

Improkunstens værdi

Litterære jazzdiskurser i Norden

Frithjof Strauß

1.

I dag er jazzen godt forankret i den akademiske forskning både i Nordeuropa og Tyskland.¹ Den er blevet genstand for adskillige musikvidenskabelige analyser, og en historigrafisk forskning er godt i gang med at kortlægge jazzens levned. Siden 1990-tallet er jazzen med sin afroamerikanske baggrund desuden ofte blevet genstand for forskning indenfor Cultural studies, ikke mindst i en af disse studiers underdiscipliner: Postcolonial studies. Denne forskning stiller ikke så meget spørgsmål om, hvordan musikken faktisk har været, men derimod om, hvad musikken kom til at betyde.

I et semiotisk perspektiv betyder musik som en ikke-figurativ formkunst ikke noget sig selv, men der bliver snakket, skrevet og sunget en hel del om den. Og der er opstået billedkunst, film, design, layout, markedsføring omkring den. Genstanden for Cultural studies bliver da i mindre grad den egentlige musik, men det bliver derimod ordene og billedannelserne omkring den: diskurserne, jazzdiskurserne. For jazzens vedkommende, men også for en hel del andre fænomener i populærkulturen, gjaldt og gælder det om at klarlægge, hvordan den er blevet brugt til at repræsentere stort set alle fire domæner: klasse, alder, køn og etnicitet. Disse kollektive prædikationer kaldte man for "identiteter" og omgangen med dem for "konstruktioner". Et godt eksempel på denne metode i nordisk jazzkulturforskning er Johan Fornäs' (2004) vigtige undersøgelse: *Moderna människor. Folkhemmet och jazz*. Denne bog beskæftiger sig med et fantastisk stort og spændende materiale fra de forskellige svenske jazzdiskurser indtil 1950. Den viser, hvordan jazz blev genstand for en kollektiv semantisering, eller måske mere en leg med semantiseringer. Fornäs kalder det "identiteter på spel". Han deler sit materiale op i fem semantiske domæner: "det unga", "det låga", "det främmande" og "det kvinnliga". Disse fire svarer til kategorierne i Cultural studies: alder, klasse, etnicitet og køn. Udover det har han domænet "det nya". Her omtaler han jazzdiskursernes repræsentationer af civilisatorisk, teknisk og også emancipatorisk modernitet; dog ikke explicit æstetisk modernitet.

¹ Oplæg holdt under konferencen "Musikvetenskap idag", arrangeret af Svenska samfundet för musikforskning i samarbejde med Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet, 10.6.2009. Jeg takker Jens Rasmussen, Universitat Greifswald, for de danske korrekturer.

Det er klart, at æstetiske bedømmelser af jazzen er kommet implicit frem i hver eneste bidrag i de svenske jazzdiskurser, da de jo alle omtaler et æstetisk emne, nemlig musikken. I denne sammenhæng bliver det tydeligt at Cultural studies prioriterer æstetiske dimensioner mindre. Kulturalisterne ville antageligvis sige: "Jo, det at kalde jazzen for kunst eller at diskutere jazzens kunstkvaliteter er jo i sig selv en diskursiv konstruktion. En konstruktion som diskursdeltagerne bruger for at give sine påstand om identiteter større vægt." Kulturalister er dog pga. deres konstruktivisme relativister, og det kan derfor være svært at forstå deres kritik, hvis den overhovedet er ment som kritik. Så hvilken moralsk gyldighed har den? Alene ordet konstruktion kan betyde så meget, men kulturalisterne siger sjældent, hvad det i de respektive sammenhænge egentlig skal betyde: for eksempel snyd, løgn, drøm, fantasi, tænkningens *conditio sine qua non*, eller et midlertidigt forklaringsforsøg med en vis gyldighed? Læg mærke til, at hver af disse eksempler har etiske implikationer. Er det at konstruere så noget (moralsk) godt eller noget (moralsk) ondt?

Min tese er at ældre musikkulturelle forskningstraditioner har lagt større vægt på det æstetiske end kulturalister gør. Det er bare synd, at jazzforskningen først er kommet rigtig i gang under højkonjunktoren i Cultural studies. For eksempel henviser Fornäs i sine kildekommentarer til den US-amerikanske verdensmusikforsker Edgar W. Pope, som i 1994 fremlagde de efter hans opfattelse seks grundmetaforer i amerikanske jazzdiskurser. Han nævnte her: sygdom, seksualitet, frihed fra regler og fornuft, religion, primitivitet og selve Amerika (Fornäs 2004 s. 439). Påfallende er det, at der hos Pope mangler en kategori for det kunstneriske (hvis ikke frihed). Det er mærkeligt, fordi man jo i det mindste med Harlem renaissance kan gå ud fra en stærk kunstnerisk jazzdiskurs i USA. Denne kunstneriske dimension, iagttagelsen af en diskurs om de skabte formers kvaliteter, forsvinder i Cultural studies' perspektiv.

Når man sammenligner Popes topics med dem, som en førkulturalistisk musikkforsker fandt frem, så bliver det tydeligt, at den ældre kollega var mere opmærksom på den æstetiske diskussion omkring jazz. Fornäs henviser nemlig også til den danske musiksociolog Erik Wiedemanns syv bud på de fælles hovedargumenter, som jazzens modstandere og forsvarere i mellemkrigstidens Danmark benyttede sig af (Fornäs 2004 s. 439). De stammer fra hans bog *Jazz i Danmark – i tyverne, trediverne og fyrrerne*, men han overtager dem direkte fra den kulturradikale Sven Møller Kristensens introduktionsbog *Hvad jazz er fra 1938* (Wiedemann 1982 s. 236-237). Jazzen diskuteres mht. til de følgende dimensioner: naturlighed, kropslighed, enkel primitivitet, almenmenneskelig lettilgængelighed, dagligdags funktionel folklighed og kollektivism – og den er produktiv i sin improvisation. I det mindste tre af de syv argumenter sætter et æstetisk fokus, idet de tager udgangspunkt i jazzens forarbejde.

2.

Når jeg selv som litteraturforsker har undersøgt dele af den nordiske jazzkultur, så drejede det sig om de *litterære* jazzdiskurser i Sverige, Danmark, Norge og i det finlands-svenske. Hvad sker der, når ordkunstneren møder musikkunsten? I min bog *Soundsinn. Jazzdiskurse in den skandinavischen Literaturen* (Strauß 2003) har jeg undersøgt, hvordan de skandinaviske forfattere omtalte jazzen, når de valgte den som sujet. Tanken var at kortlægge denne produktion, så vidt det ikke var sket endnu, for derefter at bestemme litteraturens bidrag til de enkelte landes almene jazzdiskurser. Og det er ikke så lidt, der er skrevet om dette af skønlitterære forfattere. Jeg tør med stor sikkerhed at sige, at de skandinaviske nationallitteraturer blandt alle verdens nationallitteraturer nok har leveret de fleste bidrag om jazzen – altså proportionalt set i forhold til befolkningstallene. I hvert fald hvad Danmark og Sverige angår har jazzen været den mest omtalte musikgenre af alle i det 20. århundredes litteratur. Denne produktion har været så stor, at man oven i købet taler om "jazzdigtning".

