

BAG ORDENE

af
Bjarne Sode Funch

Tanke, tale og skrift optager det menneskelige univers i en sådan grad at man vanskeligt kan få øje på hvad der ligger bagved. Man kan endog blive i tvivl om der ligger noget bagom ordene. De trykte ord på en side blokerer udsynet og giver indtryk af at der kun er det tomme hvide papir bagved. Det talte ord gennembryder luften, og kun stilheden er tilbage når det ophører. Og tanken. Hvad er der bag tanken? En skrækkindjagende grå masse som man ikke engang kan komme i nærheden af fordi bestræbelsen lægger sig selv i vejen. Johannesevangeliet indleder da også med følgende: "I begyndelsen var Ordet, og Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud" (*Biblen* 2006: 1154). Et statement der tydeliggøres i *Den Nye Aftale* (2007) – en nyoversættelse af *Det Nye Testamente* i en letforståelig udgave – hvor der står: "Alting begyndte med at Gud talte. Hans ord var hos ham, og det var en del af ham. Ordet var hos Gud før alting blev skabt. Med det skabte han alting, og uden det fandtes der ikke noget" (2007: 151). Dette er en betragtning der dyrkes med ligeså stor overbevisning inden for den socialkonstruktivistiske tænkning som inden for kristendommen, dog med den forskel at mennesket, og ikke Gud, er skaber af den virkelighed vi lever i og med. Vores erkendelse af verden er ifølge socialkonstruktivismen en social konstruktion, og undertiden hævdes det endog at virkeligheden ikke blot er en fortolkning, men tillige et resultat af en aktiv skabelse, da virkeligheden konstitueres af erkendelsesprocesser. Den er ikke en uafhængig realitet. Men hvem er Gud, og hvem er mennesket?

Det er som om at både kristendommen og socialkonstruktivismen skjuler hvad der er *bag* ordene.

Udviskninger

Alle har som barn med et viskelæder visket en krusedulle, et bogstav eller et ord ud, enten fordi de var forkerte eller blot så forkerte ud. Men undertiden også blot for at opleve den fascination der er forbundet med at fjerne noget der var fastlagt, men dog ikke mere fastlagt end at det kunne fjernes igen. Lidt efter lidt, under ihærdig brug af viskelæderet kan det hele fjernes – gøres ugyldigt, ja, det kan gøres ikke-eksisterende. Ingen kan længere se hvad der engang har stået. Men hele processen udføres oftest for at begynde på ny – en ny tegning, et nyt bogstav eller ord. Sjældent får det hvide, ofte let smudsige, papir lov til at stå blankt. Det skrives hurtigt over igen. Men hvad var det for en fascination der viste sig? Var der et kort glimt af noget andet, noget bag ordene der kunne mærkes, men ikke begribes? Hvad var det bag ordene der tilskyndede rettelser af det først skrevne? Tilegnede konventioner og den skam der følger med ved ikke at overholde dem, vil de fleste måske sige. Men har de ret?

Tidligt i sin kunstneriske karriere blev Robert Rauschenberg så ærgerlig over at hans kunst blev overset af såvel publikum og kunstkritikere at han besluttede sig for at udviske en tegning af Willem de Kooning – en af de abstrakt ekspresionistiske kunstnere der beherskede kunstscenen og stod i vejen for den nye generation af malere, som Rauschenberg skulle vise sig at tilhøre. Rauschenberg fortæller at han en dag gik op til de Kooning og forklarede ham situationen.¹ De Kooning delte ikke Rauschenbergs synspunkt, men fandt dog en tegning frem der var tegnet med både oliefarve, tusch og blyant og derfor var rigtig svær at viske ud. Med møje og besvær og stor ihærdighed viskede Rauschenberg de Koonings tegning ud. Men uden at tegne noget nyt. Den hvide, let smudsige overflade fik

lov at stå og hænger i dag indrammet på San Francisco Museum of Modern Art med titlen *Erased de Kooning Drawing* (1953).

