



Peter Kirkegaard og Tore Mortensen

Kind of Blue - Europa Blues

Jazzen og krimien som performative kunstarter

*"If you can't play the blues,
you can't play nothing!"¹*

Intro. [PK]

Da jeg i august 2003 første gang mødte 'Arne Dahl' til et interview på vegne af Information, med begejstringen over Europa Blues (2001, dansk 2003) helt frisk i mindet, dristede jeg mig til slut til at spørge ham, om det ikke var sådan at hans kritiske, legerlystne variationer over krimiens formelagtige mønstre kunne sammenlignes med jazzmusikerens improvisationer over de faste harmonimønstre. Det var ikke særskilt originalt spurgt, eftersom Dahl helt op titlerne - allerede med debuten *Misterioso* - havde demonstreret stor indsigt i jazzen, og hans svar var da også modest nok, in style: - "Det ville jeg gerne have turdet sige selv!"

Siden har jeg ved flere lejligheder leget videre med jazz-metaforen i forbindelse med Dahls viltre oeuvre. Spillet videre på billedet af live-situationen, hvor den gode jazzmusiker ofte tager de helt store chancer, risikerer grove fejltagelser, men jo håber på uhørte åbninger til nyt land. Jazzen og krimien som 'performative' kunstarter, ligedannet med læsningens chancer for selv hermeneutisk prøvende at (fore)gribe sandheden, før den endelige story-oprulning, det finale temakor. "The anticipation of retrospection", som Peter Brooks siger. (Brooks 1984).

Sidst jeg traf sammen med Arne Dahl/Jan Arnald, ved krimimessen i Horsens i marts 2007, spurgte jeg ham over middagen - for da havde jeg tænkt en hel del mere over sagen - om mon ikke jazzmetaforen faktisk var mere end blot en metafor, om ikke den kunne udfoldes mere teknisk konkret. Det mente han afgjort den kunne.

Nogenlunde samtidig havde jeg knyttet kontakt til min gode kollega, AAUs kendte jazzforsker, Tore

Krimi og
kriminal-
journalistik
i Skandinavien
www.krimiforsk.aau.dk

Arbejdsblad nr. 06

© Peter Kirkegaard
peterki@hum.aau.dk

© Tore Mortensen
tore@hum.aau.dk

Aalborg 2008

ISBN:
978-87-91695-15-5

Design og layout
Kirsten Bach Larsen

¹ Trompetisten Eddie Henderson, som vært ved en Ung Aftenjamsession i New York, maj 1991

Mortensen, som viste sig allerede at være fortrolig med Dahls romaner, og som straks var helt med på at forsøge at tage jazzmetaforen på ordet. *Europa Blues* in case. Bogen er, som det vil være mange bekendt, gennemvædet af Miles Davis' ukrænkelige mesterværk *Kind of Blue* (1959), hvis melankolsk meditative stemninger akkompagnerer (den i udgangspunktet faste hovedperson) Paul Hjelms mistrøstige tankestrømme om tidens dårligheder. Blandt andet.

De følgende, risikable men forhåbentlig cool betragtninger over forbindelserne mellem skrift og musik, deres klare analogier og de måske direkte, mere intrikate inspirationer er således resultatet af vores fælles anstrengelser. Først dog et par ord om de strukturelle familieligheder mellem blues og krimigenren.

Blues

Kopplingen (mellem *Europa Blues* og *Kind of Blue*) fanns redan från början. *Kind of Blue* ljöd under hela skrivandet. Jag var ute efter nåt som vi kanske kan kalla "s sofistikerad blues". (Dahl 2007)

'Sofistikeret blues'?

Et afgjort modsætningsfyldt begreb; på den ene side s sofistikeret i betydningen forfinet, ophøjet og livsfjern, og på den anden side bluesen som et emotionelt og dybfølt musikalsk *udtryk*. Og alligevel leverer Dahl en ganske præcis karakteristik af 1950'ernes cool jazzstil, hvis ultimative manifestation blev *Kind of Blue*.

For at begribe dette sproglige paradoks må man gøre sig klart, at blues ikke i udgangspunktet er at forstå som en musikalsk *form*. Det var den radikale, afroamerikanske forfatter LeRoi Jones, som skrev, at "hvis negerens musik kan anskues som bestemte holdninger, bestemte måder at fundere over tilværelsen på (og kun i sidste ende som måder at lave musik på), så har man begrebet den basale filosofi i denne bog". Bogen hed i øvrigt *Blues People* og udkom midt i de turbulente tresseres racepolitiske konfrontationer i USA. LeRoi Jones fortsætter: "Negerens musik ændrede sig, når han ændrede sig, den reflekterede skiftende holdninger, eller (og dette er vigtigt!) konstante holdninger inden for skiftende samfundsmæssige sammenhænge." (Jones 1963: 153, egen oversættelse)

I sin oprindelse tilbage i sydstaternes bomuldsmarker reflekterede bluessangeren de sorte amerikaneres smerte og drøm om en bedre tilværelse, hvor ordene, der fandt resonans dybt i sangerens sjæl, blev farvet af det karakteristiske, klagende 'moan'. Bluessangeren var et *udtryk*, som ikke kunne presses ind i nogen fast form, og en måde, hvorpå sangeren kunne forholde sig til og udtrykke sin smerte.

Da Bessie Smith og de andre klassiske bluessangerinder senere fandt deres vej til barer og dansesteder, var sangeren blevet entertainer og bluesen transformeret til underholdningsmusik; men udtrykket var stadig intakt, for grundlæggende var der intet ændret i eksistensvilkårene. "The blues is not always telling the truth, but the blues ain't never lying", som Brownie McGhee senere formulerede det.

I den instrumentale jazz blev bluesen i højere grad en fast musikalsk *form*, selvom blues-*udtrykket* også der stadig var tydeligt, lyt bare til fx Louis Armstrongs trompet i *West End Blues* fra 1928.

I 1920'ernes og 1930'ernes Harlem var afroamerikaneren blevet integreret i det kosmopolitiske storbymiljø, hvor Harlem renæssancens politiske og kunstneriske fædre skabte visionen om *The New Negro*, den moderne sorte, der frigjorde sig fra

fortidens lænker uden dog at fornægte sin egen kultur eller egenart. Bluesangen næredes i denne periode især af parforholdets problemer og jalousien, *the romantic triangle*, som Duke Ellington formulerede det, og som Billie Holiday levede det ud i *sin* bluesang – der oftest formelt set ikke var blues.

Da den purunge Miles Davis ankom til *The Big Apple* i 1944, var bluesen undergået endnu en forvandling. Tilbage var den faste form, men bluesens oprindelige 'moan' var i Charlie Parker og Dizzy Gillespies hektiske tempi og splittede rytmer over-skygget af avancerede improvisationer. Hermed fremtrådte den moderne 'blues-sanger' som den performative kunstner, hvis højt intellektualiserede improvisationer udfoldede sig ud fra nøje fastlagte rammer over et intrikat harmonisk grundlag og med bluesen som en stram musikalsk form.

Det er enhver jazzmusikers lod at skulle finde sin egen stemme på instrumentet, og da Miles Davis efter en hård læretid med store personlige og kunstneriske kriser endelig fandt ind til *sin* ideal, var det gennem en tilbagevenden til bluesen i dens oprindelige betydning, som *udtryk*. Hans blues var dybt raffineret, cool og nedtonet ligesom hans generelle attitude, og med denne stemme kom han til at danne klang-bund for en hel generation af jazzmusikere og beatdigtere, der alle følte sig marginaliserede i 1950'ernes koldkrig og McCarthyisme. *Sophisticated blues!*

Hvordan det mere konkret hænger sammen med krimien og jazzen, med *Europa Blues (EB)* – nr. 4 i Dahls suite - og *Kind of Blue (KoB)*, det skal vi se nærmere på i det følgende.²

Krimigenrens krav.

Krimiskrivning er i udgangspunktet en ret bunden opgave. Historisk set har en lang række genretræk kittet sig sammen til et temmelig fast sæt af regler, som det ikke uden videre går at ignorere. Man kan hurtigt blive dømt ude af aficionados – mens omvendt det tyvende århundredes (post)modernistiske romanskrievning ofte begærligt har ernæret sig af krimistrukturer, dog blot for at persiflere og negere dem, i den 'højere' kunsts interesse. Eksemplerne er legio. Borges, Robbe-Grillet, Paul Auster ...

For Arne Dahl – som jo altså er identisk med den intellektuelle forfatter, forsker, kritiker Jan Arnald - var ambitionen derimod at skrive 'rigtige' krimier. Dog - with a twist. I et interview kort efter afsløringen af pseudonymet sagde han:

Jag ville (...) skyffla in den "riktiga litteraturen" i deckarstrukturen. Tvinga in allt det där oavgjorda och oupplösta i en struktur som mot-sätter sig det. Det skulle vara ett sätt att påtvinga sig kreativa restriktioner. Vår tids sonett, ungefär. I stället för att räkna stavelser och leta rim: tvinga in allt i en omkullrunkelig struktur. Inte rucka på strukturen, men på allt annat. (Dahl 2002)

² Det bør tilføjes at Arne Dahl – selvfølgelig – langt fra er den første forfatter der har ladet sig inspirere af *KoB*. Allerede Poul Vads periodesættende debutroman *De nøjsomme* (1960) har direkte tematisk hentydning dertil, fx sådan her: "... og Miles Davis spillede en violet nat, en ældgammel måne og en ekstatiske, kølig dans på spidsen af et bjerg." (Bekkasin-udgaven 1970, p. 69). Og Per Højholt har i *Poetens hoved* (1963) ligeud et digt betitlet "Blue in Green" med subtile referencer til den centralt placerede komposition. Sidenhen fraserede han angiveligt sine *Gittes monologer* (1981) delvis over Davis' artikulationsmønstre.

‘Vår tids sonett, ungefär’. Kreative restriktioner - et sæt dogmeregler. Kunstens frihed er altid relativ, i spænd mod noget fast. I gamle dage skulle enhver ordentlig poet kunne udfylde sonettens formkrav på personlig måde. På tilsvarende måde som enhver moderne jazzmusikers fornemste opgave altid har været at udtrykke sig personligt inden for harmonikkens og formstrukturernes faste rammer - "If you can't play the blues ..."

