

Lytning og læsning som kreative processer?

Af Birgitte Stougaard Pedersen

Kreative processer og æstetiske læreprocesser er begreber, der har fået en fyldigere plads i vores omverden de senere år. Begreber, der peger på et generelt forøget fokus på kreativitet og innovation. Denne artikel ønsker, med afsæt i en teoretisk diskussion af kreativitet, at spørge til hvorvidt og hvordan videnskabelige indsigter i et metodisk perspektiv potentielt kan beriges eller befrugtes gennem kreative processer. Kan lytning og læsning være kreative processer? Og hvilken type af viden kan sådanne generere? Med afsæt i en sammenstilling af kreativitetstænkere som Christopher Frayling, Niels Lehmann og herigennem Edward de Bono vil artiklen arbejde sig frem mod en fænomenologisk baseret metode, der arbejder med lytning og læsning som kreative processer. En af artiklens hensigter bliver at spørge til, hvorvidt og hvordan der knytter sig særlige dimensioner til tænkningen om kreativitet, fx rumlighed og nonlinearitet, og om dette nødvendigvis er en forudsætning for at kunne tale om kreative processer?

Artiklen tager afsæt i en præsentation af to forskellige bud på det overordnede problemfelt omkring relationen mellem kunstneriske og videnskabelige processer. De to tilgange opererer med forskellige optikker på, hvorvidt rationalitetsforankrede og kunstneriske processer kan samtænkes, eller om de må anskues som grundlagsteoretisk forskellige:

Christopher Frayling arbejder i feltet mellem kunst og forskning og spørger bl.a. i teksten "Research in Art and Design" til mulige sammenhænge. Frayling ser ikke nødvendigvis skabende kunstnerisk praksis og forskningsmæssig (begrebslig) praksis som adskilte paradigmer, og plæderer således i artiklen for at omtænke skellet mellem kunst og videnskab på forskellige niveauer:

Research is a practice, writing is a practice, doing design is a practice, making art is a practice. The brain controls the hand which informs the brain. To separate art and design from all other practices, and to argue that they alone are in a different world, is not only conceptually strange, it may as well be arteficial (to use Stuart Macdonald's word). Yes, art and design have been taught separately from the mainstream [...]. But that is an institutional accident, not a conceptual statement. (Frayling 1993: 4)

Frayling mener altså ikke, at der er tale om grundlæggende begrebsmæssigt forskellige praksisser. Produktionsorienteret skaben adskiller sig ikke fundamentalt fra begrebsligt arbejde. Frayling intonerer i artiklen tre forskellige bud på en samtænkning af forskning og kunst, nemlig forskning igennem (through) kunst, forskning via (into) kunst og forskning for kunst. Jeg vil lade Frayling være et afsæt for en problematisering af en sådan samtænkning af to paradigmer. Spørgsmålet er ikke, hvorvidt den forskningsmæssige tilgang kan befrugtes af en mere æstetisk oplevelsesbetonet skabende tilgang. Det tror jeg, den kan. Man kan dog stille sig tvivlende til, hvorvidt en sådan befrugtning overhovedet bliver en realitet, hvis paradigmerne, som Frayling foreslår det, flettes sammen. I stedet kunne man forestille sig, at kunstneriske og videnskabelige praksisformer kunne stille spørgsmål til hinanden.

Niels Lehmann mener, i modsætning til Frayling, at der er tale om to uforenelige paradigmer, når han i artiklen "Pragmatisk dualisme: dannelse mellem rationalitet og rationalitetskritik" (2002) tegner et billede af vores kultur som spaltet mellem en videnskabelig kultur med tiltro til rationalisme og en videnskabs- og rationalismekritisk kultur. En sådan spaltning producerer to kultursyn,

der ifølge Lehmann medfører to forskellige dannelsesidealer og vidensparadigmer. Disse sættes i artiklen over for hinanden med henholdsvis Karl Popper og Antonin Artaud som repræsentanter for hver sin side af kløften:

For Popper drejer det sig om at fortsætte den videnskabsbaserede kultur, mens Artaud, der foretrækker en kultur båret af kropsligt-rituelle praksisformer, forkaster denne kultur helt og aldeles. Af disse to kultursyn følger to diametralt modsatrettede dannelsesidealer. Popper sætter på en udvikling af det analytiske menneske, mens Artauds ideal er det kraftfulde menneske (Lehmann 2002: 257).