Umiddelbart kan det se ud til at udviskninger har til formål at begynde på ny. Barnet der visker ud og skriver et nyt bogstav, og kunstneren der distancerer sig fra det etablerede for at skabe plads til en ny epoke. Den ene for at leve op til en kulturel konformisme, den anden for at gøre op med den. Men hvor kom tilskyndelserne fra? Antageligt ligger der i menneskets natur et behov for at kontrollere verden, men man må dog undre sig over menneskets ubændige skabertrang der vidner om en 'sandhed' der ligger bag det kontrollerede.

Døden

Billedkunstnere taler ofte om angsten for det tomme lærred og forfattere om angsten for det hvide papir. Det er som om den blanke flade blokerer fantasien og stopper livet.

Inger Christensen (1989: 459-467) skriver:

der er ingenting sket
i dagevis sidder jeg
foran papiret men
der sker ingenting

jeg er som et barn der
bliver madet med sorg
jeg løfter min arm
men kan ingenting skrive

Senere i samme digt skriver hun:

jeg kan ingenting skrive
 papiret er tomt som i går
 det virker så indadvendt
 hvidligt og stille

Inger Christensen fortsætter med at fortælle om en drøm hvor hun sammen med sin hund løber ind i dødsriget og siden vågner op for at se at der ingenting er sket. Papiret er fortsat tomt. Hun skriver:

al den død
 et almindeligt menneske
 selv skal igennem
 i løbet af sit liv

Og hun afslutter:

som dybet løfter vandet
 op til en kilde
 løfter døden de levende
 op for at drikke

Inger Christensens lyriske beskrivelse af det tomme papir og dødens forudsætning for det levede liv ligger i direkte forlængelse af Jean-Paul Sartres teori om at menneskelig væren konstitueres af intet. Forudsætning for at vi selv kan stille os spørgsmål om væren, er at intet er givet på den ene eller anden måde (Sartre 2007: 44). Men er døden i form af intet blot forudsætning for at vi kan forstå tilværelsen, eller er intetheden mere end intet? Hvordan kan intet være kilde til livet hvis intet er intet?

Ensomheden

"Det skrevne bliver ikke til uden skrivningens ensomhed, uden den smuldrer det skrevne. Det bliver blodfattigt i sin søgen efter, hvad der nu skal skrives. Når det skrevne mister sit blod, er det ikke mere genkendeligt for sin skaber." Sådan skriver Marguerite Duras (2004: 8) i sit essay om at skrive. Her giver hun læseren et indblik i sit liv som forfatter og de forudsætninger der skal være til stede for at hun kan skrive.

Marguerite Duras fortæller hvorledes hun må opsøge ensomheden for at kunne skrive. Ingen får lov til at læse et ord før manuskriptet er afsluttet og ligger hos forlaget. Hun fortæller også hvad det at skrive betyder for hendes eget liv: "At skrive var det eneste, der fyldte og fortryllede mit liv. Jeg gjorde det. Og skrivningen har aldrig siden forladt mig" (2004: 9). Man fristes til at tro at det livsbekræftende i at skabe et kunstværk ligger i kunstværket selv. At det er romanen – og for så vidt det musikalske eller billedkunstneriske værk – der fremtræder i overbevisende kunstnerisk form. Men så enkelt er det ikke. Duras bekender at hvis hun ikke havde skrevet, var hun blevet uhelbredelig alkoholiker (2004: 18). Da hun sjældent læser sine egne romaner efter de er udgivet, kan det ikke være romanen i sig selv, men den kilde døden løfter de levende op for at drikke af som Inger Christensen skriver (1989).

Marguerite Duras kender også til papirets tomhed:

At være blottet for ethvert emne til en bog, enhver idé til en bog, det er – endnu en gang – at befinde sig foran en bog. En uendelig tomhed. En mulig bog. Foran ingenting. Foran en slags levende og nøgen skrivning – der virker forfærdelig, forfærdelig at overstige. Jeg tror ikke, at den der skriver, har nogen forestilling om en bog, jeg tror, at han står med tomme hænder, tom i hovedet, og at det eneste han ved om det vo-

vestykke, som bogen er, er den tørre, nøgne skrivning, uden fremtid, uden ekko, fjern, med sine gyldne, elementære regler: ortografien, betydning (Duras 2004: 15-16).

