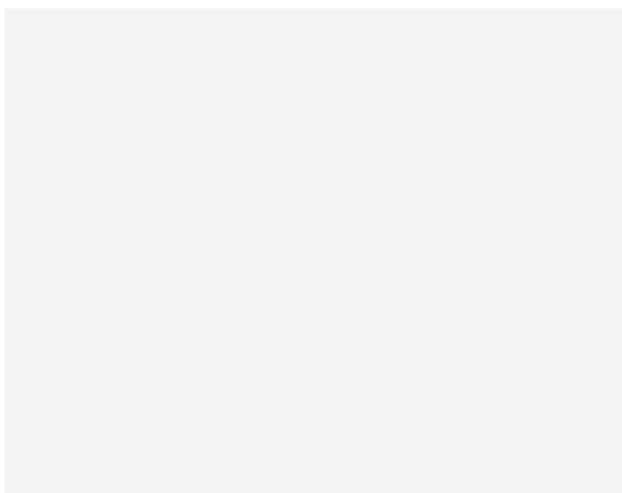




SANS FOR LANDSKAB

Overvejelser over et begreb, en metafor, en model

Jørgen Dehs



I sinnutidigestandardbetydninger/landskab'ikkeen geografisk fagterm el- ler et territorielt retsligt begreb. Det er først og fremmest et naturrum, hvori synssansen uhindret kan brede sig. Vi bevæger os ud i landskabet, når vi trænger til at strække benene – og strække øjet. Side om side med denne velkendte betydning, og

nok også i kraft af den, udfolder landskab en omfattende karriere som metafor. Begrebet kan faktisk anvendes på et hvilket som helst syn der folder sig ud, når blot det er oppe i en vis størrelsesorden. Dermed er begrebet en smule suspekt. Enhver kaotisk totalitet samler sig til en enhed, så snart den kaldes et landskab. Begrebet 'bylandskab' kaster et forsonende skær over selv de mest fortabte bydele; 'industralandskab' forvandler enhver tumleplads for industriel hærgen til en genstand for æstetisk sensibilitet. Måske drejer det sig blot om den simple association fra det landskabelige til en fredfyldt mental tilstand, selv om det er et landskab af industriaffald, der henvises til. Netop dette suspekke træk er en anledning til at overveje begrebet, metaforen og modellen 'landskab' en smule nærmere. Måske er der mere i sagen.

Når vi ser et landskab, ser vi ikke på en genstand, som vi retter vores blik imod i form af en fokuserende operation. Hvad vi ser er snarere totaliteten af de muligheder, der eksisterer i synsfeltet for at fokusere på noget bestemt. Vi hengiver os til synet og ikke til de genstande, der omfattes af det. I den forstand er det



synet selv, der er genstanden. Landskab er dermed et paradeeksempel på en æstetisk kategori. Når man taler om 'landskabets æstetik' er det blot en præcisering af hvad der ligger i begrebet landskab. Det drejer sig ikke om en særlig måde, man kan stille sig an på over for et landskab. En undersøgelse af et landskab som landskab bliver uundgåeligt en æstetisk undersøgelse. Dette gælder også alle former for som-et-landskab, det vil sige når landskab anvendes som metafor.

Sat på spidsen betyder landskab en udflydende mangfoldighed, der holdes sammen af betragterens blik. Og måske er ethvert forsøg på at udfolde begrebets historiske og semantiske potentiale dømt til at ende i det udflydende – i en sådan grad at det undslipper det samlende blik. Men dermed har jeg allerede fo-

regrebet en af de ubekvemme pointer i det jeg kalder sans for landskab.

Naturhelhedens symbolske nærvær

At betragte naturen eller, som det hedder i Cezanne's breve, stå 'ansigt til ansigt' med den, er ikke umiddelbart et mellemværende af dialogisk art. Måske er det mere nærliggende tale om dialog i forhold til kunstværker. Hermeneutikken og dens tradition er kendt for at betone denne karakter af forholdet mellem betragter og kunstværk. Modellen har det lille, men underholdende problem ved sig, at 'dialog' heller ikke i denne forbindelse kan menes helt bogstaveligt. Det dialogiske må i hvert fald forstås meget bredt. Måske afstedkommer

kunstværket en refleksionsproces, hvis komponenter er de spørgsmål, værket rejser, og de svar, man finder (igen i værket). Alligevel er det berettiget at hævde, at værket – fx et Cezannebillede af Mont Saint-Victoire – hverken formulerer spørgsmål eller svar. Dialogen har betragteren med sig selv, om end den finder sted 'ansigt til ansigt' med værket. Hvis den overhovedet finder sted.