Lehmann ser kløften som uomgængelig, men installerer det pragmatiske afsæt, at der heri ikke er noget at begræde. Ideen om en mulig forsoning eller samtænkning, som findes hos Frayling, modsvares således hos Lehmann af et frisat ønske om at kunne bruge overgangen og forskellene produktivt. Han taler i artiklen for et bevidst dannelsesideal, der anvender springkraft som metafor for at kunne gøre begge vidensparadigmer anvendbare på skift og heri hente nye indsigter. Artiklen selv forbliver i diskussionen af den videnskabelige baggrund for og muligheden af en sådan springkraft. Den undersøger hverken springet selv eller tager det. Lehmann genoptager dog springet i sit senere arbejde, idet han i nyere artikler prøver at operationalisere overgangen mellem vertikal og lateral tænkning i forlængelse af fx psykologen Edward De Bono. De Bono fremfører i bogen *Lateral Thinking. A Textbook of Creativity* (1990) behovet for at anvende såkaldt lateral tænkning med henblik på at fremme kreativiteten i processuel tænkning. Han beskriver den vestlige verdens mest anvendte logik som baseret på rationalitet, kausalitet og evnen til at foretage vurderinger vedrørende sandhedsværdi. Den er derfor grundlæggende kritisk. Den laterale tænkning, som betyder sideværtstænkning, er i modsætning hertil affirmativ:

I en sideværtstænkning spiller omvejen en hovedrolle. Selv fejltagelser kan vise sig at være brugbare, for så vidt de fører til uforudsete ideer. Mens vertikal tænkning går efter "rightness", er "sequential" og betjener sig af udelukkelsesmetoden, søger lateral tænkning mod "richness" via "jumps" og anerkender affirmativ ja-sigen (Lehmann under udg.: 3).

Lehmann mener, i forlængelse af bl.a. Charles Percy Snow og i modsætning til Frayling, at spaltningen mellem en rationalistisk videnskabelig og en kunstnerisk, antirationalistisk diskurs ikke kan overkommes. Til gengæld mener han, at man med fordel kan operationalisere spaltningen ved at tænke bevidst i at springe mellem diskurserne eller paradigmerne, som en styret og reflekteret kreativ proces. Via bl.a. De Bono, som nævnt, etablerer Lehmann en metode, der tænker paradigmerne i et 'springende' samarbejde, hvor en vertikal, analytisk, sekventiel og relevansorienteret tænkning kombineres med en lateral, provokativ, springende, nonlinear og tilfældighedsbaseret tænkning. I lyset af denne potentielle konflikt mellem grundlæggende forskellige vidensparadigmer indsætter Lehmann begrebet springkraft som en kreativ proces. Det springende menneske, som evner at bruge begge paradigmer aktivt, bliver et nyt dannelsesideal, der kan generere nye praksis- og vidensformer.

At lytte og at læse

Både Frayling og Lehmann opererer på den ene side med generelle vidensparadigmer, men hos Lehmann tænkes der også mere specifikt med et teaterum, også i konkret medial forstand. Det laterale er måske per definition nonlinear som tankefigur, men det bliver også knyttet meget tæt til

handlingsforløb, der ligger i forlængelse af akter i et konkret fysisk rum. Den rumlige metafor synes her at indtage en væsentlig rolle for begrebet springkraft. Her knyttes an til generelle teoridannelser omkring kreative processer, der involverer bl.a. tanker om benspænd eller constraints, der kan rammesætte og *herved* frigøre tanke- og handlemønstre (se fx Ida Krøgholts artikel “Ledelse af kreativ tænkning. Teaterkreativitet for erhvervslivskursister”).

