

All Media Are Mixed Media

Intersensorisk og intermedial analyse i kunsten

**Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Astrid Bryder Steffensen
og Camilla Skovbjerg Paldam (red.)**

AMAMM – All Media Are Mixed Media:

Intersensorisk og intermedial analyse i kunsten

Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Astrid Bryder Steffensen
og Camilla Skovbjerg Paldam (red.)

Udgivet under forskningsprogrammet:

Medialitet, Materialitet og Æstetisk Betydning

Aarhus Universitet

Aarhus: ScandinavianBook, 2012

ISBN 978-87-995914-1-1 (net-udgave)

Reproduktionstilladelse er forsøgt indhentet for bogens billedmateriale i ethvert tilfælde, hvor indehavere af copyright har kunnet identificeres. Er nogen i den forbindelse utilsigtet blevet forbigået, bedes de venligst henvende sig til bogens redaktører.

Indhold

HANS HENRIK LOHFERT JØRGENSEN: ALL MEDIA ARE MIXED MEDIA 7

INTERSENSORISK OG INTERMEDIAL ANALYSE I KUNSTEN	7
ET SEGMENTERET SENSORIUM	13
MOD EN MULTIMODAL MEDIEDEFINITION	17
TO PARADIGMER FOR INTERMEDIALITET	24
LITTERATUR	27

ANDERS TROELSEN: MORD, GIFTERMÅL OG INTERMEDIALITET 31

FORTÆLLING OG GENFORTÆLLING HOS SANDRO BOTTICELLI OG ALFRED HITCHCOCK	31
KUNSTARTERNE KAPPESTRID OG SAMMENKOMST	32
FORTÆLLINGENS FORMÅL	33
FORTÆLLINGENS FLOW	37
BRYLLUPPET SOM SOCIAL BEKRÆFTELSE	42
MÅLTIDETS MAKABRE ISCENESÆTTELSE	45
MORDET SOM INTERMEDIALT KUNSTVÆRK	52
SLUTNINGER	58
LITTERATUR	61

ANSA LØNSTRUP: SAMTIDSKUNSTENS AUDITORY TURN? 63

MUSEET SOM AUDIOVISUELT RUM	63
BILL VIOLAS AUDIOVISUELLE VERDEN	64
PIPILOTTI RISTS TILSYNELADENDE GANSKE LILLE, MEN HØRBART MEGET STORE VÆRK	67
LYD	69
LYTNING: AT LYTTE TIL — AT LYTTE EFTER — AT LYTTE VÆK OG BORT	73
SAMTIDSKUNSTEN OG ET AKTUELT FORSKNINGSPROJEKT	76
EFTERTANKE	79
LITTERATUR	81

CAMILLA SKOVBJERG PALDAM: DEN MULTISENSORISKE ÆKELHED 83

HAPTISK PERCEPTION I INTERMEDIALT PERSPEKTIV	83
INSTINKT ELLER KULTUR?	85
DET ÆKLE OG DET 18. ÅRHUNDREDES SANSEHIERARKIER	87
BAUDELAIRE: ÅDSEL I OPLØSNING	90
INDEKSIALITETENS BETYDNING FOR DET ÆKLE	93
LOVEN OM LIGHED	97
MEDIERING AF DET ÆKLE	99
HAPTISK SYN	101
DET ÆKLE SOM DIAGRAM	104
KONKLUSION	108
LITTERATUR	109
BILAG – BAUDELAIRE: ET ÅDSEL/UNE CHAROGNE	112
CHARLES BAUDELAIRE: UNE CHAROGNE	114

ASTRID BRYDER STEFFENSEN: NATTEN HVOR JORDEN OG HIMLEN FORENES 117

RUM OG SANSNING I SENMIDDELALDERENS SALISBURY	117
OPLEVELSE OG INDLEVELSE	117
LIMINALE RUM OG LIMINALE SANSE	121
I GRAVENS MØRKE	123
LYSENDE LOVSANG	130
SÅRENE OG SANSENE	133
MEDIERET MØRKE	137
RUMMET I RUMMET	142
EFFATA!	145
ET URENT MEDIES MANGFOLDIGE MODALITETER	150
LITTERATUR	151

HANS HENRIK LOHFERT JØRGENSEN: DEN MULTIMODALE BOG: LOGOS – IMAGO – CORPUS 155

OM DEN MIDDELALDERLIGE KODEKS SOM “MEDIE” OG SOM “MEDIUM”	155
MED BOG OG BILLEDE I BARMEN	155
BOGEN SOM <i>LOGOS – IMAGO – CORPUS</i>	157
HÅNDSKRIFTETS HAPTISKE HUD	162
<i>VOCES PAGINARUM</i> – BOGENS LEVENDE STEMME	168
BOGEN SOM FYSISK INTERFACE	171
SKRIFTENS ANSKUELIGHED: SKØNHED HINSIDES LÆSELIGHED	174
<i>SACRA VERBA</i> : ORDETS MAGISKE FUNKTION	180
“OG JEG TOG BOGEN OG SANK DEN, OG DEN SMAGTE SØDT SOM HONNING”	188
LITTERATUR	194

All Media Are Mixed Media

Intersensorisk og intermedial analyse i kunsten

Hans Henrik Lohfert Jørgensen

AMAMM! – I kølvandet på et seminar om intermedial analyse i forskellige kunstformer, afholdt på Institut for Æstetiske Fag ved Aarhus Universitet i april 2009, udbredtes **AMAMM** som en indbyrdes kollegial hilsen: en signatursalut, et begrebsbrand, en manifestation af de hilsendes bekendelse til en strategisk ny måde at bedrive kunstanalyse på. **AMAMM** er et akronym, der står for et intermedialt og intersensorisk perspektiv på mediers beskaffenhed. **AMAMM** betegner en analysepraksis, som ser på tingene, lytter til tingene, føler på tingene, smager på tingene, lugter til tingene – og som vel at mærke gør alt dette på en gang og på tværs af analyseobjekters sædvanlige kategorisering som henhørende til bestemte medier og bestemte sensoriske kanaler.

AMAMM har, som alle gode idéer, en lang forhistorie. Det aktuelle analytiske perspektiv på kunstarterne har blandt andet rødder i interessen for udvekslingen mellem ord og billede og i det hele taget repræsentationsformernes indbyrdes overlappning og gensidige involvering:

The image/text problem is not just something constructed 'between' the arts, the media, or different forms of representation, but an unavoidable issue *within* the individual arts and media. In short, all arts are 'composite' arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes.

Således skrev "imagetext"-teoretikeren W.J.T. Mitchell tilbage i sin indflydelsesrige billedbog *Picture Theory*, hvis grafiske titel allerede rummer forskellige sammensurringer af forholdet mellem ord og billede, det verbale og det visuelle (Mitchell, 1994, pp. 9, 94 f.). Det intermediale mellemværende mellem det billedlige og det sproglige udspilles ikke alene *mellem* individuelle og enkeltstående medier, men også *inden i* dem, som en konstituerende bestanddel af deres medialitet. Som følge heraf lyder den kontroversielle påstand: Alle kunstarter er kompositte og sammensatte af beskaffenhed. Alle medier er miksede og mangfoldige. De er **AMAMM**. Og det gælder vel at mærke ikke kun de medier, der er det i deres egen selvforståelse, såsom teater, film, tegneserier, aviser og så videre, men også medier, som ikke åbenlyst skilter med deres iboende flerfoldighed.

Påstanden står centralt hos Mitchell, der senere gentager den ikoniske frase i flere omgange (eksempelvis Mitchell, 2002, pp. 170, 174; Mitchell, 2005b, pp. 211, 215; – se også Mitchell, 2010, p. 42). Men nu slås den an i et bredere medieperspektiv, hvor den polemiske formulering får mere brod:

'Visual media' is a colloquial expression used to designate things such as television, film, photography and painting, etc. But it is highly inexact and misleading. On closer inspection, all the so-called visual media turn out to involve the other senses (especially touch and hearing). All media are, from the standpoint of sensory modality, 'mixed media'.

Med denne programmatisk erklæring åbnes en kort, men kontant artikel i *Journal of Visual Culture* under den ikke mindre udfordrende titel: "There Are No Visual Media" (Mitchell, 2005a, p. 257). Ved nærmere eftersyn viser alle de såkaldte visuelle medier sig at inddrage de øvrige sanser, især følesansen og høresansen. Hvad sansemåde eller sensorisk modalitet angår, er alle medier blandingsmedier: "[...] all media are always and already mixed media" (Mitchell, 2005a, p. 260). **AMAMM** er intet mindre end et grundvilkår.

Med sin aflysning af de "visuelle" medier smed Mitchell en bombe igennem brevsprækken hos de netop konsoliderede Visuel Kultur-studier, der ellers lige havde fået egen adresse og eget kontor. Der findes i virkeligheden slet ikke noget sådant som "visuelle medier", baseret på en kerne af synlig-

hed og en tilgrundliggende funktion af synlig formidling eller repræsentation. Trods sin glitrende visualitet er den medierede synlighed altid allerede noget andet og mere, opblandet og infiltreret på et helt grundlæggende niveau. Hvad vi har og ser, er et heterogent konglomerat af livligt interagerende, sanselige, semiotiske og mediale modaliteter, som de enkeltstående medieprodukter er sammensat af i et urent og mangfoldigt miks. Virkeligheden er et atomart rodsammen, selv i dens tilsyneladende grundelementer – også de mediale og sensoriske af slagsen. “All reality is mixed reality”, som Mark Hansen siger med en parafrase over Mitchells drillende diktum, rettet mod det multisensoriske interface til såvel den fysiske som den virtuelle perception (Hansen, 2006, pp. 1-6). En ting, et billede eller en kommunikation er aldrig *kun* synlig og visuel, men også altid sanset eller medieret på anden vis. Selv synet er aldrig kun synligt og visuelt, men betjener sig også altid af ledsagende sensoriske impulser, informationer eller erindringer fra de øvrige sanser, såsom hudens taktile materiale-fornemmelser, kroppens haptiske rumføling, talens subvokale sprogliggørelse af det sete eller mundens orale inkorporering af det sansede, der ligger til grund for visse optiske traditioner. Skeptikeren spørger – og svarer:

What if it turned out that vision itself was not a visual medium? [...]
 There are no purely visual media because there is no such thing as pure visual perception in the first place. [...] Natural vision itself is a braiding and nesting of the optical and tactile (Mitchell, 2005a, p. 263 f.; – se også Mitchell, 2002).

Hva'beha'r? Er visualiteten ikke alene visuel? Nej, den er en legering, et amalgam, en flerkomponent-entitet, som får sin styrke og funktionsduelighed ved at sammensmelte flere sensoriske “materialer”, der bindes til hinanden og flettes i en så intim forbindelse med og indbyrdes afhængighed af hverandre, at man ikke længere kan få øje på isolerede bestanddele. Det, der kommer ud af den tætte amalgamering, ligner til forveksling den rene vare, men er i virkeligheden sammenbragt. Det syner ét, men består af andet og mere, som også er nødvendigt for at fremkalde dets virkning. Såvel sproget som materialiteten indlejrer sig i visualiteten, der aldrig eksisterer i en ren, ubesmittet tilstand. Mere eller mindre umærkeligt understøttes synlige erfaringer af ord og

af stofflige fornemmelser for tingslighed, tekstur og plasticitet, uden hvilke vi formentlig slet ikke ville kunne gestalte så afgørende størrelser i den visuelle perception som stabile, benævnelige genstande og tre-dimensionalt rum. Synet interagerer med både sproglige kategorier, berøringserfaringer og andre rumskabende stimuli, der medvirker til at strukturere sansningen. Hverken visuel kommunikation eller visuel perception beror udelukkende på optiske impulser, men betjener sig også af andre sensoriske virkemåder. På den anden side af det 20. århundredes drøm om “‘pure painting’ characterized by ‘pure opticality’” (Mitchell, 2005a, p. 258) fremstår denne mediale særtilstand som en kulturhistorisk undtagelse, en illusorisk anomali uden sanselig realitet. Det ligner nok den rene sans, men er en diskursiv forblændelse. Den ægte vare findes kun i diskursen, i drømmen, ikke i realiteten – hvilket vi dog hidtil har været villige til at glemme for at kunne opretholde forestillingen om ægthed. Den rene, ubesmittede og autonome visualitet er en naturalisering i krise, en punkteringsmoden medie-ontologi.

Det er frem for alt denne mentalhygiejniske forestilling om “purity” og “purification”, renselse og renhed i sansning, medier og tegn, som Mitchell er gået i ringen for at skyggebokse imod (f.eks. Mitchell, 2005a, p. 258). Han kan her synes at fortsætte sin diskussion med Mieke Bal i *Journal of Visual Culture* vedrørende visualitetsstudiernes iboende risiko for at geninstallere en sådan sanitær synsmodel: “[...] a kind of visual essentialism, that purity-assuming cut between what is visual and what is not [...] that either proclaims the visual ‘difference’ – read ‘purity’ – of images, or expresses a desire to stake out the turf of visibility against other media or semiotic systems” (Bal, 2003, p. 6; – kommenteret af Mitchell, 2003, p. 250 f.). Med ryg mod ryg vis-à-vis denne overmodne renhedsforestilling kan de to i hvert fald blive enige om at konfrontere synets formodede essens: “The act of looking is profoundly ‘impure’. [...] vision is itself inherently *synaesthetic*” (Bal, 2003, p. 9). Selv i sin inderste kerne – eller rettere konstruktion – er perceptionen et relationelt system med en dyb afhængighed af tilgrænsende sanseregistre og -egenskaber. Synet er en synæstetisk samsans afstedkommet af en kompleks sensorisk samarbejdsrelation snarere end en enhedsgivende rod eller kerne af ægte visualitet. En nylig *Visual Sense*-reader proklamerer synets latente sanselighed, baseret på “a wider sensory understanding of the visual”, og går endda så vidt som til at hævde “[...] the absurdity of an essentialised or pure

form of ‘the visual’” (Edwards & Bhaumik, 2008, pp. 6, 7). I stedet udforskes “vision and sight as something sensorially integrated, embodied and experienced: [...] vision that leaks into other sensory modes” (Edwards & Bhaumik, 2008, p. 3). I deres kropslige realisering og integration “lækker” sanserne livligt ind i hinanden – mens de urene forplumringsmetaforer står i kø hos konfrontationslystne sanse- og mediekommentatorer (hvilket også nærværende udgivelse giver ækle prøver på).

På baggrund af denne perceptuelle lækage kan det næppe undre, at forureningen også har bredt sig til de øvrige sansedomæner og besmittet deres tilhørende medier:

[T]his impure quality is also likely to be applicable to other sense-based activities: listening, reading, tasting, smelling. This impurity makes such activities mutually permeable, so that listening and reading can also have visuality to them. Hence, literature, sound and music are not excluded from the object of visual culture (Bal, 2003, p. 9).

Selvom det måske kan lyde enkelt nok, har iagttagelsen vidtrækkende analytiske – og potentielt institutionelle – konsekvenser. Man kan eksempelvis udmærket gennemføre en videografisk og/eller sensografisk analyse af konventionelle skriftmedier, hvilket forsøges senere i indeværende skrift. Som eksempel på en sensorisk praksis, der selv honorerer og derfor også åbenlyst kræver en tværanalytisk dimension, anfører Bal samtidskunstens lydinstallationer, som da også gøres til genstand for analyse i en af artiklerne her. Mitchell holder sig selvsagt heller ikke tilbage og insisterer nok en gang på, at selve medieringen fordrer en smittende udveksling:

[O]ne corollary of the claim that ‘there are no visual media’ is that *all media are mixed media*. That is, the very notion of a medium and of mediation already entails some mixture of sensory, perceptual and semiotic elements. There are no purely auditory, tactile, or olfactory media either (Mitchell, 2005a, p. 260).

Synet er **AMAMM** – men det er alle andre sanser og medier også, når det kommer til stykket. “If we come at media from the standpoint of sign theory, [...] then we also find that there is no sign that exists in a ‘pure state’, no pure icon, index or symbol” (Mitchell, 2005a, p. 261). Hverken tegn, medier eller sansning kan befinde sig i en tilstand af renhed, til trods for vore begrebsliggørelses tilbøjelighed til at foregive eksistensen af en sådan tilstand i analysens navn. Musikkens akustiske billeder er ikoniske, mener han eksempelvis, idet han formentlig sigter til påståede analogier eller ligheder med følelser, farver, stemninger, bevægelser og tilstande (Mitchell, 2010, pp. 42-43). Men de er vel også indeksikalske, kunne man tilføje, i og med at lyden høres som en fysisk følge af instrumenters anslag og berøring – og sågar symbolske, når de tillægges kulturelt kodede betydninger i overensstemmelse med etablerede genrekonventioner. Det polysemiske eksempel er illustrativt, fordi det så let lader sig forfølge hinsides enhver illusion om lydlig og medial renhed inden for musikken, der ellers godt kunne kandidere til sådanne auditive forestillinger om en autonom og absolut musik-kunst, “pure music” eller “music alone”, på linie med maleriets optiske visualitet. Ej heller sangens soniske tegn kan selvsagt kvalificere den kunstneriske autonomis automatreflekser, som insisterer på eksistensen af “pure media” (jf. Mitchell, 2005b, p. 215). Stemmen er et oralt-auralt indeks efter en resonerende krop, en legemlig reference til den performende sanger, og kan derfor også billedliggøres og symboliseres på forskellig vis. Beat’ets taktile “slag” ses og føles tillige som en haptisk vibration i den lyttendes krop, mens sangteksten på sin side fremmaner og besynger den audio-sensoriske puls i verbale vendinger (“feel the rhythm, feel the rhyme”). Lyd og lytning er en jamsession af semiotiske, sensoriske og æstetiske modaliteter.

Selv de tilsyneladende ikke-repræsentationelle nærsanser kan både mediere og medieres på mangfoldige niveauer, som når lugt formidler smag i synæstetiske transmissioner af aroma, kryddring og sødme, eller når en elastisk, gul, citronformet konsistens forsøger at gengive den naturlige citrusfarve, -form og -smag ved hjælp af gelatine, syre, syntetisk fremstillet ester, kunstig kulør og smagsstoffer. Dufte iværksætter en flygtig flerhed af semiotiske modi, der samtidig både kan danne olfaktoriske billeder (som i parfume), indeksikalske lugtspor (som af fækalier) og symbolske referencer (som “den søde juletid”). Parfumen er vel strengt taget en kemisk repræsentation, der

kan denotere f.eks. rosenblades odeur og konnotere en mere værdiladet og sammensat sanselighed som signal om skønhed, sensualitet eller sågar naturlighed. Den socialt gennemkodede, undskyld naturligt vellugtende, essens af rose er en tillært sensorisk repræsentation (en “duft”, ikke en “lugt”), som foregiver fysisk præsentation i et flydende udtræk af absorberet sanselighed. Anvendt gennem hudkontakt kan den fortættede duftvæske også mediere visuelt og være rosenfarvet i sin florissante flakon med påskrevne, aromatisk suggererende sentenser, der understøtter den deodoriserende sansning og dennes symbolisering. En tilsvarende sansefortætning og -integration forsøges ligeledes inden for medieret smag (“parfum”, på fransk). Øllets duft og smag repræsenterer eksempelvis fynsk forår – ifølge den skriftlige etiket med et billede af hyldeblomster samt en udførlig litterær manual til den “friske blomstersmag” og “frugtagtige bouquet”. Man får indimellem den mistanke, at den gustative oral-/nasal-mediering slet ikke ville virke uden den ledsagende visuelle og verbale kommunikation, som om det først er i den sensoriske syntese at det enkeltstående sanseindtryk forløses. Kun i den kategoriske efter-rationalisering lader sanselige og mediale domæner sig udskille fra hinanden, men ikke i sanseerfarens samvirkende praksis, hvor indbyrdes forbundne områder understøtter og integrerer hinanden på kryds og tværs. Medier og mediering indebærer principielt en udveksling af elementer på tværs af de medierende og de medierede instanser, og allerede dét må i sig selv føre til en sammenblanding af de repræsentations- og sansemodaliteter, hvorigennem udvekslingen sker. Mitchells erkendelse af mediers manglende isolation fra hinanden og af medietransmissionens iboende sammensathed rummer da også ekkoer af både McLuhans mediebegreb og den intertekstuelle/-mediale idé om mediers gensidige *remediering* (McLuhan, 1997; Bolter & Grusin, 1999).

Et segmenteret sensorium

Men Mitchells kritik af vores på en gang både træge, utilstrækkelige og dybest set idealistiske medieforståelse er mere end blot en bagudrettet provokation møntet på de eksisterende forhold. I hans betragtninger findes nemlig også ansatsen til en ny multimodal medieteor – en taksonomi for miksede medier, der gør det muligt for os at analysere og forstå disse *i* (og ikke på

trods af) deres blandede væsen. En sådan multimodal mediedefinition forudsætter en tilsvarende revision i forståelsen af de sansemodaliteter, som udgør det klassiske funktionsopdelte sensorium. Lad os derfor først kaste et hurtigt blik på denne dybt rodfæstede, om end sociokulturhistorisk tilvejebragte, tradition. “De fem sanser” blev oprindeligt beskrevet og kodificeret, for ikke lige frem at sige opfundet, af Aristoteles (384-322 f.Kr.), der gennemgik og diskuterede dem én for én i sit skelsættende og skoledannende værk “Om sjælen”, *De anima*. “Filosoffen” – som han slet og ret blev tituleret af middelalderens skolastikere – har blandt andet leveret grundlaget for den udbredte teoretiske dissektion af sanseapparatet, hvor én sans ad gangen isoleres og bestemmes med udgangspunkt i hver deres tilforordnede perceptionsgenstande eller *sensibilia*. Det velkendte fem-sansers sensorium har lige siden udgjort den fremherskende sansemodel inden for den vesterlandske kulturkreds, baseret, som den så nydeligt er, på filosofiens indbyrdes afsondrede kategorier, der angiveligt komplementerer og gensidigt udelukker hinanden: *visus* (syn), *auditus* (hørelse), *olfactus* (lugtesans), *gustus* (smagssans) og *tactus* (følesans). Hvor intellektuelt tilfredsstillende den end har kunnet fremstå, så var den aristoteliske systematik med dens fundamentale opdeling og adskillelse af de enkelte sansedomæner dog ingenlunde uproblematisk eller hævet over tvivl og diskussion for forfatteren selv (Aristoteles, 1965; Jütte, 2005). Sansningens flertydighed kompromitterede modellens rene skillelinier, så den allerede i udgangspunktet måtte udbedres med en samlende instans, kaldet *sensus communis* eller fællessansen – som Mitchell heller ikke er sen til at udnytte og foreslå udvidet, gennem mediering, til en slags “‘community’ of sensation”, en kollektiv og medial enhed af sensibiliteter (Mitchell, 2005a, pp. 261, 263, med henvisning til McLuhan).

Ikke desto mindre har eftertiden været tilbøjelig til at monumentalisere modellen og cementere de fem sanser som givne, objektive størrelser. De fikserede sanser er blevet sat i hver sin bås og naturaliseret som fysiske kanaler for sensorisk erfaring, håndgribeligt lokaliseret, legemliggjort og tingsliggjort i hvert sit biologiske og fysiologiske organ. Den resulterende forenkling har inddelt, udspaltet og dermed reduceret det sanselige kontinuum, parcelleret til stabile og genkendelige virkeområder: et segmenteret sensorium. Det er en karakteristisk og kulturskabende, men også reduktiv og bureaukratisk parcellering af sanserne. Et principfast perceptionssystem, som man har kultiveret

og opretholdt uden smålig skelen til eksempelvis smags-/lugt-glidninger, det haptiske i det optiske, funktionelle overlapninger inden for det orale-taktile sansespektrum, kinæstetisk og kinemotorisk perception, eller følesansens kvalitative sammensathed og multisensoriske egenskaber med mange forskellige sensorer eller receptorer for perceptionen af materiale, tekstur, temperatur, fugtighed, hårdhed, tryk, vibration, vægt osv. (hvilket ellers udgør en vidtforgrenet kompleksitet, der oprindeligt voldte naturfilosofien et betydeligt klassifikatorisk besvær). *Sansernes bureaukratisering* har sejret på kontoret i kraft af en forhåbning om, at den er lettere at administrere og gør verden til et renere sted (Jones, 2005). Man har så at sige ordnet og stabiliseret den sanselige verden ved at ordne og stabilisere de sanser, som den viser sig for. Segmenteringen udøver en form for sansesaning, en regulerende perceptionshygiejne, der dagligt forfægtes og opretholdes af alle dens egne "brugere". I så henseende udgør det "renlige" femfoldige sensorium ligefrem en art sansepolitik, en normativ og paradigmatiske organisering af kulturens verdensbillede. Intet under, at den samme kulturs medier konventionelt forventes at organisere sig efter et lignende sensorisk mønster.

Så langt, så godt – eller rettere sagt så skidt. For sansernes organisation understøtter jo mediernes, mens mediernes organisation tillige understøtter sansernes. Funktionsopdelte, autonome sanser og medier bekræfter og sanktionerer hinanden gensidigt. Da medier medierer sansninger og sanseligt tilgængelig information, må de afspejle og reproducere sansernes struktur i en given sociokulturhistorisk situation. Og da vore sansninger således i vid udstrækning forvaltes af og igennem vore medier, har disse til gengæld en formativ og strukturerende indflydelse på vore sanser. Såvel medierne som deres ledsagende diskurser (såsom benævnelsen "visual media" og alle de forestillinger, der knytter sig hertil) medvirker til at skabe og regulere sansningen i dens sociale, kulturelle og historiske formation. Sanserne indstifter hver deres tilhørende medier, institutionaliseret i betegnelser som netop "visual media", mens medierne omvendt medvirker til at producere og potencere hver deres tilforordnede sanser, f.eks. som McLuhan'ske udvidelser af sanseapparatet. Synet begrundes eksistensen af visuelle medier, men på den anden side bidrager disses insisterende visuelle diskurs og glansfulde billeder samtidig til at opretholde selve forestillingen om et sanseligt selvberoende syn.

Den synskritiske repræsentationsfilosof Marx Wartofsky kan eksemplificere afhængigheden. Han oplever den menneskelige perception som resultat af historiske forandringer i repræsentationssystemerne. Hans okularskeptiske demontering af sansningens natur hører, symptomatisk nok, også blandt de tidligste anvendelser af termen “visual culture” i dens nuværende kritiske betydning. Her opfattes synet som et medie- og kulturskabt produkt af billeders visuelle repræsentationskoder:

[H]uman vision is itself an artifact, produced by other [visual] artifacts, namely, pictures. [...] we have adopted the rule of picturing as a rule of seeing the world – that is, we see by way of our picturing. [...] representational pictures are *didactic* artifacts. They teach us to see: they guide our vision (Wartofsky, 1979, pp. 279, 273, 282).

Det umiddelbare “naturlige” syn er med andre ord indlært og skyldes de billedmedier, der gør verden synlig for os. Synssans og synsmedier konstruerer og frembringer hinanden i en tautologisk bekræftelse af deres tilsyneladende naturgivne visualitet. Sanser og medier kvitterer for hinanden med det resultat, at deres iboende struktur – i dette tilfælde deres højtprofilerede visualitet – tages for givet. Hele denne selvkonserverende og -legitimerende cirkelslutning udgør formentlig en væsentlig bestanddel af svaret på Mitchells undrende spørgsmål om, hvorfor vi dog vedbliver at tale om “visuelle medier”, når de nu i sidste instans ikke er det (og vi godt ved det inderst inde). Vi sidder i skruen, og trods talemådens åbenlyse reduktionisme har den afgørende indvirkning på vores medieopfattelse og -praksis.

Der er derfor behov for en ordentlig dosis **AMAMM** til at løsne op for dette gensidigt betingede sanse- og mediemønster med dets ideologisk eksklusive tilbøjelighed til at bedrive, hvad sanse-antropologen David Howes betegner som “sensory exclusionism” (Howes, 2003, p. 8). Der er brug for en nuancering af vores forståelse af sanse-/medie-relationen, som ikke fortrinsvis tænker medier gennem selektiv udelukkelse og adskillelse, men snarere gennem overvejende inklusion og integration af det fulde sensoriske spektrum. Til det formål kræves en mere åben, fleksibel og dynamisk sansemodel, hvor sanserne ikke a priori opfattes som komplementære, enkeltstående entiteter med

hvert deres suveræne virkeområde og væsen, men hellere anskues som uophørligt interagerende og krydsrefererende sensoriske modaliteter, indlejret i hinanden gennem stadig vekselvirkning og indbyrdes amalgamering. Sådanne modaliteter kan forstås som perceptuelle virkemåder eller funktionsmåder, der i varierende blandingsforhold og sammensætning optræder i alle sanselige – og medierede – oplevelser. De er altså ikke direkte sammenfaldende med de enkelte sanser og kan i stedet betragtes som sensoriske komponenter, der indgår i flere perceptionsdomæner på tværs af hinanden, som eksempelvis den haptiske tilstedeværelse i både føle-, smags-, høre- og synssansninger, hvilken gør disses rutinemæssige klassifikation utilstrækkelig. Det rutinerede klassiske sensoriums fem domæner består, når det kommer til stykket, hver især af flere modaliteter, amalgameret i et bestemt afhængighedsforhold, hvorfor domænerne da også i vid udstrækning lapper ind over hinanden, blandt andet i kraft af deres haptiske fællesgrund (jf. Montagu, 1986, p. 3, om huden som al sansnings rod og oprindelse). At tale om “sensoriske modaliteter”, som Mitchell gør, implicerer således en funktionel og medial dynamisering af sanserne, løsrevet fra disses tilvante specialisering og institutionalisering. Hvis alle sanser er miksede sanser, er alle medier selvfølgelig også miksede medier. Hvis sanserne er multimodale – som både den sensoriske antropologi og den kognitive neurovidenskab for nylig er nået frem til (Howes, 2009) – er medier ligeledes multimodale. Og uden rene medialiteter er det svært at opretholde forestillingen om, at ethvert medie besidder sit eget selvtilstrækkelige væsen og sin egen, næsten ukrænkelige natur, baseret på en iboende sensorisk struktur, som enhver ytring i mediet forventes at manifestere. I stedet indskrives medierne i en kulturhistorie, der står i tæt dialog med sansernes kulturhistorie: et multimodalt forhold, hvor sanser i forskellige konstellationer producerer medier, og medier i forskellige konstellationer producerer sanser.

Mod en multimodal mediedefinition

Mitchell benytter ganske vist ikke selv den på det seneste meget udbredte betegnelse “multimodalitet”, der henviser til kommunikation eller information “på mange måder”, dvs. under anvendelse af en mangfoldighed af semiotiske og sensoriske ressourcer. Men ikke desto mindre må det i al væsentlighed siges

at være en multimodal medie-taksonomi, han foreslår indført. Hans tegn- og billedrefleksioner anføres da også flere steder i Routledge's *Handbook of Multimodal Analysis* (red. Carey Jewitt, 2009), eksempelvis under overskriften "A turn to the multimodal" (p. 3). Den selvudnævnte håndbog definerer sin multimodale vending som en kommunikativ udvidelse og overskridelse af sproget og den sproglige repræsentation gennem en bred palet af både verbale og andre kommunikationsressourcer, herunder forskellige mediale, kropslige eller rumlige tegnsystemer. Mitchell udvikler som sagt ikke selv sin begrebsramme fra denne teoribygning, der trods alt lider lidt under netop tilbøjeligheden til at tage et sprogvidenskabeligt og semiotisk udgangspunkt for multimodaliteten, snarere end et materielt og fysisk. En relevant kritik af den repræsentationsorienterede multimodalitetsforståelse kan her være, at den vidtforgrene medievirkelighed i al dens facetterede rigdom byder på mere end blot "sammensatte tekster" og "udvidet sprog" (billedsprog, kropssprog, retorisk gestus, musikalsk eller arkitektonisk syntaks osv.). Søger man eksplícit efter "something more than language" og "more than about language" i sin bestræbelse på et synspunkt "not just through language" og "looking beyond language" (Jewitt, 2009, pp. 1, 2, 11, 14 m.fl.), vil udgangspunktet i dette hypotigt indøvede ønske om at komme hinsides sproget alligevel i sidste instans tendere mod at anbringe det sproglige i centrum for undersøgelsen. Taler man meget om det, der er "mere-end-sprog", kommer man også nemt til at tale meget om sprog og i en eller anden grad at sprogliggøre synsvinklen. Man vil gerne tage springet ud af kommunikationskontoret og udfordre tilvante horisonter, men – som en af nærværende antologis forfattere gerne plejer at sige – så bærer springet ikke desto mindre vidnesbyrd om afsættet. Anskuet fra en sociolingvistisk informeret platform risikerer multimodalitet at blive begrænset til en ny branding af den gode gamle betydningsdannelse – eller, groft sagt, tekst med billeder: "a multimodal text" (Jewitt, 2009, p. 22).

Vil vi derimod virkelig berige analysen og udvide vores medieforståelse, må vi i endnu højere grad være villige til at indlemme mediers haptiske bund og andre sanselige dimensioner, som ligger lige på eller under repræsentationstærsklen. Mitchell forlader da også kontoret og henter i stedet sin model fra et anderledes nærsanseligt domæne med masser af **AMAMM**-krydderi og multisensorisk potentiale, nemlig fra – ja, smag nu efter – køkkenet! Her bliver medier tilberedt og serveret, ikke blot som demonstrative, udvendige ophob-

ninger af ekstra-sproglige virkemidler (aka “multimedier”), men som sammenrystede cocktails af fundamentalt fusionerede modaliteter, der integreres, opløses i hinanden og giver hinanden smag på en sådan måde, at de ikke længere kan destilleres og udskilles hver for sig (alias “intermedier”). I det multimodale fusionskøkken tilvirkes sammenbragte retter og indbagte postejer ved at forskelligartede materielle ingredienser røres sammen og æltes ind i hinanden, behandlet med en bestemt teknologi, udsat for en bestemt kulturhistorisk praksis og tilsat bestemte sociale vilkår. Der eksperimenteres med både eksotiske nyheder og gammelkendte aromaer, men også de helt almindelige og dagligdags retter rummer deres hemmeligheder: Skal løgene rives eller hakkes, for at frikadellerne kan få deres “rigtige” velkendte smag? Hvordan, hvornår og hvor meget skal de taktile, orale og aurale komponenter indarbejdes i eksempelvis billeder for at frembringe en given mediesfæres visuelle “smag”?

Hvad Mitchell foreslår, er noget så tilsyneladende enkelt og tilforladeligt, og dog så sammensat og subtilt, som en *opskrift på et medie*, forstået som en kompleks konstellation af ingredienser kombineret i et bestemt forhold og mikset på en bestemt måde. Efter at Mitchells brevbombe har futtet kontoret af på Visuel Kultur-institutionerne, må vi helt ud i deres bagkøkken for at genfinde substansen. Her er det madopskriften, han bruger som taksonomisk model for et givent medies sammenæltede, og alligevel helt særegne beskaffenhed. Pointen er ikke at gøre alle medier til det samme, en sammenkogt gryderet, der altid smager, syner og lugter af “væltet lokum”. Miksmodellen skal tværtimod muliggøre en differentierende taksonomi for medier, som evner at forklare disses egenartede egenskaber, fremtrædelse og virkemåde, dvs. deres medie-specificitet, på en mere nuanceret og tilfredsstillende måde end gennem konventionelle henvisninger til uholdbare monomediale og monosensoriske stereotyper, à la “verbale” eller “visuelle” medier. Mediers specifikke karakter skal ikke ignoreres og opløses i et pløret ruskomsnusk af udifferentieret og tendentielt altomfattende multi- eller intermedialitet. Hensigten med miksmetaforen er den stik modsatte, nemlig at levere en forklaringsmodel, der tager mediers indbyrdes forskelle alvorligt, men analyserer og vurderer dem på baggrund af deres opblanding af beslægtede grundelementer, på tværs af populære eller videnskabelige konventioners forenklede essentialistiske kategorier: “[...] a new concept of media taxonomy, a much more

nuanced, highly-differentiated survey of types of media. [...] a more precise differentiation of mixtures. If all media are mixed media, they are not all mixed in the same way, with the same proportions of elements” (Mitchell, 2005a, p. 260 f.).

I en mørdej, en butterdej og en bolledej indgår grundlæggende en række af de samme ingredienser, om end i forskellige blandingsforhold, rørt, æltet, smuldret eller foldet ind i hinanden på hver deres måde og i hver deres rækkefølge, tilberedt gennem hver deres omhyggelige processer og bagt ved forskellige temperaturer i varierende tidsrum. Et strategisk udvalg af de samme basale bestanddele – mel, fedtstof, væske, sødestof, miksemekanik, varme – resulterer i markant forskellige typer produkt med tydeligt varierende sanselige egenskaber. På overfladen fremstår de hver især som essentielle grundtyper, svarende til at ethvert medie har sit særegne væsen og sin egen bestemmende karakter. Men ser vi nærmere efter, opdager vi altså, at opskrifterne består af mange enslydende eller fælles komponenter. Deres umiddelbare forskellighed til trods beror typerne ikke desto mindre på næsten de samme elementer, med herkomst i en massiv indbyrdes overlapning og substantiel sensorisk og medial fællesgrund. Afhængigt af, hvilket anskuelsesplan eller -niveau den multimodale analyse anlægger, kan den fremhæve enten mediers manifeste specificitet, særhed og individuation eller deres underliggende generalitet, sammenblanding og interaktion. 10.000 kroners-spørgsmålet er imidlertid, hvorledes det særlige og distingverende opstår af det almene og fælles; hvorledes det anskuelige plans mediale egenart udspringer af det multimodale substratum eller underlag. “Forskellige” grene af medier forgrener sig ret beset langt ind i hinanden og *forekommer* – i lighed med sanserne – kun på overfladen principielt distinkte og væsensforskellige. Ligesom en dej har de hver deres partikulære overfladekarakter, opbygning, struktur og form, men hidrører alligevel dybest set fra mange af de samme tilgrundliggende modaliteter. Det særlige og væsentlige frembringes som en bestemt mikstur af det almindelige og elementære. **AMAMM** – værsgo og spis!

Nok kan den aktuelle og omsiggribende udforskning af det tvær-, trans- og intermediale ofte synes flankeret af en fornyet interesse for mediespecifikke karakteristika – som det bl.a. hedder sig i et igangværende forskningsprojekt ved Aarhus Universitet. Men i Mitchells optik (eller rettere gastronomi) skal denne reaktualiserede mediespecificitet vel at mærke begribes som et

resultat af selve medieblandingen, og ikke som en modstandsbehæftet ontologisk modpol hertil, der sætter skel mellem det egentlige og primære vs. det uegentlige og sekundære. Kontrasten mellem uren blanding og ren essens, mellem teater og billede, opløses. Alle medier er blandede, og just derfor særegne. Hygiejnepolitiet nedlægges, og bevisbyrden overgår i stedet til integrationsafdelingen. I stedet for en egentlighedstaksonomi foreslås en amalgameringsanalyse. Et medies definerende medie-hed eller medialitet, dets særlige materielle væremåde eller "mediatet" med Niels Brüggers term (f.eks. Brügger, 2003, p. 78), er netop dets amalgamerede intermedialitet – eller er i hvert fald et produkt heraf. Dét, der udmærker mediet, beror også på dét, der relaterer det til andre medier. Opskriften indbager et udvalg af de basale modaliteter, som samtidig både kan interagere og specificere, samle og dele. Mediers intermedialitet og intermediale relationer udgøres på det mest elementære niveau simpelthen af deres multimodalitet og modale overlapninger. Dét er deres konstituerende og karakteriserende træk, som Mitchell altså tilbyder os en uddybende forklaring af og begrundelse for. Ifølge ham er mediernes vigtigste byggesten eller råstoffer præcis deres sensoriske og semiotiske modaliteter, dvs. de grundlæggende sanse- og tegnfunktioner, hvis indbyrdes forhold og proportioner kendetegner ethvert medieprodukt. Sammensætningen af og balancen mellem disse variable er frem for alt det, der indstifter og strukturerer et medie.

Mitchell underbygger modellen med Marshall McLuhans begreb om medie som "sensorisk ratio", en historisk og kulturelt kalibreret sanseproportion eller -balance, som lader medieteknologier indlejre sig i og forandre deres samtds sensorium (jævnfør bl.a. McLuhan, 1997). Mitchell supplerer selv med en tilsvarende "semiotisk ratio" til den forholdsmæssige afbalancering, proportionering og fordeling af de symboliserende og betegnende dimensioner i mediers mangfoldige og komplekse betydningsskabelse eller -mediering. Forholdet mellem de symbolske, ikoniske og indeksikalske tegnoperationer vekselvirker lige så livligt som sansefunktionerne, når et medie definerer sin form og funktion. Hverken tegn eller sanser eksisterer i nogen ren tilstand, uanset om de medierer eller medieres. Begge slags modaliteter, både tegnes og sansernes, er nødvendige for at belyse og beskrive, hvorledes medier er skruet sammen i deres indre mekanik og vekslende virkemåder. Deres multimodale operationer indgår som variable ingredienser i et utal af forskelli-

ge opskrifter, kendetegnet ved deres mangeartede, fleksible og omskiftelige kombinationsmuligheder (som eksempelvis det intrikate net af ligheder og forskelle mellem en indeksikalsk-symbolsk visualitet som håndskriftens over for en indeksikalsk-ikonisk visualitet som fotografiets). Den semiotiske og sensoriske kombinatorik bliver dermed et afgørende genstandsfelt for den multimodale medieanalyse, og Mitchell forsøger følgelig at skitsere en række af de vigtigste principielle miksemåder. Hans opregning af forskellige typer medial relation og indbyrdes kalibrering, såsom over-/underordningsforhold, krydsende kanaler, sammenfletning og indlejring, udmønter sig i en art mini-katalog over de vigtigste principper for intermedialitet. Det mest typiske og vidtrækkende af disse mønstre er imidlertid nok også det mest undselige, som almindeligvis får mindst opmærksomhed. Det drejer sig om det helt grundlæggende intermediale slægtskab, der forårsages af mediers elementære overlappning af fælles bestanddele, dvs. deres modale fællesgrund. At alle de je er lavet af mel, er vel deres mest fundamentale, afgørende og karakteristiske egenskab – og er dét, der forbinder de forskellige varianter på den mest intime og tilbundsgående måde. Ligeså med de semiotiske og sensoriske kanaler, som bygger mediers bund, selv når de ikke manifesterer sig særlig iøjnefaldende eller spektakulært på den formale og kommunikative overflade.

Et oplagt eksempel herpå kan være to af de mest velkendte (og dog?) basismedier, hvis indbyrdes ligheder og forskelle har været heftigt tematiseret i århundreder fra Horats' *ut pictura poeisis* til Mitchells *imagetext*. En fysisk tekst og et fysisk billede er begge visuelle forekomster, båret af en følbare og håndgribelig materialitet, der imidlertid gerne trænges i baggrunden og oversættes til en diskursiv betragtningsmodus, en immateriel betydning. Begge udgør de både en sanselig apparition og en semantisk kommunikation, begge betjener de sig af såvel billedligt-figurlige som sprogligt-symbolske elementer. "Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the 'imagetext' incarnate" (Mitchell, 1994, p. 95). Skrifttegn figurerer bogstavers genkendelige skikkelse ved at afbilde deres grafiske skema gennem ikonisk efterligning, mens billedtegn omvendt repræsenterer med henvisning til verbale kategorier – selv når det er visuelle koncepter og male- riske termer som "farveholdning", "fladevirkning" eller "stoflighed", der fremmanes. De kan derfor hver især både anskues som "billede" og læses som

“tekst”. En skreven side er også altid et billede (og en ting), mens en afbildende flade også altid er en tekst (og en ting). I Mitchells tværmediale udfoldning og differentiering af billedbegrebet udgør den fysiske fremtrædelses *picture* det tingslige medium for legemliggørelsen af et kodet *image*:

It is the appearance of the immaterial image in a material medium. That is why we can speak of architectural, sculptural, cinematic, textual, and even mental images. [...] Language leads us to think of images as immaterial symbolic forms, ranging from [...] recognizable figures and likenesses to repeatable characters such as pictograms and alphabetic letters (Mitchell, 2005b, p. 84 f.).

Tekst er i sig selv en art billede; tekst rummer, frembringer og fremkalder billeder; tekst taler om og begrebsliggør billeder. På flere forskellige niveauer defineres og differentieres det tekstlige af sit forhold til det billedlige, om end det modsatte til gengæld også gælder med hensyn til billedets forståelse i sproget og definition som en særlig figural diskurs (jf. Bryson, 1981, pp. 1-28). Ydermere kan henholdsvis den skrivende og den bildende *mediatet* hver især ses som spor af eller indeks efter deres fysiske frembringelse og produktionsproces, hvad enten denne er manuel eller mekanisk. Muligvis har oversættelseshastigheden til tider været ret forskellig i de to medier, og muligvis besidder de ret forskellige rumlige og temporale strukturer. Men ikke desto mindre fremgår det ved nærmere eftertanke og analyse, at de – deres på overfladen så store forskellighed til trods – består af en række af de samme mediale elementer. Tekst og billede er i høj grad intermedialt og intersensorisk forbundne, ganske enkelt fordi de rummer mange af de samme basale grundtræk som medier. Deres relation er ikke noget særligt eller usædvanligt, den er bare en forventelig konsekvens af deres almindelige beskaffenhed. Den kommer vel at mærke *ikke* blot i stand i højt profilerede kunstneriske undtagelsestilfælde, såsom synæstesi, ekfrase eller adaption, men skyldes simpelthen, at medier i vid udstrækning overlapper hinanden i deres konstituerende komponenter. De er “intermedial as a primary condition, not as a secondary fact”, som det erkendes i indledningen til et nyligt intermedialitetsstudie, der ligeledes antager Mitchells præmis (*Changing Borders*, red. Arvidson m.fl., 2007, p. 13). Både tekst og billede er allerede i udgangspunktet inter-

medier. De demonstrerer, med Claus Clüvers ord, “the inevitably intermedial character of each medium” (Clüver, 2007, p. 32). Dog er de, deres dybe fællesskab desuagtet, heller ikke det samme, da deres ratio og relation af modaliteter er forskellig, eksempelvis hvad angår den visuelle formidling af det auditive eller suturen af det ikoniske og symbolske. Just derfor er der brug for den differentierende multimodale analyse, som evner samtidig at forbinde og skelne. **AMAMM** anerkender slægtskaber og familieligheder uden at udjævne karakterforskelle og -fluktuationer.

To paradigmer for intermedialitet

Som flere gange antydnet har **AMAMM** allerede fundet en beredvillig reception, der heri ser muligheder for en tilbundsgående genforhandling af mediebegrebet og -forståelsen, en omkalfatring af vaner og talemåder, som tillige angår spørgsmålet om, hvad der kan og skal forstås ved intermedialitet. Særlig interessant i så henseende er antologien *Media Borders, Multimodality and Intermediality* fra 2010, hvori både Lars Elleström og Jørgen Bruhn plæderer for en multimodal mediemodel, baseret på en videregående diskussion af Mitchells erkendelser. Elleström erklærer sig enig i udgangspunktet: “There are thus media similarities and media dissimilarities. All media are mixed in different ways. [...] all media are more or less multimodal. [...] all ‘mediality’ involve ‘intermediality’” (Elleström, 2010a, pp. 24, 38). Men han forsøger i højere grad at artikulere og systematisere den multimodale analyse, blandt andet ved at opstille to yderligere modaliteter – her forstået som hele virke- eller funktionsområder, der udfyldes af skiftende konstellationer af virke- eller funktionsmåder, kaldet “modes” eller modi, som er de mulige varianter inden for hver modalitet. Alle medier defineres således af deres modale variationer og egenskaber inden for fire interagerende registre, som underbygger og oppebærer hinanden i en logisk rækkefølge, gående fra medieringens fysiske plan til det konceptuelle plan: 1. Den materielle modalitet indbefatter mediering ved faste eller foranderlige, håndgribelige eller flygtige, menneskelige eller ikke-menneskelige, legemer. 2. Den sensoriske modalitet indbefatter mediering ved de fem sanser, men i princippet også andre endogene eller eksogene perceptionsmåder. 3. Den spatiotemporale modalitet indbefatter den rum- og tidslige strukturering af de medierede sanseindtryk. 4. Den semiotiske modali-

tet indbefatter mediering ved forskellige tegntyper og -operationer. Modaliteterne er dermed de hjørneste, hvoraf alle medier opbygges som integrerede komplekser af materialitet, perception og kognition (Elleström, 2010a, p. 15). De udgør ikke en mekanisk checkliste eller et isolerende afkrydsningsskema, men en organisk og samlende integrationsbeskrivelse.

Formålet med denne metodiske systematik er netop at kunne beskrive desto mere præcist, både hvad det vil sige, at medier er infiltreret i hinanden, og på hvilke måder (dvs. modi) de adskiller sig fra hinanden. Derved imødegås den mulige kritik af **AMAMM**, at synsvinklen, i hvert fald for en overfladisk betragtning, løber risikoen for at gøre alle medier til det samme, et udflydende ælte af hermafroditisk medialitet uden distinktioner – og følgelig værdiløst som analytisk værktøj. Forskellen i synsvinkel – eller blot i italesættelsen heraf – kan måske spidsformuleres ved at sige, at mens Mitchell med sin opskrift på blandingsmedier taler for en *mediespecifik intermedialitet*, så argumenterer Elleström hellere for en *intermedial mediespecificitet*, der uvægerligt affødes af mediers multimodale komposition som et nødvendigt biprodukt af selve specifikationen. Denne formuleringsforskel forhindrer dog ikke, at intermedialiteten hos begge de to sympatisører skifter status fra at være en grænsesprængende anomali til at udgøre mediers generelle eksistensbetingelse. Ved at koncipere intermedialitet og “intermodale relationer” (Elleström, 2010a, p. 37) som et almindeligt vilkår for al medialitet snarere end en marginal undtagelse herfra, kan intermedialitetsstudierne tilbyde værdifulde indsigter i alle mediers basale væremåde og væsen. Intermedialitet er ikke kun noget, der fremelskes i perifere særtilfælde af hybride cross-overs, men simpelthen en betingelse for medier *per se*: “the precondition for all mediality” (Elleström, 2010b, p. 4).

Der findes med andre ord aktuelt to divergerende paradigmer for intermedialitet, som afspejler hvert sit mediebegreb og hver sin analytiske praksis. Det ene betoner overskridelsen eller udfordringen af etablerede mediers givne, eller historisk konstruerede, grænser, resulterende i en villet anfægtelse af den mediale autonomi. Transgressionen skildres som en undtagelsesvis bevægelse *mellem* (“inter-”) enkeltstående medier ind i det, der går på tværs, eller som opstår i en ny syntese af mere eller mindre selvberørende medier. Tærskler passeres i en transmedial udveksling eller forceres i en multimedial svejsning (karakteriseret som henholdsvis transponering og side- eller sam-

menstilling i en oversigt over feltet hos Clüver, 2007, p. 26). Er der inden for denne synkretistiske forståelse tale om en forening af medier med ensartede modi inden for nærtstående modaliteter, kan det afstedkomme en dyb "integration" (som i plakater og konventionelle websites). Er det forskelligartede og fjerntliggende modi eller modaliteter, der bringes sammen, bliver resultatet til gengæld en rig "kombination" (som i opera, liturgi og tablets' interface). Analysens formål er her, lidt forenklet udtrykt, at belyse den særegne overførsel, krydsning, transformation eller appropriation af medialiteter. Det andet og på sin vis både mere beskedne og mere vidtgående paradigme fokuserer derimod på intermedialitet som en ufravigelig facet af selv enkle og øjensynligt homogene mediers normalkonstitution (såsom bog, billede eller musik). Man kunne kalde det for en intra- eller endog infra-medial undersøgelse af de underliggende komponenter, der grundlægger mediers indbyrdes overlapninger og gensidige understrømme, en redegørelse for mediers modale grund *under* deres historiske tærskler og diskursivt producerede grænseforestillinger. Her ligger analysens fokus således på de fælles ingredienser i mediers multimodale beskrivelse, melet i dejen snarere end glasuren på toppen. Ikke for at ignorere og udslette mediers egenart, men for at kunne forklare den mere tilbundsående. Ikke for at se bort fra mediers historicitet, men for at vise, hvorledes denne har medvirket til at forvalte, artikulere og aktualisere de tilgrundliggende modale egenskaber og potentialer.

En yderligere repræsentant for denne indfaldsvinkel er Jørgen Bruhn, der med støtte fra både Mitchells multimodalitet og Ellestrøms mediemodel forsøger at gentænke intermedialitetsbegrebet og indsætte det i et større og mere alment felt af mikset medialitet. Han forklarer selv den paradigmatiske forskel:

Den bedste definition af feltet er, synes jeg, at man med intermedialitet bevæger sig fra de tværdisciplinære sammenligninger *mellem* medierne – musik repræsenterer digt, roman bliver til film, ord og billede på plakaten – til en undersøgelse af hvordan et tilsyneladende homogent medium, per definition, *inden for mediets egne grænser*, har et mellemværende med andre medier (Bruhn, 2007, p. 4; – jf. også Bruhn, 2010, p. 229).

