

SONGEN OG TEKSTEN

Frå Draumkvedet til Dimmu Borgir

Peter Fjågesund, Sveinung Nordstoga og
Herleik Baklid (red.)

SONGEN OG TEKSTEN

Frå Draumkvedet til Dimmu Borgir



Novus forlag
Oslo 2024

Utgivelsen er støttet av Universitetet i Sørøst-Norge, Universitetet i Oslo, Høyskolen i Innlandet og Høgskulen på Vestlandet.

© Novus AS 2024

Omslagsdesign: Ole Røsset

Omslagsfoto

Bilde til venstre: Olaf Willums. Porsgrunn kommunes bildesamling.

Bilde til høyre: Stefan Bollmann.

e-ISBN: 978-82-8390-163-4

Dette verket omfattes av bestemmelsene i Lov om opphavsretten til åndsverk m.v. av 1961. Verket utgis Open Access under betingelsene i Creative Commons-lisensen CC-BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>). Denne tillater tredjepart å kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst medium eller format, og remixe, endre, og bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål, inkludert kommersielle, under følgende betingelser: (1) Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen, og indikere om endringer er blitt gjort. Du kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av verket. (2) Dersom du remixer, bearbeider eller bygger på materialet, må du distribuere dine bidrag under samme lisens som originalen.

Innhald

Føreord 7

Liv Kreken:

Olav Solberg og den norske mellomalderballaden 13

Herleik Baklid:

«I broksvalinn der skal domen stande»: Ei alternativ tolkning av ordet broksvalinn i Draumkvedet 25

Ingrid Skjerdal:

Sømsanger og visevev: Om mestermøyer og skjebnetråder i nordisk balladetradisjon 39

Olav Solberg:

Seksualitet og incest i norske mellomalderballadar 61

Åshild Mogstad Aspøy:

Fredmans naturlige habitat: Om naturkonstruksjonene i Carl Michael Bellmans *Fredmans epistlar* og *Fredmans sånger* 79

Johan M. Staxrud og Inga H. Undheim:

Spill, svir og skjebnesang: En studie av to litterære spillmotiv – fra folkelig vise til moderne prosa 101

Peter Fjågesund:

Mellom folk, elite og nasjon: Språk og musikk i Robert Burns' sanger 127

Thomas Seiler:

«Ei bør min Vise du letsindig sjunge»: Gjest Baardsens
skillingsviser på bakgrunn av hans selvbiografi 143

Erling Aadland:

Dylan og diktet: Betydning og mening 167

Arnfinn Åslund:

Blues på norsk: Om Sunde, Virud, Paus og Bjørnson 183

Sveinung Nordstoga:

Intertekstuelle bodskapar: Om nokre låtar av Bjørn Afzelius 207

Sigrun Blaavarp Heimdal:

Skriket innanfrå, skriket utanfrå: Fellesskap og utanforskap i
norsk svartmetall 225

Eyolf Østrem:

Rough and Rowdy Ways og Dylans minimalistiske
formutforskning 247

Kjell Andreas Oddekalv:

Lyrisk brunst: Rapanalysens form, mål og formål 277

Om forfattarane 296

Føreord

Hausten 2022 arrangerte fagmiljøet ved USN, studiestad Bø, eit seminar i songlyrikk som gjekk over to dagar. Den eine dagen blei skipa til for å ære den viktigaste norske balladeforskaren i dag, Olav Solberg, som var svært viktig i arbeidet med å få i stand ei vitskapeleg utgåve av dei norske mellomalderballadane som kom i 2016. Han er elles ein viktig litteraturforskar når det gjeld nyare litteratur, mellom anna har han undersøkt det intertekstuelle tilhøvet mellom mellomalderdikting og Sigrid Undsets Kristin Lavransdatter-trilogi. Liv Kreken gjev ein omtale av det vitskapelege arbeidet hans fyrst i denne boka.

Olav Solberg fylte 80 år i 2022. Året før runda Bob Dylan også dei 80. Andre dagen hadde Dylan som overordna tema, og linjene frå balladediktinga er openberre. Theodor W. Adorno bruker omgrepet «kollektiv understrøm» om den traderte folkelege songen som av og til dukkar opp på overflata og blir ein del av den litterære lyrikken, dette ifylgje Gisle Selnes. Bob Dylan knyter litterær lyrikk saman med folkeleg og tradert songtradisjon. Selnes vurderer han som «den som mer enn noen annan har fornyet lyrikkens forbindelse med musikken» (*Den store sangen: Kapitler av en bok om Bob Dylan*, 2016: 16).

Songar og tekstar i tid og rom fungerer som ei enkel, men likevel funksjonell overbygning på prosjektet. Antologien er ei samling av songlyriske nedslag, meir enn den utforskar slektskap og påverknader over geografiske grenser og historiske periodar. La oss likevel begynne med ei slik vandring: I august 1962 skriv den 21 år gamle Bob Dylan låten «A Hard Rain's Gonna Fall». Teksten er eit visjonsdikt som skildrar ei vandring i dødsriket. Songen er bygd opp omkring spørsmål og svar, og blir rekna som ein av dei beste tekstane hans, påverka som den også var av Cuba-krisa. Sonen i teksten har *sett*, på same måte

som også Olav Åsteson fleire hundreår før vandrar i dødsriket, og vil formidle det han har sett. Draumkvedet etablerer også ein tydeleg kommunikasjonssituasjon som Dylan gjer («Vil du meg lyde eg kveda kan om einkvan nytan drengjen»). Visjonsdiktet Draumkvedet er ein tekst som skildrar kva det er mogeleg for mellomaldermennesket å sjå. Teksten pressar førestillingane våre og tek oss med på ei reise der det også er fenomen, stader, ord som er uklare og vanskelege å tyde, innhylla som dei er i historie, forgangen tid, myteskaping, gløymse. Antologien startar her.

Herleik Baklid skriv om eit slikt tolkingspunkt i artikkelen «'I broksvalin der skal domen stande': Ei alternativ tolking av ordet broksvalinn i Draumkvedet». Det dreiar seg altså om kor sjølv domen skal stå, og Baklid resonnerer seg systematisk fram til at dette må vera eit poetisk namn på Heggland kyrkje og er slik sett med på å styrkje det historiske ved teksten.

Mellomaldermennesket har sine draumar som også får eit meir konkret uttrykk. Ingrid Skjerdal har skrive artikkelen «Sømsanger og visevev: Om mestertermøyer og skjebnetråder i nordisk balladetradisjon», der ho skildrar korleis handverket, saumen og veven er arbeid som kvinner utfører, og der dei skaper bilete som knyter seg til tematikken i balladane. Songane inneheld såleis element av ekfrasar som skildrar bilete som har blitt skapte. Handverket har blitt til litteratur, til kunst.

Olav Solberg har skrive artikkelen «Seksualitet og incest i norske mellomalderballadar». Kyrkja hadde klare reglar for seksuell praksis og dermed også for kva ein kunne rekne som incest. Solberg konkluderer med at incest kjem til uttrykk på ulikt vis i dei fem legendeballadane som han tek føre seg, om det no er drap eller martyrdøden. Draumkvedet i Maren Ramskeids versjon har ei strofe som peikar på at seksuelt samkvem mellom syskenbarn er forbode – elles ventar skirselden.

Me held oss til jordiske tema og tek turen til Gamla Stan i Stockholm på siste del av 1700-talet. Åshild Mogstad Aspøy skriv om dei kjende Bellmann-visene: «Fredmans naturlige habitat: Om naturkonstruksjonene i *Fredmans epistlar* og *Fredmanns sanger*». Forfattaren skriv: «Naturen i verden er transitiv: Den tar objekt», og skildrar det

tette, finstemte forholdet mellom menneske og natur, der balanse og spenning er vovne inn i kvarandre gjennom retoriske grep i tekstane.

Om tekstane til Bellmann er høgstemte, er det sosiale utgangspunktet fattigsleg og trivielt i neste bidrag. «Spill, svir og skjebnesang: En studie av to litterære spillmotiv – fra folkelig vise til moderne prosa» er tittelen på artikkelen til Inga H. Undheim og Johan M. Staxrud. Her møter me også 1700-talsmennesket i skillingsvisa «En lystig Lotteriviise», denne gongen ein heilt vanleg mann på ei heilt vanleg kneipe. Drikkevisa formidlar og hyllar alkoholrusen, men kjem med ei underhaldande åtvaring omkring spel og lotteri. Ein trudde på hell og lykke i lotteri gjennom draumetyding. Visa spelar på konge-for-ein-dag-motivet, og verda blir omsnudd og nærmast karnevalistisk framstilt i skillingsvisa. Den nye arbeidsdagen, industrialisering, jernbanebygging – det er bakgrunnen for rallarvisene som forfatarane også skriv om, og ein held fast ved det same sosialhierarkiske utgangspunktet. Dei går djupt ned i rallarverda, og syner korleis det å spela seier noko om rallarlivet – kortspel, uvissa, flukt frå røyndomen. Dei er som kasta ut på livets scenegolv og spelar rolla si. I denne innholdsrike artikkelen er det også plass til to korte romananalysar av *Lotterisvensken* av Martin Andersen Nexø (1902) og Kristofer Uppdals *Kongen* (1920).

Ein tredje 1700-talsfigur finn ein i Skottland. «Mellom folk, elite og nasjon: Språk og musikk i Robert Burns' sanger» er tittelen på Peter Fjågesunds bidrag. Han skildrar korleis Robert Burns står utanfor den engelskkulturelle eliten, kjenner seg makteslaus og audmjuka, men har eit genialt litterært talent og ei unik evne til å formidle det som rører seg i det skotske folkedjupet av historier og førestillingar, burleske forteljingar og røvarhistorier.

Nettopp dette siste er relevant for Thomas Seilers artikkel: «'Ei bør min Vise du lettsindig sjunge': Gjest Baardsens skillingsviser på bakgrunn av hans selvbiografi». Seiler drøftar Baardsens sjølvframstilling både i sjølvbiografien og skillingsvisene han skreiv, og eit resultat er at solidariteten med fattigfolk forsvinn på slutten av hans liv, og han gjer fattigdommen til eit individuelt problem i skillingsvisene sine.

Når me no nemner folkelege viser, viser til arbeid, viser om hendingar, kan me gå over til USA og med det er me tilbake til Bob Dylan.

Han har, som understreka før, sterke røter i all folkeleg amerikansk musikk samstundes som han blir ei leiestjerne for den nye rocken då han går elektrisk i 1965. Erling Aadland skriv om dikta, songtekstane til Dylan, i «Dylan og diktet: Betydning og mening». Interessant er det korleis dikta formidlar vilkår for den poetiske kommunikasjonen, så å seia. Aadland er oppteken av instansane i teksten som vender seg til lesaren og om det er ein poetisk instans i teksten som opererer på eigne vilkår, meir eller mindre uavhengig av den historisk situerte poeten.

Dylan og andre rockemusikarar reknar bluesen som ein grunnføresetnad, og bluesen kom også til Noreg, noko Arnfinn Åslund skriv om i «Blues på norsk: Om Sunde, Virud, Paus og Bjørnson», der han viser korleis den arta seg hjå to viktige visekunstnarar, som i Øystein Sundes «Hvis Glomma var whisky» og Ole Paus' «Du kaller det vakker musikk». Ja, til og med Bjørnstjerne Bjørnsons tekst «Siste smærte» frå 1906 les Åslund som ein bluestekst. Han trekkjer også fram bluesmusikaren Kåre Virud som ein pioner og peikar på ulike element som skaper ein medviten kunstnarleg distanse, som humor og ironi.

Sveinung Nordstoga skriv om den svenske artisten Björn Afzelius i artikkelen «Intertekstuelle bodskapar: Om nokre låtar av Björn Afzelius». Han legg vekt på korleis Afzelius bruker klassiske mytar og litteratur i fleire av tekstane sine, samstundes som den eksplisitte bodskapen er tydeleg. Nordstoga gjer også kortfatta greie for nokre få musikkmeldingar og, ikkje minst, ulike konsertopplevingar, primært for å vise den sterke posisjonen den svenske artisten hadde på 80- og 90-talet, både i Sverige og Noreg.

Afzelius blei skulda for å vera smektande og sentimental. Det same kan ikkje seiast om det tekstuniverset Sigrun Blaavarp Heimdal tek oss inn i, i artikkelen sin om tekstane i svartmetallmusikken: «Skriket innanfrå, skriket utanfrå: Fellesskap og utanforskap i norsk svartmetall». Ho analyserer fleire tekstar, mellom anna av «Dimmu Borgir» som refererer til gamle førestillingar og forteljingar i kulturen vår og snur opp-ned på verdiar ein har einast om. Blaavarp Heimdal meiner at musikkforma har ein sterk appellativ karakter og skriv mellom anna: «Konspirasjonen er at samfunnet gjer oss late og blinde, og i pasifiseringa vert me utnytta. Bodskapen som då trer fram er fridom frå slavemoral og frå svakheit».

Til slutt skal to musikkfaglege bidrag nemnast. Eyolf Østrem skriv om det siste albumet til Bob Dylan, *Rough and Rowdy Ways* (2020), og gjev ein musikkfagleg analyse av fleire av songane på albumet. Fascinasjonen hjå Østrem ligg i korleis få tonar likevel kan skape eit variert musikalsk uttrykk og ei god lyttaroppleving. Østrem kjem mellom anna inn på Dylans stemme, som også fleire har forska på før.

«Lyrisk brunst: Rap-analysens form, mål og formål» av Kjell Andreas Oddekalv avsluttar antologien. Dette er også ein musikkfagleg analyse av ei musikkform som går rett inn i 2024 og ungdommeleg musikksmak. Han skriv mellom anna om Karpe, som har fylt Spektrum fleire gonger og den mest populære låten deira på Spotify har 34 millionar avspelingar. Oddekalv syner kor komplisert det rytmiske lydbiletet er, og reflekterer over det melodiske potensialet som er der, men som kan verke bortgøymt. Ei komplisert tid krev ei komplisert form, kan ein tenkje, men samstundes er det knapt noka musikk- og songform som er så performativ og så direkte og uttrykksfull.

I kva grad er det mogeleg å formulere ein fellesnemnar for alle bidraga? Det primære ved samlinga er dei tekstlege kvalitetane ved songane, der temaa spenner vidt. Samstundes kan ein nok seia her er nokre markante trekk med tanke på opphav, utbreiing og distribusjon (fleire omtalar t.d. skillingsvisa). Songane er folkelege og blir traderte, og fleire moderne musikkuttrykk som viserock, rock og rap har også opphavet sitt i ein folkeleg rytmisk tradisjonsmusikk. Men samstundes er her innslag frå kunstdiktinga og den litterære tradisjonen.

Utvalet ligg i spennet mellom det munnlege og det folkelege, og ein skriftlærd og litterær tradisjon. Såleis syner utvalet oss kor *nærskylde*, i vid meining, alle songane er – både kvarandre og den historiske konteksten dei står i.

Redaksjonen

Olav Solberg og den norske mellomalderballaden

Liv Kreken

Professor emeritus ved Institutt for språk og litteratur ved Universitetet i Sørøst-Noreg Olav Solberg, født 1942, har med sin omfattande produksjon av artiklar og bøker om litterære og kulturelle emne vore med å prege norsk litteraturforskning i fleire tiår. Interessegfeltet spenner frå skillingsviser og eventyr, via utvandring og kyrkjehistorie, til døden og drapshistorie. Han har gjennom heile sin karriere skrive om eller undervist i desse emna, men det er mellomalderballadane og balladesongarane som har lege Solberg nærmast. I denne artikkelen vil eg sette fokus på noko av det viktigaste arbeidet han har gjort på mellomalderballaden.

Ballade er eit sjangernamn for ei type episke viser som i høg- og seinmellomalderen kom på moten over store delar av Europa. Visene teiknar opp dramatiske historier i usentimentale og målande bilete, og fortel like gjerne om sjalusi, drap, sjølv mord og valdtekt som om forelsking, lykkeleg kjærleik og lystig sex. Forteljningane har mora og rørt tilhøyrarane, og dei særprega og vakre melodiane løfta fram tekstane. Balladane er blitt sungne både ved hoff og i husmannsstover, og nokre av dei same historiene er blitt formidla i store delar av Europa og Amerika. Det er såleis ei grensesprengjande viseform både i tid og rom. I Noreg brukar vi nemninga mellomalderballadar om denne gruppa av dei eldste folkevisene våre. Vi veit ikkje korleis visene høyrdest ut for sju hundre år sidan, språket var annleis og truleg var òg melodiane ulike dei vi syng i dag. Det er òg vanskeleg å slå fast kor gamal ei vise er då det i dei påfølgjande hundreåra vaks fram både variantar av dei opphavelege balladane og nyare viser skapte i det same formspråket. Den samanhengande tradisjonen gjer likevel til at vi nyttar nemninga mellomalderballadar òg på dei nyare visene.

Olav Solberg vart fødd i Drangedal, men vaks opp til å bli ungdom i Lårdal før han med familien som fjortenåring flytta til Heddal nær Notodden. Der møtte han ho som skulle bli hans ektefelle, Inger Lise Larsen. I Bø i Telemark, tett på det sentrale balladeområdet i Norge, har dei saman oppfostra borna Veslemøy og Jon, som begge er musikarar, og Liv, som er biletkunstnar. Solberg starta arbeidslivet som hal-lomann i radio i 1968 ved sida av studia ved Universitetet i Oslo. Ifølgje han sjølv vart interessa for balladane vekt allereie då han tok cand.philol-graden i nordisk språk og litteratur der i 1969 med Svale Solheim som rettleiar (Solberg 1993: 5). Etter å ha gjort ferdig fransk mellomfag, historie mellomfag og nordisk hovudfag saman med pedagogisk seminar i 1970, vart han tilsett som lektor i norsk og historie ved Bergen lærarskole. Der arbeidde han fram til 1974 då han vart tilsett som amanuensis i nordisk litteratur ved Telemark distriktshøgskole. I 1991 tok han dr. philos.-graden ved Universitetet i Oslo med avhandlinga *Den omsnudde verda: Ein studie i dei norske skjemteballadane*, og i 1996 blei han professor ved institusjonen som då heitte Høgskolen i Telemark. Frå 1998 til 2000 var han professor i nordisk, og særleg nynorsk litteratur, ved Universitetet i Oslo, men kom så tilbake til Høgskolen i Telemark, som frå 2018 gjekk inn i Universitetet i Sørøst-Noreg. Her har han sidan arbeidd som professor i nordisk, og etter at han gjekk av pensjon, som ein særskild aktiv professor emeritus.

Publikasjonslista til Olav Solberg er lang og omfattande og inneheld 28 avhandlingar og bøker og nærmare 150 vitenskaplege artiklar i tillegg til eit snart tresifra tal med avisartiklar og blogginnlegg. I tillegg til å undervise har Solberg jamleg halde foredrag om forskningsemne han har arbeidd med over heile Europa, frå Universitetet i Tromsø (2001) til University of East Anglia (2000) i England. Han har ved fleire høve halde foredrag på internasjonale litteraturkonferansar ved Universitetet i Bologna og han har undervist på Færøyane og Island. Nedanfor vil eg ta for meg nokre av dei viktigaste verka til Solberg som omhandlar mellomalderballadar, men i tillegg til denne forskinga har Solberg altså arbeidd ein heil del med folkedikting, folkeviser og mellomaldertekstar generelt, også av populærlitterær art. Han har gått

djupt inn i Sigrid Undsets historiske romanar og har gitt ut lærebøker, mellom anna *Norsk folkedikting: Litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiv* (Oslo: Cappelen Akademisk, 1999). Det er også verd å nemne *Forteljingar om drap: Kriminalhistorier frå seinmellomalderen* (Bergen: Fagbokforlaget, 2003), *Inn i eventyret: Norsk og europeisk forteljekunst* (Oslo: Cappelen Akademisk, 2007) og artikkelen «‘Paa gammelt Maal og paa Pergamant’: Har det funnest ein skriftleg norsk balladetradisjon?» publisert i *Maal og Minne* nr 2, 2011. Solberg har også ei rekke verv og medlemskap i relevante råd og komitear å vise til, mellom anna har han fleire gonger sete som medlem av doktorgradskomitear (ph.d) ved universiteta i både Oslo og Bergen, som medlem av Det norske språk- og litteraturselskap sidan 1998 og Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab frå 2011. Han har delteke redaksjonelt i tidskrifta *Maal og Minne*, *Edda* og *Sumlen* og var ekspertkommentator ved prosjektet Henrik Ibsens skrifter (1999–2010).

Solberg publiserer i ein alder av 82 år framleis interessant balladestoff og er i skrivande stund i gang med nye litterære prosjekt. Vi kan dermed glede oss over at lista over det imponerende arbeidet hans vil auke ytterlegare i tida som kjem.

Den omsnudde verda: Ein studie i dei norske skjemteballadane er i dag eit sentralt verk for alle som arbeider med, og forskar på, balladar i Norge og Norden. Solberg disputerte med den anerkjende svenske balladeforskaren Bengt R. Jonsson som opponent, og kunne for alvor kalle seg for «dr. philos. på skjemt», som det stod i eit portrettintervju i *Bø blad* i juli same år (*Bø blad*, fredag 19. juli 1991). Avhandlinga kom seinare ut som bok på Solum Forlag i 1993.

Etter å ha utforska naturbilete i folkevisene og gamlesteva på slutten av sekstitalet, var det skjemteballadane, eller skjemtevisene, som særleg fanga merksemda til Solberg då han gav seg i kast med doktorgraden. Nemninga skjemteballadar er nytta om ein eigen balladetype som opptre i *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*, kjend som TSB-katalogen. I tiåret før Solberg arbeidde med doktorgraden hadde ei samling av nordiske balladeforskarar utarbeidd ein felles nordisk typeoversikt, noko som var hensiktsmessig fordi dei nordiske balladane ofte opptre på tvers av landegrensene. TSB-katalogen, som er redigert av balladeforskarane Bengt R. Jonsson, Svale

Solheim og Eva Danielson i samarbeid med Mortan Nolsøe og W. Edson Richmond, kom ut i 1978 og er ein nyttig reiskap for alle som arbeider med balladar. Katalogen deler dei ulike nordiske balladetypane inn i følgjande hovudgrupper:

- A: Naturmytiske balladar (Ballads of the supernatural)
- B: Legendeballadar (Legendary ballads)
- C: Historiske balladar (Historical ballads)
- D: Ridderballadar (Ballads of chivalry)
- E: Troll- og kjempeballadar (Heroic ballads)
- F: Skjemteballadar (Jocular ballads)

Skjemtevisene er den tredje største balladegruppa, trass i at den ikkje alltid har vore like populær hjå folkeminnesamlarar og forskarar, truleg på grunn av det umoralske og lettbeinte innhaldet. Skjemtevisa snudde gjerne verda på hovudet, autoritetar vart ledde av, fattigfolk tok rikfolks plass, og visene representerte ei folkeleg og alternativ tenking til det etablerte samfunnet. Likevel, eller kanskje derfor, har visa stått seg godt i den munnlege tradisjonen, og er den tredje største balladegruppa ifølgje TSB-katalogen. Fram til åttitalet var det gjort lite arbeid på denne balladetypane, og Solberg arbeidde nærmast på det han sjølv kalla jomfrueleg mark. I arbeidet sitt gir han lesaren oversyn av det sparsame som fanst av artiklar og publikasjonar, men sidan dei fleste av visene berre fanst i arkiv gir Solberg også ein nærmare presentasjon av dei 37 ulike typane av skjemteviser som er kjende frå TSB-katalogen. Dette var såleis det fyrste vitskaplege arbeidet på skjemtevisene samla.

Avhandlinga kretsar kring fire føremål. Det fyrste er å gi ein språkleg analyse av dei norske skjemtevisene for å danne ei best mogeleg forståing av dei. Her legg Solberg vekt på høgt og lågt språk i visene, og han drøftar visene som utanåtlæring opp mot sentrale former. Det andre er å gi ein litterær analyse av visene samla, å diskutere kva for funksjonar dei viktigaste hovudaktørane har i visene, og sentrale visemotiv og tema vert klarlagde og drøfta. Dei komiske verkemidla vert særskilt analyserte, og parodi og travesti drøfta. Vidare set Solberg skjemtevisene i litteratur- og kulturhistorisk lys, dels i samheng med

dei andre balladane (spesielt riddarviser og kjempeviser), dels med eldre norrøne sagaer og eddadikt, og dels med skjemteeventyr, fablar og historiske forteljingar. Solberg heldt fram at verdien av skjemtevisene auka av di dei stod fram som ein del av den gamle europeiske latterkulturen. Det fjerde formålet er altså presentasjonen av dei 37 ulike skjemtevisene med bakgrunnsopplysningar om tradisjonen, geografisk utbreiing og kor langt tilbake balladen kan følgjast i Norge og Norden.

Solberg skreiv ved fleire høve om korleis diktarar som Ibsen, Undset og Kinck nytta balladetradisjonen i si eiga diktning. I 1997 gav han ut boka *Tekst møter tekst: Kristin Lavransdatter og mellomalderen*. Her går Solberg gjennom Sigrid Undset sin trilogi med spesielt fokus på intertekstualitet, som han kort definerer som det fenomenet at ein eller fleire tekstar gjer seg gjeldande eller kjem til uttrykk i ein annan tekst. Solberg legg særleg vekt på å drøfte bruken av balladen, den kristne legenda og riddersagaen når han presenterer metodiske intertekstuelle tilnærmingar.

Sigrid Undset var godt kjend med mellomalderballadane, og publiserte artikkelen «Nogen tanker om de nordiske folkeviser fra middelalderen» i *Edda* i 1921. Dette dreg Solberg fram som det viktigaste av Undset sitt «teoretiske bidrag om balladen – mens ho i Kristin-trilogien så å seie set delar av teorien og kunnskapen om i praksis» (Solberg 1997: 53). Vidare gir han ein gjennomgang av kor truverdig *Kristin Lavransdatter* er som historisk roman ved å referere til eksisterande forskning som viser argumentasjon både for og imot, der den største usemja gjekk på kor sterkt kristendomen eigentleg stod i mellomalderen. I kapittelet «Dans og leik og fagre ord» gjer han greie for forholdet Sigrid Undset hadde til balladen og balladeforskning før han viser fram dei referansane til ulike balladar som vert gitt i trilogien. Generelt meiner Solberg at lån av mellomaldertekstar gir klangbotn for handling og tematikk og utvidar meiningsinnhaldet for lesaren, men for å forstå romanen fullt ut er ein identifikasjon av tekstlån og intertekstuell påverknad nødvendig.

I boka *Norske folkeviser: Våre beste ballader*, som kom ut i 2003, har Solberg frå ein litterær synsstad valt seg ut det han meiner er dei aller beste balladane eller folkevisene våre: 38 visevariantar om rid-

darar, om bergtekne møyer, om vondskapsfulle frendar, om hemn og om kjærleik – og sjølv sagt nokre skjemteviser. Solberg har valt tekstar på basis av originale nedteikningar og ikkje frå rekonstruerte versjonar, noko som til då var vanleg behandling av visene i lesebøker og songbøker. Solberg innleier viseboka med å fortelje om balladane og innsamlingsarbeidet samstundes som han gir lesaren ei innføring i tekstbruk og språkhistorie.

Eit av dei større samarbeidsprosjekta Solberg har gjennomført er storverket om balladesongarar i Telemark, «*Vil du meg lyde*»: *Balladesångare i Telemark på 1800-talet*, som han tok over og avslutta for den svenske balladeforskaren Bengt R. Jonsson. Solberg hadde kjent Jonsson sidan 80-talet då han heldt på med doktorgraden. Telemark har ei særstilling i balladesamheng då det spesielt i tida mellom 1840 til 1875 fanst ei særdeles rik utbreiing av balladesongarar i fylket. Arbeidet til Jonsson starta allereie i 1980, men sidan han samstundes var leiar for Svenskt visarkiv vart arbeidet stadig lagt til sides for andre prosjekt. Jonsson kjende Solberg sitt arbeid godt, særleg ettersom han var opponent ved disputasen hans, og etter at han vart ytterlegare sett tilbake på grunn av sjukdom bad han Solberg om hjelp til å fullføre verket. Då Jonsson gjekk bort i 2008, valte Solberg etter kvart å halde fram med arbeidet på eiga hand. «*Vil du meg lyde*» er eit oppslagsverk på over 600 sider med biografiar av nærmare 450 songarar, og dokumenterer samtidig kva for rolle slektstradisjon og geografiske tilhøve spela på 1800-talet. Dette er eit godt døme på spennvidda til Solberg. I *Tekst møter tekst: Kristin Lavransdatter og mellomalderen* er fokuset retta mot intertekstualitet i møtet mellom balladane og litteraturen, medan i *Vil du meg lyde* kontekstualiserer Solberg balladane ved å beskrive liva til dei som song dei. Sjølv om det tidvis var sparsamt med opplysningar om kjeldene i samlarane sine nedteikningar gjorde Jonsson og Solberg eit omfattande arbeid med å leite fram spor etter songarliv frå kyrkjebøker, folketeljingar og bygdebøker, og frå dødslistar, panteprotokollar og folketeljingar. Nokre personar var det lett å finne opplysningar om, slik som prestefrua Tomine Henrikke Finckenhagen og dotter hennar Elise frå Hjartdal, som fekk seks utfyllande sider (Jonsson og Solberg 2011: 166). Andre, som innersten Olav Gunnarsson Tortveit frå Veum i Fyresdal, var det vanskeleg å finne stoff om

utover familie og fødselsår, anna enn at han emigrerte til Amerika der han vart kjend som ein «ordgjeten visekvedar og forteljar» ifølgje biografien i boka (Jonsson og Solberg 2011: 604).

I tillegg til at Solberg hjelpte Jonsson med å skaffe fram materiale og å lese korrektur, skreiv han om lag ein tredjedel av songarbiografiane, gjerne dei Jonsson hadde hatt vanskeleg for å finne opplysningar om. Solberg skreiv også ei lengre innleiing om den norske balladen og står som redaktør og medforfattar saman med Jonsson.

I Noreg kom innsamlingsarbeidet av mellomalderballadane i gang kring 1800, og mesteparten av visene blei skrivne ned frå 1840 og framover. Det var dei eldste visene folkeminnesamlarane interesserte seg for, og nemninga folkeviser blei bruka spesifikt om desse på midten av 1800-talet. Sjølv om Norge ifølgje Jonsson etter alt å døme var innfallsporten til den nordiske balladetradisjonen, drygde det med å få i stand ei vitenskapleg utgåve av arbeidet. I Sverige starta publiseringa av *Sveriges medeltida ballader* i 1983 og vart slutført med band 5 i 2001. Her vart også dei svensktalande finske og estiske visene tekne med. Sven Grundtvig hadde starta utgjevinga av *Danmarks gamle folkeviser* allereie i 1853, men verket vart først slutført med band 12 i 1976. *Føroya Kvæði* kom ut med det fyrste bandet i 1951 og det sjette og siste bandet i 1972. Også Finland gav ut den finskspråklege folkevisetradisjonen i verket *Suomalainen kansanrunous* og Island i verket *Íslenszk fornkvæði*. Det mangla ikkje på forsøk på å få til ei tilsvarende norsk utgåve. I 1853 gav M.B. Landstad ut samlinga *Norske Folkeviser*, men det var fyrst fem år seinare Sophus Bugge gjorde den fyrste freistnaden på å gi ut ei vitenskapleg utgåve av dei norske mellomalderballadane. Seinare har ei rekkje forskarar som Moltke Moe, Knut Lie-støl og Svale Solheim arbeidd for å få ut ei komplett og påliteleg utgåve av dei norske balladane. Dessverre stranda alle forsøk av ulike årsaker, og heilt fram til vår tid var Landstads *Norske Folkeviser* den største publiserte samlinga av norske balladar.

I 1996 tok Solberg, då tilsett som professor ved Institutt for kultur- og humanistiske fag ved Høgskolen i Telemark, til orde for at Norge endeleg måtte få fullført ei vitenskapleg utgåve av dei norske balladane. I artikkelen «Treng vi ei vitenskapleg utgåve av norske mellomalderballadar?» i *Maal og Minne* gjer han greie for det vitenskaplege arbeidet som er gjort

og forsøka som har stranda før han kort kjem inn på spørsmålet om organisering. Solberg meiner det er flaut at Norge, spesielt i lys av teorien om at balladane kom til Norge frå Europa og spreidde seg vidare i Norden, manglar ei slik utgåve (Solberg 1996: 135). Han viser også til at etterspørselen etter balladar hadde auka ved å referere til Velle Espeland på Norsk visearkiv. Espeland arbeidde utover 1990-talet med å få oversyn over dei skriftlege kjeldene, og om lag 5000 variantar av tekstar og melodiar vart registrerte frå ulike samlingar rundt om i landet. Det skulle likevel ta nokre år før det vitskaplege arbeidet kom i gang for alvor. I 2010 tok Norsk Folkeminnelag på seg å gi ut ballademelodiane i bokserien sin og Norsk visearkiv fekk ein ny giv. Olav Solberg vart kontakta og sa ja til å vere med på arbeidet saman med dei tilsette og underteikna, som på den tida var styreleiar ved Norsk visearkiv. Solberg sette oss i kontakt med Det norske språk- og litteraturselskap og var med på å inngå ei avtale om publisering av balladetekstane på deira e-bokportal bokselskap.no. Solberg var også med på møter med kulturrådet saman med Espeland og underteikna, og dette arbeidet gjorde til at vi i 2012 fekk midlar til å arbeide med tekstane òg. Solberg vart etter kvart tilsett i ei prosjektstilling ved Norsk visearkiv, og arbeidet var no godt i gang sjølv om knappe ressursar gjorde at det gjekk smått. I 2013 vart det fremma forslag om at Norsk visearkiv skulle bli ein del av Nasjonalbiblioteket, og som ein del av medgifta fekk arkivet lovnad om at den vitskaplege utgåva skulle fullførast. I november 2016 var endeleg ei vitskapleg utgåve av dei norske mellomalderballadane i hamn.

Balladane i vitskapleg utgåve er i dag å finne på to plattformer. Åtte bøker med hovudtittelen *Norske mellomalderballadar* er publiserte digitalt på bokselskap.no. Bøkene inneheld inntil fire variantar av alle dei 256 balladetypane, om lag 800 variantar til saman. Kvar balladetype har ei innleiing om innhald, bakgrunn og utbreiing i tillegg til fagartiklar og tittelregister. Melodiane er publiserte i eit trykt firebindsverk i samarbeid med Norsk folkeminnelag og Spartacus forlag, og inneheld nesten 1500 ballademelodiar, register og nesten 500 biografiar over songarar og samlarar.

Olav Solberg sat i redaksjonen for bøkene og han var med på å skaffe midlar og publiseringavtale for tekstane. Han bidrog med over 130 innleiingar til dei ulike balladetypane og skreiv 250 songarbio-

grafiar og fleire artiklar som er publiserte saman med tekstane. Det er ingen tvil om at arbeidet til Olav Solberg var utslagsgivande for at me til slutt fekk publisert ei vitskapleg utgåve av dei norske mellomalderballadane.

Etter over femti år som balladeforskar gav Solberg i 2021 ut åtte nye essay med ulike tema om balladane i *Harpe og sverd: Litteraturhistoriske essay om den norske balladen*. Dei ulike essaya byggjer på balladeforskinga han har vore oppteken av sidan han «...hadde professor Svale Solheim, engasjerande og kunnskapsrik, som lærar og rettleiar ved Universitetet i Oslo» (Solberg 2020: 10). Gudleiv Bø i *Dag og Tid* rosa Solberg for arbeidet: «Solberg skal ha honnør for at han deler heilt nye forskingsresultat med oss som ikkje er balladeekspertar. Han skriv ledig og lett – er ein god forteljar – og det høver til emnet» (*Dag og Tid*, fredag 30. april 2021).

Som interessefeltet til Solberg generelt, spreier essaya seg over ulike emne innan balladeforsking, og boka er dimed bygd opp med både tematiske og metodiske ulikskapar. Innhaldet varierer frå å handle om innsamling og songarhistorie til norske balladar sett i lys av nordisk balladetradisjon og påverknad av danske visebøker som *Hundreviseboka* til Anders Sørensen Vedel og *Tohundreviseboka* til Peder Syv. I Solberg si framstilling vert språklege analyser av klassikarar presenterte side om side med mindre kjende balladar som Solberg finn like interessante, om enn på andre vis. Han drøftar menneske og makter i naturmytiske balladar, helterolla i kjempe- og trollballadar, og han ser nærmare på den komisk-satiriske tradisjonen i skjemteballadane. I eit kapittel om identitet og balladar skriv han om trekk ved den munnlege diktinga som skil seg frå skriftlitteraturen, og han drøftar nokre av kunstballadane (viser som formelt og emnemessig bygger på tradisjonsballaden) som oppstod i førromantikken og varte fram mot 1860-åra.

Som balladeforskar har Olav Solberg alltid hatt eit sterkt engasjement ikkje berre for balladane, men òg for folka som levde med dei. I arbeidet med å skrive songarbiografiar er han respektfull og grundig, og då vi arbeidde med den vitskaplege balladeutgåva tok han med seg oss i prosjektgruppa på tur rundt i Telemark for å besøke tuftene til nokre av dei mest sentrale balladesongarane, ei reise han også gjorde

fleire gonger i lag med Bengt R. Jonsson då dei arbeidde med «*Vil du meg lyde*». Ei av telemarksongarane, Tone Marteinsdotter Høna, var det lite opplysningar å finne om då biografiane vart skrivne både i «*Vil du meg lyde*» og i samband med den vitskaplege utgåva – dette trass i at Tone var ein av dei fremste balladesongarane, som kunne over femti balladar. Då Solberg i samband med eit kyrkjehistorisk prosjekt med tilknytning til Lårdal i Telemark seinare kom over eit brev der det gjekk fram at Tone var skulda for å ha født i løyndom, og at ho vart straffa med tukthus for det, vart det inngangen til langt fleire opplysningar om det som skulle vise seg å vere ei ressurssterk og sjølvstendig husmannsjente. Tones tragedie vart til bok. Like naturleg som det er for Solberg å vie ein av dei fremste balladeforskarane vi har hatt, Bengt R. Jonsson, respekt ved å fullføre storverket om telemarkssongarane, er det for han naturleg å heidre ei av våre fremste kjelder til sjølve visene. I 2023 gav Solberg ut livsskildringa til Tone, korleis ho frå å vekse opp i fattigdom vart skriven inn på fyrsteplass i kyrkjeboka på grunn av kunnskap og refleksjonsevne, og korleis ho, etter å ha kome frå tukthuset og tilbake til heimbygda i skam og skade sette seg føre å verte den beste balladesongaren av alle. *Tones tragedie* er både ei livsskildring av ei usedvanleg kvinne, ein dokumentar over korleis livet var for fattigfolk i Telemark på 1800-talet og eit vitnesbyrd om det usedvanlege engasjementet til ein av dei fremste balladeforskarane våre gjennom tidene.

Litteratur

- Espeland, V. m.fl. (red.). (2016). *Norske mellomalderballadar: Tekstar 1–8*. Oslo: Det norske språk- og litteraturselskap/www.boksel-skap.no.
- Jonsson, B.R. m.fl. (1978). *The Types of the Scandinavian Ballad: A Descriptive Catalogue*. Stockholm: Svenskt visarkiv/Oslo: Universitetsforlaget.
- Jonsson, B.R. og O. Solberg (red.). (2011). «*Vil du meg lyde*»: *Bal-ladsångare i Telemark på 1800-talet*. Oslo: Novus forlag.
- Ressem, A.N. (red.). (2016). *Norske middelalderballader: Melodier*.

Bind 4: Biografier, registre og tillegg. Norsk folkeminnelags skrifter nr. 170. Oslo: Scandinavian Academic Press.

Solberg, O. (1993). *Den omsnudde verda: Ein studie i dei norske skjemteballadane.* Oslo: Solum.