Hvad nu hvis vi undersøger disse tanker i relation til andre typer af rum både i konkret og i overført forstand? Konkret i den forstand at det at læse og lytte er tidsligt baserede fænomener, selvom både musik og lyd selvsagt også lever i rumlige dimensioner (akustik og bevægelse), og bogen selv er medial på andre måder end selve læsesituationen (den er fx et objekt i et rum, ligesom den er et visuelt medie – hvad Genette kalder det paralitterære ved litteraturen). Det laterale omhandler spring i diskurser eller midlertidige kortslutninger af relevansorienterede måder at tænke på, men dette indbefatter vel – i de her omtalte modi, lytning og læsning – også en lineær bevægelse. En metodisk kreativ lytning følger med i musikkens og læsningens flow, men gør det gennem andre parametre end strukturelt eller semantisk orienterede. Men den følger vel langs *med* værket i en slags gennemlevelse, ved hjælp af iscenesatte lytninger, der på skift kan operere med forskellige snit, fx rytme, dynamiske variationer (intensitet) eller syntaks. Her er nok tale om skift i modi, men dette er ikke nødvendigvis knyttet til noget nonlinearært. Det vil i det følgende blive undersøgt hvorvidt sådanne, i princippet lineære men skiftende lytninger (‘springende?’), kan generere indsigter af lateral karakter – altså pege på lytning som en kreativ proces, der bør undersøges som et processuelt foretagende. En af de interessante faktorer bliver i den sammenhæng at spørge til hvordan og hvorvidt en sådan proces fungerer medieafhængigt?

At lytte og læse involverer i den her foreslåede modus en anden type af viden end den, det semantiske eller hermeneutiske register tilbyder. At lytte og læse som kreativ proces kræver, at man betoner sansemæssige betydninger, i litteraturen fx lyd og klang, i musikken fx fraseringsmæssige træk som intensitet og betoning. Når man taler om lyd i litteratur, taler man ofte om sprogets udtryksmæssige parametre som fx rytme, alliterationer og anaforer, der hvor litteraturens rolle i højere grad knyttes til en poetisk end til en referentiel funktion. Lyd spiller i denne betydning på et før- eller udenfor-semantisk register, der virker kropsligt og emotionelt på sin læser frem for eller i samklang med, hvad teksten handler om på et semantisk niveau. Lyd virker særligt i det ‘rand’-semantiske, men fænomenologiske felt. Lyd evner i en vis forstand at holde betydningsrum åbne og netop herved skabe stemninger i litteraturen. At lytte og læse knytter an til det lydlige som medie, og herunder til hvad man kan kalde lydens produktive paradokser.¹ Musikkens lydlige aspekter angår fx intensitet, flow, rytmeformelse; parametre, der kun lader sig afkode som erfarede udtryk (som Mikel Dufrenne formulerer det: det æstetiske objekt er et perciperet objekt). Således kan man ved at etablere lyttestrategier, der understøtter ekspressive, performative træk ved musikken, undersøge dens æstetiske henvendelse som en kreativ proces, der arbejder med lydens potentielt laterale karakter.

Men hvordan etablere en sådan modus som lyttestrategi, hvordan gøre den til noget der kan operationaliseres, og på hvilket teoretisk grundlag kan dette ske?

Gestus og den sproglige indsats

Jean-Francois Lyotard tilbyder med sin 20 år gamle tekst *Gestus* (1992) et muligt afsæt. Lyotard introducerer og diskuterer her bl.a. kunstkommentarens rolle igennem begrebet gestus. Hans in-

1) Cf. Stougaard Pedersen 2011, p. 35.

teresse samler sig bl.a. om værkkategorien, med kunstværket som en forekomst af handling i stof (lyd, skrift, maleri), en handling, der indstifter et overmål af stof. Værket giver løfte om sit overmål af stof gennem dets gestus, der sker (særligt gældende for det sublimes æstetik) en form for vridning, hvor det tidlige og begrebslige sættes ud af kraft. I sammenhæng hermed diskuterer Lyotard kommentarens relation til værket og dens muligheder, hvilket jeg vil bruge som en grundlagsteoretisk stemme i overvejelserne om læsning og lytning som kreative processer. Lyotard skriver:

