

PAUL AUSTER - TILFÆLDETS MUSIK

synkronicitet eller tilfældighed ?

af Thomas Nordby, cand. phil. i dansk, sekretær i Jung Foreningen og medredaktør på Jungforalle .dk

© Thomas Nordby 2022

I Paul Austers forfatterskab – både i hans selvbiografiske tekster og i hans mange romaner – vil en jungianer støde på utallige tilfælde af det, vi kalder synkronistiske fænomener eller 'meningsfulde tilfælde'. Mest slående er det måske i romanen "Orakelnat" (2003), hvor en forfatter efter en længere sygdomsperiode og et kreativt dødvande en dag køber en speciel blå notesbog i en lille kineserbutik. Pludselig oplever han en skriverus, hvor han bogstavelig talt bliver både blind og døv for omverdenen, mens en historie vokser frem på siderne, uden at hans bevidsthed er involveret. Der sker nu det, at de temaer og begivenheder, der udfolder sig i hans historie, kort efter dukker op som hændelser i hans eget liv, til sidst med katastrofale konsekvenser.

Synkronistiske fænomener er som sagt et af de helt centrale motiver i forfatterskabet. Auster selv abonnerer imidlertid ikke på Jungs opfattelse af begrebet, tværtimod. Selv ser han det snarere som pudsige tilfælde, der peger på tilværelsens absurditet. I samtalebogen med den danske litterat Inge Birgitte Siegumfeldt, "...en verden i ord" (2016), slår han gang på gang fast, at 'de såkaldt meningsfulde tilfælde' netop er – tilfældige! Det betyder ikke, at han mangler blik for, at mange mennesker har et behov for at se en mening, hvor der efter hans mening ingen er.

Jeg vil i min artikel diskutere, om det giver mening at analysere Austers værker med udgangspunkt i synkronicitetsbegrebet, eksemplificeret med hans roman "Tilfældets musik" (1990). I denne tidlige roman har forfatteren selv trukket 'tilfældet' som motiv helt frem i titlen. Titlen rummer i sig selv et paradoks. Musik er ikke tilfældig, men rummer en struktur; den udgør et system, så hvordan kan man tale om 'tilfældets musik' og samtidig hævde at 'tilfældet' er tilfældigt? Forklaringen ligger måske i, at titlen pludselig dukkede op "ud af det blå", mens Auster stod i kø i supermarkedet, altså fra det ubevidste.

Hvor mange af Austers øvrige romaner kan læses gang på gang med stor spænding, fordi man hurtigt efter læsningen glemmer (dele af) plottet pga. den sindrige struktur, så står plottet i "Tilfældets musik" knivskarpt i ens bevidsthed længe efter, at man har lagt bogen fra sig. Bogens scener og personer bliver også hos en efter endt læsning. Romanen er elementært spændende, og til trods

for mange sansemættede detaljer forekommer den på sin vis også stiliseret; den har karakter af myte – eller fabel, som Auster selv siger i samtalen med Siegmund.

Før jeg går i gang med romanen, vil jeg belyse **Jungs synkronicitetsbegreb**. 'Synkronicitet' som fagterm er ikke synonymt med 'synkronisme', selv om de to ord etymologisk har samme oprindelse. 'Syn-' er græsk og betyder 'sam(men)', og 'kronos' er græsk for 'tid', jf. 'kronologi'; altså betyder ordene oprindeligt 'samtidig'. Synkronisme betegner blot det forhold, at to eller flere hændelser finder sted på samme klokkeslæt, vel at mærke også uden at de på nogen som helst meningsfuld måde behøver at være forbundet med hinanden. Synkrone fænomener kan imidlertid være forbundet kausalt. Ex: "Jeg begyndte at løbe i samme øjeblik, signalet lød". Hvis jeg deltager i en konkurrence i 200 m løb, og signalet er det, der sætter løbet i gang, er der tale om et entydigt årsag-virknings forhold mellem signal og løb.

Der er dog også en anden type synkrone fænomener, der ikke er kausalt forbundet, men som alligevel af mange vil opleves som alt andet end tilfældige sammenfald i tid. Det er de såkaldt 'meningsfulde tilfælde'. Jung fortæller således historien om en kvindelig klient, der pga. sin intellektualiserende indstilling ikke gjorde nogen fremskridt i terapien. En dag har hun en drøm med til konsultationen, hvor nogen giver hende et kostbart smykke af form som en gylden skarabæ. Mens hun fortæller drømmen til Jung, der sidder med ryggen til vinduet, hører han en let banken på ruden. Da han vender sig om, ser han et stort insekt, der bliver ved at flyve mod ruden, som om det vil ind. Jung åbner vinduet og griber insektet, der viser sig at være en sjælden skarabæ med et skinnende, metallisk rygskjold. Han overrækker den til sin klient med ordene: "Her har De Deres skarabæ." Han fortæller efterfølgende, at denne oplevelse punkterede kvindens intellektuelle forsvar, og at behandlingen fra det øjeblik forløb med et tilfredsstillende resultat. ("On Synchronicity", CW 8, § 982).

