

Vitalismens spændvidde: Emil Bønnelycke og Carl Nielsen

Mogens Davidsen

Vitalismen er på mode. Udstillinger og bogudgivelser, senest Anders Ehlers Dams: *Den vitalistiske strømning i dansk litteratur omkring år 1900*, vidner om en fornyet interesse for den livskult, der udspillede sig i det 20. århundredes første fjerdedel. Det er især det tematiske og motiviske i vitalismens kunstneriske udsagn, der har vakt opmærksomhed – og det er da også spektakulært! Hvad enten det nu drejer sig om Johannes Larsens nøgne kvinder, der stiger op af havet, eller Rudolfs Tegnens skulpturer, der ligner antikken på anabole steroider, så fungerer vitalismens billedflade som et velkomment korrektiv til ”normaldansk” god smag og kulturelt mådehold. Det er imidlertid et andet aspekt af vitalismen, jeg skal sætte fokus på her, og som placerer retningen som mere end en parentes i det 20. århundredes kunst, nemlig det formelle. Kun når man har de formelle briller på forstår man nemlig, at vitalismen er en særlig kropslig måde at erfare virkeligheden på og ikke en vanlig intellektualiseret fortælling om verden, hvor modsætninger er forsonet og ubestemtheder udskilt.

Vitalismen er som en tilstræbt maksimering af livsfølelsen et nøglebegreb i det tidlige 20. århundredes kunst og kulturkritik. Der er næppe en forfatter eller kunstnerisk bevægelse i tiden 1905–1925, der ikke i en eller anden form deltog i denne livskult. Med begejstringen for berusende hastighedsoplevelser og den intellektfjendske fordring til intuitiv iagttagelse leverede bl.a. futurismen sit bidrag til vitalitetskulten. Dynamik, tempo, kamp, kraft, vilje og alle stærke, aggressive affekter var for futuristerne kendetegn på sand, dvs. vital eksistens. At futuristen

Marinettis manifest "Manifeste du futurisme" fra 1909 knyttede an til filosofen Henri Bergsons livsfilosofi, havde allerede hans samtidige bemærket, og betydningen af Bergsons forestilling om *la durée*, den psykisk oplevede tid, og *élan vital*, det vitale kraftcentrum, der er hele virkelighedens forudsætning, kan vanskeligt overvurderes som inspiration for opgøret med en videnskabelig, positivistisk virkelighedsopfattelse. For dadaisterne var det først og fremmest Nietzsche og senere sociologen Georg Simmel, der foruden Freud, men måske især den uortodokse psykoanalytiker Otto Gross, var inspirationskilder. "Présentismus" hedder et manifest af dadaisten Raoul Hausmann (1921), der begynder med ordet "leben": "Leben heisst, alle Möglichkeiten, Gegebenheiten der Sekunde zusammenpressen in fassbare Energie, Weisheit" (Hausmann: s.1). Manifestet indeholder desuden opråbet:

„Nieder mit allem Unvitalen, nieder mit aller Beruhigung!“ (ibid: s.5). Som tidligere futurismen henviste også dadaismen til den anarkistiske livsmåde som vital værdi. Dada, det var i egne øjne ikke død skrift, ikke døde bogstaver, det var aktion og liv, ofte i helvedeslarm og kæmpetumult. Ved sådanne begivenheder syntes civilisationens lænker, de døde kommunikations-, tænke- og omgangsformer ikke blot at være opløst sprogligt; da blev der trommet, skreget, hujet og fløjtet, der faldt skud, og man blev håndgribelig.

Den skripturale økonomi og det levende ord.

Livsfølelsen har som et væsentligt rationale i dansk kunst og kultur dog rødder længere tilbage og peger også ud mod en bredere europæisk og vestlig kulturel kontekst. Det musikalske gehør for verden og en mundtligt funderet erfaring findes f.eks. hos F. S. Grundtvig i form af en hævde af "det levende ord". Den franske sociolog og antropolog Michel de Certeau nævner da også Grundtvig i sin bog *The Practice of Everyday Life* (1988) som eksempel på et alternativ til den dominerende "skripturale" økonomi ("The Scriptural Economy"), der kendetegner den europæiske