Vi får at vide at Marguerite Duras intet ved om det hun skal til at skrive, før hun begynder at skrive, men at uden ensomheden foretager hun sig ingenting. Hun fortæller at ensomheden er en måde at tænke på (2004: 29). Hun tilføjer: "Hvis man vidste noget om, hvad man skulle til at skrive, før man gjorde det, før man skrev, så ville man aldrig skrive. Det ville ikke være umagen værd" (2004: 53). Det ville ikke være 'umagen' værd! Hendes udtalelse henleder opmærksomheden på ordet *umage*. At gøre sig *umage* med noget betyder at anstrenge sig for at gøre noget så godt som muligt; og hvad betyder det så at gøre noget så godt som muligt når der ikke er 'noget' at sammenligne med? Ordet *umage* bruges også i den betydning at to der hører sammen, er *umage*, det vil sige de er uens. At gøre sig *umage* betyder at anstrenge sig for at gøre noget ens med noget andet idet de hører sammen. I det skabende arbejde er det med andre ord at anstrenge sig for at give udtryk for noget der på én gang er i overensstemmelse med det der udtrykkes og samtidig er forskelligt. Dette forekommer måske uforståeligt, men Duras bringer os nærmere den egentlige kilde. Hun skriver: "Skrivningen er det ukendte. Før man skriver, ved man intet om det, man skal til at skrive. Det er man helt klar over. Det er det ukendte inden i én selv, i éns hoved, i éns krop" (2004: 53). Der er altså noget bag ordene, og det findes inde i en selv, inde i éns hoved, inde i éns krop. At skrive er at synliggøre det ukendte som er inde i en selv.

Kropslighed

Maurice Merleau-Ponty (1969) påpeger at den betydning vi bringer til udtryk når vi taler, ikke kommer til udtryk på anden måde end

som en vis talestil, og at denne talestil udspringer af og organiserer sig efter dens betydning, uden at vi selv behøver at have kendskab til den pågældende betydning. Han skriver: "De organiserede tegn har deres immanente mening, som ikke udspringer af et 'jeg tænker', men af et 'jeg kan'" (1969: 144). Ligesom Marguerite Duras taler om ensomheden som forudsætning og kilde til hendes arbejde som forfatter, taler Merleau-Ponty om den levende kropslighed som forudsætning for vores erkendelse af verden. Vi tænker oftest på vores krop som et biologisk forhold og derfor kan Merleau-Pontys synspunkt forekomme uforståeligt, men tænker vi blot på hvorledes vi i det daglige foretager os en lang række ting som at gå, cykle, børste tænder, hilse på andre mennesker, ser vi straks at de fleste af vores bevægelser og handlinger er styret af en hukommelse der ligger gemt i det kropslige. Det er ikke kun vanehandlinger kroppen styrer, den deltager også aktivt i erkendelsen af den tilværelse vi lever i. Haruki Murakami fortæller således i sit biografiske essay, *Hvad jeg taler om når jeg taler om at løbe*, at han vanskeligt kan begribe noget med mindre hans hånd sættes i arbejde med at skrive ord. Det er på den måde han får klarhed over i sine egne tanker (2009: 10).

I 1982, da Haruki Murakami besluttede sig for at blive forfatter, begyndte han at løbe og blev hurtigt mere end en habil motionsløber. Oftest løber han omkring 10 km hver dag, seks dage om ugen og deltager jævnligt i maratonløb og triatlons. Når han løber, henter han ikke blot inspiration til sine romaner, hans liv som løber er blevet en integreret del af hans liv som forfatter. Han skriver:

Det meste af det jeg ved om at skrive, har jeg lært ved at løbe hver morgen – altså på den fysiske og praktiske måde. Hvor hårdt kan jeg egentlig presse mig selv? Hvor meget hvile er passende, hvornår bliver det for meget? Hvor langt kan jeg med rimelighed gå, og hvornår bliver jeg for stædig? Hvor meget skal jeg være opmærksom på verden omkring mig, og hvor meget skal jeg fokusere på mit eget indre? I hvilket omfang

skal jeg tro mine egne evner, og hvornår bør jeg begynde at tvivle på mig selv? Jeg ved, at mine værker ville have været helt anderledes, hvis ikke jeg var blevet langdistanceløber. Hvor anderledes skal jeg ikke kunne sige, men noget ville have været markant anderledes (Murakami 2009: 84-85).