Det gælder således om “[...] at tvinge interart-analysen *ind* i de enkelte medier for at vise, at alle medieprodukter altid indeholder andre medier. Også selv om de så at sige ikke skilter med det” (Bruhn, 2007, p. 4). Kunstkomparationen og intermedialiteten flytter indendørs i ethvert medie i stedet for kun at fraternisere med selvbevidste mediehybrider, som åbenlyst signalerer deres studieegnethed. Ikke kun ekfrasen, men enhver (medie-)tekst, kan gøres til genstand for intermedial analyse, viser Bruhn. Han indfører derfor begrebet *heteromedialitet* for at beskrive en generel tilstand af medial porøsitet og heterogenitet. Det kompositte koncept indbefatter “[...] the multimodal character of all media and, consequently, the *a priori* mixed character of all conceivable texts” (Bruhn, 2010, pp. 229-230). Den heteromediale paraply-term omslutter også, hvad der sædvanligvis forstås ved intermedialitet, som her bliver til en bestemt subkategori, et særligt eksponeret og dramatisk undertilfælde af mediers overordnede, men sjældent bemærkede, infiltrering i hverandre. Pointen med en sådan begrebsliggørelse er den samme som i **AMAMM**: at give os et mentalt redskab, hvormed vi kan tænke medier hinsides den tilvante orden; at bryde den “historiske såvel som ontologiske illusion” om adskilte kategorier for at frisætte analysen til nye mål (Bruhn, 2010, p. 228 f.).

I de følgende artikler præsenteres en række hetero- og/eller intermediale analyser fra forskellige forfattere, både af ting, der skilter højt og flot med deres miksede medialitet, og af ting, som ikke umiddelbart gør det og i stedet forholder sig mere diskret til det omgivende medielandskab. Fælles for dem er dog, at de alle er **AMAMM**. Velkommen til **AMAMM**!

Litteratur

Aristoteles: *De anima*, R.D. Hicks (overs.), Adolf M. Hakkert, 1965.

Arvidson, Jens m.fl. (red.): *Changing Borders, Contemporary Positions in Intermediality*, Intermedia Studies Press, 2007.

Bal, Mieke: “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture*, 2, 1, 2003, pp. 5-32.

Bolter, Jay D. & Grusin, Richard: *Remediation, Understanding New Media*, MIT Press, 1999.

Bruhn, Jørgen: "Fra interart studier til intermedialitet", *HumaNetten*, 20, 2007, pp. 2-7.

Bruhn, Jørgen: "Heteromediality", Lars Elleström (red.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 225-236.

Brügger, Niels: "Bogen som medie, Nedslag i bogobjektets historiske transformationer", *Passage*, 48, 2003, pp. 76-95.

Bryson, Norman: *Word and Image, French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, 1981.

Clüver, Claus: "Intermediality and Interarts Studies", Jens Arvidson m.fl. (red.), *Changing Borders, Contemporary Positions in Intermediality*, Intermedia Studies Press, 2007, pp. 19-37.

Edwards, Elizabeth & Bhaumik, Kaushik: "Visual Sense and Cultures of Sight, An Introduction", Elizabeth Edwards & Kaushik Bhaumik (red.), *Visual Sense, A Cultural Reader*, Berg, 2008, pp. 3-16.

Elleström, Lars: "The Modalities of Media, A Model for Understanding Intermedial Relations", Lars Elleström (red.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave Macmillan, 2010a, pp. 11-48.

Elleström, Lars: "Introduction", Lars Elleström (red.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave Macmillan, 2010b, pp. 1-8.

Hansen, Mark B.N.: *Bodies in code, Interfaces with digital media*, Routledge, 2006.

Howes, David: "Anthropology and multimodality, The conjugation of the senses", Carey Jewitt (red.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, Routledge, 2009, pp. 225-235.

Howes, David: *Sensual Relations, Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, University of Michigan Press, 2003.

Jewitt, Carey (red.): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, Routledge, 2009.

Jones, Caroline A.: *Eyesight Alone, Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, University of Chicago Press, 2005.

Jütte, Robert: *A History of the Senses, From Antiquity to Cyberspace*, Polity Press, 2005.

McLuhan, Marshall: *Understanding Media, The Extensions of Man*, Routledge, 1997 (1964).

Mitchell, W.J.T.: *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1994.

Mitchell, W.J.T.: "Showing Seeing, A Critique of Visual Culture", *Journal of Visual Culture*, 1, 2, 2002, pp. 165-181.

Mitchell, W.J.T.: "The Obscure Object of Visual Culture", *Journal of Visual Culture*, 2, 2, 2003, pp. 249-252.

Mitchell, W.J.T.: "There Are No Visual Media", *Journal of Visual Culture*, 4, 2, 2005a, pp. 257-266.

Mitchell, W.J.T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, 2005b.

Mitchell, W.J.T.: "Image", W.J.T. Mitchell & Mark B.N. Hansen (red.), *Critical Terms for Media Studies*, University of Chicago Press, 2010, pp. 35-48.

Montagu, Ashley: *Touching, The Human Significance of the Skin*, Harper & Row, 1986 (1971).

Wartofsky, Marx W.: "Picturing and Representing", Calvin F. Nodine & Dennis F. Fisher (red.), *Perception and Pictorial Representation*, Praeger, 1979, pp. 272-283.

Mord, giftermål og intermedialitet

Fortælling og genfortælling hos Sandro Botticelli og Alfred Hitchcock

Anders Troelsen

Hvad har Botticelli og Hitchcock med hinanden at gøre? Ikke så meget, måske, og jeg skal gerne indrømme, at konstellationen umiddelbart kan virke noget søgt. Alligevel vil jeg forsøge at sandsynliggøre, at en sammenstilling af Hitchcocks film *The Rope* (1948) og Botticellis – eller Botticelli-værkstedets – malerier med Nastagio degli Onestis historie (1481-82) kan belyse træk ved intermedialitet og aspekter af forskellige mediers omgang med narrativitet. Helt uden tematiske forbindelseslinjer er de to værker ikke, alle forskelligheder til trods, og begge spiller indirekte på det forhold, at de er remedieringer – Botticellis en adaption af en historie fra Boccaccios *Dekameron*, Hitchcocks af et teaterstykke – samtidig med at deres fortælleform oplagt kan belyses ved tidligere og senere mediers repertoire af fortællegreb.

Med et sideblik til Pier Paolo Pasolinis *Dekameron*-filmatisering (1971) vil jeg i sammenhæng med de to værker afprøve indebyrden af narrative funktioner som død og bryllup, der (lige som fødsel) er milepæle i mange fortællinger: livets afslutning, naturlig eller ikke-naturlig, livets fornyelse og videregivelse. Begge stationer i livscyklen er indlejret i sociale institutioner, der typisk markeres med måltidets fællesskab. Samfundsmæssige normer bliver således i høj grad befæstet ved udfoldelsen af beretninger herom, der også i selve deres (gentagne) udsigelse er sociale handlinger. Men den mediemæssige ramme for de behandlede fortællinger er naturligvis ikke den samme: Der er forskel på en kunstart, der i udgangspunktet er underlagt éngangsoplevelsens tidsstrøm, og én, der breder sig i rummet som en i princippet permanent tilstedeværelse.

Kunstarternes kappestrid og sammenkomst

Denne modsætning blev i midten af 1700-tallet stadfæstet – og overekspone- ret – i Gotthold Ephraim Lessings skelnen mellem de kunstarter, der i deres narrativitet synes bundet til tidsdimensionen, og dem, der angiveligt er henvist til rumlig samtidighed. Udgangspunktet er, at alle kunstarter er mimetiske, og at de alle i en eller anden forstand har ikonisk karakter – blot imiterer de ikke det samme. Såvel litteratur som maleri udnytter ifølge Lessing “naturlige tegn”, men de tildeles hvert sit virkelighedsområde. Kunstarternes indhold be- stemmes – eller burde bestemmes – af dét, der postuleres som deres væsen: Som atemporalt medium er maleriet bundet til genstandene eller kroppenes *nebeneinander*, hvor digtningen som temporal kunstart er forudbestemt til at gengive handlingernes *nacheinander*. Mediet er bestemt af dét, det er bedst til, og hvordan mediet *er*, i kraft af sin natur, er afgørende for, hvordan det *bør* være. Mange – herunder W.J.T. Mitchell (Mitchell, 1986, pp. 95 ff.) – er siden gået i rette med denne essentialistiske skelnen, der ikke tager højde for, at ethvert tidsligt medium har rumlige dimensioner og omvendt. At medierne blander sig med hinanden er et tema, Mitchell gennem årene har forfulgt med stor konsekvens.

Visuelle medier findes ikke – dét er W.J.T. Mitchells provokerende på- stand i en artikel af samme navn (Mitchell, 2005). Alle medier er i udgangs- punktet hybride – selv abstrakte billeder er imprægneret af sprog. Ren visuali- tet er ifølge Mitchell en historisk begrænset afvigelse uden solid basis: Alle medier er i virkeligheden “mixed media” og er således karakteriseret, ikke af et særligt materiale eller en grundlæggende teknologi, men af et kogsammen, der indeholder sensoriske, perceptuelle og semiotiske bestanddele i et be- stemt blandingsforhold. Institutionelt frembragte kompetencer tildeler syn, hø- relse og berøringssans roller i et særligt samspil med tegntyper som dem, C.S. Peirce har beskrevet, idet det netop er betegnende, at ikon, indeks og symbol hver især aldrig er enerådende, men altid forbinder sig med hinanden eller rummer hinanden.

Mitchell henviser til antik synsteori, hvor synet fremstod som en taktil og materiel proces, idet stråler løb i en strøm frem og tilbage mellem det sete og den seende. Yderligere henviser han til Descartes, der betragtede synet i analogi med den blindes stok, som føler sig frem, og til Berkeley, der frem-

hævede sammenvævningen af visualitet og taktilitet som grundlag for vores orientering i verden.

Man kan diskutere, hvordan medier, kunstarter og sansekategorier egentlig mere præcist forholder sig til hinanden, men dét vil jeg lade ligge. Utrætteligt har Mitchell gjort opmærksom på, at intet medium befinder sig i en tilstand af renhed eller fornem isolation, men altid blander sig med andre medier. Diskursivt kan forholdet være positivt eller negativt, når kunstarter rykker sammen, indgår nære forbindelser, fjerner sig fra hinanden, søger skilsmisse, eller ligefrem forsøger at gøre det af med hinanden. For Mitchell er der tale om en kamp, for en anden interart-forsker som Wendy Steiner et spil kunstarterne imellem (jf. Troelsen, 1997). Men for førstnævnte er forholdet mellem ord og billede en historisk udfoldet magtkamp, hvor en kunstart for en tid kan tilkæmpe sig herredømme, opnå hegemoni, således at de andre opgiver deres selvstyre og i stedet forsøger at få del i den dominerende kunstarts prestige ved at lægge sig i forlængelse af dens strategier.

Modernismen med dens bevægelse mod abstraktion tildelte det fortællende maleri nådesstødet, efter historiemaleriets prestige allerede i løbet af det 19. århundrede var dalet betydeligt – i første omgang med landskabsmaleriet som arvtager. Teoretikere som Clement Greenberg hævdede, at abstrakt kunst havde lært at besinde sig på mediets særegne, selvberørende karakter, der ikke har noget at skaffe med verden uden for kunstens autonome sfære. Snarere end litteraturen knyttede adskillige billedkunstnere da også an til musikken som ikke-mimetisk kunstart.

Fortællingens formål

Ikke alene Greenbergs "Towards A Newer Laocoon" (1940), men også tidligere Rudolf Arnheims "A New Laocoon" (1938) vidner om, at arven fra Lessing har været livskraftig. Et mimetisk medium som filmen kan ifølge Arnheim først opnå betydningsfylde ved at blive en bevægelig billedkunst: Mediet skal finde sin styrke i sine egne begrænsninger. Faktisk anså han lydfilm for et urent, hybridt medium.¹ Medierne skal isoleres og lutres med henblik på hver især at

1 Det er således konsekvent, at Arnheim i en bog om hørespillet lader en kapiteloverskrift istemme en "Lob der Blindheit". For mere herom se Troelsen, 1985. Arnheims artikel fra 1938 indgår i Arnheim, 1957.

tage bestik af deres iboende "Materialgerechtigkeit". Men uanset besværgende renselsesritualer som disse drives medier i stor udstrækning af samme narrative impuls og trækker overordnet på en fælles grund af forløbsskabende virkemidler – også når de bryder med en bestemt fortælletradition.

Den litterære tilknytning og det narrative element var i historiemaleriets storhedstid en afgørende faktor for billedets betydningsfuldhed: Kun ved at beskæftige sig med skelsættende begivenheder fra mytologiens og historiens verden kunne det selv gøre krav på værdi. Traditionen var leveringsdygtig i fortællinger, der besværgede det tilfældige og meningsløse, handlesekvenser, som skal gentages for at få verden til at hænge sammen, for at omskabe kaos til kosmos. Når myter dramatiseres til repeterede ritualer, befæstes de skelsættende handlinger, der indstifter betydning. Myterne handler om de yderste ting, liv og død, de værd-sætter universet, rangordner alt mellem himmel og jord, idet værdierne fordeles i rumlige kategorier – i forhold til oppe og nede, centralt og perifert. Alt sammen tjener til at begrunde og befæste verdens indretning, så den kan blive et beboeligt sted.

Peter Brooks ser i *Reading for the Plot* (1984) fortællingen som en organiserende linje, der forbinder begyndelser og slutninger i et ladet kraftfelt, et sekventielt mønster af årsager og virkninger:

Narrative is one of the ways in which we speak, one of the large categories in which we think. Plot is the thread of design and its active shaping force, the product of our refusal to allow temporality to be meaningless, our stubborn insistence on making meaning in the world and in our lives (Brooks, 1992, p. 323).

"Mythos", handlingen, er for Aristoteles klart overordnet de handlende personer, idet han drager en sammenligning til forholdet mellem linje og farve.² At handlingens herredømme ikke er blevet opretholdt i senere kunst betyder ikke, at menneskets mellemværende med tiden er ophævet, selv om der ikke længere regnes med et guddommeligt "masterplot", som organiserer og for-

2 Aristoteles, 1963, pp. 28-29: "Fablen (mythos) er altså prinsippet og likesom sjelen i dramaet, i annen rekke kommer karakterene. Likedan er forholdet i malerkunsten, hvis noen planløst smører sammen de skønneste farver, volder ikke produktet så stor en glede som en simpel tegning i sort og hvitt. Faktisk er tragedien efterligning av handling og først derigennem av handlende mennesker".

klarer verden. Timeligheden er ikke længere underkastet evigheden, men der er stadigvæk et behov for at indramme og omslutte tiden. Blot er det, som Brooks bemærker, blevet så som så med mere håndgribelige slutninger. Om ikke før gælder det i den franske "nouveau roman" og det absurde teater: I Samuel Becketts *Slutspil* (1957) opfordrer Clov sin herre Hamm til, at de skal holde op med at spille. "Læg mig i min kiste", svarer Hamm – "Der er ikke flere kister", indvender Clov.

Døden er ellers i et lettere metafysisk perspektiv blevet set som dét, der kan bringe mening ind i livet, standse dets ubestemte strøm, inddæmme dets åbenhed og som afslutning forlene tilværelsen med en meningsfuld "closure". Pasolini har i nogle teoretiske refleksioner ligefrem overført ideen om, at menneskets liv først ved dets afslutning kan udredes og overskues, til filmen, som han mener taler virkelighedens og handlingens sprog, idet døden som tærskel ligestilles med montagens meningsgivende interpunktion (jf. Kjørup, 1975, p. 68). En noget almengjort metafor: Døden tilskærer og indrammer livet. Hvis det først er med tidens fylde, når livshistorien har fået en afslutning, at den kan få form og mening, kunne man hævde, at det i det hele taget ikke er, før tiden er inde til at stivne i en overskuelig, spatialiseret form, at historien kan fortælles.

I Boccaccios *Dekameron* (1348-53) berettes der på livet løs, idet fortællerne har forsøgt at undslippe døden: Et adeligt selskab er flygtet fra Firenze for at undgå pesten og fordriver i landlige omgivelser tiden med i ti dage at fortælle historier for hinanden. I sin filmatisering af en række af novellesamlingens fortællinger (*Il Decamerone*, 1971) spiller Pasolini selv en rolle som "Giotto's bedste elev", der er ved at færdiggøre en kirkeudsmykning. Hans skabende potens synes at udspringe af samme sansemættede livskraft, som gennemstrømmer forlægget – som en anden filminstruktør har maleren for vane at bruge fingrene til at indramme mulige shots fra det farverige og jordbundne folkeliv, der er filmens konstante baggrund.

Filmen indledes med et anonymt mord, begået af Ciappelletto, der efterfølgende beviser sine evner som manipulator og iscenesætter: Trods sine mangfoldige ugerninger og overmåde slette karakter har han held til at tilrettelægge sin død så opbyggeligt, at han kåres til helgen. Og filmen afsluttes med et festligt lag, da Pasolinis maler tilsyneladende inspireret af en vision får fuldbyrdet sit værk. I Giotto-elevens åbenbaring dukker nogle af filmens per-

soner op i et sceneri, der har træk af læremesterens dommedag i Scrovegni-kapellet i Padua. De to historier – Ciappellettos og malerens – fletter sig ind imellem de andre fortællinger og binder dem i hver sin halvdel sammen (idet den sidste kun til en begyndelse tager udgangspunkt i en Giotto-fortælling fra *Dekameron*, der understreger malerens legendariske grimhed, men ellers er Pasolinis tilføjelse). Instruktøren har således udskiftet den aristokratiske ramme med sine egne indfatninger og markeret overgangen mellem dem ved at modstille to historier som henholdsvis en slags komedie og tragedie: én, hvor de hemmeligt elskende får hinanden, idet pigens forældre ser deres sociale fordel i at kunne tvinge den ikke uvillige elsker til giftermål, efter at de har opdaget forholdet, og én, hvor pigens brødre dræber hendes ligeledes hemmelige elsker, der ikke lever socialt op til familiens ambitiøse krav. Det sociale spilles ikke alene ud mod det seksuelle, der ses som en frigørende kraft, men forbindes også med en regional hegemoni, eftersom Toscana skiftes ud med Napoli som forankring for fortællingerne.

Idet filminstruktøren iscenesætter sig selv som freskomaler og lader et klassisk litterært værk spejle en samtidig virkelighed med sociale og regionale skel og seksuel frigørelse, lader Pasolini de intermediale referencer få frit løb. Den orale tradition, som *Dekameron* trækker på, markeres af en fortælling, som en gammel tandløs mand disker op med midt i folkemylderet (alt imens Ciappelletto kan komme af sted med på én gang at stjæle penge og kontakte en trækkerdreng). Et helt "tableau vivant", der fremstiller kampen mellem karneval og faste, fremmanes i filmens midte med klare referencer til Breugel (der også tilsiger et gennemgående fugleperspektiv).

I forlængelse af Boccaccios fortælling om Nastagio degli Onesti (der ikke er medtaget hos Pasolini) er Botticelli-værkstedets illustration af den spændt ud mellem polerne (selv)mord og giftermål, idet fortællingens potens som sådan samtidig tematiseres. Botticelli og/eller hans assistenter udførte de fire *spalliere* (malerier ophængt i skulderhøjde) i anledning af et ægteskab mellem en søn af Antonio Pucci og en datter af Bini-familien til at udsmykke brudeparrets soveværelse. Motiverne på malerier af denne art var typisk didaktiske med ægteparret som adressat. Boccaccio har ikke alene leveret stof til sådanne billeder (ud over historien om Nastagio især dén om Griselda); også de såkaldte *cassoni*, bryllupskister, spiller en rolle i et par af hans histo-

rier – lige som en *cassone* i bogstaveligste forstand står i centrum af Hitchcocks *The Rope*.

Bryllupskisternes sider kunne hyppigt optage de samme belærende motiver som Botticellis billeder. Det indre låg kunne undertiden øge intimiteten ved at afbilde en nøgen kvinde, og Tizians *Venus fra Urbino* (1538, 165 x 119 cm) var muligvis beregnet på at udsmykke en bryllupskiste: I billedets baggrund ses en tjenestepige, der netop er i færd med at fremdrage tøj fra en sådan kiste. Ifølge Giorgio Vasari var *cassoni* forældede på hans tid i midten af 1500-tallet, men tidligere blev de brugt til at transportere brudens medgift fra det fædrene hus til brudgommens og kunne tjene ikke blot til opbevaring af tøj, men også som sæde, bord eller seng. Symbolsk fungerede kisten som en slags socialt bindemiddel, men i sin mediale forflyttelse til Hitchcocks film forvandles den til buffet og fungerer i bogstaveligste forstand som sarkofag – en kødædende, makaber rekvisit.

Fortællingens flow

Når Hitchcocks *cassone* udnyttes som ligkiste markerer den naturligvis i basal forstand "The End" som absolut stasis, men både Hitchcocks film og Botticellis billedserie er afhængig af, at der sendes en induktionsstrøm gennem billedfølgen, der levendegør fortællingen. Dette flow er fundamentalt for både tegneserien, som Botticellis *spalliere* minder om, og den klassiske Hollywood-tradition, som Hitchcocks film indskriver sig i (selv om *The Rope* er lidt af et eksperiment).

Botticellis billedserie udnytter fortællemæssige greb, der er sammenlignelige med den tidlige tegneserie, idet tegneserien lader sig karakterisere som en slags film uden bevægelse, en sekvens af stillbilleder. Som filmen er tegneserien et barn af det udgående 19. århundrede; den er opstået som resultat af en kappestrid mellem medierne – men i dette tilfælde medier af samme slags, nemlig aviser, hvor udviklingen af trykketeknikken muliggjorde integration af ord og billede. De første tegneserier med deres ensartede billedruder (vignetter) ligner da også gamle stumfilm, der fastholder en konstant kameravinkel og -afstand til det fremstillede; kameraet forbliver på sin plads i første parket og springer ikke op på scenen. I stedet for at bevæge sig ind i

og rundt på scenen, låser det sit publikum i en frontal synsvinkel på en vis afstand af det fiktive univers.

Ligesom stumfilmkomedier, der typisk gjorde grin med myndigheds personer, kunne de tidlige “comics” eller “comic strips” klare sig med ganske få (mellem)tekster. Taleboblen kom senere til at betyde meget for tegneseriens narrativitet, idet den udspænder billedet i tid og kan bygge bro mellem de ofte ret store tidsintervaller, der skiller billederne. Efterhånden lærte den elliptiske fortælleform at indlægge et før og et efter i billedets nutid, udfylde tidslige og rumlige lakuner og derved frembringe kausal og mental kontinuitet; bevægelse blev skabt ikke blot inden for den enkelte billedrude, men også mellem ruderne. Dynamisk rytme og fremdrift i fortællestrømmen blev fremmet af varierede rudeformater, billedafstande, beskæringer, kompositioner og af blikretninger. En række konventioner og kodificeringer (fx af fartstreger) bliver efterhånden knæsat, men altid båret af beskuerens medfødte tilbøjelighed til at projicere liv ind i de statiske billeder og udfylde dem med egen erfaring.

Tegneserien er i mangt og meget fulgt i kølvandet af filmsprogets udvikling. *Tin Tin*-serien er således skoleeksempel på en fortælleform inspireret af den klassiske Hollywood-films normalsprog, idet ruderne i enkelte scener følger tæt på hinanden i tid, og rummet virker stabilt. Mens senere film og tegneserier dynamiserer rummet ved abrupte billedskift fra uventede vinkler, gør fremstillingen her ikke væsen af sig, men bidrager effektivt til at afvikle en historie, der synes at fortælle sig selv – et stykke skinbarlig, umedieret virkelighed (Pasolinis *Dekameron*-filmatisering bryder ikke afgørende med denne tradition). Tegneserien formår naturligvis ikke helt at formidle filmens fornemmelse af, at læseren/beskueren trænger ind i rummet sammen med aktørerne og lige som disse befinder sig *inde* i rummet, er *omgivet* af det. Typisk afvikles handlingen i højere grad lateralt, parallelt med billedplanet og i overensstemmelse med læseretningen.

Tegneserien kan heller ikke på samme måde som filmen i konkret forstand klippe på en bevægelse, så denne tager opmærksomheden fra et skift mellem fx nærbillede og totalbillede, men den kan binde rummet, dets personer og genstande sammen ved blikretninger og kompositoriske vektorer – og den kan i princippet på samme måde som filmen skifte mellem den seende og det sete. Den *seende* position kan i det hele taget til enhver tid blive et *set* felt, så vi på den måde kommer rummet rundt og ikke forholdes den fjerde

væg. En lokalisering svarende til, eller let forskudt i forhold til den lyttendes synsvinkel, kan hele tiden blive den talendes eller en tredjes position. Svarende til den visuelle brobygning kan lydbroer også i tegneserien binde over mellem talende personer, således at kun den lyttende er at se i den enkelte billedrude, mens den talende er "off-screen" og kun er tilstede i form af en taleboble. Også halvvejs ikonisk repræsenterede lyde kan danne overgange i og mellem rum. Endelig kan tegneserien anvende samme slags spændingsbuer som filmen, både mere overordnet, sådan at en omtale af en person eller et sted foregriber et billedskift hertil, eller mere formelt ved en kompositorisk ustabilitet, der frembringer en spænding, der kræver (gen)etablering af balance. Ikke sjældent lægger et spændingsmoment op til, at der skal bladres om til næste side.

Spændingsudløsningen opnås ofte i en større billedrude, der kan indramme en hvilende komposition. Sådanne mere harmoniske billedopbygninger udnyttes tit i begyndelser ("establishing shots") og i afslutninger (fx i fugleperspektiv: "vi forlader scenen"). Det er imidlertid klart, at tegneserien rummer nogle særlige muligheder ved sin rumlige karakter. Læseren er ikke i samme grad underlagt tidens strømmen som i en film: Han eller hun kan lettere bladre tilbage, men har især en større bevidsthed om billedruderne ved siden af dén, der fokuseres på. Hele tegneseriesider eller -opslag kan sammenkomponeres i et skift mellem store og små billedruder, hvor bestemte billeder holdes inden for en midterakse, glider sammen eller skyder sig ind over hinanden, spejles i gentagelser eller variationer over opslagets sider osv. Billedrim og formkorrespondenser kan oplagt udnyttes til handlingsmæssige sammenknytninger i tegneserien, der bogstaveligt giver dem mere rum, eftersom mediet ikke som filmen er prisgivet bevægelsens flygtighed, men mere udpræget spatialiserer tiden.

Botticellis billedserie om Nastagio degli Onesti har lige som tegneserien en rumlig, samtidig tilstedeværelse af handlingsmæssige momenter, der alt efter billedernes ophængning i princippet enten lader sig beskue under ét eller – det er den anden yderlighed – helt kan omgive det brudepar, de er malet til. Men under alle omstændigheder benytter serien en række greb, der skal sikre fortællingens flow; blot kan det ikke nægtes, at lakunerne billeder imellem er større end normalt i tegneserier. Kendskab til det litterære forlæg må erstatte tegneseriens forklarende tekstfelter, hvis fortællingens strøm skal fly-

de fra billede til billede.³ Om blot illustration af teksten er der imidlertid ikke tale (hvis det ellers er muligt); dertil er billedserien trods alt for selvstændig i sin narration.



3 Den følgende analyse har et helt andet (narrativt) sigte end Didi-Hubermans, der leverer en psykoanalytisk udlægning med udgangspunkt i Botticellis lineære stil: En vis kølig tørhed og skarphed er fornøden, hvis den fremviste grusomhed skal fremtræde som fremmedhed (Didi-Huberman, 1999, pp. 82-83).



Illustration 1 a,b,c,d. Sandro Botticelli (værksted): *Nastagio degli Onestis historie* (5. dags 8. novelle fra Giovanni Boccaccios *Dekameron*), 1481-82.

Brylluppet som social bekræftelse

Botticellis historie stammer som sagt fra *Dekameron*, nærmere bestemt 5. dags 8. novelle, og handler om den ulykkelige Nastagio degli Onesti, der er blevet afvist af sin hårdhjertede elskede og derfor efter venners råd søger ensomhed i skoven. Her bliver han en dag vidne til et skrækkeligt skue: En ridder forfølger med sine hunde en nøgen kvinde, dræber hende, sprætter hende op, river hendes hjerte ud og kaster det til føde for hundene. Det viser sig, at ridderen i levende live forgæves efterstræbte den forfulgte kvinde for endelig i fortvivlelse at begå selvmord. Efter kvindens død er de begge to, fortæller ridderen til Nastagio, fordømte på grund af hver deres forbrydelse, og som usalige åndeskikkelser er det deres skæbne at gentage den skrækindjagende scene. Nastagio får nu den idé, at han vil indbyde til et stort gæstebud i skoven på rette tid og sted, så de ulykkeliges skæbne kan tjene som eksempel til skræk og advarsel – også for den udkårne, som skal være blandt gæsterne. Det gør han så – og med det ønskede resultat, idet han forenes med sin elskede, der har indset det forkastelige i sin adfærd. Det forlyder også, at adskillige vildfarne kvinder har taget ved lære af hele dette begivenhedsforløb.

I det første af de fire billeder ser vi i baggrunden Nastagio forlade sit telt, og han optræder to gange i forgrunden: først intetanende vandrende i skoven, dernæst overrasket af rædselssynet, idet han bøjer sig ned og griber en kæp for at komme kvinden til undsætning. Næste billede viser ham vige forfærdet tilbage for det frygtelige skue af den vilde jæger, der nu er i færd med at flå kvinden, mens hunden til højre allerede er godt i gang med at fortære hjertet. Også her indsættes en figurgentagelse: Formindsket i baggrunden repeteres forfølgelsen i modsat retning af før (indledningsbilledet). Gæstebuddet foranstattes i tredje maleri, hvor forfølgelsesbilledet genfortælles for de rædselslagne gæster. I et telt svarende til dét i første billede synes Nastagio at blive forenet med sin udkårne. Sidste billede viser så det prægtige bryllupsmåltid, der besegler foreningen.

Fortællingen er bygget op omkring en række paralleller og forskydninger, der sikrer fortællingens kontinuitet og markerer dens omskiftelser. Teltene i første og andet billede udmåler således spændet mellem Nastagios afsked med fællesskabet og genforening med det, idet baggrundsepisoderne må tænkes at ligge henholdsvis før og efter scenerne i forgrunden (teltene er da også anbragt i henholdsvis venstre og højre side). I forgrunden af første bille-

de fordobles hovedpersonen, fra første til andet billede repeteres forfølgelsen. Mens gentagelsen af hovedpersonen betegner en kronologi (han går, han overraskes), der videreføres i næste billede (han viger tilbage), er genoptagelsen af forfølgelsen snarest en almen angivelse af de fordømtes gentagelsestvang og måske også af ridderens fortælling, der i en vis forstand fordobler scenen. I første og tredje maleri trænger den næsten identiske forfølgelsesscene ind fra højre side, i andet billede danner den centrum sammen med flåningen, men retningen i baggrundens gentagelse vendes om her, så den peger videre mod næste (tredje) billede. I første billede er den nøgne kvinde på vej mod midteraksen og er til dels en spejling af Nastagio, i tredje billede befinder hendes hoved sig i midteraksen, og hovedpersonens positur er til en vis grad et ekko af figurerne i forfølgelsesscenen. Også identiske placeringer i billedfeltet binder over mellem billederne: Den vandrende Nastagio [ill. 1a] og den tilbagevigende [ill. 1b] indtager således samme plads på fladen (han er altid let genkendelig med grå vams, røde benklæder og gule støvler). Ved tilsvarende overensstemmelser peger den overraskede Nastagio [ill. 1a] og Nastagio som ceremonimester, der med hævede arme næsten synes at instruere forfølgelsens aktører for gæsterne [ill. 1c], frem mod den siddende brudgom i bryllupsscenen [ill. 1d]. I de to sidste billeder tjener hans blikretning mod den elskede også til sammenbindingen.

Hele vejen igennem danner baggrunden et statisk modspil til de bevægede figurer. De to første billeder opbygger deres pinjeskov på næsten samme måde, hvor træstammer med variationer er anbragt tilnærmet symmetrisk – som sætstykker i en kulisseopbygning. Man har indtrykket af at befinde sig i samme skov, men på lidt forskellige steder. Pinjerne – stadigvæk i tilsvarende orden – er i tredje billede rykket i baggrunden til fordel for det væltede bord, der samler de skrækslagne gæster. Bortset fra et par kultiverede vækster er naturelementer i sidste billede veget til fordel for en åben loggia og en afsluttende triumfbue. Her erstattes den asymmetriske foranstaltning af gæstebuddet parallelt med billedplan og handlingsakse med en hvilende, symmetrisk anordning, der suger blikket ind i dybden. Fortællingen standses ved symmetriens indbyggede tilbøjelighed til suspension af tiden.

Med den lykkelige afslutning er begær og begæret objekt forenet under sociale former. En uligevægt er blevet udskiftet med ligevægt, isolation med fællesskab, normbrud med normbekræftelse, uciviliseret natur med ceremo-

niel kultur. Det sidste foregribes i tredje billede, men fuldbyrdes i fjerde. Det uforløst åbne lukkes, og fortællingens "closure" understreges af, at sluts scenen er låst fast i den civilisatoriske landvinding, som renæssancens regulerende perspektivsystem udgør. Bevægelsen fra begyndelsessituation til slutsituation er betinget af begivenheder. Nastagio overværer i første omgang passivt, eller får fortalt, i anden ombæring iscenesætter han aktivt, eller fortæller. I en vis forstand er det et billede i billedet, eller en fortælling i fortællingen, der betinger ændringen. Nastagios spøgelseshistorie, hans genfortælling af ridderens historie iværksætter en omskiftelse. Den er en midte i den forstand, at den er forårsaget af det foregående og har følger for det kommende. En fortid, der går igen, får konsekvenser for fremtiden. En uafsluttet fortælling, eller en fortælling, der gør sin slutning til en stadig gentagelse for de to genfærd, bruges til at bringe en anden fortælling frem til en lykkelig ende. En ulyksalig gentagelse forhindres, en genganger-historie bringes til standsning – både i forhold til gentagelse *af* historien og gentagelse *i* historien.

Meget passende for en novelle, der hos Boccaccio indgår i en fortælleramme, er selve det at fortælle fremstillet som en social og aktiv handling, der bidrager til fællesskab og regeneration. Nastagios performative genfortælling foregår i omgivelser, der er halvt natur og halvt kultur. I træerne er foregribende ophængt våben- og allianceskjolde for de familier, der endelig bringes sammen ved det efterfølgende bryllup, som er billedrækkens ydre anledning. På træstubbe, der virker mere regelmæssigt frembragte end dem i første maleri, er anbragt muslinger som dobbelttydige symboler på kvindelig seksualitet og kyskhed. Tredje scenebillede er således en slags potentielt, men ufuldbyrdet eller afbrudt bryllup, der fuldbyrdes i sidste maleri. I første omgang forstyrres måltidet, der er socialt sammenbindende, umiddelbart af fortællingen, idet bordet væltes under iscenesættelsen af den vilde jagt. Og denne jagt rummer et ekstremt normbrud: Brylluppets livsbefordrende bindinger er vendt til sin morderiske modsætning, idet forholdet mellem menneske og dyr byttes om. Uanset at såvel den kyske kvinde som den selvmorderiske jæger er genfærd: Det er et menneske, der jages og flås, og i stedet for at dyr tjener som føde for et menneskeligt måltid, bliver et menneske fortæret af dyr. Ridderens – og dermed også Nastagios – fortælling handler om fornægtelse af menneskeligt fællesskab, men tjener i sidste ende netop til at styrke og befæste sociale bånd. Slutningen bliver til en begyndelse. Brylluppet er særlig egnet til at revi-

talisere samfundet, idet seksualiteten her kanaliseres ind i alment accepterede former, hvorved de elskendes energi gøres til samfundets drivmiddel.

Måltidets makabre iscenesættelse

Måltidet bekræfter den sociale sammenhæng i de to sidste malerier i Botticellis serie. I Alfred Hitchcocks *The Rope* udgør middagsselskabet det centrale dramaturgiske kunstgreb, der bringer aktørerne sammen. Men netop derved sættes det i relief, at medmenneskeligheden krakelerer, og at sociale bånd klippes over.

Hitchcocks filmatisering overfører et teatermord til lærredet, men insisterer på sig selv som remediering ved i visse henseender at dyrke det teatraliske – samtidig med at Hollywood-filmstilens flow på en særegen måde føres ud i ekstremer. Værket spiller således teaterets og filmens fortælleformer ud mod hinanden, men trækker også på mere medieovergribende narrative strukturer. Dertil kommer, at det inddrager og citerer andre (kunst)medier, men først og fremmest tematiserer filmen på ubehagelig vis mordet som et i metaforisk forstand intermedialt anliggende.

Botticellis pinjeskov er hos Hitchcock erstattet af et penthouse, egnen omkring Ravenna med Manhattans skyline. De voldsomme tegneserieagtige lakuner i fortællingen er vejet til fordel for en ekstrem betoning af kontinuitet, der prætenderer at lade historiens fortalte tid falde sammen med formidlingens fortællelid. På en måde er Hollywood-filmens flow og skjulte klipning ført ud i yderste konsekvens, idet Hitchcock med nogle få undtagelser har valgt at kamuflere de klip, der trods de lange indstillinger nødvendiggøres af filmrullens maksimale indspilningskapacitet på ti minutter. Det sker ved, at det konstant bevægelige kamera fra tid til anden glider ind over en person eller en genstand, der udfylder synsfeltet og momentant får billedet til at gå i sort, hvorefter kamerabevægelsen uforstyrret kan fortsætte på sin videre færd.

Handlingen begynder in medias res, idet beskueren (som hos Pasolini) brutalt konfronteres med fuldbyrdelsen af et mord, hvor to playboyagtige unge kvæler en tredje med et reb. Morderne er to velstående studerende, Brandon og Phillip, og offeret en studiekammerat, David. Stedet er en fashionabel penthouselejlighed, som de to første deler. Vi forstår hurtigt, at de med deres ugering har ønsket at begå det perfekte mord, og som besegling af mordet

som kunstværk har de på forhånd inviteret Davids forældre til middag sammen med deres søn, som de i virkeligheden hemmeligt har sat stævne i god tid forinden i lejligheden. Indbudt er også Davids forlovede Janet, dennes tidligere kæreste Kenneth samt (mod Phillips vilje) deres tidligere filosofilærer Rupert. Brandon og Phillips husalf Mrs. Wilson, der har været sendt på indkøb, kommer som den første for at gøre de sidste forberedelser. Med misbilligelse bemærker hun, at Brandon har flyttet måltidet fra spisestuen til dagligstuen og gjort en gammel renæssancekiste til buffet.



1



2



3



4



5



6a



6b



6c



7

Illustration 2. Alfred Hitchcock: *The Rope*, 1948.

1. Fugleperspektiv af gaden neden for penthouse-lejligheden (ses også under credits), før kameraet panorerer hen på lejlighedens store vindue. 2-3. Brandon (th) og Phillip umiddelbart efter mordet. 4. Rupert og Mrs. Wilson i begreb med at lægge bøger i kisten, efter at buffen er ryddet. 5. Mrs. Wilson i færd med at åbne kisten, efter at han er vendt tilbage til lejligheden (billedet går her helt i sort en sidste gang). 7. Rupert afventer, at politiet kommer.

Middagsselskabet ankommer i tur og orden: først Kenneth, der forbavses over, at arrangementet er på et plan, hvor der bydes på champagne, Janet, der er konsterneret over at opdage, at hendes tidligere kæreste er inviteret, Davids far og tante, der begge ængstes over, at David endnu ikke er dukket op (moren er blevet hjemme på grund af forkølelse) – og endelig Rupert, der uanmeldt står i stuen. Hans pludselige tilstedeværelse i lejligheden understreges af, at der klippes til ham uden de sorte billeders visuelle mellemkomst. Mørket falder på, mens konversationen udfolder sig som et snart ironisk-legende, snart anspændt pingpong-spil. Davids far, der er bogsamler, er kommet for at tage nogle førsteudgaver i øjesyn, men forlader middagsselskabet i utide sammen med Davids tante, da han efterhånden er bekymret for David – Janet og Kenneth bryder op ved samme lejlighed.

Rupert er den, der tydeligst fornemmer, at noget er galt, og ved at lægge forskellige brikker sammen får han efterhånden sine bange anelser bekræftet. Næsten sikker i sin sag bliver han øjensynligt først, da også han skal til at forlade selskabet, og Mrs. Wilson af vanvare rækker ham den forkerte hat, som han opdager bærer Davids initialer. Chokeret fortsætter han søvngængeragtigt ud af lejligheden for kort efter over dørtelefonen at melde sin tilbagekomst under påskud af at have glemt sit cigaretetui – netop som Brandon og Phillip, der er i mellemtiden er blevet alene, skulle til at skaffe liget af vejen. Der udspiller sig herefter et nervepirrende slutspil, hvor Rupert til sidst rekonstruerer hændelsesforløbet og åbner for kisten for at få vished om sin formodning. Efter et kort håndgemæng, hvor det lykkes ham at bemægtige sig Brandons pistol, forsøger Brandon at overbevise Rupert om, at han og Phillip blot har taget konsekvensen af læremesterens egne overmenneskeidealer, der tillader intellektuelt privilegerede at udrense mindreværdige menneskeliv. Rupert afviser kategorisk en så bogstavelig udlægning af sine ord og tøver ikke med at lade samfundet drage sine tidligere elever til ansvar for deres ugerninger, idet han gennem det åbnede vindue affyrer Brandons pistol for at tilkalde hjælp; man hører stemmer fra gaden og kort efter politisirener.

Som en dramatisk énakter er hele filmen klaustrofobisk indkapslet i lejligheden, der paradoksalt nok i form af sin hvælvede glasudbygning antager form af en kiste, svarende til den, mordofferet er skjult i. Slutningens befriende åbning mod den ydre verden har sin modsvarighed i filmens begyndelse: Under forteksterne ses gaden neden for lejligheden fra et fugleperspektiv,

hvorefter der panoreres ind på lejlighedens vinduer, idet mordofferets skrig danner lydbro over klippet fra det ydre til lejlighedens indre. Fugleperspektivet formidler betegnende nok et Greenwich Village-prospekt af hverdagsnormalitet med en postkasse og brandhane, markører for kommunikation og sikkerhed. En tjenestepige fejer for en indgang, en mand ser på sit armbåndsur og haster af sted, et ægtepar bevæger sig mere adstadigt af sted med en barnevogn, børn gelejdes over vejen af en politibetjent, idet han som ordensmagt standser trafikken. Kort sagt: Vi ser (bogstaveligt talt) ned på en verden, der hviler i gentagelsens uepiske tryghed, hvor alt reguleres af hensyn og regler. Det er næppe tilfældigt, at de farver, omverdenens lysreklamer til sidst gennemtrænger lejligheden med, er rød og grøn – den fysiske adfærdsregulerings farver frem for nogen.

Fra den ophøjede penthouse-lejlighed ser vi Manhattans skyline. Betegnende nok placerer Brandon sig umiddelbart efter det fuldbyrdede mord på højde med den skyskraber, der rager længst op i udsigten fra lejligheden. Den konstruerede baggrund virker kulisseagtig: I hvert fald for en nutidig beskuer tager den sig ud som en teatralisk rundhorisont, der ikke kan gøre krav på illusionisme. Mere usikker kan man være på, om der kan være en tilsvarende pointe i den noget teatraliske spillestil, Brandon (John Dall) og Phillip (Farley Granger) lægger for dagen. Brandon har det med magtfuldt at løfte sig på fødderne, og hans gestik får ham i bogstaveligste forstand til at fylde i billedet. Hans mere målrettede og beslutsomme bevægelsesmønster står i modsætning til Phillips undvigende blik og sammentrukne og let bøjede skikkelse, der blot sjokker efter ham. Begge spiller, som om de skal kommunikere ud over rampen til en fjern teaterbeskuer. Under alle omstændigheder udspilles hele middagsselskabet som en teaterforestilling med Brandon som iscenesætter. Hvor Nastagio arrangerede måltidet i pinjeskoven, udfylder Brandon som absolut dominerende figur her rollen som partyets ceremonimester, “master of the revels”, instruktør: “Now the fun begins”, lyder hans fanfare, da den første gæst melder sin ankomst.

Under middagskonversationen falder snakken på skuespillere, der iblandt nogle, der har medvirket i Hitchcock-film. Denne selvtematisering falder i tråd med filmens teatermetaforer: Da Brandon og Phillip har fuldbyrdet mordet, trækker Brandon gardinerne til side – eller lader tæppet gå. Tilsvarende var det deres hensigt, at lade tæppet falde – trække gardinerne for – da

de skal sørge for ligets exit – hvad de dog forhindres i, eftersom Rupert melder sin tilbagekomst. Teatermetaforer er generelt virksomme i Hitchcocks oeuvre: Hovedpersonen i *North by Northwest* (1959), der forveksles med en anden, tillægges hele tiden egenskaber som skuespiller (han bliver til sidst faktisk tvunget ind i rollen). I *Rear Window* (1954) optræder persiennerne i et baggårdsvindue som en slags teatertæpper for det drama, der udspilles i den dukkehusagtige scenografi. Filmens hovedperson, en pressefotograf med benet i gips efter en ulykke, mimer samtidig filmtilskuerens situation, som den var i gamle stumfilm med et teateragtigt eller traditionelt tegneserieagtigt forhold til det fremstillede: På afstand er han henvist til at følge livet i de andre lejligheder, idet han tilskyndes til at udfylde de narrative mellemrum – hullerne mellem det, der viser sig i baggårdsvinduernes sekvens af billedruder.

Hvad *The Rope* angår, suspenderes filmmediets mulighed for spring i tid og rum, og filmen synes at insistere på sin karakter af filmatiseret teater (bygger som nævnt også rent faktisk på et teaterstykke).⁴ Som i et dukkehus bliver den fjerde væg ikke synlig (bortset fra et lille udsnit bag kisten, der ses et kort øjeblik), og tilsyneladende deler beskuer og aktør samme realtid. Kamerateat holder sig imidlertid ikke i ro, forbliver ikke i teatertilskuerens position, men overskrider rampen og begiver sig på evig vandring (“travelling”) i en indviklet rumlig og billedmæssig koreografi, hvor personer bringes sammen, glider ind over hinanden, visuelt udvisker hinanden eller adskilles, samtidig med at indstillingsafstande skifter – nærmest en slags mimen af aftenreceptionens glatte flow, både hvad angår personrokering og den måde, hvorpå samtaleemnerne afløser hinanden.

Filmbeskueren er trukket op på scenen, vores opmærksomhed styres, men vi er ikke på noget tidspunkt helt identificeret med nogen af de agerendes synsvinkel (som så ofte i shot/reverse-shot’ets skifte mellem samtalepartnere). Det står dog klart, at den mere mentale identifikation til at begynde med uundgåeligt er fanget ind på mordernes side, men efterhånden skifter over til Rupert: “den første halvdel af filmen er om hemmeligholdelse; den anden om undersøgelse og afsløring” (Perkins, 1972, p. 143). Det afgørende skifte sker først, tror jeg, i den scene, hvor Mrs. Wilson rydder kistens opdækning for til sidst at ville lægge de bøger tilbage i kisten, som tidligere be-

4 Det pågældende britiske skuespil – Patrick Hamiltons *Rope’s End* (1926) – bygger på virkelige begivenheder.

fandt sig dér. Rupert vil hjælpe hende med at holde bøgerne, da hun er i færd med at åbne kisten, men Brandon forhindrer det i sidste øjeblik. Hele denne ulideligt langtrukne situation er fastholdt i en relativt lav kameravinkel, som viser kisten og Mrs. Wilson, der går frem og tilbage mellem den og spisestuen, mens de øvrige gæster, hvis konversation man hører, er uden for billedrammen – bortset fra Rupert, der skæres over af billedkanten. Idet den tilsyneladende tilfældige billedkomposition antyder en yderste disharmoni og uligevægt, kræver den en eller anden form for udløsning. Der er imidlertid næppe tvivl om, at beskueren her stadigvæk deler mordernes ængstelse for opklaring. I det hele taget kan filmen udnytte den filmiske inddragelse af beskuerens identifikation til langt hen i forløbet at gøre ham eller hende til en slags medskyldig – svarende til at filmens overordnede fortællerinstans i første omgang gør Brandon, i anden omgang Rupert til en slags (underordnede) medfortællere: Brandon bidrager overmodigt med en del "clues" til opklaringen for at forøge spændingen, og det er Rupert, der til sidst genfortæller hændelsesforløbet, og i et stabilt totalbillede, siddende ved kisten med gerningsmændene på hver side, lukker historien af. Et mord er blevet opklaret, fortolket; som kunstværk er det blevet attribueret, idet dets ophavsmænd er blevet afsløret.

Kameraet bevæger sig inden for et lukket rum, der efterhånden bliver klaustrofobisk.⁵ I begyndelsen tager det fx turen med, da Brandon i en fejende bevægelse med rebet i hånden spankulerer fra dagligstuen gennem entré og spisestue til køkkenet; senere – og især efter Ruperts tilbagekomst – er kameraet stadigvæk bevægeligt, men mere begrænset i sin aktionsradius. Ét sted opnår vi aldrig adgang til: Vi hører kun om et soveværelse, hvor telefonen står. I centrum for al opmærksomhed, også kameraets, er naturligvis den store kiste. Konversationen vender igen og igen tilbage til den fraværende gæst og bliver ofte dobbeltbunden i beskuerens bevidsthed, når kisten fra tid til anden skydes frem i billedets forgrund. "What is this?", spørger Rupert. "A cassone I bought in Italy", svarer Brandon. Ruperts spørgsmål retter sig imidlertid mod hele arrangementet – et spørgsmål, han ikke er alene om blandt

5 Jf. Pallasmaa, 2001, p. 42: "The architectural lesson Hitchcock teaches us shows that ordinary houses and rooms are used as amplifiers of suspense and fear". Jf. også Jacobs, 2007. Jacobs nævner, hvorledes et særligt, aflåst rum kan rumme en hemmelighed. I *The Rope* er det for så vidt kisten, der som æske i æsken har denne funktion. Hos Jacobs, 2007, p. 266 ff. kan man læse om de store tekniske, optagelsesmæssige problemer, hele afviklingen af Hitchcocks filmiske eksperiment indebar.

gæsterne – men Brandons svar giver anledning til at fortælle en historie om en ung vordende brud, der i leg skjulte sig i en kiste, hvor låsen smækkede i, så hun ikke kunne komme ud igen; halvtreds år senere fandt man hendes skelet. Janet, der lytter til historien, er jo netop Davids tilkommende, og det er påfaldende, at aktuelle eller potentielle par synes skilt fra hinanden – bortset fra Brandon og Phillip, der tydeligvis er homoseksuelle. David og Janet får aldrig hinanden (understreget af, at Davids tante mistager Kenneth for at være David), Kenneth har brudt med Janet, Davids far dukker netop op uden sin kone. Ungkarlen Rupert leger spøgefuldt med tanken om, at han burde gifte sig med den betydeligt ældre Mrs. Wilson (“I may marry her”), men af hans generelt drillende tone fremgår det tydeligt, at han dyrker en vis ironisk-distanceret indforståethed med hende.

Brudekisten kunne have haft udsmykninger som Botticellis, men er klart løsrevet fra sin tidligere funktion, der kun semantisk klinger med på den negative måde, at et bryllup forhindres, at regeneration er veget for degeneration. Kisten udnyttes nærmest blasfemisk ved både at være sarkofag, alter og nadverbord. De sakrale overtoner fremmes ved, at Brandon anbringer et par trearmede lysestager symmetrisk på det opdækkede kistelåg (“a ceremonial altar for a sacrificial feast”, kalder han opstillingen). Nadverassociationerne er næsten kannibalistiske: Da Phillip ikke spiser af kyllingen, falder snakken på, at han ellers ikke veg tilbage for med de bare næver at slå kyllinger ihjel på sin mors gård (hvad han hårdnakket benægter) – i et enkelt tilfælde var dog “his touch a trifle too delicate”, eftersom kyllingen spankulerede videre. Tidligere er han i nervøsitet kommet til at knuge om sit vinglas, så det går itu, og hans hånd giver sig til at bløde.

Måltider er normalt bekræftelser af samhørighed, men måltidets fællesskab er her fordærvet af en handling, der sætter ethvert gæstevenskab overstyr. Det “conversation play”, der foregår, bliver næsten en slags apoteose på et sofistikeret, overkultiveret miljø, der virker perverteret. Store dele af dialogen er dobbelttydig, som når Kenneth spørger: “We’re drinking champagne? Is it somebody’s birthday?”, og Brandon svarer: “You might say it’s quite the opposite”, eller når Janet trækker Brandon til side for at gå i rette med hans manipulationer: “I could strangle you, Brandon”. Tilsvarende opfatter filmbeskueren (og morderne) tvetydigheden, når Davids tante, der nærer astrologiske tilbøjeligheder, vil læse Phillips skæbne i hans hænder og forudser hans

skæbne: "Good fingers, strong, artistic. These hands will bring you great fame!" Rupert gør indirekte tykt nar af Davids tante, og ligesom Brandon dyrker Rupert bevidst ironien, som Davids far har svært ved at greje, da de unges tidligere lærer lufter sine tanker om, at "Murder is a crime for most people – a privilege for the few". Ironi er for Rupert en beskyttende fernis, og en generel uforpligtet distance antydes i hans (James Stewarts) diskrete spillestil: Han glider rundt som iagttager, og når han taler med nogen, stiller han sig en smule for tæt på vedkommende, idet intimiteten modsiges af et blik, der i sidste instans glider af og antyder, at han er vanskelig at fastholde. Hans drengede charme er også barnligt legende og uansvarlig.