og vestlige kultur. Skriptural betyder ”bibelsk” og henviser til biblen som forskrift og skreven beretning. Det er en pointe hos de Certeau (og hos Grundtvig), at det ”talte” ord ikke bare vedrører dåben og nadveren og den religiøse erfaringsverden, men i videre forstand hele den orale erfaringsverden, der undertrykkes af den ”skriptive” økonomi, sådan som den har udviklet sig især efter oplysningstiden. ”Mundtlighed” bliver da det, der skal udskilles fra en legitim skriftlig praksis, for at denne kan fungere hensigtsmæssigt og rationelt som forvaltning i form af administration, politik, undervisning og videnskab. Og det er en temmelig ”cerebral” og ren hjernemæssig affære. Mundtlighed, derimod, er den måde, kroppen giver sig til kende i sproget på. Det er en erfaringsmåde, der ikke bidrager til ”fremskridtet”, fordi den ikke fremstår entydig og uimodsigelig. Det skriptive skiller sig af med den magiske verden af mangestemmighed og tradition, som en ”folkelig” virkelighedsforståelse rummer. Det må understreges, at de Certeau (måske i modsætning til Grundtvig) ikke forestiller sig mundtlighed som en oprindelig og konsistent ”stemme” fra en særlig ”kultur”, der har haft sin egen, arkaiske eksistens. Nu som før giver mundtligheden sig til kende som en stemme blandt mange i den skriptive økonomis netværk, hvor den sår tvivl om dennes enstemmighed og forudsigelighed. Som kunst bringer mundtligheden forstyrrelser i ”skriften”, der ellers er en aktivitet, som består i at konstruere et eget, ”beskrevet” rum på den hvide side – som tekst, der har magt over de omgivelser, den har isoleret sig fra. Den hvide side er et sted, hvorfra virkelighedens ubestemthed er blevet uddrevet, og teksten er strengt taget lingvistiske fragmenter eller materiale, der behandles via metoder, der kan ekspliciteres på en sådan måde, at orden kan tilvejebringes. Alt dette ligger hos Grundtvig, og det er en videnskabs-, religions- og oplysningskritik på samme tid – og en kritik, der rækker ind i det tyvende århundrede til eksempelvis digteren Emil Bønnelycke og komponisten Carl Nielsen. Her bliver den transformeret til en livsfølelse, der udtrykker sig gennem form og som modus og pant på en kropslig virkeligheds erfaring.

Emil Bønnelyckes ”Aarhundredet” (1918)

Bortset fra et lidt forkølet pistolskud med løst krudt affyret af Emil Bønnelycke under en oplæsning af egne digte, holdt Danmark sig fri af de mere truende, formelle konsekvenser af vitalismen.

Kulturradikalismen fik sat en endegyldig prop i livsstrømmen i 1920erne med især Otto Gelsteds udfald mod Bergson og alt, hvad der ikke var harmonisk (som kunstneren J. F. Willumsens værker ifølge Gelsted). Inden da nåede vitalismen at få en bredere indflydelse, bl.a. i form af en reaktion mod en forfinet syntaks og anden ”boglighed” hos symbolisterne. Reaktionen er især tydelig hos Bønnelycke, men en digter som Ludvig Holstein markerede også på sin egen diskrete måde et opgør med den døde skriftlighed. Det vitalistiske formeeksperiment hos Bønnelycke ses tydeligst i digtet ”Aarhundredet” fra 1918:

”Jeg elsker en Sporvognsskinne for dens blanke, blaa Jern. En Jernbaneskinne, et klaprende, præcist virkende, engelsk Sporskifte [...] O, du unge Jord, du er som et Barn [...] Jeg elsker Skibene, Damperne [...] Jeg elsker Togene. Lokomotivet er en bedre Skulptur end et af Michel Angelos Mesterværker” (”Aarhundredet”, *Danske litterære tekster 1900-1950*, s. 168-69)

Den mundtligt baserede stil viser sig her som en række af gentagelser (anaforer), direkte henvendelser (apostrofer) og sideordnet syntaks (paratakse). Alle virkemidler, som giver en vis redundans. Redundans er en psykologisk og semiotisk nødvendighed i den orale diskurs, som jo forsvinder, så snart den er ytret. Den er nødt til at bevæge sig langsommere frem og bevare en opmærksomhed på det centrale for at trænge igennem til den modtagende bevidsthed.