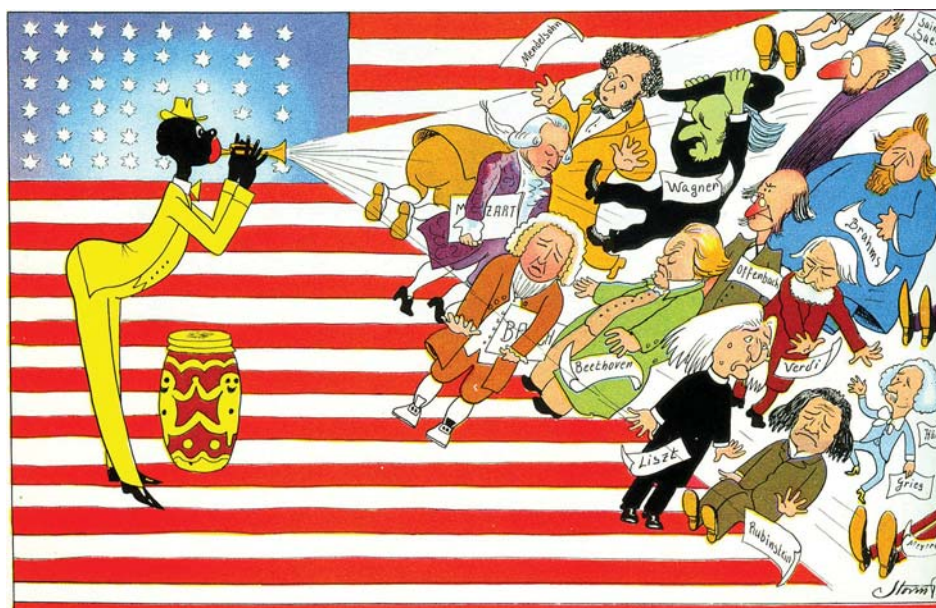
Soundsinn-bogen følger et gammelmodernistisk projekt, fordi den satser på en kunsts historie. Den forsøger at sammenføre litteraturhistorie og musikhistorie i en fælles modernismehistorie. Udgangspunktet er – og nu kommer der et slemt ord – den essentialistiske opfattelse om idealtypisk jazz som en kunstform og som en formens kunst, en formningskunst. Selv om jazzen bliver spillet på en danserestaurant eller et værtshus som funktional musik, så garanterer dens improvisation et skabende forarbejde hen mod det ikke-forudsete. Desuden kan man følge en jazzens udvikling, en historie med en "fremadskridende" *Materialstand* (for at bruge dette Adorno-begreb). Hvis jazzen ikke er helt retro, så forholder sig både dens kompositoriske materiale og improvisationens teknikker på den ene side refleksive til tidligere jazzformer og på den anden side søgende mod nye originale udtryk. Desuden frembringer jazzen både i sin komposition og sin improvisation en metamusikalsk opmærksomhed overfor al verdens og alle tiders toner. Skulle man i dag i Europa give en definition, så kunne man ret og slet sige: Jazz er improviseret metamusik – og der behøver slet ikke længere være henvisninger til nogen afroamerikansk oprindelse i den. Den er ikke bare metamusik med henblik til andre stilarter, men også til sine egne udtryksmidler, som den kan undersøge i improvisationen. Den danske semiotiker Per Aage Brandt har således fundet barokkens princip af morfogenetisk syntese virkeliggjort i jazzen. Den bedste metafor for morfogenetisk syntese er nok en vandbølge, der griber alt andet (alle andre former) som flyder omkring den og kaster det hele omkuld i sin egen retroflekse bevægelse (Brandt 1989).

3.

Det centrale spørgsmål for undersøgelsen har været, om de jazztematiske tekster registrerer og respekterer denne omtalte kunstkvalitet i musikken. Mærkværdigvis har de akademiske og journalistiske diskurser i Europa under jazzens fremkomst næsten aldrig udpenslet den som et angreb mod den gængse underholdningsmusiks branche, altså som en konkurrent på den scene, hvor den i virkeligheden blev fremført. Nej, jazzen udfordrer i følge disse reaktioner ikke den funktionelle danse- og hyggemusik, men hele Europas koncertante kompositionsmusik.

Der findes en tegning af den danske karikaturist Storm P. fra 1933, dét år da Louis Armstrong spillede for første gang i Skandinavien og vakte stor opsigt. Man ser en sort trompetist, hvis instruments toner bevirker, at en hel række klassiske komponister virvles omkuld. Billedet havde teksten: "Tænk – med sådan en lille trompet." (Storm Petersen 1955 s. 120.) Trompeten blæser ikke bogstaveligt på valsekonger og polkamestre (med undtagelsen af Offenbach), men på korifæer som Wagner, Mozart og Saint-Saëns. Baggrunden dannes af et stort USA-flag, mens en tromme ved siden af trompetisten også henleder tanken til det afrikanske. Kropsholdningerne er fremhævet: trompetisten spiller med hele sin bøjede krop, noget som også Armstrong benyttede sig af i sit show i 1933, hvor han koreografisk foregreb Michael Jackson. Derimod virker klassikerne letargiske med lukkede øjne og med stive eller ubeherskede kroppe. Wagner er grøn som et lig. Karikaturen bygger på en kontrast mellem anonym mundtlighed, symboliseret gennem trompetens lydstråle, og skriftlighed, der blæses væk (selvom klassikerne er tegnet genkendeligt, så bærer de på navneskilte, der ligeledes fejes bort med jazzens blæst). Her går det også ud over en improvisationens virtuos som Liszt. Den samme opposition, at jazz truer den europæiske koncertmusik, finder man i en hel række af mellemkrigstidens værker: f.eks. i Ernst Kreneks opera *Johnny spielt auf* (1927) og i Sven Møller Kristensens "jazzatorium" *Trompetkvadet* (1934), hvor Armstrong slås med Wagner. Wagner er også modpol til de unges swing i 40'ernes Sverige i sangen "Swing ändå" fra Alice Babs-filmen *Magistrarna på sommarlov* (1941).

