

Jørgen Holmgaard

Kunsten som oplevelse - kunsten som supermarked

'I am ruminating,' said Mr Pickwick, 'on the strange mutability of human affairs.'

'Ah, I see - in the palace door one day, out of the window the next. Philosopher, sir?'

'An observer of human nature, sir,' said Mr Picwick.

Dickens

Pickwick Papers

naar Inderlighedens Borgport længe har været lukket og endelig aabnes, bevæger den sig ikke lydløst, som en Mellemdør, der gaaer i Fjedre.

Kierkegaard

Stadier paa Livets Vei

Naturen er stærkt opreklameret. Sådan lyder en ganske fin postmodernistisk vits. Man kan sige det samme om oplevelsen af litteratur og kunst. Mange har skrevet professionelt om, hvor enestående og grænseoverskridende kunstoplevelsen er. Men tit har man fået fornemmelsen af, at den i virkeligheden spillede samme rolle i deres liv som et skrin med hellige benrester gør for en moderne pariser. Dog, jeg gør nok de skinhellige uret; men det får for en gangs skyld være. Det følgende vil nemlig handle om: kunstoplevelse på et subjektivistisk grundlag.

Men først en omvej gennem et kort kapitel af nyere dansk åndshistorie.

For snart en del år siden herskede i Danmark en litteraturkritisk retning, som blev kaldt den ideologikritiske. Det var utroligt, hvad der foregik i de år. Pressen, professorerne og det pæne publikum var imod. Men alt forgæves. Til gengæld sejrede ideologikritikken som bred bevægelse sig til døde. En række af dens synspunkter og indfaldsvinkler - de nemmest overskuelige af litteraturens sociale og historiske dimensioner - blev alment gods, stiltiende indoptaget i litteraturoffentlighedens mainstream og derefter lanceret, som om de var opfundet der. Hermed slog det store flertal af dem, man kaldte ideologikritikere, sig efterhånden til tåls. Tiderne skiftede, i

løbet af de få år fra den store bevægelighed i starten af 70'erne til krisens kradsen i slutningen af tiåret kom verden igen til at se helt anderledes ud for mange af dem, der havde set på den med hvast ideologikristiske øjne. Kun for et mindretal af fagbidte galninge var de tidlige ideologikritiske indsigter ikke en flage, som man forlod, når strømmen vendte. De var snarere toppen af et isbjerg, som man kunne grave længere ned i, ned til stadig mere sammensatte lag og komplekse forbindelser mellem sociale, psykologiske og historiske aflejringer i litteraturen. Der åbnede sig mange fascinerende perspektiver, og lysten ved erkendelse, der både blev stimuleret og tilfredsstillt, afløste de mere militante stemninger, som havde hersket i ideologikritikkens start.

Men lysten ved at overskue kompleksitet og sammenhæng, mangfoldigheden og mønstrene ind igennem den, står i lav kurs i litteraturverdenen. Af forskellige grunde er denne type hjernevirksomhed og lysttilfredsstillelse kun lidt udbredt her. Og hvis den stikker hovedet uden for studerekammeret, bliver der hysset kraftigt. I stedet vil man høre om oplevelse, om det individuelle, om kunstens mageløshed.

Den lange linie gennem alt, hvad der har mødt ideologikritikken og dens fortsættelse, har været anklagen for undertrykkelse af oplevelsen, individualiteten m.v. Fra de første vrede reaktioner i begyndelsen af 70'erne til de sidste års anmeldelser af Dansk Litteraturhistorie har kritikere og universitetsfolk stået i lange, lige rækker og i kor råbt på det individuelle og oplevelsen. Som opskræmte indvånere i en feudal landsby har man troet, at der kom misvækst og hungersnød, fordi kættere førte bevis for, at jorden drejede om solen og ikke omvendt. Med stokke og stenkast blev de vantro drevet af by, hvis de ikke knælede og bekendte sig til oplevelsens, det individuelle og det kunstneriskes ukrænkelige højhed. Fantastiske forestillinger er blevet næret om ideologikritikere, hvis eneste "menneskelighed" var det ironiske smil, der krusede deres tynde læber, når de med den analytiske skalpel dissekerede i kunstens og oplevelsens levende kød.

I det hele taget gælder det, at en litterat i hvert fald en gang imellem *skal* indflette nogle bevægede bemærkninger om sin kærlighed til litteraturen eller i det mindste lette respektfuldt på hatten for den kunstneriske kvalitet. I modsat fald må man med føje antage, at han er et ufølsomt bæst. Ideologikritikken og dens efterfølgelse har aldrig afgivet den ønskede slags erklæringer, og omverdenen har derfor sluttet, at det var hårde og kyniske mennesker, der stod

bag. Og det kan man vel ikke fortænke den i. Når der ikke står oplevelse og kunst på døren, ja så må det være fransk vask og strygning, der foregår derinde.

Og dog. Skønt alt taler imod, vil jeg ikke desto mindre - som et eksperiment - vove den tanke, at også de fordømte, der i årevis har tæsket løs på Danmarks udødelige digtere, har haft et eksistentielt og meget respektabelt oplevelsesforhold til litteraturen. Ganske vist har de ikke brugt teksterne som kultgenstande eller urørlige museumstykker, men i højere grad været drevet af et prosaisk ønske om at udvikle omverdens- og selvindsigt af arbejdet med dem. Men måske har det vigtigste særtræk været en ulyksalig tilbøjelighed til altid at gå bag om de umiddelbare oplevelser, de troskyldige overbevisninger og de færdige konceptioner, til at anlægge indfaldsvinkler, der fik teksterne til at sige noget mere og noget andet end det, som digterne selv kunne være bevidst om. Og hertil er kommet en mærkeligt moderne hvileløshed, en trang til hele tiden at komme videre end til Goethe og Claussen, dansk 60'ermøderne, arbejderlitteratur, Brandes og Blixen, hvor andre normale mennesker for lange perioder har fundet trygge fortøjningssteder for deres åndelige energier.