Komponeringen af Europa Blues.

I en gæsteforelæsning på AAU (03.11.03) redegjorde Dahl/Arnald bl.a. for den nøje planlægning som er nødvendig for at holde sammen på en kompleks plotline:

En så här pass komplex intrig kan man knappast skapa i skrivande stund, utan det krävs en ganska avancerad – eller åtminstone långdragen – planläggning. (Dahl 2003).

EB består af 39 kapitler, (ikke helt) jævnt fordelt over dens 358 sider (svensk: 341 s.). En betragtning af bare romanens optakt, den første tredjedel, hvor alle gådefulde, kriminelle begivenheder er blevet introduceret og de første tentative formodninger om deres sammenhæng er foretaget, afslører Arne Dahls kompositoriske mesterskab, hans frydefulde plotting (kap. 1 – 13/15).

Rammen er – som for hele suiten af ti fritstående romaner, ganske nyligt afsluttet – A-gruppen, kæle-/øgenavnet for *Rigskriminalpolitiets specialenhed for volds kriminalitet med internationale aspekter*, en mobil, tæt sammenspillet gruppe på (på daværende tidspunkt) otte skrappe og meget diverse personligheder, under ledelse af den allerede én gang, ufrivilligt pensionerede Jan-Olov Hultin, et vidunder/monster af cool, neutralt overblik. Tilsammen udgør de, i opklaring som i menneskelighed, romanernes bud på den humane modkraft mod den globaliserede, kriminelle umenneskelighed og ondskab.

Nævnte Paul Hjelm er stadig centralt placeret, men får produktivt modspil både af sin chilenske makker og ven Jorge Chavez, og måske især af sin 'sjælssøster' og gamle flamme Kerstin Holm. Men helt i fokus i *EB* kommer dog særligt den individuelle fritflyvende finlandssvensker Arto Söderstedt, der ender med at blive en slags solist, repræsentant for gruppens tætte samspil.

En gammel tommelfingerregel tilsiger, at man efter blot 40 sider snildt kan bedømme om en given krimi er værd at læse færdig. Suggestive gåder, krydrede person typer, tæt dialog, raske klip, sorgfuld meditation over de grumme skæbner, kritisk samtidsnærvær og sproglig kraft – det er nogle af parametrene. *EB* er eksemplarisk.

1. kapitel er en tour de force i sprogligt opskruet panik. En kokainsniffende, dybt kriminel udlænding i Stockholm – græker, forstår læseren på vejen - drives paranoisk mod sin død, jaget af mystisk nærværende 'skygger', til en dyrisk grusom fortæring, hvis eneste smerteforløsning er hans sluttelige erkendelse af at en logisk retfærdig hævn endelig har taget ham, og at han kan huske navnet på sin barndoms mytologiske guddomme, som hans fingre i dødsøjeblikket kradser i jorden under ham, op-hængt i benene som han værgeløst er. Gådefuldt.

2. kapitel forsætter brat læseren til det paradisiske Toscana, hvor nævnte Arto Söderstedt tilbringer en temmelig reglementsstridig familieorlov i forlængelse af en stor arv han uformodet har modtaget efter sin mors onkel Pertti, lægen, angiveligt berømt for guerillavirksomhed under den finsk-russiske vinterkrig (1939-40), siden langsomt gået i hundene i Koskenkorva og elendighed. Kapitlet er et stykke comic

relief – hvordan deler man retfærdigt fem meloner i syv til familien ved den liguriske kyst, alle albinohvide i skygge for den vederkvægende majsol – samtidig med at en stump af A-gruppens fortid repeteres. Men Arto er udenfor nummer, hans mobil er slukket.

3. kapitel introducerer Paul Hjelm. I aktion på et stort børnehospital, angående en lille piges mystiske skudsår i armen; siden besværligt møvende sig gennem den stockholmske morgentrafik (torsdag 4. maj 2000) til Skansen, hvortil hans makker Jorge Chavez har kaldt ham i forbindelse med efterladenskaberne af en bestialsk fortæring af en ukendt mand som der stort set kun er en benpibe tilovers af. Dog også nogle gådefulde bogstaver i jorden: 'Epivu'. Og en tømt revolver nær åstedet kunne måske have afstedkommet pigens skudsår.

Nu er vi i gang, her er en sag for A-gruppen. "Helt almindeligt er det ikke", det er gruppens faste motto for de viderværdigheder de så jævnligt kommer ud for. Men læseren er dog bedre informeret end detektiverne. Og vi skal, i lidt anden sammenhæng, snart vende tilbage til dette kapitel.

4. kapitel introducerer en ny gåde. En ældgammel jødisk mand, professor emeritus, berømt hjerneforsker, kører planløst rundt i tunnelbanen, forudanende sin død, pinefuldt, i ustyrlige flashes erindrende stumper af en fortid han længst har fortrængt, men som nu melder sig, som fra bagsiden af det papir hvorpå hans liv ellers så ordentligt er prentet. Atter får læseren en viden som ingen romanperson ellers besidder. Men denne viden er stærkt fragmentarisk – og står i øvrigt ikke uden videre helt og aldeles til troende ...

Her er der så gået de nævnte 40 sider. Et panisk surrealt dødsridt; en Middelhavs-idyl; mystisk skudsår og Skansen Zoo-massakre, forårsaget af blodtørstige jærve; en gammel mand på sin besværede dødsrute. Viden og ikke-viden. Suspense og curiosity. Sprog der synger. Jo, vi læser videre ...

Fra det provisoriske asylcenter i Stockholm-forstaden Slagsta er otte østeuropæiske kvinder pludselig forsvundet, midt om natten (onsdag til torsdag), og meget tyder på at de har drevet omfattende prostitutionsvirksomhed, som centerlederen er impliceret upassende i (**5. kapitel**).

6. kapitel har kriminalinspektør Hultin i centrum. Den nogenogtresårige hædersmand har – udover sin kroniske inkontinens – problemer med underlige tidsudfald i trafikken ind til arbejdet. Men A-gruppen har altså nu, ved deres første møde (fredag morgen, 5. maj), to sager på programmet. En rask fortæller-tur rundt i gruppens mangfoldige psykiske landskaber leder over i de forsamledes første instinktive gæt. Hvis den jærvfortærede mand var alfons, var der så en eller anden sammenhæng til Slagsta-sagen? Hultin er skeptisk overfor sine folks hurtige 'fornemmelser', for er der overhovedet tale om 'sager'. Men én i gruppen, Gunnar Nyberg, chancer en kobling: blev 'alfonsen' jaget i døden af de prostituerede? Han bliver overhørt, der er rigeligt at følge op på ...

Og så fremdeles. Fredagen bringer meget nyt for dagen (kap. 7 - 9). Den gamle professor rejser videre i tunnelbanesystemet, hans fortid flasher ukontrollabelt videre, lutter smerte, nye uhyggelige detaljer, en næseløs mand, en tynd metaltråd. Vi ved stadig mere end politiet. Og den gamle ser, før andre, historiens næste sag folde sig ud, en veritabel henrettelse af en indvandrer-mobiltyv, der af 'offeret', en super-sporty kvinde, først får læsterlige tæsk, inden han som en dum trillebør simpelthen 'køres' over perronen på Odenplan T-station, ned under et frembrusende tog.

Den stjalne mobil overlever dog parteringen, hvad Gunnar Nyberg og Viggo Norlander fra A-gruppen efterfølgende, stærkt berørte, opdager. Nye detaljer om de mystiske 'skygger' i Skansens Zoo dukker samtidig op, og om aftenen kan Hultin

endelig konkludere, at der er tale, ikke om tre, men om en sag; den overlevende mobil har korresponderet flittigt med Slagsta-asyllcentret.

Efter denne hastigt opskruede kadence sættes tempoet velberegnet ned i kap. 10, hvor alle holder velfortjent weekend, og hvor vi især følger Paul Hjelm noget besværede, men muntert beskrevne ægteskab, hvis ellers romantiske samlejeslutspil på en bådebro brat afbrydes af et mobilopkald. Og vips (kap. 11) er vi på endnu et åsted: den 88-årige emeritus møder endelig sin skæbne på en aftenlig jødisk kirkegård, hvor han ubevidst – efter at have opgjort sin lange rejses daglige baner i bogstavform, og fundet mening deri³ – søger mod et bestemt gravsted som just er blevet skændet af skinheads, og med paradoksal lettelse møder de hævnende. Kort efter kan Hjelm og Hultin (kap. 12) besigtige vanviddet: professoren ophængt i fødderne fra et egetræ med en syltynd nål gennem tindingen, død af ren smerte.

Nu er der da hele fire historier at holde styr på, noget der visselig kræver "en ganske avanceret – eller åtminstone långdragen – planlægning". Og i kap. 13 – om søndagen, efter tømmermænd og forvirret tv-screening af sagen - kan Paul Hjelm så prøvevist, sammen med Kerstin Holm og Jorge Chavez, optegne hændelserne på et stykke papir i et enkelt plustegn, hvis fire felter, 'kvadranter', udgør de fire sager, som har forbindelseslinjer på kryds (og især) tværs – for den gamle mands makabre død passer slet ikke ind i nogen genkendelig sammenhæng.

Ved dette foreløbige hvilepunkt, plottets første helhedsstrukturering, pauserer vi. Som Arne Dahl/Jan Arnald sagde det i Aalborg (i nævnte gæsteforelæsning):

I en lite metapoetisk scen låter jag Paul Hjelm, Kerstin Holm och Jorge Chavez diskutera de fyra, till synes separata sfärer som A-gruppen för tillfället hanterar. Hjelm har målat en figur över de fyra sfärerna, ett plustecken som åtskiljar fyra rutor – det är så att säga min egen skiss över fallet, med alla ledtrådar uppskrivna. Sakta inser poliserna att de fyra fallen hör ihop och egentligen är ett fall. (Dahl 2003).