I ”Aarhundredet” udvikler Bønnelycke ved hjælp af gentagelsen af den gennemgående – anaforiske – vending ”jeg elsker” billedgrupper, hvis elementer er indbyrdes beslægtede, f.eks. i

kraft af at referere til sporveje, sejlads eller luftfart. Og så det træk, jeg her især skal hæfte mig ved: Ved at bruge apostrofe, den direkte henvendelse, undgås narrativ præcisering. Apostrofen modstår narrativitet, fordi dens ”nu” ikke er et moment i en temporal sekvens, men *diskursens* nu. I modsætning til f.eks. metaforen er apostrofen en kontroversiel litterær figur på grund af dens ”kunstige” karakter, som gør litterært sindede læsere forlegne. De fleste mennesker går jo ikke rundt og tiltaler maskiner, vestenvinden eller efteråret. Men mens apostrofen kan se ”kunstig” ud på den trykte side, er den en ”naturlig” bestanddel af en mundtlig kultur, hvor ord er lyd og noget, der udspiller sig mellem mennesker. Derfor er apostrofen også et vitalistisk formgreb, som befordrer nærvær. Apostrofen refererer til profetiske udsagn og spådomskraft: ”magten til at få noget til at ske”; når apostrofen virker, kan den siges at producere en diskursiv begivenhed. Bønnelykke slutter i forlængelse heraf sit digt med en række oxymoroner, dvs. komprimerede paradokser, der ligeledes henviser til en mundtlig baseret virkelighedserfarings rummelighed:

”Jeg elsker dig, du lykkelige Ulykkestid...

Jeg elsker dig, du selvfølgelige Rædselstid...

Jeg elsker dig, du fornuftige Vanvidstid...

Jeg elsker dig, du kaotiske Systemtid...

Jeg elsker dig, Mørkets Tid, Opstandelsestid, Epokernes store Selvmodsigelsestid...”

(”Aarhundredet”, *Danske litterære tekster 1900-1950*, s. 170)

Carl Niensens fjerde symfoni (1916)

Men hvad med musik. Kan den være vitalistisk. Ja, det kan den godt, men vi skal over i den symfoniske musik for at se det. Vi skal til Carl Nielsen. Komponisten Carl Nielsen arbejdede fra

1914 til 1916 på sin fjerde symfoni. I et brev til hustruen Anne Marie Nielsen maj 1914 fortæller han om sin nye plan:

”..jeg har en plan til et nyt arbejde, som intet Program har, men som skal udtrykke det vi forstaar ved Livstrang eller Livsytringer, altsaa: alt hvad der rører sig, hvad der vil Liv, hvad der ikke kan kaldes, hverken ondt eller godt, højt eller lavt, stort eller smaat men blot: ”Det der er Liv” eller ”Det der vil Liv” – Forstaar Du: ingen bestemt Idé om noget ”storslaaet” eller noget ”fint og sart” eller varmt eller koldt (voldsomt maaske) men bare Liv og Bevægelse, dog forskelligt, meget forskelligt, men i en Sammenhæng, og ligesom bestandigt rindende, i én stor Sats i én Strøm.

Jeg maa have et Ord eller en kort Titel, der siger dette: det er nok. Jeg kan ikke rigtig forklare hvad jeg vil men det jeg vil er godt. Jeg føler det hele igennem mig naar jeg tænker derpaa, men Ord kan egentlig ingenting her.” (Jensen 1991:306)

Bergsons forestilling om ”livsstrøm” er mærkbar i Nielsens plan. Her som også i essayet ”Ord, Musik og Programmusik” fra 1908 tager han afstand fra ”realistisk” musik, der mimer virkelighedens lyde og fænomener. Ikke engang i psykologisk forstand bør musikken være realistisk; den skal ikke være en sindets programmusik, der skildrer sorg og glæde. Den skal ikke gentage det, der allerede er til stede i bevidstheden som erfaring.

Samtidig er Nielsen overbevist om, at musik er særlig, fordi der er identitet mellem dens udtryk og væsen, så at sige. Det er imidlertid netop det forhold, der gør det umuligt for Carl Nielsen-monografen Jørgen I. Jensen at få den fjerde symfonis udtryk til at passe med det citerede udsagn. For den fjerde symfoni, *Det Uudslukkelige*, lyder ifølge Jensen langt fra som en ”strøm”. Jensen skriver i biografien *Carl Nielsen. Danskeren* (1991), at værkets opbygning (og Carl Nielsens personlige situation i 1914 og årene derefter) dementerer værket som ”udtryk for én og samme