Tanken og det at skrive tanken ned er tæt forbundet med den fysiske aktivitet. Ifølge Murakami vil en handling, uanset hvor trivial den er, hvis den gentages ofte nok lede frem til indre betragtninger. Han fortæller at hvis han skal forstå noget, bliver han nødt til at få sine hænder til at arbejde og skrive ordene ned, ellers vil han aldrig forstå hvad det drejer sig om (2009: 10). Det betyder ikke at tankerne strømmer gennem hovedet på ham når han løber. Han fortæller: "Når jeg løber, løber jeg bare. Jeg løber i et tomrum. Eller måske skulle jeg udtrykke det omvendt, jeg løber for at opnå denne fornemmelse af tomrum. Og selvfølgelig sker det, at en tanke smutter med ind i tomrummet. Det er naturligt" (2009: 26). Og han fortsætter: "De tanker, jeg får, når jeg løber, er som skyerne på himlen. De har forskellige former, forskellige størrelser. De kommer og går, men himlen forbliver den samme" (2009: 27). På denne måde har Murakami skabt en personlig uafhængighed han anser som forudsætning for sin forfattervirksomhed, og som betyder at han ser verden på en særlig måde der vækker interesse hos hans læsere. "Det er i al fald min overbevisning, og det er i overensstemmelse med den, jeg lever mit liv" (2009: 29).

Ligesom Marguerite Duras møder Haruki Murakami også ensomheden og ser den ligesom hende som en naturlig og nødvendig del af sit liv som forfatter, men ikke uden tøven. Han skriver:

Denne form for ensomhed kan dog ligesom syre, der drypper fra en flaske, uden man lægger mærke til det, fortære ens hjerte og opløse det. Den er som et tveægget sværd. Samtidig med, at den beskytter vores hjerte, æder den det også op

indefra. Jeg kender udmærket til faren, nok af egen erfaring, og netop derfor har jeg konstant været nødt til at holde min krop i bevægelse og sågar i nogle tilfælde måttet presse den til det yderste for at dulme og perspektivere den ensomhed, jeg bærer på inde i mig selv. Ikke så meget bevidst, som rent intuitivt (Murakami 2009: 29).

Haruki Murakami må presse sig hårdt, fysisk såvel som psykisk, for at nå frem til den kilde der nærer hans forfatterskab. Intet kommer let og ubesværet. Han skriver herom:

Når jeg skal skrive en roman, må jeg presse mig selv til det yderste og bruge masser tid og kræfter, og hver gang jeg gør det, er jeg nødt til at hakke et nyt dybt hul. Eftersom jeg har levet sådan år ud og år ind, er jeg blevet meget effektiv, både teknisk og fysisk, til at hugge mig ned i den hårde klippegrund og finde nye kilder. Hvis jeg fornemmer, at en kilde er ved at tørre ud, går jeg uden tøven i gang med at grave efter en ny (Murakami 2009: 50).

For Murakami er det et spørgsmål om at yde sit allerbedste ved at gå til grænsen af sin egen formåen. Det er i denne tilstand af totalt engagement at livet leves fuldt ud og det er hans overbevisning at det er det der motiverer de fleste langdistanceløbere til at gå så mange anstrengelser og smerter igennem. Han konkluderer: "Hele tiden at søge sin yderste grænse er essensen af det at løbe og en metafor for selve livet," og han tilføjer: "for mig også for det at skrive..." (2009: 85). "I run; therefore I am" (Murakami 2008: 113).