*Lad os ved kunstkommentar forstå selv det mindste spor af **handling** i eller med sproget, som tager afsæt i eller knytter an til et "kunstværk", - uanset dettes nærmere bestemmelse som stof, sprog eller farve, som åbent eller lukket [...] Selve den handling at tage afsæt i eller knytte an til værket, er tilstrækkelig til at bestemme kommentaren, - et udtryk, der på én gang er meget vidtgående og meget beskedent: commentarius betyder, at én mens (latin for tanke) forener sig med den anden mens, som formodes at være nedlagt i værket, hvorved der opstår nye og uhørte harmonier. [...] Men idet vi siger, at kommentaren blot tager afsæt i eller knytter an til værket, accepterer vi muligheden af uoverensstemmelse, dissonans, eller i det mindste i **en vis forskydning** i forholdet mellem kommentaren og værket. Vi fornemmer, at der er noget i værket – indtil videre kaldet dets mens –, som kan eller bør afdækkes gennem **en helt anden form for sproglig indsats** (Lyotard 1992: 5-6, mine fremhævninger).*

Lyotard peger i det bragte citat på en række interessante pointer, der kan sættes i relation til lytning og læsning som kreative processer. For det første taler han om, at kommentaren bliver en kommentar, når den rummer et spor af handling. Kommentaren betragtes altså som potentiel mimen eller i hvert fald som en funktionel omgang med værket. Vi gør noget med et værk, når vi kommenterer det. Denne gøren er imidlertid ikke nødvendigvis nogen efterligning, den er i højere grad et svar på de spørgsmål, værket stiller, hvorfor den må betragtes som en form for forskydning af værket.

Kunstværkets gestus udgør dets overskud af stof, den er stoffets vridning af tid og sted, men hvordan kan dette overmål af stof – en gestus – indfanges og forvaltes i en analyse? En af mulighederne, set i lyset af læsning og lytning, er at betone omgangen med værker som kreative processer, og at der her foregår en form for gennemlevelse, der ikke nødvendigvis mimer værket, men tilgår det via både begrebsorienterede og constraintfunderede processer, så der herved fremkommer forskydninger og nye udfordringer til både værk og modtager. Værket ifølge Lyotard rummer "et løfte om en uendelighed af former og kommentarer (og i og med denne uendelighed et løfte om æstetisk fællesskab) [...] et potentiale af associationer, som overstiger alle bestemmelser af dets 'reception' og 'produktion'" (Lyotard 1992: 23).

Den sidste ting, jeg vil bringe frem, og som skal danne overgang til det følgende, er, hvad Lyotard benævner kommentarens behov for en anden form for sproglig indsats. Denne type undersøgelse af forskellige sproglige modi er nemlig for mig at se et vigtigt redskab, når man skal prøve at forstå lytning og læsning som en kreativ proces. At gennemskue og at gennemleve er to meget forskellige paradigmer, og hvor den første typisk bringes i anvendelse i en videnskabsrationalistisk position, lever den anden mere udtalt i kunstneriske paradigmer. Men med Lyotard til hjælp kan man her plædere for, at disse forskellige typer af tilgange kan kombineres – ikke nødvendigvis ved at blande – men snarere ved at etablere en mulighed for en dobbelt bevidsthed eller en 2. ordens position, at man på skift ser(hører) og ser(hører) sig selv se(høre), som også Krøgholt taler om i dette nummer i forlængelse af en analyse af virkningerne af teatral fordobling i et fiktionsspil.

Æstetiske processer og fænomenologisk gennemspilning

Også æstetiske læreprocesser, der er et af tidens modeord, betoner det sanssemæssige som en anden type viden end den begrebsligt funderede. En viden der genererer andre typer af betydning. Belysningen af sådanne processer kan således anskues som et potentiale til at få udvidet forestillinger om, hvad betydning er, og hvordan den virker. Morten Kyndrup betoner i artiklen "Læreprocesser, kunst – og æstetik" (2011) at en proces, hvor man gennemspiller noget gennem en æstetisk praksis, giver en anden type læreproces end den begrebsligt, analytisk funderede. Dette kan realiseres gennem spring, for nu at vende tilbage til Lehmanns kraftspring, mellem forskellige typer af diskurser og praksisser. Ikke mindre vigtigt er det hensigten at den æstetiske praksis kan befrugte den analytiske tilgang. Også Kyndrup taler om spring mellem det sanssemæssigt funderede, æstetisk processuelle som generator af en anden type betydning, og en betydning, der kan befrugte den, med De Bonos ord, vertikale tænkning. Her er tale om at gennemspille i stedet for at gennemskue – eller at gennemspille som en parallel proces, der kan befrugte måden hvorpå vi analyserer eller gennemskuer. Her kan arbejdet med lateral tænkning som en anden orden kaste et anderledes blik på den videnskabeligt baserede analytiske position.