Det er altsammen kun en tanke. Men inden den bliver droppet, kunne jeg til en nærmere overvejelse af den godt tænke mig at lægge noget konkret materiale på bordet. Og det kunne ifølge sagens natur passende være nogle af mine egne personlige erfaringer med kunstoplevelse.

For mig er der ingen tvivl om, at de stærkeste oplevelser altid vil være forbundet med førstegangsmødet, med de øjeblikke, hvor indtrykket som lyset gennem en fotolinses åbning suser ind på den indre film. Jeg har aldrig ønsket at læse bøger eller se film mere end én gang. Og når erhvervet har nødvendiggjort hele genlæsninger, har andengangsoplevelsen altid været stærkt afsvækket. I den intellektuelle bearbejdning af en tekst kan man lægge mange sigtelinier, se den i stadig nye forbindelser og perspektiver. det kan være særdeles lystforbundet, men det er en anden, mere sublimeret lyst end den umiddelbare oplevelses. Kun over for kunstarter, hvor indtrykkene ikke så hurtigt falder ind i forhåndskendte mønstre, bevarer oplevelseskvaliteten sig gennem flere gensyn/genhør. Det gælder for mit vedkommende non-figurativ kunst og forskellige dele af musikken. Når ikke man dyrker den professionelle naivitet og den stadige henrykkelse som livsholdning, er det efter mange års læsning der-

imod sjældent, at litteraturen giver morgenfriske chockoplevelser. Man kan fornøjes over gode enkeltheder i det ny og fryde sig over holdbare kvaliteter hos klassikere, men de svimlende åbenbaringer er - hvis man skal være ærlig - sjældenheder.

Omvendt kunne i de første læseår forholdsvis enfoldige ting give langt stærkere oplevelser, end mere epokegørende værker på et senere tidspunkt har fremkaldt. Betingelserne for litteraturoplevelser og kunstoplevelser er ganske bestemt af, på hvilke tidspunkter éns subjektive udviklingslinie mødes med de linier, der går gennem kunstens forskellige perioder og produkter. Den sidstnævnte del af billedet er ikke emnet her, og jeg vil derfor kaste mig ud på den subjektive vej, forlade de almene betragtninger og fortælle nogle træk af mit liv med kunsten. Enkelthederne kan være pittoreske og underholdende i sig selv. Men jeg tror også, at der kommer en linie af noget karakteristisk frem. Hvad kan det mon være?

Som 12 eller 13-årig havde jeg en periode med en intens kunstnerisk hybridoplevelse: Conan Doyle og Louis Armstrong i et inciterende samspil. Med Armstrongs "Hot Five"-indspilninger fra 1925-28 som stadigt grammofonakkompagnement fortærede jeg det lokale biblioteks bestand af Sherlock Holmes-fortællinger. Deres pusterørsbevæbnede pygmæer, dresserede giftslanger og fosforiserede hunde var ikke hovedsagen. De bar exotismens fascination, den kildrende fornemmelse fra overlevelseskampen mod koloniverdenens bundløse dybder af dyriskhed og ondskab. Imperialismens fantasme besat med seksualitetens energier. "Kong Salomons miner" m.fl. af Rider Haggard, Paws jungle i Torry Gredstedts danske fantasier. Men den del af sagen var ikke det bærende.

Den egentlige henrykkelse lå i storbyen - billedet af gadernes myldrende masse, hoteller, aviser, cabs, stationer, tog, broer, dokker og nattens tjæresorte Themis. Og så selvfølgelig først og fremmest af den piberygende, slåbrokkede bohème, der i sin flegmatiske indkapslethed intenst perciperede omverdenen i alle detaljer og med sin hjernevirksomhed trængte gennem dens gåder. Med få skarpe blikke og sin logiske slutningsevne kunne han trække ukendte personer ud af den anonyme tilfældighed og bestemme dem stofligt konkret: dér ser De f.eks. en mindre fabrikant fra Sheffield-området, der er på vej fra Victoria Station til sin svoger for at overbringe ham en ubehagelig meddelelse. Bagefter kom så grundene for antagelserne, og som regel slog de jo til, bestikkende nok. Det uoverskuelige, storbyens kaotiske mangfoldighed blev for hans ræsonnerende

iagttagelse til gennemskuelige mønstre af fascinerende lovmæssighed. Ytringer som denne kunne også sætte svimlende tanker igang: "De kan f.Eks aldrig forudsige, hvad en enkelt bestemt Mand vil foretage sig, men De kan med stor Nøjagtighed forudsige, hvad et gennemsnitligt antal Individer vil foretage sig. Individerne varierer, men Gennemsnittet er konstant".

Bohemens lystfyldte uafhængighed i forhold til den sociale nødvendighed var også et dragende billede: på én gang midt i storbyens pulserende liv og samtidig fri af dets tvangsmæssighed. I sin egen eksistens overskred han det regelbundne, der satte ham i stand til den intellektuelle beherskelse af det liv, der foregik omkring ham. Her var ingen hænder, der blev snavsede af undertrykkelsens beskidte arbejde eller af de undertryktes grådige kamp for at komme op. Samtidig signalerede Holmes' violinspil og hans kontemplative tilbøjeligheder et intenst indre liv. Det havde den nerve, den vibrerende streng, der gjorde hans beherskethed "tense" og ikke kedelig.

