

Musik og de fortrængte følelser

af Karin Sivertsen

Når jeg i sidste nummer af MODSPIL i artiklen »Stanken der forsvandt« tog udgangspunkt i Rainer Werner Fassbinders film om Lili Marleen, var det for at vise en bestemt fremstilling af forbindelseslinierne mellem samfund – i dette tilfælde et irrationelt autoritært styre, Hitlers Tyskland – og mediet musik. Konklusionen var, at Fassbinder lader de to stå adskilt, han nægter at lade sin heltinde og hendes sang inficere af stanken fra nazismen. I denne artikel, som også tager udgangspunkt i filmen Lili Marleen, drejer det sig om at forstå, hvordan Fassbinder slipper afsted med at fascinere os gennem en sådan fremstilling, som bevidst vender op og ned på vores forestillinger om samfundsmæssige sammenhænge og som hæver det banale og vulgære op som sandt og rigtigt (og her tænkes der ikke kun på sangen, men også på pigen – de to er allerede blevet et, både i pigens, Fassbinders og vores bevidsthed) på bekostning af det politisk heroiske.

Filmens hensigt er klart nok at trække interessen væk fra det politiske/historiske forløb og i stedet sætte søgelyset på de mekanismer, der ligger bag handlingen – afskrælle det ydre og lokke de dybere bevidsthedsmæssige lag frem til overfladen.

Og jordbunden er faktisk gødet for en sådan betragtningsmåde. Det glemte sprog, i Erich Fromms formulering, d.v.s. det ubevidstes sprog, påkalder sig endnu engang opmærksomhed efter at have været stuvet af vejen i en årrække, hvor den vigtigste drivkraft i progressive kredse har været interessen for det *politiske*.

Dette omskift gælder også for det kunstneriske udtryk, hvis man vil tillade denne betegnelse, selv om der klæber en del borgerlige fordomme til begrebet.

I 70'erne var kapitalismekritikken fremherskende i kunsten, udtrykt gennem beskrivelsen af de sociale vilkår under et ubarmhjertigt økonomisk system eller besyngelsen af alternative politiske systemer. Men fra begyndelsen af 80'erne er andre mere individcentrerede former dukket op, f.eks. har lyrikken en stor renæssance i disse år, og i analysen af kulturprodukterne er nøgleordene udtryk som fascination, regression og narcissisme.

Alle tre begreber refererer til tilstand i det forbevidste. Fascination – tryllebundetheden af det følelsesmæssige –, regression – tilbagevenden til barndommens ukomplicerede lykkelige oplevelse –, narcissisme – trygheden ved at vende blikket indad, ved at nyde jeg-oplevelsen. Når Fassbinder bevæger sig ud i temaet nazi-Tyskland, er det for at vise os noget om disse tilstande. Han vil vise, hvordan de opstår som reaktion på et intolerant og ubarmhjertigt samfundssystem. Og han taler ikke kun om en afgrænset historisk periode og et bestemt politisk system; de nutidige vestlige kapitalistiske samfund – ikke mindst Vesttyskland – udøver jo også en massiv undertrykkelse omend med mere raffinerede midler end nazismen.

Det, der er så tankevækkende er, at Fassbinder bruger en sangs historie til at vise os noget om disse oplevelsesformer. Er dette nu tilfældigt?

Kunne det f.eks. lige så godt have været et maleris historie eller en romans historie? Jeg mener ikke, det er tilfældigt. Det er netop karakteristisk, at musik benyttes til at formidle et budskab eller et udsagn, der handler om det enkelte menneskes følelsesmæssige reaktioner på et ydre pres.

Musik har nemlig en meget direkte kontakt til følelsen. Hvor sproget, både det talte og skrevne sprog og sprog som logik i de samfundsmæssige handlemåder, henvender sig til intellektet, henvender musik som sprog sig til dybere følelsesmæssige lag i mennesket.

Hvad der menes med dette, kan anskueliggøres på følgende måde. Lad os forestille os, at vi skal beskrive en følelsesoplevelse, f.eks. en stemning, hvor man føler sig forladt, fortabt, hvor hele verden ser grå ud, skræmmende omend ikke direkte farlig. Denne tilstand vil man gerne beskrive for en ven, men konstaterer at man famler efter ordene, og på et vist tidspunkt får man fornemmelsen af, at intet af det man har sagt, er en fyldestgørende forklaring af stemningens mange nuancer. Vi har i vores sprog ikke midler til at fange denne oplevelses mangedimensionalitet, fordi oplevelsens karakter refererer til forbe-

vidste lag, følelser og fornemmelser, som endnu ikke er formidlet gennem bevidstheden og derfor heller ikke direkte lader sig forklare i »det bevidste sprog«.

En vej til at formidle oplevelsen kunne så være at spille et

stykke musik, som indeholdt disse følelser; i dette tilfælde f.eks. sangen Lili Marleen. Sangens sprog, d.v.s. kombinationen af tekst, melodi, rytme og akkompagnement formidler denne sammensatte oplevelse.