Nået hertil står den æstetiske, den spændingsopbyggende planlægning således klar. Mysteriøse gåder har informeret læseren på forhånd, så vi som i thrilleren i spænding afventer at 'nogen' skal tage affære; human interest-afsnit og humoristisk aflastning har givet information om A-gruppens eksistentielt involverede; og opklaringen bevæger sig inspireret fremad, om end ikke uden fejltagelser og mangel på viden. Gåde-kapitler veksler med små detektions-gennembrud (kap. 1, 4, 7, 11 ct. kap. 3, 6, 9, 13). Tempoet veksler velberegnet, musikalsk. Helt efter Dahls krævende "lösenord, att inte göra avkall":

Kraft i samhällskritiken, bett i humorn, liv i karaktärarna, variation i stilen och klipp i intrigen. Inga döda punkter. Det betyder att hela tiden under skrivandet försöka hålla de här föresatserna vid liv. (Dahl 2003).

For dvæles der ét sted, typisk ved karaktererne, slappes spændingen, og tempoet falder. Og Dahl turrer velberegnet læserens nysgerrighed med små finter, efter visse fortælle-mæssige grundprincipper:

³ jvf Paul Austers *City of Glass* (1986), hvor den aldrende, stærkt udflippede professor Stillmans daglange Manhattan-vandring, af would-be 'detektiven' Daniel Quinn læses som gysende bibelsk-apokalyptiske bogstaveringer.

Börja i utkanterna av händelserna, så att det som til en början verkar centralt egentligen är perifert ... Ge alltid läsaren en möjlighet att lista ut lösningen själv, idealet är om läsaren klarar det bara någon sida innan författaren själv ger svaret – då känner sig läsaren intelligent, och det är alltid bra ... (Dahl 2003).

Og så kan eventyret rulle videre. I kapitel 15 er alle A-gruppens medlemmer opdateret, stort set som læseren – og action-stafetten kan gives videre til Arto Söderstedt i Toscana, den norditalienske mafia er i søgelyset.

Arne Dahl er en skrupelløs plotter, hans intriger/plots er vel ikke de mest dagligdags sandsynlige, men dog logiske begivenhedsrækker der sagtens kan tænkes mulige, ud fra kritiske præmisser omkring de skandinaviske velfærdssamfunds erodering af den mellem menneskelige forståelse, omkring 'økonomismen's omsiggribende markedsudbredelse, midt i det trygge 'letvægtssamfund'. Og har helhedsvisionen først sat sig – som vi har set det demonstreret her – så falder alting på plads i selve skriveprocessen:

Krimiskrivandet är en märklig konstellation av minutiös planläggning och skrivandets frihet. Jag tycker märkligt nog allmer att de hör ihop. När hela den komplicerade strukturen har satt sig i hjärnan innfinner sig en närmast total skrivandets frihet som gör att man kan koncentrera sig fullständigt på skrivandet, på stilen, på språket. Du skal inte behöva tänka på plotten så mycket medan du skriver. Den ska finnas där ändå. (Dahl 2003).

EB er som alle Dahls romaner et mix af kølig præcision og 'anarkisk' skrivelyst, i en genuint postmoderne leg med meget varierede sprogstile. Fulgleflugts overblikkende som den klassiske alvidende fortæller, og helt nede, inde i den enkelte bevidsthed, 'utilstedeligt' overalt, metabevidst, intertekstuelt spillende.

Om lidt skal vi se nærmere på skrivningens frie mønstre, dens improvisationer, på hovedpersonernes personlige stemmeføring. Men først noget om Miles Davis' i mangt og meget beslægtede plotting.

Plotting Kind of Blue

At også jazzmusikerens koncentration og frihed i den kreative improvisationsproces er afhængig af en minutøs planlægning var en erkendelse, som Miles Davis var nået frem til i sit årelange slid med at finde sin personlige stemme på instrumentet og bringe den i overensstemmelse med den musikalske helhed. Det var Davis' 11 år ældre mentor og ven for livet, Gil Evans, der satte ord på dette mangeårige projekt; ikke blot at spille som solist, men at høre sig selv som en stemme i en helhed, som en farve i et maleri.⁴

Miles Davis' grundige æstetiske og spændingsopbyggende planlægning af *KoB* havde stået på igennem mere end et år og indbefattede alle tænkelige aspekter af musikken, lige fra lanceringen af et revolutionerende nyt musikteoretisk princip, over udtænkningen af nye originale kompositioner, der matchede hele projektets kon-

⁴ Gil Evans sagde: "He (Miles Davis) did what Charlie (Parker) might have done if at that time Charlie had been ready to use himself as a voice, as a part of an overall picture, instead of a straight soloist". (Hentoff 1960: 219.)

cept, og til den endelige iscenesættelse af det musikalske dramas enkelte aktører i den musikalske skabelsesproces.

Det nye princip bag *KoB*, modalitetsprincippet, var blevet udviklet parallelt med Miles Davis' modning som solist, hvor hans improvisationer op igennem 50'erne gradvist ændrede karakter, fra beboppens intrikate, harmonisk forankrede melodilinjer hen i retning af en enklere, nærmest minimalistisk udtryksmåde, hvor alt overflødigt fedt var skåret væk. Han udtrykte sig med andre ord med færre gloser i sit vokabularium og betydeligt kortere sætningsdannelser; til gengæld kom hans udsagn til at træde frem med langt større vægt, samtidig med at han styrkede sit fokus på improvisationens syntaks.

Ud af denne udvikling i spillestil krystalliserede sig altså gradvist idéen om modalitetsprincippet, som indebar at musikken blev funderet på enkle, rene tonerækker – skalaer – i modsætning til de avancerede harmoniske kringelkroge, som havde styret beboppen. Miles Davis udtalte i 1957 herom:

When you go this way, you can go forever. You don't have to worry about changes and you can do more with the line. I think there is a return in jazz to emphasis on melodic rather than harmonic variation. There will be fewer chords but infinite possibilities as to what to do with them. (Hentoff 1958).

Fire af de fem kompositioner på *KoB*, nemlig *So What*, *Freddie Freeloader*, *All Blues* og *Flamenco Sketches*, blev komponeret på grundlag af enkle skalaer, som har deres oprindelse helt tilbage i middelalderens gregorianske sang. I overensstemmelse med de diatoniske kirketonearters rene farver udformede Davis sine temaer og arrangementer med få og enkle streger, et klassisk studium i kunsten at finde det optimale udtryk med færrest mulige virkemidler – "less is more". Alle kompositionens bestanddele blev således underkastet det samme styrende princip, som enklest kan udtrykkes med begrebet *cool*, cool i betydningen 'non-aggressive' og tilsyneladende uengageret. Men samtidig signalerede cool-begrebet en *moderne blues-attitude*, hvor den indre ild blev underlagt den skabende viljes jernhårde kontrol, cool som et kunstnerisk valg. Blues som *udtryk* snarere end form - kun to af de fem kompositioner på *KoB* er faktisk bygget over 12-takters bluesformen. Sagt med andre ord, her var ilden og smerten fra den afroamerikanske musikkultur nøje kalkuleret og kontrolleret med det kølige overblik, som havde sit udspring i den vesterlandske kultur.

Cool-konceptet gav Davis mulighed for at arbejde med virkemidler, der var inspireret af hans og Gil Evans' studier i Kandinsky og Picasso, nemlig kontrastvirkninger i klangfarver og teksturer, som man bl.a. kan høre i modstillingen af den lysende, statiske trompetstemme mod saxernes varme ostinat-baserede groove i *All Blues*.

Men det egentlige drama på *KoB* lå på et helt andet plan og blev kalkuleret og designet af Davis, helt ned i den allermindste detalje. Dramaet næres af kontraster og konflikter, og Davis skabte sit drama ved bevidst at sætte sine musikeres forskelligartede sprog-/spillestile og udtryk op overfor hinanden med den størst mulige kontrast. To eksempler.

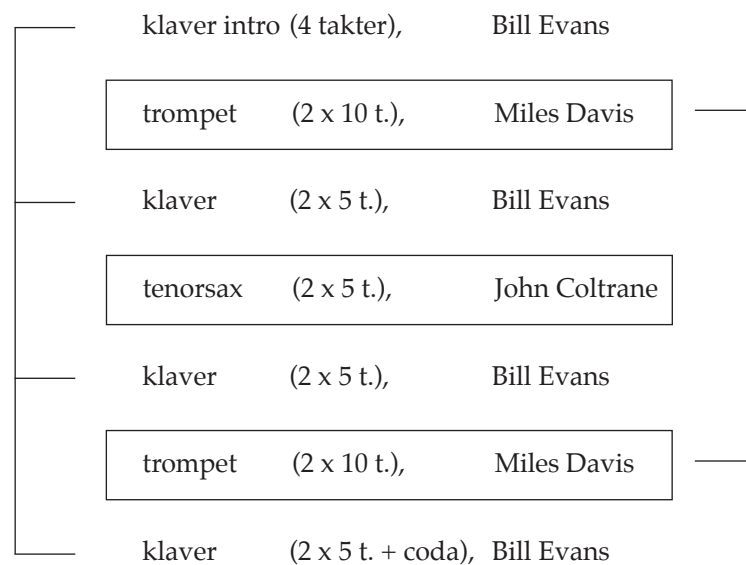
Det var Davis' gamle pianist, Bill Evans, der var gennemgående pianist på *KoB*, men netop i *Freddie Freeloader* valgte han i stedet Evans' efterfølger, Wynton Kelly til posten, fordi Kellys sprudlende rytmiske drive dannede præcis den nødvendige modvægt til det dovne, næsten stillestående blæsertema. I de efterfølgende soloer er det helt uventet Kelly der lægger ud med sit karakteristisk swingende singleline-spil,

sendt i kredsløb af Jimmy Cobb med vel nok jazzhistoriens berømteste highhat shot. Kelly-soloens rytmiske drive danner efterfølgende det perfekte afsæt for Davis' egen solo, der eksponerer hans karakteristiske vibratoløse sound samt hans knappe og stringente syntaks. Kontrasten derfra til John Coltranes tungere tenorsax sound og double time feeling i den efterfølgende solo er tilsvarende markant, ligesom kontrasten mellem Coltrane og Cannonball Adderleys hårdt swingende altsax-stil, hvis udtryk lå tættere op ad Kelly. Med andre ord, så får alle musikere størst mulig kontrastlig baggrund at starte ud fra, samtidig med at de hver især fungerer som afsæt for den efterfølgende solist.