— . (1996). Treng vi ei vitskapleg utgåve av norske mellomalderballadar? *Maal og Minne*, (2), s. 129–138.

— . (1997). *Tekst møter tekst: Kristin Lavransdatter og mellomalderen.* Oslo: Aschehoug.

— . (2003). *Norske Folkeviser: Våre beste ballader.* Oslo: Aschehoug.

— . (2011). «Paa gammelt Maal og paa Pergamant». Har det funnest ein skriftleg norsk balladetradisjon? *Maal og Minne*, (2), s. 67–95.

— . (2020). *Harpe og sverd: Litteraturhistoriske essay om den norske balladen.* Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

— . (2023). *Tones tragedie.* Drammen: Skriveakademiet.

Undset, S. (1921). Nogen tanker om de nordiske folkeviser fra middelalderen. *Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 16 (3), s. 1–39.

«I broksvalinn der skal domen stande»: Ei alternativ tolkning av ordet broksvalinn i Draumkvedet

Herleik Baklid

Draumkvedet er vårt eneste visjonsdikt i norsk folkediktning, og er også den folkevisa det har vært fokusert og forsket mest på. Det ble første gang nedtegnet på 1840-tallet i Telemark, og har siden opptatt og utfordret både innsamlere og forskere. Kvedet forteller om hovedpersonen Olav Åstesons reise til dødsriket der han har fått en gløtt inn i både paradiset og helvete. I tillegg til at forskerne har drøftet Draumkvedets alder og innhold, har også flere ord og ordelag i kvedet bydd på utfordringer (se f.eks. Myhren 1968: 59–62 og Haukaas 1995: 123–28). Blant disse finner vi ordet *broksvalinn*. Det har blitt tolket og diskutert av flere forskere. I det følgende skal jeg komme med mitt bidrag, og presentere ei ny og alternativ tolkning av ordet. Som grunnlag for tolkninga vil jeg utelukkende benytte oppskrifter av Draumkvedet til og med år 1853. Begrunnelsen for dette er at M.B. Landstads *Norske Folkeviser* ble utgitt dette året, og for å unngå varianter av Draumkvedet som kan være påvirket av Landstads trykte varianter, har jeg sett bort fra oppskrifter etter 1853.

Ordet broksvalinn forekommer kun i ei av oppskriftene fra tida før 1853, nemlig i Landstads oppteignelse etter Maren Ramskeid fra Brunkeberg, Kviteseid. Der heter det:

20. Sá ság eg atte gullmo’r mi
deð mone meg ’ki beðre gange:
Reis du deg til broksvalinn
fer der skal domen stande!
Mánen skine
og veginne felle sá viðe.

21. Sá möttest eg mannen
 og kápa den var blóð,
 han bar eit barn under sin arm,
 i jorði han gékk til njó.
 I broksvalinn
 der skal domen stande
 (Landstad 1853: 87).

Olav Åsteson, Draumkvedets hovedperson, er her i paradiset og møter gullmor si. Hun ber han reise til broksvalinn for der skal dommen stå. Dette gjentas, som vi ser, i omkvedet. Broksvalinn er seinere tatt inn i både M.B. Landstads og Moltke Moes restitusjoner (Landstad 1853: 79–83 og Liestøl 1927: 203–06).

Tidligere tolkninger

I sin tolkning av Draumkvedet var Landstad orientert mot den norrøne kulturen, og i *Norske Folkeviser* fra 1853 forklarer han broksvalinn på følgende måte: «Skyernes Sale; *brok* betyder nemlig en Samling af tykke Skyer, som trække sig langs med Bjergaaserne i en Fjeldstrækning og have langt fra et hvidagtigt Udseende» (Landstad 1853: 79). Denne forklaringa bygger han på oppslagsordet *Brok* i Bjørn Haldorsens *Islandske Lexikon* fra 1814 (ibid.). Bare et par år etter at *Norske Folkeviser* ble publisert, gjentar språkforskeren Sophus Bugge (1833–1907) Landstads forklaring av broksvalinn i sin artikkel «Mythologiske Oplysninger til Draumekvædi» (Bugge 1854–55: 118).

Den neste som presenterer en tolkning av ordet, er folkeminnegranskeren Moltke Moe (1859–1913). I motsetning til Landstad var han orientert mot den britiske, middelalderske visjonslitteraturen i sin analyse og tolkning av Draumkvedet. Han knytter således tolkninga av broksvalinn til det angelsaksiske språket.¹ I sine arbeider om Draumkvedet fra åra omkring 1900, skriver han:

Ordet *brokksvalin* lar sig kun for sidste leds vedkommende forklare av nordisk sprog. Det første led *brokk* (med kort, lukket o), er lånt fra angel-

saksisk, hvor *bröc* betyder «bedrøvelse, nød, pinsel, elendighet». Såvel substantivet *bröc* som verbet (*ge*)*brocian* er meget brukt i angelsaksiske prækner for at betegne syndestraf og syndesorg, og det er denne religiøse sprogbruk som ligger til grund for ordet *brokksvalir*. Navnet betyder altså «bedrøvelsens, trængselens forhal» (Liestøl 1927: 281).

Litteraturhistorikeren Fredrik Paasche (1886–1943) hevder derimot at broksvalinn ikke kan «være andet end himlen» (Paasche 1924: 485–86). Dette begrunner han med å henvise til at det er i broksvalinn dommen skal stå, at broksvalinn betyr «sky-salen» og at Olav Åsteson, Draumkvedets hovedperson, har vært «upp med sky» (ibid.: 486).

Om lag 20 år seinere, dvs. i 1946, publiserte folkeminnegranskeren Knut Liestøl (1881–1952) boka *Draumkvæde*. Her slutter han seg helt til Landstads forklaring av ordet, og er kritisk til Moltke Moes tolkning.

Dessuten, ordet *brokksvaline* er fullt forklarlig fra skandinavisk. En kunne, ifølge Moe, være i tvil mht. ordet brok, så lenge en bare var kjent med det fra Björn Haldorsens ordbok. Det lever imidlertid videre i islandske dialekter. Blöndals ordbok informerer om at «brok s. (hvít ský á fjalla-brúnum)» fortsatt er i bruk i Rángárvallasýsla og Árnassýsla. På Shetland har vi adjektivet *brogi* om himmelen, i betydningen: «stort sett dekket av skyer, med den klare himmelen synlig gjennom åpningene imellom» (Liestøl 1946: 77, oversatt av P. Fjågesund).

Utover dette underbygger Liestøl sitt standpunkt ved å vise til at ordet «passer godt i forhold til den norrøne religionen der *ský* er benyttet som omskrivning for Gud og Himmel» (min overs.). Dessuten hevder han det samsvarer med gamle billedlige framstillinger av Gud, engler og frelste sjeler på skyer (ibid.).

Også folkeminnegranskeren Olav Bø (1918–98) har presentert en forklaring av broksvalinn. Selv om hans tolkning ikke er helt sammenfallende med Landstads, er det likevel tydelig at den har sitt utspring i Landstads forklaring og er tett koplet opp til den. I forlengelsen av Landstads språklig begrunnede tolkning forklarer Bø broksvalinn med «den himmelske kyrkja» (O. Bø 1972: 53) eller med «ei kyrkje med svalgangar oppe i skyene» (O. Bø 1974: 7 og O. Bø 1975: 158). Tilsvarende hevder balladeforskeren Ådel Gjøstein Blom (1919–90) at

Landstads tolkning «gir bilde av en luftig bygning med åpne svalganger» (Blom 1971: 262).

Men det er ikke utelukkende norske forskere som har levert tolkningsbidrag. I 1996 presenterte den svenske balladeforskeren Bengt R. Jonsson (1930–2008) sin tolkning i avhandlinga *Om Draumkvædet och dess datering*. Her skriver han:

Adjektivet *brokig* ‘flerfärgad’ o.d. är ett synnerligen vanligt svenskt ord (jfr da. *broget*). [...] Det syns mig därför mer än troligt, att *brok* i *brok-svalin* inte syftar på en himmel med spridda moln utan på de «fläckiga» själar, «de själe som både er sorte og hvite» och som skall renas. *Brok-svalin* är i så fall namnet på detta reningsställe. Helt omöjligt är väl emellertid inte, att «svalin» kommit att ersätta en form av *sál*, ‘själ’, dvs att uttrycket ursprungligen angett att *för* «brok»-själarna skall domen stånda (Jonsson 1996: 136–37).

Det nyeste tolkningstilskuddet står litteraturhistorikeren Gudleiv Bø (f. 1939) og filologen Magne Myhren (1937–2015) for i boka *Draumkvedet: Diktverket og teksthistoria* fra 2002. I boka presenterer de flere tolkningsmuligheter:

brok(k)svaler

- 1) til nno *brök* ‘grasvaksen jord i skridelaup under fjell, skridemark’ eller til islandsk *brok* ‘skybankar langs fjell el åsar’, ‘kald nordanvind’.
- 2) Ein kan lesa *brokk-svaler* til *brokke* ‘brekke, bakke, hall’. I båe tilfelle er det vel ‘svaler som ligg høgt’ eller ‘i bakkut lende med godt utsyn’.
- 3) Det kunde ogso vera moegeleg å lesa *bråksvaler* til *bråk* ‘ståk, oppstyr’; i sambandet *bråks-* kunne å lett gå over til *ò*, og me fær *brök(k)s-* ‘svaler der det er mykje ståk og læte’.
- 4) *sval* er ‘overtekt og helst stavbygt, bordklædt tilbygg på ymse slags bygningar (stove, stabbur, kyrkje) (har ofte gluggar eller ljøsopningar øvst på utveggen) på framsida av bur og stove (*bursval*, *stovesal*), rundt kyrke [sic] (*kyrkjesval*) og på framsida og rundt andre høgd på *loft* (tvi-høgda stabbur) (*bursval*, *loftsval*)’ (G. Bø og Myhren 2002: 87–8).

Denne gjennomgangen viser at forskerne har gitt ulike tolkninger av ordet broksvalinn. Imidlertid er det Landstads tolkning «Skyernes Sale» og tolkninger i forlengelsen av hans tolkning, slik som f.eks. «den himmelske

kyrkja» eller «ei kyrkje med svalgangar oppe i skyene», som har vært mest framtreddende. Moltke Moe hevder altså derimot at broksvalinn betyr «bedrøvelsens, trængselens forhal», mens Bengt R. Jonsson mener det betegner stedet der sjelene blir rensset. Selv om alle disse tidligere tolkningene er interessante og er språklig begrunnet, er spørsmålet om en analyse av foreliggende kildemateriale likevel kan åpne for en annen tolkning.

Alternativ tolkning

Med utgangspunkt i originaloppskrifta etter Maren Ramskeid, vil jeg hevde at Draumkvedet omhandler den endelige dommen, ikke den foreløpige dommen, slik Moltke Moe hevder (Liestøl 1927: 284). Det er flere grunner til dette. Den endelige dommen er kjennetegnet ved tre forhold: 1. Kjødets oppstandelse, 2. Kristi gjenkomst og 3. Kristi dom over alle mennesker (Roos 1958: 209). Noen direkte beskrivelse av kjødets oppstandelse finner vi ikke i Maren Ramskeids variant. Men derimot er Kristi gjenkomst før selve dommen beskrevet:

24. Sá kom den ferði sunnan til
deð tottest meg vera best,
fyri reið sankte sále Mikkjel
og næste Jesum Krist.

I broksvalinn o.s.v.
(ibid.: 88).

Når det gjelder det tredje kjennetegnet, framgår det ikke spesifikt av oppskrifta at dommen omfatter alle mennesker, men det er tydelig at det er dom over mange:

27. Men da skolv alle synde-sjælinne
som ospelauv fer vinde,
og kvor den, kvor den sjæl der va
dei grét fer syndinne sine.

I broksvalinn o.s.v.

28. Og deð var sankte sále Mikkjel

han vóg i skálevigt,
sá vóg han alle synde-sjælinne
hen til Jesum Krist.

I broksvalinn
der skal domen stande
(Landstad 1853: 88–9).

Dette innebærer at domscenen i Draumkvedet ikke beskriver dom over ett enkelt individ, noe den foreløpige eller særskilte ville gjøre. Den foreløpige dommen skjer straks etter dødsøyeblikket ved at sjelen kommer for Guds domstol, og blir vist til himmelen, skjærsilden eller helvete (Roos 1958: 209).

Men det er også andre elementer i framstillinga av domscenen i oppskrifta etter Maren Ramskeid som styrker slutninga om at dette er den endelige dommen. I ei av strofene heter det:

26. Deð var sankte sále Mikkjel
han blés i lur'en den lange,
og no skal alle synde-sjælinne
fram til domen stande!
I broksvalinn o.s.v.
(ibid.).

Tilsvarende «sankte sále» Mikkjels lurblåsing for å kalle til dom, forekommer bl.a. i et av manuskriptene til det norrøne skriftet *Messuskýringar*. Skriftet inneholder forklaringer til messen, og det aktuelle manuskriptet er datert til ca. 1470 (Norseth 2014: 158). Her heter det: «[...] hon mínner oss ? þann hornbl? stur er guds einglar bl? sa til en? efsta motz ok vekía vpp alla dauda menn ? doms degí» (Kolsrud 1952: 27). («[...] hun minner oss på den hornblåsinga Guds engler blåser til det siste møtet og vekker opp alle døde mennesker på dommedag» (min overs.)) Dette sitatet belegger altså at det ble knytta hornblåsing til dommedag, dvs. den endelige dommen. Selv om det er på en lur og ikke et horn St. Mikael blåser, må det likevel svare til domsbasunen og at det er den endelige dommen som behandles i Draumkvedet. Basunblåsing i tilknytning til dommedag er også dokumentert på eldre billedlige framstillinger (Sandberg 1958: 211). Dette er f.eks. framstilt på et maleri fra

1680-åra i Bø gamle kirke, Telemark (Nordbø 1915: 60–1).

Går vi tilbake til strofe 28, forekommer enda et holdepunkt for at det er den endelige dommen Draumkvedet omhandler. Her beskrives, som vi har sett, St. Mikael's veiing av sjelene på skålvekt. Mikael som sjeleveier er også omtalt av en islandsk skald på 1000-tallet:

Mikáll vegr þats misgørt þykkir
manvitsfróðr ok alt et góða;
tyggi skiptir siðan seggjum
sólar hjalms á dæmistóli

(Finnur Jónsson 1973: 326).

Det vil si: «Mikael veier, klok som han er, hva der tykkes ilde gjort og likeledes alt det gode; gud deler siden menneskene på sin domstol» (ibid.).² Fredrik Paasche hevder det her dreier seg om en dommedags-skildring (Paasche 1914: 45). Paasches oppfatning bygger altså på en slutning. Derimot går det med sikkerhet fram av kalkmalerier datert til 1300-tallet i enkelte svenske og danske kirker at Mikael's sjeleveing er knyttet til dommedag og den endelige dommen (Kilström 1966: 622 og Saxtorph 1966: 624).

Et siste argument for at det nettopp er den endelige dommen Draumkvedet omhandler, er den kompositoriske dramaturgien i kvedet. I originaloppskrifta etter Maren Ramskeid kommer nemlig doms-scenen helt til slutt. Dessuten vil den endelige dommen være et mer dramatisk klimaks enn den foreløpige dommen, og derav vil det være naturlig at et kvede i folketradisjonen fokuserer på den.

Spørsmålet er så hvilken betydning det har for tolkninga av broksvalinn at det er den endelige dommen som beskrives i Draumkvedet. Svaret er nedfelt i den apostoliske trosbekjennelsen, og i en variant av den som er tatt inn i Magnus Lagabøtes landslov fra 1274, heter det: «[...] ok stæig þaðan til himna upp ok þaðan skal hann koma a. øfsta degi þerssa heims at døma hværn eptir sinum værdlæika» (Rindal og Spørck 2018: 165). («[...] og fór da opp til himmelen, og derfra skal han komme igjen på denne verdens siste dag for å dømme enhver etter sin fortjeneste» (min overs.)) Med andre ord skal den endelige dommen i henhold til den teologiske læren foregå her nede på jorda. Ut

ifra dette resonnementet må altså broksvalinn være et jordisk sted. Dette står altså i kontrast til M.B. Landstads tolkning at stedet er oppe i skyene, Fredrik Paasches at det er himmelen og Olav Bøs at det er den «himmelske kyrkja» eller «ei kyrkje med svalgangar oppe i skyene».³

Men er det så mulig å komme vidare? I originaloppskrifta Olav Grasberg gjorde etter Anne Lillegård, Eidsborg, på 1840-tallet, ei oppskrift som Landstad må ha kjent til da den fantes i hans etterlatte papirer og da han har notert på den, forekommer begrepet «pilegrims kjørkje» (Blom 1982: 119).

20. Kjæm eg mæg at pilegrims kjørkje
der va meg injen man kjænd
bare mi goe gudmoer
mæ rødegulband ikring hænde.

21. Kiæm eg mæg te pilegrims kjørkje
der va meg inje man go
bare mi snille gudmoer
ho gav meg nye sko
(ibid.).

I sin restituerte Draumkvedet-tekst av varianter etter Nils Svenungsen, Maren Ramskeid, Harald Smedal, Olaf Glosimot, Anne Golid, Anne Lillegaard m.fl. kopler Landstad «pilegrims kjørkje» sammen med broksvalinn på følgende måte:

43. Der ság eg atte gullmór mi
meg mone 'ki beðre gange:
Reis du deg til broksvalinn
der skal domen stande.
Mánen skine
og veginne felle sá viðe.

44. Kem eg meg at pillegrimskyrkja,
der var meg ingin mann goð,
berre mi sæle gullmór
hon gav meg nye sko. (?)

I broksvalinn
der skal domen stande
(Landstad 1853: 79–80).

Dette skulle da bety at Landstad setter likhetstegn mellom broksvalinn og pilegrimskyrkja. Forskerne Moltke Moe og Olav Bø har seinere sluttet seg til denne oppfatninga (Liestøl 1927: 282 og O. Bø 1977: 264). I tillegg har Fredrik Paasche en tolkning som ligger nær opp til den samme oppfatninga ved at han hevder: «I ‘brokksvalin’ staar ‘pilegrimskyrkja’» (Paasche 1924: 486). Knut Liestøl derimot, gir ikke sin tilslutning til tolkninga til de ovennevnte forskerne (Liestøl 1946: 88). Ut ifra de foreliggende originaloppskriftene fra tida før 1853 er det heller ikke dekning for å hevde at broksvalinn er identisk med pilegrimskyrkja (jf. Blom 1982: 110–21 og Balladedatabasen). I sin restitusjon har Landstad dessuten i en merknad knyttet til strofe 44 skrevet: «Dette Vers burde maaskee udelades» (Landstad 1983: 80). På bakgrunn av det ovenstående er det altså usikkert hvorvidt broksvalinn og pilegrimskyrkja er det samme.

Men dersom vi likevel godtar slutninga og legger som premiss at broksvalinn og pilegrimskyrkja er identiske, kan da dette føre oss videre? I de deler av Telemark der originaloppskrifter fra tida før 1853 stammer, forekom to kirker med spesielle tradisjoner knyttet til seg, såkalte lovekirker eller votivkirker. Disse to er Nesland stavkirke i Vinje og Heggland kirke i Fyresdal.

Dette var kirker personer søkte til i en krise- eller nødssituasjon, f.eks. sykdom, hvor de med bønn vendte seg til Gud, og lovet at de, dersom de ble bønnhørt, skulle gi en gave til kirken. Kirkene ble ikke utelukkende oppsøkt av personer tilhørende bygda, men kunne også bli oppsøkt av personer utenbygds.

Johann Michael Lund skiver i 1785 i sin *Forsøg til Beskrivelse over Øvre-Tellemarken i Norge* at hver St. Hansnatt ble Nesland stavkirke søkt av «den omgrændsende Almue, som øvede der sin Andagt med Bøn og Sang» (Lund 1785: 190). I kirken skal det ha vært et Maria-bilde som syke mente de fikk helbredelse fra ved å tilbe (Daae 1870: 6). Også til Heggland kirke søkte mennesker for helbredelse. Lund skriver at særlig syke, eller de som hadde skade på helbred, søkte

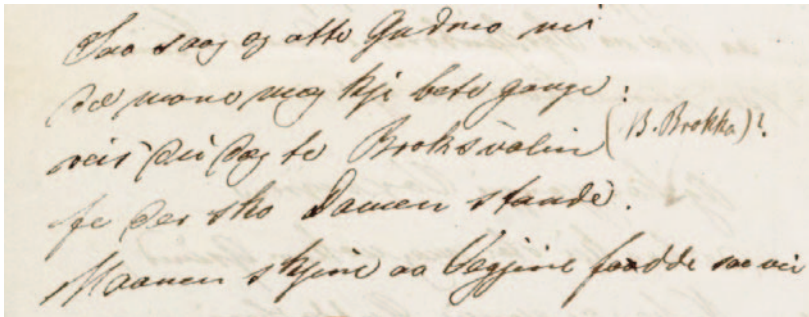


Kartet angir de stedene der Draumkvedet-varianter ble nedtegnet før 1853 sammen med lovekirkene Nesland stavkirke og Heggland kirke. (Kartet er utarbeidet av Trond Lerstang, USN.)

kirken St. Hansnatt. Videre skriver han at både innsogns og uten-sogns søkte kirken (Lund 1785: 222).

Dersom vi går til Landstads originaloppskrift etter Maren Ram-skeid, finnes det der en interessant detalj som trolig kan gi en ledetråd videre. Til høyre for linja «reis du dæg te Broksvalin» har Landstad notert «(NB. Brokka)?» (NB Ms.fol. 1803e). Dette tyder på at Landstad er usikker, og at han antyder at det kan være «Brokkasvalinn» som er det riktige.

Den førnevnte Lund skriver i sin beskrivelse følgende om Heggland kirke: «Nogle holde for at en Opsidder af Brokkegaard, som har været en meget fornemme Mand, til sin Commodite allerførst skal have ladet denne Kirke opføre, og angive denne Grund derfor, at Brokkegaards-



Utsnitt av Landstads originalmanuskript etter Maren Ramskeid som viser at han har notert «(NB. Brokka)?» utfor Broksvalinn (NB Ms.fol. 1803e).

Oppsiddet alltid har havt den i Forsvar; [...]» (Lund 1785: 223). Det framgår ikke eksplisitt av dette kildesitatet, men grunnen kirken stod på tilhørte Brokke gård i Fyresdal (Taraldlien 1910: 50). Dette åpner for at første del av ordet broksvalinn kan ha sammenheng med gårdsnavnet Brokke.

Når det gjelder siste del av ordet, dvs. «svalinn», må det henge sammen med, slik flere av de ovennevnte forskerne har antydnet eller påpekt, substantivet ei «sval». Sval er en betegnelse på utbygg på sida av eller rundt et hus, eller svalgang (Grønvik m. fl. 2013: sp. 178 og Aasen 1873: 776). Endelsen «-inn» innebærer at sval her er i bestemt form flertall.

Mange trekirker har vært bygd med svalgang rundt selve kirkerommet, ikke minst stavkirker. Selv om det ikke foreligger belegg på at Heggland kirke har hatt svalganger, er det i alle fall belagt på 1820-tallet at daværende kirkebygning var bygget av tre (Kraft 1826: 159). Dessuten hevder Lorentz Dietrichson at det tidligere sto en stavkirke på stedet (Dietrichson 1892: 442, 502–03).

Avrundning

På grunnlag av det ovenstående vil jeg derfor hevde at broksvalinn er et poetisk navn på kirken som stod på Brokke gård, altså Heggland kirke, som var ei pilgrimskirke. Man skulle kanskje da ha forventet at den hadde

blitt benevnt «brokkesvalinn» i stedet for broksvalinn. Men bortfall av mellomvokalen finner vi igjen i liknende sammensatte navn, f.eks.:

Brakestedh → Brekstad (Ørlandet)
 Brakastadom → Brakstad (Inderøy)
 Brokeland → uttale *bró'klann* (Gjerstad)
 (Rygh 1901: 51, Rygh 1903: 198 og Rygh 1905: 12).

Disse eksemplene på språklig sammendragning av navn godtgjør at sammendragninga brokkesvalinn → broksvalinn er plausibel og ikke innebærer noen svekkelse av tolkningsresultatet, men at den snarere bidrar til å sannsynliggjøre tolkninga ytterligere.

Kilder og litteratur

- Nasjonalbiblioteket (NB) Ms.fol. 1803e.
 Balladedatabasen, https://www.dokpro.uio.no/ballader/lister/tsbalfa_titler/tittel_61b.html (Hentet 20. mars 2024).
 Blom, Å.G. (1971). *Ballader og legender: Fra norsk middelalderdiktning*. Oslo–Bergen–Tromsø: Universitetsforlaget.
 Blom, Å.G. (1982). *Norske mellomalderballadar 1: Legendeviser*. Oslo – Bergen –Tromsø: Universitetsforlaget.
 Bø, G. og Myhren, M. (2002). *Draumkvedet: Diktverket og teksthistoria*. Oslo: Novus forlag.
 Bø, O. (1972). *Utsyn over norsk folkediktning*. Oslo: Det Norske Samlaget.
 — . (1974). Innleiing. *Draumkvedet*. Oslo: Dreyers Forlag, s. 5–16.
 — . (utg.). (1977). *Norsk folkediktning VII: Folkeviser II*, 4. utgave. Oslo: Det Norske Samlaget.
 — . (1975). *Draumkvedet – Kentnisse und Vermutungen. Norveg 17*, s. 155–72.
 Bugge, S. (1854–55). Mythologiske Oplysninger til Draumekvædi. *Norsk Tidsskrift for Videnskab og Litteratur*, s. 102–21.
 Dietrichson, L. (1892). *De norske stavkirker: Studier over deres system, oprindelse og historiske udvikling*. Kristiania og Kjøbenhavn: Alb. Cammermeyers Forlag.

- Daae, L. (1870). *Norske Bygdesagn*. Christiania: J. W. Cappelens Forlag.
- Finnur Jónsson (utg.). (1973). *Den norsk-islandske Skjaldedigtning B*, bd. 1. København: Rosenkilde og Bagger.
- Grønvik, O. m.fl. (red.). (2013). *Norsk Ordbok: Ordbok over det norske folkemålet og det nynorske skriftmålet*, bd. 11. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Haukaas, J. (1995). Om opphavet til ordet «utekst» i Draumkvædet. *Telemark Historie*, nr. 16, s. 123–28.
- Jonsson, B.R. (1996). Om Draumkvædet och dess datering. *Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikkforskning 1994–1995*, s. 9–153.
- Kilström, B.I. (1966). Mikael. Ikon. Sverige. *Kulturhistorisk leksikon för nordisk middelalder*, bd. 11. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, sp. 620–23.
- Kolsrud, O. (utg.). (1952). *Messuskýringar: Liturgisk symbolik frå den norsk-islandske kyrkja i millomalderen*. Oslo: Norsk Historisk Kjeldeskrift-Institutt.
- Kraft, J. (1826). *Topographisk-Statistisk Beskrivelse over Kongeriget Norge*, Tredie Deel. Christiania: Chr. Grøndahl.
- Landstad, M.B. (1853). *Norske Folkeviser*. Christiania: Chr. Tönsbergs Forlag.
- Liestøl, K. (utg.). (1927). Draumkvædet. *Moltke Moes samlede skrifter*, vol. 3. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), s. 197–359.
- . (1946). *Draumkvæde: A Norwegian Visionary Poem from the Middle Ages*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Lund, J.M. (1785). *Forsøg til Beskrivelse over Øvre-Tellemarken i Norge*. Kiøbenhavn: Joh. Rud. Thiele.
- Myhren, M. (1968). «I utekst» – eit utolka ordlag i Draumkvædet. *Maal og Minne* 1968, s. 59–62.
- Nordbø, G.O. (1915). *Bø gamle kirke*. Skien: Fylkesmuseet for Telemark og Grenland.
- Norseth, K. (red.). (2014). *Messuskýringar: Norrøne messeforklaringer i norsk oversettelse*. Oslo: St. Olav forlag.
- Paasche, F. (1914). St. Michael og hans engle: En studie over den ældre katolske skaldedigtning, Draumkvædet, og særlig Sólarljóð. *Edda. Nordisk Tidsskrift for litteraturforskning*, bd. 1, s. 33–74.

- . (1924). *Norges og Islands litteratur indtil utgangen av middelalderen*. Kristiania: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Rindal, M. og Spørck, B.D. (utg.). (2018). *Kong Magnus Håkonsson Lagabøtes landslov*, del 1. Oslo: Arkivverket.
- Roos, H. (1958). Dommedag. *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder*; bd. 3, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, sp. 209–10.
- Rygh, O. (1901). *Norske Gaardnavne*, bd. 14, Søndre Trondhjems Amt. Kristiania: W.C. Fabritius & Sønner A/S.
- . (1903). *Norske Gaardnavne*, bd. 15, Nordre Trondhjems Amt. Kristiania: W.C. Fabritius & Sønner A/S.
- . (1905). *Norske Gaardnavne*, bd. 8, Nedenes Amt. Kristiania: W.C. Fabritius & Sønner A/S.
- Sandberg, I.C. (1958). Dommedag (ikonogr.). *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder*, bd. 3. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, sp. 210–14.
- Saxtorph, N.M. (1966). Mikael. Danmark. *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder*; bd. 11. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, sp. 623–24.
- Taraldlien, B. (1910). *Fyresdal*. Kristiania: Alb. Cammermeyers Forlag.
- Vevstad, A. (1986). *Gjerstad bygdesoga*, 8. hefte. U. st.: Gjerstad Historielag.
- Aasen, I. (1873). *Norsk Ordbog*. Christiania: P. T. Mallings Boghandel.

Noter

- ¹ Angelsaksisk språk = gammelengelsk.
- ² Jeg har oversatt den danske oversettelsen til norsk.
- ³ At broksvalinn er et jordisk sted, synes dessuten å understøttes av en variant av Draumkvedet nedskrevet av Sophus Bugge i Høydalsmo i 1859. I denne varianten heter det at dommen skal stå på Åmlivollen (Blom 1982: 128). Stedet ligger i Gjerstad, og var starten på bispeveien mellom Gjerstad og Åmli. Dette var også hvilested for folk som skulle til Åmli (Vevstad 1986: 1232).

Sømsanger og visevev: Om mestermøyer og skjebnetråder i nordisk balladetradisjon

Ingrid Skjerdal

I balladene møter vi ofte den kvinnelige protagonisten når hun er engasjert i tekstilarbeid, i vevstolen, ved broderiet, med en tein i hånden. Denne formelbaserte diktingen forteller om kvinner som «satt i veven så fin, spinner lin», eller kan «silketråden å sy». Ordet *teksts* etymologiske forbindelse til veving er ofte blitt understreket, og bilder fra tekstilarbeidets verden dukker ofte opp når vi snakker om å skape mening, fortelle, forme, sette sammen – noe er sammenvevet, sømløst, rakner, nøstes opp, eller man mister tråden.

Arbeid med stoff og søm har i stor grad vært kvinnearbeid, selv om både eldre og nyere tekstilindustri også har sysselsatt menn, og tekstilarbeidet har både formet og symbolisert kvinnelig identitet. Metonymiske idiomer som «spinnesiden» lener seg på denne forbindelsen. Tekstilarbeidet har skapt rom for kvinners utfoldelse – både i konkret og overført betydning, men også festet og bundet kvinner til noen typer arbeid og uttrykk. I nyere tid kan forholdet til arbeid som dette være omgitt av ambivalens, og i Cora Sandels bøker skrevet på 1920- og 30-tallet, strever for eksempel protagonister som Alberte Selmer («Alberte-trilogien») og Katinka Stordal (*Kranes konditori*) med å finne ut av sitt forhold til nål og tråd – mellom andres forventninger og egen design- og skapertrang.

Det følgende skal handle om tekstilarbeid i ballader. Tekstilarbeidet opptrer som motiv i fortellinger, som arbeidssituasjon både i og rundt fortellinger og som grunnlag for troper og struktur. Tekstilarbeidet er også bildeproduserende: Strofer som beskriver bildevev og dekorasjoner på klesdrakt er gjerne betydningsfulle innskudd i balladefortellingene. Tekstgrunnlaget vil være oppskrifter av tradisjonsballader i flere varianter. Framstillingen av tekstilarbeid i balladene tar ellers opp i seg

tråder fra fortellinger som kan følges lenger tilbake. Mytologiens spinnende norner og moirer, Ariadnes tråd og Penelopes, Helenas og Filomelas vev danner en klangbunn i balladene, en sjanger som fant sin form i dialog med en høvisk litteratur der Ovid var en sentral referanse, og som deler en del motivstoff med norrøn litteratur.

En inspirasjonskilde for dette arbeidet er Susan Fryes bok *Pens and Needles* (Frye 2011) som analyserer tekster, tekstilarbeider og litterære håndarbeidsmotiver i tidligmoderne engelsk litteratur. Fryes studie viser stor bredde og mange innfallsvinkler når det gjelder forholdet mellom litteratur, søm og veving, og hun tolker utvalgte tekstilarbeider, men utforsker også tekstilarbeidet og dets resultater som litterært motiv og forminspirasjon. Tekstene det skal handle om her, er til dels både eldre og yngre enn hennes materiale, og er utformet over eldre fortellerstoff, men overlevert og fornyet gjennom århundrer. En annen viktig impuls er Otto Holzapfels bok om det balladeske (Holzapfel 1980), der balladens tablåorienterte fortellerteknikk settes i forbindelse med kalkmaleriets bilderekker. Sammenhengen mellom formel, situasjon og tablå utdypes hos Holzapfel, og synes relevant også når balladen refererer til vev- og broderikunst.

Tekstilbilder beskrives i flere ballader, som dermed også kan forstås som ekfraser – bildebeskrivende tekster. Førmoderne kunstforståelse opererer ikke med noen klar forskjell mellom beskrivelse av kunstverker og andre ordmalende tekster.¹ Samtidig etableres det i antikk og middelaldersk litteratur en tradisjon for beskrivelse av kunstverk, noe som også inviterer til refleksjon rundt verbal og visuell representasjon, i tråd med moderne ekfratisk praksis. En mer flytende grense mellom verket og praksiser som omgir det, utmerker det førmoderne.² Den førmoderne ekfrasen er ofte innskutt i lengre fortellinger, og det er ofte snakk om bruksgjenstander. At kunstgjenstanden både er utsmykket med fortellende bilderekker, og har en bruksfunksjon som griper inn i handlingen, forekommer ofte. Skapelsesprosessen vises gjerne fram. Videre er det ofte interessante forbindelser mellom det fortellerstoffet bildene på kunstgjenstanden illustrerer, og rammefortellingen, noe vi skal se også kan gjelde balladen.

I sin studie av franske *chanson de toile*, ser E. Jane Burns interessante sammenhenger mellom protagonistens virksomhet som skapende håndverker og hennes rolle som designer av eget liv og skjebne. I balladelitteraturen kan også et slikt fokus på virksomhet og kunst være en god tråd å følge. Det er selvsagt et førmoderne kunstbegrep det her er snakk om, det dreier seg om ulike former for kunnskap, om den mesterlige utførelsen av et arbeid. *Mesterskap* er et emne folkediktingen ofte interesserer seg for, og i balladens ofte eventyrlige landskaper kan det være snakk om å overtre grensene for denne verden, når kunster skal læres og mesterstykker utformes.

Livets dans og skjebnens vev

Ballade betyr danseviser, og å danse disse lange, episke visene er fortsatt levende tradisjon på Færøyene. Refrengformen og de mange referansene til dans har fått balladeforskere til å anta at dansen har vært ramme rundt balladen også andre steder. Sigurd Kværndrup (Kværndrup 2006) låner begrepet *performance arena* fra John Foleys *The Singer of Tales in Performance* (1995), og viser hvordan dansesituasjonen og teksten kommenterer hverandre også i østnordiske ballader. Dans kan være en metafor for livet, en arena for kurtise, posering og makt-kamp. Et vell av språklige uttrykk kan knyttes til denne aktiviteten: å trø feil, snuble, eller klare seg gjennom takt og tone, trinn og kast kan ha en billedlig betydning utover dansen. Lars Lönnroth skriver i *Den dubbla scenen: Muntlig dikting från Edda til ABBA* om hvordan balladene har flere arenaer enn dansen i færøysk tradisjon: Balladene er både danseviser og arbeidsviser. Han siterer den danske folkemusikkforskeren Thorkild Knudsen, som forteller hvordan mange av de samme sangene som synges til dans, blir sunget som «kvældsædeviser» til karing og spinning i skumringen (Lönnroth 1978: 88–90). Visene er likevel svært forandret når de synges i denne sammenhengen. Sangerne synger solo, de konsentrerer handlingen der danseversjonen går for utbroderinger. Tempo og rytme er friere, refrengene er korte og uregelmessige. Knudsen ser det som rimelig å anta at balladene også i det øvrige Norden har hatt denne doble funksjonen. Her

har arbeidsvisefunksjonen overlevd kjededansen, og Lönnroth trekker fram balladesangeren Greta Naterberg som en typisk sanger på denne balladearenaen: Hun både levde av tekstilarbeid og sang ballader, og en syarbeidssituasjon er ofte utgangspunktet i hennes fortellinger: «Hilda sitter i buren och syr» eller «Jungfrun satt i buren och stack silkesstykken röd» (Lönnroth 1978: 90).

Vi kjenner ballader fra adelshåndskrifter fra 1500-tallet og i oppskrifter fra bønder og husmannsfolk på 1800-tallet, og sangerne må ha hatt ulik grad av nærkontakt med den silken, fløyelen og gulltråden som balladepersonene utfolder seg med. Mange av teknikkene holdt seg likevel, og har vært noe sangerne trolig har kunnet relatere til. Som Walter Ong påpeker, vil muntlig diktning ofte skifte ut praktiske detaljer som er ukjente i brukernes livsverden. Man må kunne forestille seg det man synger om (Ong 1991: 56). Det er annerledes med den aristokratiske koloritten som silkestoffene er bærer av, den finner lett sin form i drøm og fantasi, og sansen for det strålende, fargerike og eksklusive er gjennomgående i flere folkediktingssjangere. Mange av scenarioene er også fantastiske sett med både eldre og nyere øyne – huldrev og alvedrakter, hoff plassert i en udefinert fjernhet. Tekstiler og arbeidet med dem er ikke bare i fokus i folkediktingen; tekstilarbeid er en svært nærværende praksis i førindustriell tid og i litteratur som springer ut av denne perioden.

Som litterære topoi kan de to arenaene – dansen og tekstilarbeidet – ha en viss sammenheng med hverandre: Silken som sys i fruerstuen snubler man i på dansens grønne voll. Samtidig er det ofte noe ulikt i tidsplassering, og i modalitet: Sømmen og veven er skjebne, profeti, forutanelse, men kan også være fortid, vitnesbyrd, fortelling. Dans og lek er ofte bilder på deltakelse i videre forstand; den som danser er med på leken. Teksten trekker mot dramaets samtidighet med replikker, rekvisitter og respons.

I balladen, som er steds- og situasjonsorientert, har dansen og tekstilarbeidet sine arenaer og formler. Lunden og vollen er dansen og lekens steder, det er gjerne ute det foregår, mens sømarbeidet er plassert i de indre gemakkene. Disse arenaene, fruerstua og veven, er steder som har sine betydningssfærer i balladen. Balladens kvinnelige protagonister er gjerne tegnet i tekstilarbeidstablåer – i fattede formler

settes balladeformens «liti kjersti'er» og «stolt margit'er» inn talende situasjoner i vevstol og systue. «Liti Kjersti satt i veven så fin / så kom hennes moder gående der inn», er innledningen til flere ballader. Formelen følges alltid opp av en utspørring som dreier seg om en rekke spor moren ser på datterens kropp (som at hun har melk i brystene), og som datteren bortforklarer (hun har sølt mjød eller vin). Denne tette forbindelsen i formelforløpet gjør at en fortrolig lytter allerede i innledningsformelen vet at et skjult svangerskap er indikert. Veven blir gjerne forlatt i all hast, til fordel for berget det blå og en forførerisk bergekonge eller flukt med en jordisk kjæreste.