Mordet som intermedialt kunstværk

De to mordere har med deres gerning villet skabe det perfekte mord, som især Brandon vil give status som kunstart. Forblindet har han taget ved lære af Rupert, der da også under selskabet i et humoristisk-pedantisk tonefald giver sin teori til bedste: "Murder is, or should be, an art – perhaps not one of the seven liberal, but an art nevertheless". Det hele er i traditionen fra Thomas de Quinceys store essay "On Murder Considered as One of the Fine Arts" (1827, 2. udg. 1839), som angiveligt er en (til en begyndelse ret så akademisk og pedantisk) forelæsning i en hemmelig klub, der ønsker at fremme et æstetisk frem for et etisk syn på mordet. Dette bør ifølge klubbens formål betragtes og vurderes på linje med statuer, billeder, oratorier og kaméer. Teksten er forsøgt hemmeligholdt, men er ved et tilfælde faldet i udgiverens hænder.

De Quincey skal naturligvis ikke tages på ordet; det skal Brandon derimod, når han erklærer, at "Murder can be an art, too. The power to kill can be just as satisfying as the power to create". De Quinceys mord-connaisseur afviser mord begået for vindings skyld (røveri fx), men tilslutter sig på den anden side ikke Kants "interesseløshed"; snarere er der tale om aristotelisk renelse af lidenskaberne. For Brandon er der imidlertid tale om et mord, der ikke må pege tilbage på et motiv eller tilsigte en bestemt effekt: Et autonomt mord, der er løsrevet fra ophavsmanden som et stykke "l'art pour l'art". Det er begået "for the sake of danger and the sake of killing". At det antydes, at mordet er begået af homoseksuelle, er i filmens noget homofobiske univers

kun med til at bekræfte, at værket er narcissistisk og ufrugtbart – at det er bøjet mod sig selv uden at tjene formål uden for sig selv. De to mordere har isoleret sig fra menneskeligt fællesskab ved en destruktiv drift, der ikke skaber, men afbryder liv. Det understreges af, at mordet får nærmest seksuelle overtoner, som kilde til ophidselse, da de to venner bagefter taler om, hvordan de hver især følte at begå det. Det har også lidt karakter af manddomsprøve – svarende til flere af personernes forestående eksamen eller Phillips snarlige debutkoncert.

Morderne har tiltaget sig en guddommelig magt til at klippe livstråden over; de fornægter den naturlige død og overfører den i en kunstig sfære ved at indramme den og egenmægtigt skabe betydningsfuld “closure”. I Pasolinis forstand tiltager de sig montagens morderiske klip. Filmens sidste klip er paradoksalt nok fremhævet ved at være skjult: Da Rupert åbner kisten for at forvisse sig om, at hans mistanke var berettiget, dækkes billedfeltet af låget, og billedet går en sidste gang i sort.

Det store paradoks er, at også et lukket, i sig selv sluttet værk, kræver en kontekst, en “fremvisning” for overhovedet at blive opfattet som værk. Og det er den makabre ramme, det bizarre efterspil, der ifølge Brandon sætter prikken over i’et: “Making our work of art a masterpiece”. Middagsselskabet bliver en fernisering af kunstværket, i dobbelt forstand en slags reception i forlængelse af mordet. For Brandon ville det have været en mangel, hvis partiet ikke fandt sted. Det er “The finishing touch to our work. It is the signature of the artists. Not to have it...” – Phillip fuldender hans sætning: “would be like painting the picture without hanging it”. Og fejringen finder sted i en multimedial ramme, der emmer af kunst og litteratur. “You have improved your touch”, siger Rupert anerkendende til den klaverspillende Phillip⁶ – og mordet vidner da også om pianistens stærke anslag eller signatur, hans håndværk. Lejligheden er præget af, at Brandon er kunstsamler, og han udveksler bibliofile førsteudgaver med Davids far, der får nogle bøger med hjem bundet

6 Næsten som en understregning af filmkameraets ustandselige bevægelse spiller Phillip hele tiden Francis Poulencs *Mouvement perpetuel no 1* (1918), der i variationer over et enkelt tema fremkalder nogle sprøde dissonanser i kraft af forslag og den perpetuum mobile-agtige basføring. Motivet dukker op i orkestral instrumentering under teksterne ved filmens begyndelse og slutning. Poulenc indgår i den mere “konceptuelle” aura af homoseksualitet, der omgiver filmen, eftersom komponisten var bøsse lige som flere af de skuespillere og manuskriptforfattere, der har bidraget til filmen.

sammen med det reb, hans søn blev kvalt med. Mordet holdes til bogen – også i og med at kisten er potentielt opbevaringssted for bøger.

Kunstneren er en gerningsmand, der efterlader sine spor, morderen en *auteur*, der røber sig ved sin stil. Det er betegnende, at der er forbindelseslinjer og stærke fællestræk mellem kunstkenderen Giovanni Morelli og kriminologen Alphonse Bertillon, der begge i slutningen af 1800-tallet udviklede angiveligt videnskabelige metoder til identificering af henholdsvis kunstnere og forbrydere. På plancher botaniserede Bertillon i enkeltheder forbryderes fysiognomiske kendetegn og systematiserede arkiveringen af fotos og fingeraftryk. Morelli fremstillede tilsvarende tavler, der skulle tjene attribueringen af kunstværker ved jævnføring med værker, hvis autenticitet ansås for sikret af ydre bevismateriale. For at fastslå om et værk skyldtes Botticelli selv eller hans efterlignere – assistenter, elever – skulle sammenligningen ikke foretages på baggrund af indhold eller overordnet komposition, der let lader sig efterligne, men først og fremmest ved en nærsynet granskning af en række ellers upåagtede formelle detaljer så som fremstillingen af øreflipper, læber eller hænder. Carlo Ginzburg har set en pointe i en sådan fælles spor-tænkning hos Giovanni Morelli, Sigmund Freud og Conan Doyle, der alle var lægeuddannede: Detektivisk foretog de erfaringsbaserede slutninger fra symptomatiske detaljer, der undslap bevidstheden, til videre sammenhænge eller fortællinger (Ginzburg, 1986).

I den gammeldags, traditionelle kriminalfortælling af Conan Doyle- (eller Agatha Christie-) typen befinder detektiven sig på betryggende afstand af det livstruende univers; han er uden for fare.⁷ Fortællingens foreliggende række-

7 Todorov (i afsnittet "Typologie du roman policier", Todorov, 1978) opstiller en typologi, idet han tager udgangspunkt i den russiske formalismes skelnen mellem *fabula* og *sjuzhet*. I mellemkrigstidens klassiske kriminalroman, "roman à énigme", ligger *fabula*en, det fortalte, således før fortællingen, *sjuzhet* eller plottet. Den første er det fraværende, kronologiske hændelsesforløb, som skal rekonstrueres, mens den sidste er den nærværende fremstilling, der i opklaringen skuer bagud i tid. Denne historie – opklaringens – træder tilbage til fordel for den førstnævnte – forbrydelsens. I den amerikanske "roman noir" fra efterkrigstiden er det omvendt, og der er ikke længere noget mysterium at opklare: De to historier er fusioneret, og fortællingen forløber samtidigt med handlingen. Forskellige interesser er på spil: "den første kan kaldes nysgerrigheden. Den bevæger sig fra virkning til årsag: med udgangspunkt i et bestemt resultat (et lig og nogle indicier) gælder det om at finde årsagen (den skyldige og det, der har motiveret forbrydelsen). Den anden form er spændingen, og man bevæger sig her fra årsag til virkning: man viser os først udgangsomstændighederne [...] og vores interesse opretholdes ved forventningen om det, som skal

følge af handlingselementer, dens *plot*, er kun til for at rekonstruere den bagvedliggende, i første omgang fraværende, historie, dens *fabula*, og de to niveauer bliver ikke sammenblandet, smitter ikke af på hinanden. Plottet er så at sige opsuget i historien. I *The Rope* er Rupert til sidst som en slags detektiv selv udsat for fare og er da også synligt nervøs, da han rekonstruerer det, der har ledt op til mordet. Helt uden andel i misgerningen er han imidlertid ikke; som gerningsmændenes læremester er han trukket ind i den ved indirekte at bære sin del af ansvaret.

At der er sket en forbrydelse, og hvem, der har begået den, står klart fra begyndelsen af *The Rope*. Al spænding samler sig om opklaringen – ikke dens indhold, men dens udførelse. Trangen til at fortælle svarer til driften mod meningssøgen. I den forstand er Brandon fortælleren, Rupert læseren. Man kan have en mistanke om, at i hvert fald Brandon ved bevidst at udlægge utydelige spor (men ikke det afgørende) i virkeligheden nærer et skjult ønske om, at Rupert skal opklare sagen – og udtrykke sin anerkendelse; deraf den stadige legen med ilden. I en vis forstand skal forbrydelsen på én gang fortælles og holdes skjult. Men morderne fældes af Brandons ubændige trang til trods alt at antyde en handling, der egentlig skulle fastholdes som et statisk, lukket kunstværk, uden at tjene andre formål end at styrke ophavsmændenes i forvejen stærkt opskruede følelse af selvværd. Bedriftens forment fuldkommenhed består i, at den er så snedigt tilrettelagt, at den ikke opklares, og kun iværksætternes ligemand er i stand til at læse eller tolke det hermetiske kunstværk – eller overhovedet at anerkende det som et sådant og tilskrive det et ophav. På en måde er værket netop uden indhold (motiv) og er uegnet til at skabe social sammenhængskraft – vi befinder os i et elitært, selvoptaget og kuldslået ironiserende univers, hvor det udsagte og udsigelsen falder fra hinanden.

The Rope bevæger sig fra lys til mørke og samtidig fra forbrydelse til opklaring.⁸ Både Nastagio-fortællingen og *The Rope* fører således på et vist plan fra en uligevægtssituation til en tilstand af ligevægt. Men hvor fortællin-

ske, dvs. virkningerne (lig, forbrydelser, kampe)” (Todorov, 1978, p. 14; min oversættelse). Endelig er der kombinationen: “roman à suspense”, der har træk fra begge former.

8 Frykten for opklaring synes næsten bogstaveligt markeret ved, at Phillip beder først Brandon, siden Rupert om at slukke det lys, de lige har tændt. Det er også ham, der ønsker kisten ordentligt aflåst. I øvrigt lykkes det ikke skuespilmæssigt at gøre det troværdigt, at Phillip skulle være så domineret af Brandon, at han for alvor er gået med på dennes æstetiske mordplan.

gen hos Boccaccio og Botticelli – trods dens i dag mere end fremmedartede morale – er med til at fremme samfundets normsystem og sikre den sociale integration, tjener den hos Hitchcock til at sætte spørgsmålstegn ved civilisationens stabilitet. På et generelt topografisk niveau bevæger historien bag Botticelli-malerierne sig inden for et narrativt hjemme/ude/hjemme-skema, således at den mellemliggende situation indebærer konfrontation med en farlig naturtilstand, der gennem fortællingen ledes hjem til kulturen. Malerierne gengiver intermedialt et litterært forlæg; i billeder genfortælles en genfortælling og understreger derved repetitionens afgørende rolle i skabelse og opretholdelse af social virkelighed.

Instruktøren Alfred Hitchcock genfortæller i dobbelt forstand en teatralisk performance – for det første i og med filmens teatraliske forlæg, for det andet i kraft af mordets spektakulære iscenesættelse, som filmauteuren med en kinematografisk forskydning tager på sig. I modsætning til maleriet stiller filmen sig ikke tilfreds med at afskære sin betragter fra fiktionens rum. Teaterets tilskuere deler principielt tid og rum med skuespillerne, men er reelt adskilt fra dem. Filmbeskueren derimod affinder sig normalt ikke med at stå uden for eller over for den fremstillede verden, men trænger ind i den, så det filmiske univers omslutter ham eller hende. Dette svarer til, at morder og opdager, "fortæller" og modstræbende "læser" eller "genfortæller" hos Hitchcock er impliceret i hinanden. Ruperts genfortælling af forbrydelsen har performative træk og tjener en social funktion, men afslører mere en skrøbelig (asocial) virkelighed, end den skaber en bæredygtig (social) realitet.

Hvor Nastagio-fortællingen lægger truslen ud i et asocialt naturunivers, kommer den i *The Rope* indefra, og filmen, hvis synsvinkel er i stadig bevægelse, indfanges i et spændingsfyldt nærhedsunivers: Vi forbliver i det hjemlige, der antager uhyggelig (i freudsk forstand "unheimlich") karakter, hvor det fremmede inderliggøres og domesticeres på makaber vis. Mordet bliver ubehageligt håndgribeligt, taktilt, og maden, der serveres fra kisten, giver følelsen af afsmag. Hvor malerierne med deres faste roller på afstand appellerer til et sammentømret fællesskab, henvender filmen sig til den isolerede biografgænger, der hallucinerende i mørket for en begrænset stund drages ind i tvedygtige, individuelle identifikationer, som ikke endegyldigt sættes på plads ved den afsluttende udskillelse af misdæderne.

“I’m afraid Phillip is a little anti-social tonight”, undskylder Brandon, da Rupert kommer tilbage, idet han blot henviser til, at den oprevne Phillip har fået for meget at drikke. Men det asociale stikker dybere som generelle menneskelige muligheder; mange af Hitchcocks lovlydige personer leger mere eller mindre seriøst med tanken om at begå mord, og hans mordere kan tage sig yderst kultiverede ud, selv om psykopatien hos Brandon skinner gennem den glatslebne og belevne overflade. Der sker i filmen et skred fra slagtning af dyr som menneskeføde, over krig som socialt accepteret fænomen til decideret mord (og antydnet symbolsk kannibalisme), fra intellektuel, drilsk arrogance til potentielt nazistiske overmenneske-forestillinger.

Det er næppe tilfældigt, at Rupert Cadell har pådraget sig en skade under krigen, der gør, at han trækker let på det ene ben (“Mr. Cadell got a bad leg in the war for his courage” ifølge Mrs. Wilson), og han såres i hånden under håndgemængten med Phillip. At skuespilleren James Stewart var kendt som krigsveteran spiller sikkert ind – også når Brandon ikke tiltror sin (ødipale) faderfigur modet til at deltage i sit eget og Phillips omhyggeligt planlagte mord. Brandon modstiller i filmens begyndelse David med dem, der har ladet livet på slagmarken: “Good Americans usually die young on the battlefield, don’t they?”

Nastagio-fortællingen kan trække på en forudgående viden, der som fælles gods kan udfylde de store tidsintervaller i fortællingen, idet denne samtidig på en slags metaplan tilskrives en socialt helende kraft. Set i bakspejlet er der tale om en art tegneserie, der ikke formår at stå på egne ben, men må (og kan) henvise til sin litterære kilde. Med deres mere panoramiske fortælleforn, hvor flere begivenheder kondenseres i det samme billede (og samme rum), befinder Botticellis malerier sig lige som sit forlæg på en vis objektiv afstand af begivenhederne, der netop ved at kunne overskues rumligt antager karakter af tilbagelagt, skæbnebestemt datid, samtidig med at fortiden skal gøres retningsanvisende for nutiden. *The Rope* derimod er lutter nutid: Beskueren drages for en begrænset tid ind i et begivenhedsforløb, der opleves på klods hold. Det virker næsten som en påmindelse om det (postulerede) sammenfald af fortælletid og fortalt tid, når Rupert under en samtale med den klaverspillende Phillip sætter en metronom i gang. Formelt – men også tematisk (tæpperne, spillet, iscenesættelsen) – forholder filmen sig således til skuespillets realtid og udnytter – og potenserer – på skrømt teaterets reelle

rumlige fællesskab mellem beskuer og personer. Men ved sit ekstreme flow, der nærmest virker klaustrofobisk i sin ubønhørlige tidsfølge, fornægter *The Rope* paradoksalt nok samtidig den usynlige kontinuitet, det traditionelle hollywood'ske filmsprog skulle skabe mellem klip, der ellers tillader rumlig og tidslig diskontinuitet. Forsøget på at skjule klippene tjener i virkeligheden snarest til at udhæve dem, idet billedet hele tiden går i sort. Og ikke mindst ved det sidste klip på kistelåget bliver Pasolinis filmteoretiske meningsmager næsten håndgribelig i form af en morderisk montør, "Der Schnitter Tod"⁹, der som tidligere antydet skærer alt til med sin le. Filmklipperen tiltager sig rollen som den instans, der åbner, opdeler og lukker universet, og i sidste instans indrammer det som et afsluttet kunstværk.

Slutninger

Skriften på lærredet – sluskiitet – føles oftest som mere end en meddelelse om, at nu er filmen ikke længere. Historier føres til ende, ikke blot til standsning. "The End" antager let eksistentiel karakter. Den amerikanske billedkunstner Ed Ruscha har i flere af sine billeder leget med dette forhold ved at lade ordet fremtræde i gotisk skrift på en slidtribet celluloidstrimmel eller ved at fange det mellem to frames, der nægter at falde i hak.

Hvor begyndelser kan antage karakter af skabelse – intet kommer før – må Dommedag vel siges at være den ultimative narrative "closure". Alt leder op til den, men intet følger efter frelsen eller fordømmelsen, for så vidt som tiden ophæves og alt er stilstand eller gentagelse; højst et billede kan stå tilbage, der skildrer Paradisets salighed eller Helvedets pinsler. Det er imidlertid ikke en dommedagsscene, Pasolinis Giotto-efterfølger er i færd med at male og til sidst bringer til tilsyneladende afslutning under indtryk af en let ironisk dommedagsvision, hvor den straffende Kristus er erstattet af en Maria-skikkelse. Lige før slutscenen fortælles en historie om to venner, hvoraf den ene horer på livet løs, mens den anden lægger bånd på sig selv af frygt for straffen i det hinsidige. Den første er ubekymret, men lover at vende tilbage, hvis han er den, der dør først, for at aflægge vidnesbyrd om livet efter dette – begge dele opfyldes, og som genfærd kan han berette, at hans seksuelle eskapader ikke regnes for noget særligt i det hinsidige – hvad der får den an-

9 Pasolini bruger ikke selv udtrykket.

den til straks at kaste hæmningerne med et orgiastisk brøl: “non è peccato” – det er ikke nogen synd! Den store domsafsigelse er der således ikke lagt op til, og faktisk er Pasolinis maler slet ikke færdig med sit værk, selvom stilladset fjernes, og to livsglade, åbenlyst homoseksuelle munke fejrer det ved at ringe med klokkerne og opføre en munter dans, idet de svinger sig i klokkestrengene. Kun to af de tre felter er i virkeligheden færdiggjort: “Perché realizzare un’opera quando è così bello sognarla soltanto”, som malerens slutreplik lyder: “Hvorfor skabe et kunstværk, når det er så smukt blot at drømme om det?” Med de festende munke og malerassistenter muntre latter som lydkulisse toner “Fine”-skiltet frem som montagens endegyldige interpunktion.

Denne festlige fejring af det (til dels) færdige kunstværk danner modsætning til filmens mørke begyndelse med Ciappellettos mord.¹⁰ I midten af filmen dør han selv, og hans sammenbindende rolle overtages af freskomaleren, der er levende optaget af folkelivet, og hvis virke fremstilles med en mættet sanselighed, som fx viser sig i fremstillingen af, hvordan pigmenter kvæses, stødes og blandes. De to midterste noveller er som nævnt lagt i forlængelse af hinanden på en måde, så en ulykkelig slutning, hvor en kærlighedsforbindelse forhindres af et mord, modstilles en lykkelig udgang beseglet med et bryllup, idet begge forløb er begrundet i sociale normer. Botticelli fortæller en historie som den første, Hitchcock som den anden. Hos Boccaccio fortæller man i bogstaveligste forstand på livet løs for at holde pesten på afstand, og i *Tusind og én nat*, som Pasolini også har filmatiseret, holder Sherezade sig i live ved hver aften at påbegynde, men ikke afslutte, en ny historie for sultanen, der ellers har for vane at slå sine koner ihjel på bryllupsnatten. At standse fortællingens strøm ville således være dødbringende, mens den fortsatte, uafsluttede fortælling i mere end metaforisk forstand virker livsbekræftende.¹¹

Botticellis version af Nastagio-fortællingen befæster (også selvrefleksivt) samfundsmæssige normer og regeneration. Hitchcocks film viser til en begyndelse (under forteksterne) en normalverden, der er underlagt normer, som

10 Pasolini blev myrdet under mystiske omstændigheder, og måske er det ikke så overraskende, at der ifølge bl.a. wikipedias artikel om ham på internettet er nogle, der mistænker Pasolini for at have iscenesat mordet på sig selv.

11 Pasolinis såkaldte “livs-trilogi” omfatter – ud over *Il Decamerone* (1971): *I racconti di Canterbury* (1972) efter Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* (slutningen af 1300-tallet) og *Il fiore delle mille e una notte* (1974). Om de tre felter hentyder til den planlagte trilogi, skal jeg ikke kunne sige.

beskytter og viderefører liv – en hverdag, der er uden udvikling, eftersom den er “run-of-the-mill”. Middagsselskabets glatte overflade ville ikke være blevet forstyrret af kriminalhistorien, hvis ikke den betændte, men tilslørede, fortælling var gledet Brandon af hænde, netop fordi han i arrogant selvovervurdering mener at kunne styre den; for så vidt bilder han sig ind på én og samme tid at kunne fortælle og ikke fortælle den. På denne måde sker der ikke andet end, at Rupert som læser og genfortæller til sidst ved dét, som beskueren har vidst fra begyndelsen. Undervejs har vi imidlertid fået et indblik i en gennemironiseret, ubeboelig verden, der sætter alt i anførelsestegn og uansvarligt eller ligefrem forbryderisk leger med liv og død for at udmønte mordet til et intermedialt, *unik*t kunstværk. Den æstetiske (selv)iscenesættelse er dødbringende, og offerets død skænker ikke mening til en livshistorie, der knapt er begyndt. Som (gen)fortælling om død er Ruperts afsløring på den ene side en social praksis, der bekræfter den sociale norm, men den frembringer på den anden side blot endnu mere død (i form af mordernes forventede dødsdom).

Måske er det et karakteristisk træk ved de forskellige mediers omgang med fortællingen, at Hitchcocks slutning trods alt principielt set er mere åben end Botticellis. For filmtilskueren er fortællingens levende strøm tæt inde på livet og den fremkalder uvilkårligt forestillinger, der konkret udfylder den tid, der følger umiddelbart efter det afsluttende pistolskud og “The End”-teksten: Inden for foreskrevne baner gives en privat associationsstrøm forholdsvis frit løb, alt imens beskueren mentalt forlader penthouselejligheden og fysisk biografalen. Den afsluttende bryllupsscene hos Botticelli er derimod i kraft af sin statik mere definitiv – den markerer noget i retning af, at brudeparret levede lykkeligt til deres dages (naturlige) ende. Ved deres rumlige placering – måske endda rundt om en brudeseng – overflødiggør malerierne også Boccaccios epilog, der i en vis forstand forlænger fortællingen ud i dens funktion: Ved at anføre, at mange kvinder på afveje har taget ved lære af Nastagios historie og er fundet tilbage på den rette vej, almengøres moralen som beretningens punktum.

Nastagio-historiens (gen)fortælling om død frembringer altså nyt liv, og i hele novellesamlingens rammefiktion forbindes det at fortælle med at holde døden i skak. Med deres rumlige tilstedeværelse ved siden af hinanden lægger Botticellis malerier op til en stadig levendegørelse af tidsfølgen, der i sig selv indbefatter en repetition og således både internt og som helhed har ka-

rakter af genfortælling (af et ikke privat, men alment udbredt stof). Med sin panoramiske afstand får fortællingen samtidig skæbnekarakter. Mordet i *The Rope* er derimod arbitrært, følger ikke af en nødvendig begivenhedskæde: Hitchcocks nærsynede og singulære historie overskygges af, at slutningen er i begyndelsen. Pasolini – der også har auteur-status – forsøger som folkelig Giotto-genganger at gøre såvel Boccaccio som Botticelli kunsten efter, men hans genfortælling sker under moderne betingelser: Han giver rollen som middelalderlig mester, der maler *al fresco* eller *al primo*, men samtidig arbejder i et intrikat spejlkabinet af begyndelser og slutninger.

Anders Troelsen, lektor ved Kunsthistorie, Aarhus Universitet. Har arbejdet med bl.a. metodiske spørgsmål, byen som filmisk scenografi, forholdet mellem ord-billede og billede-musik. Har bl.a. skrevet *Mod modernismen. Analyser af moderne kunst* (1994) og redigeret *Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse* (2002) samt *Filmen som verdensteater. Omkring Peter Greenaway* (1995, sammen med Carsten Thau).

Litteratur

Aristoteles: *Om diktekunsten*, Tanum, 1963 (ca. 335 f. Kr.).

Arnheim, Rudolf: *Film as Art*, The University of California Press, 1957.

Brooks, Peter: *Reading for the Plot, Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, 1992 (1984).

Christiansen, Hans Christian: *Tegneseriens æstetik*, Museum Tusculanums Forlag, 2001.

Didi-Huberman, Georges: *Ouvrir Vénus – Nudité, rêve, cruauté*, Éditions Galimard, 1999.

Ginzburg, Carlo: "Indicieparadigmets rødder", *Kultur & Klasse*, oktober, 1986.

Jacobs, Steven: *The Wrong House, The Architecture of Alfred Hitchcock*, 010 Publishers, 2007.

Kjørup, Søren: *Filmsemiologi*, Berlingske Leksikon Bibliotek, 1975.

Mitchell, W.J.T: *Iconology – Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, 1986.

Mitchell, W.J.T.: "There Are No Visual Media", *Journal of Visual Culture*, 4, 2, 2005, pp. 257-266.

Pallasmaa, Juhani: *The Architecture of Image, Existential Space in Cinema*, Rakennustieto oy Helsinki, 2001.

Perkins, V.F.: *Film as Film, Understanding and Judging Movies*, Penguin Books, 1972.

Todorov, Tzvetan: *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, 1978 (1971).

Troelsen, Anders: "Det synliges kunst – en introduktion til Arnheims 'anskuelighedslære'", *Argos – tidsskrift for kunstvidenskab, visuel kommunikation og kunstpædagogik*, 1, 1985.

Troelsen, Anders: "Kunstarternes sammenkomst, Om kunstkomparation", *Ny Poetik*, 7, 1997.

Samtidskunstens auditory turn?

Ansa Lønstrup

Museet som audiovisuelt rum

Lyd og lytning er grundlæggende multimodale. Lytning foregår i aktivering af flere sensoriske modaliteter, idet både hørelse, følesans og syn er involveret i lytteoplevelsen. Dette gælder såvel medieret som umedieret lytning. Eksempler herpå kan være hyppigt forekommende visuelle lyd-repræsentationer, som fx synet af en vibrerende højttaler, mixerpulten, afspilningsanlægget, tv-apparatet m.fl., samt ikke mindst vores registrerede sansning af især dybe lydfrekvenser i mave og underliv. Lyden sætter vores krop, sanser og sind i svingninger og i bevægelse. Samtidig dominerer en kulturel opfattelse af, at lyd er uhåndgribelig og usynlig og derfor vanskelig at dokumentere som betydnende – måske begrundet i dens “flygtighed” og i dens kulturelt og kunstnerisk konsoliderede isolering som “ren musik” eller som *lydkunst*. I det senmoderne bliver det multisensoriske virkelighedsfelt med appel til *alle* sanser – også smags-, føle- og lugtesans – reduceret til *audiovisualitet* i de elektronisk medierede versioner på film, tv, Internet og mobile medier, eksemplificeret ved de mange madprogrammer på tv. Denne audiovisuelle reduktion i de elektroniske medier foranlediger, hvad vi kunne betegne som en dominerende *audiovisuel kultur*, der perceptuelt og diskursivt dominerer også uden for de elektroniske medier.

I denne kultur har der imidlertid over længere tid samtidig været en voksende interesse for og fokusering på lyd. Her kan nævnes fx de nye store lydanlæg i biograferne, film-soundtracks på CD samt lyddesign i medie- og vareverdenen, der alle er områder i stor vækst. Noget kunne altså tyde på, at der er tale om et diskursivt, teoretisk-videnskabeligt og erkendelsesmæssigt efterslæb, idet lyd/lytning er massivt til stede i kulturen, mens diskursen vedrørende det sensorisk fler- og multimodale har vanskeligt ved at inddrage og

teoretisere netop lydens og lytningens andel heraf. Denne artikel omhandler samtidskunstens brug af lyd som kunstnerisk materiale – med et særligt fokus på perception og lytning. Undervejs behandles lyd og lytning som en meto- disk og diskursiv problemstilling og udfordring. Der er altså tale om overlagt, og for mig at se nødvendigt, fokus på lyd og lytning på trods af den mul- tisensoriske ramme for denne artikel.



Illustration 3. Bill Viola: *Going Forth By Day* (2002), Deutsche Guggenheim, Berlin, 9. februar til 5. maj 2002. På premieredagen for *Going Forth By Day* i Berlin trådte jeg ind i ét stort rektangu- lært, mørkt og næsten lukket rum, på hvis vægge fem meget store video-“fresker” var projiceret op i noget man kunne kalde *medium slow-motion*. I dette mørke rum blev lyden meget hurtigt et fokuserings- og koncentrationspunkt eller en *guide* for min orientering og fysiske bevægelse. Det første problem var nemlig: Hvor skal jeg placere mig i dette udstillingsrum?

Bill Violas audiovisuelle verden

Da jeg første gang mødte den amerikanske videokunstner Bill Violas værk *Going Forth By Day* skete det uforberedt på et improviseret besøg i *Deutsche Guggenheim* i Berlin i februar 2002. Senere indgik værket i 2005 i den store udstilling, hvori Kunstmuseet ARoS i Aarhus, DK, som det første skandina- viske museum præsenterede Bill Violas imponerende videokunst, der i kraft af sine store formater, sin hyperrealisme og sin avancerede audiovisuelle komposition har bragt Bill Viola til tops på den internationale videokunsts Top 10. Allerede ved åbningen af det nye ARoS i 2004 var hans værk *Five Angels for the Millenium* blevet indkøbt til den faste samling og installeret i et af mu- seets 9 kælderrum for den aktuelle, internationale “lys-, video- og installati-

onskunst" (ARoS' website <http://www.aros.dk/page.asp?sideid=1456&zcs=3>). Bemærk fraværet af ordet *lyd*. På premieredagen for *Going Forth By Day* i Berlin trådte jeg ind i ét stort rektangulært, mørkt og næsten lukket rum, på hvis vægge fem meget store video-‐fresker‐ var projiceret op og kørte i noget man kunne kalde *medium slow-motion*, simultant som sløjfer af ca. 30 minutters varighed, men forskudt i forløb, således at de fem videoprojektioners narrative begyndelse og slutning netop ikke var synkroniseret [ill. 3].

I dette mørke rum med mærkelige *hyperrealistiske* billedfortællinger i lidt overnaturlig menneskestørrelse og med langsom, minimal handlingskarakter blev lyden meget hurtigt et fokus- og koncentrationspunkt eller måske ligefrem en *guide* for min orientering og fysiske bevægelse. Det første problem var nemlig: Hvor skal jeg placere mig i dette udstillingsrum? Skal jeg gå, stå, sidde på gulvet, eller skal jeg stille mig midt i og rotere rundt om mig selv – og hvor hurtigt eller hvor længe?

Jeg bevægede mig i første omgang tøvende frem i halvmørket som en halvblind museumsgænger langs billedprojektionerne, først tæt på – derefter langt fra, skelede så til de øvrige besøgende og landede efterhånden i periodvis faste positioner stående foran de enkelte billedprojektioner. Til sidst satte jeg mig på gulvet og drejede undertiden rundt derfra. Mine bevægelser og rokeringer blev efterhånden stadig tydeligere styret af min orientering mod lyden, der som den komponerede sum af de fem billedfrisers lydspor artikulerede skiftende lydkilder, begivenheder, dynamik, kulmination og fade-outs i hvert enkelt billede. Den tilsyneladende *reallyd* var komponeret og mixet til en helhed i en strukturelt ubestemmelig, men præcis og intentionel prioritering mellem de fem billeders lydsider. På denne måde foranledigede lyden hele tiden et skiftende perceptuelt fokus mellem de fem billeder og deres vidt forskellige narrative forløb i hhv. *The Path*; *The Deluge*; *The Voyage*; *First Light* og *Fire Birth*.

Der er ingen menneskelig tale eller anden stemmeartikulation i værket – kun lyden af natur, kultur og ting: Vinden der suser i træer, lyden af skridt og bilhorn, brølet fra strømmende vandmasser, en bådmotors brummen, ilds knitren samt forskellige lyde af vand – bl.a. dråber, der drypper fra den opstandne. En stadig *lydlig væren* og *lytten* uden det sædvanlige fokus på sproglig kommunikation, idet billeder og lyd artikuleres direkte og finder sted uden om sproget. Effekten er, at det lydige nærvær bliver kraftigt accentueret

og fylder rummet fysisk-taktilt. Lydens materialitet og kvalitet var således hele tiden det, jeg – i starten søgende – orienterede mig efter i min interaktion med værket.

I Berlin opholdt jeg mig cirka to timer i rummet med *Going Forth By Day*. Ved genoplevelsen tre år senere – i opsætningen af værket på ARoS, hvor det som sagt var ét ud af mange Bill Viola-værker – var omstændighederne en anelse ændrede: Rummets dimensioner var anderledes, der var mange flere besøgende og helhedsindtrykket var derfor et andet. Min umiddelbare lyttende adfærd og lysten til at orientere og bevæge mig i udstillingen imellem de enkelte videoprojektioner via deres lydlige appel var imidlertid intakt og “kodet ind” fra det første møde med værket. Samtidig kunne min lydlige hukkommelse give plads til en refleksion over, hvordan en lydkomposition som del af en audiovisuel kunstinstitution kan fungere som udpegning, sensorisk accentuering og hierarkisering af så sammensatte og forskellige narrative inputs som de fem videoprojektioner og deres lydsider. Refleksionen kunne oplagt føre til en overvejelse over, hvordan vi perciperer og færdes i den ikke-iscenesatte, ikke-intentionelle, multisensoriske virkelighed uden for museet – hvordan vi perciperer og agerer i forhold til byens *soundscape*, som var byen en audiovisuel scene. Eller i andre miljøer som fx hjemmet eller naturen, hvis *soundscapes* interagerer med de fælles medierede *soundtracks* fra film, Internet og TV samt de individuelle *soundtracks* fra iPod, MP3-afspillere og lignende. Omvendt kunne lydens indtog på museerne tolkes som et symptom eller tegn på omverdenens stadigt stærkere orientering mod lyd og billeder. Samtidskunst og museer er “nu også med lyd” – måske som resultat af en langt mere gennemgribende *auditory turn*.

Ligesom visuelle genstande og artefakter skifter karakter og kan give anledning til en særlig æstetisk erfaring, når vi møder dem anbragt på og indrammet af museet, således kan også lyd inden for museets rammer bringe vores perception, erfaring og erkendelse over i en anden modus. Når vi møder lyde på museet, er det med en ganske anden sensibilitet end den, vi møder dagligdagens ikke-iscenesatte lyde med. Derved kan lyden guide vores orientering, koncentration, bevægelse i og udveksling med museet, dets artefakter og værker. Måske er vi så – når vi har forladt museet – for evigt forandrede som lyttere, også ude i den virkelige virkelighed og dens *sound-scapes* og *-tracks*?

Pipilotti Rists tilsyneladende ganske lille, men hørbart meget store værk

Kunstmuseet ARoS' bidrag til H.C. Andersen-året var en stor, genremæssigt sammensat og internationalt ambitiøs særudstilling, *Fairy Tales Forever* (26.aug.-31.dec. 2005), kurateret under temarammen "H.C. Andersen og det eventyrlige". Af udstillingens fireogtyve værker, hvoraf mange må karakteriseres som installatoriske, var der kun fire med lyd. Et af disse fyldte til gengæld rigtig meget i den besøgendes perception og oplevelse af udstillingens helhed, og dette værk er netop mit fokus i det følgende.

Udstillingens rum bestod af flere delvist afskærmede, men ikke aflukkede, successive rum, som den besøgende bevægede sig igennem på labyrintisk vis. Det værk, der virkede stærkest i helheden, var Pipilotti Rist: *Selbstlos im Lavabad* (1994). Allerede i rum nummer to, hvor der i øvrigt kun var stumme værker, hørtes en fjern, skinger og insisterende talestemme, som alt efter mængden af besøgende kunne høres mere eller mindre tydeligt, men under alle omstændigheder som en "trigger" eller en støj, der "forstyrrede" den andægtige reception af udstillingens indledende, visuelle værker. Lyden trak i den besøgende, stressede en anelse og accelererede vandringen forbi de mange og meget forskellige installationer og værker. Når de besøgende endelig nåede frem til Pipilotti Rists installation, skete det for mange, at de overså den: Installationens visuelle interface var indbygget i en svagt hævet, sceneagtig gangbro af rå træ, hvor den lille runde 5-krone-store skærm var placeret lidt til højre for midten [ill. 4].



Illustration 4. Pipilotti Rist: *Selbstlos im Lavabad*, 1994, ARoS, Århus, 26. august til 31. december 2005. Når de besøgende endelig nåede frem til Pipilotti Rists installation, skete det for mange, at de overså den. Flere besøgende passerede uforvarende installationens 5-krone-store interface, en lille skærm nedfældet i en svagt hævet, sceneagtig gangbro bygget af rå træ. Hvis man fik øje på den, måtte man sætte sig på hug på gulvet for at kunne se, hvad der foregik på skærmen.



Illustration 5. Skærmens levende billeder viser en nøgen kvinde (kunstneren selv) fotograferet oppefra og med ild og lava som baggrund, således at hun kigger op på og henvender sig til beskueren. Hendes talestrøm udgøres af én og samme sætning på skiftende sprog og med en enerverende stemme i et højt diskantleje: “Jeg er en orm og du er en blomst. Du ville have gjort det hele bedre, hjælp mig, undskyld mig”.

Hvis man fik øje på skærmen, måtte man sætte sig ned på hug på gulvet for at kunne se, hvad der foregik. Herved gjorde man fysisk-kropsligt opmærksom på installationen, hvorved andre besøgende gjorde det samme. Skærmens levende billeder viste en nøgen kvinde – kunstneren selv – fotograferet oppefra. På en baggrund af ild og lava kiggede hun op på og henvendte sig til beskueren [ill. 5]. Hendes talestrøm udgjordes af én og samme sætning, der gentoges på skiftende sprog med en enerverende stemme i et højt diskantleje: “Jeg er en orm, og du er en blomst. Du ville have gjort det hele bedre, hjælp mig, undskyld mig”. Under stemmen hørtes den knitrende lyd af ild.

Det mærkelige var, at da jeg endelig kom frem til dette “tampen brænder”-værk, oplevede jeg ikke kun billedet, men også lyden som “lille”: Synet tog over i perceptionen, og den før så “store” skingre lyd af hendes stemme, der uden billedet gik gennem “marv og ben” igennem rummene og således ramte den besøgende på lang afstand, blev nu perceptuelt reduceret af mø-

det med det minimale visuelle interface. Således smittede sanserne af på eller relativerede hinanden, og i skiftet fra et lyttende fokus (på den “store” stemme) til et visuelt fokus (på den lille skærm) ændredes den *oplevede perception* af stemmens karakter fra “stor” til “lille”. Installationen fastholdt dog sin stærke og direkte henvendelseskarakter til den besøgende, som på en måde blev “objekt for” kunstneragenten, der henvendte sig gennem installationen. Hendes stemme klingede med videre gennem udstillingen hos den besøgende, nu med en perceptuelt afsløret, erkendt, og derfor “parkeret” effekt og betydning i resten af vandringen gennem udstillingen. På denne måde “forurenedes” og kommenterede Pipilotti Rists værk – muligvis utilsigtet – de øvrige værker på en særdeles effektiv måde. Det mindste “*Tommeliden*” værk i udstillingen blev i kraft af lyden det størst virkende og fra et multisensorisk perspektiv måske derfor også det mest interessante værk i udstillingen.

Disse to møder med hhv. Bill Violas og Pipilotti Rists audiovisuelle værker er paradigmatisk for min problemstilling og undersøgelse. Bill Violas værk repræsenterer spørgsmålet: Hvad gør lyden som kunstnerisk materiale og del af et samtidskunstværk ved vores perception og interaktion med dette og med samtidskunsten? Pipilotti Rist: Hvad betyder lydens invadering af museumsrummet generelt for vores museale adfærd, for museets atmosfære og sensoriske helhed samt for museets måde at kuratere og udstille samtidskunst på?

Lyd

Der er to begivenheder og senere i teksten tre personer, som er vigtige for vores samtids lydkultur og for lydens entré i samtidskunsten. Ligeledes spiller de en rolle i forhold til den voksende interesse for forskellige lyd-praksisser som fx multimediale og audiovisuelle narrativer, lyddesign, nye lydmedier, lydkunst og lyd som materiale i samtidskunsten.

Den første er opfindelsen af det gennemsigtige *vinduesglas* (i 1700-tallet), som lukker synet ind, men lyden ude – altså et sensorisk asymmetrisk vinduesglas. Det betød ifølge Murray Schafer (1993, p. 36), at den (musik)lyd, der før vinduesglasset havde været del af en multimodal aktivitet og perciperet multisensorisk i et fælles “udenfor” – et *soundscape* – nu blev lukket “ude” som støj, og at den musik, som historisk siden hen blev isoleret og kanonise-

ret som autonom musik, blev lukket “inde” i dertil særligt indrettede rum (salonen, koncertsalen) og dermed defineret ved en bestemt lydlig, sensorisk “isolering”, senere kaldet “kontemplativ” lytning, en formaliseret, siddende og retningsfikseret synsaktivitet samt et bestemt (borgerligt) begreb om musik(kunst) eller kunstmusik.

Den anden er opfindelsen af *fonografen* (Thomas Edison, ca. 1877), som muliggjorde en teknologisk fastholdelse og objektivering af den hidtil flygtige live-lyd – og dermed lydens frigørelse fra tid, rum og ophav eller kilde. Andre og efterfølgende videreudviklinger af lydteknologier (mikrofon, radio, højttaler, lydfilm, båndoptager, grammofon, CD, DVD, Internet etc.) har dels omformet vores lytning, dels betydet, at der i dag er elektronisk medieret lyd overalt.

En almen diskurs om lyd er i sin vorden – om lydkultur og lydæstetik, om lyd som brand og lyd i oplevelsesøkonomien. Det er oplagt, at denne diskursive forhandling af vores lydkultur skal kvalificeres gennem en bred og sammenhængende teoretisk, empirisk og historisk forskning i lyd og lydoplevelse, og at lyd parallelt hermed udforskes og tematiseres i samtidskunsten.

Michael Bull (Media and Film Studies, Sussex) rapporterer fra sit projekt om hverdagslig brug af iPod (*Sound Moves, iPod Culture and Urban Experience*, 2007) om den voksende iscenesættelse af det individuelle *soundtrack* i en virkelighed, hvor det ydre “soundtrack” i det offentlige rum bliver suspenderet af en individuel brug af iPod eller et andet mobilt lydmedium. Der findes stadig forholdsvis lidt viden om konsekvensen af denne måde at skabe et autonomt, individuelt *soundtrack*, *soundscape* eller *soundspace* – en privat lydboble med “æstetisk merværdi”. Der er i det hele taget en vældig stor tillid til brugen af lyd og musik til hvad som helst: i medieprodukter, i spektakulære events, i supermarkeder, i telefoniske ventekøer, i reguleringer af social og racemæssig karakter, fx israelsk lydterror mod palæstinensere og brug af klassisk musik til at fordrive narkomaner fra indgangen ved Istedgade til Københavns Hovedbanegård.

I det kommercielle og offentlige rum flyder medieret lyd frit efter et *trial and error*- princip. Den allestedsnærværende, flygtige og epistemologisk ubestemmelige lyd kalder virkelig på at få en mere udelt opmærksomhed og at blive lyttet til, reflekteret og diskuteret. Det synes påtrængende og vigtigt at udforske lydens specifikke potentialer, således at vi bliver i stand til at forstå

lyd både som et problem, et potentiale og en glæde i vores samfund. Måske vil vi så blive i stand til at kunne kvalificere lydkultur, lydpraksis, lydæstetik og lydpolitik i spændingen mellem opfattelser af "god" og "dårlig" brug af lyd.

Oplevelsesøkonomi og -kultur er blevet til en hegemonisk kontekst for lyd. Det er paradoksalt, at en lydlig, ofte musikalsk, iscenesættelse af næsten hvad som helst nu virker uomgængelig, og at det samtidig er relativt begrænset, hvad vi ved om lyderfaringen, og om hvad en lydoplevelse kan befordre.

I *The World Soundscape Project* (1971) var Schafers behandling af hhv. lytning, høreelse og det lydlige præget af en opfattelse af øret som reaktivt og forsvarsløst (jf. dysfunktioner i forlængelse af støjbelastninger: tinnitus, stress, stemmebelastning). I dag finder vi derimod også en mere proaktiv opfattelse af lyd og lytning, en forståelse af det lydlige, af lytning og af ørerne som kroppens sande avantgarde i bredeste forstand: militært, teknologisk, psykologisk, kulturelt og æstetisk. Hvilket kan være medvirkende årsag til, at vi i stigende grad kan iagttage samtidskunsten beskæftige sig med og bruge lyd som kunstnerisk materiale. Som vigtig historisk forudsætning for forståelsen af lydfeltets aktuelle status bør tre personer og deres praksis nævnes og inddrages:

For det første amerikaneren John Cage (1912-1992), komponist, buddhist, essayist og skribent. Mest berømt for værket *4'33''* (1952), som er komponeret på stilhed og for "alle instrumenter". Hans definition af musik er følgende: "Music is sounds, sounds heard around us whether we are in or out of the concert halls: cf. Thoreau" (citat fra R. Murray Schafer, 1973, p. 4). Det var hans projekt at frisætte lytteren, som derved skulle opleve verden og livet med ørerne. Cage blev aldrig for alvor indskrevet i musikhistorien, måske grundet netop dennes krav om *ren musik*, men til gengæld blev han indskrevet i den nye kunsts historie gennem sin opfindelse og udvikling af *performance*-genren (sammen med Merce Cunningham). Han har således haft en meget stor indflydelse på samtidskunsten, fluxus m.m.

For det andet franskmænden Pierre Schaeffer (1910-1995), radiotekniker, komponist, radioproducer, skribent, forfatter af lydtraktater m.m. Efter 2. verdenskrig grundlagde han *musique concrète* og lancerede senere begrebet om *akusmatisk* lytning, dvs. lytning til lyd uden visuelle kilder, og *l'objet sonore*, dvs forståelsen og den kunstneriske undersøgelse af lyd som objekt uden ophav, kilde eller referentialitet, forståelsen af lyd som ren *kvalitet*. Værket

Étude aux chemins de fer (1952) var baseret på direkte brug af båndoptageren. Pierre Schaeffer var således central i den tidlige udforskning af lydens egenkvalitet og af muligheden for at "isolere" *lyden* i en *lyttende* kunstart – senere benævnt *elektroakustisk musik*. En udforskning, som foregik i forlængelse af og svarende til den tidligere historiske isolering af musikken (jf. ovenstående).

For det tredje canadieren R. Murray Schafer og hans allerede nævnte begreb om *soundscape* (*The New Soundscape*, 1969; *Tuning of the World*, 1977). Soundscape kan oversættes til *lydmiljø*, dvs. det *lydrum* inden for et defineret område, der omgiver os som et resultat af visse historiske, teknologiske og demografiske processer. Hvor det vestlige urbane *soundscape* indtil slutningen af 1960'erne i høj grad var præget af den industrielle og trafikale støj, er disse *soundscapes* i dag ud over trafikstøj præget og formet af medie-, informations- og vidensteknologier.

Murray Schafer dannede i 1971 *The World Soundscape Project*, som i 90'erne blev til *World Forum for Acoustic Ecology* (WFAE) med tidsskriftet *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*. Projekt, forum og tidsskrift baserer sig på en akustisk-økologisk tænkning, hvis historiske forudsætning var den voldsomme stigning i omfanget af industriel støj i de vestlige metropoler. Projektets mål var og er stadig på den ene side gennem empiriske undersøgelser af forskellige landes og byers faktiske *soundscapes* at etablere en bevidsthed om "støjforurening" og på den anden side på globalt plan at finde politiske løsninger for et økologisk afbalanceret *soundscape*. Murray Schafer lancerede to vigtige arbejdsmetoder: *earcleaning* og *soundwalks*, som hans elever, heriblandt Hildegard Westerkamp, har videreudviklet.

Hvor disse personer afgørende har åbnet ørerne og banet vejen for nye lyd-praksisser som fx multimediale og audiovisuelle værker, lyd-design, lyd-kunst og lyd som materiale i samtidskunsten, så har der siden og parallelt hermed været et boom i udviklingen af lyd på det kommercielle marked. Forskningen i lyd finder aktuelt i høj grad sted i tværgående forskningsfaglige miljøer – lige så vel som i den multimediale samtidskunsts materialeudforskning. I forlængelse heraf synes det opportunt at jævnføre disse to udforskningsspor gennem en forholdsvis bred teoretisk, empirisk og analytisk undersøgelse af erfaringen med og oplevelsen af lyd i samtidskunsten og i museet. Undersøgelsen tager afsæt i en fænomenologisk interesse og kombineres

med en empirisk og kontekst-orienteret undersøgelse: fra *sansning* og *perception* via en eksplicit *refleksion* til *diskurser* om lyd.

Lytning: at lytte til – at lytte efter – at lytte væk og bort

Fortællingen om Pythagoras, der forelæste bag et forhæng, så hans elever ikke kunne se ham, mens de lyttede, er blevet meget central for ikke alene den elektroakustiske musik, men også for den aktuelle lyd- og tonekunst. Den franske radiotekniker og komponist Pierre Schaeffer, som i slutningen af fyrrerne grundlagde genren *musique concrète* med sine bearbejdelser af optagede lyde, udviklede som tidligere nævnt begrebet om *acousmatique* eller *akusmatisk* lytning, der betegner det, at vi lytter til et rent lydobjekt, *objet sonore*, uden at se dets visuelle ophav.

Betingelsen herfor er selvfølgelig den, at med fonografens opfindelse – og senere båndoptagerens – bliver lyden friset fra tid og rum, således at vi kan lytte til den uden forstyrrende semantisk "kontekst". Schaeffer ønskede at udvikle sin egen og vores lyttesensibilitet og således gøre os i stand til at lytte til lyd som ren lyd, dvs. til lydobjektets æstetiske kvaliteter og mulige variationer uafhængigt af dets kilde, ophav eller semantiske betydning. Hans egne værker er i den forstand en fænomenologisk undersøgelse af lyd og lytning, som imidlertid baserer sig på netop en teoretisk kløvning mellem øjet og øret, idet Pythagoras' forhæng fungerer som en adskillelse af hørelse og syn i to forskellige ontologiske størrelser. Dette betegnes af den amerikanske komponist og musikolog Brian Kane i et temanummer af tidsskriftet *Nutida Musik* om elektroakustisk musik fra 2008 som en teoretisk kløvning, der bureaukratiserer sanserne i distinkte perceptuelle kanaler. Tidsskriftets redaktør udnævner da også det pythagoræiske forhæng til at være den elektroakustiske musiks *urscene*.

Denne adskillelse af sanserne kender vi også fra filosofihistorien, hvor fx René Descartes (1596-1650), Immanuel Kant (1724-1804) og Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) har stået for opsplittningen af sanserne, ligesom vi fra filosofihistorien kender det centrale dilemma mellem sansning og intellekt i spørgsmålet om kilden til vores viden med en stadig diskussion af de forskellige sansers vekslende placering heri. Selvom Edmund Husserl (1859-1938), Martin Heidegger (1889-1976) og Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)

på sin vis samler erkendelsen om sanserne i et perceptuelt kontinuum, så betyder det ikke et ophør af diskussionen af eller forestillingen om separationen mellem de enkelte sanser – hverken i filosofien, i den æstetiske teori eller i kunstens uddifferentiering i enkeltsansede kunstarter som fx visuel billedkunst og auditiv tone- og lydkunst. Netop forestillingen om en “visuel kultur” og “visuelle medier” problematiseres imidlertid, bl.a. af W.J.T. Mitchell i hans efterhånden kanoniserede artikel “There Are No Visual Media” i *Journal of Visual Culture* (2005).

I et andet nummer af *Nutida Musik* (7/2006) skriver filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback om *lydkunst* som det tilsyneladende faste genrebegreb, der anvendes meget bredt for at betegne en kunstretning, som kombinerer lyd med musik, billedkunst, skulptur, installationer, poesi og performance. Hun skelner mellem på den ene side *kunstens lyd*, det vil sige anvendelsen af lyd i forskellige kunstformer, og på den anden side *lydens kunst*, det at lydens særlige materialitet berører forskellige kunstformer. I den forstand mener hun, at lyd kan være grænseoverskridende i kunsten, og at man også kan tale om en *lytningens kunst*, der må forholde sig til, at den fonografiske effekt (mobile medier, overvældende lydkilder og *soundscales*) betyder, at lydteknologierne både har udvidet og indskrænket perceptionens grænser, idet de lægger noget til og tager noget bort fra øret. Det moderne menneske, der er overbelastet af teknikkens lyd og støj, “bortlytter” evnen til at lytte til lytningens kunst (in casu moderne kunstmusik) og må derfor udvikle nye lyttemetoder og strategier. Den moderne verden er et “forgiftet øre som skriger” (Schuback, 2006, p. 46), skriver hun og henviser her til såvel Shakespeares *Hamlet* (kongens død) som Edvard Munchs *Skriget*. Vi må øve os i at skelne mellem *lydkunst*, *lydens kunst* og *lytningens kunst*, mellem det at *lytte*, *lytte efter* og *lytte bort* – og her henviser hun til Heideggers *tilstedeværens analytik* i *Væren og Tid* (Heidegger, 2007). Lyd er lytning og omvendt, siger hun.