Dette er netop fænomenologiens grundpræmis i Merleau-Pontys udgave. Med den filosofiske fænomenologis grundlæggende antagelse om at verden kun kan beskrives som et oplevet fænomen – den er læren om det, der viser sig – betoner fænomenologien altid den sanssemæssige omgang med tingene. Og ikke mindre vigtigt, så har fænomenologien som deskriptiv metode et klart fokus på beskrivelsen eller iagttagelsen, og sekundært på analysen. Ikke en fundamentalontologisk brug af fænomenologien, men betoningen af en praksisbegrundet omgang med verden. En erfaring af at vi altid befinder os i et møde, og at dette møde kan medreflekteres, når vi formulerer os om oplevede fænomener. Relationen og processen bør således stå i centrum, når man anvender fænomenologien som metode frem for som filosofi. Fænomenologien er først og fremmest en tænkemåde eller en stil, der i sin ideelle form ønsker at beskrive verden, som den bryder frem for én. Man kan med fordel betragte den Husserlske 'epoché' eller den fænomenologiske reduktion som en form for *constraint* eller benspænd, hvor man iscenesætter sin tilgang til fænomener på en bevidst anderledes måde, fx en installering af en lateral indstilling, der kan spørge til den begrebsligt funderede tilgang.

Det fænomenologiske blik på verden – at man på situativ basis vil prøve at beskrive den som den bryder frem for os – udgør et interessant og vigtigt problemfelt, der kan bruges aktivt i metodiske overvejelser, særligt når metoden søger efter at indlemme kreative processer som aktiv part i tilgangen til at lytte og læse. Her kan man med fordel bruge den fænomenologiske beskrivelse som part i en mere klassisk videnskabelig undersøgelse ved at installere bevidste skift i toneleje, stil og herved synliggøre andre typer af vidensparadigmer.

Det situative grundvilkår betones ofte af fænomenologerne.² Dette vilkår er specifikt, hvad der fortsat gør det muligt at anvende fænomenologens greb i en metodisk diskussion af kreative processer. At skrive på fænomenologiens grundlag betoner de flydende betydningsprocesser, også i skriften selv, i den handling det er at skrive (en analyse). Præcist som Lyotard betoner dette med kommentarens gestus, der også er en form for gennemspilning af det værk, der kommenteres. At læse og lytte og reproducere denne i sin analytiske praksis.

2) Den fænomenologiske beskrivelse funderer sig på perceptionen, og enhver perception er perpektivisk. For det første kan vi ikke komme ud over kroppen, tiden og rummet, det situative udgør et grundvilkår. Men også den enkelte perception er perspektivisk – den fænomenologiske beskrivelse afslører således, at et objekt ikke viser sig fra alle sider på én gang, eksemplificeret i fx musikfænomenologiens mange lytninger med forskelligt og flytbart fokus. En farve fremtræder lysere eller mørkere afhængigt af vinklen; alligevel hævder man, at det er farven som sådan, man ser. (Stougaard Pedersen 2004: 82)

En sådan metode betoner mellemværendet eller mødet med værket – den producerer en nærværsrelation med det materiale, man beskriver, og bruger den til at bringe sider frem, som ville være usynlige for en mere stringent begrebsorienteret analysepraksis. Man indgår i en intentionel relation, som man indgår i en kreativ proces. Denne relation er præget af en bestemt rettedhed eller stemthed, men ikke fokuseret i en rationalistisk/begrebslig omgang med sin genstand. Gennemlevelse udgør en sådan praksis, og at gennemleve eller gennemspille skaber et nærvær, der betoner beskrivelsen og læse/lytteprocessen. Lytningen og beskrivelsen selv får en stemme. Denne gennemlevelse skal i sagens natur være ledsaget af en høj grad af selvrefleksivitet. Det er nødvendigt at træde ind og ud af rollen som fænomenologisk betragter og lyttelæser, således at der faktisk bliver tale om spring og ikke sammenblanding af diskursive paradigmer.