Det var vel sagtens et sundhedstegn, at fascinationen af det asketiske hjernemenneskes intellektuelle omverdensbeherskelse blev overlejret af en helt anden fascination præget af en rytmiseret kropslighed. Mens den skarpskårne englænder med høgenæsen gjorde sine iagttagelser og drog sine slutninger intonerede en ungdommeligt kødfuld Louis Armstrong på grammofonen "Potato Head Blues", "Struttin' with some Barbecue", "Twelfth Street Rag", "St. Louis Blues" og alle de andre skønne numre fra "Hot Five"-perioden.

Hørt ud fra jazzens senere udvikling er det lidt gumpetung musik. Men med min baggrund i Højskolesangbogens inderlige og højtidelige klangverden og med 50'ernes radiomusik som alternativ var Armstrong et vidunder af sansenær vellyd. Alt blev trukket ind i et kropsligt her-og-nu, der med et energisk, men ubesværet drive svang sig afsted gennem et nummers tre-fire minutter for med samme energi at starte igen på en ny variation af veloplugheden. Det var ikke store højtidelige enkeltøjeblikke, men en pulserende, menneskelig vellydsmaskine fra Henry Fords og samlebandets "roaring twenties". "Hot Five" var et rigtigt team, hvor Johnny Dodds' vitalt svingende og elegante klarinet og Kid Ory's fede trombonelyd kunne udfolde sig uden at bryde det herligt kollektive lydbillede. Men når Louis gik solo, følte man nogle fysiske grænser blive sat ud af kraft. Der var en vægtløs ækvilibrisme, når han kørte derudad på hornet, og alt bare lykkedes. Men måske foregriber jeg her oplevelsen af Louis fra en lidt senere periode, hvor han havde forladt "Hot Five" og "Hot Seven" og var blevet rigtig star med et stort orkester som

backing-group. Jeg fulgte skiftet på en LP med titlen "Laughin' Louis" med optagelser fra Chicago 1932-33. Man kom her fra gaden ind på den store scene, fra "real life" til show'et. Men hvor han før var fantastisk på en trompet, var han nu helt ustyrlig, legende suveræn, altformående og samtidig godmodig og kærlig. Snart sang han lyrisk på blikket, men inden det blev sentimentalt, drejede han med et frisk sving over i en susende eksprestogsrytme, hvor han trak orkestret efter sig som en komethale for med en latter at stoppe op inden det faldt af af udmattelse. Han snakkede, klavnede, sang og spillede og kunne alt: "I've Got the World on a String" hed et af numrene - for "He's a Son of the South" et andet, som vedkendte sig det miljø, hvor hele denne mærkelige kombination af "power" og følsomhed kom fra: "I've got a Right to Sing the Blues".

Baggrunden fik jeg en fornemmelse af ved at læse Armstrongs erindringer. Som "Hot Five"-teksterne handlede det om et chokerende barsk, men trods alt alligevel menneskeligt liv i storbyernes negerkvarterer, om musik og kvinder, som han elskede og sloges med, om at blive "sad and dreary" og så musikken igen, hvor det påny kom op på skinner. En skrækkelig blanding af drive og ømhed - "I'm not rough" hed en af melodierne. Men heller ikke sentimental. Ikke så forskellig fra Chaplin i de tidlige stumfilm, som var en anden af mine kærligheder i de år. Jeg var helt opløst og galede af latter, så folk vendte sig forarget i biografen.

Holmes-interessen varede så længe, som det stod på med at læse bøgerne igennem Men musikken fortsatte, og det var et udstrakt rige med nye felter i alle retninger. Den senere Armstrong fik jeg ikke meget ud af. Fra slutningen af 30'erne og fremefter blev det mere og mere til hvid overklasseunderholdning, talk-shows, trompetvirtuositet med stadig kraftigere anstrøg af det, tanterne kunne kapers i Eisenhowers USA.

Til gengæld tog Ellington over. Hans udvikling fra tyvernes "Cotton Club" til de store orkestre i 30'erne mindede om Armstrongs. Men Ellington var ingen solist med et akkompagnement, der gik i forfald og tog star'en med sig. Han var organisator af en stor kollektiv lyd. Enerens spontaneitet var der ikke meget plads til, men ligesom da de store sammenslutninger og de statslige kollektivtiltag afløste forbudstidens mere individuelle anarki i USA, kom der helt nye produktivkræfter i sving. Ellington pirkede til det lydbillede, jeg var vant til. Der var en mere intellektuel eksperimenteren med klang og rytme, melodierne blev drejet, og i de dæmpede trompe-

ters vibrato kunne der være en ironisk vrængen, der først virkede foruroligende, senere salt humoristisk. Ellington betød overgangen fra det spontane og naive til det reflekterede og organiserede, fra det sorte syds folkloristiske bluessound til New Yorks skyskraber-gader, undergrundsbaner, til neon og natklubber med big bands i hvide smokings og kor af syngende saxofoner. Lyde, der spillede over bymassivet som projektører på højhusenes funkisfacader. Det utrolige ved Ellingtons "set up" var, at han drejede alt en halv tone væk fra det konventionelle, flyttede på tingenes dimensioner og konstruktioner, så de swingede frem i aldrig før hørte bølger af gigantisk lyd, fra tyst vuggende havblik til big band-brøl, hvor harmoni og disharmoni krydsede og blev til ét. Aldrig en banalitet, ikke en flovse. Ellington blev ikke i 30'erne det hvide publikums klovn. Uudgrundelig og ironisk som en pomadiseret buddha sad han ved flygelet og orkestrerede de følelsesmæssige dybder og højder i det storbyliv, som den hvide middelmasse af beboere kun befærdede i midterbanen.

