

Lærd divertissement – med improvisation som rorpind

Dan Ringgaard: *Chaplins pind – Et essay om litteratur og kreativitet*, Aarhus Universitetsforlag, 2020, 225 sider, 199,95 kr.

Kreativt arbejde

Litterat og professor ved Aarhus Universitet Dan Ringgaard har skrevet en ny bog betitlet *Chaplins pind*. Det drejer sig om en sympatisk tænksom og hurtiglæst essaysamling bestående af 23 kortere tekster, struktureret – løst – om filosofiske, kunsttematiske og især litterære funderinger over kunstens tilblivelse og skabelse i videste forstand. Inden bogen tager sin begyndelse, formelt med prologen, tilbyder Ringgaard en lille initial læservejledning. For det første, siger han, er bogen et forsøg på at besvare spørgsmålet: “Hvor kommer det fra, eller hvordan bliver tingene til?” Som sådan er bogen med hans egne ord “en undersøgelse af den kreative proces og den æstetiske erfaring under ét” (s. 5). Bogen tager sin titel efter en beskrivelse af en fraklippet scene fra en Charlie Chaplin-film. Alligevel beskrives denne frasorterede scene som et ‘filmdigt’ i egen ret. Den har kreative, hvis ikke ligefrem kunstneriske kvaliteter, fordi Chaplin formår at improvisere en scene frem – ved hjælp af en forhåndenværende pind – og dette billede bliver emblematiske for den ‘improvisationens poetik’, som er bogens bærende præmis. Undervejs er forfatteren på sporet af de øjeblikke, fx i mødet mellem kunstner og omverden, hvor kreativiteten bryder frem. Som her beskrevet: “Det er scenens fraktur, dens brud med meningen til fordel for sansningen, der hvor den viser verden i stedet for at sige noget om den. Det svarer til det Roland Barthes i sin bog om fotografiet, *Det lyse kammer*, kalder punktum” (s. 28).

Man forstår, at det er helt afgørende, at der er tale om et fraklip, løftet ud af den kunstneriske form. Virkelighedens kreativitet – friset fra fiktionens form – vælder frem, og scenens kvalitet består i at vise ‘noget blive til’ i det tidslige flow, som antages at gå forud. Men hvad er det egentlig, der bliver til, og skyldes det Chaplin, pinden eller det faktum, at situationen er blevet filmet? Det er spørgsmål, der rumsterer videre i min læsning og i det følgende giver anledning til en række indvendinger, eller flottere sagt, forsøg på at gå i frugtbar dialog med Ringgaards projekt. Min egen læsning, skal det siges, er farvet af min baggrund inden for kunstnerisk forskning og ikke mindst af en medieteoritisk informeret tilgang til kunst og litteratur. Men før jeg går i gang, er der én til praktisk oplysning af

vigtighed fra bogens indledning. Bogen er struktureret som udstillingsrum, skriver Ringgaard: “Man kan passere dem et for et som en besøgende på en udstilling. Gøre ophold, lade den ene tekst overlejlse sig i den anden, finde mønstre og danne sig sit eget indtryk” (s. 10). Således klædt på begiver denne læser sig nu ind i de fire metaforiske rum – som vel at mærke (lidt forvirrende) ikke direkte har med bogens inddeling i kapitler at gøre, men snarere med dens gennemgående tematiske interesse, som altså har afsæt i de følgende såkaldte ‘rum en suite’: 1: Poiesis; 2: Praxis; 3: Arbejde, og 4: Kreativitet.