Jung beskriver hændelsen som et eksempel på *et fænomen, hvor et psykisk indhold hos en person svarer til en simultan, objektiv, ydre hændelse, og hvor der vel at mærke ikke forekommer eller kan tænkes en kausal forklaring på sammenfaldet*. Dette fænomen kalder Jung for *synkronicitet*. Det, der konstituerer synkronicitetsbegrebet, er altså, at synkrone fænomener er forbundet på et symbolsk plan, samtidig med at de optræder a-kausalt, dvs. at de ikke er forbundet i en årsag-virknings kæde. Jung kalder synkronicitet for et 'akausalt forbindende princip'.

Til de nævnte karakteristika kommer, at synkronistiske fænomener ofte er ledsaget af en stærk følelsesmæssig oplevelse, og at de ofte optræder på

tidspunkter, hvor der sker vigtige forandringer i vores liv, dvs. i overgangsfaser og i forbindelse med kriser – perioder, hvor Jung ville sige, at en mægtig arketype er konstelleret i det ubevidste. Som i Jungs historie om skarabædrømmen kan en synkronistisk oplevelse afstedkomme – eller snarere katalysere – store ændringer hos den person, der oplever den, ændringer, som har været længe undervejs, men som har ventet på 'det rigtige øjeblik' til at manifestere sig.

Når man oplever spektakulære synkronistiske fænomener, kan det endnu mere grundlæggende påvirke hele ens virkelighedsopfattelse. I vores kulturkreds har mange af os en forestilling om, at vi i høj grad er herre over vores eget liv – i hvert fald når man ikke befinder sig i en af livets grænsesituationer – eller sagt på en anden måde har mange af os en oplevelse af, at vi selv former vores historie. En synkronistisk hændelse kan omvendt give os en oplevelse af, at der er noget, der er større end vores Ego, og som er forfatteren til vores livs historie. Som den jungiansk inspirerede familierådgiver Robert Hopcke siger det i sin bog om synkronicitet, "Intet er tilfældigt": "synkronistiske begivenheder tvinger os til at se en anden sandhed om vort liv (...): At meningen med vor tilværelse, plottet i vores livshistorie, ikke blot er skrevet på grundlag af, hvad vi ved om os selv, men kommer fra et dybere niveau, fra vor medfødte menneskelige evne til at opleve helhed gennem at leve et symbolsk liv." (s.265).

Den synkronistiske hændelse anfægter vores sædvanlige årsag-virkning forklaringer, der giver os en oplevelse af, at vi kan styre det meste med vores vilje. Når det sker, *kan* det opleves som et tab af kontrol og *kan* skabe angst, mens det omvendt også *kan* opleves som en befrielse: '*Jeg er en del af en større fortælling*'. Den instans i psyken, der skriver vores historie, kalder Jung for Selvet. For den jungianske analytiker og astrolog Liz Greene forbinder Jungs begreb om Selvet – som den organiserende instans i psyken – de to antikke skæbnebegreber: *Moir*a – den blinde, uafvendelige Skæbne, der sætter den frie vilje ud af kraft – og *Forsynet*, der lader vores potentialer udfolde sig i et rum, som levner plads til frihed, og som fylder os med en oplevelse af mening.

Som sagt optræder synkronistiske fænomener fortrinsvis i livets overgangsfaser. Derfor er det ikke underligt, at de optræder højfrekvent i forbindelse med fødsel og død, de største overgange, som vi kommer ud for i vores liv. Et fænomen, der ofte er beskrevet i forbindelse med dødsfald – og som mennesker måske har været mere opmærksomme på og fortrolige med i tidligere tider – er, at en persons ur går i stå i det øjeblik, hvor vedkommende dør. Det har almuen altid kendt til, men det er også beskrevet, hvordan Frederik den Stores pendulur holdt op at gå, da han udåndede i 1786.

På et jungiansk websted må det også være på sin plads at erindre om, at lynet slog ned i et højt poppeltræ på Jungs grund i Küsnacht, hvor hans yndlingsplads var, i umiddelbar forbindelse med hans død, eller – som Eigil Nyborg beretter i antologien ”Symbol, analyse, virkelighed” – at der lød et enligt tordenbrag under præstens prædiken ved Jungs begravelse, uden der i øvrigt var det mindste tegn på uvejr i situationen.

Man kan ud fra et jungiansk perspektiv også sige, at de voldsomme naturfænomener, der indtrådte under Jesu død på korset, på symbolsk vis understregede den helt særlige og globale betydning af Jesu historie. At forhænget, der skilte folket fra det hellige i templet, blev flænget, kan symbolsk forstås som at et nyt, mere demokratisk gudsbillede kommer til verden med Jesus. For en mere klassisk religiøs betragtning vil begivenhederne derimod ikke være synkronistiske, men kausale, idet de vil blive opfattet som et udslag af Guds vrede.

