

Anne Fastrup

# Værket og det sociale rums stemmer

## En analyse af forholdet mellem musikken, fornuften og det sociale rum i Diderots *Le neveu de Rameau*

### Optakt

Et sted i *Kritik der Urteilkraft*<sup>1</sup> anstiller Kant en sammenligning mellem de skønne kunster ud fra to kriterier: For det første ud fra spørgsmålet om den grad af pirring og sindsbevægelse, som de hensætter sindet i, for det andet ud fra et kriterie, der angår de respektive kunstarters evne til at stimulere subjektets tænkning og kultur. Digtekunsten tilkendes en førsteplads på begge områder, og tonekunsten en andenplads i henseende til at sætte sindet i bevægelse, men en tredjeplads hvad angår denne kunstarts evne til at anspore tænkningen. I modsætning til både digte- og billedkunsten taler tonekunsten nemlig alene gennem fornemmelser og affekter, uden begreber – den er et rent fornemmelses- eller affektsprog hedder det – hvorved den ikke lader noget blive tilbage til eftertanken, således som de to andre kunstarter gør. Tonekunsten er altså ren nydelse, og sætter den endelig et tanke-spil i gang, er der blot tale om virkningen af en ren mekanisk association mellem lyden og en vag idé, som for sin del hverken har karakter af en bestemt tanke eller kan opsummeres under et begreb. På den baggrund kan Kant konkludere, at tonekunsten ikke udvider vore åndsevner ligesom både billed- og digtekunsten gør, for så vidt disse kunstarter tillader et samarbejde mellem indbildningskraftens former, begreberne og fornemmelserne. Musikken kan primært fornøje og hensætte subjektet i en livlighed af ren kropslig art.

Således – i et hurtigt resumé – lyder Oplysningstidens dom over musikken: et primitivt kropsligt affektsprog hinsides begrebernes og forstandens stabiliserende kontrol. Man skal et godt stykke ind i romantikken, før filosofien begynder at værdsætte tonekunstens »primitivitet«; først da den kantianske rationalisme og kognitive æstetik trænges i baggrunden af den vitalistiske livsfilosofi hos Schopenhauer og Nietzsche, finder man en besyngelse

af musikken af præcis den grund, der fik Kant til at omfatte den med en vis skepsis: Hos Schopenhauer og Nietzsche er musikken den højeste kunstart, fordi den står uden for logos. Men her før den vitalistiske rationalismekritik opnår udbredelse, er man ikke i stand til at påskønne en kunstart, der frakobler forstanden og udleverer individet til en umådeholden, affektiv, kropslig nydelse. Oplysningstiden ser intet filosofisk eller eksistentielt interessant perspektiv i en sådan decentrering af subjektet; kendetegnende for periodens tænkning af subjektet er jo i høj grad forestillingen om, at dette befæster sin frihed og autonomi i forhold til naturens tvang gennem en centreret af affekterne, følelserne og passionerne omkring rationaliteten. Idealet har mange udformninger, men fælles for disse er forestillingen om, at der lurer en trussel om opløsning i den menneskelige natur – det være sig kroppen, affekterne eller passionerne – og at man for ikke at blive bytte for denne desorganisering, for ikke at blive umyndiggjort, må tilstræbe en balance mellem forstanden og passionerne og mellem begreberne og de sanselige former.

Kants diskussioner af kunstarterne viser sig nu at knytte an til en på én og samme gang konkret og metaforisk rumtematik. Umiddelbart efter at have bestemt musikken som begrebsløs, kropslig nydelse, tilføjer Kant nemlig:

»Forøvrig mangler musikken i og for seg urbanitet, hovedsakelig på grunn av instrumenternes beskaffenhet, som utbrer sin innflytelse udover det ønskelige (i nabolaget). Musikken trenger sig dermed så å si på og innskrenker fritheten til dem som ikke er sammen med de musiserende. Dette gjelder ikke for de kunster som taler til øynene, for ønsker man ikke å motta deres inntrykk, kan man bare se bort. Musikken kan sammenlignes med fornøyelsen ved en duft som brer sig vidt utover. Den som tar sit parfymerte lommeterkle opp av lommen, tiltrekker sig oppmerksomheten til alle omkring seg, selv mot deres vilje, og tvinger dem, dersom de i det hele tatt vil puste, til å nyte dufte.«<sup>2</sup>

Musikken mangler urbanitet. Den holder sig ikke inden for rummets fire vægge, men kan høres gennem de mure der adskiller det ene rum fra det andet, det ene hus fra det andet. Påtrængende er musikken, respekterer ikke den enkeltes frihed til selv at bestemme, hvad han/hun ønsker at percipere og være vidne til. Man pånødes de musicerendes og deres tilhøreres selskab - bliver mod sin vilje vidne til deres fornøjede opstemthed. Kant sætter altså også musikken i forbindelse med to metaforiske rum, det indre, »subjektive rum«, hvor den enkelte ifølge den tyske Aufklärer burde kunne være i fred