Ruminddelingen har Ringgaard ladet sig inspirere af hos Giorgio Agamben i hans *L'uomo senza contenuto* (1970), som i kapitlet “Poiesis e praxis” diskuterer netop de to græske begreber i et forsøg på at karakterisere et problem i samtiden, nemlig at kunsten er underlagt produktionssfæren og arbejdet (i modsætning til i den klassiske oldtid, hvor begreberne er hjemmehørende og har en anden betydning). Kunsten som skabensens sted *par excellence*, men især digterens frihed og skaberevne, tematiseres også gennemgående i nærværende essaysamling, dog uden at tage samtalen op med Agamben og uden på nogen forpligtet måde at relatere rummene yderligere til fx en politisk og/eller social sfære, som var Agambens ærinde, og som kunne have været en spændende, endda tiltrængt, opdateret tilgang til at diskutere samtidsrelevante nye veje for det, vi kalder kunst i dag, såsom kunstnerisk forskning og praksis- og teoribaseret kunst, som Ringgaard da også tangerer undervejs. Ringgaards mellemværende er imidlertid snarere med den tyske filosof Martin Heidegger, en anden central skikkelse for bogens ‘rum’. Også han teoretiserer med udgangspunkt i de overleverede græske begreber for at komme på den anden side af en modernitet, der spænder ikke blot kunsten men mennesket selv for produktivitetens vogn (ligesom hos Agamben) og truer med at gøre begge til en ufri ‘ressource’. Heideggers nostalgi efter det førmoderne lader imidlertid ikke til at præge Ringgaard, som hovedsageligt beskæftiger sig med modernitetens autonomt konciperede kunst. I stedet er det en anden *agentiel* ja, nærmest eksistentiel, personlig frihed til at skabe, der er Ringgaards anliggende. Derfor, tror jeg, er det især, hvad man kunne kalde mikrokosmos (og altså ikke de samfundsmæssige, materielle betingelsers makrokosmos), vi bliver guidet igennem i læsningerne med fokus på, hvordan kunst bliver til i mødet mellem det skabende individ og dets omgivelser.

For Ringgaard er frihedens problem sammenfaldende med begyndelsens problem. Alligevel klinger denne ‘frihed’ nærmest overdetermineret:

“ Man gør sig fri for at begynde på noget nyt. Når noget skal skabes, står alle muligheder åbne, men så snart de første valg er truffet, så snart det første ord er skrevet, den første tone slået an, opstår der et vejnet af valg der er bestemt af det som er gået forud. Det er på den måde friheden bliver en frihed til at vælge sin egen tvang. Kunstneren vælger hver gang frit, men valgmulighederne er tvunget frem af de valg som er gået forud. Processen er irreversibel, men den kan altid annulleres og gøres om. (s. 50-51)

I denne passage lyder det, som om Ringgaard fremfører sin egen forståelse af skabelse som re-aktion (det sker undervejs i læsningen, at man mister blikket for Ring-

gaardes egen stemme og positionering i mængden af referater og referencer). Dette i samklang med det ‘program’, der skrives frem undervejs: Undersøgelsen gælder ikke kun, hvordan kunst bliver til, men eksempelvis i tillæg hvordan nærværende essaysamling er blevet skrevet i et møde med kunsten. Som et resultat af den stemning, der slås an i mødet med værkerne. Altså er forfatterens undersøgelse forankret i et sammenfald af interesse for de situationer, der minder om hinanden og således bringer kunst og arbejdets kreativitet tæt sammen. Ja, til og med gør dem til svært adskillelige størrelser. På et tidspunkt spørges der også til, hvordan man kan skelne mellem kunstnerisk og hverdagslig skabelse – især med tanke på, at hverdagen lige så ofte kalder på strategisk tilpasning frem for på at finde på nyt.

Dette ‘program’, at forstå kunsten i lyset af almen kreativitet, erklæres ret sent i bogen, først tydeligt på side 173: “Det ovenstående trawl gennem kunstens verden peger på hvor forskellige processer der gør sig gældende, og hvor vanskeligt det er at sætte kunstnerisk arbejde på formel.” Fordelen ved at gå til kunsten med udgangspunkt i en forståelse af kreativitet i bredere forstand er, ifølge forfatteren selv, at “det åbner for en anderledes samtale med kunsten ved at udvide kunstens felt, og det opfordrer til at vi frem for kun at analysere rækken af færdige værker også begynder at undersøge deres tilblivelse, både den der gik forud, og den som foregår i den som oplever værkerne” (s. 173-174).

