



## Essay

Interferens eller hvordan lyder en appelsin?

# Interferens eller hvordan lyder en appelsin?

*af Louise Juhl Dalsgaard*

For nogle år siden læste jeg en artikel. Den var skrevet af den danske forfatter Kristian Bang Foss. Han skrev om det at læse bøger og argumenterede i artiklen for, hvordan man med fordel kunne læse, som man nyder et godt måltid mad. Ved at smage på ordene, bogstavelig talt. Er det en knasende sprødstegt digtsamling, man sidder med, eller måske snarere en cremet og flødefed krimi? Man kan lytte: Til ordenes rytme, klang, sprogets tonalitet. Man kan veje bogen i hånden, mærke sig sidernes tyngde, omslagets kvalitet. Også rummet, man læser i, har betydning for oplevelsen. Hvordan er stolens beskaffenhed? Betrækket - er det af møbelfløj eller i nervøs velour? Hvordan falder lyset i lokalet? Er man alene eller omgivet af mennesker? Natur, måske?

For nylig hørte jeg en radioreportage fra en madmesse. Her optrådte en neuro-gastronom, det vil sige en kok, der arbejder med hjernens bearbejdning af data. Han serverede en gul smoothie for den udsendte journalist, der straks genkendte noter af appelsin, mango og grape. Dét, vel at mærke, på trods af, at der var tale om en solbær-brombær-smoothie, som ikke indeholdt skyggen af appelsin. Først følte journalisten sig snydt, dernæst overrasket og sidenhen nysgerrig efter at forstå, hvordan det lod sig gøre. Hvordan kunne hans sanser pludselig svigte ham - synet bedrage smagen?

Reportagen gik i dybden med sansernes hierarki, altså den prioritering, hvormed vores sansedata registreres i hjernen. At synet trumfer smagssansen, som det var tilfældet i journalistens smoothie-oplevelse. Men de talte også om det simple faktum, at vores hjerne er doven. Luddoven. Den vil, hvor den kan slippe afsted med det, søge at nå fra A til B med så lidt besvær og på så kort tid som muligt. Hvordan og med hvilke omkostninger har mindre betydning.

For at finde den nemmeste vej, vælger hjernen at trække på de erfaringer og den viden, den allerede har om verden. Det er både smart og klogt tænkt af vores hjerne. Forestil jer bare, hvis vi hver eneste gang, vi skulle spise, var tvunget til at overveje hvordan. Hvordan vi betjener kniv og en gaffel, åbner munden, synker. Det ville kræve en enorm indsats, der næppe ville stå mål med det minimum af føde, vi med en sådan omstændelig proces ville kunne nå at indtage. Faktisk ville vi med stor sandsynlighed ende med at dø af sult. Så hjernens dovenskab tjener os godt, den sparer os for titusindvis af spildte omvejskilometer.

Problemet er bare, at vi med den strategi aldrig får lov at fare vild, nej vi møder kun den verden, vi kender og forventer. Ser vi et glas med gul saft, finder vi smagen af appelsin. Det er den logiske og hurtige slutning, når vi trækker på hundrede, måske tusindevis af enkelterfaringer. Gul saft er lig med appelsinsaft. Risikoen er, at vi glemmer at smage efter. Vi ser på glasset, tager en slurk og konkluderer så, uden videre overvejelser eller sætten spørgsmålstegn, at det, vi drikker, er appelsin. Var vi omvendt gået en omvej, havde spurgt os selv 'hvad er det, jeg drikker?' ville vores hjerne have været nødt til at smage efter, og dermed opnå en ny erfaring. At der findes gule brombærsmoothies. Vores hjernes dovenskab snyder os for en række erfaringer, som det var tilfældet for radioreporteren fra madmessen.