og burde kunne bestemme frit over hvilke lyde, der skulle kunne høres, og det »sociale rum«, hvor den enkelte er sammen med de andre. Musikken standser ikke ved den mur, der omkranser og befæster jeg'ets autonomi og suverænitet. Den trænger frækt ind i det subjektive rum – i et rum, hvortil filosofien har trukket sig tilbage og lukket døren for ikke at blive forstyrret. Og hvad er det, der forstyrrer? Musikkens toner og rytmer i første omgang, men i næste omgang er det også »dem som [...] er sammen med de musiserende«. Dvs. det er også bevidstheden om den kollektive opstemthed blandt de musicerende og deres tilhører, der generer og giver musikken indtryk af at være en ikke-urban kunstart. Problemet med tonekunsten er altså, at den ophæver grænserne mellem det intime og det sociale rum, mellem jeg'et og »de andre«, og at den dermed umyndiggør den oplyste borger, fra hvis position dette ses. For Kant at se repræsenterer musikken med andre ord et pres mod det selvkontrollerede og selvmægtige subjekt fra såvel kroppens som fra socialitetens side. Musikken decentrerer subjektet indadtil, men også udadtil, i forhold til de andre, for så vidt det ligger i dens natur at være kollektiv. At musikken savner urbanitet betyder således ikke, at den er usocial; den er i høj grad social, blot er der tale om en ifølge Kant mindre urban form for socialitet, al den stund musikerne og deres tilhører tillader sig at støje og larme hensynsløst og dermed påtvinger andre deres selskab. På få linjer i *Kritik der Urteilskraft* bliver det åbenbart, at der hos Kant består en sammenhæng mellem det æstetiske og det sociologiske. De kunstarter, der som digtekunsten og malerkunsten udvider åndsevnerne, er samtidig sådanne som subjektet nyder og reflekterer over alene, i sit eget uforstyrrede rum. Kunstarternes kognitive og kulturelle, dvs. deres dannelsesmæssige potentiale er altså ikke uden forbindelse til det forhold, at subjektets relation til dem er intim. Det er nemmere at samle tanker og at samle sig som en hel, selvberørende og reflekteret person, kort sagt som en oplyst borger og tænker, når man ikke har de andres lugte, lyde, tale og bevægelser inde på livet. Og er denne urbane person i tilgift fader til den moderne, transcendentale filosofi, kunne man måske desuden vove den påstand, at konfrontationen med yderverdenens rå larm opleves som endnu mere ubehagelig. Går man for vidt ved at foreslå en sammenhæng mellem Kants skepsis over for tonekunsten og den idealisme, der førte ham til at studere fornuften og erkendevnerne uafhængigt af verden »derude«? Måske. Men sikkert er det, at musikken ifølge Kant truede med at tvinge mennesket ned i en momentan umyndiggørelse, eller decentring, der kunne manifestere sig både i en ureflekteret ekstatiske nydelse, og i erfaringen af, at den sociale verdens tumult og larm trænger ind i jeg'ets private sfære, hvor denne larm endvidere blander sig med subjektets tænkning og tale. Og når det subjektive rum invade-

res af lydene og stemmerne fra det heterogene sociale rum, bliver det med ét sværere for jeg'et at skelne sin egen stemme fra de andres – de andre snakker med, de tænkes med, ja, de begynder måske endog at gribe ind i og styre filosofiens tænkning. Der skal være vandtætte skotter mellem det intime rum, hvor subjektet reflekterer, og det sociale rum, hvor det almindelige, ofte ureflekterede liv udfolder sig, for som det står at læse i Kants *Was ist Aufklärung*: det oplyste, myndige subjekts kendemærke er netop evnen til at betjene sig af sin forstand uden en andens ledelse. Det myndige subjekts bevidsthed, tænkning og diskurs skal ikke blandes med eller styres af de andre.

Hermed er alt imidlertid ikke sagt om Oplysningstidens opfattelse af forholdet mellem musik og fornuft. Der findes faktisk nogenlunde samtidig med Kant en bestræbelse på at undgå den skarpe polarisering mellem fornuften og dens andet – kroppen og det sociale forstæet som det interpersonelle felt for passionernes, affekternes og begærets udfoldelse og tilfredsstillelse. En fornuft, der vil tænke det med, som Kant vil lukke ude – eller rettere: som gør denne krop og denne åbenhed mod yderverdenens heterogeneitet, som Kant frygter, til et instrument for erkendelsen. Jeg tænker på den franske encyklopædist, dramatiker, kunstkritiker og forfatter Denis Diderot, som udmærker sig ved at forsøge at skabe en syntese mellem det, der senere skulle blive til modsætningen mellem rationalisme og vitalisme. Denne syntese kan kaldes: Den musikalske fornuft.

## ***Den musikalske fornuft***

Få år før Kant skriver *Kritik der Urteilskraft* rejser Diderot mere eller mindre præcis de samme spørgsmål om forholdet mellem musikken, kroppen og forstanden, jeg'ets enhed og det sociale rum, som lader sig fremlæse af Kants senere overvejelser. Men denne filosof er ikke så sikker i sin afvisning af musikken som den tyske Oplysningsfilosof er, ja faktisk afviser han slet ikke denne kunstart, omend hans refleksioner over musikken præges af en sigende ambivalens. Diderot er mest kendt for sit virke som encyklopædist, kunstkritiker og som fornyer af poesiens (jf. hans mindre kendte ideer om den lyriske poesi) og romanens formsprog jf. de tre romaner: *La Religieuse*, *Le neveu de Rameau* og *Jacques le fataliste*. Hans både eksplicite og implicite refleksioner over musikken i ungdomsskriftet *Lettre sur les sourds et muets* samt i romanen og satiren *Le neveu de Rameau* er derimod mindre kendte, og det er en skam, for så vidt man i disse kan finde den poetik eller æstetik indfoldet, der gør ham i stand til at udvikle et nyt formsprog for

både prosa og lyrik. Et formsprog, der forlener begge genrer med en hidtil ukendt, næsten modernistisk realisme. Essentielt for dette formsprog er, at det udspringer af den erkendelsesform, som jeg har kaldt: den musikalske fornuft. Denne fornuft viser sig endvidere at være knyttet til et »dissocieret subjekt«. Hvad forstås der ved et dissociert subjekt? Lad mig svare ved at henvise til følgende meget principielle og overordnede egenskaber: Det dissocierede subjekt er decentreret indadtil i forhold til kroppen – hvilken ontologisk status denne krop så har, vender jeg tilbage til – og det er spaltet udadtil i forhold til det sociale rum; det er kendetegnet ved et fysisk umådehold og ved ikke at oprette en stabil grænse mellem sig selv og de andre individer i det sociale rum.