Med hensyn til den anden store overgangssituation, fødslen, vil jeg nævne, at fødselshoroskopet kan anskues under en synkronistisk synsvinkel. Astrologiens forestilling om at et fødselshoroskop er et portræt af en persons medfødte anlæg og muligheder, bygger på den antagelse, at solens og planeternes placering i Dyrekredsen på fødselstidspunktet korresponderer med den nyfødtes fysiske og psykiske bagage. Mange astrologer har tidligere fortolket forbindelsen kausalt, dvs. at fordi planeterne stod på den givne måde ved fødslen, må vedkommende nødvendigvis få et liv, der svarer til fødselshoroskopets aspekter – altså en deterministisk udlægning. De fleste moderne astrologer vil derimod med Jung se det som udtryk for synkronicitet, hvor det ikke er fødselshoroskopet, der betinger livsforløbet, men at korrespondancen er et udslag af, at der – med Marie-Louise von Franz' ord - er en *”formél faktor i naturen, som så at sige koordinerer visse former i den fysiske verden med den psykiske verden, to uforenelige verdener.”* (s.133)

Synkronicitetsbegrebet er en udfordring for den klassiske newtonske fysik, der kun opererer med årsag-virkning forklaringer. Derfor har Jung også altid været en torn i øjet på rationelt og naturvidenskabeligt indstillede mennesker. Hans tanker har affødt anklager om mysticisme, selv om han ville svare, at han blot beskrev fænomener, der uigendriveligt forekommer under særlige omstændigheder, og som ikke altid kan forklares med henvisning til kausalitet.

Nogle af disse sammentræf *kan* forklares rationelt som udtryk for iagttagerens *selektive perception*. Vi ser dét i den ydre verden, vi er optaget af. Mennesker, der lige har fået stillet en alvorlig diagnose, ser pludselig andre med den samme

sygdom overalt omkring sig. Men mange eksempler på synkronicitet er af en sådan art, at forklaringen med selektiv perception ikke slår til. Moderne fysik siger – til støtte for Jungs opfattelse – at naturlovene har begrænset gyldighed. De er kun statistiske sandheder. De er nemlig kun fuldt gyldige, når vi opererer på det makrofysiske niveau. Det er anerkendt i moderne fysik, at 'tid' og 'rum' ikke er absolutte størrelser.

At man i andre kulturer kan betragte verden med andet end kausale briller, er kineserne et eksempel på, hvad Jung fremhævede mange steder i sit forfatterskab. Hvis der står en person ved kysten, og havet skyller forskellige ting op på strandbredden: en gammel hat, en kasse, en sko, en død fisk, så vil en vesterlænding typisk sige: ”Tilfældigheder. Meningsløst”, hvorimod en kineser ville spørge: ”*Hvad betyder det, at disse ting dukker op sammen?*” Kineseren opererer med en forestilling om at ”*ting kommer sammen på det rette tidspunkt*”. (”Den analytiske psykologis grundlag og praksis” s.78). Det udnyttes bl.a. i den kinesiske spådomskunst, I Ching.

Jung har annekteret det alkymistiske begreb ’*unus mundus*’ (= én verden), der handler om, at menneskeartens kollektive psyke og materien er forbundet, og at bevægelser eller forandringer kan manifestere sig samtidigt på begge niveauer, uden de er kausalt forbundet. Man kan sige, at synkronicitet er en slags arketypisk *amplifikation*, der manifesterer sig for den individuelle psyke, når en arketype er konstelleret i det ubevidste.

Efter denne introduktion til synkronicitetsbegrebet vil jeg vende mig til **Paul Austers roman:**

Hovedpersonen, Jim Nashe, er 33 år på romanens nutidsplan. Romanen er fortalt i 3.person, men med en diskret *dækning*, dvs. af en fortæller, der er tæt på Nashes bevidsthed ligesom i en jeg-roman. Nashe har efter en række tilfældige job været brandmand i Boston i syv år. Da romanen starter, er hans kone, den kølige, men smukke Thérèse, gået fra ham og datteren for lidt over et år siden. Han har anbragt sin datter hos sin søster og svoger for at sikre hende en normal opvækst. Kort efter arver han og hans søster uventet en formue fra deres far, som forlod moderen og de to børn kort efter Nashes fødsel. Faderen, der med succes havde spekuleret på børsen i sin fritid, havde ikke andre arvinger end de to voksne børn, som han ikke havde set siden han forlod familien.

Da Nashe får pengene, køber han en ny Saab, tager sin opsparede ferie og kører til søsterens hjem i Minnesota. Her bliver han hurtigt klar over, at det er for sent at tage datteren med sig hjem. De er blevet fremmede for hinanden, og hun trives i sin nye familie omgivet af fætre og kusiner, hund og kat. Nashe tager

afsked og begynder at ture rundt på vejene gennem USA uden nogen plan. ”Han ønskede dén ensomhed igen, det nattelange togt gennem tomheden, vejens knurren mod huden.” (s.11). Da han omsider vender tilbage til Boston og genoptager sit arbejde, tror han først, at han er blevet kureret, men efter kort tid trækker vejene så meget i ham, at han kvitter sit job, siger sin lejlighed op og sælger alle sine ejendele.