Ellington strakte sig for mig gennem en række år, og kronologien var lidt indviklet. Indimellem kom perioder med nyere jazz. Først Miles Davis, også eksperimentator med lydbilledet, men måske mere forsigtig, mere krukke og mere villet ny end Ellington havde været 20-25 år før. Og dog var Davis' musik dejlig som noget helt samtidigt i årene omkring 1960. Hans lange ture på trompeten gav en skøn susende fornemmelse af en ny, intellektuelt sofistikeret 60'ermøderitet, som var ved at lette. Armstrong var nu et oldtidsminde, jazzens guldhorn. Efter Davis kom Coltrane og Mingus, der i første omgang skar mig i hovedet, så gruset knasede ikke mellem tænderne, men mellem ørene. Efterhånden kom de inden for rækkevidde, og som gamle kendinge viste de sig at have en næsten uopslidelig fond af rå charme. De havde også meget andet: Coltrane den vildt frådende protest, Mingus en kropsrytme, som jeg vil kalde zünftig, selv om han ikke var nogen tysk håndværkssvend.

Men jeg havde ikke brugt Ellington op, selv om jeg droppede hans ting fra begyndelsen af 40'erne og fremefter. Da gik det nemlig samme vej som med Armstrong: mere og mere underholdning, variationer over gamle sager, men ingen fornyelse, efterklange af gammel intensitet. I Ellingtons voluminøse indspilninger fra de gode år var der stof, der for mig rakte helt op til den periode i mit liv, hvor Pontoppidan kom på programmet i oplevelsesinstitutionens litterære afdeling. Som en duet mellem den gamle og den ny verden, mellem moderniteten og den nationale fortid har jazzmusikken

spillet, mens jeg fulgte de idealistiske helte i den danske litteratur på deres bedrøvelige vandringer frem til døden på feltlazaretter, i klitensomheden og lignende steder. Mit hjerte og mine sanser har altid følt sig tiltrukket af livsglæden og udblæsningen i moderniteten. Men man har siddet i bevidsthedsmæssig fortid op til halsen, eller i hvert fald op til livet. Der har været meget at komme fri af. En del inden i en selv, men det var såmænd ikke det værste. Det værste var, at fortiden vandrede lyslevende omkring i miljøer og institutioner, og at den i den litterære verden slog igen, hvis man kom til respektløst at skubbe til den.

Da jeg i slutningen af 60'erne på given foranledning ville udvide min litterære dannelse ved at læse Henrik Pontoppidans værker, fik jeg et inciterende blik ind i det, der på dette tidspunkt mere og mere kom til at stå som "det gamle Danmark". Socialhistorisk blev et udsnit af fortiden levende for en. Man kunne med Pontoppidan danne livagtige forestillingsbilleder om en søgende ung ånds vilkår og problemer, som de havde stillet sig, og som de måske stadig gjorde det. Ved fortællerens diskrete placere sig i en tilsyneladende ret flydende distance til det fortalte, blev man trukket med ind i nogle tematikker, som det umiddelbart var svært at overskue og finde ud af igen.

Lykke-Per var som person overgearet i ungdommen, speedet op til muskelmandsagtig overtrumpfen af kapitalismens København og Berlin. Det måtte selvfølgelig ende galt, for han havde lig i lasten. Helt bogstaveligt, da han dampede op ad den vaginale Randers Fjord med moderens kiste under dækket. Det rungede af bevidsthedsmæssige hulheder, allerede da han drog erobrende frem i verden. Og seksuelt var han traumatisk uforløst mellem storbylibertinage og den nysselige Fransiscas provinsielle jomfruelighed. Han havde ikke styrke til at folde hende ud til seksuel blomstring i moderniteten, men måtte enten voldtage og degradere hende, følte han, eller lade hende stå uberørt tilbage i provinsidyllen. En rigtig mandeproblematik, som også fik ham til at vige forskrækket tilbage fra den umetafysiske Nanny, der hverken var uskyldig eller provinsiel, men blot sanselig. Både Fransisca og Nanny kunne jeg godt lide, og jeg syntes det var uforståeligt, at han ikke rigtig forsøgte sig med nogen af dem. Kun den vilde zigeunerpige og societyfruen med de kødfulde overarme kunne trække ham op, og så var det lutter ruelse og lede bagefter. Først hos den overspændt ukropslige rovfugleheroine, Jakobe, fandt han den masochistiske selvdestruktion, der gjorde ham til herre over kroppen og kvinden i ét. Meget nietzsche-

ansk og meget karakteristisk for det sene 19. århundredes forvredne mandlighed og seksualitet. Men det med Jakobe var meget ufascinerende og noget antikt i forhold til tidspunktet i de sene 60'ere, hvor krop og køn for første gang i den nyere historie var på vej ud af fnis og fortrængning.