Endelig vil jeg i dette afsnit om lytning kort omtale den franske filosof Jean-Luc Nancys lille bog *À l'écoute* fra 2002 (oversat 2007: *Listening*). Det er hans projekt at undersøge filosofiens mulige lytning (hvilket filosoffer normalt ikke gør!), funderet i dobbeltbetydningen af ordet *sens* (eng. *sense*): sansning og mening. For Nancy handler lytning om at åbne sig for verden: at lytte til den og forstå sig selv som en del af verden. Lytningens modus handler altså om mellemværendet mellem menneske og verden, i Nancys udlægning

en fortsat subjektiveringsproces eller dobbeltrettethed mellem omverden og menneske.

Nancy når frem til, at vores lytning er grundlagt i livmoderen: det er her vores ører (præmaturt) åbner sig for den sonore hule eller krop. Han skelner mellem det at høre og det at lytte – her til stemmen:

[...] Listening to the voice as such, as it refers only to itself: that is to say, listening to what is not already encoded. Perhaps we never *listen* to anything but the non-coded, what is not yet framed in a system of signifying references, and we never *hear* anything but the already coded, which we decode (Nancy, 2007, p. 36).

Ligesom bl.a. filosofferne Jonathan Rée i *I see a Voice*, Roland Barthes i *Le Grain de la Voix* samt Schuback ovenfor er også Nancy optaget af kroppens og stemmens rolle i vores lytning samt stemmens særligt privilegerede status som et aktivt organ for, eller en pendant til, hørelsen og dermed en unik "fordel" frem for de andre sanser i udvekslingsfeltet mellem, hvad der er inden for og uden for kroppen. Derfor taler Roland Barthes om at lytte (erotiseret) med kroppen (Barthes, 1996) og Jonathan Rée om "listening with the voice" (Rée, 1999, pp. 51-57), altså det at vi bruger vores stemme som en "fakkel" eller et ekkolod, vi sender ud i verden som en måde at undersøge verden på. Martin Heidegger taler om lytning, lydhørhed, tale(stemmen) og en tilhører i sin *tilstedeværens analytik* fra *Væren og Tid*, § 34. *Til-stede-væren og tale. Sproget*:

Det at høre er konstitutivt for det at tale [...] Det at høre på ... er den eksisterende måde, hvorpå tilstedeværen som samværen er åben over for de andre. [...] Som forstående i-verden-væren sammen med de andre er tilstedeværen "lydhør" over for sig selv og over for medtilstedeværen og i denne lydhørhed en tilhører. Det at høre på hinanden, hvorindenfor samværen udvikler sig, har som mulige modi: at følge, at gå med og som privative modi: ikke at høre på, at modsætte sig, at trodse, at vende sig bort. På basis af disse eksistentiale (sic!) primære måder at kunne høre på er sådant noget som *at lytte* muligt (Heidegger, 2007, p. 192).

Endnu mere fænomenologisk radikalt udlægger den amerikanske filosof Don Ihde i sin bog *Listening and Voice, Phenomenologies of Sound* fra 2007 al verdens lyd som netop *stemmer*, som vi lyttende orienterer os efter i vores multisensoriske perception af og interaktion med verden:

Listening to the voices of the World, listening to the “inner” sounds of imaginative mode, spans a wide range of auditory phenomena. Yet all sounds are in a broad sense “voices” of things, of others, of the gods, and of my self [...] A phenomenology of sound moves [...] toward full significance, toward a listening to the *voiced* character of the sounds of the World (Ihde, 2007, p. 147).

Tankegangen i dette citat kan også siges at blive kunstnerisk fortolket og konkretiseret i Bill Violas *Going forth By Day*, hvori alle lyde (især i fraværet af menneskestemmer) fungerer som stemmer af verden og af ting og derved udpeger og forstærker en fænomenologisk lyttende tilstedeværen såvel i delværkerne som i publikums møde med disse.

Samtidskunsten og et aktuelt forskningsprojekt

Mit aktuelle forskningsprojekt *Lyd på museum – lyd og samtidskunst* er dels udsprunget og inspireret af de senere års mange publikationer om lyd, lydkunst og lydkultur, dels af R. Murray Schafers grundlæggende koncept om *soundscape* og hans *World Soundscape Project*, og dels af John Cages “fri-sættelse af lytteren” og den deraf følgende udvidelse af musikbegrebet til at handle om, hvad der foregår mellem lytterens ører. Dertil kommer antropologen Steven Felds begreb om *acoustemology* (Feld, 2004), eller akustemologi, sammensat af ordene akustik og epistemologi, idet han giver lyden primat i vores væren i og viden om verden. Men ikke mindst er projektet inspireret af den voksende og påfaldende brug af lyd i samtidskunst og dermed lydens indtræden i museer og gallerier for samtidskunst. Det er som om Schafers forudsigelse af grænsens kollaps mellem den vestlige verdens *soundscapes* og den vestlige verdens musik- og lydkunst nu er manifest efter nogle årtiers udforskning af denne grænseoverskridelse gennem *musique concrète*, elektroakustisk musik, radiomontage og radiokunst, lydkunst, filmlyd og filmmusik,

lyddesign og den brede *elektronica*-scene. Kunsten og musikken har indoptaget sin “andethed”, lyd og støj, i sig.

I dag udforsker de unge studerende på kunstakademierne – delvist også på konservatorierne – lydens æstetik og lyd som kunstnerisk materiale. Dette tydeliggøres bl.a. på Det Jyske Kunstakademi i Aarhus, DK på afgangsudstillinger, hvor rigtig mange værker også opererer med lyd og lytning. I 2009 udstilledes for første gang værker fra det nordiske samarbejde *Nordic Sound Art* mellem kunstakademierne i København, Oslo, Malmø og Trondhjem. Det foregik på Museet for Samtidskunst i Roskilde under titlen *Soundings*. Museet, der har eksisteret siden 1991, er det eneste i Danmark, der har det som erklæret mål at arbejde med “ord, billede, lyd”, især multimedie-, video- og installationskunst.

I april og maj 2009 kunne man i Berlins museum for samtidskunst, *Hamburger Bahnhof*, besøge værket *The Murder of Crows* skabt af Janet Cardiff og Georges Bures Miller, tydeligvis stærkt inspireret af Murray Schafer og dennes elever, fx Hildegard Westerkamp. Værket består af lyd fra 98 højttalere, der er installeret i et stort rum bag et rødt indgangsforhæng (jf. Pythagoras’ forhæng!). Lyden består af mange forskellige lydspor og lydkomponenter: stemmer, musik, *soundscapes* genereret gennem forskellige teknikker og reproduceret med et specielt *Ambisonic soundfield*-system. I sommeren 2009 kunne man på *Brænderigården* i Viborg opleve udstillingen *Sound Made Visible*, en lille, interaktiv og særdeles imponerende udstilling med audiovisuelle samtidskunstværker af nordiske kunstnere, hvor udstillingens titel markerede den centrale problemstilling: Hvordan kan man “udstille” lyd, hvis værkerne ikke også arbejder bevidst, konceptuelt og performativt med en visuel side – hvilket de i øvrigt alle i høj grad gjorde. Det lader til, at lyd er blevet det nye og påtrængende kunstneriske materiale at udforske for samtidskunsten.

På Kunstmuseet *ARoS* har der siden åbningen i april 2004 også været værker med lyd, dels i de 9 rum (multimediale lyd-, lys- og installationsværker), dels i flere af de store særudstillinger med værker fx af Bill Viola, Pipilotti Rist, Tony Oursler, Paul McCarthy, Mariko Mori, Shirin Neshat, samt i udstillingerne “Music to See” (musikvideoværker) og *Enter Action – Digital Art Now*. Denne manifesterede tilstedeværelse af lyd på museet betyder store udfordringer for den fysiske indretning af udstillingerne og organiseringen af museumsbygningen, som faktisk ikke er bygget til lyd. Men ligeledes betyder lyden nye

udfordringer for publikum, hvis evne til også at orientere sig og interagere lyttende, eller rettere multisensorisk, i mødet med de multimediale samtidsværker udfordres. Denne artikels indledende eksempler (Bill Viola og Pipilotti Rist) antyder, at en ny publikumspraksis i høj grad kan aflæses gestisk, i de besøgendes fysiske bevægelse og interaktion med værkerne, der i øvrigt afhænger af udstillingens mere eller mindre intenderede refleksion over og kuratoriske inddragelse af lydens tilstedeværelse i museumsrummet.

Spørgsmålet er, hvilken betydning eller konsekvens det lydstemte museum og den lyttende museumsgænger kan have eller få for vores lyderfaring og vores perception generelt. Lydens direkte kropslige appel (den "henvender sig til" og "trækker i" os med sin "stemme") og lytningens mulige markering af vores egen *tilstedeværen* kan muligvis etablere en særlig stærk følelse af nærvær hos museumsgæsten. Og tilstedeværelse af lyd i det ellers tavse museumsrum kan muliggøre en koncentration og opmærksomhed mod det lydlige, som vi uden for museet kun har et ubevidst, individualiseret og fortrængende forhold til, bl.a. grundet den megen uønskede lyd, som vi hele tiden skal "lytte bort" eller vende det døve øre til. Hvor etableringen af kunstmusik som privilegeret objekt for lytning i løbet af 1700-tallet betød en dekontekstualisering af lytningen, således at de udendørs (ikke-kunstneriske) lyde blev lukket ude og synet indskrænket, så kan det, at vi i dag lukker lyden ind i det tidligere tyste museum, måske revitalisere og revolutionere vores lytning. Dette sker gennem et udvidet, kontekstualiseret og multisensorisk lyttefelt (i forlængelse af John Cage) og på basis af en generel samfundsmæssig grænseoverskridelse mellem *soundscapes* og det traditionelle begreb om afgrænsede kunst- og musikobjekter.

Museumsindramningen og dermed den ny iscenesættelse af lyd og lytning gør os i stand til at se på og lytte til andre, der lytter og ser. Dette kan give os muligheden for at tænke os selv "se på og lytte til", dvs. reflektere over os selv som både lyttende og seende. I og med at al denne lyd lukkes ind i samtidskunstens rum, kan det selvfølgelig også betyde en import af lyd og lytning som problemfelt fra kulturen uden for museet, dvs. lyd som forstyrrelse, belastning og det modsatte: tilstedeværen. ARoS' tidligere museumsinspektør Gitte Ørskou formulerede det således i en samtale om vores samarbejde omkring mit forskningsprojekt (15.4.2009): "Den nye præsentation af nutidsværker på 5. sal med lyd sætter en lydstemning for de omkringværende

værker”. I denne udtalelse ligger en erkendt forandring, men endnu ikke nogen gennemreflekteret forståelse af eller strategi for, hvordan lyden virker eller skal forvaltes og komme til sin ret i samtidskunstens fremtidige udstillingsrum.

Det er min forsknings hovedtese, at den lyttende aktivitet og refleksion over lytningen i en kunstnerisk-æstetisk indramning også rummer muligheden for en tackling af virkelighedens ubegrænsede og grænseoverskridende lyd; at den muliggør en æstetisk modellering, en bevidst og reflekteret æstetisering af vores lydperception og -reception generelt. Dette vil kunne bibringe os, hvad vi kunne kalde for evnen til at kreere en adækvat *akustemologi*; en lyttende tilstedeværen, der netop er kunsten at lytte til vores væren i verden som en viden om os selv i verden – jævnfør Steven Felds definition af *akustemologi*: “using and understanding sound as a modality of knowing and being in the world” (Feld, 2003, p. 226). Den kunstmuseale indramning af lyd og lytning muliggør endvidere en fælles erfaring og ikke mindst en *diskursiv praksis* og interaktion med lyd.

I mit igangværende forskningsprojekt forsøger jeg metodologisk at afbalancere lyttende analyser af værker baseret på receptionsæstetik og fænomenologi med empiriske eksperimenter som *sound walks*, *audiovisual walks* og videooptagelser fokuseret på bevægelser og interaktivitet hos publikum samt med kvalitative interviews og diskursanalyser heraf. Jeg håber dermed at kunne igangsætte en refleksion og en kvalificeret udvikling af den lydlige dimension af museets udstillingspraksis for samtidskunstens *audiovisuelle* værker, som særdeles højtlydt er og eksplicit kan fremtræde som multisensoriske, multisemiotiske – som *mixed media*.

Eftertanke

I denne artikel kan det se ud som om, jeg taler med flere stemmer (eller tunger). På den ene side insisterer jeg på lydens og lytningens multisensoriske karakter og dens multimodale kontekst. Lyd/lytning indgår i samtidskunst som en “medialitet” eller ét virkemiddel sammen med andre, og lyd/lytning styrer, accentuerer og modificerer vores multisensoriske perception af og interaktion med multimediale artefakter, idet vi dog oftest kun er i stand til at italesætte dette med visuelle metaforer og erkendelseskategorier. På den anden side

insisterer jeg på at isolere lyd/lytning som et særligt sensorisk erkendelsesfelt, der i de senere år især internationalt har været genstand for en særlig stor opmærksomhed forskningsmæssigt, teoretisk og æstetisk-kunstnerisk, men som stadig mangler at få den fortjente status i en mere overordnet erkendelsesteoretisk og samfundsmæssig kontekst. Også derfor har denne artikel fået overskriften “Samtidskunstens *auditory* turn?”.

Denne dobbelte stemmeføring eller *polyfoni* spejler netop det paradoks, som jeg allerede i starten af artiklen lancerede. Hvis vi eksplicit og på lydens og lytningens præmisser skal kunne indlemme lyd og lytning på en kvalificeret måde i det inter- og multisensoriske felt, må vi – af historiske grunde – genere talen eller “stemmen” om lyden. Denne har alt for længe været overladt til de indre, uartikulerede stemmer, overdøvet af især talen om det visuelle eller af oplysningsprojektets visuelle metaforik og hegemoni. Når vi engang har øvet os tilstrækkeligt i at tale om lydens stemme, vil den mere ubesværet kunne gå ind i det intersensoriske felt, uden at vi dermed ophører med at være lydhøre i vores akademiske praksis. Paradokset og *polyfonien* i artiklen er altså et led i (og symptom på) en diskursiv kamp om, hvad der overhovedet i øjeblikket kan og skal tales om, når vi taler om kunst. Næste skridt og næste forskningsprojekt må så dreje sig om for alvor at gå til den intermediale og multisensoriske helhed og ikke blot den audiovisuelle helhed i undersøgelsen af samtidskunst og andre multisensoriske artefakter.

Ansa Lønstrup er lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet., hvor hun forsker i lyd, musik, audiovisuelitet, mixed media, intermedialitet. Hun er leder af det kollektive forskningsprojekt “Audiovisuel kultur og den gode lyd” og deltager heri med et delprojekt om lyd og samtidskunst – lyd på museum. Se også <http://www.ak.au.dk/index.jsp> samt www.avlyt.dk.

Litteratur

Barthes, Roland: "The Grain of the Voice", M. Huxley & N. Witts (red.), *The Twentieth-Century Performance Reader*, Routledge, 1996.

Blessner, Barry & Salter, Linda: *Spaces Speak, are you listening? – Experiencing Aural Architecture*, MIT Press, 2007.

Bull, Michael & Back, Les (red.): *The Auditory Culture Reader*, Berg Publishers, 2004.

Bull, Michael: *Sound Moves, Ipod Culture and Urban Experience*, International Library of Sociology, 2008.

Cox, Christoph & Warner, Daniel (red.): *Audio Culture*, Continuum, 2005.

Feld, Steven: "A Rainforest Acoustemology", Michael Bull & Les Back (red.), *The Auditory Culture Reader*, Berg Publishers, 2004.

Heidegger, Martin: *Væren og Tid*, Klim, 2007.

Ihde, Don: *Listening and Voice, Phenomenologies of Sound*, State University of New York Press, 2007.

Kane, Brian: "Den pythagoreiska slöjan, Den mytiska akusmatiken", *Nutida Musik*, 3, 2008.

Mitchell, W.J.T.: "There Are No Visual Media", *Journal of Visual Culture*, 4, 2, 2005, pp. 257-266.

Nancy, Jean-Luc: *Listening*, Fordham University Press, 2007.

Nutida Musik, 4, 1, 2006-2007; *Nutida Musik*, 3, 2008.

Rée, Jonathan: *I See a Voice, Language, Deafness and the Senses – A Philosophical History*, Harper Collins Publishers, 1999.

Schafer, R. Murray: "Music – Non-Music and the Soundscape", *Companion to Contemporary Musical Thought*, Routledge, 1993.

Schafer, R. Murray: *The New Soundscape*, Don Mills, 1969.

Schafer, R. Murray: "Soundscape then and now", Henrik Karlsson (red.), *From Awareness to Action, Conference on Acoustic Ecology, Stockholm 1998*, WFAE & The Royal Swedish Academy of Music, 89, 1999.

Schafer, R. Murray: *The Music of Environment*, Universal Edition A.G. (Unesco), 1973.

Schuback, Marcia Så Cavalcante: "Ljudkonst – eller vad det kan innebära att överskrida gränser i konst?", *Nutida Musik*, 4, 1, 2006-2007.

Seidel, Jorinde: *Open, Sound in Art and Culture*, NAI Publishers, 2005.

Sterne, Jonathan: *The Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, 2003.

Westerkamp, Hildegard: "The Soundscape on Radio", D. Augaitis m.fl. (red.), *Radio Rethink – Art, Sound and Transmission*, Walter Phillips, 1994.

Den multisensoriske ækelhed

Haptisk perception i intermedialt perspektiv

Camilla Skovbjerg Paldam

Ækelhed er en følelse, der kan genereres på mange forskellige måder af mange forskellige medier. Ækelhed er således ikke et analytisk begreb, men et begreb der er knyttet til perception – perception af verden omkring os og af kunst og litteratur. Det er sidstnævnte, der er denne artikels primære genstandsfelt.

Det ækle i kunsten har haft forskellige opblomstringer siden 1800-tallet, senest i 1990'erne med den såkaldte "abjekte kunst", der bl.a. blev vist på en stor udstilling på Whitney Museum, New York i 1993. Det var også i 1990'erne, at min personlige, akademiske interesse for det ækle for alvor blev vakt, helt præcist d. 31. maj 1995, hvor lektor Per Stounbjerg, Nordisk Institut, Aarhus Universitet, holdt et foredrag for fulde huse om netop det ækle. Stounbjerg havde i dette foredrag en god pointe om, at det, der definerer det ækle, er, når noget er på et sted, hvor det ikke hører til. Mens han talte, havde han et glas vand i hånden, og for at illustrere sin påstand, sagde han: "Fx er det jo ikke ulækkert, at jeg har spyt i munden lige nu, men hvis jeg nu spyttede ned i glasset, så ville I sikkert synes, det var ulækkert" – og man så, at han ligesom samlede spyt i munden – "og hvis jeg derefter drak det igen... så ville I sikkert synes, det var rigtigt ulækkert." Hele auditoriet gøs og væmmedes. Jeg husker ikke i dag, om Stounbjerg rent faktisk spyttede i glasset, og jeg husker ikke, om han drak det igen. Og det er en pointe i forhold til følelsen af ækelhed: Bare det at italesætte sit spyt gør det en anelse ulækkert: Ækelheden kan fremkaldes af repræsentationer, og ækelhed kan medieres.

Eksemplet er selvoplevet. Det er et eksempel tæt på mig, tæt på min krop, medtaget for at understrege, at det ækle er tæt på. Det ækle trænger sig ind på os, og siden de første teoretiske skrifter om det ækle i 1700-tallet har de kropslige reaktioner på det ækle været tematiseret. Gotthold Ephraim

Lessing (1729-81) skriver således om brækfornemmelser i *Laokoon*, 1766 (Lessing, 1900, afs. XXV, p. 403), og i Charles Darwins *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872, er der indsat billeder, der viser, hvordan mennesker laver vrængende grimasser, når de ækles [ill. 6] (Darwin, 1872, pl. 5).



Illustration 6. Skildring af "disgust" i Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, John Murray, 1872, pl. 5.

Nyere forskning fastslår også det ækles kropslige effekt. Forskere på Universitetet i Trier kunne i 2004 påvise, at synet af potentielt ækle billeder svækker immunsystemet, og at det på ækelfølsomme mennesker ligefrem kan medføre et udbrud af herpes. Derudover udløser en stærk ækelhedsfølelse stresshormonet cortisol, som også svækker immunforsvaret (Donner, 2004). Det er altså bogstaveligt talt kroppens grænser, der hele tiden sættes på prøve.

Det ækle er således ikke bare et abstrakt begreb, men er knyttet til individer og deres kroppe. Jeg kan kun skrive om det ækle på baggrund af mine egne erfaringer, erfaringer, der ikke nødvendigvis deles af andre individer. Medieteoretikeren Laura U. Marks skriver i indledningen til *Touch*, at hendes mål er at oversætte de kropsliggjorte følelser, hun selv har haft, til ord, og at hun når sit mål, hvis læseren i sin egen krop kan rekonstruere hendes oplevelse (Marks, 2002, p. ix). Det er, hvad hun kalder "haptisk kritik", en kritik, der er mimetisk, og som forsøger at komme så tæt på sit objekt, at den tager dets form (Marks, 2002, p. xiii). I denne artikel er det ikke mit primære mål, at få min læser til at ækles. Hvis man ønsker at vide, om de medtagne eksempler virker ækle på en selv, må man opsøge dem. Det vil sjældent være nok at læse beskrivelserne af dem. Til gengæld behandler artiklen, *hvad der skal til*, for at et billede (tekstuel såvel som visuelt) kan formidle det ækle, og i hvilket omfang det er muligt at mediere ækle billeder, således at følelsen af ækelhed bevares i medieringen. Her er det afgørende, *hvordan vi perciperer* det ækle, og tesen i denne artikel vil være, at der altid er tale om *haptisk perception*. Det ækle er ikke kun knyttet til én sans: Ækelheden er multisensorisk og føles i kroppen.

Instinkt eller kultur?

Kroppens kraftige og spontane respons i mødet med det ækle kunne give den tanke, at det at ækles er noget instinktivt og universelt. I sit stadig indflydelsesrige essay "Der Ekel", 1929, skriver filosofen Aurel Kolnai (1900-1973), at ækelhed aldrig er relateret til noget uorganisk (Kolnai, 2007, p. 8), og ofte er det ækle forbundet med noget organisk i transformation – som fx råddent kød, ekskrementer eller kropsvæsker løsrevet fra den krop, hvori de hører til. Når vi ækles kropsligt med eksempelvis brækfornemmelser, er det ifølge Kolnai en afværgereaktion (Kolnai, 2007, p. 8), hvilket giver god mening, idet vi bl.a. ved, at meget kan overføres via dråbeinfektion fra spyt, og vi ved, at forrådt mad kan gøre os syge.

Ækelhedsfølelsen synes at hænge sammen med sygdom og død – og ikke mindst angsten for selvsamme. Dette betyder dog *ikke*, at vi instinktivt ækles over for noget bestemt. Som sociologen Norbert Elias gør opmærksom på i *Über den Prozeß der Zivilisation*, 1977 (1939), er det ikke mange genera-

tioner siden, at man gladeligt spyttede over det hele. Og i antikken og middelalderen meldes der ikke om skamfølelse i forbindelse med at have afføring. Ja, op i det 17. århundrede har konger og kejsere ligefrem taget folk i audiens, mens de sad på pottestol (Elias, 1977, pp. 175-216).

Det ækle er altså i høj grad en kulturbestemt følelse, og helt instinktiv er den heller ikke. Det helt lille barn ækles ikke: Spædbarnet har nogle smagspræferencer i forhold til surt og sødt, som kan få det til at vrænge ansigt ved noget surt, men det ækles ikke. Barnet leger også gerne med sin afføring, hvis det kan komme til det, eller suger en grøngul snotbane til sig. Det er den voksne, der væmmes, ikke barnet selv. Afskyen tillæres og er kulturbestemt. I det traditionelle grønlandske samfund var det ikke ualmindeligt, at grønlandske mødre sugede deres børns snotnæser med munden. I dag fylder tanken de fleste med afsky.

Det ækle er end ikke fast knyttet til bestemte substanser. De fleste kender vel det at sutte blodet af et sår på hånden, mens de færreste føler en lignende dragning mod menstruationsblodet. Nogen ækles ved tanken om at spise fx svine- eller hundekød, andre ikke. Ækelhedsfølelsen er relativ både i forhold til kulturelle normer og relativ i forhold til, hvem materialet knytter sig til. Eksempelvis virker kropsvæsker fra en selv og mennesker tæt på én typisk mindre ækle end andre menneskers: Således er der sikkert flere, der i dølgsmål piller – eller ligefrem spiser – egne bussemænd, og mange mødre piller gerne lidt grønt snot ud af næsen på spædbarnet uden voldsom væmmelse. Samtidig kan bare synet af en bussemand i skægget eller næsekrogen på kollegaen føles grænseoverskridende. Også erotikken kan rykke på grænserne – kropsvæsker af mange slags kan her være lige så ophidsende, som de kan være æklende i andre sammenhænge.

Det ækle er på ingen måde nogen fast kategori, men ændrer sig afhængigt af tid, kultur og tilhørsforhold. End ikke for det enkelte individ er grænserne faste. Læger, sygeplejersker og andre i pleje- og sundhedssektoren vænner sig til afføringen, opkastet, slimet, betændelsen. De falder ikke om eller brækker sig, hver gang de ser det. Ligeledes med kunsthistorikere, vi hærdes også. For libertinere udi abjektkunsten¹² skal der således temmelig meget til, før det ryster krop og sind.

¹² I *Pouvoirs de l'horreur*, 1980, introducerer Kristeva det abjekte. Det abjekte og det ækle er ikke et og samme, men kategorierne overlapper ofte, ligesom også de kropslige afværgemekanismer er

Det ækle og det 18. århundredes sansehierarkier

At det ækle er kontekstafhængigt ses også ved, at ord for det ækle – som Ekel, Dégout og Disgust – ikke har været udbredte til alle tider, men først sætter sig igennem i almindelig sprogbrug i det 16.-17. århundrede (Menninghaus, 1999, p. 10). De teoretikere, der begynder at beskæftige sig med det ækle, er ikke mindst kunsthistorikeren Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) og filosofferne Moses Mendelssohn (1729-1786), Gotthold Ephraim Lessing (1729-81), Immanuel Kant (1724-1804) og Johann Gottfried Herder (1744-1804). Som litteraturteoretikeren Winfried Menninghaus påpeger i *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, 1999, kan man i det franske ord *dégout* se det ækle som bagsiden af datidens interesse for det æstetiske eller *goût* (smag) (Menninghaus, 1999, p. 11). I 1700-tallet bliver det ækle set som noget, der falder helt uden for det skønnes kategori. I *Kritik der Urteilskraft* skriver Kant således, at det ækle umuligt kan kaldes skønt (Kant, 2006 (1790), § 48, pp. 199-200), og hermed falder det ækle også uden for kunstens kategori. Winckelmann mener således, at lugt- smag- og berøringsfølelser er flygtige, bundne til her og nu, og at de ikke kan fremstilles reflektive og uendelige, som det kræves i kunsten (Menninghaus, 1999, p. 49). I overstemmelse med denne sanseopfattelse skriver Mendelssohn om sansningen af det ækle i sit 82. litteraturbrev i 1760:

Lad os overveje, hvordan denne modbydelige følelse naturligt plejer at opstå. Hvilke sanser er de mest udsatte for den? Jeg vil mene, at det er smagssansen, lugtesansen og følesansen. De to første gennem en overdreven sødme, den sidste gennem en alt for stor blødhed i kroppen, hvis berørte fibre ikke yder nok modstand. Disse genstande kan derpå også blive ubærlige for blikket blot gennem association om begreber, idet vi erindrer den modvilje, som de forårsager for smagen, lugten og følelsen. Men i sig selv findes der ikke nogen genstande, der er ækle for blikket (Mendelssohn, 1991, p. 131).

ens. Ifølge Kristevas psykoanalytisk funderede teori truer det abjekte jegets grænser, men når jeget vægrer sig med fx brækfornemmelser, beskytter det sig selv. Hun skriver: "These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border" (Kristeva, 1982, p. 3).

Det ækle hører således for Mendelssohn til de “mørkeste sanser” – lugt, smag og følesans – og disse sanser har, som han skriver, “ikke den ringeste andel i den skønne kunsts værker” (Mendelssohn, 1991, p. 131). Til hørelsen mener Mendelssohn, at der måske findes nogle få eksempler, der kan ækle, mens synet ingen egne ækle genstande har (Mendelssohn, 1991, p. 131). Mendelssohn ville således sige, at når det kommer til det ækle, er der ingen visuelle medier.

Ifølge Menninghaus, indskrænker Herder, ligesom senere også Kant, Mendelssohns tre sanser, der kan knyttes til det ækle, til kun smag og lugt. Herder opfatter nemlig følesansen som en æstetisk formsans, og mener, som Mendelssohn, at der for de æstetiske sanser ikke er noget egentligt ækelt (Menninghaus, 1999, p. 77). I det 18. århundredes æstetiske teori er “ækelt” *ikke* det maksimalt negative prædikat på en æstetisk smagsdom, men snarere en kvalitet, der helt sprænger betingelserne for en æstetisk dom (Menninghaus, 1999, p. 12). Således taler også Kant om de tre *øvre* sanser: Syn, hørelse og berøring, mens de “nedre sanser”, smag og lugt, for Kant, bliver til måleinstrumenter, der leverer en umiddelbar erkendelse (Menninghaus, 1999, pp. 170-172).

Dette sansehierarki synes måske en smule forældet. Men jeg tror, at der stadig er en vis sandhed i det. Det ækle er en følelse, der påvirker kroppen og synes at invadere den. Lugt og smag er sanser, der invaderer os ved bogstavelig talt at lade substanser komme ind i vores kroppe. Vi er vant til at have et kritisk, reflekterende forhold til det vi *ser*, men vores forhold til lugt og smag synes at være mere spontant eller naivt. Således underbygger Marks også med belæg i hjerneforskningen, at lugtesansen har en privilegeret adgang til følelser og erindringer, idet lugte, i modsætning til de øvrige sanseindtryk, er omkring følelser og erindringer (i det limbiske system) før de når bevidstheden (i cortex og thalamus) (Marks, 2002, pp. 120-122).

At vores forhold til det, vi lugter, i særlig grad er umiddelbart eller ubevidst, betyder dog ikke nødvendigvis, at vi ikke også kan ækles over det, vi ser. Bl.a. Lessing er da heller ikke helt enig med sine samtidige teoretikere og skriver som kommentar til ovennævnte citat af Mendelssohn, at der også findes noget, der er ækelt for øjet alene. Lessings eksempler synes i høj grad at underbygge, at ækelhedsfølelse er noget kulturelt betinget. Han nævner således deformiteter som “et modernmærke i ansigtet, et hareskår, en flad næse

med fremtrædende næsebor, en fuldstændig mangel på øjenbryn" (Lessing, 1900, afs. XXV, p. 403) som hæsligheder, der hverken byder smags-, føle- eller lugtesansen imod, men som er ækle for øjet, i modsætning til fx klumpfødder eller pukkelrygge, der slet ikke virker lige så stærkt. Deformiteterne kan give den sarte sjæl brækfornemmelser, men når man rent faktisk ikke brækker sig eller besvimer ved det blotte syn af et hareskår, skyldes det ifølge Lessing, at øjet ikke kun fokuserer på hareskåret, men samtidig ser så meget andet, som er med til at svække indtrykket. Synet er mere distanceret end nærsanserne, og indtrykket er derfor mindre intensivt end fx en ækel lugt, der går direkte i kroppen, og som man ikke kan fravige på samme måde (Lessing, 1900, afs. XXV, p. 403). Ud over at der, som Lessing påpeger, findes objekter, der er ækle alene for synet, tror jeg, at Mendelssohn har en pointe i, at objekter ofte bliver ubærlige for synssansen, fordi vi associerer dem med det ubehag, de fremkalder for smags-, lugte- eller følesans. På første side i sin bog om det ækle skriver Menninghaus med reference til Kants "Anthropologie in pragmatischer Hinsicht", at lige meget om sådanne følelser primært udløses gennem lugt eller følesans, øje eller intellekt, så påvirker de altid hele nervesystemet (Menninghaus, 1999, p. 7). Dermed har Menninghaus fat i noget centralt for oplevelsen af det ækle: Det er hele kroppen, hele nervesystemet, som invaderes af følelsen. Hvis noget visuelt fremprovokerer følelsen af det ækle, så er indtrykket ikke kun noget optisk, men føles i kroppen. Ækelheden kan knyttes til alle sanser, og ofte vil den involvere mere end blot én.

Lessing mener ikke, at det ækle hører hjemme i kunsten. Det er derfor, han som eksempel på noget, der er ækelt for synet, nævner deformiteter og ikke giver kunsteksempler. Han skriver således:

Maleriet som efterlignende færdighed kan udtrykke hæsligheden; maleriet som skøn kunst, vil ikke udtrykke den. [...] I øvrigt forholder det sig med efterligning af det ækle fuldkommen som med det hæslige. Ja, da dets ubehagelige virkning er heftigere, så kan det ækle i endnu ringere grad end det hæslige være en genstand i og for sig selv i hverken poesi eller maleri (Lessing, 1900, afs. XXIV, p. 399; afs. XXV, p. 403).

Lessing medgiver altså, at det er muligt at udtrykke det ækle i maleriet, men det kunstsyn, han her plæderer for, ville de færreste kunstnere i dag skrive under på. Kunsten skal ikke længere først og fremmest være skøn, og mange kunstnere vil gerne udtrykke det hæslige og ækle i deres kunst.

Baudelaire: ådsel i opløsning

Der går da heller ikke mange år efter Lessings *Laokoon* før forestillingen om, at kunst altid skal være et skønt indhold i en skøn form, ændrer sig. Efter 1780 sker der, som Menninghaus skriver, en nedprioritering af det klassisk skønne, og det ækle bliver i romantikken en ledende kategori i tidsdiagnostikken (Menninghaus, 1999, pp. 190-192). Poeten og litteraten Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829) udråber således som den første det ækle som signatur for den moderne smag, hvilket hos Schlegel dog er negativt ment. Hos ham figurerer det ækle som undergruppe i en moderne chokæstetik, som den sidste krampetrækning i en døende smag (Menninghaus, 1999, p. 193). Jo længere vi kommer ind i det moderne, desto mere almindelig bliver som bekendt denne chokæstetik.

I 1861 udfordrer Charles Baudelaire, i digtsamlingen *Les fleurs du mal*, idealerne for skøn litteratur ved at lægge et hæsligt indhold ind i en klassisk, skøn, metrisk form. Et greb, der bl.a. er kendt fra hans digt "Le coucher du soleil romantique"/"Den romantiske sols nedgang" (Baudelaire, 1922, p. 149; Baudelaire, 1997, p. 237), hvor den skønne sonetform bibeholdes, mens indholdet, der i de to første strofer er en hyldest til solen, i de to sidste strofer vendes om og bliver hæsligt. I stedet for sol er der gravlugt og fugtigt mørke, og når digterjegets fod støder på tudser og kolde snegle, er det ikke kun hæsligt, men også ækelt: "Et mon pie peureux froisse, au bord du marécage,/Des crapauds imprévus et de froids limaçons." / "Og min frygtssomme fod, ved sumpranden, støder/På usete tudser, på snegle og kryb" (Baudelaire, 1922, p. 149; Baudelaire, 1997, p. 237) Det ækle hænger her i høj grad sammen med berøringen. I mørket støder foden uventet på de slimede kryb, og fornemmelsen af det pludselige, alt for bløde, kolde og klamme, forplanter sig til læseren.

Hos Baudelaire er det dog ikke kun nærsanser, som følesansen, der eksponerer det ækle, synet kan også. Dette ses i Baudelairens digt: "Une

Charogne”/”Et ådsel” (Baudelaire, 1922, pp. 44-46; Baudelaire, 1997, pp. 55-57; se bilag 1). Kort fortalt følger man i digtet en mand, der går tur med sin elskede. På stien ser de et ådsel i kraftig forrådnelse, som de studerer indgående, og manden forestiller sig, hvordan hans smukke elskede en dag også skal rådne op i jorden.

Ligesom digtet “Le coucher du soleil romantique” startede smukt, gør “Une Charogne” det også. Scenen er således sat en “beau matin d'été si doux”/”smuk sommermorgen, så mild” (revideret oversættelse, CSP), hvilket, som Menninghaus påpeger, næsten kan alludere til det alt for søde (Menninghaus, 1999, p. 209). Ifølge Kant kan det ækle umuligt kaldes skønt, men samtidig skriver Kant også i “Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen”, 1764, at “intet ækler som ren sødme” (Kant, 1838, p. 450). Uden skønhed er det smagløst og kedeligt, men skønhed alene er også kedeligt – og ligefrem ækelt (Menninghaus, 1999, p. 42). Kitsch er ifølge Theodor Adorno det skønne, der pga. dets modsætnings fravær modsiger sig selv, som i kraft af sin ubrudthed slår om i hæslighed (Menninghaus, 1999, p. 47). “Det alt for søde” er således flere teoretikers karakteristisk af det ækle, som vi tidligere så det hos Mendelssohn. Og når Baudelaire starter sit digt ikke bare en sommermorgen, men en “smuk sommermorgen”, der er “så mild”, maler han med den store lyserøde pensel.

I “Une Charogne” dvæles der dog kun kortvarigt ved det søde. Allerede i anden strofe zoomes der helt ind på ådslet, og de næste mange strofer er et litterært close-up, hvor ådslet nærstuderes. Men beskrivelserne af det hæslige er langt fra alle negative og skræmmende. Tværtimod får hæsligheden hos Baudelaire oftest en drejning, der æstetiserer den og gør den sublim. Det, der før var usselt, ændrer karakter og forædles. Således også i dette digt. Vi ser her det opløste dyrekadaver i al dets blomstrende forrådnelse. Julia Kristeva skriver i *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, 1980 (engelsk *Powers of Horror*, 1982), at det ikke er “fraværet af renhed eller sundhed, som gør noget abjekt, men det som ødelægger en identitet, et system, en orden. Det som ikke respekterer grænser, pladser, regler. Det som er midt imellem, det tvetydige, det blandede” (Kristeva, 1982, p. 4). Dette er meget betegnende for *Une Charogne*, hvor det netop er det grænseoverskridende og tvetydige, der giver væmmelsen: Det er, når maddikerne får det døde til at synes levende, når den døde krop er ved at sprænges af blærer, og når for-

merne opløses, at det virkelig er frastødende. Frastødende, men også dragende. Det er afskyeligt, men bliver alligevel underlagt nøjere studier; forrådnelsen studeres, det døde udforskes. Mendelssohn hævder, at ækelfølelsen i modsætning til følelser som tristhed, medlidenhed og skræk ikke er iblandet en lystfølelse (Mendelssohn, 1991, pp. 132-133). Dette synes i den grad modsagt i "Une Charogne".

Tilskueren ser, rystes og væmmes. Ikke mindst den ækle stank beskrives (altså igen en nærsans, men her litterært formidlet), og kvinden er ved at besvime. Hendes egne grænser vakler, og det grænseløse lig kommer ubehageligt tæt på den grænsesvage beskuer. Men i *Les fleurs du mal* går beskueren alligevel tættere på, iagttager liget, afmystificerer det, ser forrådnelsens liv og rædslens skønhed. "Det pragtfulde ådsel folder sig ud som en blomst" (revideret oversættelse, CSP) / "[...] la carcasse superbe comme une fleur s'épanouir" (Baudelaire, 1922, p. 44), og beskueren giver sig tid til at nyde detaljen. Mens "Le coucher du soleil romantique" sluttede ved det ækle, æstetiseres ådslet her, når digterjeget dvæler ved forrådnelsens farver og fluer og maddikers arabesker. Hans egne grænser er genoprettet, og han går stærkere ud af mødet. Måske det netop er synets relative distance, der muliggør denne æstetisering?

Den danske litterat Claus Bratt Østergaard skriver i artiklen "Det gotiske – en sær form": "Det sublime er rædslen over formens fravær. [...] Det sublime opstår ved, at noget forsvinder, samtidig med at det bevares som det identiske og det andet i én og samme form" (Østergaard, 1993, p. 13). Når digterjeget betragter ådslet, der opløses, er det netop denne erfaring af det sublime, der er tale om. Det er rædslen over formen, der både er og ikke er. Dødsangsten sublimeres ved, at jeget ser det smukke i det opløste; sublimeres i hæslighedens æstetik.

I digtets sidste strofe, hvor digterjeget har taget forskud på sin elskedes død og forrådnelse, siger han, at han selv har "gardé la forme et l'essence divine de mes amours décomposés" (Baudelaire, 1922, p. 46) / "har bevaret, trods kødets gang, formen, Essensen af Gud, og mit lys!" (Baudelaire, 1997, p. 57). Den form, der her tales om, kan ses som digtets skønne, faste rim og metrik. Ifølge Baudelaire vil det skønnes idé, formen, vare ved. Det er kun hylstret, kroppen, der går i opløsning. Idéen er guddommelig, ren, i modsætning til kroppen, der er syndig og selv i døden erotiseret. Således er ådslet

stærkt erotiseret med sine spredte ben og bugen, der blev et vulgært, udkrænget skød, og når den elskede dør, nøjes ormene ikke med at spise, men kysser. Kroppen er et urent begærsobjekt, også efter dødens indtræffen.

Ydermere er den opløste krop så langt, man kan komme, fra den klassisk skønne krop. Idealerne for denne blev ikke mindst italesat i 1700-tallet, men hænger for en stor dels vedkommende ved den dag i dag. Winckelmann skriver om den ideale hud, at den græske kunsts mesterværker viser os en hud, som ikke er anspændt, snarere blødt trukket over sundt kød (Winckelmann, 1756, pp. 11-12). Således hyldes også en blød *sfumato*, som udvisker enhver porøsitet og overfladeforskel. Rynker, folder, bumser og kopar bør elimineres til fordel for en glat ensartet overflade: "Den sande skønheds form har u(af)brudte ['nichtunterbrochene'] dele" (Winckelmann, 1825, p. 208). At kroppen ideelt skulle være lukket, skal opfattes helt bogstaveligt. Lessing skriver således i *Laokoon*, at den åbne mund er uforenelig med skønhedens lov, at den er ækel (Lessing, 1900, afs. II, p. 302).

Vi har altså den æstetiske krop – slank, med elastisk kontur, ungdommelig fasthed og begrænset kropsbehåring – i modsætning til den ækle krop, kendetegnet ved rynker, slattenhed, for stor blødhed, synlige eller store kropsåbninger, udflydende kropsvæsker, og alder. Schlegel skriver med væmmelse om det gamle kvindes ækelhed (Mendelssohn, 1991, p. 130) – hvis hun, som hos Baudelaire, ligefrem bliver spist af orme, kan det nærmest ikke blive værre.

Indeksikalitetens betydning for det ækle

I det 20. århundrede er der talrige eksempler på æklende kunst, der ikke bare skildrer organisk materiale, som det blev set i Baudelaires digt, men bogstaveligt talt består af det. Her kan bl.a. nævnes performances, der indbefatter afføring, opkast, blod og urin af fx Wiener Aktionisterne i 1960'erne og 70'erne, den danske kunstner Christian Lemmerz' rådnende grise på Esbjerg Kunstmuseum i 1994, eller den britiske kunstner Damien Hirsts sorte monokromer bestående af døde fluer, 2003. Spørgsmålet er, om brugen af *virkelige* ækle materialer er afgørende for effekten af det ækle?

Damien Hirst er en kunstner, som har ændret sin holdning til dette emne. I 1990 lavede han en installation med titlen *A Thousand Years* [#554], et

enkelt og kynisk værk, som bestod af en stor, lukket glasboks (213 x 427 x 213 cm), der var delt i to rum. I det ene rum blev snesevis af sorte fluer klækket i en hvid kube. Fluerne havde adgang til det andet rum gennem huller i skillevæggen mellem rummene, og her kunne de æde og parre sig på et kohoved i forrådnelse. I rummet var der dog også en elektrisk fluefanger, der dræbte dem.

Første gang Hirst lavede denne installation på udstillingen *Gambler* i 1990, brugte han et rigtigt kohoved, og det stank så meget, at de besøgende ikke ville gå ind i galleriet. For at tage noget af lugten prøvede han at brænde hovedet, og lagde det derefter tilbage i galleriet, fordi han insisterede på, at det skulle være et *virkeligt* kohoved. Sidenhen har han ændret mening angående brugen af virkelige objekter, og da han senere lavede den samme installation på Saatchi Gallery, brugte han et kunstigt hoved, dels pga. sundhedsmyndighederne, dels pga. lugten. Hirst smurte det kunstige hoved ind i en række ting, som fluerne kunne spise – hundefoder, svinefedt, blod og ketchup – og fik det til at se virkeligt ud (jf. Hirst, 2001, pp. 180-81). Han har sagt:

[...] art's not real life. I'm into theatre. I'm totally not into 'truth to materials'. [...] So long as they *think* it's real. As long as you don't know, I don't fucking care (Hirst, 2001, pp. 116, 181).

Pointen i dette lille anekdotiske eksempel er, at så længe vi *tror*, det er virkeligt, eller at det kunne være virkeligt, så er det lige så effektivt, som hvis det var virkeligt. Jeg mener, at dette er meget sigende for vores perception af det ækle: Det kan forstærke vores følelse af det ækle, hvis vi ved, at noget *virkelig* er, hvad det æklende ser ud til at være, men på samme tid *behøver det ikke* være virkeligt for at fremkalde en følelse af ækelhed.

Det er dog ikke kun taktile, tredimensionelle værker, der kan fremprovokere en følelse af ækelhed. Det samme gør sig gældende for andre former for billeder som fx *fotografier*.

Fotografen Andres Serrano inddrager ofte kropsvæsker som urin, blod og sæd i sine værker, og i 2008 lavede han en fotoserie af lort. Han har taget close-ups af afføring fra forskellige dyr – ikke uden humor, som i værket med titlen “Shit (Bull shit)” – og af afføring, som hævdes at være hans egen, som i “Shit (selfportrait)”, 2008. På de skarpe, detaljerede fotos har lortet en næsten

skulpturel taktilitet, og dets konsistens – dets fugtighed, fasthed, blødhed og struktur – bliver meget nærværende for beskueren.

Vi finder en lignende haptisk kvalitet i værker af Cindy Sherman, hvor uidentificerede substanser på billederne bliver ækelt påtrængende. Fx i *Untitled Film Print #175*, 1987, hvor der i nærbillede er afbildet udefinerbart materiale, der ligner opkast, eller billedet *Untitled, #177*, 1987 [ill. 7], hvor man ser en plettet (dukke)kvindebagdel. Sidstnævnte refererer til et foto taget af Hans Bellmer, hvor en af hans velkendte dukker har fået udefinerbare blå-lilla pletter over hele kroppen. Hos Sherman ligner bagdelens pletter umiskendeligt uren hud: I nærbillede ser vi pletterne, der er konvekse og gule i midten, helt som modne bumser. Bumserne synes af have en materialitet, og ligefrem en ustabil materialitet. Et lille tryk og pudset ville flyde fra dem. Dette er selvfølgelig en illusion: Pletterne er ikke organiske, de sidder på en dukke og ikke bare en dukke, men et glittet foto af en dukke. Vi kan i virkeligheden ikke røre det, men vi føler, at vi rører det alligevel. Det er det haptiske syn, jeg plæderer for. Igen er en mimetisk virkelighedseffekt vigtigere, end om det er et foto af rigtigt bræk eller rigtige bumser.



Illustration 7. Cindy Sherman: *Untitled, # 177*, 1987. Optrykt i Rosalind Krauss: *Cindy Sherman 1975-1993*, New York, Rizzoli, 1993, p. 148.

Med fotoeksemplerne har vi en indeksikalsk relation til en eller anden virkelighed. Men billeder behøver ikke denne eksplicite reference til virkeligheden for at være ækle. Der er masser af eksempler på ækle malerier og ækel litteratur, og bare tanken om noget ækelt kan give en følelse af det ækle. Allerede Mendelssohn var inde på dette i sit 82. litteraturbrev, 1760, hvor han skriver:

Endelig kan den blotte forestilling om ækle genstande i sig selv vække modvilje, hvis den er levende nok, dette ligefrem uden at sjælen behøver at forestille sig disse genstande som virkelige (Mendelssohn, 1991, p. 131).

Her mener jeg, at det er vigtigt at dvæle ved formuleringen: "hvis den er levende nok". Det, som fremkalder følelsen af det ækle, er ikke bare objektet, men i højere grad den måde, hvorpå det er repræsenteret: Hvis beskrivelsen ikke er "levende nok", så er det ligefrem muligt at tale om fækalier, uden at det bliver ækelt. Hos 1500-talsforfatteren Rabelais beskriver Gargantua nøgternt og omhyggeligt hvilke objekter, der er anvendelige til at tørre sig med i enden. Det synes mest af alt som et videnskabeligt eksperiment, med den overraskende konklusion, at den bedste måde at tørre sin bagdel på er ved at bruge en blød og levende gæsling – man skal bare huske at holde den om næbbet. Denne passage hos Rabelais bliver aldrig rigtig æklende, fordi der ikke er nogen egentlig beskrivelse af de involverede ekskrementers materialitet. Passagen kan dog have en anden sensorisk kvalitet, da man er tilbøjelig til at associere til den private situation, det er, når man tørrer sig selv, og hermed associere det med karakteren af ens egen følsomme hud. Men her er taktiliteten og fokuset langt mere knyttet til tørringen end til det lort, der implicit er involveret.

Ligeledes er kunstens nok mest kendte lort, Piero Manzonis "Merde d'artiste", 1961, ikke ækel som visuelt objekt. Dåsen er hermetisk lukket, og er i sin fysiske fremtræden først og fremmest en pæn lille dåse med stor konceptuel og kunsthistorisk betydning. Anderledes ækelt, men mindre afgørende konceptuelt og kunsthistorisk, er det til gengæld, når den danske kunstner Uwe Max Jensen lægger sin afføring i en gennemsigtig Bodum-stempelkande for derefter at få den indsmuglet på kunstmuseet Louisiana (Politiken, 12.

marts 2010). Her bliver forestillinger om afføringen i kanden, dens farve og tekstur, for slet ikke at tale om dens møde med stemplet, ækelt påtrængende.

For at lave et ækelt billede er det nødvendigt at nære forestillingsevnen. Dette betyder ikke, at det ækle billede absolut skal referere til en kendt virkelighed. Det er intet problem at forestille sig eller repræsentere fx ækle rumvæsener. Og som tidligere fremført er det vigtigste for skabelsen af en følelse af det ækle, ikke om materialet er virkeligt, men om vi *forestiller* os, at det er virkeligt. Vi behøver end ikke tro, at det er virkeligt, blot at forestille os det. Den brune, klumpede tekstur på et maleri kan således være ækel, fordi den ligner lort, selvom vi ved, at det ikke er det.

Loven om lighed

For at opsummere, så kan ækel kunst være ækel for beskueren på tre forskellige måder: 1) Der kan være tale om førstehåndsoplevelsen af noget direkte ækelt, som fx Lemmerz' rådnende grise eller Wiener Aktionisternes aktioner. I denne kategori indgår desuden objekter, vi er helt overbeviste om er ægte, som fx Hirsts flueomsværmede, kunstige kohoved. Denne kategori er lige til. Vi ville væmmes over rådnende kød og mennesker indsmurt i bræk og lort, uanset om det var kunst eller ej. Det som for mig at se gør denne type værker interessante som kunst, er kombinationen af det direkte ækle og æstetiseringen af det; som fx Lemmerz' symmetriske sammensyning af svinekroppene eller Hirsts konceptuelle iscenesættelse af livet og døden i *A Thousand Years* rammesat i minimalistiske glasbokse. Den æstetiske rammesætning drager os mod det ækle og ansporer os til at sætte os ud over væmmelsen og konfrontere objekterne på en anden måde.

2) Dokumenterende mediering af det direkte ækle, i form af fx video, foto eller sproglig beskrivelse, som spiller på en autenticitetseffekt. Her har vores tro på, at dette rent faktisk har et virkeligt forlæg, stadig betydning for vores væmmelse. Hvordan og i hvilken grad sådanne medieringer er i stand til at videreføre følelsen af det ækle, vil blive diskuteret i det følgende afsnit "Mediering af det ækle".

3) Billeder, hvorom vi med sikkerhed ved, at de bare *ligner* noget virkelig ækelt; hvilket kan være alt fra klamme dukker og filmiske zombier til udmalede forrådnelsesprocesser i litteraturen, jf. Baudelaire. Her er det udelukkende

vores indlevelse og forestillingsevne, der skaber væmmelsen. Som beskrevet i det ovenstående er dette helt tilstrækkeligt til at fremkalde en stærk ækelsfølelse, selvom det umiddelbart synes irrationelt, idet det objektivt set er helt harmløst og aldrig vil kunne true os på hverken liv eller helbred.

