

Dans på nattens gyldne parket

Om rusen, inspirationen og den intellektuelle

DORTHE JØRGENSEN

Trompetisten på Atlanterhavskrydseren *Virginian* fortæller i en tekst af Alessandro Baricco om sit møde i januar 1927 med skibets pianist kaldet “Nittenhundrede”.¹ Pianisten blev født på havet af en emigrant, som ved ankomsten til Amerika efterlod den nyfødte på skibet. I en alder af 27 år havde han endnu aldrig været i land, men han havde til gengæld lært sig selv at spille klaver og var altså endt som pianist. Trompetisten mødte Nittenhundrede på sin første tur med skibet, hvor de spillede sammen i dets orkester. Undervejs bragte en orkan havet i oprør, og trompetisten for om natten vild i gangene. Til sit held løb han imidlertid ind i Nittenhundrede, der til forskel fra ham selv var godt tilpas ved vejrliget. Nittenhundrede førte trompetisten frem til dansesalonen, hvor han pegede på klaverets ben og bad ham om at fjerne surringerne. Trompetisten var rædselsslagen ved tanken om, hvor klaveret ville havne, hvis dets hjul blev frigjort, men Nittenhundrede pressede på. Selv sad han allerede på klaverbænken med hænderne hvilende på tangenterne, og han bad trompetisten om at sætte sig ved siden af. “Hvis ikke du stiger på nu, kommer du ikke med”, sagde Nittenhundrede med et smil.² Trompetisten fulgte modvilligt hans opfordring, og herefter skete underet.

Der er ingen, der er tvunget til at tro på det her, og skal jeg være helt ærlig, ville jeg aldrig selv have troet på det, hvis nogen havde fortalt mig det.”, siger trompetisten. “Men sandheden er altså, at det klaver begyndte at glide hen over dansesalonsens trægulv og vi, på klaverbænken, efter det, mens Nittenhundrede spillede, uden at tage øjnene fra tangenterne, ligesom et helt andet sted henne, og klaveret fulgte bølgerne, gled frem og tilbage, snurrede rundt om sig selv, styrede lige ned mod glas-

væggen, stoppede op en hårsbred fra den og rutsjede blidt tilbage, jeg siger jer, det var som om havet vuggede det klaver, og vuggede os, og jeg fattede ikke en brik, Nittenhundrede spillede, uden at standse i så meget som et sekund, og det var tydeligt: han ikke bare *spillede*, han *førte* det klaver, er I med? Med tangenterne, med tonerne, eller hvad ved jeg, førte han det hen, hvor han ville have det, det er absurd, men sådan er det. Og mens vi svingede om mellem bordene med lysekroner og lænestole susende om ørerne, gik det op for mig, at hvad vi var ved, hvad vi *rent faktisk* i det øjeblik foretog os, var at danse med Atlanten. Vi og Atlanten, et afsindigt, men perfekt par, forenet i en hæsblæsende vals på nattens gyldne parket. Oh yes.³

Som det fremgår, havde Nittenhundredes og trompetistens dans med havet intet med afdansningsballers stive lancier at gøre, og de og havet stod heller ikke over for hinanden som danseskolers piger og drenge, men var derimod forenede. I trompetistens beskrivelse af den “hæsblæsende vals på nattens gyldne parket” er Nittenhundrede ganske vist en magiker, for så vidt som han ikke kun spiller, men derimod netop fører klaveret. Det er imidlertid hans forhold til klaveret og ikke det til havet, der er præget af magi; hans forhold til havet er derimod helt igennem mimetisk. Nittenhundrede manipulerer med klaveret, der i bogstavelig forstand er instrument i hænderne på ham, men det er snarere havet, der styrer ham end omvendt, for så vidt som det er naturens kræfter, der er kilden til rusen i hans spil. Nittenhundredes dygtighed som magiker – hans tekniske kunnen – giver kræfterne i naturen mulighed for at udfolde sig i hans spil og løfte det til sublime højder. Men det er netop ikke hans tekniske

brillans som sådan, der lader ham og trompetisten danse som berusede med havet. Det gør derimod de kræfter, der har hvisket ham i øret, lokket ham ned i salonen, og hvis rasen han takket være sin magiske teknik formår at omsætte i det spil, som trompetisten beskriver som en vals.