Kunst handler for mig at se om at forhindre hjernen i at blive doven. Kunsten skal skærpe opmærksomheden på den verden, vi er omgivet og en del af. Den skal hjælpe os til at opleve den for første gang - hver eneste gang. Det vil sige: når vi møder en appelsin, skal kunsten få os til at spørge: hvad er det? Den skal hjælpe os til at mærke, trykke, dufte, smage, lytte. Ja, lytte. Man kan

sagtens lytte til en appelsin, det er slet ikke så dumt, som det lyder. Jeg har engang lyttet til en rosin. Indrømmet: den sagde ikke så meget, og jeg vil ikke afsløre hvad – men prøv selv.

Vi skal altså sørge for at skabe kunst, der aldrig bliver doven, men tværtimod udfordrer, udforsker, innoverer. Det kan være svært, for kunstnere er ikke deres kunst, de er helt almindelige mennesker med helt almindelige hjerner, der har det med at blive lige så dovne som alle andres. Det vil sige: at vælge den nemmeste vej, hurtigste og sikreste vej, hvilket igen betyder, at mange udøvende kunstnere ender med at genbruge materiale, udtryk og den form, de gennem år møjsommeligt har lært at beherske. Det er, som jeg nævnte med eksemplet med at indtage føde, i mange tilfælde et klogt træk. Men for kunsten er det dræbende.

Så hvordan forhindrer vi, at vi kunstnerne, og dermed også den kunst, vi skaber, bliver doven?

Et redskab er de tværkunstneriske samarbejder. I mødet med andre kunstneriske discipliner, deres udtryksformer, tradition og formsprog, vil man kunne drage nytte af kunstnerisk interferens.

*Når to eller flere harmonisk svingende fænomener (...) af samme beskaffenhed blandes, adderes de enkelte "bidrag" bogstavelig talt til et nyt signal.<sup>1</sup>*

I kunstnerisk henseende betyder det, at blander du eksempelvis skrive- og scenekunstneriske udtryk, som jeg har erfaring med, kan du opnå mere end bare de to udtryksformers samlede sprog. Et tredje udtryksniveau, som for begge kunstarter vil være udforskede - og dermed nyt land. Kunstnernes hjerner bliver altså rusket ud af sine vante rutiner og skal igen på arbejde. Nu er det ikke nok at komme fra A til B, heller ikke til C, som ligger lidt afsides, men stadig på samme vej. Nej, nu skal hjernen først finde vej fra A til 3, fra papir til rum. Og dernæst fra appelsin til blå, som journalisten på madmessen opdagede i sin vildfarelse. Det giver nogle helt nye muligheder – og udfordringer. Det kan føre til opdagelsen af nyt terræn, en blå appelsin, men også at ende blindt: med en blå A3 for eksempel, som næppe giver mening for hverken kunstnere eller publikum.

Et tværkunstnerisk samarbejde kan altså både føre til konstruktiv og negativ interferens: et nyt forstærket signal eller modsat, to signaler, der kæmper mere mod- end med hinanden og derfor ender med at slå hinanden ud. Det første er et drømmescenarie. Det sidste et worst case scenario.

Afgørende for et frugtbart tværkunstnerisk samarbejde er lydhørhed. Alle parter må indstille sig på ikke bare at mime eller tilpasse sig en anden kunstnerisk disciplin, heller ikke at insistere eller fremhæve sin egen, men at arbejde med en tredje disciplin, et nyt signal, som den dovne hjerne endnu ikke kender. De samarbejdende kunstnere må simpelthen sætte sig ned og spørge: Hvordan smager farven gul?

Måske finder de frem til, at den smager af brombær.

Lad mig give et eksempel: En torsdag i maj sidste år, midt i en nedlukket og karantæneramt virkelighed, modtog jeg et opkald. Et virkeligt opkald fra et virkeligt menneske. Mennesket viste sig at være instruktør, hun ville høre, om jeg ville skrive en række tekster - ikke manuskripter men litterære forlæg - til fire forestillinger, der skulle opføres i Teaterhuset Filuren senere på året.