Fra 1761 til 1772 arbejder Diderot i al hemmelighed på en roman, der har et sådant decentreret subjekt som hovedperson, *Le neveu de Rameau* hedder romanen, der består af en dialog mellem en filosof, *Moi*, som han hedder, og en musiker, *Lui*, nevø til den franske komponist Jean-Phillipe Rameau. *Lui* har altså både en såvel familiemæssig som professionel tilknytning til musikken og operaen, og han er endvidere, som det vil fremgå, en helt igennem spaltet, uegal, flertydig person. Mellem romanens to hovedpersoner eksisterer der et næsten konsekvent binært forhold. *Moi*, filosofen, lever på drømmende og spekulativ afstand af den sociale verden. Han bevæger sig kun ud i byens rum på ét bestemt tidspunkt om dagen, klokken fem, hvor han sætter sig alene på en bænk i Palais-Royal for at underholde sig med sit indre tankemylder om smagen, politik, moral mm. *Lui* derimod lever midt i det sociale rum. Strejfer om i byens gader, går i operaen (når han har råd), kommer i forskellige borgerlige hjem som spillelærer og frekventerer en rig finansmand, Bertins, kreds eller salon. *Lui* har kun én eneste leveregel: begærstilfredsstillelsen. For dens skyld er han parat til at gøre hvad som helst: lyve, bedrage, forstille sig. Han er selvisk, har kun tanke på sin egen lykke. *Moi* derimod »kræver intet«, han har sit uselviske begær under kontrol og handler nu af fri vilje og med glæde på almenhedens vegne. Ikke overraskende forsvare han også alle civilisationens og dermed alle fornuftens idealer: dyd, venskab, visdom, fædreland, selvopofrelse mv. Disse idealer har *Lui* kun hån tilovers for. De er udslag af et vist »sværmerisk vid« siger han, og har intet med den menneskelige natur endsige med nationens faktiske sæder og skikke at gøre. I virkeligheden er mennesket nemlig et egoistisk, glubsk rovdyr, og samfundet en blodig arena for rivaliserende særinteresser. Mens *Moi* altså anser civilisationen for at være en proces, der har udmøntet sig i en stigende grad af naturbeherskelse og dermed af autonomi i forhold til den mekaniske naturtvang, ser *Lui* denne proces lige omvendt:

civilisation er identisk med barbari. Samfundet er et menageri af rovdyr, der er styret af mekaniske instinkter.

Også som personlighedstyper står de to figurer over for hinanden som diametrale modsætninger. Moi har sine faste rutiner, som han aldrig afviger fra, han er arbejdsom og pligtopfyldende, anskuer verden ud fra et fasttømret værdisystem. Han er altid sig selv, den samme. Lui er udsvingenes, omskiftelighedens figur, ingenting er ham så ulig som ham selv, han siger et og mener noget andet, spiller roller, opfører pantomimer, lyver, bedrager og er hele tiden i færd med at blive en andens sjæl og en andens legeme. Mens Moi tænker kategorisk og binært i rigtigt og forkert og skelner sikkert det anstændige fra det uanstændige samt insisterer på, at ironien må holdes uden for Alvoren og vice-versa, legemliggør Lui en uskelnelig dobbelthed af disse kategorier. Hans person og hans tale er gennemtrængt af tvetydighed. Således ved man aldrig rigtigt om han er ironisk eller alvorlig, om hans tale afspejler hans egne synspunkter, eller om han blot kolporterer andres. Når han taler, har man altid fornemmelsen af at lytte til flere personer på en gang – et indtryk som han selv kun bestyrker én i at føle.

Et sidste slående træk ved denne figur skal fremhæves. Hans krop. Der refereres konstant til Lui's krop, til hans sult, begær og til hans spasmodiske bevægelser og gestus i de mange pantomimer, som ledsager og understøtter hans tale, men som han især hengiver sig til, når han kommer i sin særlige musikalske stemning. Der er noget ekspansivt, løssluppet og »emanciperet« ved denne krop, befriet som den er fra mådeholdets og sædelighedens tvingende former. Det forunderlige er nu, at romanen på mange forskellige måder lader skinne igennem, at det er Lui og ikke Moi, der er den egentlige filosof. Det er Lui, der ved, og det er Lui der har indsigt i sandheden:

»Jeg: [...] Jeg har ingen agtelse for disse originaler (typer som Lui, AF); [...] Jeg hæfter mig ved dem en gang om året, når jeg møder dem, fordi deres karakter stikker af fra andres, og fordi de bryder den kedsommelige ensartethed, som vor uddannelse, vore samfundskonventioner og vanemæssige velanstændighed har indført. Hvis en af dem viser sig i et selskab, sætter han det i gæring og gengiver enhver en del af hans naturlige individualitet. Han rusker op i dem, han bevæger dem; han får dem til at billige eller misbillige; han får sandheden frem; han får de retskafne frem i lyset; han afslører slynglerne; da er det, at den fornuftige lytter, og ser sin verden i et klarere lys.«<sup>3</sup>

Det kropslige umådehold har altså en pendant i den friere tanke – kropsfrihed skænker tankefrihed, der gør én i stand til at se verden på en klarere,

det vil sige på en mere uhildet og ukonventionel måde: »jeg er tvangfrihedens apostel« siger Lui også om sig selv. Så kroppen er altså ikke bare det nøgne, umiddelbare, fysiske legeme; den er også et afsubstantialiseret fænomen, nemlig det middel eller det instrument i kraft af hvilket nevøen bliver i stand til at se verden uafhængigt af det gitter, som samfundskonventioner, fordomme og diverse etablerede tankemønstre har lagt ud over verden. Kroppen er altså et instrument for den »sande« og ikke-diskursive erkendelse af sig selv og de andre, som Moïse mådeholdne fornuft er afskåret fra at få. Den umådeholdne krop har kort sagt status som instrument for en anden fornuft end den fornuft, Moïse mådehold er instrument for. Hvordan gør denne fornuft sine erkendelser? Hvorledes gestalter den sine erkendelser? Hvorledes forholder denne fornuft sig til det oplyste subjekt, som Kant skildrer?

## ***De andre og den musikalske stemning***

Et af nevøens tydeligste kendetegn er, at han begrundet og retfærdiggør sin adfærd, dvs. sine såkaldte laster med en henvisning til nationens sæder og skikke. Hans ugeringer står sig godt til nationens sæder:

»Han: [...] jeg kan skabe min lykke ved laster, der er naturlige for mig; som jeg har erhvervet mig uden arbejde [...]; som står godt til nationens sæder; som falder i smag hos dem, der protegerer mig, og svarer bedre til deres små private behov end dyder, der bringer dem i forlegenhed ved at anklage dem fra morgen til aften... [...] Jeg er nødt til at være munter, føjelig, spøgeful, komisk, løjlig. [...] Jeg har at gøre med folk, der keder sig, og det er nødvendigt at jeg får dem til at le; det er altså nødvendigt, at jeg er latterlig og vanvittig...«<sup>4</sup>