Hvad er fordelene herved? En metode som skitseret her betoner lytningen selv, ligesom den understøtter en type af betydningsprocesser, der netop foregår i nuet. Den søger i beskrivelsen at fastholde dette nu, der finder sted på randen af det hermeneutiske. Således kunne en sådan metode placeres som en posthermeneutisk fænomenologi, der spiller med sit fænomen ved skiftevis at 'lege med' og at betragte denne legen med i et mere konceptuelt, reflekterende greb.

Hvordan kan dette så konkret realiseres: At opleve eller gennemleve er at sætte sig selv på spil; at investere sig. Denne investering kan vi også benævne en form for ramthed, hvor det er metodens hensigt at bruge dette aktivt – at blive i denne opmærksomhed og gøre den operationaliserbar. Man kan sige, at læse-lytning som kreativ proces peger på det opmærksomhedsfelt, der angår, at al erfaring er stemt (Husserl) og forsøger at blive i- og italesætte denne stemthed. Hensigten hermed er at etablere en metode, der på baggrund af dens handlingsorienterede praksistilgang kan bruges videnskabeligt. Man kunne måske tentativt tale om performativitet som metodisk greb?

Musikfænomenologisk metode som kreativ proces vil bl.a. kunne gøre brug af følgende greb:

- Den tager sit udgangspunkt i praktikerens optik, men her gentænkt som en lytteposition.
- Gør fænomenet med i en metodisk optik – der er tale om en gennemlevelse og ikke blot om en oplevelse.
- Lytter 'åbent'
- Kan opøve 'øre for', give stemme til og etablere en diskurs, der kan rumme udtryksmæssige dimensioner ved musikken – fx klangfarver, frasering, stil, idet metoden betoner det tentative og afsøgende ved musikkens karakter.
- Etablering af bånd, fx lyt efter stemmens bevægelser og klang, lyt efter bilyde, lyt efter intonation, lyt efter rytmens udførelsespraksis.
- Lyttepositioner, gennemskrivning af denne ved beskrivelse, refleksion over skift.

Denne type af metode kan udfolde elementer eller felter i musik, der vanligvis unddrager sig musikalsk foranalyse som fx nuancer, timbre (hvad Lyotard i (Lyotard 1985) forbinder med gestus). Træk, der i høj grad styrer vores oplevelse, men som ikke nødvendigvis kan sættes på begreb. At beskrive musikken, som den lyder, forstørrer en fokusering på dynamik, tempo, frasering og stil, mens det nedtoner mere formale træk som melodiske, harmoniske forhold.

(Litteratur: fx Ola Stockfeldt (1988), Thomas Clifton (1983), Birgitte Stougaard (2008), Lars Ole Bonde (1997))

Litterær lyttende fænomenologisk metode som kreativ proces kan rumme følgende overvejelser:

- Litterær erfaring i en fænomenologisk metode betoner fx poetisk sprogfunktion og fatisk, henvendelsesorienteret sprogfunktion (Jacobson).
- Procesorienteret litteraturanalyse
- Læsetempo
- Sans for detaljer
- Glide ind i en stil – stemning, tone, stemmeføring
- Gøre værket med – litterær fordobling i analysen via fx beskrivelse
- Essayistisk tilgang til analyse der bl.a. reflekterer over sin brug af jeg, sin fremstillingsform og sin relation til sansning.

(Litteratur fx Georges Poulet (1969), Jean Francois Lyotard (1992), Theodor W. Adorno 1998))

Her tænker jeg i forlængelse af fx den franske litterat George Poulet, der i sin artikel "The phenomenology of Reading" (1969) bruger et tydeligt fænomenologisk afsæt til at påpege betydningen af læsehandlingen samt mellemværendet mellem afsenderintention, bogen som medie og læseren. Poulet betoner opløsningen af overgangene herimellem, og hvordan jeg'et i læsningen bliver subjekt for en andens tanker. Videre beskriver han, hvordan læserens bevidsthed handler, som om den var en andens i læseakten. Bogen bliver således centrum for relationen – dvs. vi forstår afsenderintentionens bevidsthed via læsningen (Poulet, 1969: 58). Poulet ser altså læsningen som en mental aktivitet, der er indlejret i værket, og som skal bringes til live eller i svingninger i læseakten.