Det kan lade sig gøre, fordi musik har denne direkte forbindelse til førbevidste lag. For ikke at mystificere den enkle konstatering kan man blot henvise til den oplevelse, næsten alle kender, at man, ved at høre en bestemt melodi, der engang blev spillet under omstændigheder, der var lykkelige, stadig kan opleve denne lykkefølelse, uanset omstændighederne i den nuværende situation er helt andre, ja, måske endda ulykkelige. Her rører musikken ved følelsesmæssige lag, der er stuvet af vejen – måske endda fortrængt, fordi de er ubærlige i den nuværende ulykkelige situation. Men en musikoplevelse kan altså nå frem til dem.

Vender vi os nu i en parentes mod Fassbinders rehabilitering af det banale og vulgære – opdager vi en parallel til den generelle rehabilitering af det u- og førbevidste som legitimt interesseområde. For det banale og vulgære forbinder sig til disse lag, de pirrer den fortrængte seksualitet. Bevidstheden afviser fænomenerne (netop som banale og vulgære), men det ubevidste driftsliv drager dem til sig.

Derfor kan Fassbinder fascinere os med sin film. Vi er spotret ind på denne betragtningsmåde og Fassbinder tager skridtet fuldt ud. Man kan ikke forestille sig denne film lavet for 10 år siden, men det er et interessant tankeeksperiment at prøve at placere den anno 1971 og forestille sig den modtagelse den ville få. Jeg er overbevist om, at den ville være blevet fordømt som ren nazistisk propaganda.

Og så skal vi have knyttet forbindelsen til musik og de erfaringer, denne film kan give os i forbindelse med vores interesse specielt for musik.

Min tese er, at musik kan bruges til at bevidstgøre om de førbevidste lag, vise os narcissismen, regressionen og den blinde fascination som udtryk for afmagt overfor et overmægtigt samfundsmæssigt pres og netop vise os det specielt klart, fordi *den selv er i forbindelse med disse lag*. Med andre ord vise os undertrykkelsen ved undertrykkelsens eget udtryk.

Vi kan iagttage udtrykket i såvel et ydre som et indre perspektiv. I realiteten begiver vi os ganske frivilligt ind i en undertrykkelsessituation, når vi f.eks. holder fest og spiller musik så højt, at ingen kan tale sammen eller forskanser os bag en walkman båndoptager, som sætter en usynlig mur omkring brugeren. Kommunikationen til omverdenen er i begge tilfælde brudt, der er kun individets egen ressource at trække på, hvilket svarer udmærket til det udtryk der ligger i den danseform, vi nu mest kender, enkeltpersoners individuelle dans –

sommetider sammen med en anden, men ikke nødvendigvis.

Den indre undertrykkelse viser sig som forstening og manglende evne til at bryde ud af jeg'ets isolation. Fassbinder har et lysende klart eksempel på dette i sin film, som kan tjene som illustration.

Da Willie er blevet ophøjet til topfigur i det nazistiske system, installeres hun i en luksurvilla, som hun søvngængeragtigt, fuldstændig fascineret, besigtiger. Rundgangen kulminerer, da hun tager et stort spejl ned fra væggen og lægger sig i sengen med det, hviskende sit eget navn. Fassbinder fremstiller her hendes narcissistiske oplevelse, der lukker hendes øjne for hvem, der har givet hende den eftertragtede luksus og hvad der ligger bag det hele.

Hun er lukket inde i sit eget univers.

Musik er med til at fastholde denne type jeg-oplevelse, fordi jeg'et i ekstrem grad kan vegetere under musiklytten. Man kan ikke læse en roman og samtidig vende blikket indad i selvyndelse, men man kan høre musik og gøre det. Musik er dagdrømmenes Nirvana.

I disse musikkens karakteristiske forbindelseslinier til jeg'et ligger imidlertid samtidig dens potentiale – den tætte forbindelse til jeg'et er jo ikke nødvendigvis at betragte som et negativt fænomen – ej heller den frivillige underkastelse under høj musik i en koncert eller festsituation. Det, der er farligt, er den *ubevidste* underkastelse eller den ubevidste dyrkelse af jeg'et. Den positive modpol til denne situation er den tilstand, hvor individet er sig sine behov og følelsesmæssige påvirkninger bevidst samtidig med, at udsynet til verden udenfor individet stadig holdes intakt. I den tilstand kan vi så småt begynde at tale om »det hele menneske«.

Hvilken forestilling om relationen mellem samfund og musik ender vi hermed i? Tydeligvis nok en noget mere direkte forbindelse end den, vi kender fra de mere eller mindre komplicerede afspejlingsteorier.

Jeg vil formulere det på den måde, at det førbevidste, både det kollektivt førbevidste og det individuelle simpelthen *er samfund*. Mennesket er en del af samfundet – *den vigtigste del* – det er opfattelsen af samfundet som udelukkende bestående af produktionssfæren og den dertil knyttede overbygning af statslig eller kulturel art, der er forkert.

Og hvis mennesket er *samfund* er også det menneskelige førbevidste *samfund* og således er der en naturlig forbindelse mellem musik og samfund.