Med denne fremstilling af inspirationen som en rus, der løfter og hidrører fra noget, der er større end mennesket selv, taler trompetisten sig ind i en årtusindegammel tradition. I det 20. århundrede blev det ganske vist almindeligt at fortolke inspirationen psykoanalytisk, og denne videnskabelige indfaldsvinkel harmonerede fint med Aristoteles' kunstteoretiske idé om, at kunst er et produkt af menneskets lyst til at lære.⁴ Homer var imidlertid af en anden opfattelse, som Platon siden arvede, og som ikke mindst gjorde sig gældende i romantikken. Ifølge Homer opstår poesien således ved, at musen hensætter digteren i et guddommeligt vanvid, som lader ham bryde ud i sang.⁵ Menneskets skabende handlinger skyldes med andre ord ikke noget i mennesket selv – om så lyst til at lære eller ubevidste drifter – men derimod en udefrakommende kraft, som det ikke er herre over, og som hensætter det i en rusagtig tilstand af inspiration. Mennesket er ganske vist subjekt for den teknik, med hvilken det omsætter inspirationen i konkrete værker, men ikke for den kraft, der beånder disse. I forhold til kraften er mennesket derimod blot et medium ligesom Nittenhundrede, da han under orkanen stillede sig til rådighed for det, der piskede havet op.

Trompetisten fortæller, at han ved en senere lejlighed spurgte Nittenhundrede om, hvad han tænkte på, når han spillede. Hvor var han henne i tankerne, når hans hænder vandrede frem og tilbage over tangenterne. Nittenhundrede svarede, at "I dag endte jeg i et utrolig smukt land, kvinderne havde langt, duftende hår, der var lys alle vegne og fuldt af tigre."⁶ Han rejste med andre ord, når han spillede, og han havnede hver gang et nyt sted. "I centrum af London, i et tog med marker til alle sider, på et bjerg så højt at sneen nåede en til livet, i verdens største kirke for at tælle søjlerne og se Jesus på korsene derinde i øjnene."⁷ Som sagt havde han aldrig været i land og kunne derfor vanskeligt vide meget om

kirker, sne og tigre, men det var alligevel, som om han havde set alt det, for verden var passeret forbi på skibet, og han havde suget dens sjæl til sig. "I det stykke var han et geni, intet mindre", fortæller trompetisten.

For han var nemlig god til at lytte. Og god til at læse. Ikke bøger, det kan vi alle sammen, men i mennesker mener jeg, mennesker var han god til at læse i. De tegn, folk bærer rundt på: steder, lyde, lugte, deres land, deres historie ... Det står alt sammen skrevet i dem, lige til at læse.⁸

Og i folks øjne kan man tilmed læse det, de vil komme *til* at se, ikke det de *har* set.⁹

Umiddelbart virker det måske som en moderne tanke, når trompetisten beskriver Nittenhundrede som et menneske, der var udstyret med en særlig lydhørhed over for sin omverden og de muligheder for at erkende det almene i det enkeltstående, som den tilbyder. Æstetikens grundlægger, Alexander Gottlieb Baumgarten, angav f.eks. netop en sådan følsomhed som det særegne ved æstetisk erfaring og dermed på en måde også ved dem, der oplever den slags. Men Homer pegede faktisk også allerede på lydhørhedens betydning, når han fremstillede digteren som et menneske, der er medium for kræfter, som er større end mennesket selv, og som gør det til talerør for guders visdom. Ifølge trompetisten nøjedes Nittenhundrede imidlertid ikke med at være lydhør ligesom gamle dages digtere og at læse i menneskene omkring ham. Han katalogiserede også omhyggeligt alle de oplysninger, som han indhentede. Nittenhundrede rubricerede oplysningerne, satte dem i system og føjede dermed hver dag en ny lille brik til det kort, som han gik og tegnede i sit hoved. "... hans eget, umådelige kort over verden, hele verden, fra den ene ende til den anden, kæmpebyer og barhjørner, endeløse floder, vandpytter, fly, løver: et mageløst kort."¹⁰ Det var dette kort, "han rejste rundt på som en gud, mens hans fingre gled hen over tangenterne i kælen leg med en ragtimes kurver."¹¹