Når det gjelder tekstilarbeidssituasjonen som utgangspunkt for en fortelling, er den franske middelaldersjangeren *chanson de toile* en interessant sammenlikning. *Chanson de toile* – stoffviser eller kledeviser – nevnes som en sjanger som er beslektet med den nordiske balladen. David Colbert viser til sannsynlig innflytelse på mange form- og innholdselementer³ (Colbert 1989), og det kan se ut som denne formen nærmest tas opp i og utvides i den nordiske balladen. Fortellingen utgår gjerne fra en tekstilarbeidssituasjon, gjerne et sømarbeid som hovedpersonen holder på med – rammeteksten skisserer tekstilarbeidet som framførings situasjon. Den doble scenen gir rom for mise en abyme-effekter og spill mellom tekstens innside og utside. *Chansons de toile* forteller ofte ganske korte opptrinn der protagonisten lykkes. De tar utgangspunkt i en utilfredsstillende situasjon i heltinnens kjærlighetsliv, og denne bøtes det gjerne på i fortellingen.

E. Jane Burns, som behandler *chanson de toile*-sjangeren i boka *Courtly Love Undressed*, kommer med mild kritikk av flere av de som har skrevet om sjangeren, fordi disse sangene gjerne leses som kjærlighetsfortellinger, uten å vie forbindelsen til arbeidet så mye oppmerksomhet. Hun beklager seg over at protagonistens virksomme utgangspunkt i så stor grad har vært oversett i tolkningen av disse kjærlighetshistoriene, som ofte bare har sett arbeidet som den skjønne damens rekvisitt:

Det er slett ikke uvanlig at definisjoner av *chanson de toile*-sjangeren ser fullstendig bort fra tekstilarbeid, og nøyer seg med å slå fast at «disse anonyme sangene avbilder sin heltinne som vakker, sittende i et kammer, ulykkelig og forelsket». Hun blir ikke sett som syende (Burns 2002: 93: overs. IS).

Etter Burns' mening er det en sterk forbindelse mellom den kvinnelige protagonistens arbeid, og handlingene som følger i verden utenfor. Det handler om design og forming og en aktiv inngripen – både på kammeret der drakter og bilder tar form, og av eget liv og egne forbindelser med omverdenen. I disse sangene kan Venus opptre som syerske, mens fortellingen likner en opprekking av Venus' sting, og en omsying til noe som passer bedre, mener Burns (Burns 2002: 90).

Mange ballader tilhører en mer tragisk og mindre optimistisk modus, der omkvedene gir inntrykk av en viss maktesløshet i møte med en ukoordinert og uberegnelig skjebne, og der tilfeldige makters spill kan kaste alt om kull – «ti lykken vender så ofte om». Skjebne er viktig i balladene, men ofte ikke til å få grep om. «Hun kunne ikke rå for sitt unge liv» er en mye brukt formel. Men skjebnesiden av søm- og vevmotivene trenger ikke å være mindre viktig om det handler om tråder som glipper, eller som trekkes i fra andre kanter.

De stjålne kongsdøtrene – tryllehev og vitnesbyrd

I TSB (*The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*) D 435 «Dei bortstolne kongsdøtrene»/«Marsk Stigs døtre» (DgF 145) er strofene sentrert rundt en bildevevbeskrivelse. Balladen fins i ti norske oppskrifter, SMB (*Sveriges medeltida ballader*) har nærmere 20 svenske og DgF (*Danmarks gamle Folkeviser*) har noe midt imellom.

Balladen handler om to jenter som kommer til kongsgården, og ber om arbeid som vevere. De vever en praktfull vev der balladevariantene har en viss motiv-variasjon. Men som regel dreier det seg om en serie motiver, beskrivelsene er gjerne passet inn i strofene og rammet inn med blant innstev og etterstev. Refrengene er ofte to i denne balladen – varianter av «To roser og edelige blommer» og «Fra Engeland (Frankrike) er vi komne», går igjen i mange. I flere av visene kommenteres det vevtekniske. Søstrenes samarbeid om veven vises fram, ofte setter den ene opp veven, mens den andre tar seg av selve vevinga. Gjennom parallelle strofer omtales nye bildemotiver i hver ny vippe. Det fins en del variasjoner når det gjelder bilderekka som veves, men noen motiver går ofte igjen, og ofte begynner det med store

sammenhenger: Himmel og jord, måne, sol og stjerner settes inn i veven, noen ganger et vidt spekter av flora og fauna: «fugler og allehånde dyr» (norsk c-variant, TSB D 435 i Espeland m. fl. 2016), en svensk variant har «jorden och alla gröna trån» og «hafvet og alle fiskar små» (Jonsson 1983–2001: 345).

Etter dette følger i flere varianter kongen og dronningas navn. Vevingen kombinerer slik skriftegn og bilde. Kongefamiliens skikkelser veves i noen varianter inn, ofte formulert som serien far/mor/søster/bror, med enderim i andre og fjerde linje. Eller kongen representeres: «Så sätter hon hela kungens härlighet derin» (ibid.: 344). Bildepresentasjonen er indeksikalsk og går direkte til effekten: Det er herligheten som lyser ut av veven, ikke den ikoniske bildebeskrivelsen. Til slutt kommer gjerne kunsternes portretter, veveren setter inn «si søster og seg sjølv» (Espeland m.fl. 2016: TSB D 435).

Dette er en ballade som har kunstproduksjon og beskrivelse av et kunstferdig objekt som sin hoveddel. Balladen er en bildefokusert sjanger, og et grunnleggende trekk ved den er beskrivelsen gjennom bilder, scener, personer og steder man kan se for seg. Likevel innebærer også balladen en unngåelse av det strengt ekfratiske, siden den sjelden dweler ved beskrivelsen av ett bilde og den livaktige gjenskapelsen av detaljen. Bildene fanges i hele emblemer, eller tablåer som trylles fram i korte formularer, og slik unndrar seg beskrivelsen: «Stjerner baade store og smaa» (ibid.), «Stridsmænd med Kaarden ved Side» (Grundtvig og Olrik 1966, III: 401). Bildene vil ofte allerede finnes i balladens formelrepertoar, de beskrevne gjenstandene springer fram fra brikker som allerede er der, som heraldiske motiver. Her skiller balladen seg fra den førmoderne ur-ekfrasen, nemlig Homers skildring av skjoldet Hefaistos lager til Akillevs. Denne skildringen tilhører også formeldiktingen, og likner balladen om de vevende kongsdøtrene i mange andre henseender, både når det gjelder fokus på skapelsen, og ansatsen der jord og hav, himmel og stjerner settes på plass. Mens Hefaistos gir motivene liv, settes ofte emblemene sammen i balladeveven som om de allerede var skapt. Magien ligger ikke i livaktigheten,⁴ men snarere i det storslåtte og plutselige som kan oppstå i veven.

De edle materialene vies også oppmerksomhet i oppskriftene av balladen om de bortstjalne kongsdøtrene. Det er en gullvev de vever.

Det varierer om de tar opp tråden i en vev som allerede var påbegynt, om de finner tråd i kongsgården, eller om den følger med dem fra stedet de har oppholdt seg. Fins det forbindelser mellom veveprosessen som synges fram og den som var mulig i sangerens virkelige omgivelser, eller viser veven også der fram en eventyrlig verden? Hvem som har vært sangere og hvilken verden de har forholdt seg til, vil variere en del i et tradert materiale, også når det gjelder nære varianter, men det at noen viser vier oppmerksomhet til forberedelsene til arbeidet, f.eks. oppsett av veven, kan vitne om en viss fortrolighet. Plassering av motivserien beskrives, og vev- og tekstiluttrykk som «vipper», «lad», «skaft» og «skje» brukes i flere oppskrifter. I andre varianter brytes forbindelsen mellom veven i visa og virkelighetens vevkunst: I denne svenske varianten går beskrivelsen av hva veven kan romme over i det fantastiske:

Den äldsta hun rände – den yngste hon väfde
Och uppå den väfven stod målad en skog

Den yngsta hon svepte den äldsta hon vof
Och uppå den väfven stod hela Engeland
(Jonsson 1983–2001, 4: 2: 342, strofe 5–6).

«Stod» gir formuleringen en eventyrlig karakter, som om en plutselig trolldom har manifestert seg. Det er ellers interessant hvordan man har brukt ulike ord for preteritum av verbet å *veve* – i ulike strofer; både vof og väfde er satt i sving, øyensynlig for å få strofene til å rime eller assonere, slik det ville gjort om «hela Engeland stod» ble etterfulgt av «vof», men så går det ikke opp likevel, det stokker seg. I slike små formbrister er det likevel som om balladeveven selv viser seg, traderingsprosessen kan anes, tidligere sangere gløtter fram i disse revnene i tekstveven.

Man kan ellers merke seg at selv om vevarbeidet kommenteres i denne svenske varianten, så er maleriet en referanse, og det fantastiske og overveldende ved veven kommer fram – «en skog», «hela Engeland». «Fugler og allehånde dyr» gir også et inntrykk av noe overveldende, myldrende, men stoffer med gjentatte dyre- og fuglemotiver fins det ganske mange av, til hjelp for forestillingsevnen. I blomster og

plantemotiver kan mye av skogen også sies å ha funnet veien til mang en vev, men hvordan avbildes hele England i veven? Er det i form av et landskap eller i form av mennesker? Beskrivelsene er konstaterende, heller enn skildrende. I variantene kan England og Frankrike virke som steder som først og fremst representerer et land et stykke borte, i dette tilfellet et land jentene ble røvet til, mer enn noen bestemt geografisk, politisk eller kulturell bestemmelse. Men hvordan dette bildet ser ut, tar ikke visa stilling til.

Strofen gir kanskje mening sett i sammenheng med de variantene der jentene vever sin egen historie. I noen vever de også selve bortførelsen, slik at veven får en slags vitnekarakter. En figur som er forbundet med vev som vitnemål, er de greske mytenes Filomela eller Filomena, en populær figur også i middelalderlitteraturen. Filomena blir voldtatt av svogeren og får tungen skåret ut for å ikke kunne vitne, men avbilder hendelsene i en vev som er så overbevisende at søstera går med på å ta en grusom hevn – søstrene myrder sønnen hun har med overgriperen. Denne fortellingen, som ender med at gudene forvandler Filomela til en nattergal, har en svært dramatisk karakter, og i vår ballade handler det i mange varianter om en lykkelig hjemkomst. Men i noen av balladene kan det se ut som noe av den tapte historien fortelles i veven, den fyller et tomt rom, svarer på en gåte rundt prinsessenes forsvinning. Samtidig forteller de visene som omtaler bilder fra den tapte tiden, mer om *at* veven avbilder, enn hva bildene forestiller. Utfyllingen av de manglende bitene blir slik bekreftet, uten at lytterne involveres. Visa antyder en oppklaring av hemmeligheter, men de deles ikke.

En gjenopprettelse av tapt sammenheng kan være en mulig lesning av bilderekkene. Jentene vever fram store sammenhenger, fra det kosmiske og jordas myldrende liv, til kongsgården og familien, og så setter de vevende seg selv inn til slutt. Balladens utgangspunkt er hjemløshet og vandring, prinsessene har havnet utenfor den ordenen de engang tilhørte, men de vever den tilbake. Slik speiler vevearbeidet og motivene som vokser fram, kongsdøtrenes kamp for å finne hjem, og vinne plassen sin tilbake. En strofe som går igjen i de fleste varianter er en innledende replikk i kongsgården som begynner med «ikke kan vi brygge og ikke kan vi bake, men..», der søstrene gjør rede for

sin vevekunst. I dette ligger det nok også en formidling av rang, «rødegull mage» eller spinne og veve «den silken saa fin» knytter søstrene til høviske kunster.

Et annet morsomt språk i variantene handler om hvem røverne er. Et skille som er verdt å merke seg, er at det noen steder dreier seg om røvere av denne verden, mens det i andre viser handler om et opphold i berget det blå, slik visa musikkassembler L.M. Lindemann skrev ned i Solør beskriver (norsk b-variant i Espeland m. fl.: 2016 TSB 435), ei vise Sinikka Langeland har spilt inn (Langeland 1994). Her åpnes det ikke for å veve inn minner, men døra til en annen ballade- og sagnkrets slås opp: de underjordiske og deres kunster. Her legges det vekt på at det er i berget prinsessene har lært å veve, det er forbindelsen til det underjordiske som gjør gullveven deres så overjordisk. Forbindelsen mellom kunster og de underjordiske er godt fundert i balladetradisjonen, og innebærer ofte en risiko. Noen av balladene har altså med myten om det risikable mesterskapet som kan oppnås i kontakt med den andre verden, som også fins rundt mesterspelemenn og skalder. Balladene med bergmotiv har i noen varianter et uavklart forhold til om prinsessene nå er frie, eller om de må tilbake til berget igjen.

I den norske A-varianten og mange av de danske variantene er det mange som har religiøse motiver blant de vevde scenene. Jesus og Maria settes inn i veven. En svensk variant har Adam i paradiset (Jonsson 1983–2001, 4: 2: 343). Noen viser presenterer englemotiver. Fortellingens sirkling rundt det å bli mistet og funnet, vende tilbake fra landflyktighet, tangerer også velbrukte religiøse bilder og fortellinger – den fortapte sønn, det bortkomne får. Når det gjelder Maria med barnet, er vi også innom et av de mest framstilte motivene i middelaldersk og tidlig-moderne kunst. Et av de eldste norske narrative bildebroderiene, Høylandsteppet (1100-tallet), er en nativitet eller fødselsscene. Men de danske visene det er snakk om har en litt annen vri på fortellingen enn den mer eventyrlige hovedlinjen i det nordiske materialet, og fortellingen knytter an til en sagnkrets rundt den historiske skikkelsen Marsk Stig, som det fins flere viser om. Det er trolig ikke noe historisk ved denne visa, det er trolig snakk om ei populær vise man har festet til et allerede kjent navn. «Som de to Søstre fader- og moder-, hjem-, og fred-

løse forðum toge hinanden ved Haand og vandrede fra Land til Land for at finde et Hvilested, saaldedes vandre de endnu, forstødet af Historikerne, men gjæstmildt modtagne av Digterne», skriver Sven Grundvig lyrisk i sin innledning i DgF (III, 385). Fortellingen om Marsk Stigs døtre forteller om en reise med flere stoppesteder, der veveepisoden knyttes til et opphold underveis, i en fremmed kongsgård. Marsk Stigs døtre kommer ofte ikke hjem, men til en annen gård, og det ender noen ganger med at den ene blir syk og dør. Den andre søstera finner et nytt hjem, men finner aldri tilbake til det søstrene søkte. Kanskje ligger det en bønn om beskyttelse i deres vevde madonnabilder, eller et frampek om at hjemmet ikke vil finnes i denne verden. I disse fortellingene blir døtrenes vevekunst beundret, og kanskje misunt, men forblir ofte et lite oppfulgt motiv. Eventyrlogikken løses opp for mer sporadiske bevegelser, og det er kanskje dette sjangerskiftet som får Sven Grundtvig til å lure på om det likevel fins innslag av historisk stoff, som slår inn med virkelighetens uberegnelighet.

Visa om de stjalne kongsdøtrene er gruppert som riddervise. Men som vi har sett, er det både naturmytiske, religiøse og historiske innslag i variantmaterialet. Viseveven har mange tråder, og hvilke innslag som er dominerende, varierer.

Det store symesterskapet – Asbjørn og liti Kjersti

I visa «Asbjørn og liti Kjersti» er det broderikunsten som står i fokus. Visa begynner med at enten hennes far, kongen, eller en mulig frier, ridder Asbjørn,⁵ tviler på at Kjersti kan sy: «Hott sko' eg mæ liti Kjersti gjera? / hó kann míne Klæi hverken sý eller skjera», men møter en innvending: Líti Kjersti hó kann både skjera á sý / dei yppraste Klæi, som finnast í Bý» (Variant A etter Gro Olsdotter Mjaugedal, i Espeland m. fl. 2016: TSB D 16). Asbjørn sender stoff for å sette Kjersti på prøve, og dette er grunnlaget for en broderiekfrase – Kjerstis mesterverk av en skjorte beskrives. I noen varianter fungerer skjorta som forlovelsesgave, men fortoner seg også som en oppvisning og statuserklæring. Noen av variantene ender med at Kjersti ber frieren ryke og reise, andre med bryllup og gjensidig anerkjennelse.

Kjerstis broderiserie varierer, men det er ofte den mulige frieren, Asbjørn, som settes inn i ulike tablåer. Disse portrettene, den kommentaren det ligger i å skape dem, og forholdet mellom portrett og modell, og portrett og design, vekker interesse i denne balladetypen.

I boka *Ho sette seg sjov til styre* spør Sigrid Aksnes Stykket seg om hvorfor denne visetittelen så ofte er notert med ridderen i sentrum. I TSB-katalogen har den fått den danske tittelen «Esbern Snare», men det er jo Kjersti/Kristin denne fortellingen handler om. I likhet med E. Jane Burns, som påpeker den manglende interessen for tekstilarbeidet i chanson de toile-sjangeren, undrer også Sigrid Stykket seg over den manglende oppmerksomheten Kjerstis skredder- og broderikunst har fått av innsamlere og forskere: «(Mannlege) balladeforskarar har diskutert det vekslende tilhøvet mellom dei to mennene; [...] men lite har blitt sagt om sjølve omdreingspunktet her, den saumen som Kristin utfører, som gjev henne så stor ære» (Stykket 2002: 154).

Man kan spørre seg hvorfor Kjerstis syferdigheter er så viktige for Asbjørn, for det er vel neppe slik at kongens menn ikke kan få tak i velsydde skjorter. Hva er sømarbeid i denne sammenhengen? Hva slags handling er sømarbeidet? Hva forteller bildene? Det er ikke sikkert de forskjellige variantene av balladen svarer helt likt på dette, men i møte med balladetypens variasjoner, kan kanskje Bjørn Bandliens studie av kjærlighet, individ og samfunn i norrøn middelalder ha noen interessante innspill å komme med. Bandlien ser noen forskjeller mellom det høvisk kjærlighetssynet og en eldre, heroisk kjærlighetsforståelse:

Ifølge Grágás skulle ektefellene være jafnræði. Det skulle være samsvar mellom de ressursene mannen og kvinnen brakte med seg inn i sine ekteskap. Men jafnræði (ordrett oversatt «jevnstyre») innebar også at ektefellene skulle være likestilte på andre områder enn det rent økonomiske. [...] På jakt etter ektefelle måtte man gjøre seg selv til «tekst» – man måtte finne seg i å bli lest høyt av sine omgivelser. Vennskapsrelasjoner, rikdom, ætt og utseende var alle «tegn» som lå åpent for alle (Bandlien 2001: 135).

I den heroiske kjærlighetskodeksen er samtykke en prosess, og under stadig oppsyn, i tråd med tidens æresbegreper. Et parti som viser seg å ikke balansere godt nok, ble gjerne oppløst. Kjærligheten var for-

ventet å springe ut av at paret var hverandre verdige. Uteble den, var det kanskje tegn på at de likevel ikke var det. Med tiden blir dette idealet utfordret av en kristen norm der ekteparets samtykke ved inngåelsen ble sett på som viktig og varig – samtykket var en hendelse. Den høviske kjærlighetskodeksen knyttet seg til denne forståelsen, der de rette følelsene og deres uttrykk var distingverende, en kunst som kunne læres og utvikles. Disse kjærlighetsidealene, som nok i mange tilfeller kunne finnes samtidig, kan være interessante i forbindelse med syarbeidet: Skaper eller gjenkjenner Kjersti Asbjørn i sine bilder? Eller er skjorta mest en selvpresentasjon, der hun viser hva hun er verdt? Det er ofte knyttet symbolsk betydning til det å skjære og sy skjorte til en mann, og i sagaene er arbeidsfordeling og utføring av skjortesøm ofte et subtilt (eller noen ganger også ganske tydelig) språk.⁶

I de visene der Kjersti avslår frieriet etter å ha vist seg som mesterskredder, er det gjerne kongen som ivrer for giftermålet og ridderen som tviler. I andre varianter er det Asbjørn som friir, og kongen som innvender at datteren ikke kan sy, og dermed ikke passer til Asbjørn. I noen varianter slutter også Kjerstis mor seg til tvilerne. Kjersti har forsømt sømopplæringen: «Jag bad du skull bli hemma, sy pärlor på krans / då gick du med andra små jungfrur i dans» (sitert i Stykket 2020: 158). Med parallellstrofer understrekes en konflikt mellom hjemme og ute – der Kjersti velger utesonen og dens fornøyelser. Den danseglyde Kjersti leverer like fullt sitt mesterstykke. I disse visene blir Asbjørns prøve en sjanse for Kjersti til å vise at foreldrene feilvurderer henne. Sigrid Stykket trekker fram den første DgF-varianten som et «exemplum for det høviske riddaridealet», der Kjersti får vist hva hun kan, mottar et høvisk frieri fra Asbjørn, og viser frieren videre til sin far kongen, som overlater valget til Kjersti (ibid.: 157). Sigrid Stykkets tanker om at noen av variantene kan fungere som et slags kongespeil, er interessante å ta med seg til syskildringene i balladen. Det blir da synlig at den høviske og den heroiske holdningen ikke nødvendigvis følger avvisning/ikke avvisning-skiellet i variantmaterialet. Det kan være snakk om en anerkjennelse/avvisning av det de to partene *allerede er* (eller viser seg å være når de settes på prøve), eller det kan være snakk om en vellykket/mislykket tilegnelse av de høviske idealene som avbildes. I det første tilfellet vil det da være snakk om

en feilrepresentasjon som må oppklares, i den andre om å forandre seg i tråd med høviske idealer.

En parallell mellom Kjerstis søm og Asbjørns ridderskap fins i begge tilfeller. Den kan vise deres jevnbyrdighet: I noen ballader blir det klart at Asbjørn mestrer en del høviske kunster, og forventer at den han gifter seg med gjør det samme. Vekten i syscenen ligger da på utførelsen, selve sykunsten, Kjersti viser at hun også mestrer sin kunst. Eller det kan handle om portrettene Kjersti syr, og det de kommuniserer. Bildenes betydning blir da viktigere. I en færøysk variant formuleres sammenhengen mellom sykunst og ridderskap slik:

So væl kann hon tín i klæði skera, / sum tú ert ein riddari tey at bera.
So væl kann hon tíni klæði sý / sum tú verður ein riddare harí
(ibid.: 148–49).

Denne færøyske varianten lar, som mange av variantene, bilderekkene forestille andre motiver enn Asbjørn, selv om elskereren og ridderen med sverd som er blant scenene, er figurer som også kan omfatte ham. Den øvrige tekstens portrettering av Asbjørn heller derimot i retning karikaturen, ved at Asbjørn framstår så ubeskjeden: «Tað skal hon hava i seymalön / sjalvan meg ein riddara skjøn» (siteret i ibid.: 149). Den tidligere replikken fra Kjerstis mor, om at sømarbeidet er sendt Kjersti som hån, underbygger det dårlige inntrykket Asbjørn gir i denne balladen. Asbjørn blir heller ikke framstilt som mester i sverd-kunst og harpespill, hans status kommer fram ved at han kjennes på sin gullsydde kappe.

Billedrekka som får pryde skjorta i denne færøyske varianten omfatter:

- 18: Rósur og liljur
- 19: (erme) hvørt tað djúr i skógnum rann
- 20: (ermekrans) fimtan jomfrúur i ein dans
21. (bryst) riddaran jomfrúnna kysti
- 22: (herder) riddara við dragið svørði
23. (aksler) snekkjan, rennur i striðan streym
(ibid.: 148–49)

Bildene forteller mye om Kjerstis mesterskap, hennes mestring av vanskelige motiver og både hensiktsmessige og symbolske plasseringer av motiver. Balladen retter opp i en feilrepresentasjon, for når balladen er over har de to byttet status: Jevnbyrdigheten mangler fortsatt, men det er Asbjørn som er vanæret ved å bli avvist som *seymarløn*.

Et annet spor i materialet handler om parallellen mellom Asbjørnportrettene på skjorta, og den faktiske Asbjørn. Spørsmålet blir om portrettet representerer Asbjørn på rett måte, og i middelalderisk portrettkunst vil det si å sette noen inn i rett sammenheng og rang. Middelalderens billedkunst representerer en lang pause i interessen for realistisk portrettlikhet, en kunst antikken kjente, og som tas opp igjen i renessansen. Middelalderportrettet søkte heller å avbilde status og posisjon. Klesdrakt og symbolske objekter framheves. Den nære forbindelsen mellom middelalderisk billedkunst og balladesjangeren har ofte blitt påpekt, og portrettene av Asbjørn avbilder ham i talende situasjoner og med betydningsladde rekvisitter. Plagg som lerret åpner for korrespondansene mellom bilder og kropp, og denne korrespondansen tydeliggjøres i den tekstlige organiseringen: Strofe kobler motiv og plassering i ei bilde rekke, og i noen forestiller alle motivene Asbjørn.

Gjennom skjortesømmen går Kjersti del for del gjennom Asbjørns kropp og merker den med bilder av Asbjørn engasjert i ridderlige kunster. Er det et forsøk på opplæring, et ridderspeil Kjersti syr på skjorten, eller er det en slags anerkjennelse av Asbjørns status? Vi begynner med Asbjørn-portrettene slik de er tegnet i en variant etter Jorunn Knutsdotter Bjønnemyr:

12. De sette hó på hass ermekrans
han slær på gullhorpen, han bere gullband.
13. [De sette hó på hass] hære
herr Asbjønn mæ dragende svære.
14. De sette hó på hass brysti,
h[err] Asb[jønn] sin kjæraste kysste.
(Espeland m. fl. 2016: TSB D 16; https://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar1/tsb_d_16_asbjornoglitikjersti, hentet 18. april 2024).

Sammenliknet med tablåene i den forrige varianten, er korrespon-

dansen mellom kropp og bilde mer koordinert her. Arm – harpe, skulder – sverd, bryst – kyss er den ridderlige anatomien som tegnes opp i Jorunn Bjønnemyrs variant. Denne balladen inneholder i likhet med «De bortførte kongsdøtrene» portrettkunst, men det kan se ut som Kjersti nesten skaper eller omskaper Asbjørn idet hun syr skjorta. Balladen begynner i en situasjon som har formelkarakter, drikkelaget, som indikerer at de store ordene sitter løst. Skryt og dristige løfter er assosierte handlinger. Asbjørn og kongen blir altså ikke introdusert i sine mest høviske positurer, men som fulle og store i kjeften. Noe er flytende og går over styr når den berusede kongen kaster prinsessa og halve kongeriket i fanget på ridderen, som villig setter det på spill igjen. Men på skjorta er Asbjørn satt inn i andre tablåer.

Strofen som fanger inn bildet Kjersti lager av ham, gjentas når gaven leveres til Asbjørn av en dreng i Hæge Bjønnemyrs variant. Drengen kan kjenne igjen Asbjørn fra portrettet på skjorta:

9. Ho sette i hass ærmebond
han slær på gullhorpa, han bér'e gullband.
[...]
14. Å når han kãm seg i støga inn
så såt han Asbj[ønn] fyst←→ fyst'e i manning.
15. Å når [han kom seg i støga] fram,
han sló på gullhorpa, han bår gullband.
(Espeland m. fl. 2016: TSB D 16)

Syferdighetene får sin analogi i Asbjørns harpespill. Sømmens tråder og harpas strenger spiller også fint opp mot hverandre, og uttrykker kunster som korresponderer. Kjerstis portrett i skapende presens blir gjentatt i fortellende preteritum. Det er som om bildene har fått liv. Parallellstrofene i Hæge Vetlesdotter Bjønnemyrs variant er konsentrert rundt ett tablå, til forskjell fra Jorunns som har tre, (men dette ene gjentas på flere nivåer: som beskrivelse av broderiet på skjorteermet, som instruksjon fra Kjersti til den som skal levere gaven, der det samme bildet tjener som signalement, og til slutt som skildring av Asbjørn selv. Bilde, fortelling og virkelighet blir ett. Det kan synes å ligge en klarsynthet i dette, som den man ofte møter i eventyr, der figurer

som besitter en hjelpefunksjon ofte kan vite med forbausende presisjon hvor folk og gjenstander befinner seg og hva de holder på med, som om eventyret på et plan allerede har hendt. Men kanskje skapes også Asbjørn i det skjorta sys. Det er ermet hun broderer, og i gjentakelsen er det forskjøvet til armene. Fra erme til arm blir Asbjørn satt i bevegelse, de slår harpas gullstrenger, man kan ane en lek med tråd – strengforbindelsen, der Asbjørns strenger springer fram i Kjerstis tråder. Men broderiet kan også være et uttrykk for at Kjersti har sett Asbjørn som en mann hun anerkjenner, noe hun fanger inn i bildene sine. Det er først når hennes blick gis tilbake til ham, i form av portrettene på skjorta, at balladen lar ham likne. I noen tablåer knyttes Asbjørn til gull både i bunad og instrument. Han er den fremste i ringen. Og det er først når han ser hva Kjersti er god for, at hun er den fremste, at gullridderen kommer til sin rett. Slik skaper Kjersti Asbjørn, og Asbjørn Kjersti, og det rette bryllupet kan finne sted.

«Møya som drøymde» – fra søm til drøm

«Møya som drøymde» / «Møens morgendrømme» (Espeland m. fl. 2016: TSB D 397) er ei vise som har en vid europeisk utbredelse. Det fins mange nordiske varianter, men balladen har for eksempel også vært sunget på spansk i sefardisk tradisjon. I nordiske så vel som spanske varianter begynner visa ofte med at flere jenter holder på med sømarbeid, men en av jentene sovner fra det, eller møter ikke opp, fordi hun har en betydningsfull drøm. Interessant her er forbindelsen mellom søm og drøm. Broderer drømmeren videre på noe som sømmen setter i gang, eller er den drømmende en som melder seg ut av arbeidsfellesskapet, vendt mot sin egen skjebne?

I noen varianter av den forrige balladen, «Asbjørn og liti Kjersti», aner man en konflikt der Kjersti søker ut i dans og lek, i stedet for å øve på søm i balladegeografiens indre gemakker, der de syende kvinnene holder til. I «Møya som drøymde» setter det å ikke delta i syarbeidet opp et liknende skille. Samtidig knyttes drømmeren og symotivet sammen i bildeserien som presenteres. Denne er et drømmearbeid, og ikke et sømarbeid, men har sterke likhetspunkter med formelrekkene

som presenterer veven og broderiet i de foregående balladene. Drømmen er formet over samme lest som bildevev og bildebroderi, uten at det dermed er sagt at det ikke er forskjell på søm og drøm, og at denne forskjellen betyr noe. En del av balladene i materialet presenterer nesten bare bildeserien og tolkningen, og narrativet rundt er sparsomt. I andre er det skissert et lite drama rundt drømmen: En stemor/fostermor som håper hun selv eller døtrene skal få kongen, forsøker å kjøpe drømmene (danske varianter), gjemme bort drømmeren, eller lyve om at hun er et lite barn. Dette lykkes ikke.

Den førmoderne drømmen er ofte vendt mot framtida, og ikke som i nyere drømmetyding, mot det som alt har skjedd. Den er varsel, profeti, syn. Og det kan være gåtefullt hvor den kommer fra. Drømmen kan i visene fortone seg mektig, skjebnetung, som noe det ikke går an å forandre eller manøvrere seg vekk fra. Også i de variantene der morsskikkelsen stiller seg antagonistisk til drømmen, tolker hun den grundig, og uten tvil om hva den betyr.

Bilderekkene varierer noe i variantmaterialet. Den norske A-varianten har morgensol over kong Edels bord, nymåne over Skåne (den kommende dronningen), stjerner (kongebarn) og knelende epletrær (bukkende bønder). I andre varianter kan vi finne fugleflokker (brudefolk), duer (brudepiker), kornband (Norges land), en «lauk med silkeskaut» får ganske ulike tolkninger, noen steder en sønn, mens i andre, som i B-varianten,⁷ er det selve seergaven. «Dæ du drømde um dæn gûle lauk, / dæ betýr, dine synir bli skarpe som hauk.» Trær og vekster, himmellegemer og fugler er gjengangere. Korrespondanser dannes ved rim (måne/Skåne), ved symbolikk (sol/konge) eller metaforisk likhet (det tunge treet, de bukkende undersåttene). En kilde synes å være Josefs drømmer i Første Mosebok, den første drømmen, hjemme i Jakobs hus, har både kornbånd, stjerner, og den bukkende gesten i retning drømmeren, det er drømmer om storhet, og det springer en sjalusikonflikt ut av drømmen. En viktig variasjon i drømmefortellingen er at drømmeren noen ganger er deltaker, andre ganger tilskuer til bildeserien. «Jeg drømte jeg fløj så højt i træ, / at alle små grene de bugned derved», har den danske F-varianten (Grundvig og Olrik 1966: IV, 439).

Den svenske B-varianten har et underlig navn på drømmeren: «Växa hvita Lin».⁸ Kanskje har hovedpersonen, som setter sin drøm-

mevirkosomhet opp som en parallell til den andres sømarbeid, selv blitt linet det broderes på. I denne varianten vendes lykken om, og de siste drømmebildene, blodstenkte benker, varsler kongens død. Växa hvita Lin synes i denne balladen sårbar, ubeskrevet og mer underlagt skjebnedrømmen. I den norske b-varianten synes drømmerrollen å gjøre drømmeren mektig, hun er seer, visjonær, og drømmen er et gobelin hun skaper sin egen skjebne gjennom. En serie strofer forteller om hennes oppstasing i uvante, staselige klær som svar på kongens frieri. Gjennom silkeserk, stakken blå, perlegullbånd og sølvspente sko, som teksten understreker at hun ikke er vant til å bære, forvandles hun, og på eventyrvis skimtes det glimrende gullslottet. Växa hvita Lin plasseres i kreftenes hender, men balladen slutter uten at drømmen oppfylles. Den slutter dramatisk der drømmetydningen, og med den kanskje skjebnen, snur. Hennes fortelling er mer i tråd med det Pål Dahlerup ser som typisk for balladeuniverset: «Den manglende transcendentale styring gjør, at det i balladerne ikke går etter fortjeneste. Lykke og ulykke fordeles ikke etter menneskelig kvalitet, og der skildres ikke et udlignende refærdighedsniveau efter døden. Balladerne er således eksistentielt åbne» (Dahlerup 1998: 114).

I de fleste variantene er det bildeserien og fortolkningen av denne som står i sentrum, og balladen har vist seg levedyktig også uten særlig utviklet rammefortelling. Denne er uansett i mange varianter enkel og eventyrlig. Drømmen, og måten den spiller på likhet og forskjell fra søm, og videreføringen av drømmen i en omskaping i sterke utstyr- og tekstilbilder, understreker sammenhengen mellom forestilling og kunsthåndverk, der tekstilene har en sterk rolle i fantasien, og drømmeforestillinger modelleres i tråd med diktet tekstilkunst. Fortolkningen står sentralt, og kan ses som en *mise-en-abyme* som kommenterer publikums forståelse av balladen og dens bildespråk.

Avslutning

David Colbert hevder at balladeformler med syende kvinner alltid signaliserer en hemmelig sorg. Kanskje mener han en mer spesifikk formel, men sy- og tekstilmotiver ser ut til å kunne romme mye mer og lede inn

i flere tematikker, og langt flere enn de jeg har konsentrert meg om.

Situasjonsformlene og deres ofte gjentatte indikasjoner, som også lærer opp publikum i de framstilte tablåenes betydning, kan ellers være interessante å studere nærmere. Innledningsvis var jeg for eksempel innom åpningsformler med syng og veving, som framstår som ganske definerte koder. Finurligheter i denne håndarbeidsgrammatikken har nok mer å gi, om man studerte denne motivkretsen i en større bredde.

Som framføringsarena med ekkoer inn i teksten, og muligheter for ekfratiske mise-en-abyme, er tekstilarbeidssituasjoner en stadig iverksatt ramme for sungne fortellinger. Noen balladeforskere har tatt tak i denne siden ved balladen, som Lars Lönnroth i *Den dubbla Scenen*, Sigrid Stykker i studien *Ho sette seg sjov til styre*, og Anne Sigrid Refsum i sin studie av Harpa, en av de mest utbredte nordiske balladene: «*Båra bere dæ vene vivi frå land*». I studiet av mine tre balladetyper med tekstilmotiv har tekstilekfrasen – i den førmoderne utformingen der et kunsthåndverk blir til – vist seg sentral, og kunsthåndverket som presenteres får ofte betydning både som bilde, handling og gjenstand.

Det kan synes som en utforskning av skjebnen og forming av livet er noe som ofte havner i forgrunnen i balladefortellingene rundt tekstilarbeid. Tekstilbildet kan fylle tomme plasser i fortiden eller gi bud om noe som skal skje. I likhet med andre kunster og håndverk kan disse utføres med mesterskap – en øvelse som i folkediktingen også foregår i nærheten av berget det blå og overskridelsen. Tekstilarbeidet kan fortelle om ting som settes sammen på nye måter, om forbindelser, gaver og drakter som får personene til å tre fram i ny skikkelse, eller som får den gamle til å synes i nytt lys. Balladen kan danses, og dens dramaer og replikker synges og leves ut, men kanskje har den også et slags forværelse der bildene og draktene skapes. Og dét kan også være et sted som er verdt å utforske.

Litteratur

Bandlien, B. (2001). *Å finne den rette: Kjærlighet, individ og samfunn i norrøn middelalder*. Oslo: Den norske historiske forening.

- Bilman, E. (2013). *Modern Ekphrasis*. Bern: Peter Lang AG.
- Burns, E.J. (2002). *Courtly Love Undressed: Reading through Clothes in Medieval French Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Colbert, D. (1989). *The Birth of the Ballad*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Dahlerup, P. (1998). *Dansk litteratur 2: Middelalder 2: Verdslig litteratur*. København: Gyldendal.
- Dinshaw, C. og Wallace, D. (2003). *The Cambridge Companion to Medieval Women's Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Espeland, V. m.fl. (red.). (2016). *Norske Mellomalderballadar. Tekstar* (NMB). Vitskapleg, digital utgåve. www.bokselskap.no.
- Frye, S. (2011). *Pens and Needles: Women's Textualities in Early Modern England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Grundtvig, S. og Olrik, A. (red.). (1966). *Danmarks gamle Folkeviser*. København: Akademisk Forlag; Universitets-Jubilæets Danske Samfund, København.
- Holzappel, O. (1980). *Det balladeske*. Odense: Odense universitetsforlag.
- Jonsson, B.R. (1986). «Bråvalla och Lena: Kring balladen SMB 56.» *Sumlen – samfundet för visforskning*, 1976–99. 1989, s. 49–166; 1990–91, s. 163–458.
- . (1983–2001). *Sveriges medeltida ballader*. Redigert av svenskt visarkiv. 5 bd. Band 3 og 4: 2. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Jonsson, B.R. m.fl. (1978). *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Karlsen, O. (2003). *Ord og bilete: Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Kværndrup, S. (2006). *Den østnordiske ballade: Oral teori og tekstanalyse*. København: Museum Tusulanums Forlag. Københavns universitet.
- Langeland, S. (1994). *Langt innpå skoga*. Grappa.
- Lönroth, L. (1978). *Den dubbla scenen: Muntlig diktning från Eddan till ABBA*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.
- Ong, W. (1991). *Muntlig och skriftlig kultur: Teknologiseringen av ordet*. Göteborg: Anthropos.