Når vi har en afværgereaktion som væmmelse konfronteret med noget, vi rationelt ved ikke kan skade os, så kan det, som psykologerne Paul Rozin, Linda Millman og Carol Nemeroff har påvist, ses som en reminiscens af magisk tænkning, nærmere bestemt det man kalder "sympatisk magi". Den sympatiske magi blev oprindeligt beskrevet af etnologer som Sir James Frazer i *The golden Bough*, 1890, og Marcel Mauss i *A General Theory of Magic*, 1902, og den opererer ud fra to grundlove: 1) "Loven om smitte", dvs. "en gang i kontakt, altid i kontakt", hvilket indebærer, at ting, der har været i kontakt med hinanden, overgiver noget af deres 'essens' til hinanden, også efter kontakten er ophørt. 2) "Loven om lighed", der betyder, at "billedet svarer til objektet", hvilket indebærer, at ting, der ligner hinanden, deler fundamentale egenskaber (Rozin, Millman & Nemeroff, 1986, p. 703). Flere psykologiske forsøg har vist, at disse love ikke bare er virksomme hos 'primitive' folkeslag, men også i moderne, vestlig kultur, når det drejer sig om det ækle. I Rozin, Millman og Nemeroffs forsøg afviste forsøgspersoner eksempelvis drinks, der havde været i kortvarig kontakt med en død, steriliseret kakerlak (loven om nærhed) og chokolade formet som hundelort (loven om lighed) (Rozin, 1986, pp. 704-705). Forsøgspersonerne var alle veluddannede amerikanere, og de var generelt helt klar over, at deres adfærd ikke "gav mening", at den var irrationel, men de følte alligevel en klar aversion (Rozin, 2002, p. 202).

En del af dette reaktionsmønster kan overføres på vores opfattelse af ækel kunst. Her er det primært "loven om lighed", der er aktuel. Loven om lighed er helt grundlæggende for vores forståelse af verden, der langt hen ad vejen bygger på generaliseringer. Oftest er det, der ser ud som en tiger, rent faktisk en tiger, og vi reagerer derfor på det, som var det en tiger. Vores moderne samfund er med sin kunst, billeder og symboler fyldt med afvigelser fra denne lov, hvilket vi generelt har lært at gennemskue. Men alligevel sætter loven om lighed sig altså ofte igennem i forhold til det ækle (Rozin & Nemeroff, 2002, pp. 202-206).

De magiske love om lighed og smitte ligner på mange punkter associationslovene, der overordnet opererer metaforisk eller metonymisk, ved enten

lighed eller nærhed. Associationslovene beskriver, hvordan tanker hænger sammen i hovedet på os, og med dem kan man meget enkelt sige, at vi umiddelbart afviser det lortelignende, fordi det ligner lort, som vi forbinder med noget ulækkert. Magien går et skridt videre: magilovene beskriver, hvordan folk agerer, som om de tror, at verden er organiseret på samme måde som deres tanker (Rozin, 1986, p. 710). Dette er, hvad Sigmund Freud i *Totem und Tabu* kalder "tankernes almagt" (jf. Freud, 2000, vol. IX, pp. 364-378). Når vi ikke har lyst til at putte det hundelortlignende chokolade ind i munden, selvom vi ved, at det er velsmagende chokolade, kan det ses som udtryk for den magiske tænknings tro på "tankernes almagt", der indebærer en projektion af det indre, mentale liv over på den ydre verden. Vi er i et øjeblik så opfyldte af indlevelse i hundelortrepræsentationen, at vores forestillinger opfattes som virkeligheden. Således også når vi læser en ækel skildring i en bog, eller ser et ækelt billede, der er i stand til at nære vores forestillings-evne. Ofte vil dette møde have karakter af chok. Vi gennemstrømmes af forestillinger netop idet vi ser eller læser, og disse forestillinger er så stærke, at ækelhedsfølelsen bølger gennem kroppen. Efter en vis granskning eller næste gang vi møder billedet/teksten/objektet, er effekten mindre, da chokket er flygtigt af natur. Men chok er ikke hele forklaringen, chokket er bare et effektivt – og derfor ofte brugt – middel til kortvarigt at sætte rationelle overvejelser ud af kraft og lade underbevidsthed og krop agere. Ækelhedsfølelsen kan dog også vækkes uafhængigt af chokeffekt, hvis blot den ækle forestillingsgenerator er stærk nok. Således findes der eksempler på ækel kunst og litteratur, der vedbliver med at ækle trods gentagne møder.

Mediering af det ækle

At det ækle kan findes i mange forskellige medier betyder ikke nødvendigvis, at det også er muligt at mediere ækelt materiale og flytte ækelhedsfølelsen med fra et medie til et andet. Selvom fotos kan være temmelig ækle, så videregiver fotografiske repræsentationer af nogle ækle værker ikke følelsen af det ækle, eller gør det kun i yderst ringe omfang. For eksempel yder et foto af Christian Lemmerz' tidligere nævnte grise slet ikke værket retfærdighed [ill. 8]. Fotoet ser ganske vist lidt ulækkert ud, men det er intet i sammenligning med den kvalmende effekt, det havde, når man blev konfronteret direkte med vær-

ket. I Lemmerz' værk var det primært lugtesansen, der blev udfordret, gennem en tyk, kvalmende stank af forrådnelse, en lugt som påvirkede kroppen. Fotografiet formidler ikke stanken, men det betyder ikke, at lugt ikke kan repræsenteres. Således kan fx en sproglig beskrivelse af lugt, hvis den er levende nok, virke egentligt æklende.

Hermed på ingen måde sagt, at fotografiske eller filmiske medieringer aldrig kan være haptisk stærke. Det kan man erfare, når man eksempelvis ser filmisk dokumentation af Wiener Aktionisternes provokerende happenings og performances fra 1960'ernes og 70'ernes Wien. Et eksempel er Otto Mühls pornografiske video "Oh sensibility"¹³, 1970, hvor en mand og en kvinde har seksuel omgang med en stor, hvid, levende gås. De indfører bl.a. næbet i diverse kropsåbninger, og til sidst, efter flere mennesker er kommet til i et vildt orgie, skærer de halsen over på gåsen med en kniv, der synes noget sløv, for så at lade blodet fra det store, hovedløse, men stadig flaksende dyr, pumpe ind i kvinden. Hvis denne, ganske korte beskrivelse virker frastødende, er det intet imod synet af videoen.

Langt mindre kan dog også gøre det. Wiener Aktionisten Otmar Bauer har fx lavet en fem-minutters video ("Zeigt", 1969) uden lyd, hvor en mand i slips og jakkesæt drikker af en flaske, kaster op, spiser sit eget bræk, smører sig ind i det, brækker sig igen, tisser i det, smager på det, ruller sig i det ... I videoen er indtrykkene umiddelbart rent visuelle: filmen har hverken lyd, lugt, smag eller egentlig taktilitet, men den har ikke desto mindre noget, der erindrer om andre sansninger. I forbindelse med audio-visuelle film nævner Marks tre måder, hvorpå lugtesansen kan mobiliseres. For det første gennem identifikation: Vi ser nogen lugte noget og identificerer os med dem. For det andet gennem brug af lyd, især i forbindelse med et close-up. Lyden bringer os nærmere billedet. Og for det tredje ved at bringe os stadig tættere på ved hjælp af det, Marks kalder et haptisk billede, dvs. et billede, der modsætter sig synets kontrol ved fx at være uskarpt, og dermed tilskynder beskueren til at komme tættere på billedet og udforske det med alle sanser (Marks, 2002, pp. 116-119). I Bauers video er det den første og den sidste, der er i spil – vi identificerer os med manden, og videoens ringe, uskarpe og grynnede kvalitet gør både vores sanser og forestillingsevne ekstra modtagelige. For som Les-

¹³ Denne og andre af Wiener Aktionisternes performances er tilgængelig på UBU-web: http://www.ubu.com/film/vienna_actionists.html samt andre steder på internettet.

sing skriver: "ikke bare den virkelige stank, men allerede idéen om stanken, vækker ækelhedsfølelsen" (Lessing, 1900, afs. XXV, p. 409). Vi associerer således via blikkets haptiske syn på stærkeste vis til, hvordan det ville smage, lugte og føles. Videoen har en klar kropslig, æklende virkning. Vi kan hverken høre, lugte, smage eller røre, men vi føler alligevel, at vi gør det.



Illustration 8. Christian Lemmerz: *Legeme (Spejl)*, 1993-94, Svinekrop i glaskiste, 50x60x200 cm, udstillet på Esbjerg Kunstmuseum. Bemærk den slående lighed mellem Baudelaires kadaverbeskrivelse og Christian Lemmerz' svinekadaver. Også Lemmerz' kadaver holder i øvrigt fast i den æstetiske form qua sin symmetriske sammensyning. Noget lignende finder man hos fx Damien Hirst, ligesom også kunstnere som Cindy Sherman, Gilbert og George og Matthew Barney blander det ækle med det æstetiske. Jeg mener ikke, at der bare er tale om skøn form i kontrast til et hæsligt indhold, men også om en egentlig æstetisering af det hæslige, som vi så det hos Baudelaire. Netop samspillet mellem det ækle og det harmoniske, symmetriske eller glittede, mener jeg, gør det interessant som kunst.

Haptisk syn

Denne måde at forstå perception på relaterer til Merleau-Pontys fænomenologi. I teksten "Cézannes tvivl" fra 1945 skriver han om Cézannes maleri:

Cézanne forsøger ikke, ved hjælp af farven, at suggerere de taktile fornemmelser, som formen og dybden ville give ... I den oprindelige opfattelse er denne skelnen mellem berøring og syn ukendt.

Det er videnskaben om menneskelegemet, der bagefter lærer os at skelne mellem vores sanser. [...] Vi ser dybden, fløjlsblødheden, tingenes blødhed, deres hårdhed. Cézanne gik så vidt som til at sige: deres lugt (Merleau-Ponty, 1994, p. 23).

Fælles for alle mine eksempler i denne artikel er den haptiske kvalitet. Jeg mener, at det er denne form for perception, der er på spil, når vi ækles. Det er en haptisk perception, eller når vi taler om visuel kunst: et haptisk syn. Jeg er ikke den første til at bruge begrebet haptisk syn. I sin bog *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, 1901, skelner Alois Riegl (1858-1905) mellem taktile og optiske former, men i en tekst fra 1902 undsiger han denne begrebsbrug og skriver, at man med fordel kan indsætte ordet haptisk ("haptisch") alle de steder, hvor der hidtil har stået taktil ("taktisch") (Riegl, 1927, p. 32). Dette bakkes senere op af Gilles Deleuze, der mener, at "'haptisk' er et bedre ord end 'taktilt', da det ikke etablerer en modsætning mellem to sanseorganer, men i stedet lægger op til den antagelse, at øjet selv kan varetage denne ikke-optiske funktion" (Deleuze, 1987, p. 492). Netop denne idé om, at øjet i sig selv er i stand til kropslig sansning, er også bærende for min opfattelse af det haptiske.

Når Riegl taler om det optiske over for det haptiske, modstiller han et langdistance, ikke-kropsligt syn (det optiske, *Fernsicht*) med nær, taktil perception (det haptiske, *Nahsicht*) (Riegl, 1901, pp. 20-21). Dette er for Riegl led i en beskrivelse af kunstens udvikling fra et haptisk eller objektivt blik på ting til et optisk eller subjektivt blik på ting. Ægyptisk kunst og impressionistisk kunst udgør her hver sin pol (jf. Iversen, 1993, p. 10). Kunstens udvikling afspejler ifølge Riegl skiftende tiders skiftende *Kunstwollen*, dvs. forskellige idealer for perception eller opfattelser af sindets forhold til dets objekter, og dermed forskellige typer kunst og stilarter inden for kunsten (Iversen, 1993, p. 8).

Det første skridt i den antikke *Kunstwollen* kendetegnes af en haptisk opfattelse af tingene. I antikken fremstod den ydre verden, ifølge Riegl, kaotisk og forvirrende, og derfor ønskede man via kunsten at isolere de enkelte former og gengive dem som klare, afgrænsede enheder præget af fladhed og symmetri (Riegl, 1901, pp. 17-20). Som Margaret Iversen skriver i *Alois Riegl*, 1993:

For Riegl, regularity and symmetry in art are signs of a *Kunstwollen* that wishes to create a perfect world quite different from the chaotic world of ordinary perception. An unambiguous, planimetric art object is what satisfies this aesthetic ideal (Iversen, 1993, p. 46).

Når man i antikken privilegerer det flade, ikke-rumlige, så skyldes det, ifølge Riegl, at vi kun får sikker vished om den lukkede, individuelle enhed, som den enkelte ting besidder, gennem følesansen. Kun gennem den får vi vished om uigennemtrængelighed og afsluttede grænser (Riegl, 1901, pp. 17-18). Riegl trækker her på Adolf von Hildebrands (1847-1921) teori om "nær-syn" (Iversen, 1993, p. 46). Ifølge denne teori er en plan overflade let forståelig, mens rum eller dybde kræver meget komplekse, mentale operationer. Vi kan godt ud fra skygger og forkortninger slutte os til forandringer i dybden, men kun med følesansen kan vi vide os sikre. Således undertrykte og fornægtede den antikke kunst instinktivt eksistensen af rum, bl.a. ved at undgå forkortninger og skygger, fordi dette hjalp til at fremstille objekterne som stoflige, objektive enheder (Riegl, 1901, pp. 19-20). Det haptiske ideal hænger altså i antikken sammen med et ønske om kunstnerisk kontrol; en *Kunstwollen*, der, som Iversen skriver, ønsker, at verden skal underordnes dens vilje (Iversen, 1993, p. 47).

Dette synes umiddelbart langt fra denne artikels eksempler. For det første kan disse billeder ses som udtryk for en *Kunstwollen*, for at blive i Riegls terminologi, der ikke passer ind i hans udviklingsmodel, en *Kunstwollen*, der i det optiskes æra insisterer på det haptiske. Som Marks påpeger, ignorerer Riegl tidlige tegn på den modernistiske revaluering af taktilitet, som fx synlige penselstrøg hos kunstnere som Goya, Géricault og Delacroix (Marks, 2000, p. 167). Denne revaluering af taktilitet mener jeg, man kan følge hele vejen op til i dag sideløbende med den optiske kunst, ikke mindst i kraft af skiftende avantgarder, som denne artikels eksempler på forskellig vis også vil kunne henføres under.

Trods denne markante forskel kan de ækle billeder alligevel siges at lægge op til en haptisk perception i Riegls forstand, hvad enten det er Hirsts fluemonokrom, Wiener Aktionisternes grumsede videoer eller fotografiske nærbilleder som fx Serranos af lort eller Shermans af udefinerbare materialer. For de er alle kendetegnet ved deres manglende dybde og lægger op til at

blive set tæt på, selv når der er tale om store billeder. På afstand er de bare farveflader, først set tæt på bliver deres materialitet og/eller motiv åbenbare. Men i modsætning til Riegls ægyptiske kunst, fremstår de afbildede objekter ikke afgrænsede og uigennemtrængelige, når det haptiske blik møder dem. Beskueren får ikke den vished og sikkerhed om de enkelte tings individuelle enhed, som ægypterne ifølge Riegl efterstræbte. Tværtimod fremviser de det uafgrænsede, ustabile og kaotiske. Netop heri ligger deres æklende effekt. Dette gælder også ækle, tredimensionelle objekter som Lemmerz' rådnende grise, der kun virker æklende og sanses haptisk, hvis de ses tæt på enten bogstaveligt eller i form af nære beskrivelser.

Det ækle som diagram

Efter Riegl har bl.a. Deleuze skrevet om haptisk syn i relation til Francis Bacons værk i bogen *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 1981 (*Francis Bacon: The Logic of Sensation*, 2002). Når Deleuze beskriver Francis Bacons haptiske syn, fokuserer han særligt på brugen af farver. I kontrast til malere, der bevæger sig i retning af abstraktion (og følelse som en rent optisk kode), bevæger en maler som Francis Bacon sig også i retning af det figurale. Det figurale er for Deleuze det, som deformerer eller overskrider det figurative (repræsentationen); det figurale ligger så at sige mellem det figurative og det non-figurative (jf. O'Sullivan, 2009, p. 252). Daniel W. Smith skriver i sit forord til den engelske udgave af *The Logic of Sensation*, at

Whereas 'figuration' refers to a form that is related to an object it is supposed to represent, the 'Figure' is the form that is connected to a sensation, and that conveys the violence of this sensation directly to the nervous system. In Bacon's paintings, it is the human body that plays this role of the Figure (Deleuze, 2002, p. xiii).

Figuren hos Deleuze er ikke en illustration, men en måde, hvorpå man kan male følelsen, og i Bacons malerier gøres dette primært gennem farvebrugen.

Min brug af begrebet haptisk syn i denne artikel er hverken den samme som hos Riegl eller Deleuze, men er selvfølgelig influeret af dem. Mark Pater-son skriver i *The Senses of Touch*, at "fra Riegls kunsthistorie til Deleuze

og Guattari er det haptiske beskrevet ved hjælp af begreber, der vedrører tæthed og nærhed” (Paterson, 2007, p. 86). Dette stemmer overens med mit begreb om det haptiske: Nærhed har således været fælles for alle mine eksempler.

Når vi ikke bare taler om billeder, der kan befordre et haptisk syn, men specifikt om billeder, som kan lede til en følelse af det ækle, så er der særlige forhold, der skal være opfyldt: For at udtrykke noget ækelt er det nødvendigt med en levende beskrivelse, og dette kan gøres på mange forskellige måder:

1) Det kan bestå af værker, hvis *materialitet* er eller synes ækel, ved fx at være eller ligne slim, lort, råddenskab, eller bare noget alt for blødt og organisk. Denne type værker vil ofte være tredimensionelle, med kan også bestå af smag eller lugt. Damien Hirsts haj i formaldehyd er således ikke ækel, fordi den er død, den blev først ækel, da den begyndte at gå i opløsning i sin tank, og blev underlig trevlet og uskarp i konturen. Det ækle er, som Kristiva påpeger, det, som ikke respekterer grænser, det som bryder en identitet.

2) Det ækle kan også fremprovokeres af realistiske, *elaborerede detaljer* af fx organisk materiale i transformation. Her kan mediet være alt fra skulptur og maleri til fotografi og litteratur, men fælles er, at detaljerigheden trækker os tættere på billedet, enten gennem en øget opmærksomhed i læsningen, en opmærksomhed der er nødvendig for at kunne følge beskrivelsen, eller fordi vi kun kan se detaljerne, hvis vi ser billedet på tæt hold. Jeg tror ikke, det er tilfældigt, at detaljer og close-ups indgår i mange æklende billeder. Menninghaus skriver med reference til Kolnai, at “[æ]kelhedens elementære mønster er erfaringen af en nærhed, der er uønsket. En påtrængende tilstedeværelse, en lugtende eller smagende konsumtion, der spontant bliver opfattet som kontamination og distanceret med magt” (Menninghaus, 1999, p. 7). Jeg mener, at detaljer og close-ups giver en sådan følelse af nærhed, en nærhed der befordrer et haptisk syn.

3) Noget kan også føles som ækelt, hvis det er uklart, så billedet ikke samler sig til et visuelt hele, som man optisk kan beherske med øjet. Denne haptiske kvalitet kan fx ses i de uskarpe, grynede optagelser af Wiener Aktionisternes performances. Bodil Marie Thomsen skriver angående Deleuzes læsning af Bacons billeder:

Diagrammet består af streger, pletter, smørerier og kradsninger på lærredet, bearbejdninger, der, skønt de selv hverken 'betegner eller repræsenterer noget', er 'tankevækkende' eller 'antyder en mulighed'. Diagrammets antydende operation åbner for, at maleriet kan blive et faktum, en gøre, der forandrer figuration og repræsentation til Figur. De kaotiske pletter forhindrer omvendt, at billedet kan samle sig i et visuelt hele, domineret af en optisk organisering. De giver umiddelbart adgang til en for øjet alternativ synsmåde, et haptisk syn, der er forskelligt fra det optiske (Thomsen, 2001, pp. 236-237).

Ud over de grynedede filmoptagelser kan denne følelse eksempelvis også videregives af tyk oliemaling og et organisk farveskema, som i Jenny Savilles malerier af fede mennesker, hvor nogle blot sidder eller ligger, mens andre undergår plastikkirurgi eller ligefrem kønsskifteoperationer. Kødfarverne og den fede oliemaling ligner malerier af Lucien Freud eller Francis Bacon, og den haptiske kvalitet er mere knyttet til farver og materialer end til motivet. Her er Deleuzes begreb om "Figuren" brugbar, som han skriver: "det er ikke et spørgsmål om at reproducere eller opfinde former, men om at indfange kræfter. [...] Paul Klees kendte diktum – 'Ikke at gengive det synlige, men gøre synligt' – betyder det samme" (Deleuze, 2002, p. 48).

I forhold til ækelhedsfølelsen er motivet dog ikke helt irrelevant. Når Jenny Savilles malerier er ækle, og Francis Bacons ikke er, så ligger den primære forskel i motivet. Bacons billeder perciperes haptisk, og hans motiver kan synes deforme og mærkelige, men dette er ikke i sig selv æklende. Savilles maleri udstiller en type kroppe, som har været italesat som ækle siden 1700-tallet og stadig strider mod det førende skønhedsideal. Deres haptiske kvalitet er en promiskuøs åbenhed og en alt for blød kødfuldhed.

Spørgsmålet er, om det er muligt at tænke på noget ækelt, der ikke har en eller anden form for mimetisk kvalitet. Jeg tror det ikke. Det æklende billede er aldrig ren abstraktion. Et æklende billede refererer altid til noget. Omend ikke nødvendigvis noget specifikt. Billeder af udefinerede substanser kan være meget ækle, men de er ækle, fordi vi associerer dem med organiske udefinerede substanser, som vi normalt opfatter som ækle.

Ækle billeder har således altid en eller anden form for reference, samtidig med at de har en eller anden form for ubestemmelighed. Dette gælder for alle de tre nævnte kategorier af ækle billeder. For mig at se, er det ækle altid allerede et "diagram". Definitionen af det ækle er, at noget forskydes i forhold til sin oprindelige form, enten fordi det flyttes fra den kontekst, hvori det hører hjemme (eksempelvis kropsvæsker, der bliver ækle, når de befinder sig uden for kroppen), eller fordi det bliver formløst (fx i kraft af forrådnelse). Det er, med Kristevas rammende formulering fra tidligere, "det som ødelægger en identitet, et system, en orden. Det som ikke respekterer grænser, pladser, regler. Det som er midt imellem, det tvetydige, det blandede" (Kristeva, 1982, p. 4). Effekten af det ækle er således altid en deterritorialisering.

Selvom Deleuze tager afstand fra figurationen (repræsentationen), er det derfor ikke nødvendigvis i modstrid med Deleuzes idéer om det haptiske, når jeg hævder, at elaborerede detaljer, herunder nogle close-ups, kan have en haptisk effekt, som fx Andres Serranos ellers knivskarpe, realistiske fotos af lort. Selvom et sådant billede kan siges at være en illustration, en repræsentation af lort, så indebærer det ekstreme nærbillede netop, at lorten ikke bare fremstår som en samlet, veldefineret substans, men netop mister sin "identitet" og fremtræder i sin kaotiske sammensathed, uden hermed at blive ren abstraktion. Nærbilledet viser lorten som diagram, ikke fordi der fysisk kradses i fotopapiret, men fordi det afbildede materiale i sig selv har diagrammets kvaliteter. Beskuerens møde med det bliver hermed til følelse, i lighed med de beskrevne malerier og grynede film. Det samme gælder de udpenslede beskrivelser, som er "levende nok" til at fylde læseren med væmmelse. Også de formår at fremstille ækelhedens overskridende, kaotiske natur. De er figurale snarere end figurative. Var beskrivelserne nøgterne og illustrative, som Rabelais' beskrivelse af Gargantuas bagdelstørring, ville de blot fremstå som illustration og ikke som følelse.

Også de værker, hvis æklende, haptiske kvalitet består i deres materialitet, kan siges at være deterritorialiserende, idet de lægger op til, at man nærmer sig det, man normalt ville undgå. Værkerne revaluerer det ellers afviste og udstødte ved at indsætte det i en æstetisk ramme; som når en smuk og gnistrende sort monokrom på helt tæt hold viser sig at bestå af døde fluer, eller når det oplagt ækle, som fx et stinkende svin i forrådnelse, ved nærmere betragtning har en egen skønhed.

Konklusion

Det er, som beskrevet, muligt at udtrykke det ækle på mange forskellige måder ved hjælp af mange forskellige medier, og det er også muligt at overføre følelsen af ækelhed fra et medie til et andet, i hvert fald i nogen udstrækning. Der er ingen tvivl om, at man ville ækles mere, hvis man overværede Wiener Aktionisternes aktioner, hvis man var til stede i rummet med deres fysiske kroppe, med lugten af lort, bræk og urin, end hvis man læser eller hører om deres aktioner, eller ser videodokumentationen af dem. Men det *er* ikke desto mindre muligt at mediere aktionerne på en måde, hvor de stadig ækler. Ligeledes er det muligt at *visualisere* ækle litterære passager fra fx Batailles *Histoire de l'Œil* eller skrifter af Marquis de Sade og at *verbalisere* æklende sensoriske indtryk af lugt, følelse eller syn. Hvad der behøves, er et *haptisk billede* – et billede, der har en eller anden mimetisk kvalitet forbundet med noget organisk, et billede, som er “levende nok” i sin skildring til at møde sin læser eller beskuer med en påtrængende nærhed. Et sådant billede tilgår vi med en *haptisk perception*, en perception, der ikke bare influerer hjernen, men også føles i kroppen.

Camilla Skovbjerg Paldam, lektor, ph.d. i kunsthistorie, Aarhus Universitet. Cand.mag. i litteraturhistorie og sociologi. Studier ved Aarhus Universitet, University College London, Freie Universität (Berlin) og École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris). Forskning og publikationer inden for bl.a. multisensorium, samtidskunst og avantgarde, herunder bogen: *Surrealistiske collager. Underfulde billeder i kunst og litteratur*, 2011.

Litteratur

Arkansas, University of: "Two Forms of Disgust May Affect Treatment of Phobias", Wednesday, August 11, 2004, <http://dailyheadlines.uark.edu/1930.htm>

Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal*, Maison Kurt Wolff, 1922 (1861).

Baudelaire, Charles: *Helvedesblomsterne*, Peter Poulsen (overs.), Nansensgade Antikvariat, 1997.

Darwin, Charles: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, John Murray, 1872.

Deleuze, Gilles: *Francis Bacon, The Logic of Sensation*, University of Minnesota Press, 2002 (fra fransk *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 1981).

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix: *Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, 1987 (fra fransk *Mille Plateaux*, 1980).

Donner, Susanne: "Wie Ekel krank macht, Gefühl lähmt Immunabwehr und lässt Herpes ausbrechen", *Bild der Wissenschaft*, 15.11.2004, <http://www.wissenschaft.de/wissenschaft/hintergrund/246512.html>

Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation*, vol. 1, 3. Aufl. 1977 (1939).

Freud, Sigmund: *Studienausgabe*, vol. I-X, Fischer Taschenbuch Verlag, 2000.

Hirst, Damien & Burn, Gordon: *On The Way To Work*, Faber and Faber Limited, 2001.

Iversen, Margaret: *Alois Riegl*, MIT Press, 1993.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, 2006 (1790).

Kant, Immanuel: "Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen", Karl Rosenkranz & Friedr. Wilh. Schubert (red.), *Immanuel Kant's sämtliche Werke*, 4. del, Leopold Voss, 1938 (1764).

Kolnai, Aurel: *Ekel Hochmut Haß*, Suhrkamp, 2007 (1929).

Kristeva, Julia: *Powers of Horror, An Essay on Abjection*, Columbia University Press, 1982 (fra fransk *Pouvoirs de l'horreur*, 1980).

Lessing, Gotthold Ephraim: "Laokoon", Julius Petersen (red.), *Lessings Werke, Auswahl in sechs Teilen*, Deutsche Verlagshaus Bong & Co., vol. 3-4, 1900 (1766).

Marks, Laura U.: *Touch, Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, 2002.

Marks, Laura U.: *The Skin of the Film*, Duke University Press, 2000.

Menninghaus, Winfried: *Ekel, Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Suhrkamp, 1999.

Mendelssohn, Moses: "82. Literaturbrief", Eva J. Engel (red.), *Gesammelte Schriften, Jubiläumsausgabe*, vol. 5.1, *Rezensionsartikel in Briefe, die neueste Litteratur betreffend (1759-1765)*, Friedrich Frommann Verlag, 1991 (1760), pp. 130-133.

Merleau-Ponty, Maurice: *Cezanne's Doubt*, 1945 (originaltext), <http://faculty.uml.edu/rinnis/cezannedoubt.pdf>

Merleau-Ponty, Maurice: *Cézannes tvivl*, Edition Bløndal, 1994 (fra fransk *Le doute de Cézanne*, 1948).

O'Sullivan, Simon: "From Stuttering and Stammering to the Diagram – Deleuze, Bacon and Contemporary Art Practice", *Deleuze Studies*, 3, 2, 2009, pp. 247-258.

Paterson, Mark: *Senses of Touch – Haptics, Affects and Technologies*, Berg, 2007.

Politiken, I byen: "Kunstnerlort smuglet ind på Louisiana i stempelkande", *Politiken*, 12.03.2010.

Riegl, Alois: *Spätrömische Kunst-Industrie*, Der Österreichische Staatsdruckerei Wien, 1927.

Riegl, Alois, *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Der Österreichische Staatsdruckerei Wien, 1901, <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1901>

Rozin, Paul; Millman, Linda & Nemeroff, Carroll: "Operation of the Laws of Sympathetic Magic in Disgust and Other Domains", *Journal of Personality and Social Psychology*, 50, 4, 1986, pp. 703-712.

Rozin, Paul & Nemeroff, Carroll: "Sympathetic Magical Thinking – The Contagion and Similarity 'Heuristics'", Thomas Gilovich m.fl. (red.), *Heuristics and Biases, The Psychology of Intuitive Judgment*, Cambridge University Press, 2002.

Thomsen, Bodil Marie: "Alt stof udsender 'billeder', Om det visuelle som begivenhed", Mischa Sloth Carlsen m.fl. (red.), *Flugtnier, Om Deleuzes filosofi*, Museum Tusculanums Forlag, 2001, pp. 217-244.

Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Text der 2. Auflage, Verlag der Waltherischen Handlung, 1756.

Winckelmann, Johann Joachim: "Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst", Joseph Eiselein (red.), *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*, vol. 1, Verlag dt. Classiker, 1825 (1759).

Østergaard, Claus Bratt: "Det gotiske – en sær form", *Ny Poetik*, 1, 1993.

Bilag – Baudelaire: Et ådsel/Une Charogne

Charles Baudelaire: *Helvedesblomsterne (Les fleurs du mal)*, 1861 (på dansk ved Peter Poulsen, 1997), pp. 55-57.

Charles Baudelaire: Et ådsel

De husker nok, min skønne, det syn, som vi så
Hin smilende sommerdag:
Blandt småsten og grus et ækelt ådsel lå,
Hvor stien slog sig et slag,

Med benene i vejret, som en kvinde i brunst,
Kogende af giftig sved,
Udbredte det ublu og kynisk sin dunst,
Sin bugs vederstyggelighed.

Og solstråler faldt på det rådne kød,
kogte det mørkt til benet,
Tilbage, opløst, til Jorden flød
Langt mer end den havde forenet;

De højere magter så et skelet
Slå op som en blomst imod himlen.
Så tung var dens stank, at De vaklede let
Og følte en pludselig svimlen.

Af spyfluers summen var luften tæt,
Mens larvernes dystre hære
Søgte de rester, som ikke var ædt,
Hvor endnu lidt liv måtte være.

Og alt steg og faldt, som ebbe og flod,
 Eller gik brat i skred;
 Som om kroppens skælvende liv kun bestod
 I mangfoldigt at brydes ned.

En sælsom musik, som blæst i en gren,
 Som vandet, der flyder afsted,
 En rytme som sold, der rystes af en,
 Som renser for avner sin sæd.

Alle former flød ud: kun drømme og dis,
 Skitseret utydelighed,
 Som kunstneren kun kunne fuldende, hvis
 Erindringen hjalp ham på gled.

En ængstelig tæve fulgte vor færd
 Knurrende bag ved en klippe,
 Sit ådsel det ville hun være nær,
 Den luns, som hun måtte slippe.

– Og tænk, De skal blive, mine kære en dag
 Som denne besmittede pest,
 Mine øjnes stjerne, min sol, mit behag,
 Min engel, min hjertefest!

Ja, således blir De, o skønhedens dronning,
 Når de engang er død,
 Og under græsset og blomsternes honning
 Rådner i Jordens skød.

Men sig da, o skønne, dernede til ormen,
 som æder Dem med sine kys,
 At jeg har bevaret, trods kødets gang, formen,
 Essensen af Gud, og mit lys!

Charles Baudelaire: Une Charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux:
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague
Ou s'élançait en pétillant;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un oeil fâché,
Epiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!

Natten hvor jorden og himlen forenes

Rum og sansning i senmiddelalderens Salisbury

Astrid Bryder Steffensen

Oplevelse og indlevelse

Arkitekturen, det mest urene af alle medier, inkorporerer alle de andre kunstarter i et *Gesamtkunstwerk*, og man 'ser' typisk ikke engang på den med nogen form for koncentreret opmærksomhed, den opfattes derimod, som Walter Benjamin bemærkede, i en tilstand af distraktion (Mitchell, 2005, p. 260).

Som medieteoretikeren W.J.T. Mitchell bemærker, så er arkitektur en noget sammensat størrelse; det blandede medie par excellence – et eksemplarisk udtryk for **"AMAMM"** (jf. indledningen). Man kunne sågar indvende, at arkitekturen måske nok er en kunstart, men ikke et egentligt medie. Arkitekturen er en kunstart, der indgår i et symbiotisk forhold med andre kunstarter, den er et medie-konglomerat, en syntese af medier, der kun lader sig opsplitte på bekostning af helheden. Denne helhed fungerer i høj grad medierende, men gør det i kraft af sin flerhed og uden at agere enkeltmedie. Arkitekturen danner ramme om vores liv, frembyder sine rum for vores gøre og laden, men tilbyder sjældent et egentligt fokus. Når den udpeger og indrammer, langs akser, gennem døre og vinduer, da henviser arkitekturen typisk ikke til sig selv, men fremhæver i stedet de funktioner og genstande, den huser, eller omgivelserne omkring den. At vi som følge heraf ofte "overser" arkitekturen, kan umiddelbart lyde problematisk, men er måske netop det modsatte, hvis man ønsker at forstå den.

Det at forstaa arkitektur er da noget helt andet end at kunne bestemme en bygnings stil efter nogle særlige kendetegn. Det er ikke nok at se arkitekturen. Man maa opleve den, mærke, hvordan den er formet til løsning af bestemte opgaver, og afstemt efter en tids hele opfattelse og livsrytme. [...] Man maa fornemme materiale-virkningerne, opdage hvad de farver, der er anvendt, betyder netop i den sammenhæng, hvordan de er afhængige af rummenes orientering i forhold til sollyset og af vinduerne. [...] Man maa opleve, hvor stor forskel akustikken gør paa ens oplevelse af rummet, maaden lyden lever paa i den store domkirke med dens ekkovirkninger og lange, tonende genklang [...] (Rasmussen, 1989 (1957), p. 33).

Ordene er arkitekten Steen Ejler Rasmussens og peger på et væsentligt træk ved arkitekturoplevelsen, nemlig det, at den tilsyneladende er noget uklar og ufokuseret. Man *ser* ikke bare bygningen, man oplever, mærker, fornemmer og opdager, hvordan bygningens funktioner afspejles, hvordan arkitekturen er indlejret i historien, afstemt levede liv og kulturers verdensopfattelse. Hvordan farver, materialer, lys, lyde og lugte alt sammen er med til at påvirke vores oplevelse af arkitekturen. Eller måske snarere vores oplevelse *i* arkitekturen – og ikke blot *oplevelse*, men også *indlevelse*. Arkitekturindlevelsen er en kropsbetinget erfaring, der afhænger af vores bevægelse i og sanseindtryk af de rum, som arkitekturen indrammer. Måske må vi nødvendigvis “overse” arkitekturen for at “få øje på” de rum, den artikulerer.

Rummet er ikke givet på forhånd, men bliver til i samspillet mellem oplevelse og indlevelse, mellem sansning og forestilling. Når vi bevæger os i arkitekturen, passerer igennem, går udenom, tager ophold i den og bebor den, oplever vi dens rumlighed gennem vores sanser, bevægelser og hele fysiske tilstedeværelse. Først idet sanseindtrykkene indgår forbindelser med vores forestillinger om, hvad rum og udstrækning er, er der tale om en egentlig rumerfaring. Denne dobbelthed, dette både-og, som viser sig i grænselandet mellem fænomener og begreber, og er rumerfaringens vilkår, afslører et gensidigt afhængighedsforhold mellem rum og sansning.

Rumanalysen behersker ikke sin genstand på forhånd, men er afhængig af, eller rettere åben for, at rummet bliver til for erkendelsen i og med at vi – under inddragelse af samtlige vore evner og da ikke mindst af den kropserfaring, som forleder os til at spørge til det faktiske ikke som genstand, men som rum for bevægelse, sansning – ved fordobling skaber analysens emne i analysens medie (Oxvig, 1998, p. 14).

I den paradoksale fordobling, der ligger til grund for rumskabelsen, og som arkitekturteoretikeren Henrik Oxvig her fremhæver, bliver rummet til gennem vores kropserfaring, gennem vores sansning, samtidig med, at rummet også er kropserfaringens og sansningens medie. Vi er altså medskabere af rummet. Rumerfaringen bliver til gennem vores sansning, og sanseerfaringen bliver til via erfaringsrummet.

Denne intime relation mellem rumerfaring og erfaringsrum peger i øvrigt på det forhold, at rum ikke alene afhænger af interaktionen mellem på den ene side vores sensoriske og kropslige erfaringer af rumlighed og på den anden side det verdensbillede, vi er præget af, og den opfattelse af rumlig udstrækning, som det afføder. For også forestillingerne om, hvilken beskaffenhed vores sanser har, hvilke indbyrdes forbindelser de kan indgå i, og hvad de i det hele taget kan fortælle os om vores omverden, spiller en væsentlig rolle for, hvordan vi oplever, tænker og taler om rum.

I artiklen "There Are No Visual Media", som jeg indledningsvis citerede, lader Mitchell sit argument for, at der ikke findes visuelle medier, og at alle medier derfor er blandede, tage udgangspunkt i det forhold, at synssansen synes at have en bemærkelsesværdig evne til at formidle andre former for sanseindtryk (Mitchell, 2005, p. 259). Men når det kommer til arkitekturen, så er den ikke blot "mixed media" i kraft af denne synssansens særlige kapacitet, hvorved synsindtryk formår at bringe hørelse, lugt, smag og følesans i spil. Arkitekturoplevelsen inddrager også de øvrige sanser uden synets mellemkomst. Arkitekturoplevelsen er altså, som det også fremhæves af Steen Ejler Rasmussen, stykket sammen af flere forskellige former for erfaringer, og er kun sjældent genstand for opmærksom beskuelse, men opleves typisk sideløbende med og under indflydelse af andre ting, hvilket Mitchell understreger med en henvisning til filosofen Walter Benjamin.

I det følgende vil jeg vende mig mod senmiddelalderens kirkerum og diskutere det samspil mellem sanser, sansning, rum og rumdannelse, som blev etableret i forbindelse med påskevigilien. Dette samspil afhænger imidlertid både af arkitektur og liturgi, hvilket afspejler sig i analysens dobbelte fokus. Uden liturgien er arkitekturen som en slumrende krop – det er brugen, der vækker bygningen til live. Med en teateranalogi kan man sige, at arkitekturens forhold til liturgien er som scenografiens forhold til manus og koreografi.

Kirken var bygget som ramme for liturgien. Det var den opgave, arkitekturen var formet til at løse, og derfor giver et dobbelt fokus på arkitektur og liturgi et mere nuanceret indtryk af periodens forestillinger og livsrytme, for nu at parafrasere Steen Ejler Rasmussen (Rasmussen, 1989 (1957), p. 33). I løbet af analysen vil det blive tydeligt, at arkitekturoplevelsen kan være en særdeles sammensat størrelse, der betjener sig af en lang række medier, og at sanseerfaringer kan interagere og korrelere på tværs af vante sensoriske modaliteter. Samtidig vil det også fremgå, at både arkitekturen og liturgien spiller en rolle i forbindelse med disse grænseoverskridende erfaringer af rum og sansning, idet ikke kun arkitekturen, men også liturgien, er et af middelalderens markante *mixed media*. Eksemplet er på ingen måde enestående, men afspejler en middelalderkultur, der excellerede i mediale blandformer og sensoriske hybrider.

Middelalderens kirkerum var et privilegeret sted for grænseoverskridende erfaringer, en overgangszone mellem materielt og immaterielt, sanseligt og oversanseligt. Her udviskedes ikke blot skellet mellem ydre og indre sanser, også de enkelte sanser syntes at flyde sammen i en art multisensorisk totaloplevelse. Lige så radikal synes integrationen af forskellige medier at have været, og i den henseende ligner liturgien og arkitekturen hinanden. Rumafgrænsningen smelter sammen med billeder og skulpturer i en helhed, hvor også mere diffuse sensoriske fænomener, som fx lys, lyd og lugt, indgår som væsentlige ingredienser. I kirkearkitekturens medie-konglomerat, tjener disse medier og modaliteter som formidlende mellemlid, kanaler for kommunikation mellem mennesker og Gud. Her iscenesættes mødet mellem jord og himmel, legeme og sjæl, gennem en udviskning af mediale og sensoriske grænser. Og i denne grænseoverskridende tilstand accentueres forholdet mellem det kropsligt erfarede rum og det forestillede mentale rum – her betones forholdet mellem erfaringsrum og rumerfaring.

Liminale rum og liminale sanser

Et af de ritualer, der særligt tydeligt tematiserer kirken som passage eller overgangszone er vigilien natten før påskemorgen, hvor Jesu opstandelse efter døden på korset og gravlæggelsen langfredag fejres ved at tænde den nye ild i den mørklagte kirke. Rituallet har oldkirkelige rødder (Harper, 1991, p. 146), men i det følgende vil jeg se nærmere på, hvordan det formede sig i katedralen i Salisbury ifølge den såkaldte *Sarum Use*, den meget udbredte liturgiske praksis med rod netop her. Udgangspunktet er på den ene side katedralarkitekturen og på den anden side overleverede samlinger af musik, tekster og rubrikker fra senmiddelalderlige *missaler*, messebøger, der rummede de liturgiske forskrifter. Påskevigilien er et af de ritualer, der kun har forandret sig ganske lidt gennem høj- og senmiddelalder. Den dag i dag forløber rituallet i den romersk katolske kirke overordnet set efter de samme forskrifter som i senmiddelalderens Salisbury.

Rituallet falder i tre dele, der forbindes af processioner. Første del markerer opstandelsen, overvindelsen af døden, idet den nye ild tændes og fortrænger det tyste mørke, der har præget kirkerummet efter Kristi Korsdød. Herefter følger en række læsninger, der blandt andet tematiserer skabelse, renselse, overgang og udfrielse, og til sidst, umiddelbart inden den efterfølgende messe, udføres dåbsritualet.

Der våges i den mørke kirke, i denne nat mellem korsdøden og opstandelsen. Ritualerne kredser om forskellige former for overgange, og der er således tale om en art overgangsritual, eller *rite de passage* for at bruge den franske etnolog Arnold van Genneps terminologi (van Gennep, 1960 (1909), p. 10), der inkorporerer en række rituelle passager, heriblandt et dåbsritual som tilhører gruppen af arketyperiske overgangsriter. Walter Benjamin (1892-1940) sammenkæder i sit Passageværk erfaringer fra byggede arkitektoniske passager med overgangsriternes tærskelerfaringer.

Rites de passage – det kaldes i folkloren de ceremonier, der er forbundet med død, fødsel, bryllup, manddomsprøver. I det moderne liv er disse overgange blevet stadig mere uigenkendelige og umulige at opleve. Vi er blevet meget fattige på tærskelerfaringer. [...] Man skal skelne skarpt mellem tærskel og grænse. Tærsklen er en

zone. Forvandling, overgang, bølgebevægelse er gemt i ordet 'schwellen' (Benjamin, 2007 (1982), p. 606).

Passagen, den arkitektoniske såvel som den rituelle, har altså et forvandlende og bevægende potentiale. Den er i en vis forstand grænseløs, den er overgangszone og muliggør tærskelerfaringer. Van Gennep og med ham antropologen Victor W. Turner beskriver denne grænseoverskridende tilstand som overgangsritualets *liminale fase* (van Gennep, 1960 (1909), p. 11; Turner, 1966, p. 95), en fase, der forberedes under en indledende separationsfase og efterfølges af en afsluttende indlemmelsesfase (van Gennep, 1960 (1909), p. 11). I den liminale fase er de involverede hverken her eller der, de er "betwixt and between", midt imellem, og det er en stærkt tvetydig tilstand, der ofte associeres med det forskelsløse, med mørke, usynlighed, de døde og de endnu ufødte (Turner, 1966, p. 95).

Når jeg indledningsvis opholdt mig ved, hvordan rummet og sansningen gensidigt betinger hinanden, skyldes det, at jeg ønsker at se nærmere på, hvordan sanseerfaringer involveres i og påvirkes af den rituelle iscenesættelse af et liminalt rum. Ritualerne i forbindelse med påskevigilien var i høj grad bygget op omkring tekster, passager fra Bibelen, velsignelser, hymner og deslige, men det betød ikke, at ritualerne foregik på sprogets præmisser. Middelalderens tekstforståelse var i øvrigt milevidt fra vore dages. Bibelen anså man for at rumme Guds ord. Man smagte på dette inkarnerede Ord, lyttede til det, mens man læste, og man fornemmede dets sødme, mens man fordøjede teksterne (Lohfert Jørgensen, 2012 – denne udgivelse). Den liturgiske iscenesættelse åbnede et felt af betydningsdannelser, der på forskellig vis rakte ud over det rent sproglige og ind i det sensoriske domæne, ved at udnytte samspillet mellem arkitekturen, ritualerne og den deltagendes fysiske tilstedeværelse.

I det følgende vil jeg forsøge at kaste lys over nogle af disse udenoms-sproglige betydningsdannelser, som opstod, når arkitekturens urene medie blandedes med det flertydige tekstmedie i vigiliens overgangsritual. Et ritual der involverede både skrift, tale og sang; kropslig tilstedeværelse, bevægelse og gestik; brug af lys og røgelse samt nøje koreograferede overgange mellem forskellige akustiske miljøer, lys og mørke. Alt sammen indgik det i iscenesættelsen af kirkerummet som et liminalt rum, hvor tærskelerfaringer var mulige.

Jeg vil over de følgende sider diskutere, hvordan dette ritualiserede samspil mellem medier og sensoriske modaliteter tematiserede kirkerummet som en overgangszone. Her kunne sanseerfaringer overlappe og påvirke hinanden, smelte sammen og destabilisere grænsen mellem sanseligt og oversanseligt. På denne tærskel mellem det jordiske og det himmelske forrykkedes også tidserfaringen, og skellet mellem en gammeltestamentlig urtid, en nytestamentlig fortid, et rituelt nu og den fremtidige frelse udviskedes (jf. i øvrigt diskussionen af liminalitet i arkitektur og liturgi hos Andås, 2007).

I gravens mørke

Lad os nu se nærmere på det rituelle forløb. Forud for den indledende procession forsamles de gejstlige deltagere i koret [ill. 9]. Herfra bevæger processionen sig ned gennem det mørke hovedskib, hvor de øvrige deltagere slutter sig til følget, alt imens Davidssalmen *Dominus illuminatio mea et salus mea* / "Herren er mit lys og min frelse" (Sl 27,1-14) reciteres. Salmen løftes altså ikke af en egentlig melodi, men synges på en recitationstone, lysene, der bæres, er ikke tændt, og der brænder ingen røgelse i karrene (Sandon, 1996, p. 107). I dette dødens mørke er ikke kun lyset borte, også sangen nedtones, og man vejrer ingen sødmefulde aromaer i natteluften. Teksten kredser om menneskets længsel efter Herrens beskyttelse og indeholder blandt andet denne passage:

Kun ét ønsker jeg fra Herren, / kun det længes jeg efter: / At bo i Herrens hus, / så jeg kan fryde mig over Herrens herlighed / og søge svar fra ham i hans tempel. / Han gemmer mig i sin hytte / på ulykkens dag, / han skjuler mig i sit telt / og løfter mig op på klippen. Nu knejser mit hoved / over fjender, der omringer mig. / I hans telt vil jeg bringe frydesangs ofre, / jeg vil synge og spille for Herren (Sandon, 1996, p. 107; Sl 27,4-6).

Teksten er fra Salmernes Bog og tegner et billede af kirken som bolig, tempel og tabernakel. I dette Guds hus søger mennesket beskyttelse og svar, bringer ofre og lovpriser Herren. Men denne historie fortælles også i et andet og ordløst sprog, mens processionen langsomt bevæger sig gennem kirkens mulm,

gennem gravens og dødens mørke i forventningen om, at lyset vil overvinde mørket, som Kristus overvandt døden.

Det må have været så godt som umuligt for flertallet af de deltagende at skelne, endsige forstå de enkelte latinske ord, idet lyden af den reciterende stemme blandede sig med den lette slæben af fodtøj mod stengulvet og lyden af kroppes bevægelser under knitrende klæder i kirkerummets vældige efterklang. Fremtrædende var derimod indtrykket af de mange mennesker, der i tavshed bevægede sig sammen og fulgte den svage lyd af talte ord gennem det store mørke.

Endnu før ilden tændes, samles indtrykkene i en erfaring af et umådeligt rum omkring processionen. Fødderne tilbagelægger meter efter meter, mens akustikken vidner om rummets dimensioner, idet lyden af en enkelt stemme og den puslende støj af mennesker i bevægelse bliver hængende og forstærkes i det stærkt resonerende kirkerum. Arkitekten Juhani Pallasmaa beskriver i sit essay *The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses* denne lydlige effekt, dette ørets rumskabende potentiale således:

Alle, som har været tryllebundet af lyden af dryppende vand i en mørk ruin, kan bekræfte ørets ekstraordinære evne til at skabe et hulrum i mørkets vakuum. Rummet, som øret aftegner i mørket, bliver et hulrum formet direkte i sindets indre (Pallasmaa, 2005, p. 50).

Lyden åbner således et rum i og omkring deltagerne. Det sker i en art dobbeltrettet bevægelse, hvor forestillingsevnen udspænder et rum indadtil, mens den fysiske erfaring af at bevæge sig gennem rummet, samt ørets registrering af omgivelsernes lyde og akustiske kvaliteter udfolder rummet udadtil. Processionen gør holdt ud for døbefonten, og ilden tændes i ildpanden mellem søjlerne i hovedskibets sydvendte arkade (Sandon, 1996, p. 107) [ill. 9 & 10]. Det flakkende rum af lys, som ildens luer skaber i mørket, må have forekommet at være et ekko af det allerede etablerede indvendige og omgivende lyd-rum. Læser man kirkefaderen Augustins (354-430) *Bekendelser* forekommer denne formodning om en mulig sanseformidlet rumlig indlevelse ikke usandsynlig. I bekendelsernes 10. bog skriver han om, hvad hans erindring rummer. Den huser både sansebillederne af de legemlige ting, sindsstemningerne, be-

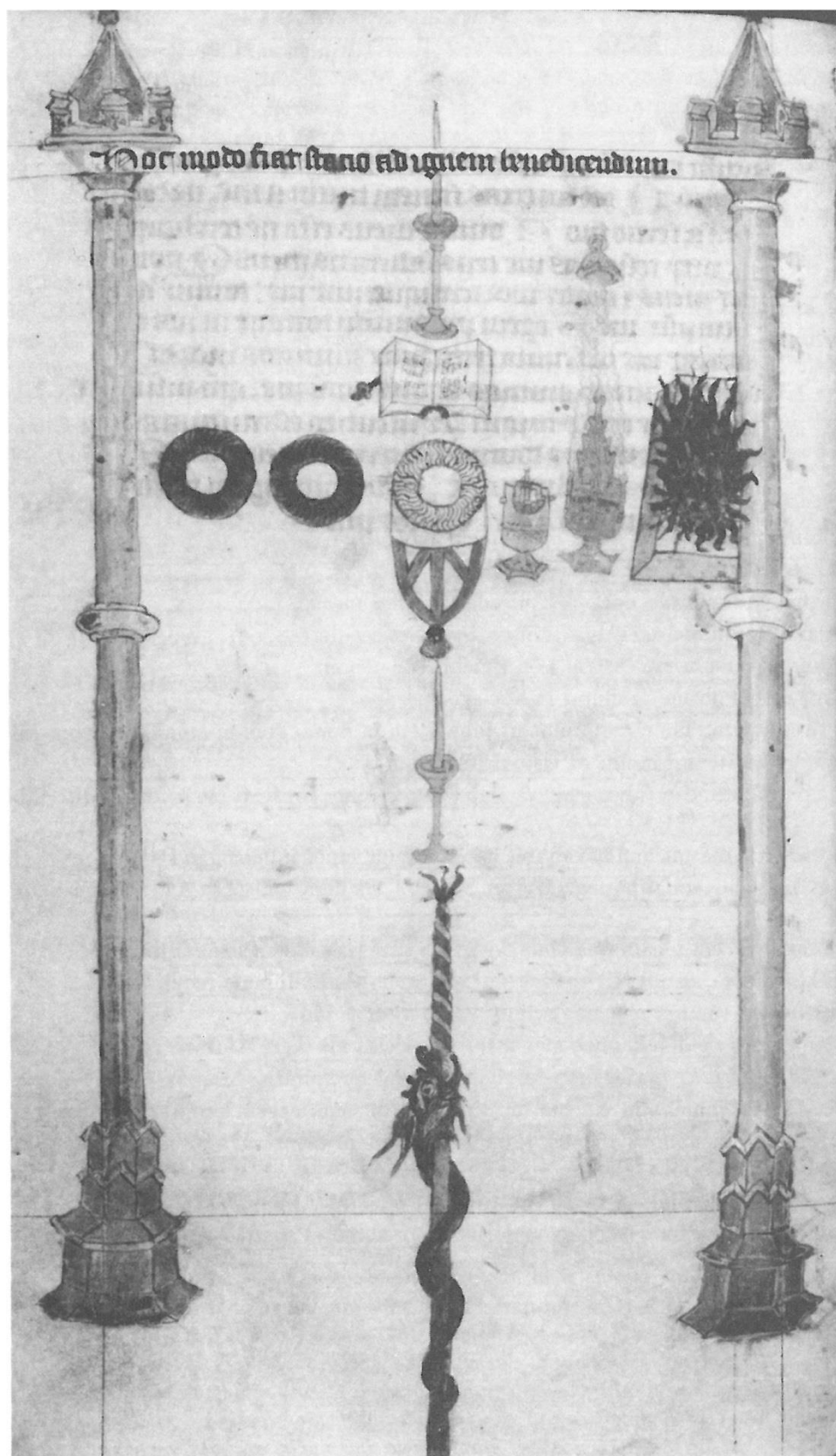


Illustration 10. Velsignelsen af den nye ild. Gejstlige er set ovenfra og markeret med tonsur. British Library, London, MS 57534, f. 54 v. (Sandon, 1996, p. 108).