Nittenhundrede nøjedes altså ikke med at danse vals med havet på nattens gyldne parket. Han var ikke kun en skabende kunstner, der i rusagtig inspi-

ration formåede at kanalisere naturens kræfter over i et spil af magiske dimensioner. Med tankens kraft byggede han samtidig en parallelverden til andre menneskers såkaldt virkelige verden. Et kæmpe kort, der var fostret af indtryk og forestillinger, opbygget igennem systematisk videnstilegnelse, og som lå som et sikkerhedsnet under ham, når han satte sig ved klaveret og gav fantasien frit løb. Ligesom Nittenhundrede ikke bare var en teknisk virtuos, men også medium for naturens kræfter, var han med andre ord ikke kun kunstner, men derimod også intellektuel. Tænkere som Baumgarten og Theodor W. Adorno har ganske vist fremhævet, at kunst ikke er tænknin- gens irrationelle modsætning, men derimod selv er struktureret af en æstetisk rationalitet; det er en af grundene til, at den kan være anledning til sand erkendelse. Men den parallelverden, som Nittenhundrede byggede med sit kort, var egentlig ikke en del af hans kunst, derimod snarere et supplement til den. Den var det verdensbillede, som han skabte ikke blot som kunstner, men derimod som intellektuel eller nærmere bestemt som en kunstner, der altså også var intellektuel.

At Nittenhundrede var begge dele, både kunstner og intellektuel, forklarer netop, hvorfor han på et tidspunkt satte ud på en rejse af en helt anden slags end dem, han praktiserede ved klaveret. Anledningen var bonden Lynn Baster, som vækkede en længsel i Nittenhundrede efter at se havet fra den anden side, fra landjorden, men denne bonde var ikke selve årsagen. Baster var et "af disse mennesker, der slider som et bæst i fyrretyve år og alt, hvad de har set af verden, er deres egen mark og en gang eller to, når der er dyrskue, købstaden et par mil derfra."¹² Ligesom Nittenhundrede var Baster med andre ord et menneske, der levede i en lille overskuelig verden, men *hans* verden befandt sig til forskel fra Nittenhundredes på jorden, og *han* var ramt af ulykker. Som en anden Job havde Baster mistet alt – gård, kone og børn – men Gud havde dog forbarmet sig over ham i sidste ende, ligesom freden også til sidst sænkede sig over hans gammeltestamentlige fætter. For Baster var vandret ud i verden, var nået frem til havet, og her var han blevet overvældet af en veritabel åbenbaring. Havet havde råbt til ham, at livet

er en umådelig ting. Det er som et kolossalt råb, der bliver ved at runge (...) og det, det råber, er: 'Kvajpander, livet er en umådelig ting; tror I så, I kan forstå det? Umådelig.'¹³

Følsomme Nittenhundrede lyttede til Baster og endte med at ville gå i land og leve som ham med et stykke jord og en kone. Eller han ville i hvert fald se havet fra den anden side; selv opleve Basters åbenbaring af livet som en umådelig ting. Allerede på landgangsbroens tredje trin vendte han imidlertid om, og årsagen var ikke det, som han der havde set, men derimod det, som han *ikke* havde set. For da han skuede ud over havnebyen, ledte han efter verdens ende, men byen bredte sig i stedet i det uendelige. Som han siden fortalte trompetisten: Et klaver har 88 tangenter, og det er ikke dem, men dig og musikken, der er uendelig. Verdens klaviatur fortsætter derimod i det uendelige med millioner af tangenter, som du ikke kan spille på. For "Du har sat dig ved det forkerte klaver. Det dér er det, Gud spiller på".¹⁴ Nittenhundrede kunne ikke leve Basters liv, for hvordan vælge et stykke jord og en kone? Hvordan leve med alle de muligheder?

Jeg er født på det her skib. Og nok er verden passeret hen over det, men kun to tusind mennesker ad gangen. Nok har det også her svirret med længsler og begær, men ikke flere end der var plads til mellem for- og agterstav. Du kunne spille din glæde ud på et klaviatur, der ikke var uendeligt. Sådan har jeg lært.¹⁵

Efter at have set verdens uendelighed i øjnene kunne Nittenhundrede imidlertid ikke bare vende tilbage, som om intet var hændt. Han var nu splittet imellem lysten til at gå i land og angsten for at gøre det og måtte finde en metode til at få ro i sindet. Det lykkedes ham også, men metoden kostede ham livet. "Jeg, der ikke havde magtet at stå af skibet, stod for ikke at gå til grunde af mit liv. Trin for trin. Og hvert trin var en længsel. For hvert skridt var det en drøm, jeg sagde farvel til."¹⁶ Den virtuositet, som han før traktered klaveret med, investerede han nu i at manipulere med sig selv. For at blive immun over for de kræfter, som han ikke kunne beherske, men som kunsten før lod ham leve i harmoni med, blev han

instrument for sig selv.