Herefter genoptager han sin lange odysseé på kryds og tværs gennem USA. Han løber tilfældigt på en journalist, Fiona, som engang har interviewet ham til ”Boston Globe”, da han var brandmand. Allerede dengang var der en gnist mellem dem, og nu hvor de begge er fri, indleder de et forhold, og der går sjældent lang tid uden at Nashe lægger vejen forbi hende. På et tidspunkt beslutter Nashe sig for at vælge at slå sig ned sammen med Fiona, men da er hun lige vendt tilbage til sin gamle kæreste, fordi hun ikke kan regne med Nashe. Han bliver lammet af det uventede slag og fortsætter med at køre planløst rundt på vejene. På bogens nutidsplan, nøjagtig et år efter rejsens start, befinder han sig på et nulpunkt, og her er det, at han møder ’knægten som kaldte sig Jackpot’.

Nashe ser en skikkelse i vejkanten, der tydeligvis er på flugt. Jackpot – eller Jack Pozzi som han viser sig at hedde – er en ung mand i begyndelsen af tyverne, iført et forrevent kostume der – selv hvis det havde været intakt – ville være opsigtsvækkende, en koboltblå, syntetisk jakke og hawaiiiskjorte samt mokkasiner og hvide sokker, ”en tynd og tilsølet mand som haltede fremad i spasmer mens han ravede og eksede som om han var ved at styrte forover”. (s.26). Selv om Nashe normalt nægter at tage blaffere op, samler han den fremmede op, og efter at Pozzi langsomt er kommet til hægterne, fortæller han Nashe, hvad der er sket.

Pozzi er professionel pokerspiller. Han kommer lige fra et spil med nogle advokater og direktører fra New York. Lige idet han stod til at score den store gevinst, dukkede der et par røvere op og stak af med alle deres kontanter. Bagefter beskyldte de andre spillere Pozzi for at stå bag røveriet. Kun fordi det på et tidspunkt lykkedes ham at flygte, havde han undgået at blive slået til invalid. Men det værste af det hele er, at Pozzi for nogen tid siden har aftalt det helt store spil to dage efter med et par excentriske mangemillionærer, som han kalder Gøg og Gogge. De har ikke begreb om at spille, så alt har tegnet til, at han kunne score den store gevinst, men nu er han blanket af og mangler indsatsen til at spille.

Nashe får en idé. Han fortæller, at han vil investere i Pozzis spil i en fifty-fifty ordning, men han må først se, hvad knægten duer til. Nashe installerer dem på

Hotel Plaza i New York, køber nyt tøj til Pozzi og tjekker hans spil. Han er selv en habil pokerspiller, men opdager hurtigt at han er klasser under Pozzi. Under deres samvær fortæller Pozzi lidt om sin baggrund. Han har engang tidligere boet på Plaza, nemlig da hans far – der var stukket af fra hjemmet da han var lille – dukker op ud af det blå, da Pozzi er 11-12 år. Han tager drengen med til New York, hvor han praler af sin succes over for sin søn. Denne historie minder Nashe om hans egen barndom – den fraværende far og det deraf afledte tætte bånd til moderen, og han begynder at sænke paraderne og åbne sig over for Pozzi.

Til den aftalte tid når Nashe og Pozzi frem til de to millionærer, Flower og Stone, der bor i en indhegnet kæmpevilla langt fra alfarvej i Pennsylvania. Pozzi præsenterer efter fælles aftale Nashe som sin bror. Gæsterne bliver vist rundt i huset, og den kraftige Flower, som er den der fører ordet, fortæller, hvordan de er kommet til penge. I mange år, mens Flower arbejdede som revisor og Stone, den lille og tavse af dem, som optometrist, spillede de to venner sammen i lotteriet hver uge uden at vinde, men en dag vandt de den helt store gevinst. Da de begge var blevet alene, sagde de deres job op og købte huset sammen. Siden har de investeret med held, og pengene har ynglet. Flowers interesse er at samle på ting; den ene halvdel af en nybygget fløj i huset rummer alt fra præsident Wilsons gamle telefon til en halvt røget cigar fra Churchills kontor. I den anden halvdel har Stone ved hjælp af sit forstørrelsesglas bygget et utopia, en imponerende miniaturemodel af Verdens By, der fylder en hel sal. Ved nøjere eftersyn rummer den mange groteske detaljer, bl.a. en fængselsscene, hvor fangerne arbejder med smil på læben ”fordi de lærer at genvinde det gode i sig selv gennem hårdt arbejde” (s88), som Flower forklarer gæsterne.