strøm”, blandt andet på grund af symfoniens kraftudladninger, ”eksplosionerne i musikkens elementarpartikler”. I stedet sammenholder Jensen den fjerde symfonis udtryk med Niels Bohrs banebrydende atom-postulater, der blev formuleret året før, i 1913. Dog drager Jørgen I. Nielsen ingen analytiske konsekvenser af sin observation. Der er imidlertid hos Bohr tale om den antagelse, at energi ikke udsendes eller optages på den kontinuerlige måde, som den klassiske fysik opererede med, men kun når systemer ændres mellem forskellige ”stationære” tilstande. Det er altså forestillingen om kvanter, vi er ude i, en forestilling, der er vigtig i denne sammenhæng, fordi man principielt ikke kan vide noget om ”mellemrummene” mellem de stationære tilstande. Overført til musikstykket, så er *Det Uudslukkeliges* abrupte lydudladninger ”tegn” på de almene vilkår for energiudveksling, og hvis man skulle mediere mellem de forskellige niveauer med en moduleret og harmoniserende melodi, så ville man forgribe sig på den ubestemthed, der er pant på liv. Når Jensen alligevel ikke kan få Nielsens modernistiske udtryk til at ligne den strøm, som komponisten opererer med i sin korrespondance, så skyldes det, at han forventer en ”realistisk” strøm i lighed med den, der åbner den tredje symfoni, *Espansiva* fra 1910. Her har vi nemlig den slående åbning, at hele orkesteret starter unisont på a, der gentages gennem 14 takter som en kraftfuld stammen, der forhøjer spændingen, før den udløses i en strøm af energi. Der er således tale om en velkendt analogi mellem akkumulation og forløsning, som man kender fra den klassiske tonale harmonis kadencer. Anderledes forholder det sig med den fjerde symfoni, hvis åbning Jensen slående beskriver:

”Hos Carl Nielsen er spaltningen til stede fra begyndelsen [...] som resultat af en stærkere kraft, der ligger højere og dybere, end de tonale forhold kan nå: De to tonekøn – den brudte mol-treklæng og den brudte dur-treklæng – bringes i første takt i træblæserne, men er som sagt vanskelige at høre [...] tilhøreren fanges ind af en brat, rytmisk forskudt åbning, der overrumpler og fører mod en langt

udholdt tone i violinerne som baggrund for en hamren på det – kønsløse - tritonus interval, inden den kontrapunktiske fremdrift i orkesteret går i gang.” (Jensen 1991: 311-12)

Vi bliver således ikke sendt harmonisk af sted fra start, og vilkåret for det musikalske udtryk er, symfonien igennem, kvantets. Pauker, blæsere og strygere (der slår strengene an med fingrene) ytrer sig ”binært”: enten lyder de, eller også gør de ikke, der bygges ikke moduleret op til crescendi. Når det ikke lyder som den strøm, Carl Nielsen skriver om i sit brev, men alligevel er udtryk for det, er det fordi, han ombryder den kunstneriske syntaks, så den ikke forsøger at mime en ydre virkelighed, men trænger ind i kernen af virkelighedens mere eller mindre virtuelle forudsætning (mindre, fordi der faktisk er belæg for den hos Niels Bohr).

Der er således en hel virkelighedsopfattelse på spil. Vores forståelse af virkeligheden er pragmatisk, den er udviklet, så vi kan bevæge os hensigtsmæssigt i den. Men det betyder langt fra, at virkeligheden er identisk med de historier, vi digter om den for at beherske den, og Carl Nielsens kunstneriske konsekvens af den indsigt beslægter ham med den store formelle linje i modernismen, med Kandinskys maleri og James Joyces prosa – og med Olafur Eliassens, Lars von Triers og Klaus Høecks værker i nutiden for den sags skyld, hvilket er en anden og lige så spændende historie.

Litteratur

Bønnelycke, Emil. 2003: ”Aarhundredet” (1918) i *Danske litterære tekster 1900-1950*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.

Certeau, Michel de. 1988: *The Practice of Everyday Life*. Los Angeles : University of California Press

Davidson, Mogens. 2006: *Ubestemthedens akkorder – tværaestetiske sonderinger i moderniteten*. Odense: Syddansk Universitet (upubliceret ph.d-afhandling).

Hausmann, Raoul. 1921: "Présentismus", *De Stijl*, vol. 4, no.9. Leiden.

Jensen, Jørgen I. 1991: *Carl Nielsen. Danskeren*. Kbh.: Gyldendal

Fillippo Tomasso Marinetti, 1909: "Manifeste du futurisme", *Le Monde*