Længslerne rev og sled i mit hjerte. Jeg kunne have realiseret dem, levet dem ud, men det har jeg som bekendt ikke haft held til. I stedet har jeg så *manet dem i jorden*. En for en har jeg lagt dem bag mig.¹⁷

Jeg har afvæbnet fortvivlelsen. Lirket mit liv fri af mine ønskedrømme. Hvis du kunne sætte baglæns tilbage i mine spor, ville du finde dem en efter en, tomt for deres indhold, fossiler af længsler manet i jorden hen ad vejen, liggende som en slags afmærkning af ruten for denne mærkelige rejse, som jeg aldrig har fortalt om til nogen anden end dig.¹⁸

Trompetisten beskriver Nittenhundredes "mærkelige rejse" som en anden slags musik, for til forskel fra sædvanlig musik blev den ikke spillet for at undgå døden, men derimod med livet som indsats.¹⁹ Med denne rejse satte Nittenhundrede sig til "sit livs hvide og sorte tangenter" og istemte, hvad trompetisten kalder "en på én gang absurd og genial melodi".²⁰ Han kastede sig over den slags musik, som intellektuelle tilsyneladende altid er i fare for at erstatte deres egne kunster med. For hvorfor tog Nittenhundrede egentlig de tre trin ned ad landgangsbroen, som resulterede i hans sidste rejse? Han var jo ikke ramt af ulykker som Baster, men levede derimod i harmoni med havet. Nittenhundrede var ét med det hav, som Baster ikke kendte, før end det gjorde ham opmærksom på, at livet er en umådelig ting. Han levede i hjertet af livets egen stemme, havet, som han dansede vals med, når orkanen rasede over Atlanten. Nittenhundrede havde ingen grund til at skifte havet ud med landjorden, heller ikke engang for at se det fra den anden side, for han kendte allerede havet bedre end alle denne verdens Bastere. Men som andre intellektuelle før ham begik han den fejl at betragte andres liv og åbenbaringer som mere rigtige og virkelige end hans egne. Baster behøvede ikke at overtale Nittenhundrede til at opgive sit "umådelige kort" og de rejser, som det muliggjorde, for han gjorde sig helt af sig selv til sin egen bøddel.

Filosofien og litteraturen er fuld af tænkere og kunstnere, der har leget med muligheden for at ofre

sig selv. Det er et tema, der er blevet behandlet i de mange værker, som inspirerede af Faust-myten har rejst spørgsmålet om, hvor langt en kunstner vil gå for at realisere sit værk. Ligesom det også kendes fra f.eks. Franz Kafkas overvejelser over forholdet imellem kunst og kærlighed. Selvom de nævnte værker er fulde af indlevede beskrivelser af splittelsens fænomenologi, har deres forfattere imidlertid som regel en tendens til at tage parti imod kunsten – som om *den* var årsagen til problemet. Denne tendens kan også iagttages i fortællingen om Nittenhundrede. For her hedder det ganske vist, at han var den største og var tryk i sin kunst. At han ved klaveret lignede en, der glimrende ved, hvor han er på vej hen, og som vil nå sit mål. Der var "ingen tvivl i hans hænder, og tangenterne virkede, som havde de ventet på de toner altid, som sad de på det klaver til ære for dem og kun dem. Man havde indtryk af, at han opfandt de toner her og nu, men i virkeligheden havde de stået skrevet et sted i hans hoved altid."²¹ Alligevel kalder trompetisten ikke bare den melodi, som Nittenhundrede istemte, da han satte sig ved sit livs hvide og sorte tangenter, for absurd og genial. Ifølge trompetistens beskrivelse var den også "et kompliceret, men smukt stykke musik" og tilmed "det største af alle"!²²

Det er det, der er det virkeligt ubegribelige: at intellektuelle tænkere og kunstnere er så villige til at ofre deres egen og andres intellektualitet, selv når det er blevet skåret ud i pap for dem af livet selv, at det offer er en skidt idé. For det er måske forståeligt nok, at et menneske med Nittenhundredes følsomt åbne sind kan brænde broerne til sine valse med havet, fordi han bliver tændt af en Basters beretning om et liv på jorden og den slags åbenbaring, der er forbundet med det. Men det er mærkværdigt, at trompetisten efter at have lyttet til Nittenhundredes historie udnævner hans spil ved sit livs hvide og sorte tangenter til at være det største stykke musik af alle. For netop trompetisten ved bedre end nogen anden, at Nittenhundrede, der var "Den største, det var han virkelig",²³ efter dette spil aldrig igen kom til at danse vals med havet, fordi han med dette ikke kun manede længslerne i jorden, men også tog livet af sig selv. Imidlertid ligger forklaringen måske lige

for: Nittenhundrede var et geni, hvorimod trompetisten blot er en spillemand, og i grunden har trompetisten derfor ingen sans for, hvad det egentlig er, der er gået tabt.²⁴ Som han selv siger om den vals med havet, han aldrig ville have oplevet, hvis ikke det havde været for Nittenhundrede: "Der er ingen, der er tvunget til at tro på det her, og skal jeg være helt ærlig, ville jeg aldrig selv have troet på det, hvis nogen havde fortalt mig det."²⁵