Blue in Green er en balladekomposition, et 5-takters tema med et raffineret harmonisk underlag, hvis ophavsmand var Bill Evans. Her blev de tre aktører – Evans, Davis og Coltrane – balanceret ind i en perfekt symmetrisk masterplan med Coltrane placeret præcis midtvejs, omkranset af Davis' langsommere, hypnotiske solospil og med Evans' raffinerede impressionistiske klaverspil som ydre ramme og gennemgående klangbund:

At der er tale om en genistreg i musikalsk symmetri og balance sættes yderligere i relief med fraværet af Adderleys altsax, som ville have forrykket denne perfekte balance.

“Blue In Green”



Kun et enkelt område unddrog sig – af indlysende grunde – Davis' minutiøse planlægning forud for indspilningerne, jazzens ufravigelige krav til solisten om at skabe sin egen fortælling ud fra sit personlige vokabularium og kædet sammen af en individuel syntaks.⁵ Men mere herom senere.

⁵ Både Dahl og Davis planlægger som vi har set det, meget nøje. Dermed ikke sagt noget om inspiration fra plade til roman. Men et klart strukturelt fællesskab, som er temmelig atypisk for både jazz og krimi (det typiske: jamsession-pladens øjebliksimpromvisation, en Raymond Chandlers løse komponeren)

Sproglige improvisationsmønstre og musikalsk syntaks

Den mest direkte kobling mellem musik og skrift, mellem *KoB* og *EB*, finder man allerede i kapitel 3, hvor Paul Hjelm som nævnt en køligt smuk majmorgen i bil må fægte sig vej fra den ene opgave til anden, fra Karolinska, fra Astrid Lindgrens Børnehospital (i Stockholm NV), hvor Lisa, en tiårig pige, aftenen før på mystisk vis er blevet truffet af tyst revolvereskud i armen, da hun med sin far i hånd var på vej hjem fra en hyggelig børnefødselsdag (på Rosendalsvägen, nær Djurgårdsvägen) – og til Skansens Zoo i netop Djurgården (i SØ), hvortil hans gode ven og kollega, chileneren Jorge Chavez just har hidkaldt ham i anledning af et eller andet grueligt.

Umiddelbart kan scenen minde om den typiske transport-scene i en film, en mand kører bil, underlægningsmusikken farver sindsstemningen, afspejler den ydre handling, dens skiftende tempi, såvel som personens indre mono-/dialog.

Tæt flaskehalstrafik får jo enhvers tankebaner til at flagre. Således også Paul Hjelm. Hele køreturen (s. 21 - 24) tager ham 45 minutter, næsten nøjagtigt den totale spilletid for (den originale udgave af) *KOB*, som han begejstret hører imens og stedvis bræger lystigt med på. Koblingen er tæt nok, tematisk set.

Hjelm selv er sig det bevidst. At hans tanke- og følelsesliv tager form af jazzens udtryk:⁶

Han kunde inte riktigt slita sig från de där bebop-åren kring 1960. Just nu var det Miles Davis. *Kind of Blue*. Fabulösa mästerverk, helt enkelt, varenda låt på hela plattan. Fem klassiker: "So What", "Freddie Freeloader", "Blue In Green", "All Blues" och "Flamenco Sketches" – alla mer eller mindre framimproviserade i studion under det gyllene året 1959. Musikerna kom till studion utan att ha sett musiken förut.⁷ Miles kom med ett gäng notblad, och samtliga fem låtar lär ha suttit på allra första försöket. På något sätt kändes det att det här var en musik som blev till medan den framfördes, som omedelbart satte sig. En ny sorts blues, oändligt jordnära, oändligt sofistikerad. Varje sekund var en njutning. (Dahl 2001: 21).

Det lille præludium til *So What*, der indleder *KoB*, blev komponeret af Davis' mentor Gil Evans. Dennes stemme er soft spoken og fortællestilen konstitueret af spændingen mellem basmelodiens bevægelser uden rytmisk momentum og de rene klare akkordfarver i klaveret, der stiger og falder i lange bølger. Helhedsindtrykket bliver et diffust og sløret klangbillede, musik som en drømmetilstand, musik som en sart impressionistisk pastel af Turner.

⁶ Vi citerer overalt fra den svenske udgave af *EB*. Den danske oversættelse (af Anders Johansen) er slet ikke dårlig, men har en tendens til at opløde de retoriske sprogmønstre, de repetitive strukturer i Dahls gennemkomponering af stoffet.

⁷ 'Arne Dahl' led på daværende tidspunkt, som snart sagt alle, under den velmeriterede illusion, at alting på *KoB* var fremimproviseret på én dag. Dette bl.a. i kraft af Bill Evans' 'mytologiske' albumnoter, som først sent blev overhalet af oplysninger om at to af numrene (*So What* og *Flamenco Sketches*) havde været på live-repertoiret en stund før indspilningerne i marts og april 1959. Hvorfra også et eneste alternative take siden dukkede op, af *Flamenco Sketches*)



I takt med at "de första tonerna bredde sin honung över trumhinnorna" (Dahl 2001: 22) begynder Paul Hjelm tanker planløst at kredse om det heldigt uheldige pige-barns sære efternavn, Altbratt, noget nær det særeste han nogensinde synes at være stødt på.

Men så tager den ansvarlige detektiv over, Hjelm opsummerer den velbeslåede pelshandler-fader, Anton Altbratts vita, og oplister cool de mulige grunde til det mystiske skud. Tankebanerne bærer stadig præg af det improviserende, men nu i en mere logisk ræsonnerende diskurs.

Med understregning af de logiske overgangsled:

Förhoppningsvis var det pappa Anton som var det avsedda offret. I så fall var det lite lättare att tänka sig rationella motiv – den unga hustrun, den överklassiga affärsverksamheten, kanske till och med pälshandlarattack av militanta veganer. Fast ljudlösheten betydde ljuddämpare och det tydde mer på något slags professionell kriminalitet – alltså snarare hustrun som av finansiella eller sexuella skäl ville röja maken ur vägen eller skumma affärsförbindelser, kanske illegal pälshandtering. Eller dylikt. I så fall kändes det inte så farligt. En planerad men misslyckad engångsattack. Om däremot Lisa verkligen var det tilltänkta offret blev det värre. Då försvann de flesta tänkbara rationella motiv, och en vettvilling av typen Lasermannen⁸ låg närmare till hands. Fast med barn som specialitet.

Den tanken ville Paul Hjelm inte riktigt tänka till slut.

Så fanns det naturligtvis ett tredje alternativ: att *varken* fadern eller dottern var tilltänkta offer, utan att kulan av en ren slump hade sökt sig in Lisas arm. Då framtonade bilden av någon sorts uppgörelse i undre världen inne bland Djurgårdens träd. (Dahl 2001:22-23).

⁸ Elleve mord på indvandrere i Stockholm 1991-92.

Hjelms tankebaner er her distinkt korte, argumenterende, og åbne for udfyldelse med alternative ideer, inden næste logiske mulighed overvejes.

Karakteristisk for Davis' fortællestil er det knappe vokabularium med få og præcise gloser, hvor de mange pauser stiller skarpt på hvert enkelt udsagn. Den musikalske syntaks er logisk og stringent, hvert udsagn starter hvor det forudgående slap (fra samme tone) og er enten en viderebearbejdning af det forudgående eller svar herpå. Improvisationen høres med andre ord som én lang, logisk sammenhængende udredning.

Miles Davis' historie, den logiske sætningsdannelse

Hjelm konkluderer:

Det fanns alltså lite att göra. *Kolla* (vores kursiveringer) hustruns verksamheter under gårdagskvällen, *kolla* hur äktenskapet egentligen såg ut, *kolla* vilka som kände till barnkalaset uppe vid Rosendal, *kolla* eventuella oegentligheter i affärsverksamheten, *kolla* eventuella hot från militanta veganer eller liknande, genomsöka skogsområdet varifrån skottet med stor sannolikhet avlossats. Etcetera.

Samt avvakta och se om det var en ren slump att två brott begåtts så nära varann – vad det nu var Jorge hade att bjuda på uppe på Skansen. (Dahl 2001: 23).

Denne sekvens bygger på en klar gentagelsesstruktur – omkring 'kolla' - hvis fem led gradvist fyldes mere blomstrende ud.

Coltrane benytter sig – ligesom Davis – af et stærkt begrænset vokabularium, men hans syntaks er radikalt anderledes. Coltrane bider sig hele tiden fast i samme udsagn og giver det for hver gang en ny drejning. Improvisationen bliver ikke til en sammenhængende historie som hos Davis, men opbygges som melodiske metamorfoser i en stadig søgende og argumenterende proces, hvis centrale udsagn konstant afprøves i nye variationer og knopskydninger – "kolla"!

The image shows a musical score with ten staves. The first staff is labeled 'udsagn!' and 'svar...'. The second staff has 'udsagn m/variation...' and 'svar gentaget...'. The third staff has 'udsagn fortættet....' and 'gentaget fortættet...'. The fourth staff has 'gentaget med variation'. The fifth staff has 'gentaget med variation...'. The sixth staff has '... hele disputen rundes af!'. The seventh staff has '(3 TAKTER)'. The eighth staff has 'nyt udsagn!'. The ninth staff has 'der gentages...' and 'med ny fortsættelse...'. The tenth staff has 'det hele gentaget...' and 'med ny fortsættelse...'. The eleventh staff has '...der gentages.'.

Coltranes fortællestil, gentagelsen og argumentationen

I den efterfølgende, sidelange sekvens kommer vi endnu tættere på Paul Hjelm og KoB, altmens musikkens skiftende tempi og flow stadig kobles direkte sammen med Hjelm's strabadser i Stockholms trafikale kaos. Vi skammer os til at citere in toto:

Tid tid tid. Han satt verkligen fast; Audins motorvärme steg som vanligt drastiskt så fort den hamnade i minsta antydning till kö. Det var en bil helt utan tålamod. Eftersom föraren vägrade bli mister Hyde fick bilen bli det i stället. Som om varje köande ekipage per definition var tvunget att brisera. Paul Hjelm drog upp fläkt och värme på max och tackade sin skapare för att det snarare var vinterkyla än sommerheta i Stockholm. Med ett öga klistrat vid motortempmätaren lät han tankarna löpa med i Miles Davis och John Coltranes och Bill Evans och Cannonball Adderleys och Wynton Kellys och Paul Chambers och Jimmy Cobbs oöverträffade improvisationer.