Selv om jazzten som funktionel restaurantmusik altså slet ikke konkurrerede med den så kaldte klassiske musik institutionelt, hverken på de samme scener eller på de samme grammofoner, så blev den alligevel opfattet som et angreb på kunstmusikken, fordi dens æstetiske innovationer var altfor skelsættende. Kunstinstitutionelt set slutter denne skepsis fra kulturetablissementets side først, da de nationale nordiske jazzscener får international opmærksomhed for deres bidrag til jazzkunstens historie. Sverige fremstod i 50'erne med cool jazz og den efterfølgende folklorejazz, Danmark i 60'erne med swing, hardbop og free jazz pga. alle de derboende amerikanske musikere, og Norge fra 70'erne med opfindelsen af Nordic Jazz af bl.a. Jan Garbarek. Den sidstnævnte stil er en



Storm P., "Tænk – med sådan en lille trompet" (1933). Gengivet med tilladelse af Storm P.-Museet (© Storm P.-Museet).

verdensmusik-jazz, der tilsidesætter en del af de amerikanske parametre som blues og swingdrive. Fra da af har det i de pågældende lande været helt indiskutabelt at benægte jazzens kunstkvalitet, mens jazzen selv efterhånden er blevet varetaget af statslige kulturinstitutioner. Det er opløftende at se, hvordan forfatterne i de tidligere tidsrum brugte jazztematikken til at positionere deres egen ordkunst i de nationale kulturestablishmenters hierarkier. Skønlitterære jazztematiske tekster kan således læses i et kunstsociologisk perspektiv. De er blevet skrevet af forfattere med deres specielle symbolske kapital og positioner på det litterære felt. I mellemkrigstiden kan det være af interesse, om man har akademisk eller proletarbaggrund, om man er modernist eller traditionalist, hvordan man forholder sig til den nye massemediekultur (opfatter man film, radiosang, grammofoon, revyteatre og bladindustri som en trussel eller en chance for litteraturen?). Efterstræber man noget kunstværdi med sine egne tekster, og hvis ja, hvordan defineres det? Alle disse holdninger kan komme til udtryk i jazztematiske tekster, hvis udsigelsesinstans markerer sin egen kunstsociologiske og æstetiske position, netop på den måde som den forholder sig til jazzens kunst.

Generelt står litteraturen overfor udfordringen om at finde ord til at kunne beskrive musikken. Når man digter om musik, plejer man ikke at anvende musikologisk terminologi. For at beskrive klangfænomener anvender litteraturen metaforer, ligesom det sker i de fleste hverdagsudtalelser om musik samt selve musikjournalismen. Det er jo

meget fornuftigt, hvis man ikke behersker det denotative musikologiske fagsprog eller ikke synes, man burde anvende det, men at man i stedet for benytter sig af metaforer fra et område, som man selv og ens læsere er bedre kendt med. Men på denne måde kan man ikke undgå at tilskrive betydninger til musikken. Der er det store spørgsmål om musik overhovedet i sig selv er et tegn; om den principielt set repræsenterer noget andet end sig selv. Men metaforen kan ikke undgå at fungere som en betydningstilskrivelse overfor musikken. Det vil sige, at musik som fremstilles i teksten ved hjælp af en ikke-musikalsk metafor samtidig bliver til et tegn, som er i stand til at fremkalde forestillingen om noget ikke-musikalsk, nemlig metaforens indhold.

Når det nu gælder jazzen, så betyder beskrivelsen af dens improviserende form-kunst en ekstra opgave for den litterære indholdskunst. En jazzpræstation kan ikke støtte sig til en værksemantik, som gælder for den nedskrevne koncertmusik. Når vi lytter til Christian Sindings salonstykke "Frühlingsrauschen", da henleder både titlen og de ikoniske lydefterligninger af rislende kilder vores tanker på den grønne årstid. Men når Thelonious Monk spiller melodien "April in Paris", når han udhuler, disekerer og hakker den itu (se, dér får vi nogle metaforer for formningsarbejdet!) – dér er det ikke så let, at tænke på kastanieblomsterne på Champs-Élysées. Selvom jazzen ikke har en værksemantik, så byder den dog i sin makroform af tema-chorus-tema på en narrativ struktur (hjemme-ude-hjemme), som en semantik kan knytte sig til. Det vigtigste for jazzens helhedsindtryk er jo ikke temaets komposition, men det som sker i improvisationen.

4.

For at give et eksempel på, hvilken semantisk udfordring jazzens nye musikæstetik har betydet, ikke mindst for litteraturen, vil jeg her gerne inddrage det allerførste regelrette nordiske digt, som tager jazzelementerne alvorligt. Jeg har vist nok fundet et par linier om afroamerikansk musikalitet i danskeren Gustav Wieds humoristiske rejseroman *Knagsted* fra 1902, hvor han beskriver en optræden af den "creolische Sängerin Miss Morcaschani" i Berlins varieté Wintergarten (Wied 1967 s. 75). Hun synger arier med kraftige triller, imens hun slår saltomortaler. Men det er altså mere et cirkusnummer og ikke nogen koncertpræsentation. I 1913 skrev den svenske forfatter Erik Lindorm et digt med titlen "Dans på Mosebacke", som handler om dansepar der hengiver sig til en livlig *one-step*. (Det udtryk forkommer i det mindste!) Litteraturforskeren Bo Everling anfører dette digt som første eksempel i sin afhandling om svensk jazzlyrik. Men her handler det mer om Stockholmstemning og danselysten end om musikken som spiller "Putte, du är min ögonsten" (Everling 1993 s. 33-34).

Digtet som jeg gerne vil tage op og grundigt gøre rede for, kunne man læse i *Holbæk Amts Avis* i året 1919. Jeg er faktisk først blevet opmærksom på dette digt efter, at

Soundsinn var udgivet. Skrevet er det af den 22-årige journalist Nis Petersen, som senere i 30'erne blev en af de mest læste forfattere i Danmark, takket være sin store historiske roman *Sandalmagernes gade*. Digtet hedder: "Den sort-hvide amerikanske trio i 'Håbet'" (Petersen 1962). Teksten beskriver en koncert på værtshuset "Håbet" i den lille sjællandske provinsby Holbæk. Det synes at dreje sig om en lyttekoncert, idet der ikke er tale om en dansesammenhæng. Musikernes hudfarver er ikke særligt almindelige i Holbæk, derfor understreges de. Her spiller en "vaniliesort" pianist, en "broncebrun" guitarist, og en "æbleblomsthvid" dame synger dertil. I disse journalistiske lejlighedsvers, kommer læserne tæt ind på afroamerikansk musikalitet, som man i følge beskrivelsen godt kan kalde for jazz. To af musikerne hedder Lofton, står der i sidste vers, men de er ikke videre kendt i jazzens historie. Man kan gætte sig til, at de muligvis hører til den gruppe af afroamerikanske musikere, som under første verdenskrig kom med de US-amerikanske tropper til Europa og derefter valgte at blive her.

"Her er music!" Digtet, som jeg skal omtale strofe for strofe, begynder med et eksalteret udråb, som fører direkte ind i medias res. Der er tale om en generisk musik, stavet på engelsk. Måske er hele musikaliteten så ukendt og sensationel, at der ikke gøres rede for repertoiret.

Her er music! Som en sulkys
 eller bedre: Som en rickshaws
 rappe rullen er de ti vaniliesorte
 slanke fingres løb
 på grå tangenter.
 Her er toner - nogle hulkes -
 nogle skrives ud i jubel-
 født ekstase ved det korte,
 altfor korte
 kyske kærtegn
 der er mødet
 mellem nervefine fingre
 og de grå tangenter.