Vi ser hvorledes Murakamis arbejde som forfatter på flere måder finder sine forudsætninger i den simple handling at løbe. Det er som om at den kropslighed der hører med til at løbe, bliver kilde til hans forfattervirksomhed. Men vi savner stadig at få indblik i hvad der ligger bag ordene. Vi finder forudsætninger i det ukendte, i

ensomheden og i kropsligheden, men vi forstår fortsat ikke nødvendigheden. Vi forstår fortsat ikke hvorfor *Sommerfugledalen* (1991) bliver nødvendig for Inger Christensen, *Elskeren* (1984) for Marguerite Duras og *Trækopfuglens krønike* (2005) for Haruki Murakami. Måske har vi overset noget i skriften.

Skønheden

Skrift er ifølge *Den Store Danske Encyklopædi* (1994-2001) "middel til lagring og overførsel af information ved brug af synlige tegn, der oftest er nedfældet på fast materiale."

Menneskene har altid haft trang til at udtrykke sig over for andre. Det foregår både i tale og på skrift. Oftest er det, som anført i *Den Store Danske*, information der formidles til andre. Beretninger, budskaber, anklager, instruktioner og meget andet, men vi har netop fået klarhed over at romanforfatteren ikke har en sådan information der skal formidles. Det er døden, ensomheden eller kropsligheden der løfter den levende op til den kilde de drikker af. Men kilden, den kommer op fra dybet, og skriften får tilsyneladende sin skønhed ved at gengive det ukendte og uerkendte.

Skrifttegnene har en lang historie hvor information i vekslende grad har været forenet med skønhed. Den kalligrafiske håndskrift er et eksempel på en tekst der karakteriseres af en skønhed der rækker ud over det informative; en skønhed vi sjældent finder i vores egne og massemediernes tekster. Vi skriver i Times New Roman. Selv Biblen bliver i dag trykt i Times New Roman. Ved en sjælden lejlighed anvendes Garamond for at understrege en vis fransk elegance og autoritet. Men det er den informative dimension der kendetegner i vores tekster. Vi afskyer vores håndskrift, ikke blot fordi den for manges vedkommende er ulæselig, men også fordi den afslører vores personlige egenart og dermed også vores svagheder. Times New Roman er anonym, alment respekteret og den afslører ikke vores følelse af mindreværd.

Den arabiske kalligrafi kendetegnes ved en sjælden skønhed der udspringer af et ønske om at gengive Guds ord i Koranen så smukt det er muligt. Kalligrafien afslører at et indhold i en tekst skal udformes med en særlig skønhed for at kunne fastholde den oprigtighed der ligger i budskabet. I den arabiske kalligrafi udtrykkes en hengivenhed som muslimer nærer over for den Gud der har skabt verden, og den sandhed der ligger i Guds budskab. De kalligrafiske skrifttegn udformes i overensstemmelse med fastlagte normer og traditioner, men selv om skønheden ligger i deres udformning, har den sin oprindelse i en sandhed der går forud for den kalligrafiske skrift.

Stilheden

Kun stilheden kan udtrykke sandheden. Det er i det skabende arbejde med det ordløse at livet finder sit første udtryk. Der findes et ordløst – stilhedens – rum bag ethvert kunstværk. Louise Bourgeois er en af de få billedkunstnere der har haft direkte adgang til dette rum gennem erindringen. Det er livet, ifølge Louise Bourgeois, der er kilde til al kunst, og mange af hendes værker har direkte afsæt i en fortvivlet barndom. Hun fortæller i et interview: "Everyday you have to abandon your past or accept it and then if you cannot accept it you become a sculptor" (1982, 47).

Louise Bourgeois åbner en dør til det ordløse rum og viser at det for hendes vedkommende er fyldt med barndommens traumer. Intetheden som de eksistentielle tænkere taler om, er ikke tom, men den er ordløs, og den er kun fremmed og ukendt i den forstand at den er ubegribelig. Intetheden består af iagttagelser, oplevelser og erfaringer der er emotionelle og uden form. De er hvad Kitaro Nishida (1990) kalder 'rene oplevelser'. Han skriver: "A truly pure experience has no meaning whatsoever; it is simply a present consciousness of facts just as they are." Han uddyber: "In this regard, pure experience is identical with direct experience. When one directly experiences one's

own state of consciousness, there is not yet a subject or an object, and knowing and its object are completely unified. This is the most refined type of experience" (1990: 3-4).