Den amoralske logik, der gennemtrænger og determinerer hans handlinger og livsførelse, er i virkeligheden de andres logik. Han har ingen autonomi, gør som de andre vil have, at han skal gøre – »thi jeg selv er ubetydelig«, som han siger et sted. Kant ville have set Lui som prototypen på det selvforskyldt umyndige subjekt, fordi han netop har afstået fra at betjene sig af sin forstand uden andres ledelse. Men Diderot har set et potentiale i dette »umyndige subjekt«; han synes at identificere et filosofisk, kognitivt potentiale i denne dissocierede subjektivitet, i dens evne og tilbøjelighed til at tage skikkelse efter og flyde samme med de andre. For nevøen gennemskuer og forstår sin omverdenen - ikke ved at hæve sig over den og kategorisere den,

men ved at mime den. Denne mimetiske bestemmelse af verdenen er ikke overraskende forbundet med en udviklet musikalitet – verden spiller på nevøens krop og fornuft, ligesom musikens toner, rytmer og klange spiller på hans nerve- og muskeltråde: Når Lui under indtryk af et stykke musik kommer i en specifik musikalsk stemning, forvandler han sig til ting og personer. Han bliver til en anden og til noget andet:

»Jeg: Her er det en ung pige, der græder, og han gengiver al hendes koketteri; dér er han præst, konge, tyrann, han truer, han befaler, han bliver hidsig, han er slave, han adlyder [...] Han lagde ikke mærke til noget; han fortsatte, grebet af en sindsforstyrrelse, en begejstring, der var så nær galskab, at det var uvist, om han ville komme sig deraf. [...] Hvad så jeg ham ikke gøre? [...] Han var en dame, der dånede af smerte; han var en ulykkelig, der var prisgivet al sin håbløshed, et tempel, der rejste sig; fugle der tav ved solnedgang; vande der nynnede [...] Han var fuldstændig fra forstanden. Udmattet af anstrengelse som et menneske, der vågner af en dyb søvn eller en langvarig åndsfraværelse...«<sup>5</sup>

Diderot etablerer således en analogi mellem det umyndige subjekt og musikken, for så vidt angår det autonome subjekts undergang. I begge tilfælde er jeg'et »ubetydeligt«. Jeg'et bliver i stedet en scene for forskellige identiteters opdukken, dets tale et organ for flere forskellige udsigelser – det dramatiseres.

Romanen rejser nu det spørgsmål, om dette umyndige, musikalske subjekt kan skabe kunst. Noget entydigt svar giver romanen ikke, men sekundærlitteraturen har aldrig været i tvivl. Nevøen er ikke kunstner, han kan ikke skabe kunstværker. Det kommer aldrig længere end til de stemningsbårne, »værkløse« pantomimer, der afspejler en alt for ukontrolleret, lidenskabelig personlighed – antitesen til den besindige, reflekterede kunstner, som Diderot skildrer i *Paradoxe sur le comédien*. Man har m.a.o. villet læse Lui som den løsslupne emotionalismes figur. Men *Le neveu de Rameau* repræsenterer en hemmelig, uofficiel side af Diderots tænkning og forfatter-skab, og meget tyder faktisk på at han her, som mange andre steder for øvrigt, diskuterer med og reviderer sine egne ideer. Hvis man afpsykologiserer Lui og betragter ham som en legemliggørelse af en æstetisk erkendelsesstrategi toner billedet af et, sammenholdt med periodens overvejende klassicistiske poetikker, nyt litterært formsprog og nyt værkbegreb frem. Det essentielle ved dette nye værkbegreb er, at det bryder med det klassicistiske begreb om det smukke værk, dvs. det formfuldendte, stilistisk og genre-



mæssige ensartede værk, således som vi bl.a. kender dette fra klassicismens store tragediedigtere Corneille, Racine og såmænd også Voltaire, idet dette nye værk er radikalt åbent ud mod den sociale, politiske og sproglige kontekst. Lad os kigge nærmere på dette værk: Nevøen beklager sig over, at han ikke kan skabe kunst; han kan nemlig ikke skrive et smukt værk, for hver gang han sætter sig hen for at skrive sker følgende:

»Han: Ånden kommer ikke over mig; jeg havde overbevist mig om, at jeg havde geni; for enden af hver linje læser jeg, at jeg er en tåbe, en tåbe, en tåbe. Men hvorledes skulle det lade sig gøre at føle, at opløftes, at tænke, at give en stærk skildring, når man omgås sådanne folk, som man må besøge for at leve; midt i de bemærkninger, man kommer med, og dem man hører, og den sladder: I dag var boulevarden fortryllende. Har De hørt den lille savoyard? Hun spiller henrivende. Hr. den og den havde det smukkeste gråskimlede forspand, det er muligt at forestille sig. Den smukke fru den og den begynder at falme. Kan man have en sådan frisure, når man er fyldt fyrrer? Den unge frøken den og den er overhængt med diamanter, der ikke har kostet hende ret meget. – De mener som har kostet hende Dyrt... [...] Og tror De, at det, når det bliver sagt, sagt igen og hørt hver dag, bringer en i stødet og fører til store ting?«<sup>6</sup>

Hvordan skal man blive i stand til at forlene sproget med poetisk udtrykskraft, når det sprog, man hører rundt om sig, er tom small talk? Nevøen mærker, at hans skrift hjem søges af præcis den udvendighed og tomhed, som omgiver ham. Han ser, at hans værk er lige så åbent mod alle vinde, som hans person. At det m.a.o. er denne plapren af mange munde. Problemet er altså, at hans »poesi« ikke bliver til uden for tid og rum, sådan som det omvendt er tilfældet for onklens musik, der udspringer af en historisk epoke under afvikling samt skabes ud fra nogle rent teoretiske forudsætninger. Når nevøen digter, taler omverdenen med. Han kan ikke lade være med at lægge øre til byens baggrundsstøj; hans egen tale iblandes, påvirkes af, kommer til at mime det trivielle livs prosaiske summen og larmen, således som han hører denne i salonerne, i operaen og i byens gader – i det sociale rum. Hans poesi er som en spasmodisk, blød krop, hvor impulserne fra omverdenen omsættes direkte i bevægelser. Skabelsen af det skønne værk à la forbillederne Voltaires og Racines store tragedier, der jo var højt elskede og højt berømmede i samtiden, forstyrres af hans alt for lyttende, alt for åbne tilstedeværelse i den uspektakulære, prosaiske sociale verden. Hans subjektive rum invaderes af stemmerne og larmen fra det sociale rum, og resultatet

er et poetisk udtryk blottet for stilistisk ensartethed, præget af en myldrende dissociering på udsigelsespositionens område og på sprogets og stilens felt, for så vidt dette felt angribes af og iblandes almindeligt talesprog og brudstykker fra hverdagssamtaler, der netop ikke har det skrevne, litterære sprogs formfuldendthed, men består af enkeltord, afbrudte sætninger, uforståelige udtryk – af al den sproglige støj kort sagt, som altid (var) er filtreret bort i litteraturen (dengang). Hans »poesi« får dermed en åbenhed, en flerstemmighed og en sproglig samt stilistisk heterogeneitet, som hverken samtiden med dens klassicistiske smag eller nevøen selv for den sags skyld kan goutere.