Den indre forestillingsevne næres således af kropsligt formidlede sansebilleder. Om sin "erindrings kæmpestore hal" skriver han: "Der har jeg nemlig himmel og jord og hav med alt, hvad jeg har kunnet sanse i dem, bortset fra hvad jeg har glemt" (Augustin, 2004, bog 10, kap. 8, p. 186). I sit indre bærer Augustin således et ekko af den ydre verden. Men Augustins erindring rummer endnu et ekko – ikke af verden men af det himmelske. En erindring om Gud, som dog ikke uden videre lader sig lokalisere: "Vi kan fjerne os, vi kan nærme os; men det er ikke noget sted" (Augustin, 2004, bog 10, kap. 26, p. 201). Denne erindring kommer til udtryk som en længsel, hvis sansebilleder imidlertid *ikke* er formidlet via de legemlige sanser, men gennem sjælens indre sanser. Dog er slægtskabet ikke til at tage fejl af i denne beskrivelse af, hvordan Gud har vist sig i Augustins indre:

Du har kaldt og råbt og brudt min døvhed. Du har lynet og strålet og jaget min blindhed bort. Du har udbredt din duft, jeg har indåndet den, og nu stønner jeg efter dig. Jeg har smagt dig, og nu hungrer og tørster jeg. Du har rørt ved mig, og jeg fik en brand i min sjæl efter din fred (Augustin, 2004, bog 10, kap. 27, p. 201).

Indre og ydre sanser konvergerer *ikke* hos Augustin. Der er ganske enkelt ikke hul igennem. Det er to forskellige og adskilte kanaler for erfaring. Men de ligner hinanden, og netop denne betænkelige lighed er en stærkt medvirkende årsag til middelalderens ambivalente forhold til de legemlige sanser. Faren for at forveksle den sanselige og den oversanselige erfaring er overhængende, men samtidig tilbyder sanseerfaringen en uhyre suggestiv formidlingskanal for det hellige budskab.

I 1200-tallet møder vi hos den franske biskop William Durandus af Mende (ca. 1230-1296) en lidt anderledes beskrivelse af forholdet mellem de indre og kroppens ydre sanser. I sin udlægning af kirken; dens bygninger, billeder, ritualer, kleresi, genstande og billeder i *Rationale divinorum officiorum*, støder man på en interessant passage om menneskets sanser i forbindelse med beskrivelsen af indvielsen af alteret. Undervejs i ritualet bliver der slået korstegn på alteret med olie og krisma. Om disse kors skriver Durandus, med henvisning til lignelsen om de betroede talenter, følgende:

[...] ved de fem kors af olie og krisma forstår vi vores legemes fem sanser, der fordobles og bliver til ti; for når vores legemlige sanser bruges godt, da værner vi om dem i os selv og i andre [...], og således pralede den gode handelsmand: 'Se, jeg har tilføjet endnu fem' (Matt 25,20 og Durandus, 2007, p. 87).

Handelsmanden, der her taler, er tjeneren, som handlede de fem betroede talenter, og tjente fem til. Til ham sagde hans herre: "Godt, du gode og tro tjener; du har været tro i det små, jeg vil betro dig meget. Gå ind til din herres glæde!" (Matt 25,21). Ifølge Durandus er det altså vigtigt, at mennesket ikke gemmer de fysiske sanser, som det har fået betroet af Gud. Sanserne skal derimod investeres og forvaltes, så de giver afkast. Derved fordobles de, mennesket får adgang til de indre sanser og kan således nærme sig Gud. De fysiske sanser er altså kommet i spil hos Durandus som en trædesten på vej mod Gud. Derudover vidner *Rationale divinorum officiorum* om en omfattende udlægningspraksis i forbindelse med kirkens rum og ritualer, der underbygger min påstand om, at liturgien afspejler både sit himmelske og sit tekstlige forbillede.

Så hvis vi vender tilbage til vigilien, forekommer det oplagt, at de rituelle handlinger var nøje afstemt i overensstemmelse med bønnens indhold. Det er heller ikke usandsynligt, at deltagerne i ritualerne denne vågenat har været tilbøjelige til at investere deres sanseerfaringer i en indre refleksion, så oplevelse og indlevelse gik hånd i hånd. Idet ilden indvies, og bønnen læses over flammerne, reflekterer det flakkende lys de profetiske tråde, som bønnen trækker fra anden Mosebog i et håbefuldt løfte om frelse:

Lad os bede. Herre og Gud [...] Du som oplyser alle mennesker i denne verden, oplys vore hjerter med din klarheds ild. Og ligesom du lyste for din tjener Moses som en ildsøjle, da han gik gennem det Røde Hav, lys således også for os, så vore lys kan tændes og brænde [...] (Sandon, 1996, p. 109, egen oversættelse).

Gud er ildsøjlen, der ledte israelitterne gennem havet. Flammerne i ildpannen, der er tændt med sten og stål, er Kristus, verdens lys, der rejste sig fra graven, som gnisterne sprang af stenen. For et fintfølede middelalderligt

sanseapparat indstillet på en himmelsk frekvens, kan lyset fra flammerne, der spiller over murværk og søjler, meget vel have forekommet som et billede på den ild, der brænder i hjerte og tanke og leder mennesket under rejsen mod Gud. Det gyldne, flakkende lys antyder sideskibenes ribbehvælv, og katedra-lens umådelige dimensioner må have syntes svimlende i dette halvmørke, hvor rummets afgrænsende mure og hvælv fortaber sig i dybe skygger.

Bønnen etablerer altså på tekstriveau en typologisk forbindelse mellem fortællinger om henholdsvis Moses og Kristus. Således kædes udvandringen fra Egypten, hvor Gud ledte israelitterne som skysøjle om dagen og ildsøjle om natten, sammen med forestillingen om Kristus som verdens lys, der gennem offerdød og opstandelse har muliggjort frelsen, og skal lede de troende i deres vandring mod udfrielse. Denne vandring går imidlertid ikke gennem havet men gennem sjælen, og Kristus er det ledende lys, der gennemborer de formørkede sanser og fordriver mørket i menneskenes hjerter. Det er altså i lyset af Kristi offer, at det bliver muligt for mennesket at nærme sig Gud, og det er i lyset af den indviede ild, at fem røgelsesstubbe nu velsignes. Disse nagler af røgelse presses senere ind i påskelyset i korsform som billede på den korsfæstedes fem sår. Herefter lægges røgelse og gløder fra ilden i et røgelseskar, og lugten af den parfumerede røg breder sig fra de svingende kar, mens røgen rejser sig i lysskæret fra den brændende ild. Lys og røg træder således frem i hinandens medium, og fremmaner et velduftende billede af Gud som både ild- og skystøtte. Forbindelsen til de gammeltestamentlige fortællinger, hvor Gud træder frem i flammer eller skymulm, er således ikke kun indlejret i teksten, den antydes ligeledes gennem dette flygtige sansebillede.

Nu tændes også et tredelt lys, og to klerke istemmer hymnen *Inventor rutili* af den senromerske kristne digter Prudentius (348-beg. 400-tallet). Idet koret svarer, sætter processionen sig atter i bevægelse, og anført af brændende lys og aromatiske røgfaner fortsætter den under vekselsang tilbage gennem hovedskibet mod koret. Efterklangen fastholder og forlænger de enkelte toner, der således overlapper hinanden og klinger sammen, selvom de i udgangspunktet afløste hinanden. Rummet lader tonerne vare ved et øjeblik, selvom stemmerne glider videre i rækken af toner, og forskyder således melodien i forhold til sig selv. På denne måde ophører hymnen med at være enstemmig, idet forskellige toner klinger sammen i rummet, og således synes selve kirken at svare og istemme lovprisningen af lyset. Den tyste, mørke kir-

ke, som processionen indledningsvis bevægede sig igennem, fyldes nu af lys, vellugt og lovsang, og rummet er som forandret, når sanseindtrykkene endnu en gang skifter register, idet de gejstlige fortsætter ind i koret, mens lægfolk forbliver udenfor.

Lysende lovsang

I koret finder de gejstlige deres pladser, mens diakonen og de, der bærer lys, røgelseskar og deslige, tager opstilling ved det store påskelys i kirkens *presbyterium*, præsternes område i højkoret mellem kor og alter. Lyset står på presbyteriets trin, der markerer overgangen mellem den vestlige del af aflukket, hvor korstolene er placeret, og den østlige del af koret, hvor højalteret befinder sig [ill. 9]. Diakonen intonerer opstandelseshymnen *Exultet*, og da efterklangen i koret er kortere, og akustikken på mange måder adskiller sig fra hovedskibets blandt andet på grund af aflukkets dimensioner, korstolenes udskårne overflader, de forsamlede mennesker og de klæder, de bærer, så klinger sangen anderledes her, end når der synges under hovedskibets vældige hvælv. De enkelte ord træder tydeligere frem inde i kor aflukket, men for menigheden, der er forsamlet uden for koret, må andre lydlige effekter have været mere markante.

Det akustiske miljø i koret adskiller sig endnu i dag fra de lydlige forhold i hovedskibet, og det er stadig muligt at opleve, hvordan korets sang klinger forskelligt alt efter ens egen og sangernes placering i rummet. Det er erfaringer som disse, der, sammen med de rituelle anvisninger, der er bevaret i messebøgerne, danner grundlaget for min rekonstruktion af samspillet mellem arkitekturen, den liturgiske koreografi og forskellige sensoriske effekter.

Uden for aflukket forekommer klangen retningsløs, som om tonerne ikke har en enkelt lydkilde, men snarere emanerer fra bygningen og fylder rummet. Klangen er fjern, men allestedsnærværende, og kun et svagt lyshvælv rejser sig over koret, som et fjernt lys af en anden verden, mens kirkerummet atter hylles i mørke.

Lad nu himlenes englekor juble,
Lad de guddommelige mysterier juble,
Og lad frelsens basun gjalde for den store konges sejr.

Lad også jorden glædes, strålende med en sådan glans,
 Lysende i den evige konges pragt,
 Lad den mærke, at hele verdens mørke nu er borte.

Lad også Moder Kirke frydes,
 Prydet med glansen fra så stort et lys,
 Og lad templet genlyde af folkenes mægtige stemmer
 (egen reviderede oversættelse efter Sandon, 1996, p. 113; Messe-
 bogen, 1926, pp. 436-437).

Første vers beskriver, hvorledes englene synger, hele det hellige mysterium klinger i glæde over opstandelsen, og himlen genlyder af basuner, der markerer, at Kristus har overvundet døden. De himmelske klange reflekteres som et luminøst ekko i andet vers, hvor mørket fordrives, og jorden stråler i lyset fra den opstandne. Denne himmelske liturgi gentages i den jordiske i det afsluttende vers, hvor *mater Ecclesia*, moder kirke oplyses og fyldes af menneskenes sang. Teksten forklarer således den konkrete situation, processionen står midt i. Ilden, der tændes, markerer overvindelsen af døden, mens lyset og lyden af korets stemmer løber sammen og danner et ekko af de himmelske klange. Hymnen kredser således om den forbindelse, der gennem ritualet og dets sanselige virkemidler etableres mellem Guds Himmel og menneskenes kirke, mellem den himmelske og den jordiske liturgi.

Dette spejlende aspekt ved liturgien kommer særligt tydeligt til udtryk gennem sang. Imitationen er åbenlys i messeledet Sanctus, hvor koret synger: *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua*, "Hellig, hellig, hellig er Gud, Hæskarers Herre, himlen og jorden er fuld af din herlighed!" (Esa 6,3), ganske som de serafer, Esajas ser omkring Guds trone, da han kaldes til profet. Esajas beretter efterfølgende, at lyden af serafernes stemmer i Guds tempel "fik dørtappene til at ryste, og huset fyldtes med røg" (Esa 6,4), og på denne måde knyttes der her en forbindelse mellem englernes lovsang og røg. En forbindelse, der går igen i tilsvarende passager i Johannes' Åbenbaring, hvor vingede væsner priser Gud (Åb 4,8), og hvor engle brænder røgelse, så røgen sammen med de helliges bønner stiger op for Gud (Åb 8,4-5).

For deltagerne uden for koret er det også primært gennem de tre sensoriske modaliteter lyd, lys og lugt, at den følgende del af vigilien erfares, idet de befinder sig uden for kor aflukket. Der er stor forskel på korafskærmningers beskaffenhed på dette tidspunkt, men fælles for dem er, at de markerer en klar grænse mellem koret og det omkringliggende kirkerum. I Salisbury var koret, som i mange andre store engelske kirker, afskærmet mod hovedskibet af en såkaldt *rood screen*, en lektoriemur, eller en tilsvarende afskærmning i træ, hvorpå et stort krucifiks, *the rood*, var placeret, ofte flankeret af Jomfru Maria og Johannes Døberen. Korstolene adskilte koret og ambulatoriet, mens der ved den østligste af kirkens to korsskæringer var åbninger, der muliggjorde indblik og passage gennem højkorets presbyterium. I den østlige ende, hvor højalteret var placeret, var højkoret omkranset af mindre kapeller, der på forskellig hvis indskød afskærmende rum mellem kirkens helligste rum, koromgangen og østkapellet.

De gejstliges bevægelse ind i koret adskiller dem fra processionens øvrige deltagere. Bevægelsen markerer en form for faseovergang eller passage i ritualet, der medfører en tilsvarende overgang i oplevelsen af de rituelle handlinger og det rum, de foregår i. Følger vi den tidligere omtalte model for overgangsritualernes strukturer, er der tale om en form for separationsrite, der markerer en overgang til en rituel fase af mere liminal karakter – og følgelig forrykkes også sanseerfaringsens betingelser (Turner, 1966, p. 94).

Forestillingen om koret som kirkens inderste hellige og delvist utilgængelige rum, hvorfra det himmelske lys stråler, og englenes sang lyder, bærer stærke mindelser til de samtidige forestillinger om menneskets indre rum. Et indre rum, der i den monastiske tradition, blandt andre hos Bernhard af Clairvaux (1090-1153), beskrives som en aflukket klosterhave (Haaning, 2004, pp. 228-229), mens f.eks. Anselm af Canterbury (1033-1109) i sin indledning til *Proslogion* mere prosaisk beskriver det som et indre lønkammer (Haaning, 2011, p. 92). Dette indre rum er stedet for åndelig fordybelse. Det er sjælens rum, og ligesom de legemlige sanser lader erfaringer passere ind i kroppens rum, er det de indre sanser, der muliggør erfaringer i dette sjælerum. Så når ritualerne fortsætter inde i koret, har det således kunnet opfattes som en markering af, at erfaringsgrundlaget herefter er et andet. Perceptionen skifter register i en art sensorisk modulation, kroppen bliver dørtrinnet til sjælens indre kammer, og de legemlige sanser bygger bro til det oversanselige.

Sangen fortsætter, mens påskelyset velsignes, og præfationen fortæller, at dette er natten, hvor Kristus ved sin offerdød og opstandelse sonede Adams synd; natten, hvor Gud dræbte egypternes førstefødte, mens han skånede de hjem, hvis dørstolper var indviet i offerlammets blod; natten, hvor Moses førte israelitterne gennem det Røde Hav ud af Egypten; natten, hvor Kristus overvandt døden; natten, hvor de troende skilles fra synderne og indlemmes i det hellige samfund. Hver især er det beretninger med liminal karakter. Først fortællingen om, hvordan mennesket bringes nærmere Gud gennem Kristi korsdød og opstandelse, herefter overskrides grænsen mellem himmel og jord med Guds direkte indgriben i historien, og passagemotivet står også stærkt i fortællingen om udfrielsen fra Egypten. At dette er natten, hvor troende indvies og bliver en del af den kristne kirke, referer også til det *rite de passage*, det dåbsritual, der efter læsningerne indgår som en del af vigilien. Derudover trækker fortællingerne også et net af typologiske spor gennem Bibelen. Disse typologier rækker ud over tekstens billeder og betydninger og vækker genklang i de ritualer, der udspiller sig i denne nat. Derudover føjer også kroppenes bevægelser, kirkerummets indrammende mure, mørket, lyset, stemmerne og akustikken betydende lag til dette kompleks af billeder og beretninger.

Sårene og sanserne

Inden jeg opruller, hvad der videre sker, vil jeg imidlertid dvæle lidt ved forestillingen om, at Kristus soner Adams synd, og hvilke betydninger det har for menneskets erfaring af Gud. Ifølge kunsthistorikeren Kristin Aavitsland er middelalderens forestillinger om sanserne kendetegnet ved det, hun betegner *sansningens paradoks* (Aavitsland, under udg.). På den ene side er det Gudserkendelsen, der legitimerer sansningen, idet sanseerfarings ultimative mål er Gudserfaring. På den anden side er mennesket afskåret fra en sådan erfaring på grund af syndefaldet, der umuliggjorde en direkte erfaring af Gud. Heri består sansningens paradoks. Kristi offerdød og opstandelse efterlader dog en sprække i det ellers tilslørede sensorium. Hermed indstiftes et eskatologisk håb om, at mennesket gennem kødets opstandelse skal komme til at skue Gud ansigt til ansigt, og sansningen står således i et dunkelt og enigmatiske forhold til Gudserfaringen (1 Kor 13,12).



Illustration 11. Hildegard af Bingen: De ni englekor. *Scivias* (1141-1150), 1. del, 6. vision.

Et eksempel på, hvorledes korsdøden kædes sammen med sansningen, der herigennem accepteres som et skridt på vejen mod Gud, finder vi hos benediktinernonnen Hildegard af Bingen (1098-1179). I sin vision af englekorene fra åbenbaringsværket *Scivias* ser hun de ni englekor omkranse Guds lys [ill. 11].

Inderst, tættest på Gud, ses keruber og serafer, der er forenet med Gud i kærlighed, og repræsenterer kærligheden til det himmelske. Yderst er engle og ærkeengle, der fungerer som mediatorer mellem Gud og mennesker, og repræsenterer Helligånden. Herimellem finder vi de øvrige fem englekor, der

repræsenter Kristus og forbinder Gud og mennesker. Ydermere er de yderste to kor et billede på menneskets legeme og sjæl, mens keruber og serafer står for menneskets stræben mod den ultimative Gudsforening. På denne måde kommer de fem englekor herimellem til at udgøre et interessant dobbeltbillede: På den ene side er de et billede på menneskets fem sanser, på den anden side repræsenterer de Kristi fem sår, og visionen bliver, i den udlægning Hildegard modtager, et subtilt billede på sansernes paradoksale position i menneskets stræben mod Gud.

[...] disse kor slår ring som en krone omkring de næste fem englekor. Dette viser, at legeme og sjæl med stor styrke tøjrer menneskets fem sanser, som er rensat ved min Søns fem sår, og leder dem ad de indre buds lige vej (Hildegard, 1978, pars prima, visio sexta, linie 105-110).

Visionsbilledet er altså struktureret således, at yderst er mennesket, der består af både legeme og sjæl, repræsenteret, og inderst, tættest på Guds lys, repræsenterer keruber og serafer menneskets mål: Foreningen med Gud, som man kun kan nærme sig via de indre sanser, og som det ikke er mennesket forundt at opleve på denne side af evigheden. Herimellem er det medium, der muliggør Gudserfaringen. Kristus er mediator, mellemlid og medium mellem mennesker og Gud, ligesom også sanserne er det. Udspændt mellem sanseligt og oversanseligt får sanserne en dobbelthed, idet legemets fem sanser, i kraft af Kristi fem sår – såfremt mennesket tjener Gud – bliver en form for passage mellem ydre og indre, et medium, hvorigennem fysisk sanseerfaring kan transformeres til en indre Gudserfaring.

Et senere eksempel på, hvorledes menneskets sanser renses ved Kristi sår, finder vi i Anna Brades bønnebog (1497):

Jeg befaler mig dig, min søde Jesus, i din hellige pine og død og i dit sårede og korsfæstede legeme og i dine hellige fem vunder og særskilt i dit velsignede sidesår, at jeg må der indgange med alle mine fem sanser og længsel med alle min sjæls kræfter. Og når jeg så indgangen, Herre Gud, da efterluk døren, at jeg ej atter udgan-

ger til synden, uden vorde mit hjerte igennemblødt i dine sår og
[dit] blod og mit hjerte være dit hjerte (Dahlerup, 2010, p. 321).

Igen ser vi denne parring af de fem vunder og menneskets fem sanser, der renses af Kristi blod. Hvor der i Hildegards tilfælde var tale om en vision, er der her tale om bøn. Anna Brade træder via bønnen ind gennem sidesåret, ind i Kristi legeme, for her at lade sig gennembløde og rense. Det er et billede på renselse, som jeg vil vende tilbage til, da det atter dukker op i forbindelse med de dåbsritualer, der afslutter påskevigilien.

Lad os nu atter vende tilbage til vigiliens ritualer i forbindelse med påskelyset. Efter ordene *in hujus igitur* tilrøges det store lys, og de fem velsignede røgelsesstubbe presses altså ind i påskelyset i korsform som billede på Kristi sår, mens præfationsbønnen fortsætter med ordene: "Modtag da, hellige Fader, I denne naadefulde Nat dette aftenoffer af Røgelse, som den hellige Kirke bringer dig ved sine Tjeneres Hænder, idet den højtidelig frembærer denne Vokskerte af Biernes Værk" (Sandon, 1996, pp. 116-117; Messebogen, 1926, p. 439).

Bierne blev i middelalderen kædet sammen med Jomfru Maria og den ubesmittede undfangelse, da man troede, at bier formerede sig ved *partenogenese*, ukønnet formering (Werness, 2003, p. 40). Voksen, biernes værk bliver således et billede på Kristi legeme, og de velduftende sårmærker, dette offer af røgelse, bliver en billedlig gentagelse af det offer, som Gud bragte, da han lod sin søn korsfæste. Mens en flamme føres fra ilden i fyrfadet og påskelyset tændes, beskrives ilden: "der, selvom den deles, dog ikke lider noget Skaar i sit Lys ved Delingen" (Sandon, 1996, pp. 117-118; Messebogen, 1926, p. 440). Herefter tændes den ene kerte efter den anden, og efterhånden som lyset spreder mørket, udspænder det sit gyldne telt i kirkerummets dunkelhed. Lysene er først små pletter i mørket, men efterhånden træder hænder, bryst og ansigt frem på dem, der bærer lysene. Flammernes gyldne skær begynder at spille i kirkeinventarets rigt dekorerede overflader, og arkitekturen træder frem i et uroligt spil af lys og skygge. Sangen fortsætter, mens stadig flere lys tændes.

Nat, som forener det himmelske med det jordiske. Vi beder dig,
Herre, at denne Kerte, viet til dit Navns Ære, usvækket må vedbli-

ve at brænde for at tilintetgøre denne Nats Mørke, at den modtaget som en liflig Vellugt, maa forenes med Himlens Lys (egen reviderede oversættelse efter Sandon, 1996, p. 118; Messebogen, 1926, p. 440).

Mest bemærkelsesværdigt i denne passage er bønnen om, at Gud vil modtage det brændende lys som offer, ikke i bogstavelig forstand, men ved, at det som en sødmefuld aroma blander sig med himlens lys. Vellugt blev i middelalderen regnet for et subtilt sensorisk fænomen, der var nært knyttet til det hellige. Man forestillede sig, at det hellige besad en særlig aromatisk lugt, at Helligånden kunne afsætte duftspor på genstande og personer, der således var gennemtrukket af lugten af hellighed, mærket af Guds sødmefulde ånde (Classen, 1998, p. 36). I en passage fra Paulus' Andet brev til korintherne om forkyndelsen af evangeliet, står der således: "Men Gud ske tak, som altid fører os med i Kristi triumftog og overalt lader os udsprede kundskaben om ham som en duft, for vi er Kristi vellugt for Gud blandt dem, der frelses [...]" (2 Kor 2,14-15). Dette billede af evangeliet, der kan spredes som en duft, minder på mange måder om lyset, der gives videre under påskemessen fra kerte til kerte, og spreder budskabet om opstandelsen som lys i kirkerummet. Men uanset om man var bibelkyndig, og forstod talen om offerets vellugt, der blander sig med det himmelske lys, så fungerede den parfumerede røg, der rejste sig fra røgelseskarrene, tonerne fra korets sang og skæret fra de brændende vokslys, der fyldte og oplyste kirkerummet under ritualerne, som en billedliggørelse af menighedens bønner, der løfter sig mod Gud og fylder kirken.

Medieret mørke

Herefter følger fire læsninger, der alle præfigurerer dåben og altså fungerer som typologier, en art gammeltestamentlige forbilleder for de efterfølgende dåbsritualer. Derudover etablerer de også en række billedlige forbindelser til de igangværende ritualer. Da kun få forstår ordlyden af de enkelte læsninger, etableres forbindelserne mellem tekst, ritualer og kirkerum under vidt forskellige betingelser hos deltagerne, men ikke desto mindre er der nogle grundlæggende mekanismer for, hvordan sansningen helliggøres og erfaringen af det hellige rum muliggøres, som jeg vil forsøge at se nærmere på.

Læsningerne indledes med den ultimative begyndelse, verdens skabelse. Beretningen om skabelsens syv dage oplæses. Særligt interessant i denne sammenhæng er de indledende vers:

I begyndelsen skabte Gud himlen og jorden. Jorden var dengang tomhed og øde, der var mørke over urdybet, og Guds ånd svævede over vandene. Gud sagde: "Der skal være lys!" Og der blev lys. Gud så at lyset var godt, og Gud skilte lyset fra mørket. Gud kaldte lyset dag, og mørket kaldte han nat. Så blev det aften, og det blev morgen, første dag. Gud sagde: "Der skal være en hvælving midt i vandene; den skal skille vandene!" Og det skete; Gud skabte hvælvingen, som skilte vandet under hvælvingen fra vandet over hvælvingen. Gud kaldte hvælvingen himmel. Så blev det aften, og det blev morgen, anden dag. Gud sagde: "Vandet under himlen skal samle sig på ét sted, så det tørre land kommer til syne!" Og det skete. Gud kaldte det tørre land jord, og det sted, hvor vandet samlede sig, kaldte han hav. Gud så at det var godt (1 Mos 1,1-10).

Skabelsen, hvor mørket brydes af lyset, har typologiske forbindelser til Kristus, der med sin genopstandelse overvinder døden, og som verdens lys fortrænger dødens mørke, hvilket også markeres rituelt under vigilien med den gradvise fordrivelse af nattens mørke gennem lystænding. Et forvarsel om genfødslen gennem dåben kan også ses i denne passage, hvor Guds ånd svæver over vandene. Så vidt de vanlige udlægninger, men i denne forbindelse, hvor vi ser på, hvordan der via ritualerne etableres et helligt rum med liminal karakter i kirkens mørke, er det måske særligt interessant ikke alene at hæfte sig ved, hvordan Ordet associeres med lys, men også hvordan verden bliver til midt i urdybets mørke vande. Gud skiller vandene; over os: vand, under os: vand. Under denne hvælving, som Gud kaldte himmel, på dette sted, som Gud kaldte jord, da vandene samlede sig, befinder mennesket sig. Den anden læsning følger umiddelbart efter og præsenterer endnu en deling af vandene. Denne gang er det udfrielsen fra Egypten, hvor Gud deler vandmasserne med en ørkenstorm, så Moses kan lede israelitterne over det Røde Hav.

Men i morgenvagten så Herren i ildsøjlen og skysøjlen ned på Egyptens hær [...], og Herren styrtede egypterne i havet. [...] Men israelitterne gik tørskoet gennem havet, og vandet stod som en mur til højre og til venstre for dem (2 Mos 14,24, sidste del af 27 samt 29).

Dåbsmotivet går igen, og Moses præfigurerer Kristus, der fører de troende ud af trældom. Igen spiller vandet en væsentlig rolle som rumafgrænsning. Da verden blev skabt i en boble i urdybet, var den eneste akse vertikalen. Her er der imidlertid tale om en passage, hvor vandet piskes op som mure på begge sider. En passage som etablerer en horisontal retning, en bevægelse mod frihed og frelse. Denne passage, som på Guds vilje opstår i havets mørke og amorfe vandmasser, er liminal og urovækkende labil. Passagen er både dødbringende og livgivende. Vandet kan opsluge og drukne, men vejen mod livet og friheden går også gennem vandet.

Disse betydningslag viser sig imidlertid ikke alene i de tekster, der ligger til grund for ritualerne. Beretningerne om hulrummet i urmørket, hvor livet opstod, som et forvarsel om genopstandelsen i gravmørket, remedieres gennem den rituelle iscenesættelse af kirkerummet. Det er en remediering, der i høj grad benytter sig af den dobbelte logik, som medieteoretikerne Jay David Bolter og Richard Grusin beskriver i *Remediation, Understanding New Media* fra 1999. Om katedralerne skriver Bolter og Grusin, at de på den ene side er karakteriseret ved deres *hypermediacy*, deres rumlige heterogenitet, deres insisteren på netop at være et mediekonglomerat, der på forskellig vis medierer det hellige. "...med sine glasmosaikker, billedhuggerarbejder og inskriptioner var den europæiske katedral både fysisk og repræsentationelt en ansamling af hypermedierede rum" (Bolter & Grusin, 1999, p. 34). På den anden side synes en af de rituelle hovedintentioner bag påskevigilien at være en stræben efter *immediacy* eller umiddelbarhed. Mørket spiller en væsentlig rolle i vigiliens rumlige og performative remediering af bibelens tekstmedie. I mørket fortaber kirkerummets sædvanlige hypermediale status sig. Der etableres altså en påtrængende umiddelbarhed i medieringen af dødens mørke og mørket i Kristi grav, idet ritualet medierer (dette særlige) mørke ved hjælp af (et andet) mørke, og forankringen i tid og rum svækkes således.

Bemærkelsesværdigt er det imidlertid, at mørkets *immediacy* hele tiden gennemskæres af *hypermediacy*. Læsningerne er et eksempel på en sådan hypermedial markør, der gennemtrænger mørket, og etablerer en forbindelse til Guds skabende ord: "Fiat lux" og derved til ordets intime forbindelse med lyset, der fortrænger mørket. Idet mørket skjuler sin egen mediering, fastholdes en umiddelbar oplevelse af gravens og dødens mørke, mens læsningerne insisterer på ordet – ikke kun som betydning, men i høj grad også som *betydningsbærer* – som medie, og oven i købet som et uigennemsigtigt medie, i kraft af det latinske sprogs aura af hellighed, hvis betydning lå uden for almindelige menneskers umiddelbare rækkevidde.

Denne remedieringens dobbelte logik (Bolter & Grusin, 1999, p. 5) er beslægtet med den logik, der karakteriserer middelalderens paradoksale forhold til Gudserfaringen, der på denne side af evigheden altid vil være medieret, samtidig med at mennesket bestandigt længes efter den umedierede Gudserfaring. Det er også denne dobbelte logik, der slår igennem i forbindelse med det forhold, jeg med henvisning til Kristin Aavitsland har omtalt som *sansningens paradoks*. Idet rum og sansning gensidigt betinger hinanden, deler sansningen denne dobbelte logik med rummet. Rummet er på den ene side begrænset til det jordiske og bundet af den skabte verdens endelighed. På den anden side perforeres den fysiske verdens endelighed fortfarende; Gud viser sig for Moses, Gud bliver menneske, nadverbrødet bliver kød, vinen blod, og katedralens mure forsvinder i påskesnattens mørke, der bliver urdybets og dødens.

Følger vi Bolter og Grusin, så søger vi inden for Vestens visuelle kultur at fornægte mediet og medieringen gennem *immediacy* for på den måde at bringe betragteren og det betragtede i samme rum (Bolter & Grusin, 1999, p. 11), mens "*hypermediacy* gør os opmærksomme på mediet eller medierne og minder os (nogen gange diskret, andre gange åbenlyst) om vores længsel efter *immediacy*" (Bolter & Grusin, 1999, p. 34). Remedieringens paradoks består således ifølge Bolter og Grusin i, at vi søger en umedieret erfaring *gennem* mediering – *immediacy* er afhængig af *hypermediacy* (Bolter & Grusin, 1999, p. 6). Under påskevigilien benytter den rituelle iscenesættelse i udpræget grad denne dobbelte logik. På den ene side følger den remediering af bibelteksten, der foregår i samspillet mellem liturgi og arkitektur, umiddelbarhedens logik, idet medierne synes at forsvinde i mørket (Bolter & Grusin, 1999,

pp. 5-6). I dette medierende mørke bliver det repræsenterede nærværende (Bolter & Grusin, 1999, p. 6), og deltagerne følger Kristus og Moses, der foregreb ham, ind i mørkets grænsezone. Det er en bevægelse gennem et liminalt mørke mellem livet og døden, gennem det Røde Hav mod frihed, opstandelse og genfødsel. Det er en passage gennem vandene, mod udfrielse, mod frelse, mod lyset. På den anden side punkteres denne umiddelbarhed vedvarende af læsningerne og andre rituelle elementer, der peger på selve medieringen, og altså fungerer som en art hypermediale mementoer.

Isenesættelsen af dels kirkerummet som liminalzone og grænse mellem materielt og immaterielt, dels sanserne som kanaler for tærskelerfaringer og passager mellem sanseligt og oversanseligt, fungerer som en art dyadisk undersøgelse af grænsefladen (se evt. Bolter & Grusin, 1999, p. 42) mellem jord og himmel, der kredser om selve medieringen og dens både-og-karakter. Det er en grænseflade, der berører såvel rum som sanser, et spatio-sensorisk interface, med den paradoksale indbyggede logik, at grænsesprængende interaktion er mulig, men altid gennem grænsesættende mediering.

Mørket er nattens, urdybets, gravens og dødens; sangen er korets, hjertenes og englenes; og lyset er kerternes, Menneskesønnens og Herrens. Også den rituelle mediering har en dobbelt logik. Idet den tager livtag med guddommen, både indstiftes og opløses gældende grænser, og såvel kirkerum som sanseerfaring går over sine bredder. Nok kan deltagerne træde ud i den rivende strøm, men over vadestedet kommer ingen.

Det medierede møde mellem Gud og mennesker tematiseres også i tredje læsning. Her suppleres billedet af lyset, der lyder i urdybet fra første læsning, ildsøjlen og skysøjlen fra anden læsning med en beskrivelse af Herrens rygende og flammende ild over Zion fra Esajas' bog (Esa 4,4-6). Dette tema går også igen i den fjerde læsning, hvor koret synger de vers, som Moses sang for israelitterne, mens han tog himlen og jorden til vidne ved overdragelsen af loven til levitterne. "Lyt himmel, jeg vil tale, og hør jord de ord, der kommer ud af min mund. Min veltalenhed skal komme som regn, som dug skal mine ord falde" (Sandon, 1996, pp. 122-123, modificeret oversættelse af 5 Mos 32,1-3). Lyden af stemmerne klinger i kirkerummets liminale overgangszone. Det er en dobbeltrettet bøn, der lader himmelsk opmærksomhed og jordisk lydhørhed mødes, og i dette liminale rum muterer ord i mangfoldige modaliteter. Den udveksling, der foregår hen over tærsklen kan

kondensere som livgivende vanddråber, oplyse mørket, manifestere sig som sødmefulde aromaer og flygtige røgfaner, klinge som englekorenes evige lovsang og menneskenes hymner.

Rummet i rummet

Det har været klart for enhver, at det er døden og gravens mørke, der fortrænges i kirken denne nat. De typologiske lag, som tilføjes gennem tekstlæsningerne, etablerer selvfølgelig en form for betydningsdybde for de latinskyndige. Men uanset disse tekstlige betydningslag, så er mørket frem for alt et opslugende truende mørke, som dog viger for det lys, der tændes for at markere Kristi opstandelse. Det er ved dette lys, kirken viser sig som et rum i mørket, et rum som bliver stadigt større og mere strålende efterhånden som flere lys tændes ved denne første ild. Men rummet er ikke stabilt og uforanderligt, hver lille flamme kan slukkes ved selv det mindste vindpust. Dette rum af sang og lys, der fortrænger stilhed og mørke, afhænger på den ene side af, at den enkelte er lydhør og agtpågivende, og på den anden side understreger ritualerne, at overvindelsen af dødens tyste mørke er sket alene ved Guds nåde.

Om rumerfaringer formidlet af lys og lyd skriver litteraten Dan Ringgaard følgende i en artikel om forholdet mellem sted, landskab og rum:

Et sted lavet af lys og lyd er for vores almindelige sprogfornemmelse ikke et sted, det er heller ikke et landskab, det er et rum. Så ordet rum må bruges i to betydninger. Dels som en overkategori, om forskellige rumlige erfaringer, dels som en særlig rumlig erfaring på linje med sted og landskab (Ringgaard, 2010, p. 74).

Ringgaards tanker om rummet udspringer af hans interesse for stedet. En interesse med et fænomenologisk anstrøg, der primært "handler om hvad vores omgivelser betyder for os" (Ringgaard, 2010, p. 57), som han selv udtrykker det. I det følgende læner jeg mig op af hans skelnen mellem landskaber, steder og rum.

Det hellige rum, der etableres i samspillet mellem arkitektur, liturgi og menighed, trækker forbindelser og etablerer overgange mellem det, jeg væl-

ger at kalde læsningernes bibelske *landskaber*, ritualernes hellige *steder* og den religiøse erfarings *rum* (Ringgaard, 2010, pp. 67-79). Det er et samspil mellem et distanceret kosmologisk *dér*, et rituellet *nu* og *her* og den sansemedierede oplevelse af et helligt rum, der både rummer og rækker ud over landskabet og stedet, idet det hellige rum rækker ud over den skabte verden og ind i den evige Guds uendelighed.

Læsningerne og de øvrige bibelpassager, der siges, messes og synges på latin, fungerer i denne rituelle sammenhæng altså som en art landskab, som man som deltager er distanceret fra, mens ritualerne kontinuerligt etablerer steder, som man som deltager er midt i. "Landskabet er en særlig beskæring af virkeligheden og som sådan en fortolkning af den, et verdensbillede" (Ringgaard, 2010, p. 68). I denne sammenhæng fungerer de bibelske landskaber altså som henvisninger til og forestillinger om en kristen kosmologi. Det er et *dér*, som for den lærde refererer direkte til bibelteksten og de typologiske forbindelser, der trækkes på kryds og tværs mellem tekststeder og ritualer, og som ligeledes fungerer som landskab for de mange, der ikke forstår latin. Det hellige *dér*, er for disse mennesker repræsenteret ved et uforståeligt, utilgængeligt og magisk sprog. Et sprog, der i denne sammenhæng fungerer som billede på Guds ord, krumtappen i det kristne verdensbillede. Den erfaring af et helligt rum, som bliver mulig i dette samspil mellem *landskaber* og *steder*, er ikke et abstrakt rum, men derimod et rum affødt af sansning og indlevelse. Det er med Dan Ringgaards ord ikke et kvantitativt, men et kvalitativt rum.

Rummet kan vi med den klassiske filosofi fra Descartes og Kant tænke os som en tredimensionel udstrækning omkring os, som en beholder eller som et system af koordinater hvor hvert punkt har samme værdi. Sådan et rum er kvantitativt. Det kvalitative rum eller rummet som erfaring på lige fod med sted og landskab, angår derimod det der fortaber sig udad på den anden side af horisonten eller indad i kroppen og bevidstheden. Det kan være erfaring af uendelighed eller tomhed, af det opløste og det fantastiske, en svimlen i drøm, fiktion eller tanke. Rum er det grænseløse sted. Rum er stedets overskridelse og implosion (Ringgaard, 2010, pp. 74-75).

Den rumoplevelse, som fremmes under vigilien, er i udtalt grad kvalitativ. Det er et hulrum af lys og lyd. Det er det hulrum, som Gud artikulerer i urdybet med sit første illuminerende ord. Rituallet har stærkt liminal karakter. Hele kirkerummet iscenesættes som et sted for grænseoverskridende erfaringer, og i denne overskridelse af stedet etableres det liminale rum, der muliggør liminal sansning og omvendt. Rummet åbner sig således både indad i den troende og udad mod verden, da de indre forestillinger om rummets udstrækning indgår i en udveksling med det omgivende rum.

En beslægtet skelnen mellem forskellige dele af vores rumerfaringer ses hos teologen K.E. Løgstrup (1905-1981), hvis rum også har en ydre dimension, det faktiske rum, og en indre, det fiktive rum. Også Løgstrup argumenterer for et nært samspil mellem sanserne, forståelsen og rummet, når han i *Skabelse og tilintetgørelse* skriver at: "Rummet er sansningens", og at rummet ligesom sansningen betinger vores forståelse (Løgstrup, 2008 (1978), pp. 144-145). Når Løgstrup taler om rum, taler han både om det faktiske rum, der omgiver os, og som vi sanser, og forståelsens fiktive rum. Vigtigt er det imidlertid, at disse rum griber ind i hinanden. Det fiktive rum skal således ikke forstås som et udelukkende mentalt rum. Som eksempel på dette forhold fremhæver teologen Svein Aage Christoffersen i artiklen "Tid, rum og transcendens hos K.E. Løgstrup" et af Løgstrups egne eksempler fra *Vidde og prægnans*. Her skriver han om, hvordan toner, vi hører, kan få skikkelse som melodi. Tonerne sanser vi, når de klinger i det faktiske rum, melodien derimod findes ikke i dette rum. Tonerne bliver først til melodi, idet vi oplever dem som sådan, og melodien eksisterer derfor kun i det fiktive rum. Idet vi hører en melodi, griber det fiktive rum således ind i det faktiske. Christoffersen beskriver denne omstændighed således: "Forestillingen om det fiktive rum åbner [...] for en rumlighed i det faktiske rum, hvor tonerne kan udfolde sig og sanses – i rummet" (Christoffersen, 2010, p. 119). Hvordan dette rum i rummet, som det fiktive åbner i det faktiske, etableres, er vanskeligt at præcisere, men at det sker, synes oplagt – ikke blot i eksemplet med tonerne, der får form og skikkelse som melodi, men også i min forudgående analyse af påskevigilien i Salisbury. For i den rituelle iscenesættelse af kirkerummet, griber forestillingerne om graven, døden, urdybet og en række andre rumlige forestillinger ind i det faktiske rum. Indlevelse og oplevelse går hånd i hånd, og de forestillede rum flyder sammen med de sansede. Med andre ord etableres der gennem ritua-

lerne forbindelser mellem det himmelske, som deltagerne kun kan gøre sig forestillinger om, og det jordiske, som deltagerne har adgang til gennem sansningen. Ritualets rum bliver således *nox in qua terrenis celestia junguntur*, natten hvor jorden og himlen forenes (Sandon, 1996, p. 118). Forestillingerne om det himmelske og de typologiske varsler om frihed og frelse bliver under ritualerne podet på kirkerummet, idet

[...] det fiktive rum ikke ganske enkelt er mentalt rum til forskel fra det faktiske rum, men er et rum, som på en ejendommelig måde både lukker og åbner for det faktiske rum, eller er et rum, hvor det faktiske rum kan udfolde sig, eller for at bruge et lidt ejendommeligt udtryk: rumme sig (Christoffersen, 2010, p. 119).

En del af den udveksling, der foregår mellem det fiktive og det faktiske rum under påskevigilien, sker via *analogier*. Så når lyset, der breder sig i kirkens mørke, både er kerternes og brændofferets lys samt lyset, der delte urdybets vande, og lyset fra den opstandne Kristus, så er der ikke tale om et enten-eller, men derimod om en art overlejringer. Lyset genskinner af alle disse lys, ligesom rummet genlyder af ekkoe fra rum, som var, som er, og som kommer. Disse betydningsoverlejringer, der med medieringernes mellemkomst også bliver billedoverlejringer, bærer analogiens vandmærke, idet den analogiske erfaring ikke ophæver "billedet, fortællingen eller den konkrete sansning, eftersom den ikke – som logisk tænkning – udlægger ved at transformere, og generalisere til begreb, men ved at søge ligheder mellem fortidigt, nutidigt og fremtidigt", som teologen Erik A. Nielsen har formuleret det (Nielsen, 2009, p. 227, note 350). Og det er netop gennem analogier, det efterfølgende dåbsritual henter en del af sin betydningsdybde og knytter an til den forudgående vigilie, idet forestillinger om graven, såret, skødet og fonten overlejreres.

Effata!

Efter læsningerne forlader de gejstlige atter koret under sang. Mens litaniet synges, bevæger processionen sig gennem korets sydvendte døråbning og fortsætter langs sydsiden til døbefonten. Når sangen er klinget ud, påbegyndes indvielsen af dåbsvandet, og i de bønner og besværgelser, som præsten

forestår ved fonten, bliver det tydeligt, at forståelsen af fonten og dermed også af dåben er udpræget mangetydig og har en stærkt liminal karakter.

De kilder, jeg anvender til belysning af dåbsritualet i det følgende, er langt fra alle senmiddelalderlige, for nok udvikler dåbsritualet sig en del fra den tidlige middelalder og frem, men visse grundstrukturer og -forestillinger går igen hen over seklerne. En af bønnerne, der læses over fonden under vigilien i senmiddelalderens Salisbury, mens præsten trækker hånden gennem vandet i korsform, lyder:

Han frugtbargøre da ved sin Guddoms lønlige Bistand dette Vand, der er beredt til Menneskers Genfødsel, for at der, naar det har faaet Del i Helliggørelsen, af den guddommelige Kildes ubesmitte- de Skød maa fremgaa en himmelsk Slægt, genfødt som en ny Skabning, og Naaden som en Moder maa genføde alle dem til samme Barnekaar, hvem ellers Køn og Alder adskiller i Legemet og i Tiden (Sandon, 1996, p. 129; Messebogen, 1926, p. 477).

Det er altså tydeligt, at det, der foregår i dåben, er en art fødsel, og at fonten i denne sammenhæng er livmoderen og fødselskanalen, hvorigennem denne rensende genfødsel sker. Også i den angelsaksiske periode findes beskrivelser af dåben, der fremhæver fødselsmotivet, her fra en af Beda Venerabilis' (672-735) prædikener:

Vi ser den, der døbes, blive sænket ned i fonten, vi ser ham ned-sænket, og vi ser ham komme op af vandet; men hvad der sker i denne regenererende afvaskning, kan ikke ses. Kun de fromme troende ved, at en synder sænkes ned, og et rensset menneske kommer op; et dødens barn sænkes ned, og et opstandelsens barn kommer op; et barn af arvesynden sænkes ned, og et Guds barn kommer op. Kun kirken, en fødende moder, ved dette; i de tåbeliges øjne derimod, synes dette menneske at komme op, ganske som det kom ned, [...] fra at have været kødelig bliver han åndelig (egen oversættelse efter Spinks, 2006, p. 130).

Kirken er her den fødende moder, der forstår det underfulde, der sker i dåbsøjeblikket, hvor mennesket, der døbes, dør fra sit syndige legeme og genopstår gennem Kristus. Fonten er således ikke alene moderskød og fødselskanal, men også grav (jf. Rom 6,3-5). Et billede, som allerede kirkefaderen Ambrosius (død 397) brugte i det 4. århundrede, hvor han beskrev dåben således: "Det er en død, dog ikke gennem den korporlige døds virkelighed, men gennem lighed. Når du er nedsænket, modtager du dødens og begravelsens lighed, du modtager korsets sakramente [...]" (egen oversættelse efter Spinks, 2006, p. 61). Godt 800 år senere skriver Thomas Aquinas (ca. 1225-1274) i sin *Summa Theologia*, at nedsænkningen egentlig ikke er nødvendig for modtagelsen af dåbens sakramente, men at den dog er et væsentligt billede på Kristi gravlæggelse (Spinks, 2006, p. 146). Sammenligner man Aquinas også, at børn må døbes, "idet de ved fødslen pådrog sig Adams synd, og ved genfødslen kan de opnå frelse gennem Kristus" (Spinks, 2006, p. 147). Den passage, som dåben ritualiserer, er altså en passage, der forbinder en række (gen)fødselsøjeblikke; Eva af Adams ribben, Kirken af Kristi sidesår, Kristus af graven og dåbsbarnet af kirken [ill. 12]. Som Ambrosius formulerer det (med Paulus), så sker der overførsler mellem disse begivenheder – ikke virkeligheds- men lighedsoverførsler. Og derved er dåben også en genfødsel gennem Kristus, et forhold, der kommer radikalt til udtryk hos mystikeren Julian af Norwich (1342-1416) i passager om Kristus som moder i hendes *Revelations of Divine Love*:

[...] Gud gør os dobbelte, som essens- og sansevæsner. Vores essensvæsen er den ophøjede del, som vi har i kraft af vor Fader, Gud den Almægtige; og [Kristus,] den anden del af Treenigheden, i hvem vi er forankret, er vores Moder i vores natur og tilblivelse som essensvæsner, og han er vores moder i nåden, da han tog vores sansevæsen på sig. Og således virker vores Moder, i hvem vores dele er udelte, i os på forskellige måder; for i vores Moder, Kristus, vokser og udvikles vi, og i nåde forandrer og genrejser han os, og gennem Passionen, sin død og sin opstandelse, forener han os med vores essensvæsen (egen oversættelse efter Julian af Norwich, 1998, p. 138).



Illustration 12. *Bible moralisée*, ca. 1220, Codex 2554, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Ifølge Julian er det gennem Kristus, gennem Guds menneskevorden og menneskesønnens passion, korsdød og genopstandelse, at mennesket bliver "dobbelt". Mennesket er et "sansevæsen" bundet til legeme og sanser, afskåret fra den guddommelige essens ved syndefaldet. Men i Kristus er det legemlige og det guddommelige forbundet, og idet dåbsbarnet (gen)fødes af Kristus ind i kirkens hellige fællesskab, bliver det forenet med sin tabte essens. I dåben fødes mennesket så at sige til dobbelt statsborgerskab og får således gennem Kristus et tilhørsforhold både her og hinsides. Men ikke kun den tabte essens får vi adgang til gennem Kristus, også sanserne fordobles under dåbsritualet i en rituel imitation af beretningen om helbredelsen af den døvstumme fra Markus-evangeliet. Her berettes der om, hvorledes en døvstum blev bragt til Jesus, som helbredte ham ved at stikke sine fingre i hans ører, spyttede og røre ved hans tunge, vende blikket mod himlen og sige: "Effata!", der er aramæisk for "Luk dig op!". Beda Venerabilis beskriver denne passage i dåbsritualet i en af sine prædikener, hvor præsterne:

[...] berører deres [dåbskandidaternes] næsebor og ører med spyt fra deres mund, mens de siger 'Effata'. Spyttet fra munden symboliserer smagen af den himmelske visdom, som de hermed introduceres til. Ved at berøre næseborene [indikerer de], at når først de er frigjort fra alle skadelige fornøjelser, skal de altid kun omfavne Kristi vellugt, om hvilken apostlen skriver *Vi er Kristi vellugt for Gud*. [...] Derudover [indikerer de], ved at berøre ørerne, at så snart de er ophørt med at lytte til onde tunger, skal de lytte til Kristi ord og handle derefter [...] (egen oversættelse efter Spinks, 2006, p. 130).

Dåbsritualet tematiserer således en åbning af sanserne mod en indre erfaring, som er af afgørende betydning for det kristne menneske. Væsentligt er det også i denne sammenhæng at bemærke, at der ikke fokuseres på øjnene. Der er tale om en forvandlende renselse af *hele* legemet, og en billedlig perforering af legemets sanser, markeret ved berøring af præstens mund og dåbskandidatens ører og næse, mens menigheden ser til. Ritualer peger således på det forhold, at Kirkens fællesskab bygger på **AMAMM**: her er alle medier blandede medier, og al sansning involverer samsansning.

I Lukas-evangeliet er der endnu en beretning, der kredser om tab og genvindelse af sanser, om hellig besvangring, fødsel, navngivning og dåb. Det er fortællingen om Zakarias, der modtager løftet om Johannes Døberens fødsel, mens han bringer et røgelsesoffer i templet. Mens dette offer finder sted, viser ærkeenglen Gabriel sig for Zakarias og fortæller, at hans hustru Elisabeth, skal føde en søn, som skal gives navnet Johannes. Men Zakarias tror det ikke umiddelbart, da både han og hans kone er oppe i årene, og fordi han ikke tror ordene, bliver han stum frem til det øjeblik, hvor profetien sker fyldest (Luk 1,8-20). Først da Johannes får sit navn, genvinder Zakarias stemmens brug og bryder ud i lovsang.