- Refsum, A.S. (2016). «Båra bere dæ vene vivi frå landi»: *Muntlig diktning og muntlig tradisjon i Dei to søstrene*. Trondheim: NTNU, masteroppgave.
- Solberg, O. (2016). Innleiingar og kommentarar i *Norske mellomalderballadar: Tekstar* (NMB) Nasjonalbiblioteket/Bokselskap <https://www.bokselskap.no/boker/fagartiklarogtittelregister/solberg>.
- Stykket, S. (2020). *Ho sette seg sjov til styre: Kvinneframstilling i balladar gjennom tid og rom*. Oslo: SAP/Norsk folkeminnelag.

Noter

- ¹ I antikken dekker ordet ekfrase begge deler.
- ² Ekfraser der prosess og bruk også kommer til uttrykk, fins selvsagt også i moderne tid, som f. eks Olav H. Hauge-diktene Ole Karlsen behandler i kapittelet «Ekfrasar med kunstgjorde gjenstandar som motiv». Noen av diktene i dette kapittelet, blir kommentert som ekfrastiske ut fra et eldre begrep (Karlsen 2003: 75).
- ³ Chanson de toile er en gjennomgående referanse i *The Birth of the Ballad: The Scandinavian Medieval Genre*. Colbert jevnfører blant annet balladen med sanger av denne typen når det gjelder refreng, strofeform, versifikasjon, scener, mimetisk modus og tematisk syntaks.
- ⁴ Her kan man også se forskjeller mellom balladen og den samtidig og nært beslektede versromanen. I ulike utforminger av Flores og Blanzeflor, en fransk romanse oversatt til norrøn prosa og svenske vers, skildres et beger med scener fra Troja og en fuglefigur på toppen – fuglens livaktighet poengteres sterkt.
- ⁵ Navnevarianter: Esbern og Kristin er også en del brukt.
- ⁶ Bandlien trekker for eksempel fram Gudrun i *Laksdøla saga* som etter en serie konflikter med sin mann Torvald syr ham en kvinneskjorte. Bandlien tolker det slik at Gudrun med dette viser at hun betrakter Torvald som «uegnet til å fylle sin mansrolle» (ibid.: 217).
- ⁷ Oppskrift: 1856 av Sophus Bugge etter Gunbjørg Eigilsdotter Heimdal, Nissedal, Telemark.
- ⁸ Denne er opptegnet i 1819 i Småland, og sangeren, Carin Pehrsdotter ble født i 1745. Jonsson m.fl. 1983–2001, bd. 4:2, s. 138.

Seksualitet og incest i norske mellomalderballadar

Olav Solberg

Mellomalderkyrkja var svært oppteken av seksualitet. Interesse hadde ingen ting å gjera med seksualitet som ein mogleg verdi, som noko positivt for menneska. Tvert imot. For kyrkja framstod seksualitet som eit problem, og det galdt å handtere dette problemet på mest mogleg føremålstenleg vis. Eit viktig tiltak var å innføre strenge reglar for når seksualitet kunne gå føre seg, og når den slags ikkje var lovleg. Kva kyrkja sine reglar førte til i praksis, er sjølv sagt ei heilt anna sak. Sidan incest høyrer uløyseleg saman med seksualitet, stod også reglane for kva som skulle reknast hit, sentralt. Kva var eigentleg incest? Kvar gjekk grensene mellom lovleg og ulovleg seksualitet? At incest var ei stor synd og førte til langvarige opphald i skirselden, var det ingen tvil om.

På kva måte heng så seksualitet- og incestspørsmålet saman med balladediktinga? Etter mitt syn er det logiske svaret at balladen har røtene sine i norrøn mellomalder. Mange balladar går attende til tida då sjangeren mest sannsynleg vart til, tiåra kring 1300. Balladediktinga ber framleis i seg mykje av opphavleg mentalitet, både verdsleg og religiøs. På denne bakgrunnen er det underleg at incest som forskingsemne er så å seia fråverande i norsk balladeforskning. Kva kan det koma av? Kanskje er svaret så enkelt som at den enkelte balladen også handlar om heilt andre ting – kamp, strid, drap, kjærleik, religion, skjemt – og at dette skygger for incestskildringane. Og kanskje har sjenanse overfor eit emne som incest ført til at norsk balladeforskning har forsømt seg.

Derimot har balladeforskarar frå andre nordiske land drøfta incest i balladediktinga. Her nemner eg først finlandssvenske Ann-Mari Häggman. Häggman har skriva ei interessant doktoravhandling om Maria Magdalena: *Magdalena på källebro: En studie i finlandssvensk visstradition med utgångspunkt i visan om Maria Magdalena* (1992).

Som balladefigur kan Maria Magdalena kallast prototypen på syndarinnna som forbraut seg ikkje berre mot eitt, men mot fleire incestforbod. At balladen om Maria Magdalena er skriven opp over heile Norden, viser kor stor interesse det har knytt seg til denne balladen.

Vidare trekkjer eg fram Sven-Bertil Janssons velskrivne innføringsbok i balladeuniverset: *Den levande balladen: Medeltida ballad i svensk tradition* (1999). Jansson drøfter her incest som fenomen og trekkjer fram ei rad svenske balladar som inneheld incestskildringar. Elles fører utgjevarane av *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (TSB-katalogen) opp ei gruppe naturmytiske viser, riddarviser og kjempe- og trollviser med incestmotiv (Jonsson, Solheim og Danielson 1978: 100–02).

Emnet for denne artikkelen er incestskildringar i norske legendeballadar. At incest som tema (eller motiv) er utbreidd nettopp i denne balladegruppa, er ikkje underleg. Legendeballadane konsentrerer seg nettopp om synder og moralske utskeiingar. Heile fem av dei tretten legendeballadane som er oppskrivne i norsk tradisjon, handlar om incest, på ein eller annan måte. Desse fem balladane er «Maria Magdalena» (TSB [B 16](#)), «Olav lyg på stolt Margjit» (TSB [B 20](#)), «Torgjusdøtrene» (TSB [B 21](#)), «Agnus Dei» (TSB [B 23](#)) og «Draumkvedet» (TSB [B 31](#)). Kva for typar incest er det tale om? På kva måte knyter incestskildringane seg til og stør opp om tematikk og mentalitet i visene? I det følgjande drøfter eg spørsmål som desse.

Som nemnt såg den katolske kyrkja i mellomalderen på seksualitet som eit problem. Kyrkja kravde derfor at ektefolk skulle halde seg frå kvarandre ved alle fastedagar og enkelte heilag- og helgendagar. Som historikaren Ole Jørgen Benedictow skriv: «Norge ville i løpet av noen generasjoner ha vært tomt for mennesker om kirkens avholdenhetskrav virkelig var blitt praktisert» (Benedictow 1999: 29). Når det gjeld oppfatninga av kva som skulle reknast som incest, var krava så kompliserte at det måtte gå rundt for nokon kvar å halde greie på reglane. I tillegg kom såkalla åndeleg incest, mellom dei som tok del i dåpshandlinga. Og det kan heller ikkje ha vore enkelt å halde greie på reglane for lovleg seksuelt samvær. I Gulatingslova, som speglar rettstilhøva på 1100-talet, heiter det:

Om en mann får seg kone med giftingsord og giftingsgave i utid eller på den tida da biskopen har forbudt oss det, natt til søndag eller til fredag eller til onsdag eller de netter som det er fastedag eller helligdagen etter fra morgenen av, eller i forfasten, (det er) de tre ukene nærmest jonsok (= Sankthans), og tre (uker) før Mikkelmess (= 29.9), og tre (uker) før jul og 13 juledager. Om en mann tar seg en kone på de dagene som jeg nå telte opp, skal han bøte tre øre (sølv) til biskopen. Men om han tar seg en kone i langfasten, i de ni ukene da biskopen holder faste, og påskeuka den tiende (uka), da skal han bøte 3 mark (= 24 øre sølv) til biskopen (Benedictow 1999: 29).

Av *Christian den Femtes Norske Lov* (1687) går det fram at haldninga til seksualitet og incest ikkje hadde endra seg vesentleg sidan mellomalderen. Derfor synest det som eit paradoks at dei strenge incestreglane som galdt i mellomalderen og tidleg nytid, så snart gjekk i gløymeboka. Både i kongelege krinsar og bygdekaksemiljø var det i alle fall på 1800- og 1900-talet ikkje uvanleg med ekteskap mellom syskenbarn. Men i «Draumkvedet» vart slike seksuelle hopehav strengt fordømt, som vi skal sjå.

Ifølgje Sven-Bertil Jansson var det i avsidesliggjande svenske bygder ikkje uvanleg å inngå ulovlege ekteskap, ekteskap som styresmaktene ville slå ned på om dei fekk greie på kva som gjekk føre seg. Rettsaker frå 1600-talet viser at slik utukt var vanleg:

Man har visat att enbart från Småland och Öland gick under en tioårsperiod (1635–1644) inte mindre än 28 dödsdomar för incest vidare till hovrätten, som dock omvandlade dem till mildare straff. Det behöver därför inte ligga något förvånande i att ballader med incest som tema eller motiv har kunnat leva länge i traditionen (Jansson 1999: 126).

Ei norsk gransking frå same periode fortel ei liknande historie. Harriet Marie Terjesen har undersøkt korleis incestsaker fordeler seg i Rogaland. Det viser seg då at dei isolerte områda Dalane og Ryfylke innland peikar seg ut med flest rettsaker, i motsetning til meir sentrale område som Karmsund og Jæren (Terjesen 1994: 161–63). I dei indre bygdene har folk truleg hatt færre partnerar å velja blant. Dessutan har dei kanskje rekna med at lovbrøt ikkje ville bli oppdaga. I det følgjande drøfter eg dei fem norske legendeballadane der incest gjer seg gjeldande.

«Maria Magdalena» (TSB B 16)

Eg byrjar med balladen om Maria Magdalena. Jesus skal ha drive sju vonde ånder ut av henne. Maria var ein av disiplane, ho følgde Jesus til Jerusalem, såg han i grava og var ein av dei første som møtte han etter oppstoda. Magdalimesse, minnedagen hennar på primstaven, er 22. juli. Maria har kome til å symbolisere den prostituerte kvinna som angrar, gjer bot og får oppreisning. I norsk kyrkjekunst er ho gjerne framstilt med utslege hår og med smurningshorn til å salve Jesu føter. På altarframstykket som ein gong stod i den gamle stavkyrkja i Lårdal, er det slik vi ser Maria Magdalena.¹

Handlinga i «Maria Magdalena» går ut på at Jesus møter henne mens ho auser vatn på stranda. Han spør om ho vil gje han drikke, og ho svarar at det skulle han fått, om ho berre hadde hatt sylvskåla si. Jesus svarar at om ho hadde vore «ei møy so rein», skulle han drukke av hendene hennar. Maria sver med dyre eidar at ho aldri har vore saman med nokon mann. Men Jesus veit alt om henne, ho har født tre barn med ulike fedrar – broren, faren og soknepresten. Slik heiter det i Sophus Bugges oppskrift (1863) etter Tone Marteinsdotter Høna (1805–77).

Eg siterer strofene 12–15 i den 19 strofer lange teksten:

12. Jomfruva [Maria Magdalena] faldt for hånom i kne
kjære du lyt skrifte meg.

13. Ja du sko stande i åtte år
nakji unde kyrkjetårn.

14. Du sko kje anna hava ti mat
berre de blikna lindelav [lindelaav].

15. Du sko kje anna få ti drykk
hell bære doggje [dogga] der den felle tykk.²

Omkvedet i oppskrifta etter Tone Høna lyder «på domen» (mellomstevet) og «Tungen talar å sjælen svarar på dommen» (etterstevet). Det er uvanleg med tematisk samsvar mellom stev (refreng) og ballade-

forteljing, men slik er det altså i «Maria Magdalena». Verknaden av dette kompositoriske grepet er at lesaren (og songaren) aldri er i tvil om kva balladen mest av alt handlar om. Kvart menneske må sone syndene sine på domedag, uansett kor mykje vedkomande har loge i levande live, uansett i kor stor grad det einskilde mennesket har prøvd å vri seg unna misferdene sine.

Komposisjonen i balladeforteljinga er enkel og består av to scenar, først eit møte mellom dei to hovudpersonane, deretter eit tidssprang på åtte år, og så ein siste scene. Dei åtte åra tyder ikkje nødvendigvis åtte år bokstavleg tala, men skal oppfattast som ei lang tid. Elles går det fram at Maria i ein tredje scene blir lyft opp og fram til ein ærestol i himmelen.

Som i mange andre balladar blir handlinga lagd fram i form av replikkvekslingar mellom dei to hovudpersonane. Tiltaleformelen som Jesus brukar: «Høyrer du skjøn jomfru eg talar ti deg» kunne gjerne vore brukt i ei vise med eit heilt anna og verdsleg emne. Kanskje er replikken ironisk meint, for det er nettopp som ei vakker jomfru Maria Magdalena vil oppfattast. Ho skjønar ikkje kven ho har framfor seg, og gjer sitt beste for å føre samtalepartnaren bak lyset.

Når Maria orsakar seg med at ho ikkje har sylvskåla si med seg og derfor ikkje kan gje den framande drikke, kan det hengje saman med at Maria Magdalena i legendestoff og kyrkjemålingar blir framstilt som rik og fornem. Orsakinga strekar dessutan under kontrasten mellom den rike kvinna høgt på strå og Jesus, kledd som ein fattig vandringsmann. I varianten etter Tone Høna står det ingen ting om korleis det har gått med dei tre barna Maria har sett til verda. Men av den austnordiske tradisjonen går det tydeleg fram at ho har drepe dei (Häggman 1992: 60). Det er derfor Jesus seier at han aldri har møtt eit menneske med så store synder på samvitet. Maria er skuldig ikkje berre i incest, men i drap. Dei tre barna Jesus har gjeve liv, har ho teke livet frå.

Etter avsløringa bryt Maria Magdalena saman. Ho forstår kva ho har gjort seg skuldig i. To gonger må ho naudbe om å få skrifta syndene sine og bli straffa for dei. Domen er hard, eit einebuarliv i øyde-marka. Her skal ho leva asketisk, med lite mat og lite å drikke. Som eit visuelt uttrykk for dei seksuelle syndene sine skal ho stå «nakji unde kyrkjetårn», til spott og spe for alle som kjem framom. Av andre

variantar går det fram at Maria berre skal ha harde steinar å liggja på, og ho skal gå berrføtt i snøen (Blom 1971: 138).

Førestellinga om «livsens vatn», som ifølgje Johannes' openberring gjev evig liv, er ein del av underteksten i balladen om Maria. Det kan sjå ut til at det er dette vatnet det eigentleg er tale om, for Jesus kunne lett skaffe seg drikkevatt sjølv. Men han veit at Maria er urein åndeleg og religiøs. Uansett kva ho har gjort seg skuldig i, får ho likevel høve til å skrifte syndene sine, bli straffa for dei, og få tilgjeving. På spørsmål frå Jesus om korleis ho likte straffa ho vart pålagd, svarar ho:

Sosso [slik] likar eg skrifti [straffa] di
som kvor dag eg drakk mjø og vin.

Med andre ord har straffa vore som ein fest, og denne festen dannar i balladen overgang til neste og siste scene. Maria kjem til himmelen og får ein ærestol å sitja i, ved jomfru Marias side. Dette er eit motiv vi også finn i balladar som «Fuglen sette seg på lindekvist» (TSB B 22) og «Olav og Kari» (TSB D 367).

Maria-balladen har ei svært konsentrert handling, med berre to aktørar. I utgangspunktet står dei – Maria og Jesus – langt frå kvarandre og i sterk motsetning til kvarandre. Men heldigvis for Maria vender alt seg til det beste, trass i dei store syndene ho har gjort seg skuldig i. I tillegg til incestsynda kjem drapa på dei tre barna, jf. ovanfor. I dei norske tekstane står det ingen ting om at Maria har drepe barna sine. Den einaste referansen til at barna faktisk er døde, finn vi i ei oppskrift etter Signe Gjermundsdotter Napper (1788–1865) frå Mo i Telemark. Oppskrifta synest å ha eit eller anna skillingstrykk som utgangspunkt. Jesus spør:

Høyr du Maria hvad jeg siger dig
hori [kvar] æ' no dei tri små lik
(Blom 1982: 60).

I den svenske tradisjonen blir det sagt i klartekst at Maria Magdalena har drepe barna sine:

Det första aflade du med din Far
Det kastad' Du i det röda haf

Det andra aflade Du med din bror
 Det kastade Du i den röda flod

Det tredje aflade Du med din SocknePrest
 då gjorde Du synd som aldramest
 (Jonsson, Jersild og Jansson 1986: 117–19).

Maria-balladen handlar altså ikkje berre om incest, men om korleis incest kan føre til ei endå verre synd, til drap. Drøftinga ovanfor viser at vi bør sjå ein ballade som «Maria Magdalena» i nordisk lys. Dei norske oppskriftene må jamførast med tradisjonen i andre land. Faktisk blir den harde reaksjonen til Jesus vanskeleg å forstå, dersom ein ikkje veit at Maria har drepe barna sine.

«*Olav lyg på stolt Margjit*» (TSB B 20)

Denne balladen er funnen i alle nordiske land, med små variasjonar i balladeforteljinga. Den norske tittelen skriv seg frå Leiv Heggstad og H. Grüner Nielsens oversynsverk *Utsyn yver gamall norsk folkevise-dikting* (Heggstad og Grüner Nielsen 1912: 32). Epitetet «stolt» brukt om Margjit markerer at handlinga går føre seg på høgt sosialt nivå. I andre variantar kan det vera Olav som blir karakterisert på denne måten. Det blir ikkje sagt i klartekst i alle variantar, men av samanhengen – og i varianten etter Olea Crøger – går det fram at dei to hovudpersonane er son og dotter til kongen.

Handlinga går ut på at ein bror freistar å forføre syster si, begå incest med henne. Men ho avviser han. Då skuldar Olav systera for å vera ei hore og drapskvinne, og overtyder kongen om at ho må straffast. Etter dette blir Margjit brend på bålet. Men når elden er slokna, er ikkje Margjit oppbrend slik tilskodarane ventar, men ligg på bålstaden, kvit som ei svane. Ho blir henta til himmelen av to englar (eller duer), mens Olav på si side blir frakta til helvete av to djevlar eller ramnar.

Den eldste norske varianten skreiv Olea Crøger opp i 1840-åra etter ein ukjend songar. Dei tre første strofene av teksten, truleg henta frå eit dansk flygeblad, lyder slik:

1. Peder han ganger til Kongens Gaard,
Aa ude stod Kirsten, var svøbt i Maar
[kledd i kappe av mårskind].
2. Aa hør Du liden Kirsten hvad jeg siger Dig,
Aa vil Du nu troelove mig.
3. Aa ikke saa vil jeg troelove Dig,
for du est Peder, Broder til mig.³

Den eldste nordiske teksten er svensk, frå 1590-talet, med ei handling som svarar til dei atskilleg nyare norske oppskriftene. Også mellom- og etterstevet er gjenkjennelege.

Margjit (og Kirsten) er ukjende personar og kan derfor kallast anonyme martyrar. Med Maria Magdalena har dei det til felles at dei blir henta til himmelen etter døden. Ådel Gjøstein Blom gjer merksam på at særskilt duemotivet er mykje bruka i legendeballadane. Duene fungerer som sendebod frå himmelen til jorda, og symboliserer dessutan uskuldige menneske (Blom 1971: 176–78). Ein kompositorisk skilnad i høve til Maria-balladen er at det finst ein falsk forfører blant aktørane. Den falske forføraren må sjølv sagt få si straff.

Ein kunne tenkt seg at Olav hadde blitt dømt til eit langt opphald i skirselden. Det ville gjeve han ein sjanse til å gjera opp for seg etter døden. Men her er balladediktaren ubønhøyrleg. Olav er fortapt. Men kva med kongen? Er han heilt uskuldig? Han godtek utan vidare det sonen påstår, og bryr seg ikkje om kva dotter hans seier.

«*Agnus Dei*» (TSB B 23)

Av denne gamle balladen finst det stort sett berre restar att. Det fører til at handlingsgangen er uklar på fleire punkt. Visa er berre oppskrive i Noreg. Visehandlinga går ut på at jomfru Maria ser eit barn koma flytande til lands, ved sjøstranda. Ho tek barnet med seg og kallar det *Agnus Dei* [Guds lam]. Barnet sørgjer fordi foreldra er døde og nå oppheld seg «i vanden» [knipe, vanskar] – dvs. i skirselden. Eidsborg-songaren Anne Ånundsdotter Lillegård (1792–1863) var

den einaste som kunne ein nokolunde fullstendig tekst, og ho visste at det var incest som låg til grunn for at foreldra måtte pinast. Landstad skriv:

Sangerinden tilföiede, at Forældrene vare Söskende, og at Moderen havde kastet sit Barn i Havet. Jomfru Maria kommer og redder det ulykkelige Barn, som dog ikke bliver glad förend begge dets Forældre ere *udløste af Vaanden*; da slaar Barnet Leg med alle Guds Engle og danser med dem (Landstad 1968: 551–52).

Elles var Agnus Dei opphavleg ein hymne i den katolske messa. I folketradisjonen tyder den språklege omlaginga av Agnus Dei til «agnes-tei» eit hengjesmykke.

Landstads oppskrift av «Agnus Dei» etter Anne Lillegård er på berre ni strofer, dessutan finst to fragment. Dei tre første strofene lyder slik:

1. Jomfru Maria gekk seg neð pá sand,
fyri follo [ved fjorden],
der ság hon deð bánið [barnet], kom fljótand i land.
Tungt tróða dansen under mollo [under jorda].
2. Hon tók deð bánið og bar deð heim,
dei kallað deð ungan Agnusdei.
3. Og alle Guðs englar slóge leik [dansa i ring],
stúre sat ungan Agnusdei
(Landstad 1968: 551–52).

Som nemnt heng ikkje handlinga i denne balladen logisk saman på alle punkt, visa er fantastisk og underleg. Men namnet Agnus Dei assosierer til Frelsaren – til Guds lam som ber all verdas synd. Handlingsmotivet med barnet som kjem flytande på sjøen, kan minne om forteljinga om Moses. Moses dreiv i land på Nilen, framfor føtene på Faraos dotter. Som Ådel Gjøstein Blom seier, kan denne likskapen tyde på at Agnus Dei ikkje er noko vanleg menneske, men Frelsaren

sjølv, Guds son (Blom 1971: 208–10). Men korleis kan eit barn som foreldra har kasta på sjøen, samstundes vera Frelsaren? Og treng Frelsaren be jomfru Maria om hjelp?

At foreldra til barnet har hamna i skirselden, er ikkje underleg. Jomfru Maria sitt svar kan tyde på at far til barnet har større skuld enn mora. Han kan godt bli verande i skirselden ei stund til, meiner ho. Men Agnus Dei vil gjerne at begge foreldra skal bli frelste, og slik blir det. Dermed endar balladen i harmoni.

«Torgjus-døtrene» (TSB B 21)

Det ligg ikkje noko illevarslande eller skremmande i ein kvardagsleg balladetittel som «Torgjus-døtrene». På 1800-talet, då dei fleste norske balladar vart oppskrivne, var Torgjus eit ganske vanleg mannsnamn, i alle fall i Telemark. Og det er berre i Telemarks-tradisjonen «Torgjus-døtrene» er bevart. «Torgjus-døtrene» er truleg den mest brutale og bloddryppande av dei tretten legendeballadane vi har på norsk. Og det som verre er, valdtekter, drap og mordbrann skjer i ein og same familie.

Handlinga i den norske viseforma går kort fortalt ut på at to systrer søv for lenge om morgonen, trass i at dei skal til kyrkje. Den eine av systrene kler seg i finstasen og skundar seg av stad. På vegen møter ho to røvarar. Røvarane seier rett ut at dei vil valdta henne. Når ho avviser dei, drep dei henne med sverd. Men i blodstraumen frå den drepne jenta skjer det eit mirakel – det kveikjest høge voksllys. Røvarane går så til garden som systrene kjem frå, og viser fram kleda hennar. Der skjønar dei kva som har skjedd, og far til systrene brenn røvarane inne i ei badstove. Men røvarane er eigentleg brør til jenta, og ifølgje balladehandlinga har dei verken kjent igjen henne eller heimegarden. Nedanfor kjem eg attende til den norske viseforma.

I den eldste svenske teksten (frå 1670-talet) blir det gjort eit forsøk på å forklara kvifor røvarane ikkje kjenner igjen systrene sine. Dei skal ha blitt sende til framande land som smågutar og ha vandra omkring i årevis, før dei endeleg kjem attende. Berre namnet på foreldra har dei kjennskap til:

Wij woro oss 3 bröder småå.
Oss Sendes uth på fremmande land

Wij woro oss til att wandra
från dett eena landet til dett andra

Wår fader heeter Thöres j wenge
Wår moder heeter Fru Karin

(Jonsson, Jersild og Jansson 1986: 175–76).

Leiv Heggstad kallar visa «Møyi og røvarane» (Heggstad og Grüner Nielsen 1912: 32–3). På Heggstads tid var ikkje balladen utgjeven. I Knut Liestøl og Moltke Moes *Norske Folkevisor* (1920–24) er det derimot trykt ei redigert form. Men ut frå det vi veit i dag, er Liestøls og Moes kommentar svært misvisande. Visa skal etter deira oppfatning opphavleg vera søreuropeisk, og ha innvandra til Norden, der det har kome til enkelte nye drag (Liestøl og Moe 1958: 47–8, 262–63). Men Bengt R. Jonsson har dokumentert at «Torgjus-døtrene» har gamle nordiske røter. I Sverige vart den oppskrivne så tidleg som på 1690-talet. Dessutan nemner historikaren Johannes Messenius (1579–1636) balladen i eit brev, og av hans omtale går det fram at balladen er endå eldre:

Men hwadh then Wijsan anlangar om Toris i Wengie och Fru Margrethe sampt theras Söner och döttrar hafwer iagh icke ännu någon wiss berättelse bekommit, efther ther om äre många meningar, somme mena att thetta mordit skulle skee wid Kerna Kyrcke somme mena thet wara skedt wid Legenna lunda Capell, en part mena thetta wara skedt i Winnersta Sockn (Jonsson 1967: 42, 753–54).

«Torgjus-døtrene» er oppskrivne frå folketradisjonen i alle nordiske land. På svensk blir visa kalla «Herr Töres' döttrar», på dansk «Hr. Truelses Døtre», på islandsk «Kvæði af vallara systrabana» og på færøysk «Torkils dötur». Dessutan fortel den skotske Child-balladen «Babylon or The Bonnie Banks o Fordie» i hovudsak den same historia.

Visse skilnader er det likevel i oppskriftene i dei ulike land. For Noreg spring det i auga at tradisjonen er så mager. Ingen av dei seks oppskriftene er fullstendige. Dei vitnar tvert imot om ein tradisjon i oppløysing, med prosareferat av delar av handlinga. Dette skjer når

songarane ikkje lenger minnest strofene og må ty til attforteljing.

Det kan altså verke som om dei norske formene av balladen er seine, og er lånte inn frå andre nordiske land, kanskje helst Danmark. Men i analysen sin av den islandske balladeforma, som har vore kjend sidan 1600-talet, viser Vésteinn Ólason at den norske viseforma går langt attende, og ligg til grunn for den vestnordiske tradisjonen. Det går eit markant skilje mellom dei vestnordiske og dei austnordiske viseformene, seier han. Dette skiljet går bl.a. på antalet systrer og røvarar i det vestnordiske og austnordiske området. Og ikkje minst skildrar dei vestnordiske versjonane eit *lysunder*, mens det dreiar seg om eit *kjeldeunder* i dei austnordiske.⁴ Vésteinn Ólason skriv:

The most natural explanation is that the Faroese and the Icelandic version each derives from an older layer of the West-Nordic tradition which must have developed its characteristics in Norway. This means that the ballad must have been brought to Iceland no later than c. 1500, and there is no linguistic or stylistic evidence to contradict this conclusion (Ólason 1982: 179–82).

Den litterært sett beste norske teksten, og den einaste som eit stykke på veg er i samsvar med den islandske forma, skreiv Sophus Bugge opp i 1857 etter Signe Gjermundsdotter Napper (1788–1865) frå Skafså. Eg gjev att dei sju siste strofene av Signe Gjermundsdotters tekst nedanfor:

10. Kari aksla kåpa blå
så tók hó vegjen på heii låg.
11. Då hó kom der noko på hei,
møter ho dei røvarar tvei [to].
12. Æ' du no dotter ti Maria møy,
hell æ' du dótteri ti Torjus under øy?
Bendik lova so vene møy.
13. Kvor vi' du [vil du anten] vera røvarevív
hell dú for svære [sverdet] læta her lív?
14. Eg vi' kji vera røvarevív
eg vi' hell for svære læta her lív.

15. Kari la seg på ein stokk
så hoggje dei av hennars gule lokk.

16. Så vítt som dæ blói rann
høie voksljósi ette brann.⁵

Trass i at det heiter at Torgjus har to døtrer, er det berre Kari vi høyrer om i balladen. Ho skal til kyrkje og er seint ute. Men når faren skundar på henne, seier ho at kyrkjefolket berre kan ri føre. «Eg kjem alli ette mi[ne] dagar», seier Kari. Replikken kan forståast som at ho anar kva som ventar henne, og at ho er innstilt på å møte lagnaden sin. Derfor er det ikkje urimeleg som Ådel Gjøstein Blom skriv, å oppfatte visehandlinga som om Kari kler seg til brur for den himmelske brudgomen. Hovudgullet som ho pyntar seg med, må då vera eit jomfrusymbol (Blom 1971: 188–89).

Likevel inneheld varianten etter Signe Napper fleire trekk som peikar i ei anna lei. Fire av strofene strekar under korleis Kari kler seg i gull og silke. Det gjer ho tydelegvis med stor glede. Dessutan går ho til bekken og rekkjer håret, løyser det opp, slik ungjenter i balladediktinga gjer når dei skal kle seg til fest og dansemoro. Om det er slik at ho speglar seg i bekken, gjer ho seg skuldig i fåfengd. Det er ikkje slikt ein ventar av ei ungjente som skal vera brur i himmelen.

I strofe 12 stiller røvarane eit underleg spørsmål til Kari. Er ho dotter til «Maria møy», eller til «Tor[g]jus under øy»? Tor[g]jus under øy er sjølvsagt far hennar. Formelen «under øy» har eit upresist geografisk innhald, og tyder nærmast «den Tor[g]jus som bur her i nærleiken». Men kven kan Maria møy vera? Her gjev den islandske forma svaret:

Þorkels dætur erum við
Mariúkkirkju þjónum við
(Blom 1971: 186–87).

Dei to døtrene svarar altså at dei både er Torkjells døtrer, og at dei tener ved [er nonner i] Mariakyrkja. I den norske varianten har berre Maria-namnet overlevd, og songarane har ikkje hugsa at døtrene både er døtrer til Tor[g]jus og nonner i Mariakyrkja. Linja «Bendik lova so

vene møy» ser ut til å vera lånt frå «Bendik og Årolilja» (TSB D 432) og har ikkje noko i denne balladen å gjera.

Formelt er «Torgjus-døtrene» ein toversing, med mellom- og etterstev. Balladeformlane er i liten grad særmerkte for ei vise med eit så alvorleg emne. Det kan forklarast med at dei som har sunge visa i nyare tid, har mått låne forteljestil og formuleringar frå andre balladar, særleg naturmytiske viser (jf. formelen «så tok ho vegjen på heii låg»).

Ein annan balladeformel innleier sluttsekvensen i balladen:

Kari aksla kåpa blå
så tók hó vegjen på heii låg.

Formelen «aksle kåpe-formelen» markerer generelt at noko nytt og dramatisk er i ferd med å skje. Uttrykket blir brukt både i danske balladar, som Otto Holzapfel har analysert nøye, og i norske. Det er ein såkalla *episk formel*. Dei episke formlane «bærer og præger handlingen, og de skaber med en bestemt karakteriserende funktion den særlig balladeske stil, der bestemmer visen.» I motsetning til ei rekke andre episke formlar inneber aksle kåpe-formelen – det å kaste kåpa eller kappa på den eine skuldra – at personen spelar med opne kort, ikkje har noko å skjule (Holzapfel 1980: 26, 53). I «Torgjus-døtrene» er formelen brukt for å gjera det tydeleg at Kari møter lagnaden som ventar henne, med opne augo.

«*Draumkvedet*» (TSB B 31)

Det er sagt mykje om «Draumkvedet», men ingen har ennå kalla denne visjonsballaden ein incestballade. Det vil ikkje eg heller gjera. Men det er ikkje til å koma utanom at vi i ei strofe i viseforma etter Maren Olsdotter Ramskeid (1817, emigr. 1852), finn ei strofe med omtale av incest. Olav har lagt ut på ferda i «uttecti», i dødsriket, og her møter han mange menneske som har gjort gode gjerningar i det jordiske livet. Men det finst også grove syndarar i den andre heimen, og blant dei to som har gjort seg skuldige nettopp i incest:

Der saag æg dei Ormane tvei
 dei hoggje kvorare i Kjæfte
 aa dæ va Syskjenboni i denni Heimen
 dei mone kvorare ægte.⁶

Det er ei krass skildring Olav gjev av syskenbarna. Jamføringa med ormar assosierer til dei verste synder som kan tenkjast. Då Oslo-bispen Eystein Aslaksson i si tid refsa opprørske og bannlyste bønder i Vest-Telemark, brukte han nettopp ormen som bilete på kor alvorleg bannlysinga var. Til bygdefolket skriv han:

[...] Difor legg vi dykk råd på minnet og byd strengt at de frå no av tek dykk i vare for dei [bannlyste], på same måte som dei mest ureine eiterormar, av di at slik som ormen skader lekamen åt mennesket med eiteren sin, slik skader ein bannsett mann eller den som lever i openberr ulydnad, sjela (Hansen og Mørck 2007: 13).

Drøftinga ovanfor har vist at framstillingar av incest kjem til uttrykk på svært forskjellig vis i dei fem legendeballadane vi har teke for oss. Mest dramatiske er incestskildringane i «Maria Magdalena». Det kjem ikkje berre av at incest i denne balladen fører til drap, men også av at hovudpersonen er kjend frå bibelhistoria som ein av disiplane. Høgre i det jordisk-kyrkjelege hierarkiet kjem ein ikkje. Alvoret blir vidare understreka ved at Jesus sjølv opptrer i balladen.

Både «Olav lyg på stolt Margjit» og «Torgjus-døtrene» er tragiske viser. I begge desse balladane endar dei kvinnelege hovudpersonane som martyrar. Grøssaren «Torgjus-døtrene» er dessutan svært interessant litteraturhistorisk, dels fordi balladen kan følgjast så langt attende i tid, dels fordi Vésteinn Ólasons grundige utgreiing kastar eit så klar-gjerande lys over den norske tradisjonen.

I «Draumkvedet» etter Maren Olsdotter Ramskeid må incestmotivet kallast meir perifert. Likevel peikar den eine strofa eg har sitert, mot ein sentral lærdom – at seksuelt hopehav mellom syskenbarn var ei alvorleg synd, slik kyrkja såg det – og førte til straff i skirselden. Ein av balladane må kunne kallast ein oppmuntrande tekst. Det er «Agnus Dei». Her grip jomfru Maria inn og bergar dei to foreldra som sit fast i skirselden. Dermed kan både Agnus Dei og englane danse av glede.

Litteratur

- Benedictow, O.J. (1999). «Hedendom – kristendom – statsrett. Utsyn over idéstrømninger i norsk middelalderhistorie». I J.-E. Ebbestad Hansen (red.): *Norsk tro og tanke 1000–1800*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Blom, Å.G. (1971). *Ballader og legender fra norsk middelalderdiktning*. Oslo–Bergen–Tromsø: Universitetsforlaget.
- Blom, Å.G. (1982). *Norske mellomalderballadar 1: Legendeviser*. Oslo–Bergen–Tromsø: Universitetsforlaget.
- Hansen, L.I. og Mørck, E. (2007). «Biskop Eysteins hyrdebrev frå 1400». I *Sjå deg attyvi*. Fyresdal: Fyresdal Sogelag.
- Heggstad, L. og Grüner Nielsen, H. (1912). *Utsyn yver gamall norsk folkevisedikting*. Kristiania: Olaf Norli.
- Holzapfel, O. (1980). *Det balladeske. Fortællemåden i den ældre episke folkeviser*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Häggman, A.-M. (1992). *Magdalena på källebro: En studie i finlands-svensk visstradition med utgångspunkt i visan om Maria Magdalena*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Jansson, S.-B. (1999). *Den levande balladen: Medeltida ballad i svensk tradition*. Stockholm: Prisma.
- Jonsson, B.R. (1967). *Svensk Balladtradition I: Balladkällor och balladtyper*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Jonsson, B.R., Jersild, M. og Jansson, S.-B. (1986). *Sveriges Medeltida Ballader*. Band 2. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Jonsson, B.R. og Solberg, O. (2011). «Vil du meg lyde»: *Balladsångare i Telemark på 1800-talet*. Oslo: Novus forlag.
- Jonsson, B.R., Solheim, S. og Danielson, E. (1978). *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Oslo–Bergen–Tromsø: Universitetsforlaget.
- Landstad, M.B. (1968). *Norske Folkeviser*. Oslo: Norsk Folkeminnelag/Universitetsforlaget.
- Liestøl, K. og Moe, M. (1958). *Norsk Folkedikting: Folkeviser I*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Solberg, O. (2003). *Norske folkeviser: Våre beste balladar*. Oslo: Aschehoug.
- Solberg, O. (2022). «Upprann – kyrkjestad i ville skogen?» *Årsskrift*

2022. Dalen: Tokke historielag.

Terjesen, H.M. (1994). *Blodskam og leiermål i forbudne ledd: En studie med utgangspunkt i kilder fra Rogaland i tidsperioden 1602–1659/61*. Oslo: Tingbokprosjektet.

Vestein Ólason (1982). *The Traditional Ballads of Iceland*. Reykjavík: Stofnun Árna Magnússonar.

Noter

- ¹ Altarframstykket er nå utstilt i Vest-Telemark museum, Eidsborg. Den gamle stavkyrkja vart riven på 1600-talet, men bøndene tok vare på altarframstykket. På mirakuløst vis vart dei funne att i 1920. Sjå artikkelen min «Kyrkjene på Eik i Lårdal» i *Telemark historie* nr. 43, 2022.
- ² Dokumentasjonsprosjektet, UiO. BIN: 1066.
- ³ https://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb_b_20_olavlyg (henta 22.02.24).
- ⁴ Ingmar Bergmans spelefilm «Jungfrukällan» (1960) byggjer på den svenske balladehandlinga.
- ⁵ https://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb_b_21_torgjusdotrene (henta 22.02.24).
- ⁶ https://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb_b_31_draumkvedet (henta 22.02.24).

Fredmans naturlige habitat: Om natur- konstruksjonene i Carl Michael Bellmans *Fredmans epistlar og Fredmans sånger*

Åshild Mogstad Aspøy

Vel 200 år med resepsjon og forskning har avstedkommet et utall inn-
ganger til C.M. Bellmans (1740–95) lyriske univers.¹ Min vei går gjen-
nom naturen – langs to historiske tråkk.² Den svenske 1700-tallspoetens
hovedverk heter *Fredmans epistlar* (1790) og *Fredmans sånger* (1791).
De er grunnlagsmateriale for denne diskusjonen av ett av mange aspekter
ved de to musikklyriske storverkene. Ett av mange – men jeg anser like-
vel naturen som bærende i konstruksjonen av det lyriske universet som
utgjør Fredmans verden. Ambisjonen er å undersøke hvordan denne na-
turen konstrueres, i form og innhold, samt hvilken menneske–natur-re-
lasjon som oppstår i konstruksjonene. Forholdet mellom kultur og natur
er en sentralt topos i denne lyrikken, med et viktig aspekt: Grensen mel-
lom dem utfordres. Naturen i Fredmans verden er transitiv: Den tar ob-
jekt. Med det mener jeg at den alltid eksisterer i relasjon til et mennes-
kelig nærvær som den er der for eller imot. Naturen står i et balanse- eller
spenningsforhold til mennesket, den har alltid en funksjon. Fra det pre-
misset utleder jeg to teser, hvor den første er springbrett for den andre:
1) Naturens funksjon kan forstås som utspent langs et spekter som strek-
ker seg mellom ytterpunktene trussel og tilflukt. 2) Til tross for at ytter-
punktene synes å danne en kontrast, kan de snarere enn dikotomiske for-
stås som hendiadysiske. Hendiadyden er en retorisk figur som innebærer
oppdelingen av én idé i to. Med den utfordres forestillingen om motset-
ninger: Hendiadyden lager samklang heller enn motsatser. Denne figuren
og min bruk av den blir nærmere forklart i neste del.