Denne rablende, flerstemmige poesi måles hele tiden op imod forbillederne Racines, Voltaires og til dels også onklen Rameaus værker. Det er altså den franske klassicismes to store digtere og ene komponist, nevøen profilerer sin egen poesi i forhold til. Men nevøen adskiller sig ikke bare stilistisk fra disse; også historisk er der tale om en stor kløft. Racine og Rameau er knyttet til en anden historisk epoke, nemlig til Ludvig d. 14. 's og Ludvig d.15. 's regeringstid og dermed til det stærkt statscentralistiske samfundssystem med dets teokratiske hierarki, hvor alt drejer rundt om og deltager i forherligelsen af den absolutistiske stat. Man mærker denne centralisme helt ned i det litterære formsprog hos såvel Racine som hos Rameau og hans librettist Quinault. At *Phèdre* sønderrives af destruktive passioner og undergår en veritabel personlighedsopløsning får ingen formelle konsekvenser for tragedien. De uregerlige passioner er fra Racines side holdt i versformens, syntaksens, metrikens stramme form. Der er stort set ingen brud på alexandrinerne. Det samme gælder Rameaus operaer, hvor der synges om store passioner, men uden at sangen får lov til at bryde digtets konventioner. Formen mimer ikke indholdet, hvorved geniernes værker kan bevare dette afrundede, enhedslige og stilerede præg, som nevøen ikke er i stand til at opnå, fordi det sociale rums prosaiske talesprog og mange snakkende stemmer blander sig.

Nevøen kaster sig sidst i romanen ud i en længere udredning om en poetisk genre *à naïtre*: den lyriske poesi, sunget poesi, og det er bl.a. i denne poesis poetik, at man kan registrere ansatserne til dette åbne værkbegreb. I første omgang skal den lyriske poesi sprænge og forny operaens alt for rigide formalisme og således gøre genren bedre egnet til at imitere de passioner, som det lige siden barokken har været operaens opgave at formidle. Men i næste omgang aner man, at det egentligt interessante ved den lyriske poesi er, at den gennem sin imitation af passionerne også kan imitere stemmerne i det sociale rum. Passionerne siger nevøen, og diverse sensualistiske sprogopfattelser i perioden, manifesterer sig normalt i tonefaldet. Musikeren og li-

brettisten bør gå ud i det sociale rum, siger nevøen, og lytte til tonefaldet i de sociale individers tale, inden de begynder at skrive og komponere musik og tekst. Ved således at lægge øre til tiggeren, der beder om en almisse, til en mand i vredesudbrud, til en jaloux og rasende kvinde, en fortvivlet elsker, en smigrer, der gør sit tonefald blidt, idet han »dræver på stavelserne med honningsød stemme«, vil man opdage, at stavelsernes varighed varierer hos et menneske, der er i sine passioners vold. Der er ikke engang noget fast forhold mellem deres varighed. Man ville m.a.o. erfare, at lidenskabens råder over prosodien ganske som den behager. Passionerne har også deres eget forskelligartede tonefald, alt efter hvilken passion, subjektet er grebet af. Således har passionerne deres eget mindre regelbundne, mere subjektive »sprog« bestående af vekslende, ikke-konventionaliseret rytme og tonefald, og det er nu denne løsere og friere form, komponisten bør lade komme til udtryk i digtet:

»Han: Det er lidenskabens dyriske skrig, der skal foreskrive os den retning, der passer for os. Disse udtryk er nødt til at være presset mod hinanden; sætningen er nødt til at være kort; dens betydning skåret bort, ophævet, musikeren er nødt til at kunne disponere over hele sætningen og over enhver af dens dele; fjerne et af dens ord eller gentage det; tilføje den et, som den mangler; vende og dreje den som en polyp, uden at ødelægge den [...] Det er nødvendigt for os med udbrud, udråb, afbrydelser, pauser, bekræftelser, nægtelser; vi kalder, vi påkalder, vi råber, vi stønner, vi græder, vi ler uden tøven. Det er slut med ånd, slut med epigrammer, slut med disse smukke tanker. Det ligger alt for langt fra den simple natur.«<sup>7</sup>

For at gøre digtet sangbart og for at gøre det egnet til at *mime* og ikke bare repræsentere de »simple«, »dyriske« passioner, sådan som det formelt og semantisk afrundede digt gør, må digtets syntaktiske, metriske og dermed også semantiske struktur dekomponeres. De formfuldendte verslinjer skal hugges op i mindre enheder, der presses mod hinanden for at skabe fonetisk og derigennem også semantisk spænding. Enkeltord eller udråb, skrig, skal kondensere lange sætningsperioder, mens gentagelser af enkeltord og stavelser skal fikserer betydningen til eet ord, hvis mening samtidig langsomt fortøner sig i de mange gentagelser for til sidst blot at blive ren lyd: sang uden ord. Stønnen, råb, gråd og latter fra den dagligdags tale skal veksle med og ofte helt erstatte ordene. Ikke bare i tonefaldet og prosodien, men også i afbrydelser, udråb, skrig og gentagelser af visse fonemer, visse metriske perioder fremfor andre, skal passionerne – de passioner der desorganise-

rer subjektet – udtrykkes poetisk. Sangen skal med andre ord accentuere og spille med ordenes lydige råmateriale, hvori passionen manifesterer sig.