De indre uafklaretheder og deres ufrugtbare retning til trods fulgte jeg med sympatisk indlevelse heltens oprør mod hæmmende samfundsautoriteter, mod overtro og dumhed og undertrykkelse og for en frigørende samfundsudvikling med den moderne teknik som mægtig løftestang. At det gav kolossale indre brydninger var også fint nok, det var ikke svært at leve med i. Men hvor Lykke-Per begyndte sin nekrofile hjemgang med moderens kiste, droppede sit store projekt netop som det kunne realiseres, flyttede på landet med præstedatteren, veg sin ægteskabelige plads til fordel for en umæhlende hesteproprietær og endte med at nyde sin smertefulde eksistens som kræftsyg klitfoged, da kneb det med indlevelsen og sympatien. Melankolien og nostalgien og ensomheden er stemningsfulde steder at gæste på besøg af begrænset varighed. Men at det skulle være en seriøs udvej at lade modernitetskonflikterne føre til et varigt eksil i disse skyggeriger, stred mod al sund sans og nærmere eftertanke. Det var sorte fantasier udtænkt i et smadret hoved, som man selvfølgelig ikke skulle bebrejde den psykiske præstevold, det havde været udsat for. Men som man nok skulle kunne sige fra overfor politisk, moralsk og personligt. Udenomsforklaringerne: at Pontopidan slet ikke var fascineret af sin Lykke-Pers endeligt, og at han beskrev det for at tage afstand, vise hvor galt det kunne gå osv., alt det forekom mig at være snusfornuftigt vås, en rystende døvhed over for alle de lidenskaber, der var på færde i bogen.

Men at man offentligt kunne sige fra over for Lykke-Per, deri tog jeg ganske fejl. Skønt jeg i min lille bog om romanen med positivistisk evidens næsten kunne bevise tematikken og dens udvikling, var der tilsyneladende ikke andre end en mindre gruppe af jævnaldrende, der kunne se sagerne. Selve tanken om, at man kunne have en forfatter med fremragende gestaltningsevner og med store oplevelsespotentialer i sine værker, men en forfatter, der sørgeligt var bundet til reaktionære "løsninger" og visioner, selve den tanke var i begyndelsen af 70'erne tilsyneladende for kompleks til, at nogen i den litterære institution overhovedet kunne fatte den. Det er den sikkert stadigvæk.

Og dog er intet mere selvfølgeligt, end at der med hele den modernisering af bevidsthedsforholdene, som skete i 60'erne og

70'erne måtte komme en revision af den litterære traditionsforståelse. Man var ikke mere nødt til venligt at omfortolke "den store radikale samfundskritiker Pontoppidan", fordi man havde brug for det til stabilisering af nogle skrøbelige radikale positioner i et uventligt koldkrigs-klima. Det havde været Møller Kristensens situation. Her i "det ny venstres" gode år og efter 60'erstrukturalismens scientistiske skoling var det derimod krystalklart for dem, jeg omgikkes, at man måtte kunne se ædrueligt og sagligt på digterne, også selvom man kom til at pille nogle af de lånte fjer af koryfæerne. At sige noget sandt og at gøre op med konservative og uholdbare kulturradikale traditionsforvaltninger var én sammenhængende og helt selvfølgelig opgave for de typer i tiden, der ikke følte nødvendigheden af at flygte fra moderniteten, havde rimelig lyst til at leve i den, ja ovenikøbet en forfængelig tanke om at kunne påvirke den til det bedre.

Ellington og Pontoppidan kom ikke til at udgøre noget fast transatlantisk par. Lydbåndet til den ende af Pontoppidan-oplevelserne, hvor den til sidst mere indædte stillingtagen fandt sted, var helt germansk, nemlig romantisk kammermusik: Schubert, Schumann, Mendelsohn, Brahms. Også Beethovens kvartetter, samt de to førstnævntes samtlige lieder, suppleret med Hugo Wolfs. Det var vidunderlige kompositioner, velordnede, overskuelige og dog fulde af lidenskab, omend den var bundet til formens rammer.

Der er mange enkeltheder at gå ned i, forskellene mellem komponisterne og mellem fortolkerne, det historiske spænd fra Schubert til Brahms osv. Men jeg vil nøjes med at stille spørgsmålet om, hvad der lå bag ved denne ret omfattende fascination. Jeg tror det havde at gøre med denne musiks forunderlige stemning af opbrud inden for en orden, som endnu består, og hvis afløsning endnu ikke er synlig. Jeg'et er bundet, tvunget til form og harmoni. Men det presser ud mod grænserne, samtidig med at det er fuldt af melankolsk smerte over konflikten og det brud, der anes. Det sker ikke inden for kompositionene, men det fornemmes i et uvist "historisk" perspektiv. Det er nogle stemninger som findes hos sensible og urolige ånder især i perioden mellem 1830 og 1848 og især Tyskland. Det er en mærkelig blanding af på den ene side en forfinet følsomhed, som først kommer op og får betingelser her i absolutismens sidste årtier. I 1700-tallet findes den endnu ikke. På den anden side en fornemmelse af, at dette guldalderagtige indlukke er fuldt af skrøbelige sublimeringer og usunde fortrængninger, og at det må falde, om ikke andet så for revolutionære ryk udefra. I

England fejrer pengemagten og fabrikkerne fortiden væk, og i Frankrig er de postnapoleonske kongedømmer kun vakkelvorne bolværker mod revolutionens hydra.

Nu blev de tyske 1848-begivenheder revolutionære aborter, og miseren fortsatte for de tyske intellektuelle som en uendelig lang smertefuld fødsel ud til modernitetens livsvilkår. De kom aldrig hele igennem.