Jeg svarede hende, at jeg hverken havde erfaring havde med at skrive dramatik, kendskab til scenekunsten ligesom mine udgivelser vel nærmest var kendetegnet ved, ikke at have klare narrativer.

Svaret faldt prompte: – Det er lige præcis derfor, jeg spørger dig.

Et sådant svar er det bedst tænkelige for et tværæstetisk møde. En åbenhed, der ikke handler

---

1) Fra Wikipedia

om, at mod- eller medparten skal adaptere, mime eller tilegne sig en anden kunstnerisk faglighed, men tværtimod at begge sammen skal gå nye veje, fare frugtbart vild.

Hvordan kom denne åbenhed sig så til udtryk i det praktiske arbejde?

Som det første valgte instruktøren fra start at involvere ikke bare et, men flere kunstneriske udtryksformer. Der var det litterære udtryk, som jeg med mine fire tekster fik lov at bidrage med, foruden musik, lydkunst, der fik lov at spille en væsentlig rolle i alle fire forestillinger. Det er ikke tilfældigt, forskning viser, at den auditive sans, høresansen, er den sans, der mest direkte forbinder os mennesker med vores fortid. Erindringer, savn. Det ses blandt andet hos mennesker med Alzheimer: De kan være helt ukontaktbare og fraværende, indtil nogen tænder for John Mogensens 'Der er noget galt i Danmark'. Så pludselig får deres ansigter liv, de danser måske, taler og husker, som var det i går. Musikken giver ganske enkelt adgang til rum indeni. Rum, der ikke findes i den fysiske virkelighed, men som eksisterer som 'resonansrum' i kroppen. Minder og savn, for eksempel

Dette greb tages blandt andet i anvendelse stykket om Ahmad: En syrisk dreng, der er flygtet til Danmark med sin far. Ahmads mor og bedstemor er blevet tilbage i hjemlandet, fordi bedstemorens helbred ikke tillader en så lang og anstrengende rejse. Drengen tænker naturligvis meget på de to kvinder, særligt sin mor. Savnet er stort og svært at sætte ord på. Hver aften sidder han og hans far og ser på stjerner. Det er de samme stjerner, som Ahmads mor og bedstemor ser på, alligevel er de adskilt af mere end fire tusinde kilometer. Kvinderne sidder i Syrien, Ahmad og hans i far i Danmark. 'Far, savner stjernerne også ind imellem deres mor?' spørger drengen. For ligesom stjerner kan føles på en gang helt tæt på og samtidig uendeligt langt væk, præcis sådan kan den savnede føles. Fuldkommen fraværende men også allestedsnærværende.

Her er det, at musikken får lov at tilføje stykket en ekstra dimension. Den kan nemlig, som indledningsvist nævnt, i højere grad end andre udtryksformer, overskride afstanden mellem før og nu, her og der. Helt konkret introduceres en fløjtenist scenen. Hun spiller, hver gang Ahmed taler om sin mor, en melodistump med et mellemøstligt præg. En simpel tonerække i mol, der kommer til at fungere som en signatur for den mor, der tales om, men som aldrig fremtræder fysisk på scenen. Musikken udvider så at sige forestillingen, tilføjer den et ekstra rum. Et rum inde i Ahmed, der ikke er synligt for publikums øjne men for deres ører.

Musikformidleren Peter Bruun formulerer det ret præcist i en artikel fra 2014: 'Man kan forestille sig, at synet er rettet mod det, vi kan gribe efter. Det rækker målrettet ud i verden efter ting, vi kan bruge. Hørelsen tager det ind, vi ikke kan se, men som vi er nødt til at være opmærksomme på ... fx. vore nærmestes nærvær i mørket.'<sup>2</sup>

Et andet eksempel finder vi i forestillingernes interferens mellem rum og tekst. I en anden af de fire forestillinger møder vi en dreng, Noah. Noah er et aktivt barn, han holder af fart og lyde, modsat sine forældre, der hele tiden forsøger at finde ro, så de kan afslutte hverdagens praktiske gøremål: Job, indkøb, rengøring. Noah går derfor ofte forgæves, han er overladt til sig selv, sin fantasi og sin hemmelige ven Elf.