Sammenkædningen af hellige syn, himmelske stemmer og røgelsesofferets aromatiske lugt er et genkommende tema i forbindelse med åbenbaringer og andre grænseoverskridende fænomener, og her i forbindelse med dåben knyttes det også til tabet og genvindelsen af evnen til at tale. Disse tærskelerfaringer af det guddommelige rækker altså ikke alene ud over sanseerfaringens legemlige grænser og ind i det oversanselige, men nedbryder også barriererne mellem de forskellige sansemodaliteter. Man fremmede disse sensoriske fluktuationer ved at koreograferer kirkerummene, så man fremhævede arkitekturens mediale konstitution som et labilt mediekonglomerat, der stod i et indbyrdes afhængighedsforhold til en lige så foranderlig og udtalt multimodal perceptionsmodus.

Et urent medies mangfoldige modaliteter

Afslutningsvis vil jeg gerne vende tilbage til udgangspunktet efter en lille udflugt udi middelalderens medielandskab. For når Mitchell skriver, at vi typisk ikke levner arkitekturen koncentreret opmærksomhed – faktisk “ser” vi slet ikke på den – så får det mig til at overveje, om ikke netop arkitekturen er et oplagt sted at gå på opdagelse, hvis vi ønsker at undersøge, hvorledes forskellige sensoriske modaliteter spiller sammen og konstituerer vores sanseoplevelse på tværs af medier? For hvis vi er tilbøjelige til at “overse” arkitekturen, er det måske netop, når vi analyserer arkitekturen og dens rum, nemmere at “få øje på”, hvad og hvordan vi oplever, når vi ikke “ser os for”. Og hvis man vil have virkelig vide rammer for det kritiske rum, som Mitchell efterlyser til allersidst i artiklen “There Are No Visual Media” (Mitchell, 2005, p. 265), mener

jeg med fordel, at man kan orientere sig i forhold til middelalderens sensoriske kultur, idet vi her kan få et indtryk af, hvordan sanser samarbejder, og medier muterer inden for et radikalt anderledes sensorisk paradigme.

Jeg har på de foregående sider forsøgt at gøre netop dette, at undersøge, hvordan arkitekturoplevelsen er både indlevet og oplevet, og hvordan forestillinger om rum og sanser spiller en afgørende rolle for, hvordan vi erfarer og forholder os til rum. Jeg har forsøgt at give et indblik i en kultur, hvor medier og sanser fik lov at interagere og indgå forbund på kryds og tværs af de skel, vi i dag plejer at operere med. Det kan meget vel læses som et argument for "ikke at stikke det stødende øje ud", som Mitchell formulerer det (Mitchell, 2005, p. 265), for hvis vi gør det, risikerer vi blot et mono-modalt regime med omvendt fortegn. Lad os i stedet vende os mod middelalderens hellige rum og herigennem erfare, at sanseerfaringer griber ind i hinanden og flyder sammen. Øjet kan således meget mere end at se – det kan også høre, røre, føle og lugte – ja sågar smage og fortære. "Effata!"

Astrid Bryder Steffensen er ph.d.-studerende ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Hendes ph.d.-projekt undersøger iscenesættelsen af det hellige rum i samspillet mellem arkitektur, musik og liturgi i de gotiske katedraler. Cand.mag. i kunst- og arkitekturhistorie fra Aarhus Universitet, Arkitektskolen i Aarhus og University of Leicester. Forskningsinteresser: Rum og sansning, materialitet, medialitet, liminalitet, atmosfære og nærvær.

Litteratur

Aavitsland, Kristin Blikrud: "Incarnation, Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art", Hans Henrik Lohfert Jørgensen m.fl. (red.), *The Saturated Sensorium, Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*, under udg.

Andås, Margrete Syrstad: "Art and Ritual in the Liminal Zone", Margrete Syrstad Andås, Øystein Ekroll, Andreas Haug & Nils Holger Petersen (red.), *The Medieval Cathedral of Trondheim, Architectural and Ritual Constructions in their European Context*, Ritus et Artes 3, Brepols, 2007, pp. 47-126.

Augustin: *Augustins Bekendelser*, Torben Damsholt (overs.), Sankt Ansgars Forlag, 2004.

Benjamin, Walter: *Passageværket*, Politisk Revy, 2007 (1982).

Bolter, Jay David & Grusin, Richard: *Remediation, Understanding New Media*, MIT Press, 1999.

Bynum, Caroline Walker: *Christian Materiality, An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, Zone Books, 2011.

Christoffersen, Svein Aage: "Tid, rum og transcendens hos K. E. Løgstrup", *Vendingen mod rummet*, Slagmark, 57, 2010, pp. 105-121.

Classen, Constance: *The Color of Angels – Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*, Routledge, 1998.

Dahlerup, Pil: *Sanselig Senmiddelalder, Litterære perspektiver på danske tekster 1482-1523*, Aarhus Universitetsforlag, 2010.

Durandus: *The Rationale Divinorum Officiorum of William Durand of Mende, A New Translation of the Prologue and Book One*, Timothy M. Thibodeau (overs.), Columbia University Press, 2007.

Gennep, Arnold van: *The Rites of Passage*, University of Chicago Press, 1960.

Haaning, Aksel: *Den kristne mystik*, Forlaget Vandkunsten, 2011 (1993).

Haaning, Aksel: "Sjælens geografi, Rum og bevægelse i det 12. århundredes lære om sjælen", Mette Birkedal Bruun & Britt Istof (red.), *Undervejs mod Gud, Rummet og rejsen i middelalderlig religiøsitet*, Museum Tusculanums Forlag, 2004, pp. 217-237.

Harper, John: *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century*, Clarendon Press, 1991.

Hildegard af Bingen: *Hildegardis Scivias*, Adelgundis Führkötter (red.), Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis XLIII, Brepols, 1978.

Julian of Norwich: *Revelations of Divine Love*, Elizabeth Spearing (overs.), Penguin Books, 1998.

Løgstrup, K.E.: *Skabelse og tilintetgørelse, Religionsfilosofiske betragtninger*, Gyldendal, 2008 (1978).

- Messebogen (Missale Romanum)*, Det Apostoliske Vikariats Forlag, 1926.
- Mitchell, W. J. T.: "There Are No Visual Media", *Journal of Visual Culture*, 4, 2, 2005, pp. 257-266.
- Nielsen, Erik A.: *Kristendommens retorik, Den kristne digtnings billedformer*, Gyldendal, 2009.
- Oxvig, Henrik: "Muligheder ved en umulig refleksion", *Arkitektur, rum, teori*, Passepartout, 12, 1998, pp. 9-41.
- Pallasmaa, Juhani: *The Eyes of the Skin, Architecture and the Senses*, Wiley Academics, 2005.
- Rasmussen, Steen Ejler: *Om at opleve arkitektur*, Fonden til udgivelse af arkitekturværker, Arkitektskolen i Aarhus, 1989 (1957).
- Ringgaard, Dan: "Sted, landskab, rum", *Vendingen mod rummet*, Slagmark, 57, 2010, pp. 67-79.
- Sandon, Nick: *The Use of Salisbury, The Masses and Ceremonies of Holy Week*, Antico Edition, 1996.
- Spinks, Bryan D.: *Early and Medieval Rituals and Theologies of Baptism, From the New Testament to the Council of Trent*, Ashgate, 2006.
- Turner, Victor W.: *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*, Routledge & Kegan Paul, 1966.
- Werness, Hope D.: *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art*, Continuum, 2003.

Den multimodale bog: Logos – Imago – Corpus

Om den middelalderlige kodeks som “medie” og som “medium”

Hans Henrik Lohfert Jørgensen

Med bog og billede i barmen

[...] Og da jeg mærkede, at jeg havde et krucifiks, da kyssede jeg det meget og gerne, som jeg altid plejede, og trykkede det imod mit hjerte, så stærkt som jeg var i stand til. [...] Og når jeg var til fods, da havde jeg et krucifiks med mig. Tilmed havde jeg en lille bog, hvori der også var en Herre på korset. Jeg stak den hemmeligt i barmen, med bogen slået op, og hvor jeg end gik, så trykkede jeg den imod mit hjerte med stor glæde og med umådelig nåde. Når jeg så ville sove, tog jeg Herren, ham i den lille bog, og lagde ham under mit ansigt. Således bar jeg en Herre omkring halsen, han gik mig imod hjertet. Når det lod sig gøre, stjal jeg tilmed et stort krucifiks, og lagde det på mit hjerte, og således lå jeg trykket ned, indtil jeg faldt i søvn i stor nåde. Nu havde vi tillige et stort krucifiks i koret. Jeg nærede det største begær efter, at jeg kunne kysse det og trykke det imod mit hjerte på samme måde som med de andre. Dog var det mig for stort og for højt, og ingen anden kendte til mit ønske end en søster, som ikke ville hjælpe mig, da hun mente, at det ville blive for meget for mig menneske. [Men endelig viste Herren sig i søvnen:] Mig var det som stod jeg foran billedet med det samme begær, som jeg havde haft så stærkt, da jeg lå ned – og da jeg stod foran ham, da bøjede min Herre Jesus sig ned fra korset, og lod mig kysse sit åbenstående hjerte og lod mig drikke sit blod deraf, og jeg modtog dette som en stor nåde og en sødme, der længe varede ved hos mig (Arnulf, 2008, p. 110 f.).

Med disse ord beretter Margarethe Ebner, søster i dominikaner-konventet i Medingen i Bayern, om sine mystiske oplevelser af at møde Kristus, nedfældet i en åbenbarings-dagbog i tiden mellem 1344 og 1351. Margarethe betjener sig af en – for en moderne betragter – ret usædvanlig mediebrug. På trods af at den er ekstrem, selv for sin samtid (“for meget for mig menneske”), er hendes kommunikationspraksis symptomatisk for en anden tids medieforståelse med andre mulighedsbetingelser for medial gengivelse og reception. Med bog og billede i barmen integrerer hun en nærsanselig og stærkt legemlig respons i et tilsyneladende ellers fjernsanseligt og åndeligt mediedomæne, domineret af *logos* og *imago*. Hun flytter bogen og billedet ned i de såkaldt “lavere” sanser og nedsmelter dermed det traditionelle sensoriske hierarki, som typisk ligger til grund for forståelsen af medier og deres indbyrdes forhold.

Imidlertid er hendes grænseoverskridende og flerstrengede receptions-måde betegnende for middelalderens integrerede kultur med dens tilsvarende integrerede medier og sansning. Intermedialitet var her normen snarere end undtagelsen, simpelthen fordi senere tiders “bureaukratiske” adskillelse og parcellering af medierne med deres tilhørende sansemodaliteter endnu ikke var virksom (jf. Jones, 2005). Derfor var “bog” og “billede” noget andet og mere, end de er i dag, hvor de fortrinsvis antages at henvende sig til de repræsentationelle sanser. I formidlingen af det grænseoverskridende budskab blev alle midler bragt i spil – og i samspil. Om Margarethe Ebner møder sin Herre i en bog, i et billede, i en skulptur, i en apparition, i en audition eller i en vision kommer ud på ét. Hun glider frit og ubesværet mellem sådanne, for os principielt væsensforskellige mediemodaliteter og disses tilforordnede perceptions-måder. Hendes Kristus-formidling og -erfaring involverer hele den sansende krop, både de ydre eksogene sanser og de indre endogene sanser. Hun møder Jesus oralt og taktilt, auditivt og visuelt, materielt og spirituelt, manuelt og kordialt, uden egentlig at skelne mellem disse erfaringsmåder – og uden at have behov for at skelne. Hun smager Jesu sødme, hun kysser Jesus, drikker Jesus, føler Jesus med sin krop, sit hjerte og sine indre rørelser. Hun sanser Kristi nåde flyde til sig i en integrerende forening af sanselige og oversanselige impulser, hvori mediet virker i og igennem hende selv. Hun ikke blot ser på Jesus, hun absorberer ham ligefrem gennem sit ansigt, som var ansigtets hud en slags sanseorgan i sig selv: et hyperfølsomt haptisk øje,

et befølende åsyn, der "læser" billedbogen gennem den sensoriske intimkontakt. Hun begærer sin frelser med alle sine sanser, legemlige såvel som åndelige, og derfor smelter disse sammen i formidlingen. "Multimodal" og "intermedial" er kun svage ord for en grænsesprængende frelsesformidling, hvor den sansendes ekstatiske forening med sin brudgom, den såkaldte *unio mystica*, tenderer mod en art *coitus mysticus*. Medieringen eksalteres her til en erotisk forening af både kropslig og sjælelig art, kulminerende med modtagelsen af den guddommelige sæd i skikkelse af det udgydte blod, der befrugter den hensmægtende Kristi brud med nåde. Bogen og billedet kunne virkelig mærkes, når deres kommunikative impulser blev brugt til at optænde hele det beredvillige perceptionssystem.

Bogen som *logos* – *imago* – *corpus*

Nu er det måske alligevel ikke så underligt endda, at Margarethe Ebner og hendes samtidige kunne forveksle et *billede* af en krop med en krop, og at de kunne opføre sig, som om billedlegemet var en levende samlivspartner, en inkarnation af den mystiske brudgom i ægtesengen. Mere fremmedartet og medieoverskridende er det tilsyneladende, at man ligeledes tildelte *bogen* kropslighed. Bogen udgjorde imidlertid et *corpus* af legemliggjort viden, så langt fra den mere abstrakte og medie-rene forståelse af bogen i dennes gradvise reduktion til bærer af tekst efter trykketeknikkens indførelse i løbet af det 15. århundrede. Af samme grund skal bogen være det multimodale analyseobjekt for de følgende sider: Et udtryk for **AMAMM** (se indledningen) med både tekstlige, visuelle, fysiske, orale og andre legemlige funktioner. I middelalderen havde man en stærk fornemmelse for den manuelt tilvirkede kodeks som en konkret fysisk fremtrædelse med en håndgribelig og særegen materialitet, der udgjorde andet og mere end et anonymt relæ til de sproglige betydningers domæne. Som et legeme af tegn var det kostbare håndskrift indrettet til ikke alene at kommunikere gennem sin semantik og tekstlighed, men tillige gennem sin fysik og fremtrædelse som sanselig genstand. Ligesom et billede altid i en eller anden forstand var tekst (dvs. indskrev ord og inskriptioner, refererede skrifter, gengav fortællinger, fremstillede diskurser, repræsenterede benævnelige ting eller var gennemtrængt af begreber og sproglighed), gælder også det omvendte. Bogen var også altid et billede – en anskuelig og hånd-

gribelig gengivelse af den synlige tekst med grafiske tegn og udtryksfulde ordbilleder, forgyldt og farvet skrift, minuskler og majuskler, illuminerede initialer og miniaturer, *incipit*-sider og ornamentale kalligrafi, billedbesat bind og omslag i ædle materialer [ill. 13]. Bogen var et intermedie: på en gang både *logos*, *imago* og *corpus*.

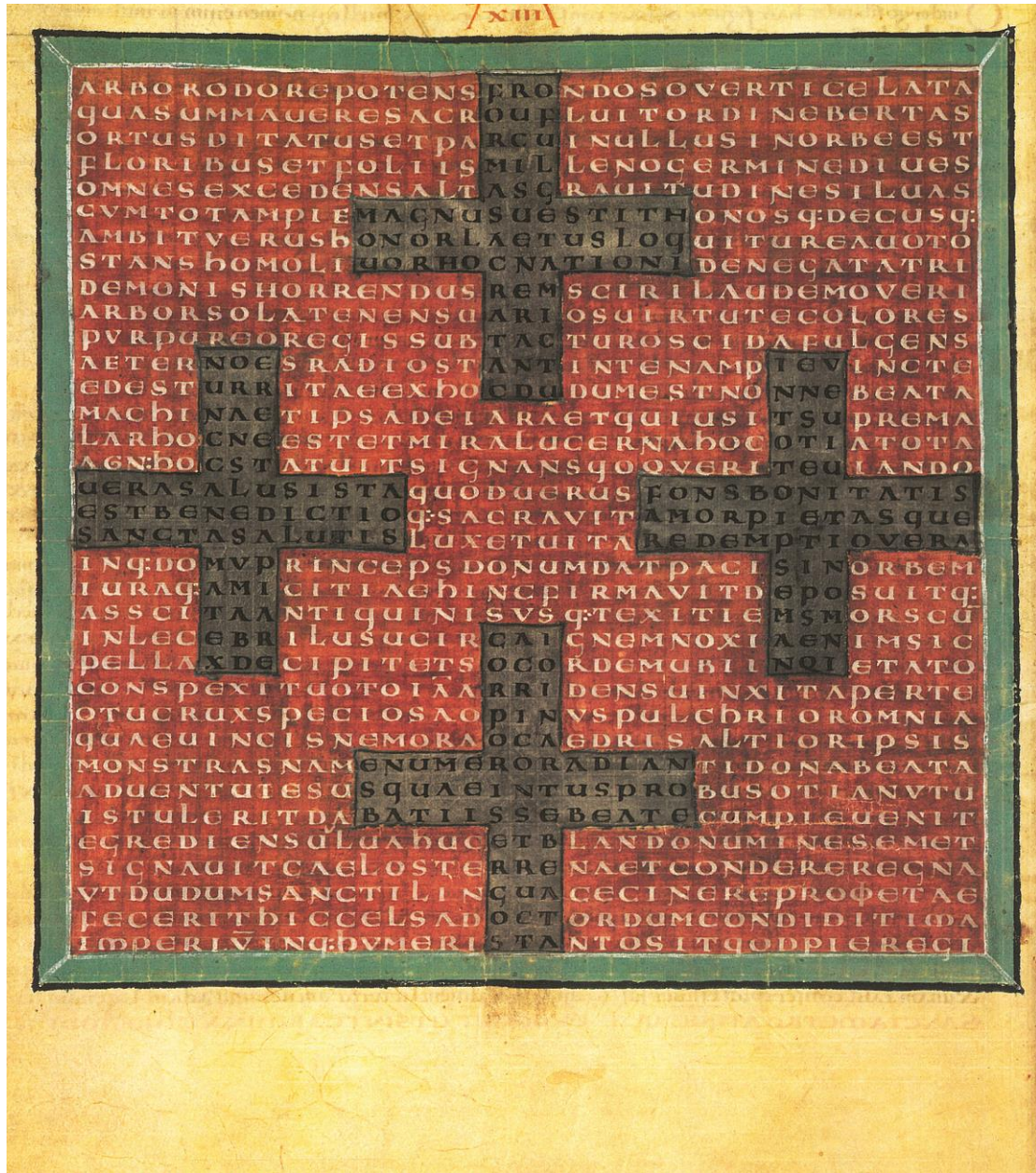


Illustration 13. Teksten som billede. Digt XIII i Hrabanus Maurus (ca. 780-856): *De Laudibus Sanctae Crucis* eller Lovsyngelsen af det Hellige Kors fra 814, i et manuskript fra forfatterens egen levetid, nu på Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Reg. lat. 124, fol. 20 v. Værkets såkaldte *carmina figurata*, dvs. "billedsange" eller "figurdigte", udgør karakteristiske eksempler på tidligt middelalderlige ordbilleder, hvor bogsiden arrangeres grafisk i et kunstfærdigt tekstmønster, der i visuel form formidler tekstens indhold – her tilbedelsen af Kristi kors. Traditionen for iøjnefaldende figurtekst med tilstræbt medieblending er en af de mere spektakulære konsekvenser af den illuminerede bogs ubesværede og mangesidige intermedialitet.

Dette kom ikke mindst til udtryk, når der var tale om en evangeliebog, dvs. medieringen af Guds ord for en menneskehed udstyret med såvel sanse- som læseevner. Som tekst og som genstand skulle testamentet formidle Guddomsordets legemliggørelse i inkarnationen, og dermed troens grundlæggende åbenbaring. Den kristne skrifts særlige beskaffenhed finder sin formulering hos Johs. 1,1 & 14: "I begyndelsen var Ordet, og Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud. [...] Og Ordet blev kød og tog bolig iblandt os, og vi så hans herlighed". Enhver fremtrædelse af den hellige skrift måtte åbenbare mysteriet om det oversanselige Gudsord, der tog bolig i sanserne for at delagtiggøre de troende i menneskevordelsen [ill. 16 & 17]. Så sent som i det 14. århundrede kunne Petrus Berchorius (ca. 1290-1362) omtale skriften som selve Helligånden indfældet i skrivematerialets jomfruelige membran – ånden, der besvangrer og frugtbar gør materien (Kessler, 2004, p. 89). Præcis denne legemliggørelse af Guddomsherligheden, spændt ud mellem Ordet som Gud og Ordet som kød, søgte de kostelige evangeliebøger at anskueliggøre med deres på en gang herlige og dog kødelige udstyr. En kodeks i guld-, sølv- og elfenbens-indfattet bind smykket med de smukkeste perler, mangefarvede ædelsten, funkende krystaller, kulørte emalje-figurer og forfinet metalarbejde inkarnerede gennem sin dyrebare materialitet det nedskrevne Ord i en fysisk og anskuelig form. Bogen udgjorde i sig selv et billede på Ordet – og dermed også et Kristusbillede, fordi Kristus er det inkarnerede Ord. Bogbilledet var en prægnant kulturel forestilling på tværs af medier og udmaledes også af kristologer som Bonaventura (ca. 1217-1274) og Hugo af St. Victor (ca. 1096-1141), for hvem frelseren var selve Livets Bog eller *Liber Vitae*, det ærefrygt-indgydende skrift, der skal optegne menneskehedens skæbne på den yderste dag ifølge Johannes' Åbenbaring 20,12 (Richter, 1968, p. 87).

Bogen med den evangeliske urtekst var et storslået billede på Kristus, både fordi Kristus udgjorde tekstens herkomst og tekstens indhold. Menneskesønnen var bogens substans (Ordet), bogens betydning (frelsen) og bogens handling (inkarnationen og passionen). I talrige tilfælde kom dette indre indhold direkte til udtryk i bogens ydre form, gerne gennem bogbindets visuelle skildring af den legemliggjorte Kristus som emne for barndoms- eller lidelseshistorien. Især gengav evangeliarers omslag billedet af korsfæstelsen – altså tekstens indholdsmæssige og narrative klimaks – med fokus på Jesu lidende offerlegeme – i en vis forstand tekstens billedmæssige og ikoniske kli-

maks. Dette korporlige motiv udgjorde en visuel abbreviatur af hele passionshistorien, og herved en sanselig signatur for tekstens inderste mening, Guds offer med dets centrale soteriologiske, sakramentale og kultiske betydninger [ill. 14]. Det afslørende "cover" havde både til opgave at dække og at afdække den skriftlige åbenbaring. Billedet identificerede bogen som hellig krop, som et kultobjekt på linie med *Corpus Christi*. Som følge af denne identifikation kunne evangeliebogen også i sig selv optræde som genstand for rituel tilbedelse: "Decorated with precious metals, gems, and ivory, carried in processions, and displayed on altars, service books were treated as *vasa sacra*. [...] Like icons, they were considered to be the actual presence of their divinely-inspired authors" (Kessler, 2004, p. 87).

Dette ikoniske nærvær oplevedes ikke mindst, når evangeliet blev frembåret i procession for at markere Kristi indtog, dvs. inkarnationen, under *Ordets liturgi*, messens første hoveddel baseret på læsninger fra den hellige skrift. Processionen var, og er fremdeles, en særlig ceremoniel tilsynekomst i den ortodokse kirkes gudstjenesteliturgi, hvor det frembårne evangeliar antager status af ikon. Kristusbogen æredes af menigheden og kyssedes af den messefejrende celebrant, som var den Jesu legeme selv. I frelserens multimediale manifestation trådte han synligt frem i bogens skikkelse, samtidig med at han hørtes lydligt i Ordets skikkelse som en auditiv erfaring af de højtidelige Bibel-læsninger og -hymner. Under gudstjenestens anden del, *Altrets liturgi* eller *Eukaristien*, viste han sig legemligt i det indviede sakramente, men også verbalt i de hellige indvielsesord, som indstifter selve nadveren, og som han selv skal have udsagt under Den sidste Nadver (Matt. 26,26-28): "Dette er mit legeme" og "Dette er mit blod". Ved ytringen af disse *sacra verba* blev Ordet i bogstavelig forstand til kød. Det virkningsfulde ord besad en sakramental kraft, en performativ virkeevne, der af sig selv effektuerede og skabte den legemlige virkelighed, det benævnte. Messebøger kunne samtidig både være *vasa sacra*, beholdere for et helligt nærvær, og *verba sacra*, indhold med et helligt nærvær.

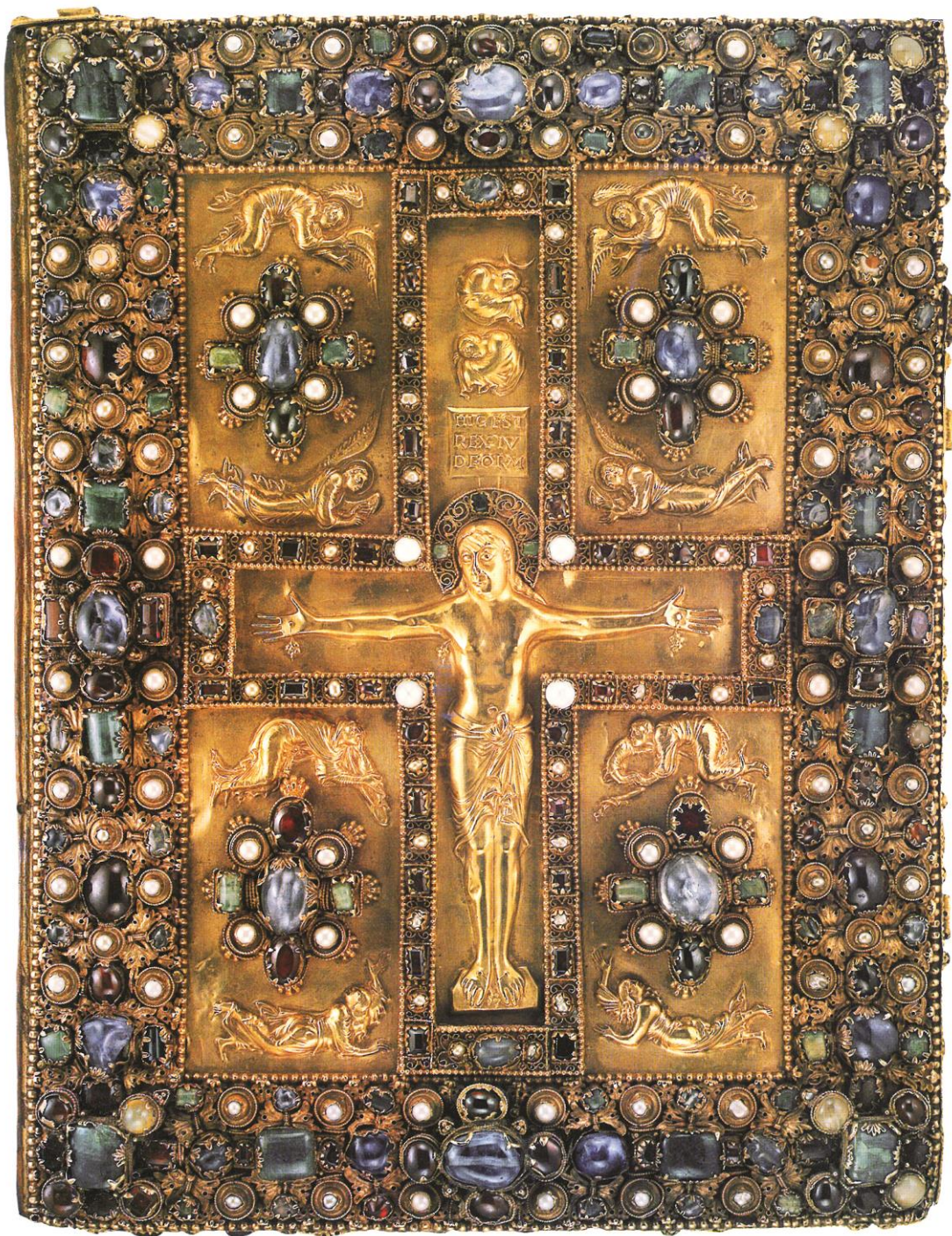


Illustration 14. Bogen *om* Kristus – Bogen *er* Kristus. Det øvre bind på Lindau-evangeliet fra ca. 870 (MS. M1 på Pierpont Morgan Library, New York). Skriftet identificeres med den korsfæstede hovedperson, som omgives af retoriske figurer, der ihukommer og synliggør evangeliernes skildring af passionsbegivenhederne: Personifikationer af sol og måne, sørgende engle med oratorisk gestik, Maria og Johannes i udtryksfulde klagepositurer med “talende” håndtegn, Maria Magdalena eksklamerende i heftig gestikulation. Pragtbindet udgør en billedlig gestus for selve den prægtige tekst, hvis verbale indholds billeder bringes til at tale og lader sig aflæse allerede i den visuelle formidling. Den korsmærkede bog gennemtrænges af den kristne positur fra inderst til yderst – gennem tekst og tale, billeder og legemer.

Håndskriftets haptiske hud

Den middelalderlige fornemmelse for bogen som krop afhang dog ikke alene af de legemlige referencer, men også i høj grad af skriftmediets egen materialitet, og i forlængelse heraf den mediale udveksling mellem skrifers materielle og referentielle niveauer. Bogens sider var skåret af "pergament", af latin *pergamenum*, efter sigende opfundet i Pergamon 2. årh. f.Kr. (Clemens & Graham, 2007, p. 9). Det vil sige dyrehud, oftest stammende fra kalve, får eller geder, som gjordes egnet til at skrive på ved en udpræget manuel og fysisk behandling af skindet med kaustisk iblødsætning, udspænding på en strækramme og renskrabning for hår-, fedt- og kødrester med et halvmåneformet *lunellum*-jern [ill. 15]. Den formidable *Codex Aureus* fra det 8. århundrede, der nu befinder sig på Stockholms Kungliga Bibliotek (A. 135), anslås således at være fremstillet af ikke mindre end 100 kalveskind, idet nogle dobbeltsider alene krævede en hel hud på mindst 400 x 650 mm (Gameson, 2001-2002, I, p. 33 ff.). Af samme årsag aftegnede dyrets rygrad sig undertiden på tværs af siderne, ligesom bladenes organiske oprindelse og form kom til udtryk i tykkelses-, tekstur-, nuance- og kvalitetsforskelle i og imellem arkene. Pergamenterne mærkedes af en synlig og følbart forskel mellem skindets kødside og hårside, og til trods for den særdeles høje kvalitet af denne bogs bearbejdning prægedes dens sider af huller, perforeringer, ar og hårede urenheder, der nødvendigvis måtte minde om dens fysiske herkomst. Hudens uregelmæssigheder i skikkelse af dyrets konturer, blodårenes mønster, hårsække, insektstik, flænger fra sår, fedtrester, farve- og overfladeforskelle var simpelthen et vilkår for mediet, og undertiden søgtes sådanne livsspor endda artikuleret og udnyttet snarere end ignoreret og retoucheret (Clemens & Graham, 2007, pp. 10-13). Under såvel læsningen som den forudgående tilvirkning og forarbejdning indebar håndteringen af et håndskrift en kropslig kontakt med noget, der engang havde været en levende krop (Liepe, 2005, p. 120). En berøring af, hvad der faktisk var en rest af føleorganet hidrørende fra et andet legeme, hvis taktile nærvær uvægerligt måtte invitere læseren til en stoflig og haptisk receptionsform.



Illustration 15. Bogen som åndsværk og bogen som håndværk. At den multimodale kodeks både var et åndens værk og et håndens værk, illustreres af en række illuminerede initialer i Hamburg-Bibelen fra 1255, iblandt hvilke en sekvens gengiver forskellige trin i bogens tilvirkning (nu på Det Kongelige Bibliotek i København). Her ses hellige skrivere deltage i det manuelle arbejde, eksempelvis nederst til venstre, hvor der rekvireres pergament, gjort af dyrehuder, som forinden har været udspændt på ramme og trakteret med *lunellum*-jern. Bogen fik sin betydning som medie fra sin håndværksmæssige og materielle oprindelse såvel som fra sin åndelige indforskrivelse i kristendommen, hvis hellige åbenbaring var blevet udbredt i takt med kodeksen og formidlet af kodeksen. Kristendommens religiøse historie var nært forbundet med bogobjektets mediehistorie.

En sådan reception kunne eksempelvis findes hos medfølelende teologer, som ligestillede det arrede pergament, de hellige tekster blev indridset i, med Kristi egen krop, under henvisning til frelserlegemets følelsesfulde lidelser og sønderskårne skind. Passionen var blevet indskrevet i Jesu legeme, ligesom passionshistorien blev indskrevet fysisk i skrifterne herom – og fortfarende fik Jesus til at lide under sit stadig gentagne offer, hver gang det blev skrevet på ny for menneskeheden. I senmiddelalderlige tekster beskrives bogsiden som Kristi hud, der hudflettes af bogstavernes sorte blæk, slås til blods i de røde kapitel-“rubrikker” (af lat. *ruber*, “rød”), og gennembøres af huller, hvor torne-kronens torne trænger igennem (Richter, 1968, p. 88 f.; Liepe, 2005, p. 120). At læse denne hudløse beretning var at føle medlidenheden med fingrene såvel som hjertet, at erfare den formidlede smerte både helt ude på huden og langt inde under skindet. Den berørte læsers legemlige møde med hvert af de manuelt bearbejdede og beskrevne pergament-blade, hud mod hud, medvirkede til at formidle budskabet om det skrøbelige martyrlegeme. I den såkaldte *Repertorium morale*, en art moraliseret Bibel-encyklopædi forfattet før 1355, indskriver Petrus Berchorius (eller Pierre Bersuire) Jesu legemliggørelse, inkarnation og passion i bogens legemlighed og fysiske tilblivelse:

Thi Kristus er en bog skrevet ind i jomfruens hud. [...] Denne bog blev udtalt ved Faderens forordning, skrevet i moderens undfangelse, udlagt i jomfrufødslen, rettet [ved korrektur] i lidelseshistorien, udkradset [for skriftfejl] i hudstrygningen, tegnsat og punktuert ved sårenes prægning og aftryk, udsmykket i korsfæstelsen over prædikestolen, farvelagt og illumineret ved blodets udstrømning samt indbundet i opstandelsen (citeret efter Gellrich, 1985, p. 17).

Til trods for den allegoriske tone skin(d)er det igennem, at forfatteren har både Jesu fysik og bogens tæt inde på livet. Manuskriptets taktile undfangelse i huden, auditive oplæsning i kirken, materielle tilvirkning i skriptoriet og visuelle forskønnelse i illuminationen indgår alle i dets åndelige og sanselige formidling af Jesu lidelse og offer. At (læder-)indbindingen ikke lignes med gravlæggelsens indsvøbning i ligklæder, men derimod med opstandelsens aflægning af den gamle ham, skal måske endda ses som et udtryk for, at frelsen giver os nyt liv eller “ny hud”. Skriften indprenter sig og gør indtryk, både ved

sin korporlige form og sit korporlige indhold. Det centrale kristne mysterium om, at "Ordet blev kød", virkeliggøres konkret i den kødelige bog.

Allerede langt forinden havde man dog skåret sammenhængen mellem bogens legemlige form og legemlige indhold ud i skindet. I den noget tidligere *Codex Aureus*, nævnt ovenfor, er et konkret hul i et af de mange, rigt purpurfarvede ark (folio 87 verso) sågar "indfattet" i en omkransende guldkant og fremhævet med en sirligt prikket udsmykning: Ved at visualisere hullet både som et ædelt smykke og som et gabende ar i bogsiden har skriveren formentlig villet antyde en forbindelse mellem dette skår i skrivematerialet og den umiddelbart tilstødende tekst om påskelammets blodige ofring, stammende fra passionsfortællingens begyndelse og nadverens indstiftelse i Markus-evangeliets kap. 14. Den værdifulde purpurfarves dybe, ulmende glød, ikke ulig et glasmaleri, kontrasteret af brillant skinnende sølv- og guldskrift udtrykker i sig selv tekstens dybde og rigdom som en manifestation af Guds ord, uudgrundeligt lysende i dybet. Arkenes blotte kulør og materielle udformning formår samtidig at henvise til Kristus som en kejserlig hersker af guddommelig, "purpurfødt" herkomst og at alludere til Jesu blod og dermed hans offer og martyrium (hvor han blev klædt i purpur under tornekrøningen kort før korsfæstelsen, ifølge Markus 15,17-20 – jf. Gameson, 2001-2002, I, p. 36, II, fol. 87 v.). På et af de følgende purpurblade (folio 91 verso), som netop beretter om korsfæstelsen hos Markus 15,19-31, aftegner tekstens bogstaver i kraft af deres forskellige farver et iøjnefaldende mønster bestående af et gyldent kors – en afsmitning fra tekstens indhold til bogsidens udseende, der tillige understreges gennem forgyldning og korsmarkering af de centrale tekstsekvenser: "†Et crucifigentes eum†", *da de korsfæster ham*, og "crucifixerunt eum", *de korsfæstede ham*. Frelserens dødelige sår overleveres og materialiserer sig i bogstavernes stigmatiserende indgraving i Kristusbogens skind. Den perforerede pragtbog udnytter håndskriftets mediale spændvidde fuldt ud. Såvel mediets næsten overjordiske rigdom som mediets jordiske forkrænkelighed indgår i formidlingen af, hvorledes Jesus fik læst og påskrevet.

Den legemlige identifikation af mediet og dets meddelelse har også været udnyttet effektivt i mystikkens sprog. Det gælder eksempelvis, når Herren taler til Mechthild af Magdeburg (ca. 1207-1282) og sender hende en bog af blod, en åbenbaret meddelelse, hvori både indholdet og formidlingen heraf er gennemtrængt af guddommelig substans: *In disem buoche stat min herze-*

bluot geschriben, "I denne bog står mit hjerteblod skrevet, som jeg skal udgyde igen i de sidste dage" (*Das fließende Licht der Gottheit*, V, 34; ca. 1250-82). Bettina Bildhauer kommenterer:

If God's innermost blood is written in the book, this suggests a blurring of the text with its content, blood. Rather than describing God's blood, the writing *is* God's blood. [...] So writing blood has taken on the truth-affirming and redemptive functions that only the actual bleeding of Christ and the martyrs used to have (Bildhauer, 2006, p. 39).

Bogen bliver et skriftvidne såvel som et blodvidne på linie med martyrernes gentagelse af Jesu lidelse og passion. Den tendentielle skelnen mellem teksten/mediet og dets indhold, mellem medierende og medieret, undergår en identificerende udjævning, en mystisk union af de mediale og repræsentationelle niveauer. Når bogen *er* blodet, når dette både indeholdes i og omhandles af bogen, bliver den til en krop, en legemlig beholder, som ikke blot formidler, men også selv rummer hjertets udgydte substans. "Not only can the book be a body, but also the body a book" (Bildhauer, 2006, p. 40). Repræsentationen virkeliggøres, og bogen bløder. Den overstrømmende niveauforening flyder endnu mere ud over siden i et 1300-tals *Exemplar*-manuskript med levnedsbeskrivelse og andre mystiske skrifter af Heinrich Seuse eller Suso (ca. 1295-1366), der perforerer grundlæggende grænser mellem bogen som krop og kroppen som bog (MS 2929, Strasbourg, Bibliothèque Nationale et Universitaire). Her fortælles om Susos hengivne andagt til Jesu navn, og hvorledes han i sin grafiske Kristus-efterfølgelse har skåret det hellige monogram, *IHS*, ind i sit eget bryst for at indskrive bogstaverne over sit hjerte. Passagen illustreres med det blødende monogram indsat i den løbende tekst som et dramatisk overeksponeret ordbillede (folio 7 recto), hvis røde blæk drypper ned over bogsiden og driver ud over pergamentets margin og kant i liflige strømme. Bogstaverne beretter ikke kun – de smerter også selv, som var de åbne sår i skrivematerialet, gennemvædet af deres indtrængende tekstlige indhold. Blodet er bogens "indhold" i både referentiel og substantiel forstand. Ridses der hul i den læderede overflade, strømmer det ud af hjertet fra den levende torso af skind. De sårede skrifttegn "spilder over" af deres

egen smertefulde betydning, som legemliggøres i de lidende dråber, der pibler frem fra tekstens indre. Den skriftlige indgravering er en hudstrygning, en hjerteskerende tatovering, der samtidig ristes ind i både bogens hud, Susos hud og Jesu hud: tre stigmatiserede passionslegemer, som skriftet lader flyde sammen i hjertelig lidelse og materialiseret medlidenhed. Henrik Suso skriver, bogstaveligt, Kristus ind i sit kød og gør derved sin egen krop til en bog, en kristelig (dvs. Kristus-lig) tekst. Den litterære blodsudgydelse, på sin side, “[...] identifies the corpus of Suso's writings with the *corpus Christi* in the most immediate and tangible fashion” (Hamburger, 1998, p. 263). Resultatet af sådanne hud- og grænseoverskridende udvekslinger mellem bog og legeme er en gensidig perforering af niveauerne, en medial krop, der formår at mediere mellem repræsentationens ellers adskilte registre og instanser.

Selv læserens egen krop indskrives her i mediet i kraft af de spildte dråbers mulige association til modtagerens medlidende tårer, som ved andægtig læsning rinder fra hjertekulen ned over den blodsottige bog, i from efterligning af Susos eksempel (*Exemplar'et* er tænkt som modelskrift for samtidige rhiniske dominikaner-nonner, der nok har vidst at knibe en tåre i deres eget grådkvalte bryst, stigmatiseret af læseakten; – jf. Hamburger, 1998, p. 233 ff.). Selvom læsningens fysiske og følelsesmæssige vekselvirkning mellem tekst-objekt og læser-subjekt ikke altid bliver iværksat med så drastiske virkemidler, er legemlig berøring i det hele taget et grundvilkår i det haptiske medie. Man berører bogen alt efter, hvordan man berøres af den. Med årene opsuger de modtagelige blade sanselige spor efter deres brugeres fysiske omgang med manuskriptet: manuelle markeringer og patinering af yndede tekststeder, organiske mærker af håndtering og slid, synlige tilføjelser og misfarvninger, bladremærker af absorberet fedt eller endog spyt, samt sågar aflejrede lugte, som overleverer ejerens ditto og aromatiserer skriftets aldringsproces. Bogen lever sit eget liv som et foranderligt legeme, der møder recipientens sansende og sanselige krop. “Den er *manus scriptum*, et håndens skrift, og hænder fortsætter med at give sig til kende på dens sider”, bemærker kunsthistorikeren Lena Liepe i tæt berøring med boglegemet (Liepe, 2005, p. 117). Hun opfatter det interaktive møde som en kropslig *hands-on* erfaring af manuskriptets materialitet, hvor den somatiske kontakt muliggør en intim udveksling mellem bogens og brugerens virkeligheder, mellem håndskriftets tingslighed og fysiske rum på den ene side og recipientens rum på den anden side. I det

følgende skal redegøres lidt nærmere for nogle af de sanselige og mediale udvekslinger, der har fundet sted i dette multisensoriske rum.

***Voces paginarum* – bogens levende stemmer**

Historisk havde bogen i antikken haft flere forskellige fysiske former. Den nye *Codex*-form, det sammenhæftede og indbundne blok-volumen, blev taget i anvendelse i løbet af de første århundreder efter Kristi fødsel og erstattede efterhånden bogrullen med dét kompakte bogobjekt, hvis type vi stadig kender i dag (jf. eksempelvis litteraturmagasinet *Standarts* faste klumme om "Bogobjekter"). Et volumen af den art kunne, som *Codex Amiatinus*, en nord-engelsk Bibel fra omkring år 700, veje helt op til 90 pund (Diebold, 2000, p. 33) – sikkert mere end nogle af de kroppe, der husede tekstens læsere. Det sanselige møde med en sådan legemstung bog var med andre ord yderst nærværende og ligefrem korporligt, en sensorisk påmindelse om både bogens og ens egen legemlighed. Man måtte tage hele sin egen fysik i anvendelse for overhovedet at matche bogens fysik. Samtidig har en pointe med sådanne store formater undertiden kunnet være den kollektive reception, hvor flere læsere på samme tid kunne besigtige en tekst, samlet omkring den i eksempelvis en klosterkirkes kor. I sådanne sociale situationer involverede højt-læsning eller sang fra bogen både orale, aurale, olfaktoriske og taktile erfaringer, afstedkommet af modtagernes fysiske samvær i kommunikationen af det hørte og talte ord, istemt med *voce magna* eller *viva voce* (dvs. den mest almindelige læsemåde, med "lyd på"; – jf. Carruthers, 2008, p. 212; Balogh, 1927). At bogen endnu ikke var et privatiseret medie kom til udtryk i dens evne til at samle en tilstedeværelse omkring sig i rummet og koreografere en performativt-rituel modtagelsessituation. Som et socialt medie betragtet implicerede den før-moderne bog en fælles formidling, hvor man hørte, så, mærkede og lugtede hinandens kroppe under udfoldelsen af et grundlæggende synæstetisk sensorium: "In place of cool visual detachment [of the print culture] the manuscript world puts empathy and participation of all the senses" (Smith, 2007, p. 9; i kritisk diskussion af McLuhan, 1997 & McLuhan, 1969).

Muligvis har den såkaldte *Great Divide*-teori, især promoveret af mediehistorikeren Marshall McLuhan, dog overdrevet det principielle skel mellem den trykte bogs fremmedgørende modernisering af sanserne, der skal have

givet os “an eye for an ear”, og tidligere verbale eller skriftlige mediers sensoriske involvering og engagement. I stedet for at spille øje og øre ud imod hinanden integrerede det håndskrevne ord nemlig visualitet og oralitet/auralitet på en måde, som kan foregribe visse senere bogformer og -formater. Det gælder ikke mindst den karakteristiske anvendelse af såkaldte “akustiske billeder” med en iboende audiovisuel virkning, en stemmeføring erfaret blot gennem synet af den skrevne tekst. Skriften genlød af sin egen tale, perciperet som “sidernes stemmer”, *voces paginarum*, “bogstavernes lyd”, *sonus litterarum*, eller at “bogstavet istemmer”, *littera sonat* – samt sågar at “siden synger”, *pagina canit* (Balogh, 1927, pp. 202-204; Carruthers, 2008, pp. 211, 427, n. 56). I en skriftkultur præget af rutinemæssig vokalisering udløste bogsidens synlige tegn også altid lydlig impulser, hvad enten de rent faktisk blev læst op eller blot “hørt” som et visualiseret lydspor i et billedligt ekko af læserens soniske forventninger til teksten. Læseakten lånte stemme fra bogens syngende sider og aktualiserede dens iboende akustiske virkninger i både mundens og ørets sansning:

In a tradition of one and a half millennia, the sounding pages are echoed by the resonance of the moving lips and tongue. The lines are a sound track picked up by the mouth and voiced by the reader for his own ear. By reading, the page is literally embodied, incorporated. [...] the *voces paginarum* drop from his mouth [in] the reverberation of oral reading in all the senses (Illich, 1993, pp. 54, 57; om klostrenes læsepraksis).

Den orale legemliggørelse lagde krop til teksten og muliggjorde dennes aural og sensoriske indoptagelse for læseren. Bogens verbale soundtrack lod sig inkarnere i sanseorganerne. Når en henført læser som Frans af Assisi (1182-1226) bad salmerne, konkretiserede lyden sig for ham og hans sanser:

Når Herrens navn blev nævnt i teksten, var det som om han [Franciskus] slikkede læberne for navnets glæde og sødme. Han ville omgive Herrens navn med ære og ærbødighed ikke alene i tankerne, men også når det blev udtalt eller var skrevet ned. [...] Når han udtalte eller hørte Jesu navn, blev hans hjerte opfyldt af jubel og

hans ydre syntes at blive forandret, som om en honningsød nydelse havde ændret hans smag eller en underfuld lyd hans hørelse (Bonaventura: *Legenda Maior*, X, 6; *Frans af Assisis liv*, 2002, p. 102 f. – et af middelalderens mest udbredte og modeldannende skrifter overhovedet).

At have et ord på læberne var ikke blot en metafor, men en fysisk erfaring af ordets smagfulde manifestation og auditive nærvær, på tværs af de sædvanlige sensoriske modaliteter. Honningsødt smagte ordlyden på de læber, der skabte den, og udvirkede sødme i sjælen – et ofte forekommende billede på den nydelsesfulde Gudserfaring. Helgenen slikkede salmerne i sig og blev selv forvandlet af deres hellige ord, både på et åndeligt og et fysisk plan. Den sagte eller hørte tekst materialiserede sig i læserens eget legeme og konfigurerede hans sanseapparat i Jesu navn. Den intime Kristus-efterfølgelse udmøntede sig i en nærsanselig tekst-identifikation. Den hellige Frans *blev*, hvad han læste, hvad han hørte, og hvad han smagte.

I et senere afsnit her gives flere smagsprøver på tidens orale og gustative tekstmodel, hvorimod der for indeværende skal lånes øre til en anden typisk tekstbruger og dennes multimodale ytringer om skriftens lydbillede. Ifølge Johannes af Salisbury (ca. 1120-1180) var bogstaver basalt billeder eller former ("figure"), der angav stemmer – og fremmanede de fraværendes tale gennem øjnenes vinduer ("oculorum fenestras"; *Metalogicon*, I, 13). Sågar, tilføjede sekretæren Johannes andetsteds, kunne en forseglet skrivelse med sit pavelige eller biskoppelige signetstempel åbne munden på en hel kæde af kirkefyrster, samt lukke den igen, og dermed fremkalde deres verbale tilstedeværelse i dokumentet, eksempelvis i form af mundtligt meddelte løfter eller doktriner. Det opulent udformede segl ("signum") formåede åbenbart at sanktionere og viderebringe den gejstlige udsigelse i lige så høj grad som selve teksten og dens skrevne "signa" (jf. Clanchy, 1979, pp. 207, 202 ff. – om "shapes indicating voices" og sidestillingen af "hearing and seeing" i middelalderens oralt-auralt medierede skriftforståelse). Bogen var langt fra stum eller stillestående, for den fik mæle både som sanseligt vidnesbyrd, som skriftlige tale tegn og som synæstetisk stemmebillede. Den meddelte sig som indeks efter, symbol for og ikonisk genlyd af afsagte ytringer fra levende munde. Den vokaliserede kodeks kunne opbyde en intermedialitet så rig og mangfoldig i

sin ubesværede forening af forskelligartede tekstelementer og farvestrålende billedelementer, lydlige og gestiske markører, vokaloplevelse og smagsoplevelse, materiel og ceremoniel iscenesættelse, tyngende tingslighed og fysisk tilvejebringelse af læsningens kollektive rum, at senere tiders tekstmedier stadig kan skue tilbage på den som et efterstræbelsesværdigt eksempel på "hypermedial" sanselighed (jf. Bolter & Grusin, 1999). Bogens berigende *hypermediacy*, dens remediering og sammenbringelse af medie-effekter stammende fra både sprog og inskription, lyd og billede, liturgi og performance, oral og manuel stofbehandling, producerede en flerstrengt sensorisk tekstur med et fast greb i brugeren i kraft af en mangesidig appel til dennes sanses-apparat.

Bogen som fysisk interface

Det middelalderlige manuskripts påtrængende materielle og sanselige dimension er af Lena Liepe forsøgt beskrevet som en art *paratekst* eller ledsage-tekst, dvs. en adgangsgivende mediering mellem tekst og læser, den boglige kommunikations to instanser i hvert deres virkelighedsrum. Litteraturteoretikeren Gérard Genettes *paratext*-begreb betegner her de forskellige greb og teknikker, ved hvis hjælp en tekst defineres for modtageren *som en bog* – in casu "hvorledes håndskriftets materialitet i sig selv er medium for en kommunikation, hvori genstandens egen virkelighed møder brugerens" (Liepe, 2005, p. 119). Liepe udtrykker dog visse reservationer over for anvendelsen af Genettes tekstbaserede formidlerbegreb. Hvis dette skal kunne bruges om bogens sensoriske udstyr og reception, kræves nogle strategiske modifikationer i afsender- og tekstforståelse, herunder en medial udvidelse af tekstbegrebet (hvilken da også i nogen grad har fundet sted i den litterære reception og anvendelse af "tærskelteksten" som analytisk redskab). Det gælder blandt andet, når Genette taler om den omgivende *peritext*, iberegnet titelblad, indholdsfortegnelse og andre omsluttende tekstelementer i mellemrummet mellem bogens indre verden og læserens ydre verden (Genette, 1997). Disse kan da udvides til at indbefatte eksempelvis et juvelbesat bogbind som en fysisk para- eller peritekst, hvis blotte materialer formidler skriftens hellighed og åbner dens åndelige univers mod læserens eget, materielt forankrede virkelighedsniveau. De ædle stene har – som vi i 1100-tallet kender det fra Abbed

Sugers idealiserede “læsning” af kulørte krystaller – kunnet foranledige en såkaldt “anagogisk” reception, en forædlende læsemodus med mental opstigning fra det materielle til det immaterielle, fra bogens ydre pragt til bogens indre sandhed. Med sin trinvis bevægelse fra den bogstavelige betydning til den mystiske erkendelse rummede *Quadrigaen*, den firfoldige fortolkning af Bibelen, som al tekstudlægning var baseret på (Laugerud, 2005), rig mulighed for at inkludere tekstens egen materialitet i læsningen. Allerede indbindingen foretog en mediering af det hinsidige for det dennesidige, af det åndelige ind i det sanselige, af inkarnationens virke i teksten og dens medium. Guds ord krævede en rituel perimeter, et gudeligt omslag, som kunne koreograferede de troendes ceremonielle møde med den kanoniske skrift og fremmane en tilpas andægtig receptionsform. Bogens gyldne beklædning, gyldne bogsider og gyldne bogstaver skulle forgylde budskabet, ydre såvel som indre, og kaste glans over dettes læsning eller lytning. I mere end en forstand udgjorde det håndgribelige omslag et håndtag til tekstens verden.