En anden tilgang, der kan udfoldes i forlængelse heraf, er en betoning af den essayistiske stil som tilgang til læsning som kreativ proces. Essayet må opfinde egne regler, mens det skrives, da det grundlæggende er antisystemisk. Essayet er som form et umetodisk forsøg, der stiller sig skeptisk til definitioner og kan i den forstand sættes i spil i en metode, der vil forstå og anvende læsning som kreativ proces. Essayet er et personligt udtryk, der i en distinkt – men aldrig privat – stil undersøger fænomener, ligesom det håndterer stoffet på samme tid subjektivt og suverænt, i en stadig balancerende mellem det subjektive og det objektive. Ifølge Adorno udgør essayet et tredje rum mellem videnskaben, der bygger begreber og præsterer, og kunsten, der skaber (Adorno 1998: 101). Her befinder essayet sig, eftersom det betoner det legende og kan sammenlignes med den proces, hvori barnet tilegner sig et sprog; en strategi, der både ligner den fænomenologiske reduktion og en kreativ proces. Måske kunne man tale om essayistisk praksis som et laboratorium for springkraft? (se fx Adorno, Huang, Dahl, 1998).

Både lyttelæsning og læslytning kan med fordel foretages i en vekselvirkning ved at man træder ind i og ud af den lyttende modus. En springkraft lig Lehmanns.³ Sproget er aldrig uskyldigt;

3) En analyse kan med fordel have beskrivelsen som sit udgangspunkt, at skrive sig ind i et værk, et digt eller en roman gennem perspektiviske iagttagelser. At skrive *med* værket så at sige – at mime dets bevægelser eller genskrive det i læsningens sprog. Herefter er det muligvis en produktiv strategi at forsøge at reflektere på den relation, man indgik med værket. Altså en efterfølgende metarefleksion på en sådan konstruktion og relation. At træde ind i og ud af rollen som fænomenolog er en mulig videnskabelig strategi, der indskriver en form for

sproget selv producerer betydning, også i den videnskabelige diskurs' forestilling om at sproget har en form for transparens. Måske kan man både tale om spring, men også om at sprogets sanssemæssige kvaliteter har en afsmittende effekt. Dette kan i princippet godt ske i et flow, hvor gennemlevelsen som kreativ proces sker på baggrund af spring mellem vidensparadigmer. I denne proces kobles laterale og rationalistiske vidensparadigmer via fænomenologien, men ikke nødvendigvis i en samklang. Merleau-Ponty ville sige, at dobbeltheden findes i tænkningen selv – man kunne med fordel måske anskue denne artikel som et forsøg på at operationalisere denne dobbelthed, en gensidig spørgen? At skrive en (kunst)kommentar kan tænkes som en kreativ proces, der på essayistisk vis kan sammenlignes med at tilegne sig et sprog – at holde den fænomenologiske reduktion eller åbenhed levende og forblive heri – for skiftevis at beskrive og anskue et givent fænomen, lyd, musik, litteratur – i spring.

Hvad er udbyttet for en bredere kontekst, set i lyset af nutidens fokus på kreativitet og kreative processer og disse begrebers anvendelighed? Metoden, der kobler en praksistilgang med et meto-disk, videnskabeligt greb kan anvendes til at belyse en æstetisk effekt. At blive klogere på hvordan æstetisk effekt virker som æstetisk kommunikation. Den kreative, æstetisk funderede proces på kanten af det begrebslige og det referentielle, men emotionelt stærkt fungerende, kan gøre os klo-gere på analysen; den kan afdække eller synliggøre randområder i den betydningsmæssige diskurs, i udkanten af et litterært værks stil eller i en musikalsk frasering. Randområder, der unddrager sig et videnskabeligt paradigmes sprogforståelse, men som stadig spiller ind og påvirker samme.