I den lyriske poesi spiller sprogets og talens materielle, lydlig side enten en lige så stor eller en større rolle end den semantiske side. Eller rettere: nevøen er af den opfattelse, at det meningsindhold, der skal formidles, passionerne, udtrykkes bedst gennem sprogets og talens materielle substans. Hvorfor denne fokusering på sprogets lydlig råmateriale? Den poetikalske privilegering af den sproglige substans på bekostning af meningen (signifié'en) er jo et moderne fænomen. I *Le neveu de Rameau* kan vi se, at denne fokusering inden for poesien hænger sammen med en specifik erfaring gjort på det sociale område, nemlig oplevelsen af meningens forsvinden i det sociale rum og i de intersubjektive magtrelationer. Lui er holdt op med at lytte efter meningen, når han færdes blandt folk, for det, de siger, er generelt ikke sammenfaldende med det, de mener. Man lyver og forstiller sig i det sociale rum. Meningen er endvidere ikke interessant at lytte efter, fordi sproget i meget vid udstrækning er degenereret til meningsløs, ligegyldig sladren og small talk. *Le neveu de Rameau* handler i det hele taget om en verden, hvor sproget og dermed også talen har løsrevet sig fra sin forankring i subjektets indre samt i genstandene for i stedet at være blevet et medie for det individuelle begærs tilfredsstillelse og for passionernes simple rasen. Lui har taget bestik af denne situation; han er til stede i det sociale rum med en spredt, ufikseret, spaltet opmærksomhed, der opsnapper et ord eller en sætningsstump dér, et udbrud eller et råb dér, en frase der aflires mekanisk i salonen, en latter, gråd, jamren, der kan høres ud på gaden, en honningsød læspen ved Madames soirée osv. Han lytter ikke længere efter meningen – det er ikke dét værd – men efter talemåder, tonefald, frasering, udtale, enkeltord, udbrud og stønnen. Sproget som lyd og støj.

Den lyriske poesi er denne ufokuserede (men ingenlunde ukoncentrerede), dissocierede perceptions æstetiske udtryk. Det er en poetisk bearbejdning af den lyd og støj, som de sociale individers stemmer skaber. Nevøen ville kunne sublimerer denne støj til poesi, hvis han blot ikke havde et usamtidigt litteraturbegreb i tankerne. I stedet lægger han den i munden på fremtidens digtere.

## ***Le neveu de Rameau – en roman uden subjektiv syntese***

Spørgsmålet er imidlertid om den lyriske poesi har ret meget med poesi at skaffe. Et digt kan naturligvis være mange ting, og dette er ikke stedet at kaste sig ud i en længere definitionsdiskussion af genren, men kravet om, at

versemålet og den stramme metrik dekomponeres, og at udråb, latter, skrig, sætningsbrokker fra dagligdagssamtaler mv. erstatter de formfuldendte sætninger, peger mere i retning af prosaen, en dramatiseret prosa, end det leder tankerne hen på poesien. Poesi er utænkkelig uden en formalisering og stilisering af sproget og dets rytme, og det, nevøen tilstræber, er netop, at passionernes rå fonetiske manifestationer får så frit et spillerum i digtet som overhovedet muligt. Nevøen taler for et minimum af formel (genremæssig, stilistisk, kompositorisk) tvang, og jeg skulle mene, at prosaen nemmere end poesien vil kunne overleve en sådan frigørelse fra formens greb. Tesen er derfor, at Lui med sin poetik for den lyriske poesi i virkeligheden er i færd med at oprulle elementerne i et historisk kapitel i den moderne, flerstemmige romans poetik, og at romanen *Le neveu de Rameau* i meget vid udstrækning indfrier denne poetik. Lad os derfor underkaste denne romans formelle struktur en nøjere granskning.

*Le neveu de Rameau* har for så vidt en enkel fortælsituation: En dramatiseret jeg-fortæller beretter om sit møde og sin samtale med en person, nevøen, Lui. Romanen kan således ses som én lang replik fra denne dramatiserede jeg-fortællers side, hvori han fortæller om en tredje person, Lui. Det særlige er nu, at samtalen er dramatiseret i stedet for blot at være gengivet. Den, der fortælles om, har fået sin egen stemme, sine egne replikker. Hans tale gengives ikke blot indirekte som »han sagde, at...«, men figurerer i form af regulære replikker. Hvad signalerer nu dette? Dialogen frem for den indirekte gengivelse af tredjepersons tale, det at »han« altså får lov til selv at føre ordet, og således i meget vid udstrækning kommer til at dominere dialogen (han taler mere end Moi), er som gestus betragtet tegn på, at jeg-fortælleren lader en anden stemme tale i sit sted. Eller snarere: han lader en andens tale og stemme blande sig med sin egen. Dét hvor han kunne have ladet sin egen stemme lyde, lader han i stedet for sin egen *og* en andens stemme klinge sammen. I *Le neveu de Rameau* er den episke, auktoriale fortællers integritet, der ellers dominerer mange af samtidens fortælleformer (bortset fra brevromanen), altså reelt ophævet; fortælleinstansen er splittet op i eller spænder over to umiddelbart antitetiske figurer. Fortælleforholdet i romanen stiller os således over for en situation, hvor fortæller-jeg'et har indoptaget en fremmed identitet i sig og dermed også et andet perspektiv, en anderledes tale end hans umiddelbare identitet og verdensanskuelse lader forvente. Derfor kan dette jeg, som fortæller-jeg'et henviser til, ikke identificere sig selv ved at henvise til, at det er den person, som taler, for jeg'ets tale er iblandet en fremmeds tale. Mellem jeg'et og han, mellem jeg'et og den fremmede, er der endvidere ikke nogen harmoni eller overensstemmelse; samklangen er kun i meget få passager harmonisk, som grundregel er den

dissonant. Læserne er altså nødt til at acceptere dette fragmenterede, splittede perspektiv, som romanen som helhed betragtet åbner mod verden.

»Han: ... Der er intet så plat som en række fuldkomne akkorder, rene treklange. Det er nødvendigt med noget, der pirrer, der adskiller bundtet, og som spreder strålerne.«<sup>8</sup>

*Le neveu de Rameau* er en roman uden subjektiv syntese. Ingen fuldkomne akkorder, ingen rene treklange understøtter og samler dens forløb. En sådan formel komposition ville være inadækvat i forhold til romanens tema. Og som den moderne roman, *Le neveu de Rameau* må siges at være, tilstræber den et spejlingsforhold mellem form og indhold. Læseren mærker i romanens formsprog det dissocierede subjekt, fraværet af syntese og den generelle opløsning i den samtid, som romanen vil skildre.