Modellen kan eventuelt gøres mere bogstavelig, hvis man forlægger den til et tilstrækkelig eksklusivt kulturmønster. Schopenhauer har ved en lejlighed foreslået at man tænkte sig dialogen med et kunstværk anbragt i en feudal kontekst. Det er nemlig med kunstværker, hævder han, som med fornemme folk ved hoffet: "man taler ikke til dem, man venter høfligt på, at de skal tale til en". En præcisering af dialogens form kan givetvis kun munde ud i at fastslå dens asymmetri. Dette bliver særlig oplagt når dialogmodellen faktisk optræder i forholdet til naturen. Ifølge Kant "taler" naturen til os gennem sine skønne former. Selv om erfaringen af naturens skønhed drejer sig om sansernes behag, forbinder Kant den eftertrykkeligt med en tankefuld tilstand. Som han skriver: "tanken om at naturen har frembragt denne skønhed (...) må ledsage anskuelsen og refleksionen"¹. Naturen taler til os og vi svarer med tankefuldhed.

Hvad der gælder i forhold til et stykke menneskeværk gælder åbenbart også i forhold til natur. Dog hvis man spørger, om kunst og natur dermed er ligeværdige dialogpartnere, svarer Kant nej. Naturen har magten på det æstetiske område. Det betyder at kunst – for at lykkes – skal se ud som natur: "formens hensigtsmæssighed må synes lige så fri fra alle vilkårlige reglers tvang, som var den et produkt af den blotte natur"². Omkring 30 år senere svarer Hegel også nej, men fordi han mener det modsatte. Naturen er kun skøn som "en refleks af det til ånden hørende skønne". Det vil sige, at når vi overhovedet værdsætter den æstetisk, er det fordi den afspejler de herskende æstetiske normer i kunsten og kulturen. I dialogen mellem natur og kultur er det kulturen der fører det store ord.

Mere eksplicit end Hegel har neo-hegelianeren Joachim Ritter bidraget til bevidstheden om, at naturen – i sin kontrast til kulturen – har sin egen kulturhistorie.

Med ham er begrebet 'landskab' rykket ind i æstetikens historie på en fremtrædende plads. I sin berømte og kontroversielle artikel fra 1963³ ser han det som nøglebegrebet for en bestemmelse af den kulturelle funktion, der er tilfaldet æstetikken siden 1700-tallet. Den tradition, der dengang opstod for æstetisk at hengive sig til naturen, tolker Ritter som et mønster, der ligger i forlængelse af det antikke teoribegreb, theoria, der under ét betød beskuelse, udforskning og religiøs andagt (lat.: *contemplatio*). Genstanden for grækerens tankemæssige beskuelse var tingenes skønne og gode orden – i sidste instans intet mindre end selve verdensaltet: kosmos. En sådan troskyldig tematisering af den overordnede helhedssammenhæng har været hjemløs siden renæssancen. Eller rettere, den mister sin prestige som teoretisk projekt, da de matematisk orienterede videnskaber overtager rollen som erkendelsesmedium på naturens område. Det er Ritters forslag, at det æstetiske forhold til naturen skal forstås som den borgelige kulturs kompensation for dette tab. I den nydende betragtning af et landskab lever en metafysisk aktivitet videre, der oprindeligt udfoldede sig på tankens og ikke sansernes betingelser.