Omsider kommer spillet i gang – et spil, der som sagerne udvikler sig, konkret ender med at blive et spil på liv og død. Pozzi og de to rigmænd lægger forsigtigt ud. Det bliver hurtigt tydeligt selv for Nashe, at Flower og Stone er blevet bedre, siden de mødte Pozzi sidst, men efterhånden som aftenen skrider frem kommer Pozzi ovenpå, og alt tegner godt. Så forlader Nashe lokalet for at strække benene. Da han har været på toilettet, lister han op i den nye fløj for at se på modellen af Verdens By igen. Her hugger han impulsivt de to små træfigurer af Flower og Stone, der står med lotterisedlen, og stikker dem i lommen.

Da Nashe vender tilbage til pokerspillet, ser han straks, at lykken er vendt, mens han har været borte. Pozzi har tabt hele overskuddet og mere til, og nedturen fortsætter. Inden natten er omme, er Pozzi blanket helt af. Til sidst skyder Nashe sine sidste penge og sin bil ind, sætter alt på et bræt, og Pozzi

taber efter en nervepirrende sidste kamp. Nashe foreslår i den desperate situation at trække kort. Hvis han vinder, får de bilen tilbage, så de kan komme derfra; hvis Flower derimod vinder, skylder Nashe dem 10.000 \$. Flower trækker som den første hjerter syv. Nashe trækker ruder fire.

Løsningen på problemet bliver, at Nashe og Pozzi – under Pozzis vilde protester – skal arbejde gælden af på ejendommen ved for en timeløn på 10 \$ til hver at bygge en mur på grunden af 10.000 store sten. Det er sten, som Flower har fået transporteret fra Irland, hvor de oprindeligt har indgået i en forfalden middelalderborg, som de har købt under en rejse til Europa. Nashe stiller Pozzi fri, men han vil ikke svigte sin ven og bliver. De bliver installeret i en campingvogn på den eng, hvor muren skal opføres, og den midaldrende, uforstyrrelige Murks, der arbejder for millionærerne, bliver opsynsmand på projektet. Pozzi er flere gange ved at bryde sammen – fysisk og psykisk – under arbejdet, mens Nashe sætter derimod hurtigt pris på ritualen og på venskabet med Pozzi, som han støtter, når Pozzi er ved at krakelere.

Da de har optjent 10.000 \$ efter syv uger, beslutter de at fejre det ved at holde en fest den sidste aften, og på Pozzis ønske får de indforskrevet en escortpige, der bliver bragt ud til dem i limousine fra Atlantic City. Nashe trækker sig tilbage, inden de erotiske løjer for alvor starter, men inden da har han set, hvordan det er lykkedes Pozzi at charmere den purunge, livstrætte Tiffany og kalde det bedste frem i hende.

Næste morgen præsenterer Murks dem for et regnskab, omhyggeligt udarbejdet af revisoren Flower. Det viser sig, at alle udgifter til mad og drikke i de syv uger samt til escortpigen mod forventning er skrevet på regningen, så opholdet er langt fra slut. Pozzi går i spåner og vil have, at de omsider skal flygte, men Nashe insisterer på at blive og gøre arbejdet færdigt. Han er flygtet nok i sit liv. Pozzi derimod skal ikke føle sig bundet af Nashes forpligtelse.

Samme aften hjælper Nashe Pozzi med at grave sig ud under hegnet, der omkranser grunden. Næste morgen finder han en maltrakteret og døende Pozzi ligge uden for campingvognen. Murks kører Pozzi på hospitalet – hævder han i hvert fald – og i den følgende tid arbejder Nashe videre, mens et had mod Murks vokser sig stærkere i ham, samtidig med at sorgen over vennens død er ved at tage livet af ham. Da gælden er tilbagebetalt lige før jul og muren mere end mandshøj, inviterer Murks Nashe i byen den sidste aften. Modvilligt indvilliger Nashe. Da det går op for ham, at de skal køre i Saaben som de to millionærer har skænket til Murks, bliver modviljen endnu mere udtalt, men da er det for sent at trække sig.

På hjemvejen beder Nashe, om han må køre bilen hjem. Det er i mellemtiden blevet snevejr, men Nashe kører *til* trods Murks' protester, og pludselig ud af intetheden kommer en forlygte imod ham som en kyklopstjerne. ”*Der var ingen tid til at standse, ingen tid til at hindre det som skulle til at ske, så i stedet for at smække foden på bremsen, trykkede han endnu hårdere ned på gaspedalen. Han kunne høre Murks og hans svigersøn skribe i det fjerne, men deres stemmer var dæmpede, druknet af blodet som brølede i hans hoved. Og så kom lyset over ham, og Nashe lukkede sine øjne, ude af stand til at se på det længere.*” (s.233).