I Frankrig gik det anderledes for sig. Ikke alene havde 1789-revolutionen og Napoleon-tiden givet de borgerlige klasser en historisk ny bevidsthed om at kunne handle, om at kunne tage magten. Deraf den stadige revolutionsforventning. Der var i det hele få hæmninger tilbage, som bremsede forvandlingen af livsforholdene i metropolen Paris til rent moderne, storbymæssige relationer. En af de lystfyldte læseoplevelser, efter at de pontoppidanske traumer var overstået, og efter at følelsesdimensionen var mættet med kammermusik, blev bl.a. Balzacs gammeldags omstændelige, men vidunderligt klarsynede beskrivelse af "de tabte illusioner" ved mødet med storbyen. Her følte jeg mig fri for en anmassende traumatik, der får lov til at dreje perceptionen af virkelighedens mennesker og liv, her var ingen overhåndtagende ødipale regressioner og heller ingen patetiske deperadotogter op på iltfattige bjergtinder eller ud i tåget klitensomhed. Og dog hang Balzac tydeligt nok meget stærkere ved fortiden end Pontoppidan gjorde. Hvis han havde kunnet, ville han have ført alt tilbage til før, mens Pontoppidans nostalgiske "før" i de sene værker var et rent psykisk sted, der ikke engang kunne tåle at blive sammenholdt med beskrivelsen i hans egne tidlige værker.

Efter Balzac fulgte senere Stendhal og derpå Zola og igen en følelse af forbundethed med disse franske typer fra storbyens og kapitalismens gennembrudsperiode. Det forbløffende og fascinerende hos Balzac og Stendhal er deres vilje til erkendelse. De er ikke korrumperet af skepticisme, men tror på, at det kan lade sig gøre at analysere det brogede sociale og psykiske liv i moderniteten, finde sammenhæng, forstå, hvordan "virkeligheden" fungerer, selv om den ikke passer dem. Deres begrænsning er de faste tid-, kausalitets- og rumfornemmelser. De kender måske erkendelsens svimlen, men de kender ikke perceptionens svimlen, når proportionerne i det psykiske rum bliver rystet. De er heller ikke "dybe" som tyskerne fra Schubert over Freud til Thomas Mann. Derved går en del psykologiske indsigter og megen stemningsfuldhed tabt. Men forskellen mellem de krogede og dunkle tyske småsamfund eller de præjssiske

rædsler og så Paris er friheden fra den dystre "schicksalhafte" følelse af "Verdammung", som altid har plaget tyskerne. Baudelaires satanisme virker noget poseur-agtig, og når Berlioz forsøger sig i det "schauderhafte" tyske ("Symphonie fantastique", "La damnation de Faust") lyder det som halvironisk maskerademusik. Forøvrigt nydeligt.

Disse storbyfranskmænds vidunderlige sans for "le réel" betjener sig af et sprog, som er uden de større finesser. Og de befinder sig trods alle desillusioner trygt inden for den "illusion", at omverdenen er gennemskuelig, menneskenes liv i samfundet forståeligt. Deres subjekt-objekt-system er intakt. I den forstand er de jo ganske umoderne, uden for den modernisme, hvori omverdenen er blevet til et rent internt subjektfænomen og sproget subjektiveret i mindst samme grad. Sådan som jeg - sikkert ikke særlig originalt - har oplevet modernismen, har den været en chokeret tilbagetrækning fra mødet med den storbymæssige organisering af menneskelivet. Eller om man vil, en udspilning af jeg'et for at få det til at opsluge en omverden, som jeg'et er for hudløst til at kunne tåle synet af. Tingenes tomme blikke hos Baudelaire er gode udtryk for den skuffede forventning om, at omverdenen skal være personlig, varm og sympatisk interesseret. I virkeligheden er den upersonlig, kold og ligeglad. Denne oplevelse kan man reagere forskelligt på. Hvor de bedste realister og naturalister forsøger at komme over den ved at gøre sig forestillinger om årsager, "lovmæssigheder" bag og i menneskelivet, som det nu foregår, trækker modernisterne sig forulempet tilbage til en psykisk privatverden, hyppigt domineret af infantilt raseri, narcissistisk krænkelser.

Man kan se dette vandskel i psykisk reaktionsmåde inden for Poe's forfatterskab. I detektivfortællingerne jagter han drømmen om den lovmæssighedssøgende omverdendsindsigt. Det er netop en drøm, for i modsætning til romanforfatterne er han nødt til en kolossal, ganske urealistisk, narcissistisk besættelse af sin realitetbeherskende herro, detektiven. Derfor er "Gold-Bug" på mange måder en mere fascinerende konstruktion. Men trods narcissismen findes i detektivteksterne idealet om "viljen til viden", og et vist subjekt-objekt-system. I "Hop-Frog", "The Black Cat" og mange andre regredierer han på modernistisk vis til et helt privat, infantilt hævnunivers, til et uhyggeligt barnekammer, et morbidity rædselskabinet.

På dansk grund ser man den samme problematik hos Jacobsen, der også var Poe-læser. Skellet mellem objektivisme og ødipale regressioner går ned gennem "Fru Marie Grubbe". Jacobsens preci-

øse stilarbejde viser så iøvrigt eftertidens modernistiske vej: den tabte selvfølelse ved ikke intellektuelt at kunne bemestre omverdenen søges indvundet igen ved besættelse af jeg'et som Kunstner. Jacobsen føler sig som litteraturens "Grande d'Espagne".

En anden udløber er jeg'ets handlingsløse dvælen i beskrivelsens melankolske "Weltschmerz"-stemningsfuldhed. Begge dele findes også hos Bang, dog sådan at stilen er styret af journalistens sprogøkonomi.

Men i det lange løb bliver det den subjektivistiske sprogudfoldelse, der bliver hovedsagen. De åbenlyse begrænsninger, der ligger i subjektivismens privatpsykologiske tendens, søger man at komme ud over ved en gigantisk besættelse af skrivningens "orale" lystfølelser. I modernismens magtfulde monologer er "virkeligheden" forsvundet som lokaliseret modstand, her høres ingen modsigelser. Strømmen fra Joyce er som en katolsk messen, der ved sin uendelighed vil besværge, at der i verden findes andre instanser end det hellige, skrivende jeks. Det er en stadig røren i gryden for at de opslemmede omverdens- og fortidsfragmenter ikke skal skille sig ud som selvstændige elementer i en bevidsthedsfremmed, ydre erfaringsverden.