Den trochæiske metrik sætter en two-beat rytme igang, mens alliterationer sørger yderligere for en flydende kohærent læsning. Først gøres der rede for pianistens hurtige spil på tangenterne. Det eksotiske ved indtrykket fremhæves med fremmedordene for de metaforiske køretøjer. Hvorfor passer en rickshaw bedre som metafor for fingres løb end en sulky? Måske fordi sulkyens jockey kun styrer hesten, mens rickshaw-manden selv trækker hele læsset og bestemmer farten efter egne kræfter. Er tangenterne måske grå fordi der spilles så hurtigt, at det ikke længere går an, at skelne mellem de sorte og de hvide? Eller fordi det dur-mol-tonale system er blevet sat ud af drift? Eller fordi værtshuset er

en sort hule? Udsigelsesinstansen eller fortælleren lægger ikke mærke til melodiens forløb, som den europæiske musik ville have krævet det, men han koncentrerer sig mere på øjeblikket, på tonernes intensitet og urene klangfarve. Han hører vertikalt, i stedet for horisontalt. Selv om der er tale om et klaver, så bruges vokale metaforer for tonernes udtryksværdier, "hulkes" og "skrives". Jazzen er tænkt som en kunstart, der bygger på oralitet (i lignende måde findes i det afroamerikanske jazzsprog f.eks. udtryk som "to preach" for at spille solo, eller det opmuntrende tilråb "tell it!" til en jazzsolist). Og klangværdien er uren, dirty, fordi her hulkes og skrives jo ikke i belcanto-façon. Den europæiske dur-mol-tonalitet er som sagt i jazzens bluestonalitet sat ud af kraft. Derfor virker tonefølgerne på fortælleren både euforiske og dysforiske. Helt analogt fungerer modsætningen mellem ekstase og de kontrollerede "altfor korte kyske kærtegn" som karakteriserer spændevidden i den dynamiske intensitet. Nu virker betegnelsen "ekstase" som motivation for det kunstneriske forarbejde jo egentlig ganske nedsættende. En jazzmusiker har jo netop fuld kontrol over teknikken. Men man kender lignende bedømmelser om musikerens formentlige væren-ude-af-sig-selv i romantikkens musiktekster, som omhandler virtuosen: *Teufelsgeiger* eller pianogeniets dæmoni. Hvad der her henleder fortælleren til opfattelsen af ekstasen, er muligvis selve improvisationen. Musikeren udfører jo ikke, hvad en skrift foreskriver ham, men han spiller udfordrende opfindende indenfor rammerne af det musikalske materiales følgelogik og ensembles interaktion. Der står ikke nogen komponist bag, som garanterer en velovervejede intensionalitet og en tilrettelagt semantik for musikken. Men fortælleren lægger her også mærke til de netop ikke-orgastiske "kyske kærtegn" i pianistens nervefine *Anschlagkultur* og undgår dermed en primitivistisk seksualisering af den afroamerikanske musik, som man kender fra senere år f.eks. fra danske Poul Henningsen eller svenske Artur Lundkvist. Petersens digt fortsætter med denne korte strofe:

Sorte djævle! Se det lyner,
når din bronzebrune broder
slår sit luegyldne plekter
i det flade instrument.

I denne kontekst virker heller ikke udråbet "Sorte djævle!" racistisk nedsættende. Det markerer en folkelig nærhed og beundring som fortælleren/lytteren oplever overfor kunstnerne. Publikum er forbavset over den ufattelige virtuositet og forvovenheden i omgang med musikalsk spændning og forløsning. Akrobater kalder sig gerne for Los Diabolos, eller tænk på Benny Motens Blue Devils i Kansas City-jazzen. Desuden beskriver denne strofe fortællerens fokusskift fra pianisten til guitaristen. Han opfordrer pianisten til at kigge på sin afroamerikanske broder (black talk), men det gør han jo alligevel i ensembles interaktion på scenen. Petersen lægger vægt på den nye musiks visuelle dimensioner, men han skriver ikke synæstetisk. Det gør mange af hans efterfølgere, når de

vil nobilitere jazzen med en fin pragtstil: Armstrongs sølvstråle. Lyn og lue, som plektret udløser, fremkalder kraftdynamiske forestillinger, som jazzen selv senere skal sætte på plakaten med udtrykket "hot".

Se, de store øjne smægter;
 hør, det huler - det er afsind,
 det er potenseret vanvid - det er -
 -- go ahead! - nu griner manden
 under tykke, sorte bryn,
 mens to hvide rækker tænder
 ler om kap med plektrets lyn.
 --

Denne strofe handler først og fremmest om, hvordan fortælleren bliver overvældet og hvordan han i sidste ende mangler begreb for den musik han oplever. De pegende opfordringer "se" og "hør" beretter, hvordan han fra øjeblik til andet skifter mellem den optiske og den akustiske opmærksomhed. Det er netop ikke nogen kontemplativ kunstreception, som man kender den fra den borgerlige koncertsal. Han er fuldstændig hengiven, og fremstammer i sin forbløffelse: "det er afsind". Fortælleren har ikke længere en målestok. Derfor multiplicerer han vanvid med vanvid, potenseret vanvid. Det er altså ikke musikerne som går fra sans og forstand, men tværtimod fortælleren! Men heldigvis forløses han af sine metatranscendentale tanker, fordi nu råber den ene musiker til den anden eller én i publikum: "go ahead!". Det er et sikkert tegn for at der blev spillet improvisation denne aften i Holbæk. Og guitaristen tager da glad imod opfordringen. De to tankestreger efter strofen antyder at digtets narrative klimaks er overstået. Her gælder det altså det narrative forløb i en fortælling om fortælleren selv, der i handlingens forløb simpelthen bliver overvældet og skal finde frem til balancen igen.

Men madame - hvid og venlig -
 hvid som æbleblomsten er det
 i en kalifornisk vårnat -
 glider frem og synger -
 synger -
 det er music! væld af toner,
 voldsomt - gnistrende vulkansk,
 det er meget mer end himmelsk
 - nemlig helt amerikansk.

Om sangerinden får vi ikke ret meget at vide. Men da hun nu synger, kunne fortælleren jo berette om ordene i hendes sang og om alle de emner, hun synger om. Det kunne have givet en semantisk ramme for en tolkning af de musikalske oplevelser. Men nej, og det er også typisk for jazzæstetikken, at det instrumentale opfattes vokalt og det vokale instrumentalt: "det er music!" Nu er det på tide med en konklusion. Det vulkanske overfor det

himmelske kan her opfattes analogt med en oplevet jordisk formkunst, som tager afstand fra en spirituel indholdskunst (det dionysiske mod det apolloniske). Og at Amerika har æren for denne nye kunst, det fornægtes ikke.

P.S.

Mr. Lofton og hans partner
- som man ser det - er om dagen
under sommerlyse linde
en særdeles pragtfuld gartner
og en dito gartnerinde.

Hvad gør man med dette Post Scriptum? Musikerne mister her sin anonyme status. De får et navn, som fra nu af kan stå for den kunst, de laver. De bliver således symbolsk værdsat. Men samtidig kastes der lys på den socio-økonomiske realitet, de lever i som gartnere, nemlig som socialt svage tjenstefolk. Derved opstår en ironisk konfrontation mellem kunstpræstationens souverænitæt og æstetiske værdi overfor den sociale nedsættelse i det virkelige liv som afroamerikanere i Europa efter første verdenskrig. Der foregår ofte en diskussion om viden om den sociale baggrund er vigtig for at kunne "forstå" jazzen eller ikke; her er den altså nævnt!