Når landskabet som hos Kant kommer til æstetisk ære og værdighed ved symbolsk at repræsentere en grundlæggende naturhelhed, er det, som Ritter fastslår, ikke landarbejderens perspektiv. Der er tale om et privilegium for det borgerlige individ der netop lægger sin daglige arbejds- og interessehorisont bag sig, når det hengiver sig til den æstetiske nydelse af naturen. Plottet i Ritters fremstilling antyder et skæbnefællesskab mellem landskabet og kunsten. Når vi ser bort fra landarbejderen udgør landskabet ikke horisonten for vores reale tilværelse. Det angår højst de pauser vi for kortere eller længere tid indlægger i det daglige mønster af uopsættelige gøremål. I Ritters perspektiv fremstår landskabet som et fænomen af omfattende kulturel betydning, der frem for alt lever af sin undtagelseskarakter. Både landskabet og kunsten kan beskrives som paradoksale kulturelle institutioner, hvis prestige er sammenfaldende med deres mulighed for at opretholde en aura af alternativt værdisystem – landskabet en aura af grundlæggende virkelighed i en befriende skala.

Tankegangen hos Ritter er som sagt hegeliansk. Han argumenterer for tilstedeværelsen af en menings-

fuld fornuft i den vestlige kulturs udvikling. Nutidskulturens rigdom og evne til at supplere sig selv demonstreres af, at det græske teoribegreb ikke går tabt med udviklingen af den teknisk-videnskabelige naturbeherkelse, tværtimod genopstår det i transformeret udgave som den æstetiske følelse for landskabet. Det er trivielt at tilføje, at hverken romantikkens naturrum eller det hegeliansk forståede samfundsmønster i dag er intakte fænomener. Hvis de nogen sinde har været det. Både som materiel og æstetisk resource er der i hvert fald i mellemtiden blevet inter文eneret så drastisk i naturen og slidt så grundigt på den, at dens muligheder for som fremtrædelseshelhed at symbolisere en grundlæggende virkelighed fortøner sig i vores bevidsthed om langt mere komplekse relationer og overlappinger mellem natur og kultur. Det storstilede teoretiske perspektiv i landskabsbegrebet har lukket sig igen. Men også perspektiver, der er mindre spektakulære end Ritters, må have deres ret.

Ydre samstemthed (Hegel)

Trods Ritters erklærede hegelianisme henviser han ingen steder i artiklen til de bemærkninger om landskabet der faktisk findes i Hegels æstetikforelæsninger (1818–1829). Antageligt fordi der hos den store, naturforagtende historietænk er umiddelbart er meget lidt at komme efter på dette punkt. Den smule der er – noget der mest ligner et par henkastede bemærkninger – er sikkert kun af interesse, hvis man samler på andre spor end Ritter. Men forelæsningerne præsenterer faktisk en definition af begrebet 'landskab'. Den udmærker sig ved først og fremmest at anskue landskabet i negativ kontrast til kunstværket og al ligevel munde ud i en positiv anerkendelse:

Vi taler om naturens skønhed i en anden betydning, når vi ikke har et organisk levende fænomen foran os, som fx når vi betragter et landskab. Her er der ingen organisk indordning af delene, som om de stod under begrebets bestemmelse og konkret levendegjorde dets ideelle enhed, men på den ene side blot en rig mangfoldighed af genstande og udvendige relationer mellem forskellige gestaltninger, organiske eller uorganiske: bjergenes konturer, flodens bugtninger, trægrupper, hytter, huse, byer, paladser, veje, skibe, himmel og hav, dale

og kløfter; på den anden side fremtræder der inden for denne forskellighed en behagelig eller imponerende ydre samstemthed, der interesserer os.⁴

Landskabet kan af gode grunde ikke bringes i overensstemmelse med Hegels opfattelse af skønhed som 'ideens sanselige skinnen' (das sinnliche Scheinen der Idee). Ideen mangler og dermed mangler tilsyneladende også det enhedsstiftende princip, som delene 'organisk' kunne føje sig under. I stedet hersker pluralitet og diversitet, der ikke samler sig i lovbundne relationer, men dog fremviser en ydre samstemthed, der interesserer os. Landskab fremstår her som en ydergrænse for, hvad der kan gælde som en enhed. Inden for den rige mangfoldighed er ydre samstemthed den eneste positive formkomponent.