Vi kan forfølge denne fraværende subjektive syntese (den auktoriale fortællers fravær) videre endnu. Generelt manifesterer den sig som en ekstrem grad af ubestemmelighed m.h.t. romanens tema. Hvad taler personerne egentlig om? Enhver læser af denne roman har på et eller andet tidspunkt løbet panden mod ordenes uigennemsigtige mur, følt, at man bliver sendt fra tema til tema, uden at nogen af diskussionerne bliver afsluttede, afrundede. Derved bliver intet ladet tilbage til eftertanken, som Kant omvendt fordrer det af kunstens former; samtalen efterlader et indtryk af flygtighed akkurat som musikken, der ifølge Kant blot producerer »transitoriske« indtryk. Men vi advares lige fra første færd. Læs blot denne allegori over Moïse tankestil:

»Jeg: Jeg overlader min ånd til al dens løsgæthed. Jeg lader dem være herre over, om den vil følge den første viise eller den første forrykte idé, der viser sig, ligesom man i Foy-Alléen ser vore unge udsvævende mænd følge i hælene på en letsindigt udseende og leende kurtisane med opstoppennæse og et livligt blink i øjet – forlade hende for en anden, klæbe sig til dem alle, uden at slutte sig til nogen. Mine tanker er mine tøjter.«<sup>9</sup>

Når klokken slår fem, mens skyggerne bliver længere og længere, og *efter* at han har overstået dagens dont, sætter Moïse sig på en bænk i Palais-Royal. Da er hans tankestil at sammenligne med denne flygtige, ufokuserede erotiske leg, hvor fornuften lader sig lede af snart den ene, snart den anden lokkende idé: Filosofen har altså en officiel fornuft, som er spændt for arbejdets og pligtens vogn, og en uofficiel, skjult fornuft. Denne anden fornuft er uad-

skillelig fra den spontane evne til at lade sig forføre, til at lade sig føre, den er båret oppe af lyst, hvorfor den er digressiv og uden subjektiv syntese. Som analogien til de letsindige, troløse kurtisaner og de unge mænd, der ikke vil vælge den ene kvinde frem for den anden, også demonstrerer, er denne fornuft og dens tankestil kendetegnet ved en tydelig indifferens m.h.t. at afslutte (ved f.eks. at indgå en varig forbindelse, ægteskabet). Det vil overført til det filosofiske arbejde sige en ligegyldighed m.h.t. at opsummere enkeltfænomener og spredte iagttagelser under et begreb; den foretrækker at lade ideerne myldre uforpligtende, som på frihjul eller som et fornøjeligt tankespil.

Som et sådant fornøjeligt tankespil er romanen komponeret. Alle temaer får den samme så at sige troløse, letsindige behandling. Men hvorfor?

Ingen tvivl om, at Diderot har arbejdet bevidst med at skabe en tekst præget af semantisk ubestemmelighed, af flygtighed, af uskelnelighed m.h.t. udsigelsesinstansen, af tomgang og et hektisk tempo. Tesen er nu, at disse egenskaber udgør en litterær genskabelse af den sociale verden. Med *Le neveu de Rameau* har Diderot altså skabt det uskønne, åbne og babylonske kunstværk, som nevøen ikke tør færdiggøre. Han har ladet såvel den ofte meningsløse tilværelse i den moderne storby som det sociale rums indholdsløse bavardage trænge helt ind i og gennemsyre hans egen tekst. Et sted beskriver nevøen, hvorledes han iscenesætter sig selv og sit liv, for at få omverdenen til at respektere ham. Han lader, som om han »altid [har] travlt: hvis man lader mig vente et øjeblik, råber jeg op, som om man havde stjålet en daler fra mig. Så er jeg hér, en time senere skal jeg være dér; om to timer hos fru grevinde den og den. Jeg ventes til middag hos en smuk markise; og så snart jeg er færdig der, er der en koncert hos hr. baron de Bagge, Rue neuve des Petits Champs.«<sup>10</sup> Sådant burde dagen se ud, hvis man skal fremstå betydningsfuld i omgivelsernes øjne. Det hører med til sammenhængen, at nevøens dag ikke længere er spækket med disse aftaler og invitationer, og at han altså stikker folk blå i øjnene, når han skildrer sin hverdag som travl og stresset. Det essentielle ved hans skildring er imidlertid, at den tydeligt fremstiller den flygtighed, den hastighed, den form- og sammenhængsløse faren hid og did, som karakteriserer tilværelsen i byens højere samfundslag. Man skal for alt i verden sørge for at blive set i flest mulige gemakker og saloner, spise middag hos de rigtige, være til stede ved byens mest velrenommerede soiréer. Under denne stakåndede hasten fra sted til sted åbner der sig en gabende tomhed og kedsommelighed, for det handler kun om at blive set i de rigtige cirkler – bortset fra den rent ydre grund har hastværket intet formål.

Man genkender dette tempo, denne jagen afsted, i dialogens rytme. Også den går over stok og sten; intet tema får lov at bundfælde sig, før nevøen iler videre ud ad en tangent, på vej mod et nyt emne, som overstås med samme løbske hurtighed. Diderot har genskabt den hæsbælende rytme i en almindelig samtale mellem to personer, hvoraf den ene har byens hektiske og stressede puls bankende i kroppen. Hastigheden, pulsen, den stressede tilstand, som efterstræbes i de mondæne kredse alene af den rent ydre årsag, at den er tegn på popularitet, er genskabt i dialogen med den tilsigtede konsekvens, at meningen konstant er lige ved at forsvinde i ordenes hvirvlende strøm.