5.

Dermed er vi igen nået frem til det kunstsociologiske perspektiv. Desangående er det meget vigtigt at jazzen i 20'erne fremtræder i Europas underholdningskultur, som i denne tid gennemgår sin massemediale omvæltning. På den finkulturelle side var de eksperimenterende avantgardebevægelser dengang begyndt at nedbryde den borgerlige kunstforståelse med dens rødder i det 19. århundrede. Jazzen har en ikke mindre betydning for en omdefinition af kunstbegrebet end avantgardekunsten. Her kommer jeg i tanker om den tyske litteraturforsker Peter Bürger's gamle kunstsociologiske klassiker *Theorie der Avantgarde* (Bürger 1988). Bürger forstår avantgardens ismer (frem for alt futurisme, dadaisme og surrealisme) som interne selvrefleksioner af den borgerlige kunstinstitution. Denne kunstinstitution stiller sig i kraft af avantgardekunsten et radikalt spørgsmålstegn ved hele sin egen organisation og ved sin *Abgehobenheit von der Lebenspraxis*, sin fjernhed fra det virkelige liv. Underligt nok taler Bürger ikke om musikken. Den kontemplative koncert med kompositionsmusik kan jo fremstå som ideelt eksempel på kunstens fjernhed – musik er principielt ikke figurativ, og i koncertsalen separeres den endnu mere fra hverdagens virkelige verden. Bürger synes ikke at kunne registrere nogen avantgarde efter hans forståelse af det musikalske felt. Og det er rigtigt, at en datidig eksperimenterende koncertmusik som tolvtonemusikken i højeste grad var henvist til finkulturens institutionelle rammer. Tolvtonemusikken havde ikke planer om at nedbryde koncertsalen, tvært imod.

Den tidlige jazz ville heller ikke *helt* passe ind i Bürgers avantgardebegreb, da jazzen ikke er en intern frembringelse fra den europæiske kunstinstitution, men fremstår som sagt i den eksterne underholdningsbranche. En futuristisk hylende racerbil i koncertsalen ville sådan set have været den ideele avantgardistiske musikmanifestation.

Men hvis vi nu igen tager Storm P.'s tegning om den lille trompet i betragtning, så tror jeg, at man alligevel kan bekræfte den følgende tese: Jazzen udfordrer mindst lige så stærk som avantgardekunsten den borgerlige kunstinstitution til selvrefleksion. Det gør jazzen, fordi den i sin produktion og sin reception og i sin åbne struktur hinsides værkæstetikken fremviser tydelige paralleller til avantgardekunsten. Her er et par kendetegn for avantgardekunsten, som vi kan genkende i Nis Petersens digt:

- Jazzen som kollektivkunst svækker rollen af det integrerede kunstnersubjekt, som helt alene er herre over værket. (OBS: Derimod er man i jazzen heller ikke ubekendt med en exponering af solisten i hans improvisation. Armstrong blev jo dyrket som stjerne.)
- I danselokalet eller på værtshuset foregår der ikke nogen kontemplativ og individuel reception, som man kender den fra koncertsalen, dvs. den borgerlige kunstinstitutions tempel.
- Jazzen har en åben struktur, en happeningagtig præsentation, som principielt set er uafsluttelig. Når man lytter og ikke ved, hvornår et jazzstykke slutter, kan man ikke tale om oplevelsen af en organisk værktotalitet. (OBS: Det kan diskuteres, om ikke en pladeindspilning, som kan afspilles igen og igen, netop repræsenterer denne organiske værktotalitet.)
- Specielt den europæiske larmjazz passer derudover fint til montageæstetikken, med bilhorn og pistoler, hverdagslyde og objets trouvées som instrumenter.

6.

I de skandinaviske lande med deres overskuelige litterære scener fremstår fremfor alt den litterære jazzdiskurs ved siden af den almene journalistiske jazzdiskurs som et vigtigt medium for den af jazzen provokerede refleksion over den borgerlige kunstinstitution og dens kunstbegreb. Jazz er både avantgarde og populærkultur, og dette med global relevans takket være de nye medier radio, tonefilm og grammofon. Men dette sker med forskellige hastigheder i de forskellige lande, som vi senere skal se. For at få en inddeling af den jazzlitterære produktion har jeg arbejdet med en jazzkulturhistorisk periodisering, der tager hensyn til forandringerne i jazzens *Materialstand*, til jazzens offentlige program, og til dens institutionelle formidling/distribution. Både i Skandinavien og det meste af Europa kan man omkring 1930 og omkring 1950 konstatere tydelige vendepunkter

i det almene syn på jazzen. Derfor giver det mening at inddele de nationalliterære undersøgelser i tre perioder. Jeg kalder dem for initialfase, etableringsfase og æstimationsfase.

I *initialfasen* (fra 1920 til 1930) kunne man under modebetegnelsen jazz spille hvilken som helst dansemusik, uden at der måtte være en forbindelse til afroamerikansk musikalitet. Men der, hvor der virkelig kom jazzelementer til syne, mægtede publikummet og journalisterne udmærket at opleve groteske og/eller exotistiske spektakler.

I *etableringsfasen* (fra 1930 til 1950) bliver Hot Jazz og Swing bredt integrerede strømninger i populærkulturen. Der udvikler sig ved siden af dansepublikummet et sagkyndigt lytterpublikum, som sætter pris på det musikalske arrangements og improvisationens bravur. Der opstår en fagdiskurs.

Æstimationsfasen begynder fra 1950. At æstimere betyder både at afveje/analysere, at agte og at sætte pris på. I kulturetablissementet udvikler der sig efter Modern Jazzens fremkomst et samtykke med henblik på jazzens innovative, eksperimenterende formkunst. Jo, netop: man begynder at opfatte jazzen som *kunst*. Samtidigt opstår en viden om de forskellige stilarters historicitet indenfor jazzen. Imens konserverer retro- og revivalstilarter det funktionelle perspektiv på jazzen. Fra slutningen af 1950'erne fortrænger pop og rock jazzen ud af dansemusikken. Den lever videre som koncertmusik. Men siden 1970'erne (jazzrock, fusion, funk, verdensmusik) danser jazzen mere og mere igen.

Med dette internationale folie i baggrunden kan man differentiere udviklingerne af de enkelte skandinaviske nationalliterære jazzdiskurser. Det skal jeg ganske kort gøre i det følgende.

I *initialfasen* 1920-30 er det ikke de etablerede finlitterære forfattere, som først skriver om jazzen – dem man ellers skulle tro om, at de havde den største æstetiske følsomhed over for den nye musik. Nej, de der helt i begyndelsen skriver om jazz i alle skandinaviske lande, er først og fremmest forfattere, som skriver til et underholdningsorienteret publikum. Det er humoristiske prosa-skribenter eller causeur-digtere med journalistisk baggrund, kiosklitterater og også nogle af de helt unge debutanter. Storm P., Erik Zetterström og Herman Wildenvey hører til blandt de vigtigste. For at more skriver de om spektakulære nyheder i entertainmentbranchen. Men disse underholdningsforfattere plejer endnu mere end journalisterne selv at sympatisere med musikerne. De sidder på den samme erhvervsmæssige gren i kulturindustrien. Og man siver jo ikke den gren over, man selv sidder på.