Selv om *Chaplins Pind* i høj grad taler ind i samtidige diskussioner af litteraturteoriens rolle, er det ikke som sådan Ringgaards ærinde her at etablere et rammesættende teoriapparat. Ikke desto mindre rinder Hans Ulrich Gumbrechts “A Farewell to Interpretation” (1994) mig i hu, fordi Ringgaard på sin vis tager del i en forskydning på færde i nyere humanistisk forskning (fx posthumanisme), identificeret af Gumbrecht, en bevægelse væk fra et hermeneutisk fortolkningsregime hen imod en undersøgelse af, hvordan mening opstår, hvor fokus i stedet er på *betingelserne for emergens*. Bevægelsen væk fra et dominerende fortolkningsregime foregår hos Gumbrecht på sociale og materielle betingelser og i en bevægelse væk fra en klassisk afhængighed af den moderne cartesianske subjekt/objekt-dualisme og ikke mindst væk fra det vestlige transcendentale subjekt. Helt modsat udgangspunktet for denne bog, som sætter sig komfortabelt til rette i en vestlig, modernistisk konception af kunsten som autonom og ikke mindst tidslig afgrænselig, hvorfor det overhovedet bliver muligt at udpege det punkt i et temporalt flow, hvor den så at sige opstår, således at man kan bevæge sig hen imod denne kreative emergens og videre væk derfra.

Creative writing

Ringgaard har flere steder skrevet om *creative writing*, som han i *Litteratur: Introduktion til teori og analyse* (2012) beskriver som en adgang til litteraturens maskinrum på andre betingelser end de metodisk deskriptive. Der er ingen tvivl om, at også denne bog er fascineret af kunstens maskinrum, idet flere læsninger er centreret om det ufærdige (uudgivne) værk og skitsen som figur, om hvilken der siges:

“ Skitsen er i endnu højere grad end tegningen noget som er på vej. Dens antinaturalisme og abstraktion, det at den hverken er billede eller idé, gør den til et sted, hvor kunsten *kan tænke uden at miste sin sanselighed* [...] Derfor er skitsen også essayets sted. Bozzettierne på loftet i middagslyset i Pietrasanta er hverken idé eller billede, *men tanker som har strejft nogen, og som er blevet efterladt i gips.* (Mine fremhævelser; s. 37-38)

Hvad jeg umiddelbart hæfter mig ved her er forkærligheden for den henkastede gestus, som ikke forpligter sig på at være mere og andet end et sanseligt strejf på vej mod en endelig, alvorstung form. Et ekko igen af den poetik, som ‘læses efter’, samt en karakteristisk af bogens egen causerende stil.

Konkret spænder det læste stof over et eklektisk udvalg af kunstværker og teori fra en vestlig kulturkreds, heriblandt græsk filosofi og tidlig amerikansk film – som titlen alluderer til – dog med hovedvægt på moderne litteratur ‘i bogindpakning’, inklusive referencer til helt ny nordisk samtidslitteratur. Der er også en afstikker ud af kunstens domæne, hvor Ringgaard diskuterer, hvordan ‘kreativitet’ er blevet en salgsvare i en læsning af Christian Stadil og Lene Tanggaards *I bad med Picasso*. Her tilbydes et blik på, hvordan fejringen af kreativitet faktisk er blevet et kommercielt fænomen. Et aspekt som kunne have været interessant at se videreudfoldet i dialog med et konkret arbejdsbegreb for kunst (er kunsten fx ikke længere et partielt fri- rum fra markedet?).

Der er mange sympatiske takter i Ringgaards bog, især er jeg tiltalt af hans forsøg på at beskrive, hvordan kunst kan forstås som en aflejring af stemninger, rytmask, hvilket ansporer til nye generative læsninger og nye spørgsmål, såsom: Hvor bringer læsningens stemninger os hen? Dette aspekt skrives fornemt frem i et afsnit om Per Kirkeby. Faktisk, og bemærkelsesværdigt, svinger bogen også bedst i de passager, hvor Ringgaard skriver sig fri af den refererende form og krydsklipper ubesværet mellem så ulige størrelser som den franske feministiske forfatter Hélène Cixous og H.C. Andersen. Man forstår her, hvad der er på færde i essaysamlingen, der ikke er optaget af at læse historiserende eller traditionelt kritisk, men af den nydelse, litteraturen genererer, eller den omsorg, den kalder på i form af læserens svar. Trods dette møder jeg alligevel projektet med en vis indre modstand (apropos stemninger som rettesnor): At læse kunst som en subgenre af kreativitet i så generelle termer, som et konsistent fænomen – på tværs af tider og mediale udtryk – det vil sige som eksisterende i et abstrakt og afkoblet rum, hvor postuleret tidløse begreber skal hjælpe os med at forstå ellers kultur-, tids- og rum-bundne kunstneriske udtryk, gør, at jeg stiller mig skeptisk an.