Litteraturliste:

Adorno, Theodor W., 1998. Essayet som form. *Passage*, 28/29.

Bonde, Lars Ole, 1997. Music Analysis and Image Potentials in Classical Music. *Nordic Journal of Music Therapy*, 7 (2).

Clifton, Thomas, 1983. *Music as Heard*. New Haven:Yale University Press.

Dahl, Per, 1998. Essayet som genre. *Passage* 28/29.

Ferrara, Lawrence, 1984. Phenomenology as a Tool for Musical Analysis. *The Musical Quarterly*, 70, Oxford: Oxford University Press.

Frayling, Christopher, 1993/4. Research in Art and Design. Royal Collage of Art Research Papers, Volume 1.

Huang, Marianne Ping, 1998. Essayets prøvelse. *Passage*, 28/29.

Husserl, Edmund, 1989 (1927). Fænomenologi. *Tid Skrift*, 11.

Jacobson, Roman, 1995. To aspekter af sproget og to typer afatisk forstyrrelse. *Kultur og Klasse*, 78.

Kyndrup, Morten, 2011. Læreprocesser, kunst – og æstetik, I: Birgit Ryberg (red.): *Læringens perspektiv: Udfordringer til ledelse og undervisning*. Kbh: Akademisk forlag.

Lehmann, Niels Overgaard, 2002. Pragmatisk dualisme: dannelse mellem rationalitet og rationalitetskritik. I: Martin Blok Johansen (red): *Dannelse*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

dobbeltblik. (Stougaard Pedersen 2004: 83-84)

Lehmann, Niels Overgaard, under udgivelse. *Mentale sideværtsbevægelser – kunstfagene og den generaliserede kreativitet*.

Liotard, Jean-François, 1985. Efter det sublime, æstetikens tilstand. I: *Omkring det sublime*, Kbh: Det kgl. danske Kunstakademi.

Liotard, Jean-François, 1992. *Gestus*. Kbh: Det kgl. danske Kunstakademi.

Merleau-Ponty, Maurice, 1994 (1945). *Kroppens fænomenologi*. Frederiksberg: Det Lille Forlag.

Merleau-Ponty, Maurice, 1999 (1945, 1960, 1964, 1969). *Om sprogets fænomenologi*. Kbh: Gyldendal.

Pedersen, Birgitte Stougaard, 2004. "It don't mean a thing if it ain't got that swing" – gestisk betydningsdannelse i litteratur og musik. Aarhus Universitet, ph.d.-afhandling.

Pedersen, Birgitte Stougaard, 2008. *Lyd, litteratur og musik – gestus i kunstoplevelsen*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Pedersen, Birgitte Stougaard, 2010. Musik, fænomenologi og fortolkningens kunst. I: Mads Krogh, Helle Kornum og Birgitte Næslund Madsen (red.) *Musik og videnskabsteori*. Århus: Systime.

Pedersen, Birgitte Stougaard, 2011. Lydens produktive paradokser. *Kulturo*, 32.

Poulet, Georges, 1969. Phenomenology of Reading. In: *New Literary History*, vol I, Johns Hopkins University Press.

Stockfelt, Ola, 1988. *Musik som lyssnandets konst*. Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg.

Birgitte Stougaard Pedersen

Adjunkt i Æstetik og Kultur, Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet, Danmark. Hun har med et fænomenologisk og grundlagsteoretisk afsæt skrevet tværfagligt om rytme, stemmen, æstetik og betydningsteori i forholdet mellem litteratur og musik. Hun har bl.a. udgivet bogen *Lyd, og musik – gestus i kunstoplevelsen* (2008). I 2012 udkommer bogen *Pluralizing Rhythm* (Rodopi, Amsterdam), som BSP er medredaktør på. Fra 2006-2009 arbejdede hun med dansk rap i forskningsprojektet *Rytme, groove og gestik – dansk hip hop mellem det lokale og det globale* med støtte fra det danske forskningsråd for kultur og kommunikation og har i forlængelse heraf udgivet en række artikler. Har sammen med Mads Krogh redigeret bogen *Hiphop i Skandinavien* (2008). Har fungeret som udøvende sanger, bl.a. i vokalsemblet Musica Ficta.