Som man kan se, er der næsten en religiøs farvning i romanens slutord. Det er muligt at læse hele romanen på et realistisk plan, men en udelukkende realistisk læsning, synes jeg, bliver lidt fattig, fordi der er mange spor i bogen man så ikke tager højde for. For det første er der det dominerende motiv med opførelsen af muren, som fylder halvdelen af romanen. En metaforisk eller symbolsk tolkning trænger sig på. Med dette motiv får romanen *mytens* karakter. Det grundlæggende absurde projekt, at genrejse resterne af en irsk middelalderborg som en mur på en utilgængelig eng ved hjælp af en legetøjstrækvogn og med håndkraft, giver tydelige mindelser om den græske myte om Sisyfos, der er blevet straffet af guderne med uendeligt at skulle rulle en stor sten op ad bjerget.

Ud over det mytiske træk er der også eventyrtræk i bogen: Nashes planløse rejse rundt i USA og hans samlen Pozzi op kunne man sammenligne med eventyrhelten, der drager ud i verden og hjælper et såret dyr på rejsen og til gengæld senere får hjælp af det, når han skal bestå en afgørende prøve. Marie-Louise von Franz ser den handling som den eneste handling i eventyrene, hvor man altid kan være sikker på, at det vil gå helten godt, hvis han udfører den. Det kan man ikke ved en umiddelbar læsning sige, bliver tilfældet for Nashe, men der er ingen tvivl om, at mødet med Pozzi udgør romanens vendepunkt, og at det får helt afgørende konsekvenser for resten af forløbet.

Til det eventyrlige peger også det forhold, at personerne fremtræder som *typer* snarere end som individer. Det betyder ikke, at Nashe er tegnet endimensionalt, men det betyder, at der er nogle lag i teksten, der gør det oplagt *også* at tolke bipersonerne *repræsentativt*.

Nashe er bogens hovedperson. Dels starter og slutter bogen med ham. Den fortæller hans livsforløb. Dels er det ham, vi som den eneste oplever indefra, og det er ham, der gennemlever bogens hovedkonflikt: Kan han overvinde sine forbehold, undgå at stikke af og lære at åbne sig for andre? At bogens øvrige personer er typer, betyder bl.a. at de *kan* anskues som sider af Nashe, ligesom

bipersonerne i et eventyr kan ses som uudlevede sider af helten eller heltinden, eller at personerne i en drøm kan ses som aspekter af den drømmende selv.

Nashes problematik er – ligesom Pozzis - *historien om den fraværende fars forbandelse*. Det giver afledte problemer med eros og tilknytning, som det demonstreres i forholdet til Fiona. Desuden har hans kone forladt ham. Nashe har meget sigende været brandmand, dvs. han er den, der slukker ild, en lyslukker så at sige. Den almindelige drengedrøm om at blive brandmand, når man bliver voksen, repræsenterer for drengen også drømmen om at blive en voksen mand og en helt, så man kan sige, at den voksne Nashe sidder fast i barndommens drømme; han er altså følelsesmæssig umoden ved romanens start.

Pozzi er en rigtig *trickster-figur*. Det understreges i det ydre af det absurde kostume, han optræder i, da vi møder ham første gang, samt af det forhold, at han er spiller. Gennem navneligheden med Pozzo fra Samuel Becketts absurde drama "Vi venter på Godot" – der ændrer sig fra at være et dominerende, magtfuldt menneske i første akt til at være afmægtig og blind i sidste akt – bliver det også antydnet, at han ikke kun skal opfattes på et realistisk plan.

Pozzi spejler Nashes historie med den fraværende far og kærlighedsrelationen mellem mor og søn, så han udgør selvfølgelig et skyggeaspekt af Nashe. Læg dertil, at det er Nashe og ikke Pozzi, der afslutter spillet med Flower og Stone, da det er ham og Flower, der trækker de afgørende kort. Nashe og Pozzi agerer i forlængelse af hinanden, samtidig med at de er hinandens modsætninger.

Det kan ses som udslag af synkronicitet, at Pozzi dukker op i Nashes liv, da han er på nulpunktet og uden retning i tilværelsen, mens han planløst flakker rundt på vejene. Som en anden trickster fører Pozzi nye muligheder med sig for Nashe, jf. at navnet "Pozzi" minder om 'possible'. Han er en spillernatur, og som spiller er han sammensat og gådefuld. "Pozzi" minder om det engelske ord for gåde, "puzzle".

Tricksteren repræsenterer intuition og fantasi, og han formår for en tid at drysse stjernestøv over situationer og personer, der ellers er præget af håbløshed og elendighed. Det fremgår med al tydelighed af situationen i campingvognen, da mødet med escortpigen Tiffany for alle deltagerne bliver løftet til en elysisk fest for en aften. Pozzi besidder den lethed, veltalenhed og charme, som får Tiffany til at blomstre og glemme, at hun bare er ude på et job. Nashe bliver selv hurtigt fanget ind af Pozzis charme, og han griber da også ud efter de muligheder, som Pozzi tilbyder ham. Da Nashe forlader spillebordet midt under kampen, er han

grebet af ”glæde og ophidselse” (s.104) – en lethed og ubekymrethed, der ellers er ham fremmed.