Den hjemlige Jensen er mere beskeden; han vil blot som en anden himmerlandsk kraftkarl overtrumfe og dupere. Se hvor jeg kan! Og så banker han sine sproglige esser i bordet med næveslag, så det ryster. Men han er dog ikke mere vild, end at han mellem trumferne holder passende pauser til at indkassere publikums benovede bifald.

Det skægge ved alle disse gode folk er, at de bag de sproglige kraftpræstationer trækker omkring med et læs af gamle socialiseringsskader, overvejende ødipale. Et mere uhierarkisk, "upersonligt" og "fladt" bysamfund end de personalistiske provinsmiljøer, de kom fra, har været ligeglad med denne ballast, og har ikke kunne hjælpe dem af med den. Det gælder Jacobsen, Bang og Jensen. Men Hamsun er måske den, der mest nøgent, hæmningsløst selvaflørende er i stand til at vise, hvordan landsbyens vertikale omverdensrelationer falder døde ned på stenbroen. Havde samfundet kunnet give dem magt og myndighed over mennesker, måtte vi have undværet megen digtning. Jacobsen som træet, aristokratisk godsejer, Bang som halvdekadent gråsprængt excellence med loge i operaen og Jensen som en brutal imperialistisk H.N.Andersen.

Anderledes end hos de usympatiske, ariske kraftgenier som Jensen og Hamsun bliver forholdet mellem verden, sprog og bevidsthed hos Kafka. På modernistisk vis er det en udspilet inderverden. Men Kafka står ikke i magtens forgemak, skummende af formåethed og

raseri over ikke at være bænket inde i "das Herrenhaus". Han er jøde og ret sagtmodig, helt bortset fra at de store samfundsmaskinerier, der ruller sig ud i hans periode og erfaringskreds, gør længslen efter at komme ind i personlige magtuniverser noget mere anakronistisk, for ham i hvert fald irrelevant. Baggrunden af traumer er iøvrigt gammelkendt: "Vater-Sohn", "dommen", overordnet-underordnet, luder-madonnakvinden etc. Men i stedet for sprogrpræstationerne, som det ikke bliver til meget af, etablerer han utilslørede åbninger ned til barndomsfantasmer, der i surrealistiske hybridformer med en moderne centraleuropæisk storbyverden er suget disproportioneret ind i en subjektivistisk optik. Det er mere grusomt end noget barnemareridt, men rædslerne udleveres naivt, så troskyldigt, at det tit bliver humoristisk. Det er forfærdeligt, men for en stund til at holde ud, fordi barnet ikke er rigtig betændt, snarere målløst forundret.

Forstyrrelsen af tid, rum og kausalitet forekommer nødvendig hos Kafka, og der kommer nogle andre erkendelsesåbnende rum ud af det, når væggene væltes hos ham. Jeg har ikke helt den samme fornemmelse af nødvendighed og naivitet ved den danske lyriske 60'ermodernisme; her tænkes især på Rifbjerg. Verden er ikke surrealistisk drejet hos 60'erdanskerne, snarere rørt op til svær genkendelighed ligesom grønsagerne i italiensk salat fra den mayonaisevelfærd i samfundet omkring dem, som modernisterne var hudløst ideosynkratiske overfor. I hvert fald er det *dissecta membra*. De associationsforbindelser, hvori de adsplittede sproglemmer kædes sammen, er dog ikke så svære at følge, når man først kommer ind i systemet. Resultatet af strømmen er hæmningsløst, "uæstetisk" fortættede billed- og sprog-dannelser, som vi ikke før har set i Danmark. Der er intens sensorisk fylde, ikke mindst for dem, der kender noget af det, som historisk er erfaringsbaggrunden. Billederne er jo ikke banket ud af en uberørt hjernebark.

Sproget er ikke bare revet løs af sine sociale fortøjninger og den sammenhængende omverdensopfattelse pulveriseret til sensoriske ruiner. Modernismen er samtidig med alle sine ordlystgevinster blevet til en omfattende psykisk regression, og det indre landskab - f.eks. i "Camouflage" - antager undertiden en rent privatistisk karakter. Man spørger sig ved den danske modernisme, om den litterære registrering af det danske moderniseringsryk i disse år, behøvede at bestå i, at man gik fra sans og samling. Var det virkelig nødvendigt psykologisk at gå i sin mor igen og kigge ud på Himmelbjerget gennem hendes navle, blot fordi der kom lidt moderne

velfærd til riget? Ja tilsyneladende. Men skal det gå sådan, må man også se på de positive sider. Selv om de senkapitalistiske modernismer gør sine udøvere til professionelle spædbørn, der skriver som engle og tænker som Tarzan, så får "almenheden", samfundet, nogle gedigne gevinster til gengæld for disse personlige ofre. Der kommer sprogligt røre i systemet og frisk luft i den psykiske trækkanaler. Hvis man kan vride sig ud af den konsekvens, at evnen til intellektuel samfunds- og menneskeindsigt atrofiere, så ligger der her nogle erfaringer, man ikke skulle være foruden.