Til grunn for utmeislingen av tesene ligger en vekting av økolo-
giske konsepter og en økokritisk vinklet lesning av lyrikken. Perspek-

tivet argumenterer jeg for ved å trekke på to historiske natursyn knyttet til 1700-tallet: det ene kalt arkadisk, det andre imperialt. Begge blir straks nærmere forklart. Diskusjonen knyttes til tre verk: en elegi med impresjonistiske sykdomsfremstillinger, «Drick ur dit glas» (FE30); en pastoral serenade, «Ulla min Ulla» (FE71) og en eksistensiell vise om fødsel og kjærlighet, liv og død, «Värm mer öl och bröd» (FE43).³

Hendiadysens muligheter

Å koble hendiadysen til Bellmans naturkonstruksjoner åpner for en ny måte å betrakte Fredmans verden. Men før jeg beveger meg inn i den betraktningen, følger her en ekskurs om hendiadysen og om hvordan jeg bruker og forstår den. «Alt suckar för naturens lag» står det i FS19. Det er en nøkkelfrase. Bellman skrev flere pastoraler, og at de er akademisk interessante, er etablert. Et premiss for min diskusjon er imidlertid at naturen i Fredmans verden kan forstås som langt mer sammensatt enn rent pastoral. For Bellmans lyse, pastorale natur har en mørk ledsager – bevisst kalt ledsager og ikke for eksempel motsats. I Fredmans verden vandrer sorgen og gleden uadskillelig til hope. Denne alliansen leder til andre: Mørket og lyset og døden og livet er også følgesvenner, slik vi snart ser det i «Drick ur ditt glas». Flere slike begrepspar kan settes opp: trussel og tilflukt, urban og pastoral, intern og ekstern, usynlig og synlig, oppsøkende og oppsøkt. De er doble aspekter som fungerer som linser å se lyrikken gjennom, og de kan forstås som sameksistenser mer enn motsatser. Utmeislingen av disse doble aspektene har forbindelse til den andre tesen – om hendiadysen.

Fra sitt antikke utspring er hendiadysen (gr. *hendiadyoin*) en retorisk talefigur som går via (*dia*) to (*duo*) ting for å komme fram til én (*hen*). «Larmen og vreden» er et eksempel, «pomp og prakt», «gård og grunn» andre. I retorikken er dette talefigurer. Og konstruksjonen har gjerne innebåret at det ene leddet er løftet opp fra å være et underordnet forklarende ledd til å bli et sideordnet.⁴ Hendiadysens to deler henger sammen, fungerer sammen, understøtter hverandre og er ofte meningslike. De utgjør ikke diametrale ytterpunkter i en felles størr-

else og er derfor ikke dikotomier. «Kvinne og mann» er derimot ikke en hendiadys. Kvinner og menn kan naturligvis også henge sammen, fungere sammen og understøtte hverandre. Men de er også motsatser i en felles enhet: mennesket. Dikotomier har en slik fellesnevner. Og «kvinne og mann» kan også forstås som en utdypning av termen «menneske», da som motsatte utgaver av arten. I vår konvensjonelle oppfatning blir de imidlertid til en tankefigur der vi oftere enn å tenke på dem som (diametrale) varianter av et hyperonym – en felles overordnet enhet – forstår dem som dikotomiske kontraster og motsatser, hvor *forskjell* er mer betonet enn *likhet*. Det er i overgangen fra tale til tankefigur at det dikotomiske forholdet oppstår og *motsetningen* blir det vektlagte, gjerne med en verdimesig opp- eller nedvurdering av det ene leddet. Kvinne og mann er en dikotomi (Aadland 2019).

Litteraturprofessor Erling Aadland har i sitt storverk *Litteraturens verden* (2019) argumentert for hendiadysens mer omfattende litterære relevans. Det som ofte forstås som enkle dikotomier, bør snarere oppfattes som hendiadyser – to sider av samme mynt og ledd som er gjensidig avhengige av hverandre, mener han. I sin diskusjon påpeker han at et stort antall grunnleggende motsetninger ikke er dikotome fordi det ikke eksisterer en term for den enheten begrepet dikotomi fordrer at de to leddene i motsetningen er ytterpunkter av. Et av hans eksempler er «lys og mørke»: Det finnes ingen felles enhet, slik det gjør for eksempelvis «mann og kvinne» og «dag og natt» (døgn) (2019, særlig kap. 10, 305–44). Som tankefigur blir dermed «lys og mørke» en hendiadys: Leddene er sammenkoblet, komplementerende og gjensidig betinget av hverandre på en annen måte enn «dag og natt». Konstruksjonen «lys og mørke» er helt sentral i Fredmans verden, en verden gjennomstrømmet av ulike doble aspekter. Jeg trekker på Aadlands resonnement i forståelsen av lyrikkens – og naturens – kontraster: Konstruksjonen hendiadys skaper tettere forbindelse og synliggjør kompleksiteten i relasjonen mellom dem. Den bringer nye muligheter til diskusjonen av fremstillingen av forholdet kultur og natur og av de andre ovennevnte doble aspektene.

Skjønt hendiadysen er mindre kjent enn dikotomien, kan konstruksjoner etablert som sistnevnte oftere forstås som førstnevnte. Eller sagt med Aadland: «Det er altså langt flere hendidays enn vi fra først av

kanskje hadde forestilt oss» (2019: 318). «Tid og evighet» har heller ingen felles overordnet enhet, ei heller «liv og død». Argumentasjonen har gjenklang i hvordan jeg forstår kompleksiteten i kontrastene i Fredmans verden. Og kontraster er langt fra alltid diametrale motsatser. Noen ganger er de graduelle og representerer forskyvninger og glidende overganger, eller relative motsetninger som får sin betydning definert i relasjon til noe annet. «Stor og liten» er et eksempel på det. I Aadlands bok får vi forklart hvorfor «stor og liten» ikke kan være en dikotomi, slik ei heller «kald og varm» eller «fattig og rik» er det.

«Subjekt og objekt» er imidlertid en dikotomi, viser Aadland (312). Det er mange subjekter og objekter i Fredmans verden, og identifikasjonen av det ene eller andre kan være uklar og avhengig av synsvinkel. Som posisjoner er de gjerne knyttet til kjønn, men også til andre faktorer. Det er et søkelys på noen av disse andre faktorene jeg mener kan avstedkomme ny forståelse for det lyriske universet. Er Ulla Winblad subjekt eller objekt? Svaret mener jeg er et både og – og knyttet til forholdet mellom kultur og natur. En undersøkelse av noen av hendiadysene som strukturerer tilværelsen hennes, kan bringe innsikt i problematikken. Den påfølgende diskusjonen støtter seg til Aadlands innføring i hendiadysen. Teorien har instrumentell verdi for analysene når de formgivende kontrastene i Fredmans verden undersøkes. Siktemålet er en lesning som setter lyrikkens pastorale side opp mot det som i en ikke-historiserende lesning kan identifiseres som mørk økologi.⁵ Det overordnede perspektivet er likevel historiserende. Derfor vil jeg kort kontekstualisere, for historisk kontekst er viktig og den kunsten reagerer på og i. Men først vies verkene et avsnitt.

Fredmans verden

I løpet av 20 års tid, fra omtrent 1770 til 1790, skrev Bellman på stykkene som samlet ble utgitt i 1790 og -91 som *Fredmans Epistlar* og *Fredmans Sånger*.⁶ Produksjonen er enorm, men disse står igjen som hovedverk.⁷ Samlingene består av egne tekster og melodier i en kombinasjon av lån, adaptasjoner og egne komposisjoner. Som samling er de 65 sangene mindre kjent og viet mindre akademisk interesse. De

inneholder imidlertid noen av Bellmans mest kjente naturlyriske stykker. De 82 epistlene kretser rundt et persongalleri tilhørende Stockholms nedre sjikt. Karakterene er inspirert av mennesker fra Bellmans eget miljø.⁸ Jean Fredman er hovedkarakter og narrativ stemme. Skjønt han av yrke er urmaker, er han en arbeidsløs drukkenbolt. Tilværelsens temporale dimensjon er gjennomgående tematisert, og de lyriske karakterene søker stadig å suspendere tiden. Til det har de ulike strategier, deriblant overstadig beruselse og elskov i det grønne, hvor ingen klokker slår og tiden er irrelevant. Den romerske guden for vin og rus Bacchus har sin egen fiktive orden. Der er Fredman ridder. I FS26, en elegi ved hans død, står et forslag til hva man kan si om ham: «Hans själ et urvärk, hans kropp en krog». Og rundt slike størrelser i tid og rom kretser Fredmans gestalt, som en legemliggjøring av de store paradokser: urverket som tikker og går, men som stadig slåss mot det forgiengelige, mot tidens tærende tann; kroppen som boltrer seg i rus, sex og nytelsesmidler, men som i prosessen herjes med og går til grunne, som en sliten kro, når regningen har forfalt og verten dratt hjem.

To hovedspor til naturen

I nevnte FS19 er døden en farlig bjørn. Den kan vilkårlig og uforvarende angripe og drepe. Bjørnemetaforen dukker opp flere steder i Bellmans diktning og betyr alltid pengeinnkreveren.⁹ Når *björnarna* kommer, har regningen forfalt. FS19, hvor døden er en kreditor som er en bjørn, inneholder dermed en dobbeltmetafor. Den peker mot naturens overtak: Bellman var Stockholms-poet og diktet i en kontekst formet av urbanitetens nådeløshet; pantelånere og sedelighetspoliti var en større trussel enn bjørner. Men den største trusselen var døden. Og døden i Fredmans verden er en død ved naturens hånd. Karakterene er i naturens vold. De er aldri offer for voldelig død. Men de kan dø i barsel. Og de dør langsomt, nedbrutt av sykdom. På 1700-tallet var døden tettere på livet enn i dag – særlig i marginaliserte rom som de Bellman-figurene befolker. Åstedet er en brutal og dødelig by. Stockholm var på dette tidspunktet en liten storby, men konkurrerte med

Paris om Europas høyeste dødelighet (Simonsson 1995: 20).¹⁰ Livsvilkår og sanitære forhold var elendige; alkoholen fløt, sykdommer florerte. Bellman sang om det han så, og tilbød trøst og tilflukt for sine lyriske karakterer, men også for det som til enhver tid var – og fortsetter å være – hans publikum. FS19s første strofe ser slik ut:

Ach! döden är en faslig björn,
 Han kräfver lifvet hvarje timma;
 En Tätting och den stolta Örn
 De måste samma våld förnimma;
 Alt suckar för Naturens lag
 Men Bacchus ler, likså gör jag.

Ifølge Fredman behandler naturen alle likt, fra liten meis til stor ørn: Alle bøyer seg for naturens lov. Økologi omhandler alle organismers samspill. Epistlene og sangene skildrer et slikt samspill. Økologiske perspektiver kan dermed spores, skjønt omtrent 100 år før begrepet økologi eksisterte (Worster 1994: x). Kimen fantes derimot. På 1700-tallet oppsto forestillinger om næringskjeder, naturens overflod og finstemte balanse, og alle organismers gjensidige avhengighet. Ideen om naturen som Guds skaperverk ble utfordret. Det som siden blir vitenskapen økologi, tok på 1700-tallet form langs noe som kan betraktes som to hovedspor: et arkadisk (*archadic*) og et imperialt (*imperial*) (Worster 1994: 26–55). Det første forfekter et enkelt og ydmykt liv. Målet er mennesket tilbakeført til fredfull sameksistens med sine medorganismer. En nøkkelfigur, med et nøkkelverk, er teologen, naturalisten og «økologiens far» Gilbert White, med *The Natural History of Selborne*, utgitt i 1789. Boken fikk stor spredning og innflytelse. Dette er det sensitive 1700-tallet, opptatt av det store *equilibrium* – alle tings balanse.

Den andre tradisjonen kan enkelt beskrives slik: Gjennom fornuft, hardt arbeid og vitenskap skal menneskets herredømme over naturen etableres. Blant dens største ambassadører var Bellmans landsmann Carl von Linné, med sine taksonomier over flora, fauna – og sykdom. Dette er det antroposentriske 1700-tallet: Mennesket triumferer i kraft av sitt sinn, kognitive evner og intellekt. Jeg setter lyrikken i sammenheng med begge syn, med et argument om at den målbærer begge, på

den ene siden ved å eksplisitt formidle poetisk et arkadisk natursyn, og på den andre siden implisitt synliggjøre hvordan det imperiale synet kommer til kort. Naturen er ikke nedlagt, tøylet, temmet, ryddet, forstått og kontrollert. Det er naturens lov som gjelder. Skjønt det finnes stier og sidespor, er dette to hovedveier til Fredmans naturlige omgivelser, hovedveier som bereder grunnen for de nevnte tesene: Naturen er utspent mellom trusselen og tilflukten, og forholdet mellom dem – og andre begrepspar – er hendiadysisk.

«*Drick ur dit glas*» – *Oppsøkende natur*

Det finnes en mikronatur, hvor sopp, parasitter, bakterier og virus hører til. Den inneholder mikroorganismene i økosystemet vårt. I forlengelsen følger epidemisk sykdom, lunge-, mangel- og kjønnsykdommer – og død. I urbane strøk har mikronaturen gode kår – som i de urbane delene av Fredmans verden. Mikrober er en del av naturen, og på 1700-tallet i større grad enn i dag en del av den usynlige naturen: Teknologien for å se dem var rudimentær. Den første bakterien var på Bellmans tid oppdaget, men koblingen til sykdom var ikke etablert. Virus var ukjent.¹¹ Ideen om miasmer som smittekilder, giftig luft oppstått ved forråtnelse, dominerte. Samspeilet hadde skjulte aktører, det visste man. Linné skrev for eksempel avhandlingen *Mundus Invisibilis* – om *animalcula viva*: de usynlige organismenes effekt på menneskelivet (Stueland 2021: 106). Trusselen var altså først usynlig. Fikk den antatt form, var det ofte for sent. I Stockholm var den usynlige verden nærmest allestedsnærværende. Dette er den urbane naturen. I Fredmans verden er den oppsøkende, aktiv og ofte antropomorfisert: Den oppsøker menneskekroppen, trenger inn i den, tar bolig og bryter den ned. Denne urbane naturen er både by-intern og menneske-intern – innvortes og invaderende. Den internaliseres i kroppen og viser hvordan mennesket, gjennom å være delvis kropp, også er delvis natur. Og når naturen kommer, kommer også døden, slik som i «*Drick ur dit glas*»: Her har den usynlige naturen funnet en vert og kan dermed manifestere seg som synlig.

Epistelen, fra 1771, er en elegi på fem strofer. Undertittelen lyder: «*Till Fader Movitz, under dess sjukdom, Lungsoten. Elegie*». Melo-

diens proveniens er uklar (Hillbom og Massengale 1990: 228). Movitz er en gjenganger i Fredmans verden. Han er konstabel av yrke og rang, men det er sekundært, og det er ikke i den kraft han spiller en rolle i det lyriske universet. Først og fremst er han levemann, drukkenbolt, svirebror og ridder av Bacchi orden. Han trakterer både cello, obo og andre instrumenter, men i FE30 har musikken hans stilnet. Fredman står for tonesettingen nå, for Kharon har kommet for å hente Movitz. Han har tuberkulose og ligger på dødsleiet:

Drick ur ditt glas, se Döden på deg väntar,
Slipar sitt svärd, och vid din tröskel står.
Blif ej förskräckt, han blott på grafdörn gläntar,
Slår den igjen, kanske än på et år.
Movitz, din Lungsot den drar deg i grafven.
- - - Knäpp nu Octaven;
Stäm dina stränger, sjung om livfets Vår.

Etter første strofe følger skildringen av en sykdom som langsomt tar livet av sitt offer. Fredman, pårørende og vitne, gir kliniske beskrivelser av et lidelsesfullt forløp. I de neste tre strofene males, med ekplisitte bilder, sykdommen frem:

Guldguler hy, matt blomstrande små kinder,
Nedkramadt bröst och platta skulderblad.
Lät se din hand, hvar ådra blå och trinder
Ligger så sväld och fuktig som i bad;
Handen är svettig och ådrorna stela.
- - - Knäpp nu och spela;
Töm ur din flaska, sjung och drick, var glad.

Himmel! du dör, din hosta mig förskräcker;
Tomhet och klang, inälfvorna ge ljud;
Tungan är hvit, det rädda hjertat kläcker;
Mjuk som en svamp är sena märg och hud.
Andas. - Fy tusand! hvad dunst ur din aska.
- - - Län mig din flaska.
Movitz, Gutår! Skål! Sjung om vinets Gud.

Utur hans käril din död i droppar flutit
 Helt oförmärkt med löje, sång och ro.
 Ja detta glas bedröfligt inneslutit
 Glödande maskar, vil du *Movitz* tro.
 Alt är förtärdt, dina ögon de rinna,
 - - - Tarmarna brinna.
 Orkar du ropa än gutår? - Jo jo.

Strofene inneholder isolerte beskrivelser av detaljer ved tuberkulosens forløp, rettet mot ulike sanseregimer. Strofe to kretser rundt visuelle indekser, med et par påfallende positivt ladde ord: Huden er *gyldengul*, kinnene *blomstrende*. Tredje strofe skildrer sykdommens akustiske trefninger: hoste, klang, tarmlyder og hjertebank, mens den fjerde synes å kretse rundt bevegelse og kinetiske fenomener: Det flyter, renner og brenner. Og gjennom rim som *aska* og *flaska* blir juxtaposeringen, men også sammenfiltringen av de store konseptene, hendiadysen og dens deler, tydelige: Aske er lik død, flaske er lik liv. Fredman starter hver strofe i kroppslig lidelse, dvelende ved *Movitz*' døende kropp. Men innen hver strofes slutt har oppmerksomheten dreid over på sangen og skålen: Syng om livets vår, syng og drikk, vær glad; syng om vinens Gud! – Orker du å rope en skål? Veien ut av lidelsen går gjennom flasken, og vin er lik liv. Tuberkelbakterien har beslaglagt alle deler av *Movitz*' kropp, ja, formet ham i sitt bilde: *Movitz* drikker, med gyldengul ansiktsfarge, matte roser i kinnene, innsunket bryst og nedsunkede skulderblad. Med hender våte av svette, marmorerte av blå blodårer, løfter han flasken. Innvollene skriker, tungen er hvit, og ånden stinker av død og fordervelse. Det redde hjertet hamrer. Øynene renner, tarmene brenner. Som i en metamorfose har hele hans legeme blitt en svamp.

Impresjonistiske skildringer av sykdom og symptomer konstruerer en natur som oppsøker mennesket, først usynlig og luftbåren, som de mikrobene *Movitz* ikke vet finnes. Siden har den trengt inn, tatt bolig og begynt nedbrytingen av menneskekroppen. Gjennom deskriptiv dveling ved detaljer trer helheten, den døende kroppen og mennesket som er i ferd med å forlate den, frem. Legen Are Brean går i en artikkel i *Tidsskrift for Den norske Legeforening* gjennom tilfeller av sykdomsbeskrivelser hos Bellman. De er mange og rike, med medisinsk-his-

torisk verdi, påpeker han. Han påpeker også hvordan vedvarende fysisk smerte og lidelse på denne tiden er del av en felles livserfaring i en helt annen grad enn i våre dager. For vanlige folk var ikke «sykdom» utskilt som egen entitet (Brean 2002). Det er denne sammenflettingen av sykdom og eksistens som gjør lidelsens, og dermed også dødens, nærvær midt i livsgleden kun tilsynelatende paradoksal, sier Brean. I FE30 har Movitz blitt til kropp, Movitz har blitt til natur. Han legemliggjør hendiadysen. Hans kulturelle aspekter, for eksempel som utøver av musikkens frie kunst, har forduftet. De sidene av Movitz – hans gull og purpur, så å si – har blitt til grus og filler. Igjen, «alt suckar för naturens lag». Lars Lönnroth kaller epistelen en studie i menneskelig forfall (2005: 205). Men det skjer noe i siste strofe. Scenen åpnes midlertidig for Arkadia:

Nå så gutår! dig Bacchus afsked bjuder,
 Från Fröjas tron du sista vinken får.
 Ömt til dess lof det lilla blodet sjuder,
 Som nu med våld ur dina ådror går.
 Sjung, läs och glöm, tänk, begråt och begrunda
 - - - Skull' du åstunda
 Ännu en fälsup? Vill du dö? - Nej, Gutår!

En kort stund er ikke de to vennene alene på dødsleiet. Bacchus er der og byr farvel. Frøya vinker fra tronen sin. En stakket stund syder Movitz' blod over guddommelig nærvær, ikke på grunn av sykdom. I Fredmans verden virker grenser nesten utvisket, både mellom ulike virkelighetsplan og mellom menneske og natur. Når mennesket oppsøker naturen, opphøyes begge, og når naturen er den oppsøkende og med kraftige virkemidler understreker at kropp er natur, skjer det på et lavere (og «virkeligere») virkelighetsnivå. Når så de mytologiske skikkelsene trer inn i anledning avskjed ved siste reis, forskyves eksponeringen, og Arkadia står midlertidig frem, før virkeligheten er tilbake, og Movitz her i de siste linjene tilbys en siste sup – *one for the road*. FE30 inneholder gjentatt veksling mellom natur og menneske, virkelighet og Arkadia, sorg og glede, vin og blod, liv og død og synliggjør slik hendiadysiske konstruksjoner der oppdelingen tidvis også bryter sammen. Gjennom lyrisk skildring av sakte død møter vi hen-

diadysens ene side, trusselen: en mørk, truende, intern, usynlig, oppsøkende, invaderende og farlig natur som går til angrep på sitt objekt. Objektet Movitz er nedkjempet, men klamrer seg ennå til to ting: sangen og vinen, hendiadysens andre side – tilflukten og livet. Det er en naturfremstilling med en implisitt kommentar til århundrets ene økologiske hovedspor: Det antroposentriske synet er et kart som ikke stemmer med terrenget. Slik koronapandemien nylig minnet også oss om.

«Ulla! min Ulla!» – Oppsøkt natur

Naturen i FE71 er annerledes: pastoral og lys, åpen og innbydende, en for Fredman å oppsøke og en han vil ha med seg Ulla ut i. Og den blir i løpet av sangen antropomorforisert i en slik grad at den tillegges en egen seksualitet. Epistelen, en av de såkalte Djurgårds-pastoralene, er en serenade fra 1790 med ukjent kildemelodi (Hillbom og Massengale 1990: 320). Undertittelen er «Til Ulla i fenstret på Fiskartorpet, Middagstiden, en Sommardag». Djurgården er et parkområde utenfor Stockholm. Der ligger Fiskartorpet, et rekreasjonssted med en fiskerhytte reist av kong Carl XI. Fredman sitter på hesteryggen utenfor Ullas vindu, og derfra besynger han både naturen og henne:

*Ulla! min Ulla! säj får jag dig bjuda
Rödaste Smultron i Mjök och Vin?
Eller ur Sumpen en sprittande Ruda,
Eller från Källan en Vatten-terrin?
Dörrarna öppnas af vädren med våda,
Blommor och Granris vällukt ger;
Duggande Skyar de Solen bebåda,
Som du ser.
Ä'ke det gudomligt, Fiskartorpet! Hvad?
Gudomligt at beskåda!
Än de stolta Stammar som stå rad i rad,
Med friska blad!
Än den lugna Viken
Som går fram? – Åh ja!*

Än på långt håll mellan diken
Åkrarna!
Ä'ke det gudomligt? Dessa Ängarna?
Gudomliga! Gudomliga!

Her setter Fredman del for helhet: Markjordbær, melk og vin, karpefisk og kildevann får en synekdokisk effekt på vegne av en større pastoral opplevelse, men de står også for invitasjon til elskov. Ulla, en «gatepike», har med selvfølgelighet inntatt et kongelig rom i en idyll. Derifra lokkes hun ut med fristelser fra naturen. Vi er i kulturlandskapet rundt Stockholm, men det er lite realistisk ruralt ved tablået. Fredman stiller snarere gjentatt det ledende spørsmålet – Er ikke dette guddommelig? I andre strofe peker han også på klangen fra klokketårn i Stockholm. Vi minnes om tidens nære tilstedeværelse. Og han viser til byens virvlende trafikkstøv som dekker det grønne. Slik minnes vi det skjøre skillet mellom virkelighet og paradisi, om den stadige dobbelteksponeringen og projiseringen som flimrer:

Skål och god middag i fenstret, min sköna!
Hör huru klockorna hörs från Stan,
Och se hur dammet bortskygger det gröna
Mellan Calescher och vagnar på plan!
Räck mig ur fenstret där du ser mig stanna,
Sömnig i sadeln, min Cousine,
Primo en Skorpa, Secundo en kanna
Hoglands vin!

FE71 viser også den nære forbindelsen mellom natur og seksualitet i Fredmans verden. Og i siste strofe kommer nok en variant av transitiv natur til syne: Ulla, med sitt henrivende gnistrende blikk, har en slik universell effekt og appell at hun tenner hele naturen:

Nu ledes Hingsten i spiltan, min *Ulla*,
Gnäggande, stampande, i galopp.
Än uti stalldörn dess ögon de rulla
Stolt opp til fenstret, til dig just dit opp.
Du all naturen upeldar i låga

Med dina ögons varma prål.
Klang! ner vid grinden, i varmaste råga,
Klang din skål!

Også på formnivå kommer naturen til sin insisterende rett her, når Fredman dreier Ullas oppmerksomhet over på hingsten sin. Den knegger og stamper, sier han, der den galopperer opp til vinduet hennes og der danner en krystallklar metafor for pågående mannlig virilitet.

Jeg oppfatter ikke denne naturen som rural. Den er pastoral – altså ikke fullt ut jordisk. Den danske filologen Harald O. Schoning påpekte i 1904 at Bellman egentlig ikke var så begeistret for naturen (2004: 56–63). Han likte ikke livet på landet. Ei heller fantes en dragning mot heftige ville naturopplevelser. Det er idyllen som trekker, også i lyrikken, og den har sitt utspring på et høyere virkelighetsplan. Lyrikken representerer hverken en realistisk eller romantisert gjengivelse av ruralt liv. Det virkelige livet på landet foregår dermed et annet sted enn i dette universet, og Fredman og Ulla trakter heller ikke etter en jordnær rustikk tilværelse. De er livsnytere og hedonister, med naturen rett utenfor byen i sikte: parker, enger, åkre, skoger, skjærgård – semi-vill, ofte etter klassisistiske idealer, en natur preget av menneskelig inngripen, i tråd med et natursyn der en park er natur.

Her er det mennesket som kulturprodukt som tar seg til rette i naturen og tar bolig for en stund, ikke motsatt – for å komme unna daglig brutal urbanitet. Det finnes i Fredmans verden ingen sublim natur, med stor-slåtte tablåer, autonom og mektig. Naturen er rekreasjon for urbanister, og det er presserende at byen er lett tilgjengelig. Den har tydelig instrumentell verdi, gjennom alt den har å tilby av grøde å fråtse i. Dermed eksisterer naturen i Fredmans verden alltid i relasjon til en by. Stockholm er gjerne til stede i periferien, enten ved å komme til syne i horisonten – dens lyder bæres gjennom luften – eller gjennom en artikulert visshet om dens eksistens. Det er rent faktisk to virkelighetsnivåer som fremstilles, to filmer projisert oppå hverandre. Byen og omlandet virker sammenflettet, som to sider av samme mynt – hendiadysen har igjen manifestert seg – og i forlengelsen er mennesket del av begge. Arkadia fremstilles, men kun midlertidig, og projeksjonen flimrer. Gjennom dobbelteksponeeringen er alltid alternativet der, like ved. Slik er det også i FE71.

Naturen som tilflukt fremstår på formnivå som pittoreske tablåer. Vakre små prospekter tilbys det urbane mennesket som rekreasjon. Det er vanlig å dra linjer til malerkunst i omtalen av Bellmans lyrikk, og da gjerne til franske rokokkomalere. Rokokko er kunst for aristokratiet, men her er ingen egentlige aristokrater, de bare later som. Enkelte av hans tablåer kan snarere kalles appropriasjonskunst, og konseptuelt kan de gi klare assosiasjoner til rekreasjonsmotiver franske impresjonister, særlig Édouard Manet, malte omtrent hundre år senere – skjønt da mer av og for flanører enn fylliker. Fransk impresjonisme iblandet John Constable, kan man kanskje si. Constable var britisk romantiker som malte en høyvogn så slående at den franske kongen i 1825 ga ham en gullmedalje for sine landskapsmalerier (Bailey 2007: 160). Constable dro heller aldri langt for sine motiver og ble svært begeistret for Whites *The Natural History of Selborne*. Som heimstadskildrer malte han det han kjente.

Slik er det også for Bellman. Det er Stockholms omland som gjelder. Det er ingen vits i å dra langt. Hvil ved den kilden du kjenner. Bellmans naturprospekter synliggjør et spenningsfelt mellom kultur og natur og et moderne menneske som konstant vipper på terskelen mellom begge, som alltid forholder seg til at det er begge deler. I FE71 møter vi hendiadysens andre side: en pastoral, lys, ekstem, synlig og oppsøkt natur som står for tilflukt. I «Ulla, min Ulla» er det helt eksplisitt: sameksistensen og juxtaposeringen av urbanitet og pastoraliet, der det ene hele tiden bevrer ved det andre, som to penderanter som følger hverandre.

«Varm mer öl och bröd» – Naturlig fødsel

Naturen i FE43 er ytterligere ulik. Den er en dominerende kraft av imperial størrelse, en alle er prisgitt, med hele spennet inkludert, fra trusel til tilflukt. Den er hva Fredman adresserer når han slår fast at «Alt suckar för naturens lag». FE43 er fødselsomsorg anno 1771. Å fange opp dette fordrer litt kunnskap om 1700-tallet, for scenen skildres indirekte. Gradvis blir tablået synlig. En rekke synekdoter danner et bilde av den fødende kvinnen. Visa fremstiller spenningsfeltet natur–

menneske og rekkevidden av naturens makt til å gi og ta liv.

Proveniensen til denne melodien er også uklar (Hillbom og Mas-sengale 1990: 257). Notasjonen er merket *grave*: nest langsomst på temposkalaen. Melodien er dermed dvelende som teksten og understøtter viktigheten av å få med seg alt i situasjonen. Samtidig brytes den opp av enkelte kontrasterende triller som skaper liv og overskudd. Det harmonerer med innholdet, hvor målet også åpenbart er å utføre oppgaven som venter, skikkelig. Situasjonen utfoldes gradvis, men noe haster også, for det står om liv. Likevel, på nesten paradoksalt vis, er det gjennom oppmerksomhet og dveling ved detaljene at liv står til å redde.

Värm mer Öl och Bröd,
Län Madam Wingmarks kannan,
Lägg Kummin i, *Susanna*,
Värm vår stora Kopparpanna
Illene röd.
Fort bädda en Säng,
Med Svandun, Silkes-täcken;
Gesvindt, precist på fläcken,
Vagga, Stol och Mässings-bäcken,
Skaffa i fläng;
Stäng dörren, stäng;
Fäll gardinerna helt sakta;
Astrild kom, din Nymph upvakta,
Kom och Häannes glans betrakta,
Häannes känslor vänta ömt ditt understöd.

Et imperativ åpner teksten, og bestillingen er klar: Varm mer øl og brød. Slik fortsetter det, med en rekke instruksjer levert av Fredman: Lån en kanne. Legg kummin (karve) i og varm den store kopperpannen rødglødende. Her aner en, om ikke før, at ølet og brødet ikke er del av en sedvanlig dionysisk fest. Det kan for så vidt fanges opp alt ved epistelens undertittel: «Til Ulla Winblad, skrifven vid et ömt tillfälle» og ved molltonens anslag. Vet en også at *øl og brød* er en historisk matrett, en nærrende og styrkende suppe særlig anbefalt kvinner i barsel, skjønner en det alt ut fra hovedtittelen. Kummin har også en

konkret funksjon. Den inngår i et oppkok hvis damp skulle ha forløsende effekt (Brunner 2002: 9). Instruksene fortsetter: Re raskt en seng, med svanedun og silkelaken. «Gesvindt, precist på fläcken»: Skaff vugge, stol og bekken. I strofens andre del blir det tydelig at det haster. Når døren så er låst og gardinene godt dratt for, åpnes det også her for Arkadia når Fredman påkaller guddommelig inngripen: Astrild – nordisk variant av Amor – kom og våk over nymfen din, som er det Ulla er nå. Legg merke til glansen hennes, men mest: Hun er overveldet av følelser og trenger din støtte.

Renskt Vin, Mjök och Mjöd,
 Mer Ölost-vassla, kära!
 Mer Socker, Ingefära,
 Alt hvad skönt hon vil begära.
 Lätta dess nöd;
 Sjung Nymphen en sång,
 Dess hjerta ängsligt brinner;
 Det blod där inne rinner,
 Snart en ljuflig svalka finner,
 Delar sitt språng;
 Skönhet, hvad tvång!
 Tusend dödar kring dig stimma;
 Ända i din kärleks timma,
 Måste du en död förnimma;
 Masken dold i blomman bådär blommans död.

I strofe to øker spenningen. Språket blir mer affektert, bestillingene tilsvarende krevende. Det trengs mer av alt: mer vin, øl og mjød, mer *ölost* – en drikk bestående av øl og melk. Mer sukker, ingefær, ja, hva enn nymfen ønsker: skaff det. Midtveis skjer et fokusskifte. Den så langt instruerende og praktisk anlagte stemmen vender seg bort fra instrumentell orientering og retter sin omsorg direkte mot Ulla og hennes indre liv, både mot den emosjonelt voldsomme og fysisk smertefulle opplevelsen hun står overfor, men også mot det som rent faktisk rører seg i hennes indre. Lett nøden hennes, ber Fredman om, syng henne en sang, denne kvinnen hvis hjerte brenner så engstelig. En løsrivelse venter. Det renner blod inni henne, i to strømmer som inntil nylig var èn.

Nå skal straks den ene springe ut og bli et eget kretsløp, selvgående og sluttet. Men dynen ligger klar til vern, slik forberedelsene har sørget for. Og gradvis, gjennom kommandoer gjort til poesi og opplisting av attributter og remedier fra naturens spiskammer, skjønner vi at dette er en fødsel – i 1771 noe hasardiøst. Å føde er å sveve i livsfare. Og hvorvidt det går bra, forblir åpent. Mot slutten introduseres dødsfaren, med en naturmetafor i siste linje: «Masken, dold i blomman, bådard blommans död», det vil si marken skjult i blomsten varsler blomstens død. Vi vet ikke om mor overlever, om barnet overlever, om begge mister livet, eller om begge berger det. Blomsten kan være kvinnen og/eller barnet og marken døden. Eller mer brutalt: Marken kan være barnet, og barnet vil volde mors død. Det er en unnselig liten mark enn så lenge, men den vil på et tidspunkt ta liv. Hvem sitt er uvisst. Slik slutter sangen. Vi står igjen med vår eventuelle usikkerhet og vår medfølelse.

FE43 viser naturens kompleksitet og makt, balansen og menneskets sårbarhet. Den viser spennet og det skjøre skillet mellom den kjærligheten som innledet en situasjon og døden som kommer til å avslutte den, og den viser det jeg forstår som humanisme.¹² Det er ikke tydelig biografisk belegg for å lese et humanistisk prosjekt inn i Bellmans kunst. En historisk-biografisk lesning kan likevel ta utgangspunkt i en snill mann, og kildene viser en dikter med et stort hjerte og medmenneskelig omsorg.¹³ Likevel ligger en eventuell humanisme i teksten selv, eller projisert på den av mottakeren. Alt er ikke medisin her. Noe er kjerringråd. Men alt er ren omsorg. De gaver naturen har skjenket, kan Susanna – en ellers lite kjent karakter i det lyriske universet – og andre fødselshjelpere benytte seg av så langt de evner. Men det hele er på naturens premisser, for alt sukker under naturens lov. Her er hendiadysiske forhold sterkt skildret: Mennesket – Ulla – er som prostituert fanget i en kulturell ramme. Hennes vilkår er betinget av hennes stilling og stand; hun er innvevd i kulturen. Men på tilsvarende vis er hun også filtret inn i naturens nett og sitter fast også der. Hun er på alle vis også prisgitt naturens lov og brutale makt. I Ullas kropp møtes både liv og død og kultur og natur som konsepter det er umulig å skille fra hverandre. Hun manifesterer hendiadysen.

Bellmans natur

Bellman skildrer en universalitet, naturens makt og menneskets sårbarhet – her tydeligst i FE43. Slik er han tidløs. Som Stockholms-poet er han imidlertid langt fra stedløs. Med Stockholms Gamla Stan – eller bare Stan, som det på hans tid var – som omdreiningspunkt følges en gruppe marginaliserte individer. Livet leves på kroen, på bordellet, i rennesteinen og i skyggene, der sykdom og død – en urban natur – truer. Men de samme individene tar også plass i solen og under stjernene, i pastoral idyll, når de oppsøker byens omland for å slippe unna dens hektiske brutalitet. Skildringen av brutale livsvilkår er gjennomgående. Samtidig tilbys pauser fra brutaliteten. Bellman-figurene er drukkenbolter, bråkmakere og prostituerte, men opphøyes til ordensriddere og mytologiske skikkelser. Stockholm og omland blir til Arkadia. De søker tilflukt i en natur som tilbyr trøst, rus, elskov og ekstase. Denne balansen – og spenningen – mellom mennesket og naturen viser naturens transitivitet. Naturen er aldri alene, aldri nøytral kulisse. Den eksisterer alltid i relasjon til et menneskelig nærvær. Det er et nærvær den enten går til angrep på – ved å sende ut sine minste fotsoldater, mikrobene – eller beskytter og behager ved å åpne opp og øse av sine pastorale sider.

To økologiske hovedspor la grunnlaget for første tese. Naturen i Fredmans verden eksisterer langs spekteret trussel–tilflukt. Trusselen knytter jeg til det imperiale synet. Den er gjemt i en natur som er urban, mørk og dødelig, én Ulla og Fredman i FE71 flykter fra og én Movitz i FE30 er innhentet av. Der er trusselen fullbrakt. Movitz er nedkjempet av mikrobene. Den mørke naturen er uregjerlig og farlig – på en langt fra sublim romantisk måte. Påtrengende og allmektig er den for Movitz fatal, for Ulla i FE43 muligens likeså. I hennes situasjon har naturen ennå ikke krevd liv; døden er hypotetisk. Og naturen her er også livreddende. Heri ligger dens kompleksitet: Den er to ting, liv og død, lys og mørk, to sider av samme sak – hendiadysisk. De to sidene synes å være gjensidig avhengige av hverandre. Virkeligheten er idyllens pendant – i Fredmans virkelighet en mørk og farlig natur. Vender en seg innover i den virkelige verden, finner en forfallet, forråtnelsen, forgjengeligheten og døden. Fredman i FE81, på gravlundene, slår det fast: «Märk hur vår skugga, märk Movitz, *mon frère*,

innom et mørker seg slutar» og understreker dermed en sammenheng; mørket og døden går gjerne hånd i hånd. Eksistensen utspiller seg i naturens vold, og dødens nærvær i livsgleden blir kun tilsynelatende paradoksalt (jf. Brean 2002).