Men det viser sig, at hvis man ikke holder snor i tricksteren, kan det gå grueligt galt. Pozzi har nemlig lige så meget brug for Nashes støtte og styring, som Nashe har brug for Pozzis fantasi og intuition. Da Nashe omsider vender tilbage til spillebordet, er lykken vendt. Hvis vi fastholder den vinkel på det videre forløb, ender det for Pozzi med en katastrofe, da han bliver skilt fra Nashe og stikker af alene. Efter flugten bliver han bragt tilbage til Nashe, skamferet og døende.

Tilsvarende kan man sige, at det er ude med Nashe, da Pozzi dør. Depressionen lægger sig tungt over ham, mens årstiderne og naturen omkring ham bevæger sig fra efterår til vinter, og til sidst ser Nashe (selv)mordet som den eneste udvej. Han dør i den bil, som han har krydset planløst rundt i. Den mangel på retning og mål, der har præget hans liv, fører ham i døden. Det sker lige før jul. Der er altså i dén læsning ikke noget løfte for Nashe om en ny fødsel eller et levende håb, som julen repræsenterer i juleevangeliet. Han har i stedet med muren rejst et stenmonument over sig selv. Når man tænker på, at gravsten oprindeligt har haft den funktion at holde den døde bundet til graven, så må man sige, at den himmelfart som bogens religiøse slutord om lyset associerer til, får et tvivlsomt skær.

Vi kan også belyse Nashes historie ved at se på forholdet til Flower og Stone og det, som *de to* repræsenterer. Vi hører at Flower og Stone har børnebørn. Dermed tilhører de samme generation som Nashes far. De optræder i romanen som faderskikkelser i deres mest negative aspekt, som det ofte er tilfældet, når ens far har været fraværende. De repræsenterer kontrol og optagethed af døden (Flowers samling af ting, der taget ud af konteksten er blottet for enhver mening) og nærsynethed (Stones optometri), altså de negative sider af det *saturniske*.

Nashe brækker figurene af Flower og Stone af og putter dem i lommen, men i virkeligheden er det på et psykologisk plan Nashe, der er i lommen på dem. Det er dem, der er vindere (af lotterisedlen og af pokerspillet). Da Nashe ser Flowers samling af disparate ting, står der: ”Det var isolationen som hjemsøgte Nashe, billedet af uformindskelig adskilthed som brændte sig ind i hans hukommelse, og uanset hvor hårdt han kæmpede lykkedes det ham aldrig at bryde sig løs af det.” (s.92). Her er Nashes egen problematik trukket klart op.

Man kunne sige, at Nashe og Pozzi med de fraværende fædre forsøger at besejre de negative faderfigurer Flower og Stone - Nashe ved at knække deres

symbolske repræsentanter i Verdens By og dermed detronisere dem, mens Pozzi forsøger at besejre dem ved spillebordet. Nu er det ikke sådan, at Nashe er underlagt magisk tænkning. Det er spilleren Pozzi, der lever i en magisk verden, hvor det, at Nashe brækker figuren af midt under spillet, for Pozzi bliver årsagen til, at han taber til Flower og Stone. Nashe derimod ironiserer over Pozzis deterministiske udlægning. Men hvor Pozzi efter spillet er parat til at stikke af med det samme og ikke føler sig forpligtet af de fælles aftaler, er Nashe den, der i det lange løb lader sig binde af spillets konsekvenser.

Hvor Nashes historie på ét plan kan tolkes som en nederlagsfortælling, der ender i selvmordet som antydning ovenfor, kan man omvendt også se den som en historie om forløsning. Det er den dobbelthed, der gør romanen så fascinerende. Den Nashe, som i starten af bogen stikker af og flygter på landevejene fra ethvert ansvar og forpligtelse, ender med at stoppe op og tage sin skæbne på sig, herunder tage ansvar for Pozzi, som han knytter sig til med omsorg og i kærlighed.

Det var Camus, der forestillede sig, at når Sisyfos' sten endnu engang smuttede fra ham og rullede ned ad skrænten, lige før han nåede toppen, og han måtte ned for at hente den igen, så var han en lykkelig mand. Det eneste menneskeværdige i en absurd og gudløs verden er at tage sin opgave på sig med et smil og begynde forfra, selv om ens projekt er uendeligt og meningsløst. På samme måde finder Nashe mening i at opføre muren, der i dét lys kan ses som et monument, rejst af et menneske, der omsider bogstavelig talt tager skæbnen i egne hænder. Den uafvendelige skæbne, moira, er blevet til forsyn. Man kunne også sige, at Nashe får en symbolsk tilgang til livet, da han bygger muren, og at hans liv derigennem får mening.