Verdens Bastere og trompetister ved, hvordan de skal vælge en kone eller spille musik til husbehov, men ligesom Job må de miste alt for overhovedet at få øje på havet og høre, hvad det råber: at livet er en umådelig ting. Verdens Nittenhundreder lever derimod i råbet selv, som de behændigt former til sublim musik. Men de ødsler musikken bort, fordi den er uendelig for netop dem, der uden besvær henter den op af naturens dyb. De misforstår verdens orden og tror, at det er finere og mere rigtigt at gøre, hvad man ikke kan – hvilket for den intellektuelle netop er at betragte verden med et mat og ubegejstret blik, der har glemt, hvordan det er at danse vals med havet.²⁶ Samtidig hører de andre, verdens Bastere og trompetister, måske nok genialiteten i den musik, som Nittenhundrederne spiller, men de begriber ikke dens nødvendighed. De forstår ikke, at verden skrumper ind til det råb om livets umådelighed, som Baster hørte på stranden, hvis der kun er trompetisters spillemandsmusik tilbage. At der i så fald mangler nogle til at rejse krav om at få surringerne bundet op, så de kræfter, der råber, kan blive omsat i en hæsblæsende vals på nattens gyldne parket.

Noter

1. Alessandro Baricco, *Nittenhundrede*, Gyldendal 1999. Oversat af J. Lollesgaard efter *Novecento*, Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano 1994.
2. Ibid., s. 32.
3. Ibid., s. 33.
4. Ifølge Aristoteles lærer mennesket ved at efterligne, og kunst er netop kendetegnet ved at være mimetisk. Jf. kapitlet "Kunstens katharsiske virkning" i min bog *Skønhedens metamorfose – De æstetiske idéers historie*, Odense Universitetsforlag 2001. Aristoteles' mimesisbegreb er forskelligt fra det arkaiske begreb om mimesis, som jeg alluderede til ovenfor. Hos Aristoteles er der tale om mimesis forstået som efterligning af en enten naturalistisk,

fantasmatisk eller idealiserende karakter. I den arkaiske kultiske praksis var ordet "mimesis" derimod en betegnelse for præstens dans, musik og sang, som ikke tjente det formål at efterligne ydre virkelighed, men derimod at give udtryk for indre virkelighed.

5. Jf. kapitlerne "Guddommeligt vanvid" og "Den rene forms skønhed" i *Skønhedens metamorfose*.

6. Alessandro Baricco, *Nittenhundrede*, s. 36.

7. Ibid., s. 36.

8. Ibid., s. 37-38.

9. Ibid., s. 10.

10. Ibid., s. 38.

11. Ibid., s. 38. Ragtime er netop, som trompetisten fortæller s. 12, "den musik, Gud danser til, når ingen ser ham. Den, Gud ville have danset til, hvis ellers han havde været neger."

12. Ibid., s. 55-56.

13. Ibid., s. 56.

14. Ibid., s. 69.

15. Ibid., s. 70.

16. Ibid., s. 71.

17. Ibid., s. 72.

18. Ibid., s. 73-74.

19. Om orkesterets spil på *Virginian* fortæller trompetisten s. 12, at "Vi spillede, fordi Atlanten er stor og frygtindgydende, vi spillede, for at folk ikke skulle lægge mærke til, at tiden gik, og for at de skulle glemme hvor de var, og hvem de var. Vi spillede for at få dem til at danse, fordi når du danser, kan du ikke dø, og så føler du dig som Gud."

20. Ibid., s. 62.

21. Ibid., s. 62.

22. Ibid., s. 62.

23. Ibid., s. 16.

24. S. 16 siger trompetisten således, at "Vi andre spillede musik, med ham var det noget lidt andet. Han spillede ... Det eksisterede ikke det, han spillede, før han spillede det, okay? Det fandtes ingen steder. Og når han rejste sig fra klaveret bagefter, var det væk igen ... væk for altid ...".

25. Ibid., s. 33.

26. Jf. min bog *Viden og visdom – Spørgsmålet om de intellektuelle*, DET lille FORLAG 2002, hvori jeg forsøger at komme nogle af de herskende forestillinger om den intellektuelle forstået som f.eks. en forstandsorienteret kritiker til livs.