En bild av hans liv, slog det honom.

Ett stenhårt kontrollerande öga på en motor på väg att brisera. Tankebanor i form av väghalsiga improvisationer. Samtidigt som fordonet rör sig framåt med exceptionell långsamhet.

Jodå, precis så var det. Fast någonting saknades för att bilden skulle vara komplett.

Just som "So What" gick över i "Freddie Freeloader" och en mer gängse tolvtaktsblues vältrade ut i bastun förklädd til bil uppenbarade sig en lucka i högerfilen vid Roslagstull. Han slungade dit bilen, gasade så det tjöt i däcken, hann över på det nya, europeiskt helgula ljuset och fann plötsligt hela Birger Jarlsgatan tom.

Jo, tänkte han, nu stämmer det, nu är bilden komplett.

"Freddie Freeloader", tänkte han och stampade gasen i botten.

Det gick märkvärdigt smidigt ända fram till Stureplan, där han hamnade i lite obligatoriskt krångel med hänsynslösa reklambolagsbilister som hävdade sin rätt oavsett hur mycket fel de hade. Paul Hjelm sket i det. Låt dem hållas, tänkte han og lallade med i slutttonerna av den solobaserade cirkelkompositionen "Blue In Green". Och också i virrvarret nere vid Nybroplan höll han tungan rätt i mun. Just som han med öppen fönsterruta dårsjög en favoritfras ur "All Blues" såg han Ingmar Bergman stappla in på Dramaten med käpp och allt. Icke utan häpnad vände den gamle sig om och mötte hans blick förr ett kort ögonblick. Det var en händelse som såg ut som en tanke.

Strandvägen var värre. Det såg ohyggligt massivt ut.

Nej, tänkte han. Nu var bilden komplett. En snabb, kort fristräcka, och så återigen den långsamma, sega, stötvisa framfarten. Lunken.

Det släppte lite, och över Djurgårdsbroen gick det riktigt bra. Då hade bilden redan gått upp i rök. Just som han grovfelparkerade utanför Skansens entré klingade de sista spanskinfluerade harmonierna i "Flamenco Sketches" ut. Precision var bara förnamnet. Vägen från Astrid Lindgren via Bergman till Skansen – som en resa genom Sveriges hjärta – var precis lika lång som *Kind of Blue* med Miles Davis. Så det så. Tre kvart på sekunden. (Dahl 2001: 23-24).

Fremstillingsformen er stadig formelt den udefra sete 3. persons, men fokus ligger eksklusivt på Paul Hjelm's egne indre artikulering som farver tankeforløbet's stil. Der er jo ikke nødvendigvis langt fra 1. til 3. personsformen, eller fra fortæller til fokuseret reflektor.

I sekvensen sker der blot det, at Hjelm kører, har heftige køproblemer, finder smutveje derigennem – og altså klarer sig vej til Skansen på de nævnte 45 minutter. Mentalt gennem "Sveriges hjärta", og gennem hele *KoB*. Som et billede af ham selv. Nu er det såvist ikke længere de hypotetiske efterforskningsmuligheder der optager den gode Paul Hjelm. Snarest "intensivt virkelighetsfrånvänd jazzlyssning" (s.21); med direkte sonde til sin inderste sjæl "lät han tankarna löpa med i Miles Davis (och John Coltranes och ...) improvisationer".

Første billede: foreningen af ekstrem kontrol og dristige tankeimprovisationer, midt i situationens slowmotion (s.23). Svarende til "So What's" stramhed og logik, musikernes fokus og kontrol, improvisationens logik, rytmegruppens tempo og tætte groove.

Andet, kompletterede billede, for noget savnedes: tilsat indersporets pludselige fribaneræs. "Freddie Freeloader"-saligheden.⁹

Og tredje sindbillede: fribanespurtens nedtoning, indføjethed i det daglige lunte-travs seje fremadskriden. "Blue in Green's" hypnotisere(n)de stilstand.

Og til sidst, i god fart over Djurgårdsbroen: "Då hade bilden redan gått upp i rök" (s.24). "All Blues" åbent strømmende 6/4 groove.

Og så sluttrumfen: præcisionen, samstemtheden, "tre kvart på sekunden", trods alt. "Flamenco Sketches", alting passer sammen.

Disse fem 'moves' fra position over modposition til ny fyldigere position 'mimer' ganske nøje jazzimprovisationens harmonisk/modale bevægelser. Trafikkens skiftende 'Verkehr'-mønstre og *KoB's* vekslende stemninger i ét. Til slut stemmer alt sammen: "Så det så" - basta.

Det forholder sig naturligvis ikke sådan at Arne Dahl slavisk mimer *KoB's* diverse solostemmer, så at fx Paul Hjelm udelukkende fraserer sine tanker og tale i Miles Davis' spor, Kerstin Holm i Coltranes osv – det har vi allerede set. Improvisations-strukturerne er ikke (strengt) personbundne, skønt man nok kunne hævde at afstanden mellem fx. J-O Hultins og Arto Söderstedts tankesæt svarer nogenlunde til Davis ct. Adderley.

Det afgørende er imidlertid at Dahl med sin vilje og evne til bred stilistisk variation kan anvende jazzens – in casu Miles Davis-sekstettens – mangestemmighed som matrice, i sin frie udfoldelse af skrift, performativt, på spidsen af det nøje planlagte.

Et kortfattet begreb om Dahls frodige stemmeføringer – for sammenhængen tillader selvsagt ikke nogen fuldt detaljeret gennemføring af synspunktet – kan det følgende forhåbentlig give.

1. Til slut skal Paul Hjelm (og Kerstin Holm) efter reglerne oplyse den sympatiske søn af den falske jøde, den smertemyrdede hjerneforsker, om den rette, skandaløse sammenhæng.

Igen former Hjelm tanken sig logisk ordnet, men besværet af den dystre sammenhæng, i overensstemmelse med *KoB* – og John Coltrane, jævnfør første halvdel af nodeeksemplet s. 19. Til overflod lyder pladen i bilen imens:

... en judisk man vid namn Harald Sheinkman och skulle nu meddelas om sakernes tilstånd.
Om att hans far inte var jude utan nazist.
Om att hans far inte var offer utan bödel.
Om att hans far inte hade skrivit sin egen dagbok utan stulet den för att använda för bakgrundsstudier och självsuggestion.
Om att hans far hade experimenterat fram värsta tänkbara smärte genom att avverka försöksobjekt efter försöksobjekt i en mardrömskällare i Weimar.
Om att hans far hade mördat barn och kvinnor.
Hur långt sträckte sig försoningens möjligheter?
Smärtcentrum.
Tonerna från Miles Davis' Kind of Blue rullade genom den gamla Audin.

⁹ Ironisk nok bliver det den normalt yderst travle midtbyhovedåre, Birger Jarlsgatan, der kommer til at figurere denne trafikalt-musikalske salighed. I stedet for den mere direkte, men myldretidstilstopede E20, Valhallavägen.

Och précis så kände sig Paul Hjelm.
Kind of Blue. (Dahl 2001: 331)

De ender med at skåne den uskyldige Harald Sheinkman for afsløringerne.

2. Som allerede nævnt minder Arto Söderstedts flyvske tankebaner ganske meget om en Cannonball Adderleys fabulerende improvisationsstil, ofte humoristisk, gerne frit vejetende, uden definit formål. Söderstedt er selv opmærksom på det, vegetativt nydende Toscanas driverliv:

... genom distraktion. Tankarna rann liksom ifrån honom. Han som brukade vara rätt bra på att dämna i bäcken och grava kanaler och få tankeströmmen att forsa i rätt riktning. Nu var det mer som Donaudelatat. (Dahl 2001: 190).

For fuld udfoldelse ser vi Söderstedt måbende fabulere over Milanos domkirke, nok i en logisk sammenhængende diskurs, men uden klar hensigt og derfor uden dybere mening:

Det låg i kvarteren närmast domen, i de innersta av Milanos koncentriska cirklar, som i ett kikarsikte. Arto Söderstedt kikade uppför femtenhundratalsfasaden med samma fascination som han alltid kände inför renässansens verk. Den där känslan av att allt är möjligt, att vi just har trätt fram ur de mörka tiderna, att vindarna blåser i vår riktning, att vi bara kommer att bli bättre och bättre och att vi inte har någonting att frukta från någon.

Ungefär som IT-revolutionen. Fast nu är det i en parallelvärld allting är möjligt. Den här verkligheten är förbrukad, men cyberverkligheten är helt utforskad. En enorm karta som bara är en enda heltäckande vit fläck. Columbus, Vespucci, Cortés, Vasco da Gama, Fernao de Magalhaes, alla återuppstod de för att å rika makthavares vägnar kolonisera en värld. Förhoppningsvis blev folkmorden i cyberrymden en aning mindre blodiga. Men konsten skulle knappast nå lika högt. (Dahl 2001: 213).

Hopla!

1. udsagn /2: stilbrud,
der fortsættes... 3: og glider over i nyt
udsagn; 4: og endnu et, 5: endnu et længere udsagn...
..... 6: der fortsætter i ny ide...
..... 7: og endnu én... osv.

Cannonballs fortælling, den refleksionsløse fabulering

Adderleys fortællestil ligger lysår fra Davis' logiske historie og Coltranes argumenterende stil. Kun manglen på pauser gør, at Adderleys fraser hænger sammen og bliver til én fortælling, men det musikalske fokus fastholdes sjældent mere end et par takter ad gangen, før et nyt udsagn pludselig dukker op og tiltrækker sig opmærksomheden. Fortællingen bliver fabulerende og uden sammenhængende mening, men rummer til gengæld forrygende humor, mundrette formuleringer og mange fine pointer undervejs.