Til sidst vil jeg dels bruge et par ord på **det biografiske aspekt i "Tilfældets Musik", dels fremsætte en generel betragtning om læsning af skønlitteratur.** Med hensyn til det biografiske kunne man selvfølgelig gå ind og se på de mange selvbiografiske træk i portrættet af Nashe. Det er ikke så interessant, med mindre det peger på den overordnede problematik i Austers/Nashes liv, nemlig den fraværende far og det deraf afledte negative faderbillede og de konsekvenser, det får for sønnernes kærlighedsliv. Det at Auster selv ligesom Nashe mister sin far, samtidig med at han gennemlever en skilsmisse, kan man således læse synkronistisk, når man kender lidt til Austers biografi.

I essayet "Portræt af en usynlig mand" (i "Opfindelsen af ensomhed", 1982) skildrer Auster sin far som en mand, der optrådte som en zombie i barndomshjemmet. Faderen, der oplevede krisen i 30'erne på sin egen krop,

blev med årene en velhavende mand, men til trods for det levede han et utrolig spartansk og regelbundet liv til sin død. Ligesom hos Flower og Stone ser vi en mand, der hænger fast i den negative side af det saturniske. Med sådan en far kan man nok fristes til at hælde til det menings-løse.

Et interessant aspekt i Austers biografi er som tidligere fremhævet de mange tilfælde af dramatiske hændelser og (for andre end ham selv) meningsfulde tilfælde, som hans eget liv har været præget af. Da Auster var i København i forbindelse med den københavnske litteraturfestival i 2008, bad jeg ham kommentere Jungs opfattelse af ”meaningful coincidences”, hvortil han svarede: ”Yah, or you could say meaningless coincidences”. Det viste sig, at han ikke gav meget for Jungs synkronicitetsbegreb. ”I don't believe in the collective unconscious stuff.” Han kunne blot konstatere, at sådanne fænomener som Jung omtaler, forekommer utrolig ofte, hvis man ellers har blik for dem. Og det må man sige, at *han* har! ”Things happen like that all the time.” Som forfatter ville han nøjes med at beskrive fænomenet og ikke give sig af med at fortolke det. ”I don't go beyond it”, men samtidig sagde han også: ”We are humans. We have human brains. We see patterns.”

Auster afslører i Inge Birgitte Siegumfeldts samtalebog, hvordan han er styret af ubevidste processer under skrivningen, så det gør det i sig selv rimeligt at hævde, at værkets iboende mening ikke behøver være sammenfaldende med Austers egen bevidste udlægning. Jeg mener, som jeg har forsøgt at vise, at der i romanerne ligger et betydningslag, som *kan* bringes i frugtbar forbindelse med Jungs begreb om synkronicitet, selv om Auster altså ikke selv godtager den kobling. Man skulle ellers tro, at han var åben over for begrebet i den jungianske betydning, for den dag, hvor han bliver færdig med den endelige version af ”Tilfældets musik” – der jo handler om at bygge en enorm mur – er den 9. november 1989, som er den dag, hvor Berlinmuren, billedet på en hel historisk periode, bliver revet ned! (jf. Siegumfeldt s. 168).

Afslutningsvis vil jeg sige, at vi på den ene side kan læse ”Tilfældets Musik” som et indre drama, hvor alle figurerne repræsenterer sider af Nashe, og på den anden side kan vi læse den som et ydre drama, hvor hver person udgør en selvstændig eksistens ligesom i livet. Mit synspunkt vil være at en kombineret læsning er at foretrække, og at den er i fin samklang med de principper, der ligger bag synkronicitetsfænomenet – nemlig at der er en nøje forbindelse mellem fysiske og psykiske fænomener eller mellem den indre verden og livet i verden.

Hvis vi kun læser en tekst som et indre drama – som nogle jungianske fortolkere kan være tilbøjelige til, f.eks. von Franz som eventyrfortolker – kan

vi gå glip af relationsaspektet og dermed også af den følelsesmæssige oplevelse. Vi lever alle i to verdener samtidig – den indre og den ydre – og det bør ligesom i vores liv afspejle sig i vores måde at læse på.

Litteratur:

Auster, Paul: *Opfindelsen af ensomhed* (Aschehoug 1999)

Auster, Paul: *Tilfældets musik* (Per Kofod 2006)

Siegumfeldt, Inge Birgitte: *en verden i ord... Paul Auster i samtale med Inge Birgitte Siegumfeldt* (Lindhardt og Ringhof 2016)

Camus, Albert: *Sisyfosmyten* (Gyldendal 2004)

Franz, Marie-Louise von: *Om synkronicitet og spådomskunst* (Politisk Revy 2002)

Greene, Liz: *Skæbnens astrologi* (Gyldendal 1991)

Hopcke, Robert H: *Intet er tilfældigt* (Aschehoug 1999)

Jung, Carl Gustav: *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle og On Synchronicity in: CW 8* (Routledge & Kegan Paul 1972)

Jung, Carl Gustav: *Den analytiske psykologis grundlag og praksis* (Gyldendal 2001)

Symbol, analyse, virkelighed. Red. Pia Skogemann (Lindhardt og Ringhof 2001)