Jeg skal derfor forsøge at gå et skridt videre ved at beskrive bogen som et *fysisk interface* – et materielt håndtag, der har til opgave at føre læseren ind til tekstens immaterielle univers af repræsenteret betydning, samtidig med at det selv influerer på og tager del i betydningen, ikke på trods af, men i kraft af sin materialitet. “Tekster ankommer aldrig nøgne til læseren. De er altid klædt på til lejligheden: indbundne (eller uindbundne), udsmykkede (eller usmykkede)”, skriver Jakob Stougaard-Nielsen i et nyligt nummer af tidsskriftet *Passage* om bogvæsen. Men, fortsætter han imidlertid, “læsere er blevet så automatiserede i deres omgang med den trykte bog (Marshall McLuhans ’typografiske menneske’), at de ikke mener at udføre noget bevidst fortolkningsarbejde i forhold til det fysiske materiale, der medierer den litterære tekst eller, som Gérard Genette formulerer det, gør teksten til en bog. [...] Det er den immaterielle tekst *i sig selv*, der læses. Resten er blot staffage, transparente tekstbærere, der ingen indflydelse har på, hvordan teksten *i sig selv* tilregnes af læseren” (Stougaard-Nielsen, 2007, p. 121; med henvisning til McLuhan, 1969). Som følge af denne standardiserede opfattelse og udvikling af bogen har dens læsere altså vænnet sig til at se lige igennem dens sanselige iklædning for i stedet at afkode den som en, tilsyneladende, umiddelbar og gennemsigtig formidler af den litterære manifestation. Det er følgelig teksten som sådan, der forstås som det egentlige værk, opfattet som en immate-

riel sproglig ytring eksisterende som en ren litterær struktur, uafhængigt af hvilket fysisk medie, den ytrer sig i. "Print literature was widely regarded as not having a body, only a speaking mind", bedyrer N. Katherine Hayles i *Writing Machines*, med den hensigt at geninstallere værket i dets medialitet og materialitet (Hayles, 2002, p. 32). Bogen har mistet sin krop og er blevet til ren ånd. Men nu vil den have kroppen tilbage – og staffagen.

Niels Brügger fortsætter i samme spor og retter opmærksomheden på "Bogen som medie" i lyset af bogobjektets historicitet: "[...] relationen medie/litteratur har i mange år været selvfølgelig og uproblematisk, idet litteraturens mest anvendte medie var den trykte bog – vi har så at sige ikke set mediet (bogen) for bare litteratur" (Brügger, 2003, p. 77). Medieringen har været anset for værket uvedkommende og uden indflydelse herpå. Det boglige interface mellem læserens virkelighed og tekstens eller repræsentationens virkelighed udøver ifølge denne overbevisning ingen afsmitning på værket og dets reception, men sanses knap nok, som var interfacet fuldstændig selvudslettende og uden hindringer: "I vores vante omgang med bogen spiller materialiteten en mindre rolle – bogen er oftest en transparent eller neutral distributør af tekster. Et aspekt, som har præget store dele af den reproduktionsteknologiske udvikling af eksempelvis typografier og trykketeknikker i retning af et absolut *friktionsfrit* ideal. Bogstaverne skal helst ikke forstyrre læsningen [eller anfægte] det neutrale og automatiske i vores omgang med sproget" ("Bogobjekter", *Standart*, 1, 2010). Konsekvensen af den foregivne sensoriske transparens og neutralitet har, især i det forgangne århundrede, været undselige, masseproducerede bogformater uden megen stoflig appel – på sin vis den principielle modsætning til den middelalderlige kodeks, fordi deres fattige ydre udstyr undertiden kan synes helt uden relation til deres ellers så rige indre indhold. Den trykte teksts prætentioner om umiddelbarhed og *immediacy*, et selvudslettende eller selvudviskende interface, kontrasterer med manuskriptets udtalte og tilstræbte *hypermediacy*, et selvbevidst og selvhævdende interface, der insisterer på sin egen medialitet (Bolter & Grusin, 1999).

Imidlertid er forestillingen om friktionsfri formidling under pres, her som i andre medier, og viser sig efterhånden at have været en historisk undtagelse, en idealistisk – om end langvarig og langtidsvirkende – parentes mellem før- og efter-moderne skriftmediers artikulerede medialitet og fornemmelse for "bogens bog-hed" (jf. Brügger, 2003, p. 92, n. 3). "The long reign of print", den

trykte kommunikations kultur-æra, er under omkalfatring, og det er ikke længere muligt at “[...] ignore the specificities of the codex book when discussing texts” (Hayles, 2002, p. 32). I den forbindelse etablerer det før-moderne greb om bogen uden videre den sensibilitet for tekstens legemlige fremtrædelsesform, som den aktuelle forskning i bogens materialitet, medialitet og objektivitet nu kæmper så bravt for at genvinde: Bogobjektet defineret “som et værk, der direkte (eller i mere metaforisk forstand) anvender bogmediet til at formidle et indhold, der ikke lader sig isolere fra det medium, som det er trykt i eller på” (Thomas Hvid Kromann, citeret i *Standart*, 1, 2010, p. 7). Utvunget af den idealistiske mediehygiejne kan fortidens multimodale bog understøtte, hvad man kunne kalde for nutidens *haptiske genkomst* i litteraturen og litteraturvidenskaben. Præprint-kulturen inspirerer og legitimerer postprint-synsvinklen, når denne trodser mediers omsiggribende dematerialisering for at insistere på deres fysiske forankring og vilkår. “Bogmediets pludselige tab af selvfølgelighed giver”, som Niels Brügger siger, “anledning til en historisk analyse” af den på ny aktualiserede kodeks (Brügger, 2003, p. 77). I berøring med bogen som fysisk manifestation bliver det muligt at begribe, hvilke konsekvenser det manifesterede materiale har for bogens medialitet, artikuleret gennem middelalderens særlige forestillinger om, hvad fysisk manifestation er og betyder.

Skriftens anskuelighed: Skønhed hinsides læselighed

Æstetikhistorikeren Rosario Assunto har undersøgt den middelalderlige opfattelse af skrift og skriftlige fremtrædelser med lignende konklusioner til følge. Han mener ligefrem, at selve skriften, på linie med andre medier og kunstarter, besad en genstandsmæssig anskuelighed (“objektive Anschaubarkeit”), hvorigennem den henvendte sig til sin betragter. Ganske i lighed med verdens øvrige skønhedsformidlende ting, såvel de Guds- som de menneskeskabte, skulle tekster tilkendegive og udstille deres indhold:

De skrevne ord var en materiel og som sådan anskuelig genstand. [...] Deres anskuelighed skulle også synliggøre deres funktion og gøre tekstens betydning tilgængelig for sanserne, uafhængigt af dennes læsning. Den materielle fremstilling af bogstaver, ord og sider kædede sig som skriftens objektive anskuelighed til skønhed-

den i verdens andre materielle ting. I denne fremstilling kunne tekstens betydning på metaforisk vis opfattes, også af den, som ikke læste den eller ofte slet ikke kunne læse. [...] Der var heller ingen forskel til anskueligheden i råmaterialerne og alle andre værende ting, for deres anskuelighed lignede kunstværkernes, uanset om det drejede sig om en skreven side, en bygning, et maleri eller en skulptur. [...] Tingenes og ordenes anskuelighed er den samme (Assunto, 1982, pp. 32, 33).

Med objektivitet tænkes her både på genstandene iboende egenskaber og på skønhedens a priori bestemte, gudgivne karakter, som i sidste instans sanktioneres af Skaberen selv snarere end at hidrøre fra et menneskeligt skaber-subjekt. Det skønne bor i tingene, formerne og materialerne, og det stammer fra Gud – ikke fra kunstneren og dennes subjektive præferencer. Æstetiske og sanselige værdier er derfor normative, regelbundne og hævet over individet. Forfatteren er ikke død – han er endnu ikke født. Eller rettere sagt så er Gud den ultimative “auctor” og den menneskelige formgiver eller skribent blot et redskab i hans hånd. Ifølge Hugo af St. Victor udgør hele den sanselige verden en bog skrevet af Guds hånd, der ligesom et middelalderligt manuskript kan læses på to niveauer, et materielt og et immaterielt: For den, som læser bogen (verden) ret og uddrager betydningen kan den på anagogisk vis føre fra anskuelse af de synlige skabninger og deres skønhed til den usynlige guddommelige visdom (*Eruditiones didascalicae*, VII, 4; *De microcosmo*, II, 80). I den forstand udgør alt skabt et medium – et sanseligt interface – der formidler Skaberen bag skabningerne gennem det skønnes manifestation for sanserne. Det gælder også den besmykkede bog, som materialiserer sin tekst ved hjælp af råmaterialer, hvori en given sensorisk værdi allerede er indskrevet af den guddommelige verdensforfatter. Artefakter, kunstværker, illuminerede bogsider og ord har af samme grund alle til opgave at anskueliggøre deres iboende andel af den givne skønhed, allerede gennem deres blotte fysiske fremtrædelse.

Herpå beror skriftens dobbelte funktion og formidling, både som lingvistisk udsagn og som materielt sansebillede. Det anskuelige ord er et *corpus*, der både skal læses som *logos* og ses som *imago*. Skriften sidestiller to veje til målet, en sproglig-tekstuel og en visuel-materiel, der ideelt set konvergerer

mod samme højere mening, også selvom de kan henvende sig til forskellige målgrupper med forskellige mediale og semiotiske kompetencer. Med sin dobbelte medialitet udgør skriften såvel en tekst som et billede på denne tekst. Den evner derfor i bedste fald at formidle tekstens betydning alene gennem dennes fysiske fremtoning, hinsides dens læselighed. Ordet har flere anskuelsesmodaliteter. Ligesom sin kristne genstand geråder det over flere naturer, der forenes, og dog kan skelnes. Ordet formidler det immaterielle side om side med, gennem, eller i, det materielle. I det tosidede medie er materialiteten og genstandsmæssigheden ikke blot en neutral og transparent bærer af et immaterielt tekstindhold, for her fungerer begge dimensioner betydningsbærende og -kommunikerende. Ifølge Michael Clanchys undersøgelser insisterede ofte selv de mest funktionelle og anvendelsesorienterede håndskrifter, eksempelvis med retslige formål, på et vist element af udsmykning, fordi et skrift fik sin autoritet og virkning gennem begge dimensioner, såvel sine nedfældede ord som sin visuelle og fysiske udrustning (Clanchy, 1979, p. 227 ff.). Bogens multimodale virkemåde beroede både på dens læselighed, dens synlighed og dens stoflighed, der gerne interagerede indbyrdes i anvendelsessituationen. For en minoritet af trænede læsere (fortrinsvis munke og klerke) har det skrevne muligvis kunnet blive transparent og kommunikere fortrinsvis gennem sin tekstlighed. For den majoritet, der ikke kunne læse, men nok genkende skriften som skrift, blev denne ikke transparent, men kommunikerede i stedet gennem sin visuelle og stoflige "bogstavelighed". For nogle var Guddomsherligheden noget, der udstrålede fra den forunderlige mening i bogstavernes referentielle tegn, for andre var Guds glans noget, der på forunderlig vis afspejledes i bogstavernes forgyldning. Som et multikompatibelt interface appellerede den tingslige tekst både til sanse- og læsekyndige i et strategisk forsøg på at helgardere sig mod de store ujævnheder i modtagernes udrustning og oplæring. Hvilke mediale og sensoriske kanaler, der blev taget i brug af ordet, og hvordan de blev mikset, var ikke afgørende, så længe de blot tjente til anskueliggørelsen af ordets hellige ophav, dvs. Guds bagvedliggende mening eller sandhed. I sidste instans skulle ordet (som skriftlig og sanselig fremtrædelse) både referere og illustrere Ordet (som Kristi fremtrædelse).



Illustration 16. Ja, det er faktisk tekst: både skøn “skuetekst” – og mystisk “kryptotekst”. Nemlig den såkaldte *Chi-Rho side* i den berømte Book of Kells fremstillet engang omkring 800, nu på Trinity College i Dublin (MS. A. I. 58, fol. 34 r.). Kristus-monogrammet XPI forkynder Jesu hellige navn, som indleder Matt. 1,18 med en kalligrafisk og kryptografisk skueskrift indspundet i uigennemtrængelig zoomorf og geometrisk udsmykning. Denne evangeliernes første kundgørelse af inkarnationsunderet tildeles ofte en ganske særlig forskønnelse, en gådefuld og mystificerende tekstbehandling, fordi skriften i både form og indhold skal formidle den kristne bogs uudgrundelige mysterium om legemliggørelsen af Guds Ord. Når Book of Kells blev udstillet ceremonielt på højalteret, gentoges inkarnationen i det beskrevne og indfarvede pergament.

En konsekvens af skriftens miksede medialitet i middelalderen var imidlertid, at de to sider kunne divergere eller indgå i forskellige forhandlinger om modtagerens opmærksomhed og tekstens tilgængelighed. Når den kalligrafiske skrift skulle være skøn at skue og skøn at sanse, skete dette undertiden på bekostning af dens læselighed som tekst. I så fald var det i første række skønskriftens grafiske udformning, visuelle udsmykning og sanselige udstyr, der åbenbarede ordenes hellighed og forlenede dem med "objektiv anskuelighed". Den tidlige middelalder udviklede ekspressive former for ornamental-skrift, hvor abstraktionen fra bogstavers og ords genkendelige skema var så stor, at det helt overskyggede behovet for afkodning af teksten. Med henvisning til det overdådige (og derfor repræsentative) northumbriske håndskrift *Lindisfarne Gospels* fra 698-721 (nu på British Library) taler William Diebold om "almost illegible display script", en spektakulær *skueskrift*, der tjener til ordets manifestation og udstilling, eller "display", snarere end til ordets referentialitet: "This caption is significant, but not in the usual way, with a particular word standing for a particular thing. Instead, the words carry meaning simply because they are words. [...] The book was still a token of writing rather than a text to be read" (Diebold, 2000, pp. 37, 39, 35). Michael Clanchy lader tekstens synlighed yderligere eksponere:

In such works as the *Lindisfarne Gospels* the text was [...] to serve as an act of worship in itself by catching the words of God in sacred script and displaying them on the page like butterflies in a showcase. Writing was aimed at God's eye more often than at communicating information (Clanchy, 1979, p. 226).

The medium is the message: Skriften udstilles som skrift – eller som et hyperbolsk billede på skrift – fordi den i sig selv er meningsfuld som medie omgæret af en aura af hellig betydning, uanset hvad der i øvrigt står i teksten (jf. McLuhan, 1997, p. 7). Det skrevne er en slags kultisk tegn på selve skriften, dvs. kultmediet og dets hellighed, snarere end en tekst, der rent faktisk skal læses. Ordets vigtigste betydning er netop *at være ord* – og heraf foranlediges ordets stærke mediale selvbevidsthed. Ganske vist er der stadig betydningsmæssig konvergens mellem mediets materielle og referentielle dimensioner, i og med at evangeliet jo faktisk *er* en kulttekst, og ikke kun et kultbillede

af ord. Men ikke desto mindre optræder skriftens visuelle funktion her som en art kommunikativ stedfortræder for skriftens repræsentationelle funktion. Skriftens billedside nøjes ikke med at understøtte og formidle skriftens tekstside, men selvstændiggør sig herfra.

I den lidt senere *Book of Kells*, fremstillet omkring 800 inden for samme tradition (nu på Trinity College i Dublin), findes prægtige eksempler på, at skueskriften får en så billedlig udformning, at den antager karakter af en tilsigtet tilsløring, en modstandsbehæftet mediering, der nok gengiver, men også med fuldt overlæg skjuler den næsten utilgængelige evangelietekst og forhindrer dennes læsning [ill. 16]. De gengivne bogstaver forskønnes/forvrænges og tilføres så megen ekstra information, at de som tegn bliver mere "figurale" end "diskursive" (jf. Bryson, 1981, pp. 1-28). Norman Brysons termer sigter ellers til billedtegn og ikke skrifttegn, men kan betegnende nok også bringes i anvendelse om disse udtryksfulde bogstav-ornamenter. Et diskursivt tegn (f.eks. et trykt bogstav [A] med et helt enkelt grafisk skema) domineres af sit indhold og giver uhindret adgang til signifié'en – bogstavet "læses" – mens et figuralt tegn (f.eks. et malet bogstavbillede  i kalligrafisk udfoldning) domineres af sit udtryk og sætter signifiant'en i forgrunden – bogstavet "sanses". Selv for den Bibelkyndige, som i forvejen kan *Vulgata*-teksten udenad, bliver det en kryptologisk udfordring overhovedet at identificere tekstelementerne og fremlæse en diskurs af det figurale virvar i *Book of Kells'* indledningssider til evangelierne (de såkaldte "incipit"). Følgelig kommer en central fase i receptionen til at handle om netop dette: at finde bogstaverne og visualisere dem som bogstaver, at trænge igennem det sensoriske interface, der tiltvinger sig al recipientens opmærksomhed. I stedet for evangelisk eksegese og Bibeldiskurs inviteres beskueren til figural gemmeleg, en alternativ visuel måde at tilægne sig meditationsteksten på, der komplementerer den lærde skriftkloge tilægnelse, som andre, mere læselige skriftformer i de samme manuskripter typisk promoverer. Den flersidige kodeks kalkulerede selv med at blive både læst og sanset, udsat for både intellektuel og kropslig annammelse, eksegetisk og kultisk anvendelse. I denne, for os bagvendte, mediale logik er interfacet ingenlunde transparent. Tværtimod, det insisterer højlydt på sin egen tilstedeværelse – det skal anskues, besigtiges, berøres og beundres. Det påtrængende hypermediale interface nægter at give umiddelbar adgang til teksten og dens indhold, men bremser i stedet receptionen for at udgøre et

skønhedsobjekt i sin egen ret, en objektivering af ordets hellighed. Det aktualiserer bogens boglighed (eller “bog-hed”): “Bogobjektet etablerer en modstand i materialet; en modstand, der kan skærpe opmærksomheden omkring medie og materiale [...] [Et] Friktionens rum [som] potentielt etablerer en anstrengelse hos læseren; 'en slitage, som bryder teksten ned til billede'” (Martin Högström, citeret i *Standard*, 1, 2010, p. 7).

***Sacra Verba*: Ordets magiske funktion**

I bogens boglighed – dens “mediatet” eller særlige materielle væremåde som medie (Brügger, 2003, p. 78) – ligger også dens mulighed for *magi*, forstået som et latent potentiale i mediet, der kan aktualiseres under bestemte kulturhistoriske vilkår. Nok er kristendommen en ordets religion, men præcis af den grund fik skriften en mere vidtgående kultisk betydning, investeret med en særlig magisk kraft. Så længe læse- og skrivekundskab forblev et gejstligt privilegium forbeholdt samfundets religiøse elite, antog det skrevne ord i sig selv en indviet og hieratisk karakter, omgæret af mystik, højtidelighed og Guddomskraft. Ifølge William Diebold skal, hvad han benævner “the magic power of the word” og “the power of writing”, ses som udtryk for ordets egen iboende styrke, der netop ikke i så høj grad beroede på læseligheden som på selve ordets fremtrædelse, som ord (Diebold, 2000, pp. 28, 36). Bogens hellige kraft residerede i ordets fysiske tilstedeværelse og i skriftens sanselige genstandsmæssighed. Den middelalderlige opfattelse af skrift som magisk genstand resulterede i en multimodal mediepraksis, der udgør en sand guldgrube for udforskningen af bogens intermediale og multisensoriske beskaffenhed. Nogle enkelte eksempler på nærsanselig skriftreception må række, selvom de kun lige skøjter overfladen af dette rige reservoir af alternative måder at omgås mediet på. Lad os først forsøge at få følingen med edsvoren håndspålæggelse og anden kropsberøring af/med tekster, hyppigt af apotropæisk art som middel til besværgelse af det hellige mod onde magter. En sådan praksis bevidner en *fetichering af bogen* som et legeme besjælet af en overnaturlig styrke, man har kunnet få andel i under haptisk håndtering frem for tekstlig tydning. I en skrivelse om *Media before Media* iagttager balladeforskeren Sigurd Kværndrup:

I den moderne forståelse er bogen et massemedie. Det er en interessant kendsgerning, at en 'bog' i gamle skandinaviske kilder ikke er noget, man læser fra. I det næsten helt analfabetiske Norden blev bogen opfattet som en hellig genstand, på hvilken man kunne sværge en ed foran alteret – den blev med andre ord også set på som et 'medium', men forstået [i den middelalderlige latinske betydning] som en kanal eller forbindelse til guddommen (Kværndrup, 2010, p. 101 f.).

Ganske vist læste man ikke nødvendigvis fra bogen, men den havde stadig betydning – netop som bog. At sværge på et kanonisk skrift involverede dets materielle tilstedeværelse i et indviet rum, erfaret gennem berøring og/eller fysisk nærhed. Den mediale omgangsform tilnærmede sig andre former for hellig kraftoverførsel gennem direkte kontakt, blandt andet med relikvier, helgengrave, vievand eller velsignende hænder. Med sin mangfoldige medietet indbefattede den kraftfulde kodeks både, hvad man kunne kalde for *bogen som medie* (til tekstformidling, gennem en semantisk kommunikationskanal) og *bogen som medium* (til formidling af åndelig kraft/styrke/nærvær, gennem en sensorisk kommunikationskanal).

Undertiden optrådte bogen ligefrem selv som et relikvie: et kraftfelt af hellighed, hvis gudgivne magt de troende kunne få andel i og anvende til at kanalisere deres egne ønsker til de højere verdener. Ikke så sjældent indeholdt pragtbind ("treasure covers") i sig selv relikvier af de mest skattede helgener eller Jesu sande kors, begravet i små kamre under metaloverfladen, forsænket i det tykke indbindingsmateriale [ill. 17; – jf. Needham, 1979, p. 40 f., n. 7]. I sådanne læsbare helligskrin måtte bogen simpelthen opleves som *værende et corpus*, eller i hvert fald en konkret rest heraf, gennem dens opbevaring og fremstilling af helgenkroppen, der nok var afgang ved døden, men dog stadig formidlede levende kræfter, som læseren kunne søge kontakt til gennem sin omgang med manuskriptet. At læse bogen var at ære mindet om den døde, at berøre den var at lade sig besjæle af helgenbenenes styrke, at frembære den i procession var at animere martyrkroppen i rituel bevægelse. For overhovedet at kunne åbne og tilgå bogen, måtte man først gå igennem den "indbundne" helgen, hvis nærvær helliggjorde det omsluttende fysiske interface og tilføjede dette en metafysisk dimension. Her var det *bogen som*

medium, der gav adgang til *bogen som medie*. Helgenlegemet førte ind til boglegemet og åbnede en kanal hertil for læserens legeme – såvel som ånd.

Bogmediet kunne imidlertid også animeres på anden vis, nemlig gennem fysisk kontakt med et helgenlegeme. Ved en slags indeksikalsk afsmittning helliggjordes manuskripter, der var blevet nedskrevet af en helgens hånd eller havde været ejet af en helgen, og fik status af kontakt-relikvier eller kontakt-medium for den hellige persons nærvær. Det var, som om helgenens foruds skrivning, læsning og håndtering af håndskriftet til stadighed besjælede dettes fysiske tilstedeværelse med hans tros styrke. Den hellige Cuthbert (ca. 634-687) lagde navn til en sådan bog – nu kendt som *Stonyhurst Gospel*, indeholdende Johannes-evangeliet – som formentlig var blevet optaget fra hans gravkiste i 1104 og overført til katedralen i Durham, hvor biskopperne fremviste den som deres helligste skat, hængende på kroppen eller om halsen i et læder-etui med silkesnøre. Begunstigede besøgende eller valfartende kunne på samme vis nyde den særlige ære at "iklæde sig" bogen, således at de også selv – uden at behøve at læse den – inkorporerede Cuthberts legendariske Johannes-reception og fromme formidling af evangeliets godgørende egenskaber. Helgenens indlevede læsning og berøring af den bærbare bog levede videre som en kvalitet ved selve genstanden og prægedes ind i en ny modtagerkrop, overført gennem dennes nærkontakt med det røde gedeskindsbind og dets mirakeludøvende indhold. Den kropsbårne kodeks formidlede en hellig kæde af medieringer gennem en serie sakrale sendebud og sammenkædede *mediatorer*: fra Gud via Kristus, Helligånden og Ordet, videre gennem evangelisten og hans overbringelse af evangeliet som budskab, evangeliet som tekst og evangeliet som bog, konkretiseret i det aktuelle manuskript og forkyndt af den bogbærende helgen. Herfra blev det legemliggjorte budskab transmitteret igennem gravrelikvierne, bogskatten og bogbeholderen – for sluttelig at nå den modtagende bogbærer århundreder senere, som fik fornøjelsen af de evangeliske ords gradvise materialisering ned igennem hele kæden, fortættet i det hellige pendul hængt omkring hans hals eller torso ("liber pendulus" – jf. Skemer, 2006, p. 51, n. 91).



Illustration 17. Bogen som relikvarium, helgenskrin og skattekiste. Berthold-missalet fra Weingarten, ca. 1215 (MS. M710 på Pierpont Morgan Library, New York). Den majestætiske juvelkronede Madonna frembærer det legemliggjorte Jesusbarn, ligesom den ædelstenskronede messebog frembærer det sanseliggjorte Ord for menigheden under messefejringen, flankeret af de afbildede evangelister i færd med manuel forarbejdning af bogen. Bogbindets legemliggørelse af det hellige kulminerer i en række relikvier, der angives at stamme fra Jomfru Maria og 7 andre helgener, indlagt i små skattekamre i det 32 mm tykke bind. Den bastante bog er således både en kultgenstand i sin egen ret, en liturgisk rekvizit til brug i kulten og en samling af missalets kultiske tekster. Den er både *medie* og *medium* for kulten. Både alterbog og alter.

Havde man behov for hjælp fra et lykkebringende *fylacterium*, kunne man sågar skærme sig bag den kropsnære kodeks og benytte den som et skjold mod uønskede åndelige eller fysiske påvirkninger. Det var eksempelvis tilfældet med den irske *Cathach*, et sagnomspundet psalter, ifølge legenden mirakuløst kopieret af missionæren Columba (ca. 521-597) og fra det 11. århundrede opbevaret som en værdifuld fetich i sit eget kostelige skrin, en såkaldt "cumdach". Det ædelmetal-, perle- og juvelbesatte bogskrin var ikke designet til at give adgang til teksten, men derimod til at forsegle denne i et hemmelighedsfuldt tabernakel af ulæst hellighed (først åbnet så sent som i 1813). Skrinlægningen bidrog imidlertid til at investere skriftet med magiske evner og mystificere dets ærefrygtindgydende styrke i en fordunklet fremtrædelse af indesluttet urørlighed og ukrænkelig genstandsmæssighed. Gennem ordets højtidelige "gravlægning" blev dets latente magi objektiveret i et bogrelikvie af kultisk karisma og hellig integritet. Det er den omvendte verden: De paradoksale løntegn virkede gennem deres indestængte utilgængelighed og forsegling for sanserne, ikke gennem deres tilsynekomst og gennemskuelighed for læseren. Når bogen spærredes inde og adgangen til den blev forhindret, kunne dens gådefulde kræfter dog blot fornemmes desto stærkere inden i det ritualiserede kultskrin, der nu havde gjort bogen ikke bare ulæselig, men permanent utilgængelig som tekst. Den fysiske læserbarriere udøvede samtidig en appel til andre "læsestrategier" af mere uudgrundelig og grænsesprængende art. Det lønlige interface var endeligt lukket af og blevet helt uigennemsigtigt, men alligevel mere udtryks- og virkningsfuldt end nogensinde før – som en indviet ark, der ulmer af indeholdt sakral energi emanerende fra de gamle bibelske urskrifter bag forhænget til det allerhelligste. Hinsides den mediale hindring iværksatte skrinlukningen en åbning af et andet virkningsniveau, en anden måde at mærke bogens nærvær på. Så besjælet, så intensivt, så stoffligt var det gamle manuskripts blotte tilstedeværelse i det til-lukkede relikvarium, at det kunne radiere en aura af mærkbar magt omkring sig og påvirke de umiddelbare omgivelser. Gennem sit urørlige panser formåede kraftbogen på forunderlig vis at "berøre", hvad der var i nærheden, og blev derfor frembåret under militære handlinger og endog fragtet rundt på slagmarken for at vinde krigslykke i felttog, kendt som den sejrgivende "Battler". I skikkelse af legemsskjold blev den holdt frem som beskyttende brystharnisk eller som en undergørende talisman. "There was no need to open or

read the Cathach in order to assure victory” (Skemer, 2006, pp. 52-53, n. 95). De irske *cumdachs* formidlede ordets vindende virkning ved at lukke af for og dermed netop anskueliggøre kraften – åndelig afsløring gennem sanselig tilsløring [ill. 18]. Når de, som det undertiden var tilfældet, blev båret i en kæde omkring halsen, mentes det åndfulde skrift bag det dækkende cover ligefrem at beskytte bærerens hjerte. At “have ordet i sin magt” kunne her forstås helt konkret og håndgribeligt, også selvom den herigennem kanaliserede magt var af højere oprindelse. Ordet virkede på flere mediale niveauer og skabte kontakt i mere end én forstand, taktilt og legemligt såvel som kommunikativt og kultisk.

Skriftens effektfulde dobbeltvirkning kom ikke mindst til udtryk, når skrevne tekster eller tekstuddrag blev båret som *amuletter*, påhængt en menneskelig krop, som de ondtaværgende ord skulle værne mod dæmoniske kræfter, ulykker og dårligdom. I det 12. århundrede blev munken Gaufridus af Mont-Dieu nær Sedan i det nordlige Frankrig angiveligt helbredt for vattersot efter at være blevet berørt rundt omkring på hele kroppen (“totum corpus suum”) af en skreven liste (“carta”) over mirakler tilskrevet Thomas à Becket, nærmest som om den tekstlige repræsentation tillige overførte de beskrevne begivenheders hellige kraft, i et samvirke mellem skriftens *medie-* og *medium-*funktioner (*Miracula Sancti Thomae Cantuariensis*, IV, 87). Denne form for tekstmagi var tilsyneladende en udbredt praksis igennem store dele af middelalderen, på trods af lejlighedsvis gejstlig modstand mod slig overtroisk omgang med det skriftmedie, som de gejstlige selv havde et mere transparent forhold til. Allerede kirkefaderen Augustin (354-430) beklagede, at lægfolk fik anbragt eller bundet Johannes-evangeliet fast på kroppen for at kurere hovedpine, feber eller andre legemlige lidelser (*Tractatus in Ioannis Evangelium*, VII, 12; *Epistolae*, LV, 20; – jf. Skemer, 2006, pp. 72 f., 87). Legeme mod legeme, menneskets mod bogens, “læste” man så at sige evangeliet med huden, i en direkte korporlig indoptagelse af dets saliggørende virkning. I den sammenhæng kan passende mindes om, hvorledes Margarethe Ebner med bogen trykket imod ansigtet eller barmen foretog en lignende perceptuel granskning af det hellige budskab, en intim kontaktreception med føling for bogens godgørende effekter på hele organismen. Det kan næppe undre, at visse segmenter inden for Kirken, som bedrev en mere kanonisk tekstfortolkning, anså denne mediebrug for apokryf. Set i et større perspektiv var konflik-

ten i virkeligheden udtryk for en forhandling mellem forskellige slags mediepraksis, hvor skriftmediets samlede betydning opstod i interaktionen mellem dets semantiske og sensoriske dimensioner, top-down og bottom-up.

Magiske ord, *sacra verba*, fik netop deres hellighed gennem de to dimensioners spændingsfyldte sameksistens, trods disses relative selvstændighed i perioden. Magien hidrørte fra tingslige tegn, hvor både ordenes tegn-karakter og ordenes tingskarakter spillede en rolle, om end de kunne vægtes indbyrdes forskelligt. Hellige skrifttegn undergik en tingsliggørelse ved at blive udført som amuletter i forskellige materialer og båret om halsen, på kroppen, over hjertet eller i tilknytning til sanseorganerne og deres tilhørende kropsåbninger. Ikke desto mindre kunne deres beskyttende profylaktiske status stadig bero på, at det just var den hellige skrift, tegnene stammede fra. Selv når teksten var utilnærmelig, fordi den var forseglet, fordi den var tilsigtet ulæselig, eller fordi den var skrevet på græsk eller det indviede liturgiske sprog latin, var det afgørende, at det var en tekst – og en kristen af slagsen. En lille kodeks med Johannes-evangeliet, der måler blot 5,6 x 7,2 cm og blev opbevaret i et relikvieskrin i katedralen i Chartres, udlægges af Don Skemer som en sådan tekstamulet. Det diminutive småformat hæmmer læseligheden og medvirker til at gøre bogen mere til en ting end en tekst – dvs. besværer den som læsbart medie, men fremmer den som bærbar kultgenstand. Ekstreme formater, store som små, skubber mediet mod dets grænser. Dog begrundes evangeliebogens kultværdi ikke alene af dens håndholdte kvaliteter, for lige netop denne særlige tekst blev nemlig ganske ofte i sig selv tilskrevet helbredende, terapeutiske eller eksorcistiske egenskaber, både når den optrådte i recitationer, liturgiske læsninger og skriftlige uddrag (Skemer, 2006, p. 87 ff.). Især Johannes' indledende ord – om Guds Ord og dets legemliggørelse i denne verden – tildeltes immuniserende kræfter: "In principio erat verbum" (Johs. 1,1) & "Et verbum caro factum est" (Johs. 1,14 – se ovenfor herom). Præcis disse effektfulde ord beskrev Gudsordets hellighed, forvandlingskraft og evne til at gribe ind i vor kødelige verden. Intet under, at evangeliets mest "magiske", mindeværdige og virkningsfulde vendinger selv besad lignende grænsesprængende kapaciteter, når de gentoges i de troendes besværgelser. Johannes kunne man bære i sindet, i kødet, i hånden og i munden – i sandhed en multimodal mediator.



Illustration 18. Kraftord og løntegn. Soiscéal Molaise, irsk bogskrin eller “cumdach” til opbevaring af Skt. Molaises evangeliebog, National Museum of Ireland, Dublin (8., 11. & 15. årh.). I eds-aflæggelse, mission, sygdom, krig og andre tvister kunne en hellig bog bringe beskyttelse og sejr gennem sin mediering både af Guds Ord (som medie) og Guds kraft (som medium). De helligste Bibeltekster blev undertiden forseglet i hermetisk lukkede skrin, hvorfra de som hemmelighedsfulde kraft- eller løntegn kunne forøve en magisk indflydelse på deres fysiske og åndelige omgivelser – uden nogensinde at blive læst. Bogen virkede paradoksalt nok ved at udelukke sin læser fra sit lønlige skjul: en mystificerende manøvre, der omgærede det karismatiske kult-medium af hellig aura og ærefrygt, som et tabubelagt tabernakel ulmende af indestængt sakral energi. Nærvær formidlet gennem fravær.

“Og jeg tog bogen og sank den, og den smagte sødt som honning”

Ordet blev hørt, det blev set, og det blev rørt. Men ikke nok med det, for ordet blev også smagt, drukket og fortæret. De troendes stræben efter at blive ét med Kristus og indoptage det hellige budskab i sig førte undertiden til, at man forsøgte at sanse og fordøje Guds ord ikke blot uden på kroppen, men også inden i den. Som tidligere anført labbede Frans af Assisis sliksøde læber Herrens navn i sig med både indre identifikation og ydre forvandling til følge. I 1277 fortaltes i Paris om en munk, der efter at have hørt om mange mirakler udvirket ved Kristi navns hellige kraft helbredte sig selv for en alvorlig feber ved med fingeren at skrive ordet “Jesus” i vand og derpå drikke den indviede væske som medicin (*Tabula exemplorum*, III, 309). Andre skrev det hellige navn eller en kristen værneformular på et stykke æble, ost eller smør, eller formede ordene i brød og oblater til en slags spiselige amuletter, anvendt til at lette eksempelvis børnefødsler (Skemer, 2006, pp. 110, 127 m.fl.). At man også indimellem brugte blod til at skrive apotropæiske sentenser med, øgede kun de nærliggende associationer til den hellige nadver. Når man konsumerede Jesu navn og ord i fast eller flydende form, indtog man den skrevne tekst som en art sakramente, en verbal kommunion, der i helt bogstavelig forstand gjorde ordene til del af en selv. Nok hidrørte tekstens magiske virkeevne stadig fra den sproglige henvisning eller repræsentation, som påkaldte og fremmanede Kristus ved at gøre hans navn nærværende. Men dette nærvær blev her fortættet og objektiveret i selve ordet, som om Guddomskraften og tilstedeværelsen havde taget bolig i ordets sanselige tilstedeværelse og præsens. I senmiddelalderen udøvedes denne praksis af selv troende, der ikke var læsekyndige, og for hvem skriftens stærke virkninger tilsyneladende beroede på ordenes kultiske objektivering i en fordøjelig skikkelse. Den orale reception anskueliggjorde, at man tog Guds ord i sin mund, at man gennem den verbale spise gav sin tro en kristen stemme. Skriftens fysiske tingsliggørelse og fortæring dramatiserede, at den blev absorberet og virkede i en selv. Ved at nedsvælge de materialer, der forlenede de hellige kraftord med en konkret tilstedeværelse, kunne man indoptage og internalisere den magiske kraft i sig selv.

Derved etableredes en oral cyklus, som i sidste instans fik sin sakrale energi fra legemliggørelsen af det talte ord, hvori skriften kunne materialisere verbalsprogets kommunikative og sakramentale styrke: Fra en talende krop

udgik mundens verbale udgydelser som lydligt formede ord, der antog stoflig form i en skreven tekst, gennem hvis sanselige nærvær de inkarnerede ord atter kunne vende tilbage til munden og optages i den læsendes krop. At "Ordet blev kød" var en sandhed med vidtrækkende mediale og sensoriske implikationer. Selv en kodeks kunne annammes gennem en sådan kraftoverførsel, og det vel at mærke både ved metaforisk og fysisk inkorporering. Middelalderens magiske forståelse af bogen kulminerede i forestillinger om, at man kunne drikke det hellige ord for at få andel i dets godgørende egenskaber. Som et remedium for sygdomsbekæmpelse fremstillede man væske med afskrabninger eller udtræk fra de hellige bøger, hvorefter det grumsede fluidum blev givet patienter at drikke som en styrkende eliksir. Man kunne eksempelvis overrisle en kodeks med vand, man efterfølgende opsamlede i ampuller eller lignende som en flydende ekstrakt af hellighed. Det svarede til, at man vaskede relikvier, skrin eller helgengrave for at indvie det berørte vand gennem kontakten med helgenens legemlige rester. Eller man kunne afvaske en bogside, således at noget af det blæk, som de eftertragtede ord var skrevet med, blev trukket af og videreførte ordenes styrke til den resulterende brunlige drik. En medierende mikstur, der transfigurerede teksten til flydende form: Skriften som kraftdrik, ordet som velgørende væde. Den "ærværdige" – og for sin sam- og eftertid derfor yderst troværdige – Beda Venerabilis (672-735) berettede om en lignende boglig praksis i sin meget indflydelsesrige kirkehistorie for det engelske folk, færdigskrevet omkring 731. Heri fortalte Beda, hvorledes han selv havde set svære hævelser forårsaget af slangebide blive kureret gennem den nødstedtes indtagelse af væske med afskrab fra siderne af irske manuskripter. Det afskrabede skrivemateriale var åbenbart så gennemtrængt af tekstens iboende hellighed, at det uden videre kunne fungere som en effektiv modgift mod den diabolske slangegift og hindre denne i at sprede sin ondartede virkning i kroppen – et drikkeligt frelsesmiddel (*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, I, 1; Colgrave & Mynors, 1992, p. 20 f.). Skulle ordet virkelig virke, måtte man øjensynligt springe læsningen over og i stedet gå til en mere somatisk fortættet og koncentreret receptions måde, nemlig den direkte intravenøse konsumering af teksten. Hellighed på recept, tekstlighed på flaske.

I den forbindelse kan vi igen ihukomme Margarethe Ebner, der så sig selv drikke blod af den korsfæstedes billede for at blive ét med Kristus. Selv-

om den senmiddelalderlige fromhedsretorik her er en helt anden, deler bog- og billedreceptionen ikke desto mindre den flydende, orale og intimt kropslige adgang til mediet. Korporlig konsumering udgør den allermest nærsanselige og nærgående modtagelse af et medie, og kan, som vi har set, forlene receptionen med værdier af såvel mystisk forening som sakramental union og magisk besværgelse. Sakrale værdier, der i både bogens og billedets tilfælde understreger deres dobbelte funktion som medie og som medium. Middelalderens mediebrugere forstod da også deres egen læsning af og tilgang til tekster gennem en særdeles sanselig metaforik, som afspejlede tidens udpræget somatiske forhold til skriften. Mary Carruthers og Ivan Illich har begge demonstreret, hvorledes læseakten og den erindringsskabende meditation af det læste blev opfattet som en forslugen fordøjelsesproces, hvor læseren mumlende vendte ordene i munden og bearbejdede dem som en drøvtygger, sidestillet med kvæg, der gumler og gumler ("ruminatio"), indtil den gennemtyggede føde nedsvælges i maven, lignet med hukommelsen. Skulle noget fremkaldes igen, gylpedes det op i ganen nede fra mavens "memoria" for at afgive endnu en smagsprøve. Selv tarmenes mindre høviske bevægelser kunne inddrages i den saftigt udfoldede tekstudlægning. For pave Gregor den Store (ca. 540-604) var den hellige skrift undertiden sine læsere en drik, når den var letfordøjelig og gled lige ned, undertiden fast føde, når det nærende indhold først kunne sluges efter grundig kæbetygning af substansen og mediativ mundtlig bearbejdning og opbrydning af de vanskelige tekststeder (*Moralia in Job*, I, 21, 29). Ifølge Hugo af St. Victor var bogsiden en vingård eller have, hvis ytringer, som de sødeste frugter og modneste bær, ventede på at blive høstet og plukket, læst og tygget (*Didascalicon*, V, 5; Carruthers, 2008, pp. 205-208; Illich, 1993, pp. 54-58). For munke, som sædvanligvis plejede at få læst op under deres måltider, var der en oplagt parallel at plukke mellem den åndelige føde og den legemlige, idet både maven og sindet fyldtes op af næring. At læse var (som) at spise, at forstå (som) at fordøje, at udskille (som) at flyde over af lærdom, doktrin og bøn.

Den bibelske prototype på denne nærende omgang med bogen findes i Johannes' Åbenbaring 10,8-10 som vi sluttelig vil vederkvæge os med, fordi den rummer en refleksion over skriftmediet selv:

Og den røst, jeg havde hørt fra Himmelen, talte atter til mig og sagde: "Gå hen, tag den åbne bog af den engels hånd, som står på havet og på jorden." Og jeg gik hen til engelen og bad ham give mig bogen. Og han sagde til mig: "Tag den og synk den; den vil volde bitter smerte i din mave, men i din mund vil den smage sødt som honning." Og jeg tog bogen af engelens hånd og sank den; og den smagte sødt som honning i min mund, men da jeg havde spist den, følte jeg bitter smerte i maven.

Den sensoriske kontrast mellem bitter mavesmerte og sødmefuld smag i munden, foranlediget af den indlemmede bog, hører til de mest gådefulde steder i det Nye Testamente og medvirker til at understrege åbenbaringsskriftets karakter af uudgrundelig sandsigelse eller epifani. Den profetiske bogs orale ambivalens udtrykker apokalypsens vekselvirkning mellem storslået herlighed og lamslående rædsel i slående gustative termer. Seeren Johannes kaldes til at profetere frygtindgydende syner – han indvies til sin gerning som visionær skribent ved selv at blive til en omvandrende bog af åbenbaringsord, en legemliggjort tekst [ill. 19]. Med Guds bog i maven skal han lade dens bittersøde tungemål lyde igennem sin egen mund og pen. Det skriftliggjorte orakel personificerer bogens forkyndelse. Han fuldbyrder, om man så må sige, sammensmeltningen mellem bog og menneske, mellem medie og medium. Dermed bidrager visionen til den hellige skrifts tematisering af sin egen skriftlighed og medialitet – en tematik, der både viser bagud i Bibelhistorien og fremad mod middelalderens eksegetiske skriftfortolkninger. Sidst i det 8. århundrede udlægges den apokalyptiske mund/mave/bog-passage således af den cantabriske munk Beatus af Liébana, hvis omfattende apokalypsekommentar skriver sig ind i en lang kristen tradition. Beatus er endnu mere fysisk i sin forståelse af den mediale sammensmeltning. Den slugte bog er ifølge ham et billede på, hvordan enhver troende bør modtage Guds budskab i sit indre, fortæret i sine indvolde ("viscera") så at sige. At synke bogen betyder, at det åndelige livs føde skal optages igennem de menneskelige sanser. Kun den, der i sandhed har lært at elske Gud i sine indre organer og sit hjerte, kan tale med sødme om denne Gud (*In Apocalypsin B. Ioannis Apostoli Commentaria*, V, 10; Echegaray, del Campo & Freeman, 1995, p. 450 f.). Forkyndelsen starter i de indre regioner.



Illustration 19. Den orale bog. Johannes fortærer bogen i en bogstavelig illustration af Johs. Åb. 10,9-10 i Cloisters Apocalypse fra det tidlige 14. årh. (Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, MS. 68.174, fol. 16 v.). Åbenbaringens tre mediatorer – englen, bogen og Johannes – foretager en profetisk udveksling af mundtlighed og skriftlighed. Johannes' nedsvælgelse af bogen alluderer her også til indtagelsen af Kristi legeme i nadverens sakramente, hvor Ordet, der er blevet kød, på ny inkarneres i det eukaristiske måltid. Bogens oralitet legemliggøres i den fysiske fortæring af det åndeligt nærende boglegeme, der på sin side udgør en mediering og materialisering af mundens talte ord. Kommunikationens kultiske kredsløb forstås gennem kroppens nærsanselige viscerale kredsløb.

Her alluderes endvidere til Ezekiels bog 3,1-3, hvor en tilsvarende profeti bekendtgøres med en ordlyd, der får den til at trænge endnu længere ind i den menneskelige organisme: "Menneskesøn, slug denne bogrulle og gå så hen og tal til Israels hus! [...] 'Menneskesøn! Lad din bug fortære den bogrulle, jeg her giver dig, og fyld dine indvolde dermed!' Og jeg slugte den, og den var sød som honning i min mund." Perspektivet på teksten er mavesækkens. Det er bugens bog, der taler til Israels folk. Den smagfulde skrift læses med kroppens indre, som den indsuges i, og som den atter udsiges fra. I sin kommentar til dette skriftsted går kirkefaderen Hieronymus (ca. 347-420) endda et skridt videre ind i tekstens tarmsystem:

Fortæring og indoptagelse af bogen er grundlaget for læsning og fundamentet for historie. Når vi, ved flittig meditation, har lagret Herrens bog i vor hukommelses skatkammer, fyldes vor mave med ånd, og vore tarme udstoppes til at få, med apostlen Paulus, indvolde af barmhjertighed (*viscera misericordiae*, Kol. 3,12, dvs. inderlig medfølelse; – Hieronymus: *Commentarii in Hiezechielem*, I, 3b; citeret efter Carruthers, 2008, pp. 53, 209, 385 n. 125, 426 n. 49).

I denne viscerele eller endo-sensoriske læsning, på en gang fuldt ud legemlig og fuldt ud åndelig, fuldbringes bogens bevægelse fra tekst til sanser, fra semantisk til somatisk reception. Det er den selvsamme bevægelse, bogen har foretaget på de foregående sider, resulterende i dens endelige materialisering i mavesækken. Den multimodale bog er såvel en krop som et billede og en tekst, såvel en betydning som en sansning, såvel medie som medium. Vil man ud over en begrænsende hierarkisering af bogens mange forskellige mediale og sensoriske niveauer, kontrolleret under tekstens altdominerende hegemoni, kan man med fordel vende sine sanser mod middelalderens fuldt integrerede bog. Den mangesidige kodeks var produkt af en integreret sanse- og mediekultur, hvor man tog alle kanaler i brug for at kommunikere det hellige budskab, lige fra orakler til tarmkanaler. Bogen virkede i ånden, i sindet, i hjertet, i munden, i sanserne, i kroppen, i tarmene. Dens modaliteter indbefattede både virkninger som meningsformidlende medie ("læs mine ord!") og virkninger som meningsfordøjende medium ("æd mine ord!"). For den, der – som Hieronymus – formåede at forene disse modi, var der såvel mediation som meditation at hente i de uudtømmelige sider.

Hans Henrik Lohfert Jørgensen er lektor, ph.d. ved Institut for Æstetik og Kommunikation på Aarhus Universitet og forsker i middelalderens (inter-)mediale og (inter-)sensoriske kultur- og billedformer samt disses vekselvirkning med samtidens billed- og medieteoretiske modeller.

Litteratur

Arnulf, Arwed (red.): *Kunstliteratur in Antike und Mittelalter, Eine kommentierte Anthologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

Assunto, Rosario: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, DuMont, 1982 (1963).

Balogh, Josef: "'Voces Paginarum', Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens", *Philologus*, 82, 1927, pp. 84-109, 202-240.

Bildhauer, Bettina: *Medieval Blood*, University of Wales Press, 2006.

Bolter, Jay D. & Grusin, Richard: *Remediation, Understanding New Media*, MIT Press, 1999.

Bonaventura: *Frans af Assisis liv – fortalt af Bonaventura*, Johannes Jong (overs.), Gyldendals Bogklubber, 2002.

Brügger, Niels: "Bogen som medie, Nedslag i bogobjektets historiske transformationer", *Passage*, 48, 2003, pp. 76-95.

Bryson, Norman: *Word and Image, French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, 1981.

Carruthers, Mary: *The Book of Memory, A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, 2008 (1990).

Clanchy, Michael T.: *From Memory to Written Record, England 1066-1307*, Edward Arnold, 1979.

Clemens, Raymond & Graham, Timothy: *Introduction to Manuscript Studies*, Cornell University Press, 2007.

Colgrave, Bertram & Mynors, R.A.B. (red.): *Bede's Ecclesiastical History of the English People*, Clarendon Press, 1992 (1969).

Diebold, William J.: *Word and Image, An Introduction to Early Medieval Art*, Westview Press, 2000.

Dodwell, Charles R.: *The Pictorial Arts of the West 800-1200*, Yale University Press, 1993.

Echegaray, Joaquín González; del Campo, Alberto & Freeman, Leslie G. (red.): *Obras Completas de Beato de Liébana*, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

Gameson, Richard (red.): *The Codex Aureus, An Eighth-Century Gospel Book, Stockholm, Kungliga Bibliotek, A. 135*, vol. I-II, *Early English Manuscripts in Facsimile*, vol. 28-29, Rosenkilde & Bagger, 2001-2002.

Gellrich, Jesse M.: *The Idea of the Book in the Middle Ages, Language Theory, Mythology, and Fiction*, Cornell University Press, 1985.

Genette, Gérard: *Paratexts, Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, 1997 (1987).

Hamburger, Jeffrey F.: *The Visual and the Visionary, Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Zone Books, 1998.

Hayles, N. Katherine: *Writing Machines*, MIT Press, 2002.

Illich, Ivan: *In the Vineyard of the Text, A Commentary to Hugh's Didascalicon*, University of Chicago Press, 1993.

Jones, Caroline A.: *Eyesight Alone, Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, University of Chicago Press, 2005.

Kessler, Herbert L.: *Seeing Medieval Art*, Broadview Press, 2004.

Kværndrup, Sigurd: "'Media' before 'Media' were Invented, The Medieval Ballad and the Romanesque Church", Lars Elleström (red.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 99-110.

Laugerud, Henning: "Polysemi og den dynamiske tradisjon", *Passepartout*, 25, 13, 2005, pp. 94-103.

Liepe, Lena: "Medeltiden 'hands-on'", *Passepartout*, 25, 13, 2005, pp. 114-125.

McLuhan, Marshall: *Gutenberg-galaxen, Den typografiska människans uppkomst*, Pan / Norstedts, 1969 (1962).

McLuhan, Marshall: *Understanding Media, The Extensions of Man*, Routledge, 1997 (1964).

Needham, Paul: *Twelve Centuries of Bookbindings, 400-1600*, The Pierpont Morgan Library, 1979.

Petersen, Erik (red.): *Levende ord & lysende billeder, Den middelalderlige bogkultur i Danmark*, Moesgård Museum & Det Kongelige Bibliotek, 1999.

Richter, Dieter: "Die Allegorie der Pergamentbearbeitung, Beziehungen zwischen handwerklichen Vorgängen und der geistlichen Bildersprache des Mittelalters", Gundolf Keil, Rainer Rudolf, Wolfram Schmitt & Hans J. Vermeer (red.), *Fachliteratur des Mittelalters, Festschrift für Gerhard Eis*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968, pp. 83-92.

Skemer, Don C.: *Binding Words, Textual Amulets in the Middle Ages*, Pennsylvania State University Press, 2006.

Smith, Mark M.: *Sensing the Past, Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, University of California Press, 2007.

Stougaard-Nielsen, Jakob: "Forfatteren og bogens materialitet, Henry James' New York-Udgave", *Passage*, 57, 2007, pp. 120-138.