3. Kerstin Holm er i gang med en sjælelig metamorfose hvad angår sin seksualitets retning og mål. Derfor har hun meget godt blik for de hævnende 'erinyer's' virksomhed – men også for dens åbenlyse risici. Hør bare:

Kerstin trodde att hun förstod. Hon trodde faktiskt att hon förstod vad det här fallet handlade om. Det var riktigt, vild hämndlystnad.

De mörka, magra, svartklädde gestalterna var utan tvivel kvinnor. Vad då för kvinnor? Vilka hade anledning att mörda hallickar? Prostituerade, naturligtvis. Det verkade sannolikt att den så kallade ninjafeministen¹⁰ tillhörde ett gäng avvänjda och vältränade prostituerade. Klädsel enligt Adib Tamir på Odenplan: "Röd skinnjacka, tajta svarta byxor, svarta gympadojor." Hade hon hela utstyrseln under den röda skinnjackan? Var hon så att säga stridsklar när hon attackerades? Var det därför det blev så onödigt grovt? (...)

Tänk om det som utspelade sig på Odenplans tunnelbanestation var konsekvenserna av kontrollerade våldshandlingar. Tänk om det var det första tecknet på att våld aldrig går att bruka utan att det lämnar spår efter sig, utan att det förr eller senare exploderar och löper amok. (Dahl 2001: 194f.)

Davis' diskursive, knappe logik mixer her med Coltranes repetitivt ekspanderende mønstre. Kind of Blue meditativt, sørgmodigt.

4. Og så fremdeles. Hævder vi, af pladshensyn. Og opfordrer enhver til selv at dykke ned i Dahls gavmilde tekstlandskab og finde de musikalske mønstre. De er slet ikke blot reserveret protagonisterne. Den dagbog som den 'rigtige' Leonard Sheinkman, den jødiske digter – ham hvis identitet den nazistiske hjerneforsker overtog i Weimars smertehelvede – skrev midt under excesserne der (kapitel 19 og 27), er således gennemtrukket af vokalt blues-udtryk i Davis' kortåndet knappe stil. Og den 'falske' Sheinkmans mareredne S-banerejsers forsøg på at skabe sammenhæng i det splittede liv er en benhård mental indre kamp, fuld af varierende opremsninger, lig en Coltranes stædige motiviske gentagelsesstrukturer. Og så videre. Ja, helt ud i den enkelte replik hos en biperson kan man skimte en Adderleys frit flagrende fabuleringen (kap. 8, p. 70). Eksemplerne er legio¹¹.

Til overflod kan det nævnes at *EB* på sandt postmoderne vis også er sig sin generelt intertekstuelle indføjethed bevidst. Bogens allerførste sætning: "Det var en aften i början av maj", er således fisket direkte hos Strindberg, hvis *Röda Rummet* (1879)

¹⁰ En henvisning til Nina Björks meget omdiskuterede bog **Under det rosa tæcket** (1998), hvor 'ninjafeministen' altså aggressivt går mændene i bedene, slår tilbage.

¹¹ Uden tvivl er *Europa Blues* den Dahl-roman der tydeligst differentierer sine protagonisters sprogstile.

begynder just sådan.¹² Og gennem hele romanen leges der frit og fornøjet, diskret og indiskret med – som allerede nævnt – Paul Auster, Aischylos og James Ellroy¹³ og flere endnu. Overalt er pointen den at Dahls sproglige spillet med stilregistre, musikalske og andre, lader sproget leve selvstændigt, i vilter diversitet, så at han på befriende måde forhindrer sproget i at blive rent transportbånd for mening, sådan som den meste krimilitteratur tenderer til med sin blot funktionelle 'alibiskrift'.¹⁴ "Krimiskrivandet är en märklig konstellation av minutiös planläggning och skrivandets frihet ..."¹⁵

Kreative dialoger – i Davis-gruppen og i Kommandocentralen

En gruppe er en dynamisk organisme, hvad enten den hedder *Rikskriminalpolisens specialla enhet för våldsbrott av internationell art* eller *The Miles Davis Sextet*. Gruppens interne dynamik afspejler sig i dialogformerne som naturligvis er betinget af de enkelte medlemmers potentialer og temperamenter, men i lige så høj grad af de mange personlige relationer på kryds og tværs i gruppen. At de skiftende former som dialogen kan antage også er betinget af hvilket medlem af gruppen der på det givne tidspunkt sætter dagsordenen, giver såvel A-gruppen som Davis-comboet forrygende eksempler på.

I *EB* ser vi fire gange hele A-gruppen i fuld vigør sammen i Kommandocentralen's beskedne lokaler (kap. 6, 15, 23 og 29). Generelt er de gode holdspillere, alle har de - foruden deres detektiviske dyder - betragtelige empatiske evner, og to og to (især) er de tæt venskabeligt forbundet. Det er et credo for hele romansuiten, at virkelig opklaring aldrig kan udfoldes rent 'teknisk' – via overvågning, computer-, DNA- eller anden udvendig ekspertise – men altid må 'omvejen' ad menneskelig, hermeneutisk evne, personlig, ja eksistentielt anfægtet involverethed hos de implicerede. Derfor bliver kommandocentral-scenerne så centrale, så personlige, både kammeratligt drillende og dybt seriøse i og med at protagonisterne ægger hinanden frem.

Tilsvarende med Davis-gruppen. Når jazzmusikere selv opfatter improvisationsprocessen som 'storytelling', eller som trommeslageren Max Roach engang udtrykte det "som at føre en dialog med sig selv"¹⁶, falder det naturligt at også sammenspillet i jazzcomboet opfattes som en *dialog*, en samtale i toner, rytmer og akkorder. Dialogen kan antage mange forskellige former, lige fra det empatisk understøttende eller godmodigt drillende til skænderiet, der iblandt kan antage nærmest voldelige dimensioner.

¹² Den vel(ud)dannede svensker vil genkende citatet, nogenlunde på samme vis som tilsvarende danskere ville nikke genkendende til citeringen af indledningen til I.P. Jacobsens banebrydende novelle "Mogens" (1872): "Sommer var det, midt på dagen, i et hjørne af hegnet"

¹³ *The Big Nowhere* (1990), hvorfra motivet med jærvene og deres blodtørst er hentet.

¹⁴ Man kan skaffe sig også ørets direkte belæg for synspunktet ved at lytte til Arne Dahls lydbogs-indtaling af *EB*, hele elleve CD'er. (Bonnier, 2006)

¹⁵ Roland Barthes' ideer om den 'lisible' contra den 'scriptible' tekst hører til i omegnen her. Krimier som flest er blot 'lisible', ingen tvivl om det, men Dahls 'transgressive' omgang med genren er også just en kvalitativ overskridelse af grænsen mellem lisibel og scriptibel tekst (Roland Barthes: *S/Z*, Edition du Seuil, 1970)

¹⁶ "It's like a language: you're talking, you're speaking, you're responding to yourself. When I play, it's like having a conversation with myself." (Berliner 1994: 192).

Nogle få eksempler får gøre det her. I kapitel 6 fører Jorge Chavez til en start an, det er efter jærvens fortæringsorgie, men før nogen kender til ofrets identitet. De andre i gruppen falder ping-pong ind:

- Sammanfattning, altså, tog Chavez över. Vem är vår man? Han bär en sommarlätt ljusrosa kostym och en tjock guldhalskedja, han drar i sig kokain från spader dam, och han är beväpnad med en ljuddämparförsedd Luger. Avtryck från det enda bevarade fingret – höger pekfinger, dessbättre – finns på alla tre: spelkortet, halskedjan och pistolen. Det är glasklart. Vem är han?

- Torped? Så Nyberg (ie: lejemorder)

- Knarkhandlare? Replikerade Norlander.

- Porrskådis? Kontrade Nyberg.

- Hallick? Utbrast Holm och Svenhagen i munnen på varann.

De båda kvinnorna betraktade varann en stund. (Dahl 2001: 57).

Lidt senere er dialogen mere dybtgående, seriøs, men omgangsformen er åben og løssluppen, overvejelserne præget af små interne drillerier. Man diskuterer ofrets vej til de fatale jærv, gennem ulvenes indhegning:

- Låt oss ändå försöka rekonstruera vad som händer hos vargarna, sa Hjelm. Okej, han kastar pistolen förr at han har skjutit slut på magasinet. Inte smart, men begripligt. Blind vrede. Men varför sliter han sönder sin dyra halskedja, denna galanta penisförlängare, och kastar in den till vargarna?

- Ytterligare ett tecken på knarkpsykos, sa Holm, och Hjelm tyckte att han kände henne tillräckligt väl för att märka att hon nu hade övergått till att retas lite med Jorge, som blev alldeles mörk i synen. Och inte blev det bättre av att Hultin konkluderade:

- Vi vet inte alls om ett brott har begåtts ...

- Jo, sa Chavez, ytterligt upprörd. Detta är ett mord. Om det inte är ett mord hoppar jag in till järvarna, det lovar jag.

A-gruppen stirrade på honom. Visst önskade de sig ett riktigt fall, allihop, inga fler pendeltågsbataljer, men ingen önskade det hetare än Jorge Chavez, den saken var klar.

- Det kan bli ett festligt sommarjippo (ie: -stunt) på Skansen, sa Viggo Norlander och snöt sig. Lasse Berghagen presenterar den djärve Järvpolisen mellan allsångsnumren.¹⁷

- Håll käften, sa Chavez.

- Det trodde jag var min replik, sa Norlander. (Dahl 2001: 59).¹⁸

I årene omkring 1960 mestrede Davis-gruppen om nogen de dialogiske former i alle afskygninger, hvilket kan anskueliggøres af *Blues No. 2*, en løs studieindspilning fra 1961. Davis, bassisten Paul Chambers og Wynton Kelly er i selskab med den nye tensorsax Hank Mobley og (gæste-)trommespilleren Philly Joe Jones. Specielt Wynton

¹⁷ Berghagen var gennem mange, mange år vært for det populære tv-program "Alsang på Skansen".

¹⁸ Selvfølgelig er der her ikke tale om, at Davis' gruppesammenspil har dannet mønster for Dahls A-gruppens ditto. Fra start (*Misterioso*) har gruppedynamikken været principiel. Over tid tættere og tættere, fra det vitsende drilleri og til den telepatisk talende tavshed.