Man kan spørge om der ikke i denne betoning af elementernes ydre samstemthed ligger mere end noget strengt formmæssigt, især hvis der lægges vægt på at samstemtheden "interesserer os". Hvis ydre samstemthed fx skulle betyde en mere eller mindre basantant harmoni, måtte det tilføjes, at også det usamstemte interesserer os. Ligesom citatet eksplicit sætter landskab i kontrast til en organisk enhed, undgår det også begrebet harmoni. I stedet synes det at angive et medium, hvori vi hæmningsløst interesserer os for ydre forbindelser (møder) mellem sansbare ting. Det vil sige, at de enkelte elementer – flodens bugtning, paladset, skibet, dalen m.m. – fremstår i perspektivet 'ydre samstemthed', så snart vi betragter dem som dele af et landskab.

Det kunne betyde at landskab i romantikkens æra er nær ved at foregribe 'kunstinstitutionens' rolle, som den kendes i dag. Altså være en ramme inden for hvilken enhver manifestation af hvad som helst i princippet vedkommer vores kunstinteresse. Men selv om Hegel systematisk vil løsne kunsten fra dens binding til natur og gøre det på naturens bekostning, er det trods alt nærliggende at antage, at tingenes ydre samstemthed blandt andet 'interesserer os', fordi den ikke er arrangeret, det vil sige fordi den forekommer tilrettelagt (behageligt, imponerende eller måske sært), uden at nogen landskabsarkitekt har haft en finger med i spillet. I så fald er Hegel principielt indforstået med den Kantske skønhedsformel 'formålstjenlighed uden for-



mål, hvor det netop er afgørende for vores interesse i det skønne, at det er naturen, der har frembragt dette skin af formålstjenlighed. I det hele taget er det nyttigt at sammenholde Kant og Hegel i denne sag.

Det er som bekendt en urgammel hypotese, at alt i naturen har et formål. Den skal garantere en højere mening og orden bag tingenes vilkårlige fremtræden. Hos Kant reduceres den til at alt i naturen tilsyneladende har et formål. Den er blevet en æstetisk formel, der eksponeres yderligere i det hegelske tankemønster: som kunstværk betragtet begår naturen ingen fejl. Dette er ikke noget selvfølgeligt synspunkt. Det kan næppe dateres meget længere tilbage end romantikken og dermed til de første manifestationer af nutidens kunstopfattelse. Men det hegelske

tankemønster er mere komplekst: som kunstværk betragtet, er landskabet hverken kunst eller værk; alligevel er det i kunstens og kulturens optik i stand til at behage, imponere og interessere os.

Også Kant udfolder en æstetisk interesse, der ikke er bundet til noget værkbegreb, men et mellemværende med naturen. Kunstværket er hos ham sekundært i forhold til denne interesse. Dermed bevæger han sig inden for rammerne af den klassiske mimesislære: kunsten efterligner naturen. Det er ganske vist i en afvigende betydning; det drejer sig ikke om en ideal og fundamental virkelighed, der på forhånd indeholder alt hvad der kan være af gyldighed på kunstens område. I stedet er der tale om et dynamisk mønster. Geniet, der skaber det nye, er naturens instrument ("na-

turens yndling"). Den frie kunst har stadig brug for en legitimerende instans og denne hedder stadig 'naturen'.

Først med Hegel er natur ikke længere legitimerende for noget som helst. Når andre hævder, at alt har sin forudsætning i naturen, har de efter hans mening overset, at det er intellektets sag overhovedet at opstille forudsætninger, og at det derfor også er intellektet der indeholder sandheden om naturen og ikke omvendt. Som det sammenfattes i hans forelæsningskompendium, *Enzyklopädie der philosophische Wissenschaften*: "i denne sandhed er naturen forsvundet" – hvad der ikke er ment som en kritik af sandheden. „Skinnet af at ånden er formidlet gennem noget andet, bliver selv ophævet af ånden, da denne så at sige har den suveræne utaknemmelighed at ophæve det, som den synes formidlet igennem."⁵ Når vi interesserer os for naturen, som er "evigt en anden end begrebet om den", er det på Hegels præmisser et negativt aftryk af ånden, vi interesserer os for. Men deri ligger samtidig det kritiske potentiale i hans naturbegreb. Det han kalder vores interesse for ydre samstemthed kunne fx dreje sig om en vis træghed i åndens suveræne utaknemmelighed. Altså snarere et modtræk: En nærmest omærkelig avgivelse af suveræniteten.