Også den ekspanderende bavardage, som gennemtrænger det sociale rum er søgt genskabt i dialogen. Der findes utallige direkte gengivelser af denne sladren og small talk, bl.a. denne beskrivelse af samtalen i Bertins salon, hvor det samtidig demonstreres, hvorledes salonkulturen banaliserer og trivialiserer filosofien:

»Han: [...] Somme tider har vi den besværlige abbed d'Olivet og den tykke abbed Le Blanc blandt os; og den hykler Batteux. Den tykke abbed er kun ondskabsfuld før middagen. Når han har fået sin kaffe, smider han sig i en lænestol, med fødderne på kaminhylden, og falder i søvn som en gammel papegøje på sin pind. Hvis larmen bliver for voldsom, gaber han; strækker sig, gnider sine øjne og siger: Hør, hvad sker der? Hvad sker der? Det drejer sig om, hvorvidt Piron har mere ånd end Voltaire. – Vel at mærke! Det er ånd, De siger? Det drejer sig ikke om smag; thi smag aner Deres Piron intet om. – Aner han intet om smag? – Nej. – Og der har vi så rodet os ind i en afhandling om smag. Da gør værten tegn til, at man skal lytte til ham; thi det er især smag, han roser sig af at have. Smag siger han... smag er en ting... jeg ved min tro ikke, hvilken ting, han sagde, at det var; og det ved han heller ikke selv.«<sup>11</sup>

Denne bavardage kommer aldrig ud over sproget selv; den når aldrig at samle sig til en argumentation, der handler om noget, og som dermed peger ud på et fænomen udenfor sproget. I stedet bliver de talende, og læserne inklusive, hængende i meningsudvekslingens rent sproglige materialitet – det, som nevøen også kalder »larm«. Dialogen vrimler med sådanne passager, hvor samtaleens emne aldrig kondenserer sig, og hvor ordene og sætningerne fremtræder som løsrevne fra enhver betydningsdimension og betydningsintention. I den verden, som Diderot genopbygger i sin sproglige materialitet, findes der ingen, der vil og kan sige noget meningsfuldt om noget – man



vil blot høre sig selv tale, man vil blot høres. Gennem nevøens mange direkte og uformidlede gengivelser af denne form for bavardage, har Diderot sluppet de ørkesløst snakkende stemmer ind i sit værk, som nevøen frygter vil overmande og banalisere hans poesi. Dertil kommer, at kun en meget tynd hinde adskiller det indholdsløse ordgejl i salonen fra nevøens tale med Moi. På den måde har Diderot åbnet sit værk mod konteksten; hans sprog har som en svamp suget omgivelsernes stemmer til sig. Som sådan er *Le neveu de Rameau* fjernt fra de opbyggelige mesterværker, som genierne skriver. Diderots satire vil ikke »indgyde menneskelighed, medlidenhed og ømhed«,<sup>12</sup> som Moi siger om geniets værk, idet det, som han tilføjer umiddelbart efter, vil være som et træ, hvis top »er vokset ind i himlen; dets grene har spredt sig vidt ud til siderne; det har givet skygge til dem, der kom, kommer og vil komme for at hvile sig rundt om dets majestætiske stamme.«<sup>13</sup> *Le neveu de Rameau* er ikke et kunstværk, der repræsenterer eller udgør et ophøjet refugium fra det sociale rums trivielle gøren og laden. Det transcenderer ikke den prosaiske verden ved at udmale en verden fuld af dybde, mening og skønhed, men får derimod den samme banale verden til at hvirvle om sig selv.

## ***Oplysning og den musikalske fornuft***

Formålet med denne artikel er imidlertid ikke at hylde Diderot og den musikalske fornuft på Kants og oplysningstankens bekostning. Thi den musikalske fornuft står også i oplysningens tjeneste; nevøen åbner jo vitterlig filosofiens øjne, kaster lys over dennes samtid, så han ser sin omverden i et klarere lys, som der oven i købet står. Den musikalske fornuft spiller således ikke en subversiv rolle i forhold til den oplyste fornuft. Der er derimod tale om, at den musikalske fornuft tillader den oplyste fornuft at ekspandere i det uendelige, for førstnævnte lader sig aldrig bremse, dels fordi intet er den helligt, dels fordi den ikke føler sig forpligtet til at samle og sortere sine analyser i et system. Den musikalske fornuft sørger for, at de systemer og kategorier, som det er en af den oplyste fornufts opgaver at opstille, og uden hvilke der aldrig ville blive akkumuleret viden og erkendelse, af og til sættes i bevægelse, i spil for spillets egen skyld så at sige. Man kunne formulere det således, at den musikalske fornuft hele tiden peger på det, som ikke umiddelbart blev tænkt med, og som derfor kunne udvikle sig til et mørkt område: Det civilisatoriske fremskridts bagside i form af fremmedgørelse, forskellige tvangsmekanismer, vold, meningsløshed, social konflikt, økonomisk

ulighed eksempelvis (Rousseau påpegede dette, men han er jo også altid blevet kaldt anti-oplysning).

Den intellektuelle bevægelighed, ekspansion, synes Diderot at ville sige, kræver en permanent og allestedsnærværende beredvillighed m.h.t. at følge noget andet end det, som fornuften først havde udset sig, og som den først havde besluttet sig for at tage udgangspunkt i. Det kræver en beredvillighed m.h.t. at vende på en tallerken, sætte spørgsmålstegn ved og historicere alle hævdvundne forestillinger og værdier. Af samme grund kunne Diderot skildre den radikale, nihilistiske skepsis – Lui – således at denne fremtræder som både farlig og ubehagelig *og* som slående nødvendig for de filosofiske og kognitive fremskridt. Denne nihilistiske skepsis – den musikalske fornuft – ville imidlertid næppe være interessant solo. Den skal altid optræde i dialog med den oplyste fornuft – dens *raison d'être*; det er i samspillet mellem den ene fornufts forsøg på at syntetisere og den anden fornufts vilje til at påvise syntesens usamtidighed eller alt for abstrakte karakter, at den virkelige oplysningstanke udfolder sig. Denne vekslen mellem abstraktion og konkretion, mellem begreb og anskuelse og, kunne man tilføje, mellem centrering og decentrering, er, hvad oplysningstænkeren Diderot tilstræbte mere end nogen anden i sin samtid, idet han samtidig indså, at konkretionen, anskueliggørelsen og decentreringen af begrebet og diskursen som oftest blev forsømt. Dette er formentlig forklaringen på, at han hellere skrev ironiske, flerstemmige romaner end filosofiske afhandlinger.

## ***Noter***

1. Nærmere betegnet § 53.
2. *Kritikk av dømmekraften*, oversat til norsk af Espen Hammer, Oslo 1995, p.212.
3. Diderot: *Rameaus nevø*, oversættelse Otto Pedersen, København 1987.
4. Op.cit., p. 49.
5. Op.cit., pp. 87- 89.
6. Op. cit., pp 101-102.
7. Op.cit., pp. 90-92.
8. Op.cit., p. 97.
9. Op.cit., p. 9.
10. Op.cit., p. 40.
11. Op. cit., p. 63.
12. Op. cit., p. 19.
13. Op. cit., p. 19.