Ringgaard er heldigvis både belæst og velskrivende. Og han læser da heller ikke kun litteratur, der passer friktionsløst ind i framingen, men præsenterer os for bl.a. Kenneth Goldsmiths konceptuelle litteratur, som ikke baserer sig på nogen forestilling om den originale kunstners skaberevner. Faktisk er Goldsmiths værker i høj grad konciperet som en vrængen ad den romantiske forestilling om den geniale, beåndede kunstner (omend man kan sige, at han så følgelig binder sig negativt til den forestilling). *Stedssans*, som Ringgaard modtog Georg Brandes-prisen for i 2010, er en bog, som netop gør en dyd ud af at koble det skrevne til de sociale og materielle netværk eller ‘medieøkologier’, som litteraturen står i et kontinuerligt spændingsforhold til.

Til de steder den bliver skabt og selv repræsenterer i værkerne. De steder litteraturen er med til at forandre fantasmagorisk og fysisk over tid, og hvor værkerne også kan læses sidenhen. I den bog var Ringgaard også med på rejsen til de steder, han skrev om. Situeret kropsligt midt i de teoretiske problemstillinger. I denne essaysamling diskuteres mere abstrakte formelle-materielle snit, såsom fraktur/fragment og skitse i forhold til helheder på bedste dialektiske vis, mens der bemærkelsesværdigt ikke skelnes nævneværdigt mellem kunst i et audiovisuelt format, som film, tekstbaserede repræsentationelle digte og konkrete flerdimensionelle marmorskulpturer. Den aurale kunst og massekonsumtionen omfattes af samme analytiske tilgang.

Ringgaard er desuden medredaktør af bogen *Dialogues on Poetry – Mediatization and New Sensibilities*, der undersøger kunsten i en situeret relation til de helt konkret ændrede rum, litteraturen i dag befinder sig i. Nemlig digitale rum, som i sig selv er med til at erodere forestillingen om litteraturens autonomi ved at ændre cirkulationsbetingelserne på markedet. Det leder mine tanker hen på den tyske mediekunstner Hito Steyerl, som meget rigtigt har påpeget, at i den modernitet, Walter Benjamin beskriver i “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, mister det singulære billede aura ved at blive reproduceret i massevis, løsrevet fra originalen, mens det i dag er det singulære billede, det fravalgte billede, som ikke er blevet delt og cirkuleret, som lider et kulturelt auratab. Hvilket i øvrigt inviterer til en nærmere undersøgelse af, hvad sådanne mediale betingelser for emergens betyder for, til eksempel, forholdet mellem skitse og færdigt kunstværk/vare.

Litteraturmediets betingelser for produktion og reception er åbenlyst af helt afgørende betydning for, hvordan man betragter kunstens dele og helheder og skelner mellem skitse og færdigt værk. Skabelse og medskabelse. Tænk bare på, hvordan *fan fiction* som genre, der udspiller sig i fora på nettet, skabes af et amatørkollektiv, der skriver sammen (ligesom middelalderhåndskrifter baserede sig på flere ofte ukendte ‘forfatteres’ bidrag og viderebearbejdnings, her var ingen moderne autorfunktion på færde). En sådan tekstpraksis ændrer en allerede eksisterende ‘færdig’ litterær tekst, som altså ‘gøres til en skitse’, mens læsning, skrivning og reception smelter sammen og udgør en ny, aktiv, osmotisk læse-skrive-modus. Hvordan digitalitet i det hele taget ændrer forholdet mellem læsning og skrivning, proaktivt og reaktivt, er glimrende teoretiseret af bl.a. Lori Emerson. Min pointe er, at den læsning, der ‘performes’ i Ringgaards bog, er med til at definere, hvad der overhovedet kan betragtes som en skitse i forhold til, hvad han benævner ‘et absolut værk’. Men hvad er et absolut værk mon i en tid, hvor læsningens modus ikke længere (kun) er passiv og ikke nødvendigvis i tid og rum distanceret fra en relativt stabil kodeks?