I den danske skønlitteratur spiller jazzens etniske konnotationer ikke nogen stor rolle. Det er ikke Afrika, men mondæn urbanitet, jazzen står for. Romanforfattere som Jacob Paludan, Tom Kristensen og Knud Sønderby beretter bl.a. om deres protagonisters

hengivelse til den urbane dansemusik, som samtidig er et symptom eller signal for en krise i protagonisternes livssyn eller socialisering. Det er et kulturpessimistisk træk, at klange og rytmer *tvinger* (som det ofte hedder) sine lyttere ind i en eskapistisk rus. Jazz virker på dem som narkostoffer. Da protagonisterne ikke har nogle semantiske kategorier for, hvad de skal stille op med musikken, så er det deres egen mangel på orientering de fornemmer i jazzten. Tom Kristensen går ind for jazzdans som et middel for at udtrykke sig selv, selv om man ikke kan se en jeg-kerne inde i sig selv. Her bliver det kropslige til en selvreferentiel begivenhed/happening. Lyrikken, med undtagelse af den eksperimentelle, beskæftiger sig næsten ikke med jazzten i Danmark indtil 1930; Nis Petersen er en stor undtagelse.

Den svensksprogede litteratur (som jo både indbefatter den rigssvenske og den finlandssvenske) er i Norden mest tilbøjelig til at adaptere internationale eksperimentelle skrivemåder. Her sker det allerede i initialfasen og særligt i Finland, at avantgardistisk poesi beskæftiger sig med den nye musik. Men ved siden af det finder man en hel del tekster i den traditionalistiske lyrik og prosa, som i et væk gentager racistiske, primitivistiske og civilisationskritiske topoi. En af de værste racister er Eyvind Johnson i Paris-romanen *Stad i ljus*, 1928, som han selv censurerede i en senere udgivelse. Jazzten karakteriseres bl.a. sådan i en senere fjernet passage:

Jazzten är ingen uppfinning, intet träget arbete av fina sinnen eller skarpa hjärnor, nej, den är helt enkelt raka motsatsen: den är en okontrollerad nyck, som fötts i en vildes själ. Den är en australneger, som tappat balansvätskorna i djungeln, men en australneger som dock mottagits av den vita rasen, icke som den vilde han är, nej, som en företeelse, man gott kan släppa in i de tilltänkta lägenheterna och som mitt i kulturen får en att glömma hur tråkigt kultiverad man egentligen är.

Jazz är en rytm i vilken allt tillåtes. Men den är inte friheten; den är ett surrogat för frihet: när man icke kan och orkar vråla med sitt talorgan, vrålar man med hela kroppen. Det är precis som det bör vara när man är trött på sin tusenåriga kultur. (Johnson 1928 s. 86)

Jazz står frem som lidt klingklang til *Untergang des Abendlandes*. Johnson hører til den del af autodidakterne, som ofrer populærkulturen for at nobilitere sig i det finkulturelle establishment. På dette tidspunkt er symbolismen den store *Leitkunst* for ham; han har ikke sans for nogen form for avantgardisme.

Derimod kender de finlandssvenske modernister Gunnar Björling og Henry Parland ingen berøringsangst overfor jazzten. De har ry for at være banebrydere for eksperimenterende skrivemåder i Norden. Begge skriver om jazzten med en tydelig interesse for dens formarbejde, mens de bl.a. bruger surrealistiske, dadaistiske, nysaglige og bruitistiske stilformer. En vigtig rolle spiller lyrikken som den mest deskriptive genre. Den behøver

ikke at finde en narrativ funktion for jazzen, som romanen plejer at gøre det. Lyrikken kan reagere overfor den nye musik med sine flertydige sprogekksperimente. Påvirket af US-amerikansk primitivistisk og nysaglig litteratur udråber Artur Lundkvist i sine berømte programmatisk digte i antologien *Fem unga* (1929) jazzen som den centrale samtidskunst, der kan vejlede de andre kunstarter. Men kun når han klarer at befri sig fra de hyppige vitalistiske og seksualistiske topoi, finder han frem til originale processuale og sceniske metaforer for den musikalske udformnings logik. Sammen med skribenten Gunnar Erikson skrev han i 30'erne meget sagkyndige pladeanmeldelser. Men den af ham tilsligtede parallelisering af jazz og surrealisme slår fejl pga. manglende kunstteoretisk forståelse, og fordi han ikke vil undgå de primitivistiske reduktioner overfor jazzens kunstpræsentation.

Et af Artur Lundkvists mest kendte jazzdigte er "Jazz", som i katalogdigtets form magter at nå frem til flertydighed. Her er de to sidste strofer (Lundkvist 1929 s. 60):

Jazzen hulkar och gråter som ett barn sittande ensamt på ett stort golv. Jazzen rusar flämtande upp som en hysterisk kvinna, skriker, biter, klöser, rasar och tuggar fradga om munnen. Jazzen kryper samman som en tjuv, kurar med axlarna och smyger tyst fram: revolvern färdig i handen.

Och jazzen kan vagga sugande som en lång dyning, som en ocean bärande all världens skepp: klockbojerna klingar och stora städer sorlar, sjömän gungar fram på gatorna och hamnens flickor vrider på sina vita kroppar, solen glöder och havet är blått –

Jaz-
zen!

Her fremlægges en lang række styrkedynamiske metaforer. I et semiotisk perspektiv kalder man den første af de citerede strofer lyd-ikonisk og passions-indeksikalisk. Sidste strofe virker derimod mere original, idet den finder metaforer, som overskrider det ikoniske til fordel for det nyskabende symbolske. Og hvis man læser teksten som en kronologisk verbal parallelisering af en soloimprovisation, da får man en fremskriden fra det nærliggende, klischeeagtige over det nyskabende originale som improvisatorens begynden i det vante materiale frem til egne opfindelser. Enjambementet i "Jaz-zen" kan da opfattes som en spatial efterligning af akcentueringens timing i musikken.

I Norge er det faktisk først sent i 50'erne at der opstår en egentlig litterær jazz-diskurs. Noget som går side om side med den i den norske litteratur manglende accept på ikke-realistiske skrivemåder og internationale modernismer.

Når vi ser på *etableringsfasen* (1930–50) så kan man nok sige, at der i mellemkrigstidens danske kulturradikalisme opstår et kulturpolitisk engagement for jazzen med langvarig virkning, som der måske ikke findes mage til i resten af verden. Kulturradikalismens reformborgerlige aktivister propagerer den musikantisk improviserende Swing og Hot jazz som et vigtigt medium for en emanciperet og kreativ personlighedsdannelse som værn mod autoritær undertrykkelse, specielt også imod den truende Hitlerkultur. Poul Henningsen og Sven Møller Kristensen skriver ikke bare teori, men også sange, revyer og jazzratorier. Dog kan de ikke se den helt store kunst i jazzen eller dens potentiale for nye æstetiske erfaringer. For dem gælder folkelighed og en myte om jazzens frodige funktionalistiske naturlighed. Dansen svarer da hos Poul Henningsen i en artikel fra 1934 til "seksuelle svømmeøvelser på land" (Henningsen 1980 s. 88).