Det arkadiske natursynet fanges opp i tilflukt-motivet. Ulikt den truende naturen er den som tilbyr tilflukt, høyst synlig. Naturen i FE71 er konstruert som tilflukt og som et overflødigshorn av bakkantisk og amorøs nytelse. Fredmans verden inneholder mye arkadisk natur; den er hva de prøvede urbane karakterene søker mot. Den arkadiske naturen er lys, ekstern og trygg. Den ligger der tilgjengelig, like utenfor byens grenser. Dette er den oppsøkte naturen og spekterets andre ytterpunkt. Så finnes det mellom trussel og tilflukt natur som kan oppleves som mye annet også, og kategoriene er hverken entydige eller hermetisk lukkede. Mørket er for eksempel ikke udelt truende. I nokturnen «Afton-qvåde», FS32, står det tvert imot også for trygghet, tilflukt og trøst. Og naturen i «Värm mer öl och bröd», FE43, er både livsfarlig og livreddende.

Premisset om at tilsynelatende kontrasterende ledd ikke nødvendigvis utgjør en motsetning, men snarere to sider av samme mynt, tar meg til den andre tesen: Den dobbeltsidige relasjonen kommer til uttrykk gjennom det jeg undersøker som en hendiadys. Å betone relasjonen som hendiadysisk innebærer at idyllen har en pendant den fungerer i samklang med. Da følger den ene siden den andre, i gjensidig berettigelse. I narrativet skjer det i de glidende overgangene, i flimrende dobbelteksponering av sorg og glede, urban brutalitet og pastoral idyll. Jeg tror en historisk kontekstualisering av verkene, med 1700-tallets kretsing rundt equilibrium som bakteppe, kan borge for å forstå konstruksjonen slik. Både fysiske og metafysiske konsepter kan virke som motsatser, men glir over i hverandre og berettiger hverandre, tidvis som sideordnede, tidvis som sammenvevde deler av samme natur. Jeg viser hvordan det på ulikt vis skjer i alle tre epistlene.

Sosioøkonomiske faktorer virker åpenbart inn på både hvor farlig og tilgjengelig naturen er, og politikk trenger seg på i en økokritisk lesning av Fredmans verden. Grunnlag for å tillegge Bellman en samfunnsrefsende rolle finnes imidlertid ikke, skjønt forsøk er gjort.¹⁴ Han var konservativ rojalist med Gustav III som mesen. Under monarkens

regime var han alltid kongetro, også da nyheten om den franske revolusjonen nådde Sverige (Burman 2021: 297). Han var ikke på nett med opplysningstidens idealer og sto ideologisk langt unna barrikadene da de kastet *l'ancien régime*. Han insisterte på en ren deskriptivitet. Li-kevel portretterte han gjennomgående medlemmer av nedre samfunns-sjikt. Bak ligger et valg. Bevisst eller ubevisst bestemte han selv hva han skulle rette blikket mot og hva det skulle dvele ved. Og gjennom skildringen av langt på vei stiliserte karakterer, er det vanskelig å se vekk fra humanismen i teksten. Både FE30 og FE43 er gjennomstrømet av den.

Bellmans lyrikk antyder noe større, en helhet større enn summen av delene. Hva det store består i, har mange forsøkt å avdekke. Jeg tror noe av storheten ligger i at lyrikken målbærer noe av det omfattende natursynet som tok form på 1700-tallet og ble til økologi: Lyrikken omhandler samspillet mellom alt. Ved å undersøke naturen langs to økologiske akser og ved å sette Bellman-mennesket i relieff mot den naturen det på godt og vondt er ufravikelig forbundet med, har jeg forsøkt å skape en inngang til Fredmans naturlige habitat. Ved skildringen av nådeløs urbanitet viser lyrikken hvordan skillet mellom natur og kultur havarerer, eller kanskje til og med hvordan det aldri egentlig hadde en sjanse. Bakteppet er fremveksten av storbyen, et høyst kulturelt konsept og prosjekt. Naturen trenger inn i prosjektet, til tross for 1700-tallets iver etter å tøyte, temme og holde den på avstand. Det vises i både sykdomsskildringen, i pastoralen og i fødselsforberedelsen hvordan natur og kultur er mer sammenfiltret enn sideordnet – eller hvordan grensen i beste fall er porøs. Relasjonen fremstår hendiadysisk. Og ved urbaniteten blir det paradoksalt nok tydelig at mennesket er både natur og kultur. Barrieren kollapser, og naturen er både livsfarlig og lykkebringende, både en trussel og et tilfluktsted.

Litteratur

Aadland, E. (2019). *Litteraturens verden - en undersøkelse av littera-*

- turens antinomier*. Oslo: Vidarforlaget.
- Afzelius, N. (1969). *Staden och tiden: Studier i Bellmans dikt*. Stockholm: P.A. Nordstedt & söners Förlag.
- Austin, P.B. (1968). *The Life and Songs of Carl Michael Bellman*. Malmö: Allhem Publishers.
- Bailey, A. (2007). *John Constable: A Kingdom of His Own*. London: Vintage books.
- Bellman, C.M. ([1790] 1990). *Fredmans epistlar: Text- och melodi-historisk utgåva med musiken i reproduktion efter originaltrycket*, G. Hillbom og J. Massengale (red.) Stockholm: Norstedts.
- Bellman, C.M. ([1791] 1992). *Fredmans sånger: Text- och melodihistorisk utgåva med musiken i reproduktion efter originaltrycket*, G. Hillbom og J. Massengale (red.) Stockholm: Norstedts.
- Brean, A. (2002). «Bäst man andas, skall man dö» – sjukdomsbeskrivelser i Carl Michael Bellmans diktning. *Tidsskrift for Den norske legeforening*, 30 (122), s. 2883–6.
- Brunner, E. (2002). *Fukta din aska*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Burman, C. (2021). *Bellman: Biografen*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Fehrman, C. (1995). *Vinglas och timglas i Bellmans värld*. Lund: Absalon og Lunds universitet.
- Frøland, S.S. (2021). *Kampen mellom mennesket og mikrobene*. Oslo: Dreyers forlag.
- Lönnroth, L. (2005). *Ljuva karneval!* Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Schonig, O. ([1904] 2004). Bellmans diktning og dens innflytelse i Danmark, i J.K. Andersen (red.) *Bellman og Danmark*. København: Selskabet Bellman i Danmark og Multivers Academic, s. 54–114.
- Simonsson, I. (1995). *Bellmans värd*. Stockholm: Astrate Förlag.
- Stueland, E. (2021). *Pandemiarkivene*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Sørensen, S. (2005). Är mödan värdt at vara til? – Om Hamlet, Faust og Fredman, i *Bellmanstudier 22*. Stockholm: Bellmansällskapet og Proprius Förlag, s. 281–92.
- Worster, D. ([1977] 1994). *Nature's Economy: A History of Ecological Ideas*. 2. utg. New York: Cambridge University Press.

Noter

- ¹ Jeg viser til Bellmansällskapet (bellman.org) og Fehrmans kapittel 6 (1995: 99–136) for oversikt.
- ² Teksten presenterer et pågående PhD-prosjekt og gir innblikk i arbeidets innretning og orientering. Jeg påpeker en forskyvning av meningsinnholdet i naturbegrepet og presiserer at min bruk ikke er å forstå som fullt ut korresponderende med den historiske bruken av begrepet. På 1700-tallet betydde «natur» i større grad også verdens, objektene og menneskenes sanne vesen. Det er ikke Bellmans naturbegrep eller hans usus jeg analyserer, men konstruksjonen av det vi i dag kaller natur.
- ³ Forkortelsene FE og FS brukes om hhv. epistel og sang.
- ⁴ «Den larmende vreden» kan tjene som eksempel: For å gjøre frasen til en hendiadysisk konstruksjon lar man substantivet «larm» springe ut fra adjektivet «larmende». Fenomenet «larm» er dermed oppgradert fra forklarende adjektiv til autonomt substantiv i en konstruksjon bestående av to selvstendige, sameksisterende og likeverdige størrelser.
- ⁵ *Dark ecology* ble introdusert av Timothy Morton, i boken med samme navn i 2016. Det har etablert seg innenfor økokritikk som bærer av en antipode til idealnaturen. Mørk økologi drar linjer fra det naturlige over i det unaturlige eller overnaturlige og til døden og utfordrer menneskets posisjon i økosystemet.
- ⁶ En kritisk jubileumsutgave kom i 1990–92. Det er den jeg bruker, se bibliografi.
- ⁷ For komplett oversikt: Den Svenske Litteraturbanken, database med Bellmans samlede verk, portal via bellman.org
- ⁸ For oversikt og innsikt i kontekst, biografi, virke og ikonografi finnes flere gode kilder. Jeg nevner Austin (1968), Afzelius (1969), Fehrman (1995), Lönnroth (2005) og Burman (2021), alle verk som inngår i grunnlagsarbeidet for min diskusjon.
- ⁹ Se f.eks. FS20 «Mina björnar, samlen Eder».
- ¹⁰ På midten av 1700-tallet bodde det omtrent 70 000 i byen, i Paris omtrent 700 000, dødeligheten var tilnærmet lik. Stockholm hadde 700 kroer, én per 100 innbyggere.
- ¹¹ For oppdagelsen av virus, se f.eks. Frøland (2021: 44–5).
- ¹² Humanisme er mye. Jeg sikter til en ahistorisk variant og en generell holdning som tilskriver alle mennesker en ukrenkelig egenverdi og verdighet. En diskusjon av den historiske humanismen, slik den springer ut fra renessansens program, er ikke et anliggende.
- ¹³ Særlig beretninger fra sønnen Adolf viser dette. Mye er subjektive overleveringer, men bildet av en mann med vennlig natur er godt etablert, se f.eks. Burman (2021: 272–3).
- ¹⁴ I lys av 68-ernes klassekamp på 70-tallet mener f.eks. Alf Kjellén i *Bellman som bohem og parodiker*, fra 1971, å kunne lese klassekamp, protest og solidaritet inn i Bellmans lyrikk og setter den i forbindelse med venstresidens samtidige proletære visesang (Fehrman 1995: 128).

Spill, svir og skjebnesang: En studie av to litterære spillmotiv – fra folkelig vise til moderne prosa

Johan M. Staxrud og Inga H. Undheim

«Lykkejakt og Æventyrdrøm hos alle Mennesker, selv de mest forkrøblede. En higen opad hos dem alle, et Sug!» (Nexø, 1955 [1895], s. 65). Ordene tilhører den danske forfatteren Martin Andersen Nexø, og finnes formulert i en tidlig plan for romanverket *Pelle Erobreren* (1906–10). Menneskets «higen opad» er et grunnmotiv i Nexøs forfatterskap, og knyttes ofte til arbeiderbevegelsen, som han skulle bli en av sin tids viktigste kronikører for. Lykkejakt, eventyrdrøm og «higen opad» er imidlertid også mer allmennmenneskelige drivkrefter, for ikke også å si et mer allment litterært motiv. Lykkejakt og eventyrdrøm kan slik knyttes til menneskets draging mot spill, i livet så vel som i litteraturen.

I denne artikkelen vil vi undersøke hvordan to litterære spillmotiv, tuftet på henholdsvis tilfeldighetsspill og ferdighetsspill, arter seg i overgang fra folkelig vise til moderne prosa.¹ Dette gjør vi med utgangspunkt i to visetekster og romanverk med sammenfallende motiv. De fire tekstene vi undersøker er skillingsvisa «En lystig Lotterie-Viise» (1773) og Martin Andersen Nexøs kortroman *Lotterisvensken* (1896), samt rallarvisa «Pelle Tordenbrags vise» (1902) og Kristofer Uppdals roman *Kongen* (1920). Analysene presenteres kronologisk, og legger opp til en komparativ tema- og motivstudie på tvers av sjanger. I analysene undersøker vi først og fremst spill som litterært motiv. Vi spør hvordan spillet og spillerne reflekterer livet og synet på menneskets eksistensvilkår, og herunder hvorvidt og eventuelt også hvordan tilfeldigheter eller ferdigheter kan sies å påvirke den lodd vi som mennesker tildeles – eller om ikke også skjebnen spiller en rolle. I den sammenheng blir også spørsmål om sjanger relevant – for som vi skal se i overgangen fra folkelig vise til moderne prosa, er også romanen

og dens struktur en faktor som spiller med og påvirker spillets utfall – stikk i strid med hva en kanskje hadde forventet i lys av modernitetens utvikling i tenkemåte, fra Guds forsyn til universal vilkårlighet.

Spill, skjebne og skjønnlitteratur. Kort bakgrunn for studien

Tekstene vi undersøker i denne artikkelen dreier seg om lotteri og kortspill, som er to grunnleggende ulike former for spill. I spillteori skiller en ifølge spillhistoriker Manfred Zollinger ofte mellom hasard- eller tilfeldighetsspill («games of chance»), ferdighetsspill («games of skill and judgement») og blandingsformer av de to foregående («mixed games») (jf. Zollinger 2016: 4; Maurseth 2008: 228). I tråd med disse betegnelsene er det i utgangspunktet betydningen av enten *tilfeldighet* eller spillernes *ferdighet* for spillets utfall som avgjør kategoriseringen. Denne distinksjonen kan videre kobles til den franske filosofen og spillteoretikeren Roger Caillois' skille mellom *aleatoriske* spill (altså tilfeldighetsbaserte spill, forbundet med passiv deltakelse) på den ene siden, og *agonistiske* spill (altså ferdighetsbaserte spill, myntet på aktiv deltakelse) på den andre (jf. Zollinger 2016: 6; Haugen 2022: 255). I tilfeller der spillerne med en innsats spiller om en gevinst, kan også viktigheten av spillets *resultat* på den ene siden, og *prosess* på den andre, være relevante faktorer i kategoriseringen. Mens en i et tilfeldighetsspill som lotteri primært synes opptatt av trekningen og gevinsten, anses også selve spillet og mestringen av det som verdier av betydning i ferdighetsspill.

Når dét er sagt kan det, som vi skal se, likevel være vanskelig entydig å skille den ene typen spill fra den andre. For det første kan (utfallet i) et ferdighetsspill påvirkes av tilfeldigheter og (u)flaks. Som Anne Beate Maurseth har påpekt, finnes det derfor «knappt en definisjon av spill som ikke inneholder tilfeldighet som en nødvendig betingelse» (Maurseth 2006: 6). For det andre er det ikke slik at gevinsten er det eneste som gir tilfeldighetsspill verdi; lotterispilleren kan eksempelvis oppleve verdi i spenningen og håpet som preger perioden der spillet pågår, altså fra loddet eller kupongen heves og fram til trek-

ningen (jf. Zollinger 2016: 13; Haugen, upubl.). For det tredje er det forskjell mellom teori og praksis også når gjelder aleatoriske og agonistisk innrettede spill. Forskning har nemlig vist at lotterispillere til alle tider har praktisert dette tilfeldighetsspillet som en form for ferdighetsspill, gjennom tilegnelse og utvikling av ulike taktikker, strategier og ritualer (jf. Zollinger 2016: 7). Slik tilfeldighet i praksis også vil kunne påvirke utfallet i et ferdighetsspill, kunne en også si at spillere i tilfeldighetsspill i det minste *opplever* egne ferdigheter og ritualer som utslagsgivende. I slike tilfeller spiller imidlertid spillerens oppfattelse av spillet (og livet) som skjebnebestemt eller tilfeldig en rolle.

Overgangen fra skjebne- til tilfeldighetstenkning står sentralt i spillhistorien.² Lenge trodde mange at utfallet i ethvert spill, som i livet ellers, var forutbestemt av Guds forsyn eller av skjebnen, som i middelalderen ble personifisert som Fru Fortuna med lykkehjulet.³ På 1700-tallet ble imidlertid forsyn-, skjebne- og lykkebegrepet gradvis erstattet med begreper om tilfeldighet, samt økende interesse for matematisk sannsynlighetsregning (Maurseth 2006: 8). Denne interessen sammenfalt med utbredelsen av den genovesiske «lottoen», altså tallrekke- eller tallotteri, i Europa, Danmark-Norge inkludert.⁴ Begrepet om tilfeldighet kombinert med økende kunnskap om sannsynlighet skulle bli en giftig miks for Europas spillfelde, uopplyste allmue (jf. Eglin 2023: 16f.; Stiegler 2022; Schnyder 2016). Tilfeldighetsspillene ble på den ene siden markedsført gjennom illusjonen om lett og likestilt tilgang til materiell velstand og sosial mobilitet (jf. Haugen 2022). På den andre siden ble spillenes bedragerske natur utnyttet; håpet fantes, slik at huset kalkulert kunne vinne undersåttenes umistelige skilinger (jf. Zollinger 2016: 4). I den sammenheng kan den utstrakte bruken av nettopp Fru Fortuna med lykkehjulet som symbol på lotteri og lottospill i Europa på 1700-tallet (jf. Buttay 2017) ha bidratt til å forsterke spillernes optimisme. Samtidig kan en spørre hvor virksom opplysningen siden den gang egentlig har vært. Når vår tids opplyste lottospillere fremdeles sverger til faste rekker – ofte bestående av selvvalgte «lykketall», som om de på den måten skulle kunne påvirke egne vintersjanser – viser det at skjebnetenkningen stadig er virksom. I denne sammenheng spør vi om ikke også *skjønnlitteraturen*, med dens etablerte konvensjoner og (sjanger)strukturer, kan ha bidratt til å

vedlikeholde forestillingen om at spill stadig styres av en eller annen form for skjebne.

Hva forteller så skjønnlitteraturen om spill og skjebne? I en innledning til antologien *Random Riches: Gambling Past & Present* (2016) forklarer Manfred Zollinger hvordan tilfeldighetsspill («chance games») lenge var oversett av forskere. Dette forklares dels gjennom fenomenets lave status, og dels gjennom dets trøblete, nærmest ostrakistiske plassering (jf. Zollinger 2016: 1). Når forskningen omsider fattet interesse for slike spill, var det primært innen fag som økonomi, juss, samfunnsvitenskap og medisin. De humanistiske og historiske, og herunder litterære og litteraturhistorisk orienterte studiene, har derimot vært færre (jf. Zollinger 2016: 1–2).⁵ I vår artikkel ønsker vi å bidra til forskningen gjennom noen utvalgte nedslag i litteraturen og litteraturhistorien. Utvalget vårt eksemplifiserer på ulike vis hvordan spillmotiv i nordisk litteratur har fått stå uutforsket. Dels kan dette forklares med selve motivet; dels kan det nok også forklares med sjanger.

Eksemplene vi tar for oss spenner fra anonyme folkelige viser, til romanverk av anerkjente forfattere. At spillmotivet i visene har vært lite utforsket, kan til dels forklares med visenes tradisjonelt sett lave status. Skillingsvisene, som vårt utvalg representerer, har lenge vært ansett som triviallitteratur – som enkle tekster med folkelig preg, masseprodusert og solgt for en billig penge, for slik å bli lest av mange (jf. Engen 1981: 7). Flere har i den sammenheng påpekt skillingsvisenes ofte historisk flyktige motiv og efemere status som typisk for sjangeren (jf. Brandtzæg 2018: 98–100; Refsum 2023: 232) – hvilket begge våre eksempler, altså visene om det på 1770-tallet brennaktuelle tallotteriet, og rallarlivet blant anleggsarbeiderne drøye hundre år senere, reflekterer. Annerledes forholder det seg med de to romantekstene vi tar for oss. Martin Andersen Nexø og Kristofer Uppdal er begge navn med sentral plass i nordisk litteraturhistorie. *Lotterisvensken* og *Kongen* er begge hyppig omtalt. Ikke desto mindre har spillmotivet vært oversett også i disse verkene. Ut over bidrag til skillingsviseforskningen på den ene siden, og Nexø- og Uppdal-forskningen på den andre, ønsker vi med den forestående motivstudien å bidra til å belyse hvordan forholdet mellom spill og skjebne har blitt formidlet i nordisk

litteratur, i ulike modi og sjangrer. Vi begynner med den eldste av tekstene – en lystig «lotterivise» fra tidlig 1770-tall.

«En lystig Lotterie-Viise»: Trykkefrihet, tallotteri og skillingsang

Kan man slumre seg rik? (Vrang)forestillingen om at man kan gjøre det danner iallfall utgangspunktet for «En lystig Lotterie-Viise», med undertittel «Synget af een, som havde drømt om Støvle, Kruus, Paryk, Skoe, og tog derpaa: No. 5, 7, 9, 2» (1773).⁶ Visa utspiller seg en kveld på kneipa. Her møter vi en sangvinsk svirebror (visas jeg), som rundhåndet tar til å forskuttere en lottogevinst. «God likør! God Humør! / Jeg kom fra en Kollektor: / Veed du Broer, Lykken snoer / Lotteriets Roer», synger han, overbevist om at et oppslag i en drømmebok har garantert ham vinnertallene i det nyopprettede Tallotteriet (2; 4). Som tilhørere får vi aldri vite hvordan trekningen går; visa munner isteden ut i heftig rus. Etter hvert som rusen stiger, reflekteres det i teksten, som gradvis blir mer rallende, mister sin faste form, og går i oppløsning. I lys av visas skjemtsumme modus, samt den mikroskopiske sannsynligheten for å vinne, kan vi likevel utgå fra at pengene er tapt – hvorpå jeget står tilbake som en pengelens og godtroende kujon (5).

«En lystig Lotterie-Viise» er et typisk eksempel på en historisk situert skillingsvise. Visa er ikke datert, men utkom i siste del av den såkalte «trykkefrihetsstiden» under Struensee, i tidsrommet 1770 til 1772. Samtidig som sensuren i Danmark-Norge ble opphevet ble også en ny form for lotteri (det genovesiske «tallotteriet») introdusert i tvillingriket. Tallotteriet ble raskt svært populært. Der tidligere lotterier solgte et begrenset antall lodd til en forholdsvis høy inngangspris, åpnet tallotteriets spill på tallrekker for ubegrenset deltakelse til en vesentlig lavere penge. Slik fikk alle i samfunnet, også de fattigste, mulighet til å delta – noe de gjorde til gagns, overbevist om egne vinner-sjanser. Tallotteriets umåtelige popularitet vakte imidlertid ikke bare begeistring; flere lot også sin skepsis komme til uttrykk i det som skulle bli trykkefrihetens mest langvarige debatt (jf. Horstbøll et al. 2020; Langen 2023). I debatten ble tallotteriets bedragerske natur hyp-pig påpekt og kritisert; lotteriet lokket ikke bare med store pengepre-

mier, men ble også markedsført med en illusjon om enklere tilgang til rikdom enn hva som var realiteten (Malling 1771; «Philoplebis» 1771). Mens enkelte debattanter gikk pedagogisk til verks i forsøk på å forklare sannsynligheten for å vinne (ibid.; jf. Holbein 1771; Schumacher 1771), advarte andre om at lotteriets søte sang om rikdom uten arbeid i ytterste konsekvens kunne representere en trussel om ruin av det bestående (jf. Lütken 1771; Horstbøll et al. 2020: 177f.). Like fullt fortsatte folk å spille. I lys av denne situasjonen, og den pågående debatten, kan «En lystig Lotterie-Viise» leses som en mer underholdende form for advarsel.

Den lystige «lotterivisa» er utformet som ei humoristisk drikkevise. Den er skrevet til melodien «Liflig Sang! Pokalers Klang!» – ei populær drikkevise i samtida, som oppfordrer til å drikke, for slik å bortdrive sorger (jf. Nyerup 1821: 86). Det er også det jeget gjør. Jeget entrer kanskje scenen som en storkar, men har ingenting høyverdig ved seg. Derimot tar han opp i seg en rekke etablerte narretrekk fra latterkulturen; han er (i tråd med sjangerforelegget) en drikkfeldig «konge-for-en-dag», og alluderer slik til så vel Holbergs Jeppe som Bellmans Fredman. I tråd med alkoholinntaket mister han gradvis kontroll over både kropp og sinn. Rusen påvirker etter hvert også metrikken i visa, som bryter sammen når jeget i sin sang går i surr, og forgjeves forsøker å dra i gang andre drikkeviser. Når han avslutningsvis må støttes hjem, og i prosaform ber «duet» ta det med ro av hensyn til en vond liktorn, tegner visa også ei tydelig linje fra høyt til lavt. Visa kan slik sies å snu tilværelsen opp ned, hvorpå jegets «sannheter» om lotteri og lotterispill må tas med ei klype salt – om ikke også leses med motsatt fortegn. Når jeget eksempelvis hevder at «[m]ange Ting er Fantasie / Men det kan man ey kalde vor Tal-Lotteri» (4), er det i og for seg sant. Tallotteriet var en historisk realitet. Derimot er jegets forestillinger om lotteriets natur – altså det å kunne forutse vinnertallene «[u]den noget Hovedbrud» (2), nærmere bestemt gjennom drømmetydning – som «kasteller i luften» å regne (jf. Holberg 1723: A6v). Jegets lit til drømmeboken som «sann» er, forstår leserne og tilhørerne, bare latterlig. Like fullt kan motivet forankres i samtida. Godtroende lotterispillere var nemlig ikke så uvanlige da visa ble solgt og sunget.

I tidligmoderne tid var den folkelige (vrang)forestillingen om at ferdigheter innen pseudokabbalisme og oneiromanti (drømmetydning) skulle kunne påvirke vinner sjansene i lotterier og andre tilfeldighetsspill, fortsatt utbredt (jf. Haugen 2022: 255). På 1700-tallet ble denne folketroen utnyttet i markedsføring av «parasittisk» litteratur som lottomanualer og drømmebøker (med opprinnelse i napolitanske drømmemanualer, *le smorfie*), der særlig drømmebøker florerte blant befolkningens lavere sjikt (ibid.: 259). Disse bøkene finner vi også i Danmark-Norge.⁷ «Lotterivisa» tar, med den sentrale referansen til drømmebøkene, opp i seg et i samtida tilbakevendende, allmenneuropeisk motiv – innhyllet i humoristisk negasjon. Den lystige «lotterivisa» statuerer med andre ord et eksempel allmuen både kunne le og lære av. I lys av den rasende debatten om det farlige tallotteriet synes moralen i visa klar: Lotteriet er med alle sine remedier en bedragerisk fristerinne. Det styres av tilfeldigheter, slik at vår syngende venns drøm om å skulle kunne forutsi trekningen, og på den måten slumre seg rik, trolig blir med drømmen. Annerledes forholder det seg i vårt neste eksempel.

Lotterisvensken: *Når Gud spiller pinne med fattigfolk*

Vi får som nevnt aldri vite hvordan trekningen går for den syngende lotterispilleren. Det gjør vi derimot i Martin Andersen Nexø's *Lotterisvensken* (1894), der lite overlates til tilfeldighetene. I denne kortromanen, som består av ni unummererte kapitler, lærer vi en fattig svensk steinbruddsarbeider å kjenne. Det antydes at «Svensken», som han kalles, har forlatt hjemlandet for å tjene til livets opphold (Nexø 1954: 29).⁸ Når vi møter ham i romanens åpningsscene har han attpåtil besluttet å spe på inntjeningen ved å satse på lotteriet: «Han nynnede en Stump af en Vise og gik i Takt til; det var tydelig at se paa ham, at han var i godt Humør, skønt han ikke fortrak en Mine» (9). Svensken er på vei til lotteriets kollektør. Slik kan Nexø's roman og lotterivisa sies å dele samme utgangsmotiv: en syngende lotterispiller på vei henholdsvis til, og fra, «kollektøren». Her stopper imidlertid likhetene.

Lotterisvensken er en tragisk utformet roman som ender i død og fordervelse. Mye settes på spill allerede med tittelmotivet, som ikke

bare plasserer hovedpersonen, men også skaper visse forventninger til romanens plot; allerede her aner leseren at spillet skal ende med triumf eller nederlag. Like fullt har tittelen stått merkelig ukommentert. I resepsjonen har Svensken først og fremst vært lest i lys av Nexøs far, Hans Jørgen Andersen, mens lotterimotivet har vært oversett som et kunstgrep.⁹ Lotteriet danner like fullt rammen for romanens kunstferdige plot. Innledningsvis møter vi Svensken når han tvilrådig setter mer penger i lotteriet enn han kan avse. Dermed legges lotteriets trekninger – i alt fire – til grunn for romanens spenningsoppbygning, som kulminerer når Svensken, i det som nærmest kunne kalles et spill-i-spillet, taper lotteriseddelen sin i et pinnespill på kroa. Kort etter går lotteriseddelen inn til en stor premie, hvorpå Svensken fortvilet sprenger seg i lufta med en mine.

Når Svensken innledningsvis i romanen setter penger i lotteriet, er det en stor og dyr beslutning. I forrige eksempel satte den syngende lotterispilleren pengene sine på en tallrekke i Tallotteriet. Svensken setter på sin side penger på et nummer i det såkalte Klasselotteriet (11), som ga større sannsynlighet for gevinst, men også krevde en betydelig høyere inngangssum.¹⁰ Svenskens beslutning om å investere i den litt for dyre lotteriseddelen utløser umiddelbar ambivalens. På den ene siden representerer den det vi med Nexøs innledende sitat kunne betegne som «lykkejakt og eventyrdrøm» hos Svensken: «Det var en Drøm om Lykke, saa gammel at den var blevet til en fiks Idé, der nu skulde realiseres», heter det i *Lotterisvensken* (12). Gjennom bruken av fri indirekte diskurs, tilkjennegis på én gang Svenskens egen lykkedrøm og fortellerens avvisning av den som en «fiks Idé». I tillegg varsler det litt for høye innskuddet, som Svensken endatil forplikter seg til å fornye, om det forestående: «Han havde blot Følelsen af et Nederlag» (ibid.). Nederlaget kan, sammen med Svenskens innledningsvis uttrykksløse mine, leses som et varsel, om ikke også som et skjebnemotiv i romanen.

Skjebnen figurerer imidlertid ikke bare strukturelt i *Lotterisvensken*. Den er også et sentralt motiv. Flere ganger gjennom romanen tilkjennegir fortelleren hvordan Svensken opptrer som om trekningen var forhåndsbestemt av Gud, og at han av den grunn skulle kunne påvirke den til sin fordel. I forbindelse med den første trekningen heter det at

«Svensken følte et vist moralsk Tryk [...]. Han følte, at han maatte opføre sig godt over for Vorherre, om han vilde vinde» (28). Denne forsynstanken, som skiller seg fra forestillingen om den forblindete Fru Fortuna med lykkehjulet, motiverer Svensken til å gjøre godt. Han viser uvanlig godhet og omsorg for både kone og barn, slik at det fattige hjemmet snart synes å renne over av både varme, kjærlighet og sirup (30). Svensken, heter det, «havde gjort noget godt og følte, at han maatte faa sin Belønning. Vorherre var jo dog, naar alt kom til alt, den der stod bagved og trak Numrene» (29). Når trekningslisten så kommer, og Svenskens nummer ikke vinner, men derimot et ved siden av, reagerer han vantro: «Det var et Nederlag for ham. Vorherre havde ikke villet det saa», konstateres det, «men hvorfor? Skulde det maaske være en Straf?» (31). Straffen Svensken, og fortelleren, med dette alluderer til, må dels ses i sammenheng med Svenskens hybris i og med valget å spille over evne, og dels til hans løfte til seg selv – og til Gud – om å betjene lotterispillet ved å avse snapsen, eller brennevinet, som daglig gjør sine innhugg i den prøvede familieøkonomien.

Som steinbruddsarbeider lever Svensken et hardt liv. Hver dag står han opp i gryotta for å utføre tungt kroppsarbeid under uverdige forhold; tynkledd sitter han lange dager og hugger stein, mens kulden gradvis lammer kroppen nedenfra (21). Den eneste provianten som ikke fryser gjennom vinterhalvåret, er brennevinet (eller «snapsen») som arbeiderne overlever på. Snapsen er imidlertid kostbar (13; 20). Det skal snart også vise seg at snapsen er nødvendig, idet Svensken fra dag én trosser sine dyrebare løfter til Gud for å holde ut i steinverket (25). Selv om det ikke står sort på hvitt, er det nærliggende å sette Svenskens spørsmål om straff etter den mislykkede første trekningen i sammenheng med hans brutte løfter, som snart også øker på og blir flere.

I *Lotterisvensken* danner lotteritrekningene et handlingsmønster hos Svensken som gjentar seg, og intensiveres til det verre. Før trekningene tar han seg sammen, men når han lider nederlag kan det være det samme. Svensken opptrer dermed splittet. På den ene siden lever håpet: «Lykken hadde været saa nær ved hans Dør allerede nu ved første Trækning», resonnerer han etter det første nederlaget, med lykken personifisert som en velkommen gjest; «neste gang ville den sik-

kert banke på. Første trekning var alltid den sløjesten – siden blev Præmierne flere og flere, større og større; og sidste Trækning var den bedste» (31). Denne fremstillingen av Svenskens vrangforestillinger om spilllets logikk er typisk, og forekommer hyppig i litterære representasjoner av spillegalskap (jf. Haugen 2022: 256). Svenskens beskjedne lottodrom utvikler seg også til litt av en mani, der håp og optimisme avløses av fortvilelse og pessimisme, som lindres med alkohol.¹¹ Rusen tiltar, og «det hele gentog sig fra før. Han tog til Snapsen, kom øllet hjem, kom beruset hjem, først en enkelt Gang, saa oftere – kom og var helt døddrukken» (Nexø 1954: 49). Det som i denne sammenheng er interessant å merke seg, er måten Svensken gjennom de ulike stadiene fortløpende forklarer, ansvarliggjør, ja endog bebreider utenforstående beslutningstakere lotteriets tilsynelatende tilfeldige utfall – det være seg «Lykken» eller Gud. I én og samme vending går han til og med fra forklaringen av nederlaget som en straff fra Gud, til selv å ville ta hevn: «Han havde strammet sig op, og det havde ikke nyttet. Nu løsnede han Taget i sig selv, og gik videre end ellers, som vilde han hævn sig» (32). Samtidig som dette mønsteret gjentar seg, tilkjennegir Svensken imidlertid også en viss kjennskap til realitetene – altså at lotteriet slett ikke kan påvirkes. «Mon Vorherre strængt taget havde noget med Lotteriet at gøre?», spør han forbitret etter det første nederlaget; «det var jo et Slumpespil. Og dette var et ondt Træf» (31). Tilfeldigheter og skjebne avløser hverandre i rasende fart. Svensken alluderer nærmest til Knut Hamsuns *Sult*-helt, som fra det ene øyeblikk til det andre underkastes Guds finger – før han med sin egen finger peker mot Gud og skjeller ham ut som en noksagt (jf. Hamsun 2007 [1890]: 76.). Moderne lesere vil nok også i utgangspunktet gjerne gi Svensken rett i at hans Gud er en «noksagt», i den forstand at han ikke styrer lotteriets tilfeldige treknninger. Samtidig taler romanen, med sine frampek og sin plotstruktur for det motsatte – om at lotteriet nettopp styres av utenforstående strukturer.

Lotterisvensken har mange ledemotiv som like fra første kapittel varsler om romanens tragiske og skjebnebestemte utgang. Når Svensken innledningsvis går til kollektøren «uten å fortrekke en *mine*» (9; vår uth.) kan det leses som et forvarsel om det avsluttende selvmordet (63). Når han har kjøpt seddelen, kaster han tilsvarende den grønne

flasken fra seg (24), hvorpå «den grønne» først dukker opp igjen på siste side, knasende under hjulet på Svenskens likvogn (64). Verdt å merke seg er også svaret Svensken gir kollektøren, når kollektøren som i et frampek understreker viktigheten av å fornye lotteriseddelen: «Om han skulde! Jo, Hr. Ekspedienten kunde være sikker paa, at han skulde huske det. Før skulde han blive til en *Varulv*, før han skulde glemme det» (12; vår uth.). Svaret i fri, indirekte diskurs fungerer også her dobbelt – dels som gjengivelse av Svenskens ord og tanker, og dels som et frampek fra fortelleren. I romanens «store plot», der skjebnens ironi spiller den avgjørende rollen ved å la Svenskens nummer vinne når det allerede er tapt, er varulv-motivet toneangivende. Nærmest syklisk tyr nemlig Svensken til kroa og rusen, for dernest å opptre dyrisk og truende for sine nærmeste. Om det er brennevinet eller lotteriet som vekker «dyret» i ham, er et åpent spørsmål.¹² Det skal i alle fall koste ham dyrt.

Enkelte av Svenskens valg leder direkte i ulykke. Når han velger å fornye seddelen framfor å betale for et legebesøk, koster det ham hans yngste barns liv. Like udiskutabel er ikke årsakssammenhengen når det gjelder de ulike trekningene – og særlig den siste. I et rasjonelt perspektiv påvirker ikke Svenskens (u)gjerninger trekningene. I den stringent oppbygde romanen er de derimot alfa og omega; når Svensken etter den fatale siste fyllekula våkner uten lotteriseddelen, føler han seg fri:

[Han] havde den befriende Følelse af noget forførdeligt, der *var* overstaaet, følte et Velvære som en Rekonvalescent. Det var trukket over nu, alt sammen. Med Drikkeriet var det forbi, med Lotteriet var det forbi, Gud ske Lov, at han var blevet den forbandede Seddel kvit. Det var maaske Vorherre selv, der havde hjulpet ham af med den; det hele saa næsten ud som en Styrelse, der vilde hans Vel og derfor havde rusket saa haardt i ham (61).

Passasjen representerer et siste ironisk frampek. Svenskens følelser av å ha blitt fri fra en forbannelse bekreftes i romanen negativt; ulykken hviler stadig over ham – nettopp fordi han ble den forbannede seddelen kvitt. Om «Vorherre» har hatt en finger med i spillet, så er det som for å lære Svensken en endelig lekse. Romanens plot bekrefter med sin

løsning at selv den reneste form for tilfeldighetsspill, altså lotteriet, i litteraturen er underlagt forsynet – «en Styrelse» – som slett ikke styres av tilfeldigheter, men snarere av litterære plot og strukturer – i «lotterisvenskens» tilfelle: tragediens.

«Pelle Tordenbrags vise»: All-in i livet. Rallaren som spiller

«Pelle Tordenbrags vise» ender ikke som *Lotterisvensken* med en arbeiders tragiske endelikt, men med rallaren i et syklisk mønster av arbeid, spill og fest. Viseteksten er et eksempel på hvordan rallarlivets opp- og nedturer kortfattet kan skildres i formelpreget sanglyrikk. Til tross for ukjent opphav og forfatter, blir visa gjerne knyttet til den andre utbyggingsperioden av Ofotbanen mellom Narvik og Kiruna i tidsrommet 1898 til 1902. Melodien blir av Hanna Lund oppgitt som lik «Rombaksvisen». Andre opplysninger tyder imidlertid på at teksten kan være skrevet over melodien til den i samtiden velkjente og populære skillingsvisa «Ved Idas grav». Når vi her har valgt «Pelle Tordenbrags vise», er det fordi den gir et konsentrert og typisk bilde av rallaren som arbeider og spiller, med øye for gevinst på flere nivåer.