Spørgsmålet er hvorledes disse rene oplevelser præges ind i erindringerne. Her er det sanserne der er vores direkte kontakt med omverden, inklusiv vores egen krop. De fleste sanseindtryk passerer sandsynligvis gennem vores sanseapparat uden at efterlade sig spor, mens andre berører os på en måde der sætter emotionelle spor i vores hukommelse. Hvis disse præg forbliver 'rene oplevelser' i Nishidas betydning, er de ikke tilgængelige for kognitiv erkendelse. De bliver bohaver i et ordløst rum og i den udstrækning de har betydning for den enkeltes eksistens, vil jeg benævne sådanne erindringsspor 'eksistentielle præg'. Ingen vil betvivle at vi præges af emotionelle sanseindtryk gennem hele vores livsløb, fra fødsel til død. Singulære oplevelser, såvel som oplevelser der hører sammen med vedvarende livsbetingelser. Men den eksistentielle prægning er ordløs og ubegribelig. Den har sin egen virkelighed som er utilgængelig for erkendelsen, og den udøver sin indflydelse på den enkeltes tilværelse uden at vedkommende selv kan gribe kontrollerende ind. Den eksistentielle prægning udøver sin magt oftest uden at vi selv bliver klar over det, men i de tilfælde hvor den enkelte ikke kan acceptere prægningens magt, må vedkommende som Louise Bourgeois sige, blive kunstner.

Det er således kunstnerens opgave gennem billeder, musik eller ord at sætte form på det formløse i sin egen bevidsthed. Ved at række ind i sine egne livserfaringer, ved at modtage verden med åbne sanser og ved at mærke det uundgåelige, bliver kunstneren i stand til at drikke af den kilde som Inger Christensen og Haruki Murakami taler om, og sætte form til det formløse. En kilde der ikke er tilgængelig for hverken hukommelsen eller den erkendende evne, men kun for den skabende kraft.

*Institut for Psykologi og Uddannelsesforskning
Roskilde Universitet
Universitetsvej 1
DK-4000 Roskilde
bfunch@ruc.dk*

Bibliografi

- Biblen: Den Hellige Skrifs Kanoniske Bøger. 2006. København: Gyldendals Bogklubber.
- Bourgeois, Louise. 1982. Child Abuse. Artforum 20, 4.
- Christensen, Inger. 1989. Digt om døden. I Samlede digte. København: Gyldendal. 459-467.
- Den Nye Aftale: Det Nye testamente på nudansk. 2007. København: Bibelselskabets Forlag.
- Den Store Danske Encyklopædi. 1994-2001. København: Gyldendal.
- Duras, Marguerite. 2004. At skrive. (Originaludgave på fransk 1993, oversat af Lone Bjelke). København: Forlaget SAAS.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1969. Om sprogets fænomenologi. I Tegn: Udvalgte essays. (Originaludgave på fransk 1952, oversat af Per Aage Brandt). København: Bibliotek Rhodos. 139-157.
- Murakami, Haruki. 2008. What I talk about when I talk about running. (Originaludgave på japansk 2007, oversat af Philip Gabriel). London: Vintage Books.
- Murakami, Haruki. 2009. Hvad jeg taler om når jeg taler om at løbe. (Originaludgave på japansk 2007, oversat af Mette Holm). Aarhus: Forlaget Klim.
- Nishida, Kitaro. 1990. An inquiry into the good. (Originaludgave på japansk 1921, oversat af Masao Abe and Christopher Ives). New Haven: Yale University Press.
- Sartre, Jean-Paul. 2007. Væren og intet. (Originaludgave på fransk 1943, oversat af Mogens Chrom Jacobsen). Aarhus: Forlaget Philosophia.

Noter

- 1 <http://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3lFtDQ>