Imens sidder de borgerlige forfattere i Sverige og fortsætter med at skrive kulturpessimistisk om jazzen. I en fuldstændig modsætning til den danske kulturradikalisme gør Pär Lagerkvist i fortællingen *Bödeln* jazzen til og med til objekt for et fascistisk begær. På lignende vis fremstiller akademisk-epigonal lyrik jazzen i apokalyptiske dødsdansen-scenarier. Blandt socialdemokratiske forfattere accepteres jazzen som folkelig rekreation, men den kan i en brutal verdenspolitisk situation slet ikke fungere som social model for en repressionsfri modkultur – som man mente i den danske kulturradikalisme. Forfattere fra *Fem unga*-gruppen og deres disciple skriver nogle større romaner om unge jazzmusikere hen imod midten af 40'erne; romaner som fremhæver det vitalistiske og seksualromantiske ved musikken. Det virker som om de gerne vil udnytte den jazz-branding, de har fået takket være Artur Lundkvist. Til dem hører også den ellers ret ukendte Sven Forssell, som skrev sentimentale romaner om de unges socialisering i idrætsmiljøet. I hans debutroman *Att vara kamrat* finder vi den første navngivne værdsættelse af et svensk/nordisk jazznummer i litteraturen. Her optræder nogle virkelige musikere i fiktionen:

Vi satte oss vid ett barriärbord strax intill orkestern. Folke hälsade på Gösta Johnson och Nisse Lind och ett par andra musiker och under tiden beställde jag två te med rostat bröd och marmelad och två glas vatten. Lamporna släcktes i hela lokalen och Nisse Lind och Birger Larsson gick ut mitt på dansgolvet och en strålkastare tändes på läktaren. Det glittrade och blänkte i Nisses pianodragospel och i Birres guitarrsträngar.
– Vi kom lagom, sa Folke belåtet. Tiger Rag.

Det var alldeles tyst i hela danspalatset, allting höll liksom andan, och Nisse Lind log sitt blida leende och så exploderade de bägga instrumenten i Tiger Rag.

Tiger Rag, komponerad av La Rocca – detta hektiska, forsande, obeskrivbara flöde av toner, denna fantasistarka melodikedja som börjar med en aggressiv och korthuggen introduktion och sen oavbrutet stegras, avbrytes, faller i nya formationer; denna snart odödliga komposition av ohämmade, grälla, storstadhetsade – eller om man hellre vill – djungelextatiska upprördheter, galenskap och urladdningar, ett barbariskt crescendo, sexuellt rafflande, en cocktail sammansatt av nästan synbar urtidsångest, en metalliskt klar och skarpskuren nervförmimmelse, ett destruktionsraseri om man så vill, hänförelse och revolt i samma andetag, svårfixerbar och bjärt visuell: ett lokomo-

tivs pistonger över prärien, ett drama i djungeln, ett helt Harlemkvarter i vild rörelse – det är Tiger Rag. (Forssell 1942 s. 31–32)

En lang sætningsperiode repræsenterer musikkens performance. Dette virker som en sproglig analogi overfor musikken, fordi der opstår et grammatisk drive, mens vi venter på punktummet. Men næsten alle prædikationer er hugget fra Artur Lundkvists omtale af afroamerikansk musik og overført til svensk jazz. Kun lokomotivet på prærien er nyt og måske Forssells egen idé. Dermed mister semantiserings af Tiger Rag sin indeksikalitet henimod Afroamerika og symboliciteten i beskrivelsen fremtræder, en opremsning af en konventionaliseret litterær diskurs. Vi får en munter genbrugsbeskrivelse. Når man lytter til akkordeonisten Nisse Linds bravurnummer "Tiger Rag" i den trioindspilning, der udkom i 1935 som "Sveriges första hot-skiva", så virker det helt fantastisk, at dette lille musiknummer kunne udløse et sådant væld af genbrugte voldsomme associationer, som det grammatiske drive frembringer i en masse motiver og variationer. Det kaster for resten også et meget ironisk lys på de to protagonister, at de sidder dér med te og vand, mens de udsættes for denne eksplosive "cocktail".

Når vi nu ser på *æstimationsfasen*, så kommer Norge for alvor med i billedet mod slutningen af 50'erne. Først da udvikler en jazzdiskurs sig i den norske litteratur. Det er på et tidspunkt, hvor man på det litterære felt langsomt begynder at acceptere og at adaptere modernistiske stilformer. Jazzen selv er på dette tidspunkt i gang med at aflevere sin status som underholdningskultur og ungdomsmusik til pop og rock. Nu får den lov at fremtræde som et værdigt subjekt. Da de sprogteoretisk velbevandrede forfattere omkring tidskriftet *Profil* endelig afsluttede Norges modernistiske isolationisme, skete det med et stort engagement for jazzen. *Profil*forfatterne Jan Erik Vold, Olav Angell og Einar Økland var ikke bare banebrydere for en norsk jazzdigtning. Vold var og er bl.a. også en jazz&poetry-performer i verdensklasse. De tre har også skrevet den første store bog om Norges jazzhistorie. *Jazz i Norge* (1975) er ovenikøbet det første nationale jazzhistoriografiske værk i hele Norden. Den har hovedvægt på *oral history* og indeholder mange interviews med de norske jazzvidner. Det minder lidt om dansk kulturradikalisme ved, at den litterære intelligentsia giver en central impuls for en almen offentlig højagtelse af jazzen.

For alle de skandinaviske lande kan man konstatere, at det efter 1950 er lyrikken som fremstår som den centrale genre for jazzsubjektet. Og det sker især i digte, som handler om en bestemt historisk musiker eller en bestemt koncertsituation eller pladeindspilning. Og nu kommer der en vigtig iagttagelse: Dette at en navngiven musiker bliver hyldet i et digt, sker først efter at den poetiske modernisme har etableret sig uomstødeligt i den pågældende nationallitteratur, dvs. i Sverige i 40'erne, i Danmark i 50'erne og i Norge i 60'erne. Hvad kunne være en forklaring til dette? Da den poetiske modernisme endnu ikke var etableret i de pågældende lande, handlede modernistiske digte om en