Rallarvisene er en særegen del av den lyriske kulturarven i Skandinavia, og er knyttet til perioden 1870 til 1930.¹³ Rallarene skapte sin egen kultur og levemåte, og skildringer av Rombaksbotn, Ofotbanen, Rjukan og Bergensbanen gir tydelige bilder av dette. Den typiske rallaren reiste ut på jakt etter arbeid i trange økonomiske tider. Rallaren har etter hvert også blitt en mytisk gestalt, noe som skyldes rallarvisene og -historiene. Ser man til innsamlede førstehåndsberetninger¹⁴ er det imidlertid mye som tyder på at rallarene levde som andre, foruten sjansespillet det i praksis var å satse på inntjening til livets opphold ved jernbaneanleggene.¹⁵

«Pelle Tordenbrags vise» er utformet som en lyrisk fortelling i førsteperson der vi får høre om Nordens natur, om arbeidet med feisel og dynamitt i fjellet, om utbetaling av lønn etter lengre tids arbeid, om fest og moro, og til slutt om den pengelense rallaren som pantsetter sine eiendeler og loffer tilbake til anlegget. Åpningslinjene «Blandt de svarta fjellan upp i høga nord / hvor de villa fossar styrta sig mot

fjord» kan peke på Rombakfjorden østover fra Narvik mot Rombaksbotn, og den første jernbanen nord for polarsirkelen.¹⁶ I den første strofen får vi vite rallarens navn: Pelle Karlson Tordenbrag. *Pelle* og *Karlson* er generiske rallarnavn. Slik får jeg-instansen en samlende funksjon som subjekt og type, representativt for rallarene som gruppe. Navnet *Tordenbrag* gjenspeiler værphenomenet torden. Rallarens arbeid med feisel, altså en form for slegge eller hammer, kobler dessuten navnet til Tor med hammeren. Som navnet på rallarhelten i visa kan navnet også settes i sammenheng med den djerve krigshelten Peter Wessel Tordenskiold. Navnet står slik med rallarens driftige fjellarbeid: «mens feislen hamrar bergets lag / mitt navn er Pelle Karlson Tordenbrag». Navnet virker kollektivt, men framhever samtidig det høye, vitale og individuelle.

I likhet med de foregående eksemplene står penger, spill og svir sentralt, men i «Pelle Tordenbrags vise» står spillmotivet også som et mulig omdreiningspunkt – som overgang mellom arbeid og fritid. Motivet tematiserer spilllets funksjon som underholdning og spenning, og peker videre mot et lettsindig syn på livet og tilværelsen. Spillet blir bragt inn i den andre strofen: «[J]ag svingar stenen rundt / med långa stenger og med spett / og hver kvell i brakka tar jag tjuga ett». «Tjuga ett» refererer til kortspillet *vingt-et-un*, som er en variant av det mer kjente *blackjack* (jf. Lund 1933: 144; 1949: 148). Kortspill styres av tilfeldigheter ettersom det er vilkårlig hvilke kort man får utdelt, men den mulige gevinsten avhenger samtidig av ferdigheter og spillerens mestring av spillet. Som jeget avslører gjennom den iterative frasen, spiller han *hver* kveld. Iterativ modus er typisk for rallarviser, men her er det påfallende at kortspillet, som arbeidet og festen, settes inn i en slik frase.¹⁷

Narrativet i visa er bygget rundt tre motivkretser: arbeid, spill/risiko og fritid. Første strofe forteller oss hvem visa handler om, at han arbeider og befinner seg høyt mot nord. Den andre strofen fører arbeidsmotivet videre, men setter også redskapet – spett – i kontakt med kortspillet – tjuga ett – gjennom enderim. Sammenkoblingen av arbeid og risiko har dessuten en videre linje, nemlig de farlige arbeidsforholdene (som naturmotivet i første strofe har antydning). Den tredje strofen gir et skifte, fra arbeid til fritid, og innleder med at pengebeholdningen

er stor nok etter et halvt års tid til at jeget kan reise ut på forlystelse: «Og når jag et halvt års tid då knogat har, / jag med seddelboka full til byen drar. / Tusan jävlar, gula, blå, / hur jäkligt trevligt jag står i, / av flikkar har jag två på fang, om halsen ti». Den fjerde og siste strofen antyder en viss sirkelkomposisjon, i og med at jeget først pantsetter eiendeler og deretter loffer tilbake til «høga nord», som åpner for å tjene nye penger ved et anlegg. Jegets situasjon under festlighetene tar dermed opp i seg det tradisjonelle «konge-for-en-dag»-motivet, som kan leses med utgangspunkt i kortspillet. Den dramaturgiske framstillingen er skjemtende, og synliggjør rallarens evne til å møte motgang med godt humør. Samtidig kan avslutningen åpne for en viss resignasjon eller nederlag i pantelånemotivet og lofferløsningen. Dette er ikke ensidig, men ambivalent: Som konge-for-en-dag venter realitetene når midlene tar slutt. Den midlertidige posisjonen på toppen blir avløst av å ta steget ned til bunnen, for å starte på nytt.

Viseteksten peker på både ferdigheter og sjansetaking i arbeid, spill og kurtise. Rallaren dyrker spillet og livet, og den sykliske bevegelsen står til viseformatets begrensede rammer; målet med arbeid og spill er ikke å bryte ut av en tilstand, men å muliggjøre gjentakelsen. Sangen og gleden i tilværelsen («sjunger jag min rallartrall»), den valgte friheten («og når der fins ingen grunkar mer / på herrrens grønna jord, / luffar jag på foten hem til høga nord») og fornyelsen i den antydde sirkelbevegelsen, tegner et bilde av innsats og gevinst som repetisjon av umiddelbare gleder. Rallargestalten i «Pelle Tordenbrags vise» går *all-in* i det spillet rallarlivet er, et spill han også tydelig mestrer. Dette er både likt og ulikt tittelkarakteren i den neste teksten vi skal se på, nemlig *Kongen* (1920).

Kongen: Spill, risiko og undergang

Kongen er den fjerde romanen i Kristofer Uppdals rallarepos *Dansen gjennom skuggeheimen* (1911–24). Her møter vi «Sulis-kongen», Halvor Rossvoll. Kallenavnet er knyttet til gruvesamfunnet Sulitjelma i Fauske, der vi finner fjelltoppen Suliskongen (1907 m.o.h.). Navnet spiller også på sagnet om Vågakallen og Suliskongen.¹⁸ Sulis-kongen

synes i utgangspunktet å mestre rallarlivet som et spill, men romanen tydeliggjør også hvordan spillet i seg selv kan bli skjebnesvangert. Uppdals romansyklus har vært gjenstand for mye forskning. Tidligere lesninger har blant annet fokusert på motsetningene bondestand–arbeider og individ–kollektiv (jf. Bache-Wiig 1978; Ystad 1978a; Mæhle 1978; Dalgaard 1978), og lesninger av eros, kosmos, kropp og vitalisme (jf. Ystad 1978b; Vassenden 2012; Mathisen 2019). Spill- og spillermotivet er imidlertid ikke blitt tillagt spesielt stor vekt, selv om motivet nevnes hos noen.¹⁹ I det følgende ønsker vi å fokusere på spillmotivets betydning for plotet og tematikken i *Kongen*. Derfor vektlegger vi tittelkarakteren Sulis-kongen framfor romanverkets protagonist, Tørber Landsem – selv om de to tradisjonelt sett representerer romanens helt og antihelt.

Uppdals prosa skildrer (i likhet med rallarvisene) rallaren, men løfter ham ut av samtidens folkelige arbeiderkultur og opp i den moderne litteraturen. Uppdal viste selv liten interesse for rallarvisene (jf. Bache-Wiig 1978: 144). Likevel viser Sulis-kongen klare likheter med mytiske rallargestalter som Pelle Tordenbrag. På den måten kommer rallarstemmene fra visene til orde i syklusen parallelt med forfatterens egen. Men det er ikke bare proletariatet og arbeiderklassen som kommer til orde; andre sider ved rallaren – deriblant spilleren – kommer også fram.

Kongen skildrer unggutten Tørber Landsems oppfostring som rallar og loffer, med Sulis-kongen Halvor Rossvoll som mentor og farsfigur. Romanens sentrale far-sønn-motiv tegner etter hvert en konflikt som også ender i et fadermord. Konge-motivet refererer i utgangspunktet til Rossvolls rolle blant rallarene og lofferne; han er fante-kongen, en «herskar med spriten, kortstokken og dei tørre nevan» (Dalgaard 1978: 52). For Tørber blir Rossvoll et ambivalent farsideal, som vi med Ystad kan se som «generalnemnar» – det store enkeltindivid som tar opp i seg sine medmennesker i både positiv og negativ forstand (Ystad 1978: 40). Det hviler imidlertid også en form for forbannelse over Rossvoll. Dette blir diskutert i brakka mens han skjuler seg for myndighetene halvveis ut i handlingen. Tørber blir her advart mot «Sulis'n» (Uppdal 1920: 110). Advarselen tematiserer en skjebne med undergangstendenser, som spilles ut i romanens avslutning.

Rossvoll oppfatter selv relasjonen til Tørber familiært: «Eg er mest

som får for han! roser han seg sjølv» (191). Oppdragelsen, eller dannelsen, innebærer for ham ikke bare arbeid og loffing, men også innføring i kortspillet verden (212). Dette handler om ferdigheter, knep og list. Ethvert spill har elementer av tilfeldighet, men det er ingen tvil om at Sulis-kongen først og fremst ser kortspillet som et ferdighetsspill. Han skal imidlertid tape for spillegalskap. Rallarens formål med spill er ikke den store, livsendrende gevinsten, men å opprettholde det livet han allerede lever, og dermed også spillet. Handlingen i romanen når et høydepunkt i kapittelet «Kortspelet». Den aktuelle scenen utspiller seg på et nytt anlegg, der «Sulis'n gjekk og snuste millom brakune og vëra etter ein kortspel-tjangs» (213). Dette skjer etter at Tørber og Sulis-kongen en periode har levd på galeien i «den lystige stad», der Tørber introduseres for fest og ralling på sluskevis. Festen og den tilhørende erotikken har imidlertid et tragikomisk skjær, på samme måte som kortspillet tegner seg som underholdning og moro, men også som noe fornedrende og destruktivt. Både kortspill og kurtise avhenger av tilfeldigheter, risiko og ferdigheter. For Tørber er «Kongen» et forbilde fram til tapet mot storspilleren Knekten (også kjent som Gravbraaten). Fra å oppfatte Rossvoll som *kongen*, en halvgud som mestrer alt, reduseres han til Sulis'n, «eit vanleg menneske med avgrensing» (216).

Relasjonen mellom Tørber og Sulis-kongen er i utgangspunktet tuftet på læremesterens autoritet og velvilje og læreguttens mottakelighet. Gjensidig misunnelse, sjalusi og mistillit skaper imidlertid også splid mellom dem. Sulis-kongen løper en klar risiko når han velger å spille mot Knekten. Ordspillet som setter de to karakterene i sammenheng med kortstokken, og dessuten det lydlige i Knekten – «(har) knekt'n» – utgjør også koblinger som utvider spillmotivet. Navnesymbolikken blir også tydelig i det fornedrende tapet: En konge skal ikke tape for en knekt. Sulis-kongens tiltagende hasardiøse og risikofylte atferd, tilsynelatende uten tanke på konsekvens, fører til at Tørber til slutt bryter med ham (235). Dette ser også Sulis'n under kortspillet: «Sulis'n glytte gong og annan burt paa Tørber. (...) Stirde han ikkje paa han med augo som gneiste – mest i hat» (216). Sulis'n taper ansikt og status, men selv om kortspillet handler om ferdigheter skylder han også på «utur i kort» (ibid.). Han forsøker å jukse, åpenlyst, men ender

opp robbet for penger og i skam. Slik som i *Lotterisvensken* blir skjebnen knyttet til spillets spenning og utfall – den mulige seieren og det truende nederlaget. I første del av romanen er Sulis'n konge. Utover i andre del av romanen knyttes han til nederlag og skam. Han gir imidlertid aldri helt opp, det er ingen total resignasjon, og selv om navnet og personen kan knyttes til nederlag og skam, beholder Sulis'n en viss stolthet også i romanens avslutning.

Konflikten mellom karakterene i romanen, gjengitt i fortellerens distanserte tredjepersonsperspektiv, åpner for flere stemmer og posisjoner. Læregutten og læremesteren kommer til orde, men også forskjellige typer moral. Spillmotivet samler de ulike stemmene, og iscenesetter utprøving av evner og lojalitet. Ferdighetsspillet krever intellekt og kløkt, noe «Kongen» selv er inne på før oppgjøret med Knekten (214). Kortspillet kan vi også se som en feiring av høyere kvaliteter og egenskaper en rallar kan besitte, men i så fall kvaliteter og egenskaper som tilhører en annen dimensjon enn det ærlige arbeidet til den «renhårige».²⁰ I «Mennesket som spiller» skriver Anne Beate Maurseth med utgangspunkt i Rousseau at lek og spill kan ha som formål at mennesket skal lære å forholde seg til friheten, et trekk som er distinkt for mennesket (Maurseth 2008: 232). Dette er opplysende for hvordan spillet inngår i et sentralt og eksistensielt motiv i *Kongen*. Rallarlivet personifisert i Sulis-kongen handler dels om tilfeldigheter og blind risiko, men også om ferdigheter, knep og list. Her skiller Uppdals kortspiller seg fra Nexøs lotterispiller.

Spillets logikk setter i romanen rammer og betingelser for livet i sin allmennhet. I deler av romanen skildres Rjukan, «nybyen i øde marka». Her gjør Sulis'n og Tørber det som er nødvendig av arbeid, men stort sett handler det om å klare seg med minst mulig. Levemåten bygger på kalkulert risiko; spillets logikk gjelder altså ikke bare de situasjonene der kortspill er involvert. Det gjelder også langing, eller gauking, og hvordan de skal unnslippe loven. Innsatsen er ikke penger som i et kortspill, men liv og helbred i et spill som involverer myndigheter og natur. Gevinsten er frihet, et ideal vi finner både i romanen og rallarvisene.

Rossvoll viser omsorg overfor Tørber, men han kan ikke unndra seg spillerens personlighet. Det meste i livet synes å være spillbart,

det være seg vennskap, kjærlighet eller frihet. I *Herdsla* (1924), det tiende og siste bindet i syklusen, skildrer rallardikteren Audun Rambern kortspillet i diktet «Songen um rallaren»²¹ slik:

Alltid paa vandring.
Fraa arbeid til arbeid.
Og inn i millom gjerandslaus.
Spelar daa kort. Og vinn. Og tapar. Og høgste
innsats: Alt hans

(Uppdal 1924: 69)

Motivisk og tematisk er det koblinger til rallarvisene i prosadiktet, men Uppdals lyriske framstilling bærer preg av å være moderne, ekspressiv lyrikk. Kortspillet knyttes til «gjerandslaus», men også til det som er den ultimate innsatsen: en selv og alt en har. Innsats står ikke ensbetydende til kortspill alene; det står også til hvordan tilfældigheter, ferdigheter og risiko har betydning for rallarens liv og skjebne. Ramberns rallargestalt i «Songen um rallaren» kan oppfattes som et ideal eller selve idéen om rallaren, mens Sulis-kongen på sin side er en karakter tuftet på visse egenskaper og ferdigheter tilhørende rallaridealet, som i *Kongen* har trekk av selvdestruksjon og undergang.

Detroniseringen av «Sulis-kongen» til «Sulis'n» handler i romanen om avsløringen og demaskeringen av spillerens logikk. Når relasjonen mellom Tørber og Rossvoll brytes, må Tørber finne en ny vei. For Tørbers vedkommende er Sulis-kongen død som forbilde, mens Rossvoll selv velger et slags familieliv med taterjenta som har holdt følge med både ham og Tørber. Selv om Tørber er far til barnet jenta har født, tar Rossvoll mor og barn til seg, for slik å trekke seg tilbake fra rallar- og spillerlivet. Dette tegner et bilde av et fall, fra konge til fant. Ja, kanskje kan vi til og med si at «kongen» med dette dør.

Spill, svir og skjebnesang. Oppsummerende refleksjoner

Hvorfor trekkes vi som mennesker til spill når risikoen for å tape alltid er større enn sannsynligheten for å vinne? I denne artikkelen har vi undersøkt et utvalg litterære framstillinger av spill, med særlig blick for

rollen *tilfeldighet* og *ferdighet*, men også *skjebne*, spiller for spillerne og spillenes utfall. I de fire tekstene vi har sett på – to skillingsviser og to romanverk – står henholdsvis lotteri og kortspill i sentrum for handlingene. Der lotteriet i utgangspunktet er et rent tilfeldighetsspill som primært dreier seg om trekning av en gevinst, og hvis utfall verken kan forutses eller påvirkes, er kortspill i større grad et ferdighetsspill som spilleren kan mestre, og der spillet i seg selv også kan sies å være av verdi. I eksemplene vi har tatt for oss uttrykkes denne forskjellen særlig gjennom spillernes motivasjon for å spille – i deres «Lykkejakt og Æventyrdrøm», for å komme tilbake til Nexøs ord. Der lykken og eventyret for lotterispillerne først og fremst synes representert i drømmen om en stor og varig livsendrende gevinst, synes det for rallarene i større grad å handle om selve spillet og mestringen av det. Samtidig gir tekstene grunn til å stille spørsmål; tekstene viser nemlig også lotterispillere som spiller for spenning, og rallarer som drives av en større «higen opad», eller ut. I tillegg har vi sett at tilfeldigheter, ferdigheter og skjebne slett ikke opererer i tråd med sannsynlighetens lover.

Hvordan framstilles så forholdet mellom spill og skjebne i de ulike tekstene og sjangrene? I de skjemtende skillingsvisene går ting som forventet: Tilfeldighetene rår. Her representerer ikke spillet noen tung trussel for subjektens tilværelse; lotterispilleren raller ut, mens rallaren ruller videre. Spillet representerer i visene en form for vitalisme. I prosatekstene synes spillet derimot mer determinert. Her utsettes spillerne for skjebnen på en slik måte at spillet blir deres undergang. Mens «lotterisvensken» tar sitt eget liv, detroniseres «kongen». Spillet kan med dette leses som et bilde på livet, eller i alle fall knyttes til menneskets eksistensvilkår. For Svensken og Sulis'n tar spillet også over og blir en primær drivkraft; spillet blir selve innbegrepet på lykkejakt og eventyrdrøm.

I utgangspunktet klinger ordene «Lykkejakt og Eventyrdrøm» positivt. Men hvilken valør bærer de egentlig? Dette kan diskuteres. Med tanke på Nexøs prosjekt om en litterær framstilling av arbeiderbevegelsen, et motiv også vårt utvalg til dels kan sies å reflektere, samt modernitetens tidsalder, der Gud og skjebnen ikke lenger har den samme plassen i menneskers liv, kan lykkejakt og eventyrdrøm også representere noe negativt – krefter som ikke trekker mennesket «opad», men snarere ned mot avgrunnen. I et slikt perspektiv reflek-

terer de litterære spillmotivene vi i vår artikkel har sett på, også menneskets eventyrdrøm og lykkejakt som deterministiske krefter – som en skjebnesang. I den moderne prosaen spiller det tilsynelatende mindre rolle om spillerne spiller på ferdigheter eller hasard; husets strukturer vinner alltid, samtidig som vurderingen av sannsynlighet, egne ferdigheter og spillets omstendigheter aldri er helt underordnet.

Litteratur

- Anonym forf. (1773). En lystig Lotterie-Viise. Synget af een, som havde drømt om Støvle, Kruus, Paryk, Skoe, Og tog derpaa: No. 5, 7, 9, 2, i *Luxdorphy samling af trykkefrihedens skrifter 1770–1773: Række 2 bind 23*. Tilgjengelig fra: https://tekster.kb.dk/text/tfs-texts-2_023-shoot-workid2_023_010 (hentet 30.9.2023).
- Bache-Wiig, H. (1978). Mellom heimstad og revolusjon, i Blikrud, L. (red.), *Søkelys på fem nyrealister*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 112–47.
- Brandtzæg, S.G. (2018). Skillingsvisene i Norge 1550–1950: Historien om et forsømt forskningsfelt, i *Edda*, bd. 105, nr. 2. Oslo: Universitetsforlaget, s. 93–109.
- Bull, E. (1961). *Renhårig slusk*. Oslo: Tiden.
- Buttay, F. (2017). La Fortune victime des Lumières: Remarques sur les transformations de Fortune aux XVIIe et XVIIIe siècles, i Bredecke, A. og Vogt, P. (red.) *The End of Fortuna and the Rise of Modernity: Contingency and Certainty in Early Modern History*. Berlin: De Gruyter, s. 192–209.
- Dalgaard, O. (1978). Uppdal og norsk arbeidarrørsle, i Dalgaard, O. (red.) *Kristofer Uppdal: Ei bok til 100 årsdagen*, Oslo: Noregs Boklag, s. 48–60.
- Engen, A. (1981). *Vaagn op arbeider! Tiden er nær: Skillingsvisa i arbeidarkampen*. Oslo: Tiden norsk forlag.
- Eglin, J. (2023). *The Gambling Century: Commercial Gaming in Britain from Restoration to Regency*. Oxford: Oxford University Press.

- Hamsun, K. (2007). *Sult* [1890], i *Samlede verker*, bind 1. Oslo: Gyldendal.
- Haugen, M.W. (2022). The Lottery Fantasy and Social Mobility in Eighteenth-Century Venetian Literature: Carlo Goldini, Pietro Chiari, and Giacomo Casanova, i *Italian Studies*, bd. 77, nr. 3, s. 253–70. Tilgjengelig fra: <https://doi.org/10.1080/00751634.2022.2069409> (hentet 25.2.2024).
- . (upubl.). «Plus de loterie!» Cultural Responses to the Abolition of the French National Lottery (1836–1846), i Kristiansen, J., Haugen, M. W og Fabris, A. *Lottery Fantasies: Follies and Controversies: A Cultural and Transnational History of European Lotteries*. Berlin: De Gruyter (forventet publisert 2026).
- Holbein, H. (1771). Almuens Øine opklarede i Anledning af den Daarlighed at vove sine Penge i Tal-Lotterier. Tilgjengelig fra: https://tekster.kb.dk/text/tfs-texts-1_009-shoot-workid1_009_017 (hentet 20.3. 2024).
- Holberg, L. (1723). *Den politiske Kandestøber*. Tilgjengelig fra: www.holbergsskrifter.no (hentet 20.3.2024).
- Horstbøll, H., Langen, U. og Stjernfelt, F. (2020). Det farlige lotteri, i *Grov konfækt: Tre vilde år med trykkefrihed 1770–73*. København: Gyldendal, s. 171–87.
- Hunter, R. (1995). Lottery stress disorder, i *The BMJ*. Tilgjengelig fra: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2549270/?page=1> (hentet 18.11.2023).
- Koefoed, H. A. (1967). *To Nexø-studier: Lotterisvensken. Martin Andersen Nexø og Bornholm*. Odense: Forlaget Sirius.
- Langen, U. (2023). «The Worst Invention Ever»: The Number Lottery and Its Critics During the Press Freedom Period in Denmark-Norway 1770–1773, i *Cultural and Social History*, bd. 21, nr. 1, s. 23–39. Tilgjengelig fra: <https://doi.org/10.1080/14780038.2023.2256212> (hentet 20.2.2024).
- Larsen, K. (1949). *Lotterisvensken og andre noveller*. København: Dansk lærerforeningen/Gyldendal.
- Lund, H. (1933). *Rallarviser*. Oslo: Tiden.
- . (1949). *Rallarviser*. Oslo: Tiden.
- Lütken, O.D. (1771). Beviis at Lotteriers Fremgang er Europæ Fald

- og Staternes Ødeleggelse. Tilgjengelig fra: https://tekster.kb.dk/text/tfs-texts-1_009-shoot-workid1_009_009 (hentet 10.10.2023).
- Malling, S.C. (1771). Upartiske Undersøgninger af Tal-Lotteriet, som vil sette enhver i Stand til at indsee om han med Grund kan eller bør haabe Fordeel af samme. Tilgjengelig fra: https://tekster.kb.dk/text/tfs-texts-1_009-shoot-workid1_009_015 (hentet 20.3.2024).
- Maurseth, A.B. (2006) Spillets århundre, i *Arr*, nr. 1. Tilgjengelig fra: <https://arrveg.no/artikler/spillets-arhundre> (hentet 18.11.23).
- . (2008) Mennesket som spiller, i Krefting, E. og Maurseth, A.B. (red.) *Mennesket: Arven fra opplysningstiden*. Oslo: Scandinavian Academic Press, s. 223–36.
- Mathisen, Ingrid N. (2019). *Arbeidarkroppen: Individ og kollektiv i Nini Roll Ankers og Kristofer Uppdals prosa*. Avhandling for graden ph.d., Bergen: UiB.
- Mæhle, L. (1978). Kristofer Uppdal – eit oversyn, i Dalgaard, O. (red.), *Kristofer Uppdal: Ei bok til 100 årsdagen*, Oslo: Noregs Boklag, s. 7–35.
- Nexø, M.A. (1949). Konge for en dag [1910], i *Lotterisvensken og andre noveller*. København: Gyldendal.
- . (1954). *Lotterisvensken [1894]*. København: Martin Andersen Nexø-Fonden / Det danske Forlag.
- . (1955). «Det første summariske udkast til handlingen i *Pelle* – skrevet i 1895», i *Taler og artikler. Bind III: Kultur og barbari*. København: Forlaget Tiden, s. 65.
- Nyerup, R. (1821). *Udvalg af Danske Viser fra Midten af det 16de Aarhundrede til henimod midten af det 18de, med Melodier*. København.
- Philoplebis (1771). Patriotiske Tanker i Anledning af Tal-Lotteriet. Tilgjengelig fra: https://tekster.kb.dk/text/tfs-texts-1_009-shoot-workid1_009_014 (hentet 20.3.2024).
- Refsum, A.S. (2023). «Jeg, som en Vise kun er»: Fortellende stemmer i norske skillingsviser, i *Edda*, Vol. 110, nr. 4–2023, Oslo: Universitetsforlaget, s. 230–43.
- Reith, G. (1999). *The Age of Chance: Gambling in Western Culture*. London: Routledge.

- Rømhild, L. (1961). Da Martin Andersen Nexø begynte, i *Ord och Bild*. Göteborg, s. 516–20.
- Schnyder, P. (2016). Heterotopias of Chance: Gambling and Subjectivity around 1800, i Zollinger, M. (red.) *Random Riches. Gambling Past & Present*. London: Routledge, s. 105–16.
- Schumacher, J.R. (1771). Underviisning for Elskere af Tal-Lotteriet, hvorefter enhver kan udregne sit Haab til de store Gevinster. Tilgjengelig fra: https://tekster.kb.dk/text/tfs-texts-1_009-shoot-wor-kid1_009_016 (hentet 20.3.2024).
- Solberg, O. (1993). *Den omsnudde verda: Ein studie i dei norske skjemteballadane*. Oslo: Solum Forlag.
- Stiegler, S.M. (2022). *Casanova's Lottery: The History of a Revolutionary Game of Chance*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Staxrud, J.M. (2021a). “I Gällivare trakter”: Om sjanger og mening i ei rallarvise, i *Puls, Musik- och dansetnologisk tidskrift*, 6, s. 145–68.
- . (2021b). Rallarvisa som rallarpop, i Brandtzæg, S. G. og Markusen, B. (red.) *Arven fra skillingsvisene*. Scandinavian Academic Press, s. 83–118.
- Thorvaldsen, B.Ø. (2014). Den historiske lesemåten, i Nordstoga, S. og Kruse K. L. (red.) *Den moglege sjølvoverskridinga*. Oslo: Abstrakt Forlag, s. 37–74.
- Uppdal, K. (1912). *Trolldom i lufta*. Kristiania: Aschehoug.
- . (1920). *Kongen*. Kristiania: Aschehoug.
- . (1921). *Domkyrkjebyggjaren*. Kristiania: Aschehoug.
- . (1924). *Herdsla*. Kristiania: Aschehoug.
- Vassenden, E. (2012). *Norsk vitalisme: Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940*, Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Yde, H. (1991). *Det grundtvigske i Martin Andersen Nexøs liv*. København: Vindrose.
- Ystad, V. (1978a). Kristofer Uppdals romanserie *Dansen gjennom skuggeheimen*, i Bliksrud, L. (red.), *Søkelys på fem nyrealister*, Oslo: Universitetsforlaget, s. 91–111.
- . (1978b). *Uppdals lyrikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Zollinger, M. (2016). Dealing in Chances: An Introduction, i Zollinger,

M. (red.) *Random Riches: Gambling Past & Present*. London: Routledge, s. 1–26.

Noter

- ¹ I artikkelen bruker vi begrepene «skillingsvise», «rallarvise» og «folkelig vise». Begrepene er til dels overlappende. Rallarvisa kan være ei skillingsvise, og skillingsvisa kan være ei rallarvise, men det finnes også rallarviser som ikke er skillingsviser og tilsvarende: skillingsviser som ikke er rallarviser. Rallarvisa «Pelle Tordenbrags vise», som vi tar for oss nedenfor, er utvilsomt ei rallarvise. I og med at den også har vært distribuert i skillingstrykk, kan den imidlertid også omtales som ei skillingsvise. Innholdet og formen i denne visa, og de andre visene vi tar for oss, reflekterer uansett en folkelig visetradisjon. Vi bruker betegnelsen «folkelig vise» etter Velle Espeland i *Ballade og bånsull: Sjangerne i norsk vokaltadisjon* (2021)
- ² Se for eksempel Peter L. Bernstein: *Against the Gods: The Remarkable Story of Risk* (1996), del 2: «A Thousand Outstanding Facts»
- ³ «På biletfremstillingar av lykkehjulet kan ein sjå lykke- og lagnadsgudinna Fortuna. Med bind for auga – ho kan ikkje gripe inn i lagnaden til det einskilde mennesket – sveiver ho lykkehjulet rundt. Nokre stig til vers med hjulet, og andre fell av», forklarer Olav Solberg i *Den omsnudde verda: Ein studie i dei norske skjemteballadane* (1993: 102).
- ⁴ I Danmark-Norge ble det såkalte Tallotteriet lansert i 1771, med første trekning i Altona 18. april.
- ⁵ Denne tendensen er imidlertid i endring. De siste ti årene har en sett stadig økende interesse for spill i så vel historiske, som litteraturhistoriske og litterære studier. Et eksempel er det NFR-finansierte forskningsprosjektet *The Invention of the Lottery Fantasy. A Cultural, Transnational, and Transmedial History of European Lotteries* (2022–2024), som denne ene av denne artikkelens to forfattere inngår i.
- ⁶ Denne skillingsvisa inngår i embedsmann Bolle Willum Luxdorps samling av såkalte «trykkefrihetsskrifter» fra perioden 1770 til 1773 i Danmark-Norge. Samlingen er organisert i to «rekker». Denne inndelingen reflekterer den viktigste politiske begivenheten i perioden, nemlig Johan F. Struensees fall 17. januar 1772. Første rekke rommer tekster utgitt før fallet, mens den andre rekken inneholder tekster utgitt etter det. «En lystig Lotterie-Viise» er ikke datert, men inngår i andre rekke, bind 23, hvilket innebærer at den trolig er utgitt i 1773. Visa er anonymt forfattet, og er heller ikke nummerert i noe skillingsvisearkiv. Visa er imidlertid paginert. Referansene til den inneholder derfor kun sidetall i parentes.
- ⁷ I Luxdorph-samlingen finner vi blant annet *Drømmebog for de som spille i Tal-Lotterie: Af det Italienske* (1774): https://tekster.kb.dk/text/tfs-texts-2_023-shoot-workid2_023_008.
- ⁸ Nexø-resepsjonen har fastslått at handlingen utspiller seg på øya Bornholm, som på midten av 1800-tallet var destinasjon for en større gruppe arbeidssøkende svensker. De svenske utvandrerne hadde lav sosioøkonomisk status: «Det var en broget skare af samfundets fattigste, der i en årrække under den økonomiske depression

i Sverige i slutningen af forrige århundrede rejste til Bornholm, fordi pengene ikke rakte til en billett til Amerika. De fleste kom fra Skåne og Blekinge og tog arbejde som tyende og landarbejdere, andre fik fat som stenhuggere og byarbejdere» (Koefoed 1967: 12).

- 9 *Lotterisvensken* har gjennomgående vært selvbiografisk lest ut fra Nexøs barndomsmiljø på Neksø, Bornholm. I denne sammenheng har en vurdert hvorvidt Svensken er et farsportrett, og konkludert med at Nexø, for ikke å støte sin egen far, la inn en distanse, dels ved å gjøre ham svensk, dels ved å gi ham økenavnet til en annen autentisk person fra Neksø, og ved å konstruere en handling (jf. Larsen 1949: 94f; Koefoed 1967: 8f; Yde 1991: 351f). Det typifiserende påpekes flere steder (se f.eks. Larsen 1949; Rømhild 1961; Koefoed 1967; Yde 1991), mens den «konstruerte handling», altså lotterimotivet, derimot ikke har fanget forskningens interesse. Lotterispill forekommer imidlertid flere steder i Nexøs forfatterskap. I novellen «Konge for en dag» (1910) vinner en bornholmsk proletar et større beløp i et lotteri. Gevinsten sløser han raskt bort i hovedstaden, for avslutningsvis å returnere til arbeidet: «Ovre på den støvede landevej kom en ung fyr travende med en bylt under armen, han svang stokken og sang i vilden sky [...] Han havde sit gamle humør, og fortroed aldrig at de par skilling var røget» (Nexø 1949: 71). Som vi skal komme tilbake til senere i artikkelen, viser Nexøs «Konge for en dag» klare likheter med livsførselen til den mytiske rallarskikkelsen, som ubekymret inngår i et kretsløp av spill, fest og anleggsarbeid.
- 10 Tallotteriet ble avskaffet i Danmark i 1851, mens Klasselotteriet, som ble opprettet i 1753, stadig er virksomt og eies av staten.
- 11 Patologisk «Lottomani», eller «Lottery Stress Disorder», er faktisk foreslått som en egen medisinsk diagnose av den britiske psykiateren Robert Hunter (1995). Som Gerda Reith forklarer i *The Age of Chance: Gambling in Western Culture* (1999), kjennetegnes denne tilstanden som syklisk gjentagende, der pasientene i takt med lotteriet opplever sterk engstelse som topper seg like før trekningen. Engstelsen er dog, som Reith med henvisning til Hunter forklarer, «often accompanied by ‘unrealistic optimism and grandiose ideas’ in which ‘the subject experiences delusional belief that great riches are about to befall him or her’. Inevitably, after the draw, ‘these feelings give way to rapid deflation of mood’» (Reith 1999: 103). Skuffelsen som følger trekningen døyves gjerne med alkohol.
- 12 For en diskusjon av ulvemotivet som allusjon til menneskets dyriske mørke sider, se B.Ø. Thorvaldsens artikkel «Den historiske lese måten» i Nordstoga og Kruse (red.) *Den moglege sjølvoverskridinga* (2014).
- 13 For en videre innføring i rallarvisa som sjanger, se Staxrud 2021a og 2021b, eller tidligere forskningsarbeid som Hanna Lunds *Rallarviser* (1933b og flere utgaver) og «Rallarvisen» (1933a), eller Manne Briandts *Med slägga, borrh och spett* (1940). Olav Solberg har også bidratt til rallarviseforskningen med artikkelen «‘Blandt villeste fjelde’... Rallarvisedikteren Ferdinand Iversen» (1984), som analyserer «Bergensbanevisen» (1908).
- 14 Se f.eks. Edvard Bulls (d.y.) *Renhårig slusk* (1961) eller Mats Rehnbergs *Rallarminnen* (1949).
- 15 Rallaren som arbeider er ikke kun knyttet til jernbaneutbyggingen. «Rallar» er ingen yrkestittel, og det var heller ikke noe krav om utdanning, kompetanse eller fagbrev. Mange av rallarene arbeidet ved jernbaneanlegg, men også i gruver, med

veibygging, tømmerhogst og kanalbygging. Da kraftverksutbyggingen (som Porjus i Sverige og Rjukan i Norge) ble påbegynt, var det også rallarene som utgjorde store deler av arbeidskraften.

- ¹⁶ Alle sitater fra visa er hentet fra Hanna Lunds *Rallarviser* (1933: 17). Det ligger en annen versjon på Wikipedias sider om viseteksten, som dessuten har én strofe mer enn det Lund har med: https://no.wikipedia.org/wiki/Blant_de_svarta_h%C3%B8ga_fjellan. Skillingstrykket Wikipedia-siden viser til har det ikke lykkes artikkelforfatterne å få tak i.
- ¹⁷ Rallarvisene må vi forstå også som salgsobjekter, og de populære blant dem kan nok ha blitt nettopp det ved at de overdriver visse sider ved rallarlivet. Ser man imidlertid til Bulls *Renhårig slusk* (1961), kan man finne omtale av profesjonelle kortspillere som gjerne dukket opp ved anleggene omkring lønningdagen. En oversikt hos Bull viser også at kortspill og gambling kunne være årsak til 'svartkatt' og protokollføring ved Bergensbanen og Hydro-Rjukan (197). I samlinger med rallarviser framstår ikke kortspillet like sentralt som arbeid, fest og kurtisering, men kortspill med pengeinnsats var utvilsomt en del av rallarkulturen.
- ¹⁸ Se f.eks. Sagnet om Helgelandsfjellene: <https://arkivinordland.no/fylkesleksikon/innhold/kultur/sagnet-om-helgelandsfjellene.38399.aspx>
- ¹⁹ Kort- og pengespill forekommer i flere steder i romansyklusen. Kortspill om penger er en framtreddende aktivitet rallarene bedriver, slik Uppdal framstiller det. Den sentrale spilleren og figuren Gravbraaten er blant annet av betydning i *Trolldom i lufta* (1912), og i *Domkyrkjebyggjaren* (1921) møter Tørber ham igjen i hovedstaden, og «minnest den gongen Knekten gjorde kaal paa den store Sulis-kongen i kortspel» (Uppdal 1921: 174). I en annen sammenheng kunne en analyse av spill i romansyklusen for eksempel tatt for seg den omflakkende storspilleren Gravbraaten, «eller Knekten som han mest heiter» (ibid.).
- ²⁰ Renhårig betyr rett og slett ren i håret, og er opprinnelig et svensk uttrykk som betyr at en er fri for lus. Betegnelsen ble brukt metaforisk av rallarene om en stødig, real, rettferdig, ærlig, likefram, lojal og sterk person – kort sagt idealer samlet i ett adjektiv. Se for eksempel Lund 1933 og Bull 1961. Bulls boktittel, *Renhårig slusk*, er et finurlig oksymoron, som både peker på sluskens og rallarenes tilegnelse av et i utgangspunktet negativt ladet kallenavn, og som sannsynligvis kan peke på rallarenes sans for humor. Når Sulis'n jukser i kortspillet er det derimot ikke noe renhårig over det.
- ²¹ Scenen der Audun Rambern «segjer fram Songen um rallaren» er i seg selv interessant, der «Utvandrarane fraa ættegardane» er samlet i hjemmet til dikteren Audun Rambern: Kal Ølstad, Ølløv Skjølløgrinn, Sjugur Rambern, Audun Rambern og Tørber Landsem. Alle sammen er sentrale personer gjennom romansyklusen.

Mellom folk, elite og nasjon: Språk og musikk i Robert Burns' sanger

Peter Fjågesund

I akademisk sammenheng skilles det vanligvis skarpt mellom kunstpoesi og folkediktning, mellom viser og folkeviser. Den ene kategorien har en forfatter med kjent identitet, den andre ikke. De fleste regler har imidlertid unntak. Robert Burns (1759–96) er ikke bare Skottlands nasjonalskald, han er også noe så sjeldent som en folkevisemaker – i moderne språkbruk en låtskriver, tekstforfatter eller visesmed som forener to ellers atskilte former i den grad at en kan snakke om en sammensmeltning av to sjangre. Om skottene synger Burns eller om de synger en folkevise blir nesten likegyldig, da det i svært mange tilfeller oppleves som – og faktisk er – to sider av samme sak. Men det er ikke bare på det litterære, innholdsmessige plan at Burns forener uvanlige elementer. Også på det språklige og kulturelle plan representerer han en synkretisme som fortjener en nærmere undersøkelse. Det følgende er et forsøk på å belyse Burns' rolle og innsats i lys av hans tallrike sangtekster, med særlig fokus på forholdet mellom det høye og det lave, det dannede og det folkelige, det kultiverte og det naturlige, ut fra en tese om at det er i spenningen mellom Burns' innenfor- og utenforforhold på disse områdene at hans kunstneriske kvaliteter kommer sterkest til uttrykk. Av plasshensyn vil ikke fokuset primært være på tekstlige nærlesninger, men snarere på det prosjektet eller den visjonen som ligger bak hans interesse for sangen og sanglyrikken. I denne diskusjonen vil det også legges vekt på forholdet mellom det musikalske og det tekstlige i Burns' forhold til og refleksjoner rundt sjangeren.