Ringgaard vil læse kunsten i, hvad han selv benævner, et ‘udvidet felt’. For som han siger: “Kunstneriske, videnskabelige og filosofiske ideer opstår i bestemte situationer og under det erfaringsbaserede arbejde med et bestemt materiale” (s. 173). Og det er sådanne arbejdsprocesser, alle hans læsninger kredser om, hvad enten det drejer sig om kunstneriske skitser, filmfraklip, essays, et brands signatur eller en kommerciel bog om kreativitet på arbejdspladsen. Trods disse intentioner læser vi hos Ringgaard overvejende ud fra en litteraturteoretisk ‘klassisk kommunikationsmodel’ med adskilte kategorier for bog og læser, forfatter og tekst, subjekt og objekt. I modsætning til hvordan man eksempelvis kunne anskue kunstnerisk tilbli-

velse i et Deleuziansk eller Latouriansk netværksbaseret felt, præget af distribueret agens. Det vil sige, at der også er en retning for det litterære værk: Det kommer fra forfatteren og bevæger sig mod læseren.

Måske ville Ringgaards spørgsmål have stået tydeligere i et skarpere formelt afgrænset undersøgelsesfelt, fx en læsning af kun ufærdige, endda om muligt slet ikke udgivne værker. Eksempelvis læses Inger Christensens skitse til en bog baseret på et kort over Paris' arrondissementer, der aldrig blev skrevet færdig, men denne skitse er jo trods alt udgivet og således, kan man argumentere for, nu indlemmet i forfatterens værk. I sådanne eksempler sættes Ringgaards spørgsmål på spidsen: Kan vi se, hvordan en kunstnerisk artikulation bliver til? Endvidere: Kan vi det, når den endnu ikke er blevet rammesat som sådan af eksempelvis forfatteren, forlaget, den litterære institution, læseren, ja, i den bredere kultur som sådan?

Kreativ improvisation

Med *Chaplins pind* har Ringgaard taget sig et akademisk frikvarter. Man mærker hele vejen igennem, at han nyder at skrive om sin yndlingslitteratur, og hvor den fører ham videre hen. Det er i sig selv charmerende. Men hvem henvender bogen sig til? Den akademiske læser. På ferie. Ikke den, der søger teoretisk overblik eller fordybende læsninger. Jeg er *all for* at hengive sig til litterære *darlings*. Og det er uden tvivl forfriskende med en dansk litterat, som tør skrive sig ud af den sædvanlige notetunge akademiske tradition, som en anden Roland Barthes.

Hos Ringgaard får vi adgang til en lang række værker i flyvehøjde og højt tempo – med Chaplin som improvisatorisk-poetisk rorpind. Det er denne skabelsens poetik som læsemodus, der er central for Ringgaard, men som jeg gerne havde set udfoldet mere præcist, det vil sige ikke så helt frit associerende. Og måske også med en knap så stærk trang til at mytologisere skabelsens øjeblik på bekostning, kunne man frygte, af en sans for det tilfældige og banale. Det skal selvfølgelig ikke forhindre nydelsen ved de gange, rorpinden fungerer som rytimestav, der på imponerende vis kæder hvad man egentlig troede var helt uforenelige størrelser sammen: Cixous, improjazz og Klods-Hans.

Anmeldt af Lene Asp Frederiksen

Minder og montager fra monopoltiden

Torben Brandt: *At fortælle med lyd – som jeg lærte det*. U Press, 2020. 222 sider.

Hovedtitlen på Torben Brandts bog *At fortælle med lyd* lover en håndbog om at producere lydfortællinger. Undertitlen “som jeg lærte det” signalerer en mere personlig tilgang og peger mod det, bogen også er: en erindringsbog fra ét af de store navne i dansk radioproduktion. Kombinationen af håndbog og erindringer funge-