Kelly viser sig i sammenspillet med Davis som en ualmindelig empatisk lytter og medspiller, som synes at fange hver eneste nuance af mesterens spil og reflektere det i sit klaverspil.¹⁹ Hør her [tid 0.18 – 0.28]:

Davis bygger sin første sætning (t. 1-4) op over et enkelt lille udsagn; men efter at have lagt op til en regelret gentagelse (t. 5-8), trækker han sig drillende (se NB!) og lader Kelly, der for længst har lugtet lunt, gøre sætningen færdig.

[0.47 – 0.59] viser den åbne dialog i gruppespillet, Davis fører an, og Kelly og Jones falder ping-pong ind. Dialogen er nærmest en verbal boksekamp, hvor hvert jab fra Davis returneres prompte fra de to andre, indtil alle – næsten telepatiske – ramler sammen på 4-slaget hen mod slutningen:

¹⁹ *Blues No. 2* blev første gang udgivet på opsamlings-LPen *Circle In The Round* (CBS, 1979). Det følgende bygger i store træk på min analyse af indspilningen, *Miles' Blues*, trykt i (Gravesen 1993). [Tore M.]



Davis er i gedigent drillehumør lidt senere [1.19], da han pludselig begynder at spille 'kinesisk', dvs. harmonisk langt væk fra F-blues tonaliteten. Kelly er jo ikke dum, han kender Davis og undlader derfor klogelig at komme på banen i de lange pauser som Davis lader stå åbne til ham. Det bliver kun til en lille forsigtig kommentar [1.37]:



Efter at Davis således har flakset alene rundt i det ydre rum en tid, synes Kelly det kan være nok, og [1.49] trækker han med et lille klokkerent bluesriff Davis tilbage til jorden, og på et magisk splitsekund finder de to igen sammen i et rent uforfalsket bluesspil:



Efter at være drillet og ekserceret grundigt igennem af domptøren Davis, tager rytmegruppen sig nu en tiltrængt puster, da tenorsaxofonisten Hank Mobley indtager scenen [3.54]. Med sit easy going melodiske flow trækker han rytmegruppen ind i et sejt laid back groove, hvor alle har det herligt og hygger sig med hinanden, og hvor den dramatiske ping-pong fra tidligere forekommer lysår borte. Da denne hyggestund har stået på en stund, er Davis i mellemtiden blevet så provokeret, at han skærer brutalt igennem med et piskesmæld [5.12], og på sekundet tvinges rytmegruppens medlemmer tilbage i udgangspositionen, hvor de ubønhørligt drives rundt i bokseringen af *The Champ*, indtil alle er totalt rundtossede.

Gruppeidentiteten er rent ud principiel for Arne Dahl. I den tidligere citerede forelæsning i Aalborg sagde han bl.a.:

Mot den tilltagande omänskligheten i världen – och jag tycker jag ser den, jag tycker jag ser den växa sig starkare för varje dag som går – måste der finnes en motkraft – och min motkraft är spelet mellan en klunga människor i Stockholm som har slängts ihop mer eller mindre av en slump. De kallas A-gruppen, och deras mänsklighet och mellan-

mænsklichkeit och medmænsklichkeit symboliserer vår svaga lilla motkraft mot det stora och oundflybara samhällsklimatet. (...)

Karaktärerna började kort sagt leva sina egna liv – samtidigt som de i grund och botten var en och samma karaktär, en sorts mångskiktad version av den trots allt hederliga och välanpassade samtidsmänniskan som försöker överleva i en svår värld. Den som vi alla till övervägande del trots allt är. (Dahl 2003).

Generelt spiller politiromanen – "The Police Procedural" – en beskeden birolle i moderne krimiforskning. Trods dens, specielt skandinaviske, aktuelle blomstring, ikke uden grund. I centrum for det kollektive politiarbejde står næsten altid det besværede subjekt, den godt midaldrende kriminalkommissær, med mavesår, skilsmisse og alt for meget whisky. Moderne individualpsykologi.²⁰

Arne Dahl er også i denne forstand ægte postmoderne, måske den første i krimisammenhæng. Paul Hjelm ligner nok i udgangspunktet, debutromanen *Misterioso* (1998), et sådant besværet, moderne subjekt. Udbrændt, sjæleligt tom, i tvivl om både arbejde og familie, sig selv. Men A-gruppen udvikler ham, han finder snart sig selv i det inspirere(n)de samarbejde.

Og den tendentielle 'individualtypologi' i kollektivromanen overskrides produktivt, alle personerne forandrer sig, 'vokser' over tid, identitet bliver primært noget gruppen 'definerer'. Det er postmoderne, helt i tråd med fx amerikansk pragmatismes tænkning, hvorefter "jeget afløses af en udvidet bevidstheds intermediale koncepter" (Nielsen 2005: 233) - individets ideale 'monade' er faldet, vi er alle dybt afhængige af 'den anden', forandrer os hele tiden.

Jazzens musikere fremstår pr. definition som individualtyper med hver deres personlige identitet og stil. Samtidig opstiller jazztraditionen mange faste normer og regler for den enkelte musikers rolle i det kollektive sammenspil – de interne dialoger. Men i sine ensembler udfordrede Miles Davis gennem hele karrieren sidstnævnte 'individualtypologi' for jazzcomboet ved konstant at inspirere og provokere sine musikere i deres selvforståelse og vanetænkning.

Om Miles Davis' ledelsesstil udtalte Wynton Kelly i 1961:

He's a pretty cat. If you really knew him, you couldn't knock him. He's more like a sideman than a leader. And he's always creating, playing outside the chords and me and the rhythm section finding him. When he gasses himself you can feel it all over the bandstand and sometimes I'll look up and catch that little smirk on his face and then I know for sure. (Carr 1982).²¹

Alle Davis' musikere kom til at stå i et dybt afhængighedsforhold til hinanden, hvorved deres spil forandrede sig – her og nu, men også over tid – i et stadigt opgør mod konventioner og kunstnerisk stagnation.

²⁰ Trods den aktuelle blomstring af 'femikrimier' er billedet, groft sagt, det samme her. Moderne individualpsykologi.

²¹ Fra interview i tidsskriftet *Ebony*, jan. 1961, her citeret efter (Carr 1982: 126)

Coda: Smertecentret

1.

De mange enkeltstemmer i *KoB* og *EB* skiller sig klart ud fra helheden og synes at tale direkte til den nutidige lytter/læser på tværs af alle tidsgrænser. Men både på *KoB* og i *EB* hører man bagom hovedhistorien og dens mange forgreninger en underliggende fortælling, der konstant klinger med som en resonansbund, og som er kapelmesterens/forfatterens egen. Det er de to førende stemmer, Miles Davis (i rollen som solist) og Paul Hjelm, der fungerer som talerør for de underliggende historier, som begge er nær af dybtliggende smertecentre - heraf blues-betoningen i begge titler, *Kind of Blue* og *Europa Blues*.

"I always play the blues" fortalte Davis i et interview med Alex Haley få år efter indspilningen af *KoB*, og bekræftede dermed LeRoi Jones' opfattelse af de sortes musik som en refleksion over det hvide amerikanske samfunds diskrimination. I det åbenhjertige interview lukkede Davis for første gang op for *sin* personlige smertecenter og fortalte om de omkostninger, der var forbundet med at virke som sort kunstner i det amerikanske samfund. Det var således oplevelsen af omverdenens diskrimination og indifferens, der i 1949 kastede ham ud i et flerårigt stofmisbrug, ovenpå den anerkendelse og respekt han var blevet mødt med i Paris kort forinden. Sårene fra dengang var stadig ikke lægt, da han som succesrig jazzmusiker lod sig interviewe til *Playboy Magazine* i 1962:

"I got everything a man could want – if it just wasn't for this prejudice crap. (...) This whole prejudice mess is something you would feel so good if it just be got rid of, like a big sore eating inside of your belly. (Carner 1996: 47)

Allerede som seksårig oplevede Davis den særlige vokale udtryksfuldhed i blues- og gospelmusikken, som siden skulle blive hans unikke kendetegn som kunstner. Selv mange årtier senere erindrede Davis tydeligt en konkret begivenhed i barndommen, hvor han på en natlig vandretur hørte en sort kvindes gospelsang fra en fjerntliggende kirke. Denne stærke stemme, der var nær af smerte over tilværelsen, men som samtidig udtrykte dyb livsglæde og håb, gik i den grad den unge Miles i blodet, at den de mange år senere kom til at lede ham i hans søgen efter sin egen stemme og udtryk, melankolsk introvert, men også spirituelt vibrerende:

...we were walking home from church and they were playing these bad gospels (...) That feeling had got into my creative blood, my imagination, and I had forgotten it was there. I wrote this blues ["All Blues"] that tried to get back to the feeling I had when I was 6 years old, walking with my cousin along the dark Arkansas road. (Davis 1989: 234).

He wanted to connect with that old woman's voice [the gospel singer from Arkansas]", says Quincy Troupe, recalling how Davis repeatedly mentioned the sound of that faceless vocalist while working on the autobiography. As Troupe tells it, it was from the same childhood memory that Miles drew the inspiration for the album's title. "He told me that many times. He characterized her and the experience of most black people in this country as being a 'kind of blue' experience." (Kahn 2000: 151)

'A kind of blue' experience, sammenfattet i ét: den sorte amerikaners eksistensvilkår reflekteret i jazzmusikerens sound og udtryk, sådan som det gennemsyrrer hvert eneste sekund af pladen *Kind of Blue*.

2.

Hur langt stræckte sig försoningens möjligheter?

Smertecentrum.

Tonerna från Miles Davis' *Kind of Blue* rullade genom den gamle Audin.

Och precis så kände sig Paul Hjelm.

Kind of Blue. (Dahl 2001: 332).