generisk jazz, der berusede, splittede og chokerede sit publikum. Forfatterne var endnu ikke villige til at vurdere jazz som respektabel kunstpræstation. Jazznavne fremkaldte heller ingen symbolsk kapital på parnasset. At skrive om navngiven jazzkunst *som kunst* ville have udstillet forfatterne som lavkunstens eksperter, ikke som parnassets aspiranter. Når den poetiske litterære modernisme derimod er etableret, sætter man ikke længere sin nobilitering på spil. Tværtimod kunne de nu æstimerede jazznavne give glans til litteraturerne som beskæftigede sig med dem i sine digte. De yndede ikke-musikalske emner for disse portrætdigte er etniske passioner, eksistencialistisk etisk integritet, kunstens autenticitet eller revolutionær kraft. Jo ældre den omtalte musikers stilperiode er, desto mindre udtaler digtene sig om musikkens kunst. Armstrong f.eks. plejede at fremkalde alle de sortes lidelseshistorie hos digterne, og der blev skrevet en del kitschede nekrologdigte. Anderledes var det i jazzmodernisternes tilfælde, hvad f.eks. Thelonious Monk angår. Her fremtræder interne musikalske emner. Man finder frem til metaforer for pianistens formningslogik og ikke sjældent kan man drøfte repræsentationsteoretiske spørgsmål ved hjælp af musiktemaet. I heldige tilfælde kan portrætdigtene opmuntre til nye måder at lytte til musikken på, men nogle gange fungerer jazzen kun som et narcissistisk spejl for fortælleren. Spændvidden er stor: fra corny brugskunstagtig opremsning af fraser til elaboreret metapoese. Men her skiller portrætdigtningen sig ikke ud fra resten af den jazztematiske skønlitteratur.

Afslutningsvis vil jeg fremhæve et vellykket digt, som tager udgangspunkt i en bestemt indspilning. Digtet "Mulligan: Walkin' Shoes", som man kan kalde for en musikalsk ekfrase, hører med til Erik Knudsens suite "Jazz-associationer", som han offentliggjorde 1958 i digtsamlingen *Sensation og stilhed* (Knudsen 1958). Det musikalske forlæg er en berømt kvartetindspilning med trompetisten Chet Baker og baritonsaxofonisten Gerry Mulligan, der præsenterer temaet i sin stop and go-timing unisont, før de tager hver sin afslappede solo med en drivende *walking bass* i ryggen. Hos Knudsen bliver det til en fortælling om to personer på vej ud efter noget i et urbant landskab.

Hvor er du?
 Lige i hælene. Hør hvad jeg finder!
 Aj friherre, drop den tophat!
 Stoplys
 retter på slipset
 i spejlglasruder
 ler unisont
 glider ned ad sidegader
 Hvor nu – du?
 I skygge
 i telefonboks
 i dybe tanker

Hør hvad jeg finder
fanger i flugten
Videre!
Pladsen med søjler og busser
Grønt – rykker frem
under gule annoncer
standser ved én:
"Nye talenter! Brugte instrumenter!"

At finde, at blive fundet!
som en kabale der henrykt noterer:
Jeg går op.

De to blæserinstrumenternes stemmer bliver menneskeliggjort til protagonister i en lille fortælling om at søge og at finde. Musikkens forløb i tiden bliver til en vandring i rummet. Det nævnte *stop and go-timing* overføres sprogligt til telegramstil og indholdsmæssigt til trafiklys, som standser og ansporer. Den musikalske dialogicitet i ensemblespillet bliver sat på ord, som udveksles mellem personerne. "At finde" og "at fange i flugten" omskriver improvisationens flow på jagt efter nye klangideer. Her bliver de fundet: "brugte instrumenter". Til slut står kabale-spillet som en system-metafor for det musikalske formarbejde: at spille sådan, at en følgelogik varetages og et tilsigtet mål nås.

Litteratur

- Brandt, Per Aage 1989: "Ild og vand. En kunsthistorisk note", i Brandt: *Den brændende fornuft. Om kvinden og andre problemer*. København, s. 24-27.
- Bürger, Peter 1988: *Theorie der Avantgarde*, 7. opl. Frankfurt am Main.
- Everling, Bo 1993: *Blå toner och svarta motiv. Svensk jazzlyrik från Erik Lindorm till Gunnar Harding*. Stehag.
- Fornäs, Johan 2004: *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*. Stockholm.
- Forssell, Sven 1942: *Att vara kamrat*. Stockholm.
- Henningsen, Poul 1980: "Jazz, hav og elskov", i Henningsen: *Sandheden er altid revolutionær. Tekster 1916-1967. Et udvalg*. Ed: Olav Harsløf. København, s. 86-90.
- Johnson, Eyvind 1928: *Stad i ljus*. Stockholm.
- Knudsen, Erik 1958: "Mulligan: Walkin' Shoes", i Knudsen: *Sensation og stilhed*. København.
- Lundkvist, Artur 1929: "Jazz", i *Fem unga. Unglitterär antologi*. Stockholm.
- Petersen, Nis 1962: "Den sort-hvide amerikanske trio i 'Håbet'", i Petersen: *Samlede digte (= Mindeudgave, bind 8)*. København.
- Storm Petersen, Robert 1955: *Humor og visdom*. København.
- Strauß, Frithjof 2003: *Soundsinn. Jazzdiskurse in den skandinavischen Literaturen*. Freiburg im Breisgau.
- Wied, Gustav 1967: "Knagsted. Billeder fra Ind- og Udlandet", i Wied: *Romaner, Noveller, Skuespil*, bind 8. København.
- Wiedemann, Erik 1982: *Jazz i Danmark – i tyverne, trediverne og fyrrerne. En musikulturel undersøgelse*, bind 1. København.

The Value of Impro Art. Literary Jazz Discourses in Scandinavia

In later times, much of the study of jazz and jazz culture has taken place within the field of Cultural studies. While this has led to valuable insights into the manifestations of collective divisions such as social class, age, gender, and ethnicity in historical texts and images associated with jazz, the aesthetic dimension of the music itself has been more or less neglected. In opposition to this bias, the present article concentrates on the reception of the artistic morphogenesis in jazz music.

Jazz, which can be defined ideally as improvised meta-music, came to Europe during the prime of the modernism of classical art music. This was a time also of avant-garde movements, and there is reason to compare jazz to this counter-development. Like other avant-garde arts, jazz dissolves the semantics of the work/the composition (by virtue of its improvisation) as well as the contemplative mode of reception associated with classical art music. At the same time, jazz is entertaining music with an appeal to the mainstream and mass media and with a strong emotional effect on the listener.

In the resulting field of tension, jazz soon became a subject for literature in the Nordic democracies. Taking an inter-Nordic perspective, the article briefly examines when and how poetry's representatives took jazz seriously as an art form. It is pointed out that this estimation took place only when poetic modernism had been incontestably established as part of the national literatures.

Om författaren

Frithjof Strauß (*1965) har läst skandinavistik, tysk litteraturvetenskap och konsthistoria i Kiel och Köpenhamn. Doktorsavhandlingen från 2003 har titeln *Soundsinn. Jazzdiskurse in den skandinavischen Literaturen*. Sedan 1999 är han vetenskaplig medarbetare i ämnet nordisk litteratur vid universitetet i Greifswald. Han forskar inom områdena interartella studier, storstadsdiktning, populärkultur och semiotik. Strauß är konstnärlig ledare för den skandinaviska kulturfestivalen "Nordischer Klang" i Greifswald och är dessutom jazzrecensent.