Landskab som model

Det drejer sig om at indkalkulere en sådan træghed, når vi – med Hegel – begriber det naturskønne som en refleks af det kunstske, dvs. systematisk betragter æstetiske naturfænomener på kunstens betingelser. Dermed får begrebet landskab et særligt historisk perspektiv, hvori både skønhedsbegrebet og værkbegrebet blødes op. Landskab fremstår som en af de apokryfe kilder til det svækkede værkbegreb i nyere kunst. Det forekommer helt selvfølgelig at netop landskabsmaleren Cezanne af så mange regnes både for den sidste traditionelle og den første moderne billedkunstner. 'Ansigt til ansigt' med naturen maler han sig ud af det figurative og ud af værket, for så vidt dets enhed (gennem en femhundred år gammel tradition) stiftes af perspektivet. Når de maleriske komponenter har forladt værkets enhedsprincip og søger en alliance med natur, har landskabet taget over som billedets orienteringsform. Hvordan og hvor langt lands-

skab kan forstås som et slags operationelt alternativ til værkbegrebet, skal antydningssvis illustreres i forhold til tre modeller: 'Identitet i overgang', 'det grænseløse sted' og 'symbolske landskaber'.

(1) Identitet i overgang. Landskabet er ikke blot en subjektivt konstitueret syns-enhed, det repræsenterer stadigvæk ('symbolsk' ville Kant sige) en virkelighedsdimension hinsides subjektiviteten. Dette er der grund til at holde fast i, selv om man har gennemskuet det grundlæggende konstitutionsforhold. Sans for landskab forbinder sig til mere end det blotte syn, også til dets fysiske basis. I kraft af denne basis er landskabets enhed en identitet i overgang. Naturrummet har sine årstider og erosioner, dets elementer har deres alder.

Værkbegrebet røber her sine idealistiske træk ved kun at kende til identitet, mens billedkunstens konkrete værker sjældet lyver om deres historicitet og fysiske endelighed. Tiden modificerer det unikke ved kunstværket, ruinerer det langsomt, men sikkert. Kunstværket er altid på vej til at dele skæbne med alle andre fysiske genstande. Dette almene trænger tydeligere og tydeligere frem på dets krop. Billedet bliver mere og mere til landskab. Hvis værkerne, som det er blevet sagt, repræsenterer en opstand mod døden, er det på lånt tid. Det unikke, som efterhånden fortoner sig i den almene skæbne, kan ikke restaureres. Når opstanden mod døden får teknisk og videnskabelig undsætning, forvandles det unikke til sin egen protese.

Sans for landskab betyder her, at det unikke ikke kun er udgangspunktet, som for landskabets vedkommende er en begrebslig abstraktion. Det virkelig unikke er det individuelle forløb, overgangens kontinuum. Dette transistoriske træk bør ikke forveksles med noget specifikt moderne. Tværtimod: sammenlignet med fænomenet fart, har sans for landskab at gøre med en langsomhed, der kan forveksles med fuldstændig stilstående.

(2) Det grænseløse sted. Landskab er et til sin æstetiske grænse udstrakt sted. Landskabet betyder det maksimale omfang af en æstetisk defineret stedlig enhed. Et kontinent, et land eller en by er ikke, som landskabet, æstetisk definerede steder. Sammenlig-

net med den sakrale aura, der svæver over betoningen af *genius loci* er Hegels landskabspanorama med rette væsentligt mere prosaisk og nøgtern: en sekulariseret udgave af 'stedets ånd' inden ånden blev hellig (Hegel er spekulativ idealist med hang til realisme).

Ethvert sted kan betragtes ud fra sit potentiale som landskab, eller rettere som landskab i et landskab. For i modsætning til hvordan et værk tænkes, er landskab noget der i sidste instans omslutter betragteren. At være ansigt til ansigt med et landskab betyder samtidig at man befinder sig i det. Dermed er sans for landskab forstyrrende for den æstetiske demarkationslinie mellem betragter og genstand. Den eneste grænse landskabet trækker omkring sig, er den horisont der uvilkårligt dannes gennem betragterens perspektiv. Dette gælder både perceptorisk og kulturelt, hvis man kan skelne. Værket er derimod både perceptorisk og kulturelt (hvad enten man skelner eller ej) stærkt afhængig af sin afgrænsning mod den omgivende verden.