I den flere gange tidligere citerede forelæsning i Aalborg sagde 'Arne Dahl' også følgende:

Utgångspunkten var (...) titeln. Efter en del längre resor i olika delar av Europa, inte minst ett års uppehälle i Berlin, började jag få en känsla för hur dominerande andra världskriget fortfarande är på stora delar av kontinenten. Det är et oläkt sår, ett sår som aldrig riktigt kommer att läkas, och kanske heller aldrig bör läkas. Det slog mig hur långt ifrån den här känslan vi befinner oss i Sverige – andra världskriget uppfattas och främställs som något mycket främmande, som vi i Sverige aldrig var en del av. Jag gav den här underliga, vaga känslan ett namn. Europa Blues. Därur föddes en roman. (Dahl 2003).

I bunden af denne vage svenske blues-fornemmelse ligger tydeligt nok et gedigent stykke fortrængt historie, historien om svensk medansvar for de nazistiske forbrydelser, in casu den svenske racebiologiske aktive deltagelse i udviklingen af "die Endlösung". I *EB* billedsat i skikkelse af forskeren Anton Eriksson og hans virksomhed i det såkaldte 'Smertecentrum' i Weimar i tæt tilknytning til koncentrationslejren Buchenwald. Skønt figureringen er Dahls egen frie opfindelse, er beskrivelserne rigelig tæt på virkeligheden. Men først meget nyligt, i november 2006, udkom der en historiekritisk bog om hele det vidtfor-grenede svensk-tyske samarbejde før og under verdenskrigen, Staffan Thorsell's *Mein Lieber Reichkanzler*.²²

Da Arne Dahls *EB* udkom i 2001, talte man endnu ikke gerne om den slags i Sverige. Bogen blev nok behørigt rost, også prisbelønnet osv., men den historiske skyldbyrde omtaltes stort set ikke i anmeldelserne, det var jo dog bare en krimi. Dahls anfægtede kritik af svensk selvgod selvtilstrækkelighed kunne ellers nok have været en tanke værd, allerede dengang.²³

I *EB* kobles dette dybe historiske lag så med aktuel, skamløs mafios – både øst- og vestlig – trafficking, og så er bluesfornemmelsen virkelig altomfattende.

På forbløffende måde dukker da fra dybet de monstrøst hævnende ex-prostituerede, inkarnationer af mytens allermørkeste gudinder, erinyerne, hvis virksomhed, hvor retfærdig den end er, risikerer at fortsætte sig i uendelige blodhævrende døds-spiraler. Mytisk blues.

²² Thorsell er tidligere chefredaktør på 'Expressen'; titlen er hentet fra Gustav V's beundrende brev til Hitler i anledning af dennes angreb på den russiske "pest" 1941.

²³ Danmark har nylig oplevet en mindre, men lignende afsløring, her om Seruminstitutets diskrete medvirken til tyske eksperimenter med tyfus-vaccine. Såmænd i Buchenwald, hvor sigøjnere måtte holde for, i fremskridtets tjeneste (se fx 'Politiken' 20.10.07)

Postscriptum

I en indflydelsesrig artikel fra 1971 gør amerikanske Michael Holquist rede for en tendens i moderne romankunst. At den modernistiske roman (model James Joyce) tendentielt ernærer sig af myten som dybdestruktur, til sammenholdelse af modernitetens brogede heterogenitet. Og at postmodernismen (model Robbe-Grillet) derimod synes at ernære sig af krimi-strukturer, til persiflering af den 'futile' jagt på Sandheden. Med stort S.²⁴

EB beviser for os, at vi nu tendentielt befinder os i et nyt landskab. Krimien, den litterært selvbevidst ambitiøse, har så at sige tilbageerobret mytens grounding af sin narrative plotting!

Hvis det er sandt, kan vi tilsvarende imødesee en befriende opblødning af den strenge Roland Barthes'ke distinktion mellem den 'læselige' og den 'skrivelige' tekst²⁵. Arne Dahls prosaarbejde aspirerer klart dertil. Til produktivt at transcendere grænsen mellem populærkulturen og den store kunst. Den grænse er siden længe porøs som en si.

Ydermere kunne man så også anfægte, hvad en Jørgen Holmgaard engang med et vist føje fremførte, at detektivfortællingen med sin tilsyneladende logisk-deduktive perfektion, sin retrograde optrevling af mordgåden, går glip af tragediens afgørende faldhøjde. Holmgaard skriver:

Hvad der i én henseende er den perfekte tekniske udformning af den narrative kausalitet, bliver således i en anden henseende dens monumentale begrænsning og trivialisering. Detektivfortællingen får aldrig tragediens dimensioner, fordi den i sin form må eliminere spillet på de højere, uvisse niveauer. (Holmgaard 1996: 151).

For en virkelig postmoderne krimiforfatter som Arne Dahl gælder dette sandt at sige ikke. Det er jo ikke blot transgressionen af den borgerlige retsnorm, der er på spil hos Dahl, ikke blot et spørgsmål om integrativt at udfolde snusfornuftig – eller 'overmenneskelig' (Poe, Doyle) – narrativ kausalitet imod lovbruddet. Dét afstedkommer helt traditionel, banal closure. Men hos Dahl går alting absolut *ikke* op, hverken i stram narrativ kausalitet eller beroligende restaurering af normen. Grænserne mellem retfærdig, men lovløs hævn, skrøbeligt perfektibelt politiarbejde og lovens almene bud holdes flydende. Mytens "uvisse niveauer" bevæger vandene.

Et meget nyligt udsagn af 'Arne Dahl' understøtter dette:

Jeg bygger mine krimier op som jazz – med stenhårde, faste elementer, som for eksempel tonearter, som så også tillader megen improvisation, fordi de er faste og hårde. Det vil sige, at jeg har en intrigue, et plot klar inden bogen skrives, men mens jeg skriver fødes meget fascinerende indenfor rammerne ud af improvisationer. (Stein 2007).

Det er improvisationerne der rykker ved de faste grænser, lovens og genrens "stenhårde, faste elementer". Måske er det slet ikke så mærkeligt, at jazz – og anden fri rytmisk musik – så ofte akkompagnerer og informerer dagens bedste krimier. Performative, bevægelige kunstarter.

²⁴ I artiklen "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction" (I tidsskriftet "New Literary History", 3/1971)

²⁵ Jf. Note 13.

Lad os fromt afslutte denne letfærdige skamridning af tekst og musik med endnu et velduftende citat fra *Europa Blues*, fra hestens egen mund. Om det at påtvinge teksten/musikken det analytiske førergreb, med al risiko for at ødelægge dens magiske svæv. Paul Hjelm står overfor det afgørende livtag med den inderste gåde, Buchenwald/Weimar- dagbogen fra den fatale februar måned 1945, med dens ukrænkelige patos. Han tænker, improviserer:

Han kände sig som en våldtäktsman.

Dagbokens tiotal gulnade sidor låg utbreddede över skrivbordet. Ställene där blyertspennan hade vidrört papperet formade en skrift. Denne skrift var inte bara lagrad information om en objektivt rekonstruerbar händelse i det förflutna. Det var ord från dödens rand, och dessa ord hade gjenludit inom honom och kastat ut honom i avgrunden. Han hade gråtit till dessa ord, en gråt som kom från själens innersta skrymslen. Dessa ord hade återkallat en tid och en erfarenhet som hade börjat tyna bort. De kändes heliga på något sätt.

Denna text låg nu framför honom, utfläkt som ett våldtäktsoffer, och han skulle nu ge sig på den med hela den arsenal av rationella strukturer som byggde upp det västerländska framstegssamhället: logik, analytisk skärpe, stringent penetration.

Han skulle helt enkelt våldta texten.

Som en god, europeisk, vit, medelålders, heterosexuell man bör göra. Att å andra sidan låta den vila orörd i sin kokong var att skygga för sanningen, avstå från kunskap, acceptera ett mytiskt, oföränderligt tillstånd av bävan, tråda tillbaka in i ett mörkt tidevarv och bereda väg för dunkla, omänskliga krafter.

Fanns det inte ett sätt att analysera nyktert och skarpt och *ändå* – kanske just *därigenom* – hålla det drabbande mysteriet vid liv?

Det kändes som den direkt avgörande frågan. Och inte bara för Leonard Sheinkmans dagbok, inte heller bara för det här fallet i dess helhet, inte ens bara för hans yrkesverksamhet, utan också för samhället i dess helhet. (Dahl 2001: 280).

Got it?

Litteraturliste

- Berliner 1994** Paul F. Berliner's *Thinking in Jazz. The Infinite Art of improvisation* (The university of Chicago Press, 1994).
- Brooks 1984** Peter Brooks, *Reading for the Plot*, New York 1984.
- Carr 1982** Ian Carr, *Miles Davis, a critical biography*, (Paladin 1982). Gary Carner 1996 Gary Carner, *The Miles Davis Companion*, (Schirmer Books 1996).
- Dahl 2001** *Europa Blues*, (Stockholm 2001).
- Dahl 2002** Göteborgs-Posten 06.12.2002.
- Dahl 2003** Gæsteforelæsning på AAU d. 3.11.2003.
- Dahl 2007** Jan Arnald i mail til PK, 18.04.07.
- Gravesen 1993** *Musikken har ordet. 36 musikalske studier* (Finn Gravesen (ed.), GAD, 1993)
- Hentoff 1958** Nat Hentoff i magasinet *The Jazz Review*, december 1958.
- Hentoff 1960** Nat Hentoff' *The Birth Of The Cool*, her fra Dom Cerulli, Burt Korall, Mort Nasatir: *The Jazz World* (Ballantine Books, New York 1960,)
- Holmgaard 1996** "Realisme og narrativitet. Om narrativ kausalitet" (in: *Gensyn med realismen* (Jørgen Holmgaard (ed.), Medusa 1996.)
- Jones 1963** *Blues People. The Negro Experience In White America And The Music That developed From It*, Morrow Quill Paperbacks, (New York 1963).
- Kahn 2000** Ashley Kahn: *Kind of Blue. The Making of Kind of Blue* (Da Capo Press, 2000).
- Nielsen 2005** Arno Victor Nielsens artikel "Opgøret med den klassiske humanismes skolebogsprojekt", i: *Dannelse mellem subjektet og det almene – en antologi* (Jonas Lieberkind og Bosse Bergstedt (red.), DPU's Forlag, 2005, p. 233)
- Stein 2007** Arne Dahl i Jesper Stein Larsens artikel "Mordets musik", *Jyllandsposten* 22.10.2007.