Nu er det jo snart mange år siden 60'ermmodernismen gjorde sine landvindinger. Men den repræsenterer stadig den herhjemme bedste og mest vidtgående udgave af modernismens subjektivismen og dens regression tilbage til de tidlige, prærationelle forestillinger og sansformer, til et primærprocessuelt psykisk liv. I et gennembrud tog den hul på nogle psykologiske strømninger, som siden har vist sig at være stærke og holdbare tendenser i vor senkapitalistiske kultur, fra hippietidens "fantasien til magten" og frem til det element i 80'ernes film- og TV-stil, hvor hvert minut snesevis af kun associativt forbundne billeder flimrer over skærmen som i højkoncentrerede drømmesekvenser. Men det er anden historie. Dog har den det at gøre med min kunstoplevelse, at den har bekræftet, at det er ganske uholdbart at forsøge at afvise modernismens subjektivismen. Den er simpelthen en gedigen realitet i det moderne psykiske liv. Og lige så infantiliserende den er, når den hersker alene, lige så fuld af impuls er den til levende, flerdimensionale forbindelser mellem de forskellige etager i vores perceptions-, føle- og tankeapparat. Den lærer en modernitetens svimmelhed. En svimmelhed, som i øvrigt får en ekstra dimension, når man tænker på, at grundforestillingerne og begreberne selv i naturvidenskabelige, fysisk omverdensanalyserende teorier formentlig - gennem flere formidlingsled - er projektioner af socialt givne oplevelsesformer. Joyce's "Ulysses" og Einsteins relativitetsteorier var børn af den samme tid. Og nu er man vist ved at revidere Einstein i en retning, der får teorierne om den fysiske verdens grundrelationer til at ligne en model på det sene 20. århundredes subjektivitet. Men det er *også* en anden historie.

At skrive om én voluminøs kunstoplevelse har ikke ligget rigtigt for mig. Det ville have været en isolation af noget enkeltstående, som i virkeligheden ikke står spor enkelt; en højglanspolering af den udvalgte oplevelse for at rimeliggøre valget. I stedet er lyset gledet hen over en række af litteratur- og musiksager, som i min bevidsthed er

gået i forbindelse med hinanden. Og det er forbindelserne, indbyrdes mellem teksterne og udad til det levede, ikke kun forestilte liv, der har givet enkeltdelene betydning og oplevelsesintensitet. Men selv om mønstrene og forbindelseslinierne er blevet trukket frem, er der naturligvis endnu store dele af vejnettet, som ikke er blevet kortlagt. F.eks. en gammel, men efterhånden måske næsten stærkere kærlighed til replik- og situationskomikken af den type, som springer frem hos H.C.Andersen, til ironien og parodien, til den besættende blanding af glasklar distanceindsigt, lystighed og følelse, som man mest fantastisk måske finder i Cervantes "Don Quixote", en eventyrlig bog. Hvad der psykologisk er på færde i en sådan fascination, kan man iøvrigt få gode ideer om i Freuds mest lystfyldte afhandling "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten", der er en oplevelse i lige så høj grad som nogen kunstnerisk.

Kunsten er ingen katedral, hvor du får dybe, evige budskaber forkyndt om Mennesket og Livet, eller hvor du får hellige åbenbaringer og evige oplevelser. Kunsten har ingen kanoniske bøger, og dens officielle præsteskaber er selvbestaltede anakronismer. Kunsten er et supermarked. Men et supermarked, hvor købekraften ikke i særlig grad er økonomisk bestemt eller begrænset, men på utopisk socialistisk vis afhænger af forbrugerens behov og talent for at tilfredsstille og udvikle det. Forbrugeren sætter sine egne begrænsninger. Hvis man er fornøjet med igen og igen at tage Jakob Knudsens traumer ned fra de bugnende hylder, ja så gør man det. Andre er således indrettet, at hylderne med modernistiske sprogassociationer tilsyneladende tilfredsstiller alle deres behov. Faren for ensidig ernæring er så vidt man kan se ikke dødelig på dette område. I hvert fald ikke fysisk.

Men det snævre sortimentsvalg er ikke spor nødvendigt. Kunsten kan fungere som en formidabel tids- og stedsmaskine. Hvis man sætter fantasi og indlevelse ind, kan den føre ud over alle historiske og geografiske begrænsninger, forbinde med psykologiske bredder, detailler og dybder, som ikke kan nås inden for et enkelt liv uden denne maskines hjælp, men som hjælper godt i det liv, man kan nå. Så godt som tid, kræfter og evner rækker, kan man indsamle historiske og psykologiske erfaringer akkumuleret over århundreder. Hvad er en følsomhed og en høresans, som ikke har fået strengene stemt i det 19.århundredes kammermusik? Ja, den er udmærket. Men den er ikke den samme, som efter bekendtskabet er gjort. Og dog alligevel snæver, hvis ikke de kantianske vægge i ens psykiske rum er blevet åbnet ud til modernitetens svimlende oplevelser af

uendelighed og relativitet.

Og netop som jeg har formuleret denne opfattelse af kunsten støder jeg tilfældigt på et synspunkt hos Marcel Proust, som jeg ikke kan huske at have læst, men som slår mig med genkendelse. Naturligvis kan han ikke lade være med på egne og på professionens vegne at slå et slag for "den store kunstner". Men alligevel: "Kun gennem kunsten er vi i stand til at komme uden for os selv og lære en andens syn på verden at kende, som ikke er det samme som vores eget, og se landskaber, som ellers ville være forblevet ukendte for os som landskaber på månen. I stedet for at se en enkelt verden, vores egen, ser vi den takket være kunsten mangfoldiggøre sig, indtil vi for os har så mange verdener, som der er originale kunstnere".

Ja, den er udmærket den kunst. Den har blot én fejl: at den kun er kunst.