(3) Symbolske landskaber. Sans for landskab er sans for andre læsemåder end den lineære eller hierarkiske. Medieforskeren MacLuhan konstaterede omkring 1950, at man på forsiden af New York Times mindre havde med en lineært tekstforløb at gøre end med et "symbolsk landskab". Når avismediet henvender sig



Jørgen Dehs, forskningslektor, Arkitektskolen i Aarhus

til sin læser i form af et landskab af betydninger, signalerer 'landskab' en inflation i forhold til et rationelt begrundet hierarki af betydninger. Men inflationen er velbegrundet; alt hvad avisen præsenterer er principelt ligeværdigt i forhold til mediets funktion. Intet kan give nyheden større betydning end at den faktisk er ny.

Læsemåden angår her den post-gutenbergske medie kultur. I dette felt er landskabsmodellen tydeligvis ikke en æstetisk formel for hvordan vi forsoner os med utilsigtede resultater af vores projekter: hvis det ikke kan blive et værk, så kan det altid blive et landskab. Som del af en æstetisk produktionsform kan læsemåden heller ikke gælde som et mellemværende mellem natur og kultur. I stedet befinder vi os i et offentligt laboratorium for det formprincip, Hegel kaldte ydre samstemthed. Her er sans for landskab overhovedet en betingelse for at være med, men også det der i længden slides på. For så vidt vores sans for symbolske landskaber blot er en sans for layout, er det svært at tale om et modtræk mod åndens suveræne utaknemmelighed. Den kan næppe forbinde sig til en taknemmelighed over at vi, i det vi laver, konfronteres med noget andet end os selv. Et landskab, der blot kan læses som vores egen tekst og hvor vi ikke møder andet end egne intentioner, er ikke på niveau med begrebet værk og derfor heller ikke et potentielt alternativ til det.

Afsluttende bemærkning

Sansen for landskab kan på en og samme tid forstås som et romantisk, et moderne og et medieæstetisk (postmoderne) anliggende. At den indebærer en modifikation af enhver tilfældighedens orden, gør den muligvis suspekt. Måske især fordi den fungerer som et indbygget korrektiv til en erfaring, vi gerne snævert forbinder med moderniteten. At verden blot – med den unge Wittgensteins ord – skulle være 'alt hvad der er tilfældet', har der været en lang tradition for at forstå som et uoverskueligt betydningstab. Derfor hører det til forståelsen af vores egen situation, at den dvælende beskuelse af tingenes væsenssammenhæng (theoria) er blevet genstandslos. Væsenssammenhænge er, trods fænomenologiens genoplivningsforsøg, forlængst gået filosofisk af mode. Dog er der udbredt

enighed om, at beskuelsen gerne må være melankolsk, sådan som Walter Benjamin har beskrevet 'allegorikeren'. Kort parafraseret: Når en ting udsættes for allegorikerens blik, rinder livskraften ud af den og den er blot udleveret til hans nåde eller unåde; fra da af er den ude af stand til at udstråle en betydning eller mening; betydning får den alene i den udstrækning allegorikeren påhæfter den en.⁶

Det æstetiske korrektiv til en tilfældig verden kan ikke skabe mening, hvor der ingen mening er. Det er snarere et korrektiv i den betydning, at verden altid vil hvile i den æstetiske optik som i en formildende omstændighed. Dette er ikke i sig selv suspekt. En realisme uden formildende omstændigheder er ingen realisme. Alligevel står sans for landskab – i modsætning til på Kant og Hegels tid – under mistanke for at være et selvbedrag, der maskerer sin egen underliggende nihilisme. Men der er mere i sagen.

Noter

1. Kritik der Urteilskraft (1970), I. Kant, Werke in sechs Bänden, Bd. V, Darmstadt 1975, s. 396.
2. Ibid. s.404
3. "Landschaft. Zur Funktion des ästhetische in der modernen Kultur" oversat til dansk i Jørgen Dehs (ed): Æstetiske teorier, Odense Universitetsforlag 2. udg. 1995.
4. G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, Theorie Werkausgabe. Frankfurt a. M. 1971, Bd. 13, s. 176.
5. Theorie Werkausgabe, Bd. 10, s. 17 og 23.
6. W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (1925). Frankfurt a. M. 1972, s. 204 f.