Et sted midtvejs i stykket prøver han på ny at skabe kontakt med sin mor. Hun er optaget af sin telefon, alligevel (eller måske derfor) stiller Noah hende et hav af spørgsmål:

- Mor så du giraftungerne?

---

2) 'Et brag, et chok og et stykke musik. - Om forholdet mellem lyd, udtryk og musikalsk forståelse i et eksempel fra børns arbejde med komposition. Et angreb på og et forsvar for sanseligheden', Peter Bruun, 2014

- Altså mor: Prutter pindsvin?

...

- Hmmmmm, moar: hvad vej vender en cirkel?

...

- Hvad er det nu det hedder, jo altså mor: hvis man er usynlig, kan man så komme gratis i tivoli?

...

- Du - mor: holder hvaler jul? Og hvis de gør, hvordan tænder de så egentlig lysene på træet under vand?

...

- Mor, jeg ku' nu godt tænke mig at vide, om der findes en særlig app til hemmeligheder?

...

[stadig ingen reaktion]

.....

- Mor.....Kan man egentlig spørge om for meget?

Der er en indholdsmæssig eskalering i spørgsmålene, kulminerende i det næsten tragikomiske spørgsmål: 'Mor, kan man egentlig spørge om for meget?' Ikke engang dét, får drengen svar på. Hans mor fastholder sit blik på telefonen, taster løs. Vi har altså tekstmæssigt at gøre med et barn, der rækker ud med ord. Men forgæves. Et barn, der hele tiden må spørge mere og hurtigere for at blive hørt, men som i stedet for oplever at blive ignoreret. Alt det står ingen steder i de seks spørgsmål, og selvom det naturligvis er mit håb, som forfatter, at det bliver læst ind i forløbet, er det langt fra sikkert, at det er tilfældet.

Men her er det, at rummet, scenografien, dramaturgien ikke bare understøtter men også udfolder det tekstlige niveau.

I stykket afspejles drengens stigende frustration i en fysisk opadstigning. Første spørgsmål bliver stillet på gulvet ved siden af et køleskab – stykkets scenografiske signatur. Ved næste spørgsmål stiller drengen sig på en lille skammel, før han spørger: hvad vej vender en cirkel? Tredje spørgsmål stiller han liggende henover køleskabet. Fjerde kravlende - på vej op på skabet, det femte siddende deroppe. Det sidste og afsluttende spørgsmål stiller Noah stående i fuld figur oppe på køleskabet:

- Mor. Kan man egentlig spørge om for meget?

Denne brug af rummet - vertikalt - drengens kropslige vandren, op, op, op - giver helt bogstavlig talt rum til ordene. Til afmagten. Til nødråbet. Sproget er blevet til rum og rummet har fået sprog.

Når ord og rum får lov at interferere – som i scenen ovenfor beskrevet – er det som hjernen får flere veje at vælge imellem. Næste gang, den møder en appelsin, vil den måske – i stedet for at konkludere, at den er gul og syrlig - spørge: Hvordan mon den lyder?

For mig er den slags spørgsmål frugten - og interferensen - af tværkunstnerisk samarbejde.

---

**Louise Juhl Dalsgaard** skriver romaner, noveller, dramatik, artikler og digte, er uddannet bibliotekar og underviser i skriveworkshops. Hun debuterede med digtsamlingen *Mit ønske om at dø er rent hypotetisk* i 2011 og har senest udgivet digtsamlingen *I dag skal vi ikke dø* om coronakrisen og erindringsromanen *Ting jeg tænker på*, og herudover skriver hun til eksperimenterende genrer, installationer og tværkunstneriske projekter. Hendes tekstinivers kredser om kroppen, om det at være til stede i verden, men samtidig også i sig selv.

---