Historisk kontekst

Selv om Burns er et unikt geni, som i likhet med Shakespeare to hundre år tidligere rager som et tårn over det litterære landskapet og nærmest skaper sitt eget, separate univers, er en rask kontekstualisering nødvendig, da han som alle andre kunstnere nødvendigvis også er et produkt av sin tid. Burns blir født i 1759, et halvt århundre etter at Skottland tvinges i union med England i 1707, og tretten år etter slaget ved Culloden (1746), som endelig knuser ambisjonene om skotsk politisk uavhengighet. Tross dette ligger ikke landet med brukket rygg; tvert imot, innen både næringsliv og vitenskap legger Skottland gjennom hele århundret et stadig sterkere grunnlag for et *Wirtschafts-* og *Wissenschaftswunder* som skal bli et viktig bidrag til Storbritannias enorme vekst og styrkede posisjon gjennom både 1700- og 1800-tallet. I tillegg bygges en solid nasjonal kulturell selvbevissthet. Nærmest bak ryggen på Englands tilsynelatende suverene dominans og forsøk på å skape en felles *britisk* nasjonal identitet, dyrker skotske akademikere, intellektuelle og kunstnere ideer som skal legge grunnlaget ikke bare for moderne, progressive tanker om demokrati og politisk uavhengighet, men også for en feiring av skotsk historie og tradisjon (Herman 2006: 61–2). Og selv om mange av disse ideene skulle bli en betydelig eksportvare, ble de også benyttet så å si til innvortes bruk, som selvmedisinering mot ydmykelsen fra tapet av en nasjonal selvstendighet.

I et litteraturhistorisk perspektiv, og i forsøket på å forstå Burns' kunstneriske utgangsposisjon, er det vanskelig å overvurdere betydningen av en unnselig liten bok som ble publisert, anonymt, av den knapt 24 år gamle studenten James Macpherson i Edinburgh i 1760, bare halvannet år etter Burns' fødsel. *Fragments of Ancient Poetry* var den første utgivelsen i en serie av de såkalte Ossian-diktene (eller -sangene), som skulle gå sin seiersgang gjennom Europa i flere tiår, og som skulle gi vesentlige bidrag til hele den romantiske bevegelsen (se Gaskill 2004; Fjågesund 2014: 225–44). Allerede en liten generasjon før Johann Gottfried Herder (1744–1803) utgir sine *Volkslieder* (1778–79), kommer Macpherson med den fantastiske påstanden at det

i det keltisktalende folkedypet i det primitive skotske høylandet fantes litterære skatter som kunne konkurrere med selveste Homer mht. både alder og kvalitet. En betydelig del av kontroversen rundt Ossian-diktene handlet om Macphersons noe svakt dokumenterte påstand om at tekstene opprinnelig ble sunget, eller snarere resitert, på keltisk (eller skotsk-gælisk), og at han – for å gjøre dem tilgjengelige for et større publikum – hadde oversatt eller gjendiktet dem til engelsk.¹ Blant annet oppsto det tvil om i hvilken grad disse originalene fantes, og i hvilken grad Macpherson muligens selv hadde trådt til som dikter for å fullføre det som kanskje bare hadde vært små og løsrevne brokker av gammelt materiale. Uavhengig av de mange debattene omkring Ossian-diktene, var de imidlertid med å bygge en solid grunnmur for den litterære aktiviteten til den unge Burns, som senere også regnet Macpherson som en av sine litterære helter (McIntyre 2009: 28). Særlig to momenter bør understrekes:

For det første lanserte de, som antydte, tanken om å *samle inn* fra folkedypet litterære skatter som tidligere, nesten uten unntak, hadde vært fullstendig ignorert, og betraktet som kvalitetsmessig milevidt unna den dannede overklassens litterære standarder. For det andre fulgte det nærmest som en logisk konsekvens av ovennevnte at *språket* denne litteraturen benyttet ble viet betydelig oppmerksomhet, for dette dreiet seg naturlig nok om *folkets* språk. Dette vil tematiseres nærmere nedenfor. Et tredje punkt som også bør nevnes er at Ossian-diktene i tillegg bidro til å befeste en tradisjon knyttet til en bestemt skikkelse som allerede spilte en viss rolle på De britiske øyer, nemlig barden – nasjonens sanger. Denne tradisjonen gikk ikke bare tilbake til den urgamle, men undertrykte keltiske kulturen i både Skottland og andre land med keltiske tradisjoner (og den var selvsagt fundamentalt til stede i Ossian-diktene); den knyttet seg også til den norrøne skaldetradisjonen, som spilte en viktig rolle i den langt nyere og stadig høyst tilstedeværende vikingkulturen i Skottland og andre deler av De britiske øyer.

Når Burns som 27-åring i 1786 utgir sin første diktsamling, går han umiddelbart inn i en spagat som skal komme til å prege hele karrieren: På den ene siden går han inn i en tradisjon, og på den annen side gjør han, delvis inspirert av Ossian-diktene, noe helt nytt. I denne sammenhengen er det også viktig å nevne at Burns, når han tre år før

Den franske revolusjon entrer den litterære scenen, fremstår som en representant for nettopp folket. Han er sønn av en fattig småbruker fra Ayrshire, på grensen til England, han får en sporadisk og til dels mangelfull skolegang, og står slik definitivt utenfor det gode selskap og den dannede skriftkulturen. Samtidig vokser han opp i nærkontakt med nettopp folkedypet, der den muntlige fortellertradisjonen og folkets danser, sanger og musikk lever i beste velgående, innenfor en ramme av fattigdom og en vedvarende protest – både åpen og skjult – mot det engelske. Spagaten han havner i består dermed, på den ene siden, av en følelse av ydmykelse, isolasjon, sinne og maktesløshet, og, på den andre siden, et utvilsomt talent og en ambisjon om å bryte gjennom nettopp de barrierene som står i veien for ham for, paradoksalt nok, å opprette en form for dialog med nettopp elitekulturen. Slik representerer også tittelen på den første diktsamlingen, *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*, en ung, litterær geriljakrigers utfordring til den toneangivende kulturen, og hele Burns' karriere blir et forsøk på å skape seg selv et albuerom i det sterkt ladede spenningsfeltet han hele tiden befinner seg i. At konservative krefter, i sitt forsøk på å suge kraften ut av Burns' kritikk og voksende posisjon, delvis har forsøkt å plassere ham enten innenfor rammene av en sentimental, pietistisk bondekultur (jf. myten om «the heaven-sent ploughman»), eller opphøye ham til et apolitisk, nasjonalt ikon, eller redusere ham til en harmløs, stereotyp kunstnersjel og kvinnebedårer, er ikke direkte et tema for denne artikkelen, men vil likevel ligge i bakgrunnen for diskusjonen omkring dikterens sanger.

Burns' sangproduksjon

Helt kort og nokså forenklet kan Robert Burns' poetiske produksjon deles genremessig i to tilnærmede halvparter: ca. 270 dikt og ca. 320 sanger. Noe forenklet kan det også sies at diktene stort sett tilhører den første delen av karrieren, og sangene den andre. I det følgende er det altså sistnevnte som vil bli viet oppmerksomhet. Disse sangene kan igjen deles grovt inn i to hovedgrupper: ca. 175 som med sikkerhet, eller med stor grad av sikkerhet, er Burns' egne, originale tekster, og

ca. 145 som enten er samlet inn og/eller bearbeidet, «reparert»,² omskrevet og/eller utvidet av ham slik at de fremstår som ferdige og hel-skapte verk. Sistnevnte er mao. mutasjoner eller krysninger av folkeviser og Burns' originale kreativitet. Tallene er omtrentlige fordi en del tekster også har uklar eller diskutabel opprinnelse. Forskjellige redaktører av Burns' produksjon vil dermed ha noe forskjellige oppfatninger og klassifiseringsprinsipper, omtrent slik moderne Shakespeare-utgaver vil tilby noe varierende tekster. I tillegg er selvsagt en rekke av tekstene i praksis både sangtekster og lesetekster, eller de kan over tid ha forandret status fra primært sangtekster til lesetekster eller omvendt. Utvalget benyttet her er hovedsakelig basert på materialet inkludert i serien med tolv CD'er, produsert av professor i skotsk musikk ved Universitetet i Edinburgh, Freddie Freeman, under tittelen *Robert Burns: The Complete Songs* (Linn Records 1995–2003). De videre grupperingene er imidlertid foretatt av undertegnede, ut fra en skjønns-messig vurdering basert på selve tekstene og informasjonen om dem i autoritative tekstutgaver, særlig *The Canongate Burns* ved Andrew Noble og Patrick Scott Hogg (red.).

Temamessig kan de 320 sangene grovt deles inn i tre hovedgrup-per: Ca. 60 % av sangene handler på en eller annen måte om kjærlighet (inklusive romantisk kjærlighet, ekteskapsproblemer, uanstendige san-ger om forhold mellom menn og kvinner osv.). I et brev til vennen og juristen Alexander Cunningham fra 1789 forklarer Burns noe av bak-grunnen for fokuset på dette temaet: «Jeg kan selv fastslå, fra erfaring som både ungkar og ektemann, at Kjærligheten er den menneskelige gledens alfa og omega. All fornøyelse, all lykke hos mine likemenn [compeers] strømmer uten videre og direkte fra denne utsøkte kilde. Den er den himmelske ildens gnist, som lyser opp fattigdommens vin-terkalde hytte» (sitert av Hovey 1997: 11). Ca. 30 % av sangene hand-ler om politikk og sosiale forhold, særlig Den franske revolusjon, skotsk nasjonalisme og temaer knyttet til klasse og klassetilhørighet. De resterende 10 % av sangene handler om personlige, eksistensielle og delvis selvransakende temaer.

Sangene representerer dermed en vesentlig del av Burns' produk-sjon. Det er derfor all grunn til å spørre hvilken rolle og funksjon de hadde, og ikke minst hvorfor de kom til å oppta en så stor del av hans

kunstneriske virke. Dette er kanskje spesielt interessant i lys av at Burns i sin levetid ikke var spesielt kjent for denne innsatsen (Daiches 1950: 316).

Et stykke på vei kan det se ut til at Burns' interesse for sanglyrikk i utgangspunktet skyldes andres initiativ.³ Allerede i 1787, året etter debuten og mens han ennå bare er 28 år gammel, blir han kontaktet av den entusiastiske gravøren og noteforhandleren James Johnson, som har unnfanget ideen om å samle og publisere både tekst og musikk til samtlige tradisjonelle skotske folkesanger, under tittelen *The Scots Musical Museum*. Første bind er allerede under publisering, men Johnson vil ha Burns med på prosjektet, og Burns ender i praksis opp med å bli redaktør og primus motor for dette verket, som til slutt, og etter hans død, resulterer i seks bind med til sammen seks hundre sanger (McIntyre 2009: 143). Fem år senere, i september 1792, blir han så invitert av redaktøren og forleggeren George Thomson, som ikke bare har en ganske tilsvarende ambisjon om å samle inn skotske sanger, men som etter hvert også engasjerer tidens ledende komponister, som Haydn, Weber og Beethoven, til å gi dem et tonefølge som vil løfte dem i kunstnerisk anseelse. Også dette verket – *A Select Collection of Original Scottish Airs for the Voice* – skal, frem til det avsluttes i 1841, resultere i seks bind, og også her skal Burns, i de fire årene han har igjen å leve, legge ned en betydelig del av sin kunstneriske innsats (Hovey 1997: 9).

Burns som nyskaper

Det er særlig i arbeidet med sistnevnte verk at Burns, ifølge Freddie Freeman, skulle komme til å «utvikle nyskapende teorier om språk og tolkning som skulle føre ham til de største kunstneriske høyder» (Freeman 1995–2003: 5). Begge disse samarbeidsprosjektene gir oss imidlertid også interessante innblikk i Burns' arbeidsmåte og tilnærming til sanglyrikk, både fra et tekstlig og musikalsk perspektiv. I tillegg gir de oss innsyn i Burns' fascinerende kombinasjon av respekt for tradisjonen og en personlig, nyskapende kreativitet.

Et grunnleggende prinsipp hos Burns, som blir understreket av både Freeman og andre, er at han, på tross av å være ordkunstner, kon-

sekvent tok utgangspunkt i musikken. Selv om han selv ikke var mer enn en middels dyktig felespiller og heller ikke hadde en særlig god sangstemme,⁴ vitner dette ikke bare om en grunnleggende respekt for musikkens bærende betydning for visen eller sangen som et *Gesamtwerk* i miniatyr, men også om at han må ha hatt et utmerket *øre* (Dai-ches 1950: 325). Serge Hovey understreker videre at Burns, med sin oppvekst i Ayrshire, må ha vært godt kjent med tradisjonen med sang uten akkompagnement, men at han likevel, for sine egne sanger, foretrakk tonefølge (Hovey 1997: 14). I tillegg understreker Katherine Campbell og Emily Lyle at Burns også kom fra en rik allsangtradisjon, som hentet inspirasjon fra to forskjellige sosiale fellesskap, nemlig kirken (the Kirk), der de gammeltestamentlige salmene ble sunget med stor høytidelighet, og fra skjenkesteder og andre forsamlingslokaler, der den folkelige, verdslige allsungen florerer. I noen grad løp også disse to tradisjonene sammen i form av allsang, religiøs så vel som verdslig, i folks private hjem, og Burns tok utvilsomt med seg elementer fra begge inn i sin sanglyriske produksjon. Endelig var Burns allerede fra 1781 tilsluttet frimurerlosjen i byen Tarbolton, som også bød på et omfattende repertoar av både religiøs og verdslig sang (Campbell og Lyle 2020: 47–57).⁵

For Burns tok skriveprosessen normalt utgangspunkt i en eksisterende melodi, og han lærte seg ikke bare å lese noter, men også å skrive ned melodier med nøyaktig notasjon. I det videre arbeidet ville han normalt nynne heller enn synge tonene, og ofte konfererte han med utøvere av instrumenter som cembalo, obo eller fele for å gå detaljer eller små variasjoner nærmere etter i sømmene (Hovey 1997: 10). Burns levde mao. ikke isolert fra det yrende musikklivet Skottland opplevde på slutten av 1700-tallet; tvert imot holdt han tett kontakt med en rekke sentrale personer, bl.a. kirkemusikeren og innsamleren Stephen Clarke i Edinburgh, og han skaffet seg i tillegg nye publikasjoner innen feltet.⁶ På denne måten utviklet han seg, ifølge Hovey, til å bli «en mesterlig håndverker innen kunsten å spleise ord og musikk, og videreførte bardenes kunst fra gammelt av, alt mens han fremsynt foregrep avviklingen av alle de hindringene som skilte tre forskjellige sjangre: folkesang, folkelig sang og kunstsang» (10). Videre diskuterte han inngående tekniske detaljer som røpet dyp kjennskap til musikk

og tonetradisjon, og «han kunne skille de mest hårfine varianter av forskjellige versjoner av den samme melodien, og merke seg hvilken virkning den minste endring hadde på dens egenart» (Daiches 1950: 325–27). Kunnskapen hans om dans, som i denne perioden var en særdeles utbredt sosial aktivitet blant brede lag av folket, bidro også til å gjøre ham enda mer bevisst mht. melodienes rytmiske kvaliteter. På denne bakgrunn var han også særdeles sensitiv og bevisst når det gjaldt bruken av takt og tempo.

Burns er i disse få, intense årene et fyrverkeri av kreativitet; han samler inn brokker av tekster som han bearbeider og fullfører; han samler inn melodier og kobler dem til passende tekster; han interesserer seg for historien bak tekstene og tekstbrokkene; og han synes intuitivt å ha et finstemt talent for å skape et organisk hele. Ifølge Hovey «samlet han en god del av melodiene fra bygdesangere» (Hovey 1997: 10). Daiches uttrykker det noe mer resolutt: Han «samlet, tigget, lånte og stjal» (Daiches 1950: 318). I tråd med tidens praksis forholder han seg mao. relativt suverent i forhold til opphavsrett. Men tilsvarende viste han også en betydelig grad av likegyldighet mht. om han selv ble kreditert for sin egen innsats. Iveren Burns legger for dagen i denne virksomheten vitner nesten om en kallsfølelse.

I denne sammenhengen er det likevel interessant å merke seg hovedelementene i Burns' sanglyriske poetikk. For det første satte han sine kunstneriske ressurser inn på en sjanger som samsvarte med hans egen standsmessige bakgrunn. «På en tid da sangen,» ifølge Freeman, «hadde en enda lavere status enn i dag, betraktet han den som høyverdig kunst; som det ideelle mediet for en betydelig del av hans produksjon. Han ønsket å bli regnet blant de store skotske sangforfatterne – 'genier', kalte han dem – fra fortiden» (Freeman 1995–2003: 5). Dette kan tyde på at han et stykke på vei, og i pakt med tradisjonen, nok så seg selv som nettopp en utvalgt sanger for og av folket, dvs. en bard. Ja, han bruker nettopp det uttrykket om seg selv, muligens med et snev av ungdommelig selvbevissthet, allerede i forordet til sin første diktsamling, *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect* (1786) (Burns 1786: iv).

For det andre valgte han seg et kvalitetsmessig hovedkriterium, nemlig *enkelhet*, eller snarere *enkelhet* og *klarhet*. Det siste er kanskje typisk for opplysningstiden, men i motsetning til både den klassiske

og den romantiske tradisjonen beveget han seg bort fra f.eks. «tung artikulasjon» og bruk av vibrato:

Med dette i tankene utviklet han, kanskje paradoksalt, komplekse teorier om en gitt sangs rette musikk og språk; lengden og uttrykket i stavelsene i en musikalsk sekvens, den naturlige rytmiske og tonale uregelmessigheten i det skotske tonespråket (som han mente få klassiske musikere forsto), sangens nære forhold til tradisjonen knyttet til dans, sang og sekkepipe [*piping*] – den instrumentalmusikken som han med slik iver omformet og med stor begavelse forenklet for sangene sine (Freeman 1995–2003: 6).

Freemans konklusjon er ikke beskjedent på Burns' vegne: «Ved hjelp av disse prinsippene forandret han retningen på folkemusikken i Europa» (6). Det er store ord, men det bør understrekes at Burns lever i en revolusjonstid, og det er derfor ikke overraskende om hans musikkestetiske idealer er et uttrykk for et demokratisk prosjekt og en opphøyelse av et ikke-elitistisk kunstnerisk uttrykk som skulle få store kulturelle konsekvenser.

Likedan harmonerer dette synet, i tråd med romantikkens tenkning, med en vektlegging av det *naturlige*. I sin innledning til Hoveys *The Robert Burns Song Book*, poengterer Robert B. Thornton nettopp Burns' vektlegging av «begrepet om det utemmede [*wildness*], om krefter som ikke kan tilbakeføres til menneskelig intelligens, menneskelig oppfinnsomhet eller menneskelig hensikt» (Thornton i Hovey 1997: 16). Thornton knytter disse ideene direkte til Burns' innflytelse på bl.a. William Wordsworth og tanken om at kunsten har både sin rot og sitt mål nettopp i det naturlige og det folkelige. Men de samme forestillingene kan naturligvis også knyttes til synet på revolusjonen som uttrykk for en uavvendelig, organisk endringsprosess, nærmest en naturkraft.⁷

Endelig passer denne tenkningen også inn med den nasjonale, for ikke å si nasjonalistiske, grunntonen i hele Burns' prosjekt. Som antydnet tidligere tilhører han en generasjon som nesten frenetisk lette etter måter å markere skotsk egenart på. I likhet med Macpherson søker Burns den hos folket, og nøkkelen til hans enorme suksess ligger nettopp i den lykkelige omstendighet at «i alle hans hundrevis av sanger kommer det personlige, det lokale og det nasjonale til en fullendt forening» (Hovey 1997: 11).⁸

Den nasjonale dimensjonen kommer til uttrykk på en særlig interessant måte i spørsmålet om Burns' språk. I denne forbindelse refererer Freeman til en *Kraftpak* av en uttalelse fra den amerikanske forfatteren og filosofen Ralph Waldo Emerson om at Burns representerer «det eneste eksemplet i historien på et språk gjort klassisk i kraft av ett enkeltmenneskes genialitet» (Freeman 1995–2003: 5). Igjen er vi tilbake til spagaten Burns står i, og i dette tilfellet er det den språklige spagaten mellom det skotske og det engelske. Fra den dannede elitens kulturelle ståsted ble det på Burns' tid klart insinuert at skriftløse og dermed litterært tradisjonsløse språk som nesten utelukkende var forbundet med deler av befolkningen som aldri hadde vært assosiert med ord som kultur og sivilisasjon, umulig kunne sidestilles med språk som kunne vise til århundrer med nitid kultivering av høyt skolerte brukere. I Skottlands tilfelle skapte dette på 1700-tallet en språklig og litterær palimpsest representert ved tre, om ikke fire, språklige nivåer, fra skotsk-gælisk, som kun ble talt «beyond the pale» og i Skottlands «Celtic Fringe» på Høylandet og Ytre Hebridene, via skotsk, dvs. en skotsk variant av engelsk som ble brukt som talespråk i store deler av befolkningen, til engelsk, som ble benyttet av en engelsktalende elite i Skottland, og eventuelt videre til latin, som fortsatt beholdt en viss posisjon som fellesspråk for både naturvitenskap og teologi. De to første av disse var skriftløse talespråk; de to sistnevnte kunne vise til rike eller – for det engelske språkets del – allerede godt etablerte skriftkulturer.

En språklig linedanser

Språklig sett kan Burns' tekster sies å befinne seg på en glideskala mellom skotsk og engelsk, slik en kan tenke seg norske tekster på en glideskala mellom dialekt, via nynorsk til riksmål eller dansk.⁹ I forbindelse med sitt farvel med *Drammens Tidende* gjør Aasmund Olavsson Vinje et valg, og går med brask og bram over fra et solid befestet dansk til et ennå ikke-standardisert nynorsk (Vesaas 2001: 176). Burns står i en liknende situasjon, men velger en annen løsning. Han forholder seg snarere særdeles fleksibelt og dynamisk til hele språkspørsmålet. Engelsk er og blir den kulturelle fiendens språk, slik Vinje opp-

fattet danskens posisjon i Norge, men det er også, som dansk for Vinje, et språk han behersker ut og inn og som det har blitt produsert stor litteratur på, også litteratur som han har et dypt og inderlig forhold til. Og samtidig er naturligvis skotsk og engelsk skåret over den samme språklige lest, slik dansk og forskjellige former av norsk er skåret over sin. Burns befinner seg dermed i en språklig situasjon som har betydelige likhetstrekk med den norske på samme tid og senere. Språket befinner seg midt i den kulturelle og politiske kampen han selv befinner seg i, og som det poetiske geni han er, vender han det til sin egen fordel; han gjør det kort sagt til et skjerpert våpen i sin kamp. Det bør også føyes til at skotsk, på Burns' tid, hadde styrket sin kulturelle posisjon i retning av en status som «mer eller mindre et nasjonalspråk, og følgelig vekket den poetiske bruken av det mer enn en følelse av en kuriøs og fremmedartet bondskhet» (Sampson 1985: 23).

For Burns kommer bl.a. denne balansegangen mellom det engelske og det skotske opp i diskusjonen hans med George Thomson, som i utgangspunktet ønsker å løfte de skotske folkesangene til det han ut fra sin egen og tidens dannede smak betrakter som et høyere nivå, både litterært og musikalsk. I praksis ville dette ha betydd en tilnærming mot klassiske, felleskulturelle idealer og en nedsliping av lokalt språk og egenart i retning av et mer standardisert engelsk. Men Burns gjør det klinkende klart at en forutsetning for hans bidrag til prosjektet er at han får benytte skotsk, eller rettere sagt at han får stå aldeles fritt. Når det passer ham å skrive på engelsk, gjør han det, og når han trenger dialektens fargepalett og repertoar, bruker han den, og hvis han trenger noe midt imellom, former han språket deretter. Ofte gjør han det av rent praktiske grunner, f.eks. fordi denne fleksibiliteten rett og slett gir større rom for rim,¹⁰ men slik han viser en imponerende varhet overfor nyansene i musikken, er han seg også ytterst bevisst at han med denne kontinuerlige balansegangen mellom skotsk og engelsk språk beveger seg i et minefelt som skottene hadde hatt erfaring med i flere generasjoner.¹¹

En gjennomgang av Burns' sanger viser at ca. 70 % kan hevdes å være skrevet på skotsk, ca. 20 % på engelsk og ca. 10 % på en blanding av de to. Nok en gang er dette høyst omtrentlige størrelser, da det er krevende å finne klare kriterier for de forskjellige kategoriene. Ja,

kanskje er hele forsøket på en slik kategorisering langt på vei uinteressant, nettopp fordi konklusjonen uansett er stor variasjon og flytende overganger, med unntak av de rent engelskspråklige tekstene. Derimot kan det være grunn til å spørre seg hvilke signaler Burns i realiteten sendte ut med denne praksisen.

For det første er det nærliggende å tolke Burns' praksis som en klar markering i forhold til det *engelsk*-dominerte litterære etablissementet, først og fremst i Skottland, men kanskje også i England. Ved f.eks. å produsere et 70-talls sanger på engelsk gir han en klar melding om at han behersker ikke bare det engelske språket, men også de poetiske formene som den dannede 1700-talls litteraturen foretrakk. Med sin suverene kontroll over samtlige kunstneriske virkemidler peker han nærmest nese av vokterne av den gode smak, og forteller dem at han, en udannet og utdannet bondetamp fra provinsen, kan slå dem på deres egen banehalvdel. I tillegg er naturligvis det engelske språket en forutsetning for at han kan vise dette publikumet hva han er god for. Som i en mer moderne postkolonial sammenheng måtte han vise at han behersket sin motparts språk og kultur, noe motparten – sin vane tro – ikke tilsvarende hadde behov for selv å vise.

For det andre leverer han, med sine langt over to hundre skotske sanger, en krystallklar markering av at han på dette språket kan turnere de samme utfordringene og oppnå de samme kunstneriske målene som på engelsk. Han kan produsere folkelige drikkeviser og debattere politikk, han kan skildre skotsk natur og lage ømme kjærlighetsviser. Han gjør seg kort sagt nesten språklig uangripelig nettopp ved å beherske begge språkformene som om det ikke fantes klare grenser mellom dem, og som om alle kvalitative forskjeller mellom dem var visket ut, med mindre en måtte innrømme at han i sin skotske språkmodus viser enda større spennvidde og fleksibilitet enn i den engelske, noe som nærmest insinuerer at det skotske språket er «rikere» som litteraturspråk enn det engelske. Med denne smidigheten avverger han også innvendingene fra alle som måtte ønske å kritisere ham for å bevege seg for mye i den ene eller den andre retningen, enten det gjelder språk eller tematikk. I det ene øyeblikket appellerer han til grov, usedelig og folkelig humor, pakket inn i ramsalte skotske fraser, for i det neste å briljere på de mest elegante, engelske kupletter. Diktet og sangen «My

Heart's in the Highlands» kan tjene som eksempel på det siste. Selv med et åpenbart nasjonalistisk tema – en lovprisning av Det skotske høylandet, som engelskmennene nærmest underkastet etnisk rensing etter slaget ved Culloden – velger Burns suverent å skrive teksten på engelsk, slik at selv den nåværende Kong Charles III har kunnet trykke den til sitt bryst i den grad at han har gjort opptak av sin egen fremføring av den. På denne måten lykkes Burns med å skape en slik ugenomtrengelig og til tider nærmest karnivalesk jungel av kvalitetskriterier, fra det høye til det lave, at de tradisjonelle vokterne av den gode smak blir parkert på sidelinjen. Denne katt-og-mus-leken er tydelig allerede i forordet til debutsamlingen, der han tilsynelatende unnskylder sin egen mangel på dannelses, men i realiteten gjør akkurat det motsatte.

Det er også noe grunnleggende avvæpnende ved hvordan Burns selv fremstiller sitt eget arbeid med sangene. Ikke uventet spiller han på en romantisk forestilling om en slags naturlig inspirasjon som er hevet over politikk og språk, og som dermed går klar av en del tradisjonelle utfordringer. I et av sine berømte brev til George Thomson, fra september 1793, gir han en oppsummering av sin egen arbeidsmetodikk:

[...] inntil jeg helt og holdent behersker melodien med min egen sang (for hva den er verdt), er jeg ikke i stand til å produsere noe med den. Min tilnærming er slik: Jeg vurderer den poetiske stemningen, og ser den i forhold til min forestilling om det musikalske uttrykket; så velger jeg tema; begynner med en strofe; når den er ferdig, hvilket vanligvis er den mest krevende delen av arbeidet, går jeg ut, setter meg ned, og leter så etter gjenstander i naturen omkring meg som er forenlige eller i harmoni med de forestillingene som faller meg inn og med det som hjertet mitt beveges av; så nynner jeg med jevne mellomrom melodien med de linjene jeg har utarbeidet: Når jeg merker at inspirasjonen begynner å avta, trekker jeg meg tilbake til den bortgjemte plassen ved peisen i arbeidsrommet, hvor jeg setter utgyltelsene mine på papiret, alt mens jeg innimellom vipper frem og tilbake på bakbena på lenestolen, for slik å frembringe mine egne kritiske innvendinger, mens pennen løper (sitert i Daiches 1950: 328).

I sum representerer Burns en unik sammensmeltning av to tradisjoner som fra midten av 1700-tallet hadde begynt å føle hverandre på ten-

nene. For første gang hadde den elitistiske sentralkulturen blitt utfordret av den folkelige kulturen fra periferien, og i økende grad måtte førstnevnte ta sistnevnte på alvor. I norsk sammenheng omtales ofte det ikoniske møtet i Frimurerlosjen i 1849 mellom Ole Bull og Myllarguten, der folkemusikeren for første gang ble tatt inn i den kulturelle varmen med en grad av respekt fra den toneangivende felleskulturen. Robert Burns representerte, to generasjoner tidligere, i én og samme person en legemliggjøring av denne spenningen, eller snarere brobyggingen. I sin suverene beherskelse av de kunstneriske virkemidlene fra begge leirer ble han en forenende nasjonal kraft. I denne sammenhengen spilte språket en avgjørende rolle, og han styrket det kulturelle ankerfestet ved at språket ble spleiset sammen med vitale og nasjonalt samlende tradisjoner innenfor sang, musikk og dans. Slik ble Burns' sanger til nasjonalskatter som nettopp ikke levde utenpå eller i periferien av folkets egen kultur; tvert imot kom de til å utgjøre noe henimot ryggraden i det skottene selv skulle oppfatte som en dypt rotfestet tradisjon, som samtidig var knyttet til en individuell, historisk skikkelse som ga den nasjonale stoltheten et ankerfeste vis-à-vis den engelske og den kontinentale kulturen. Men Freeman har også langt på vei rett i at Burns sørget for å forandre retningen på folkemusikken i Europa, og han gjorde det, etter undertegnedes vurdering, først og fremst gjennom å gi dialektene og det dialektnære språket en status det tidligere ikke hadde hatt. Siden Burns' tid har det vært gjentatte renessanser og fornyelser av folkevisen og folkemusikken, samt utvikling av populærmusikk med utgangspunkt i disse, men det er vanskelig å forestille seg noen av dem, og særlig den omfattende bruken av dialekt, uten hans eksempel.

Litteratur

- Burns, R. (1786). *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*. Kilmarnock: John Wilson.
- . 1806. *The Works of Robert Burns, With an Account of His Life and a Criticism on His Writings, to Which Are Prefixed, Some Observations on the Character and Condition of the Scottish Peasantry*.

- Vol. I. London: T. Cadell and W. Davies.
- . (2001). *The Canongate Burns*, ved A. Noble og P. Scott Hogg, red. Introduksjon ved A. Noble. Edinburgh: Canongate Books.
- Campbell, K. og E. Lyle. (2020). *Robert Burns and the Discovery and Re-Creation of Scottish Song*. Musica Scotica, bind iv. Glasgow: Musica Scotica Trust.
- Daiches, D. (1950). *Robert Burns*. New York: Rinehart & Company.
- Fjågesund, P. (2014). *The Dream of the North: A Cultural History to 1920*. Studia Imagologica, No. 23. Amsterdam: Rodopi.
- Flood, A. (2016). “Robert Burns Songs Re-recorded in Their Original, Genteel Context”, i *The Guardian*, 22. sept. <https://www.theguardian.com/books/2016/sep/22/robert-burns-songs-re-recorded-in-their-original-genteel-context>, hentet 25. okt. 2023.
- Freeman, F. (1995–2003). Teksthefte til 12-CD-serien *Robert Burns: The Complete Songs* (Linn Records).
- Gaskill, H., red. (2004). *The Reception of Ossian in Europe* (The Athlone Critical Traditions Series: The Reception of British Authors in Europe). London: Thoemmes.
- Herman, A. (2006). *The Scottish Enlightenment: The Scots' Invention of the Modern World*. London: Harper Perennial.
- Hovey, S. (1997). *The Robert Burns Song Book*, vol. I. Ingen forlegger: Melbay Publications, Inc.
- (Macpherson, J.). (1760). *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Galic or Erse Language*. Edinburgh: G. Hamilton and J. Balfour.
- McIntyre, I. (2009). *Robert Burns: A Life*. 1995; London: Constable.
- Sampson, D. (1985). Robert Burns: The Revival of Scottish Literature? *The Modern Language Review*, bd. 80 (1), januar, s. 16–38.
- Vesaas, O. (2001). *A.O. Vinje: Ein tankens hærmann*. Oslo: Cappelen.

Noter

¹ I Macphersons forord understreker han nettopp at diktene “ikke har tonefølge, og blir heller ikke sunget. Versformen i originalene er enkel, og for de som forstår språket, meget lettflytende og vakker» (Macpherson 1760: vi). Dette og alle øvrige sitater fra engelskspråklige kilder i denne artikkelen er oversatt av PF.

- ² Burns brukte selv dét uttrykket.
- ³ Det bør likevel nevnes at Burns i sitt brev til Dr. John Moore fra 2. august 1787, der han gir en lengre selvbiografisk redegjørelse, nevner at han i ungdommen hadde en samling med sanger som «var mitt *vade mecum*. – Jeg fordypet meg i dem, når jeg kjørte hestekjerra eller gikk til arbeidet, sang for sang, strofe for strofe, mens jeg nøye merket meg forskjellene mellom det genuint ømme eller sublimt, og koketteri og svulstigheter» (sitert i Burns 1806: 43–4).
- ⁴ For flere detaljer om Burns' talent som sanger og felespiller, se Campbell og Lyle 2020: 7–12.
- ⁵ Burns er også ansvarlig for den sangen som på verdensbasis trolig er suverent mest benyttet til allsang, nemlig «Auld Lang Syne».
- ⁶ For en detaljert beskrivelse av Clarke og samarbeidet hans med Burns, se Campbell og Lyle 2020, kap. 7 og 8.
- ⁷ En slik tenkning ville gå på tvers av f.eks. Edmunds Burkes organiske konservatisme, men det viser i så fall bare at begge sider i synet på revolusjonen kunne nyttiggjøre seg forestillinger om naturens egne krefter som uttrykk for enten gradvise eller radikale endringsprosesser.
- ⁸ Det bør likevel nevnes at den faglige diskusjonen omkring Burns' sanger ikke er helt uten motsetninger. Kanskje kan den best beskrives som en spenning mellom en nasjonal og folkemusikalsk tradisjon, på den ene siden, og en mer kontinental og klassisk orientert tradisjon, på den andre. Mens f.eks. Freddie Freemans innspillingsprosjekt av sangene holder seg tett opp mot folkemusikktradisjonen, med enkel sang akkompagnert av fele og gitar, har *Guardian*-journalisten Alison Flood omtalt et annet prosjekt fra 2016, «Editing Burns for the 21st Century» i regi av Centre for Robert Burns Studies ved Universitetet i Glasgow, som la vekt på at Burns tvært imot siktet seg inn mot en mer borgerlig fremføringsform med bruk av cembalo, cello og bratsj, ref. <https://www.theguardian.com/books/2016/sep/22/robert-burns-songs-re-recorded-in-their-original-genteel-context>, 2016; hentet 25. oktober 2023.
- ⁹ Han viste imidlertid også betydelig interesse for den skotsk-gæliske sangtradisjonen, og på sin reise så langt nord som Loch Ness i august og september 1787 sørget han ikke bare for å høre framføringen av flere gæliske sanger som han senere produserte egne tekster til (Campbell og Lyle 2020: 98–109); han holdt seg også oppdatert på allerede innsamlet materiale og akademisk litteratur om temaet (113).
- ¹⁰ Rett skal være rett: Burns er ikke den aller første som tyr til skotsk som litterært språk. Allerede fra ungdommen av har han vært inspirert av Robert Ferguson, som døde i 1774, bare fireogtyve år gammel, og som etterlot seg et knippe på treogtredve dikt på skotsk (McIntyre 2009: 46).
- ¹¹ Se Sampson 1985 for en mer omfattende diskusjon om denne kulturelle balansen, og Burns' forhold til den.

«Ei bør min Vise du letsindig sjunge»: Gjest Baardsens skillingsviser på bakgrunn av hans selvbiografi

Thomas Seiler

Gjest Baardsen er i dag kjent gjennom «Fjellsangen» som er blitt til en folkevise. Alfred Maurstad sang den i en filmatisering av Baardsens liv fra 1939. I denne filmen stiliseres mestertyven til en Robin Hood-skikkelse som stjeler fra de rike og hjelper de fattige. Dette har vist seg å være en seig myte som først ble utfordret for alvor med boken til Erling T. Gjelsvik, *Jakten på Gjest Baardsen*, som kom i 2000.

Forfatterskapet til Baardsen rommer både en selvbiografi i fem deler, skillingsviser og en ordbok. Disse verkene er i dag ganske ukjente, men ble etter antall utgaver å dømme hyppig lest på 1800-tallet. Folk var interessert i livet til mestertyven. A.O. Vinje skriver i *Dølen* at folket var mer opptatt av Baardsen og Ole Høiland enn av Wergeland og Welhaven.¹ I det følgende vil jeg rette søkelyset på Baardsens skillingsviser, som jeg tolker på bakgrunn av hans selvbiografi, *Gjest Baardsen Sogndalsfjærens Levnetsløb* (1835–47). Mens dette verket på mange måter kan leses som et progressivt dokument, røper skillingsvisene et reaksjonært syn på tidens rådende samfunnsproblem. Hvordan er det mulig at en og samme forfatter har to vidt forskjellige syn på samme problemstilling? Har det noe med sjangerkrav å gjøre eller kan det ha en biografisk forklaring? Mye tyder på at Baardsen selv ikke så noen motsetning mellom selvbiografien og visene som han ofte refererer til i *Levnetsløb*. I *Fængsel og Frihed i tvende Qvad* nevner han for eksempel fengselsoppholdet sitt allerede i forordet.

Baardsen ble født i Sogndal, nærmere bestemt i Sogndalsfjøra, i 1791. Da han var tolv år gammel, dro han hjemmefra for å bli håndverker. Som ung mann begynte han å stjele grunnet skuffet kjærlighet, som

han selv skriver. Denne forklaringen kan være sann, men samtidig er det også et velkjent (topisk) argument man bruker for å forklare begynnelsen på en karriere som småkriminell. Baardsens livsvei fortsetter med mange innbrudd og arrestasjoner som han regelmessig klarer å rømme fra. I selvbiografien sin lister han opp 57 rømninger. I 1827 ble han dømt til livsvarig fengsel i Bergen, men ble samme år fraktet til Akershus festning i det daværende Christiania. I 1845 ble han benådet på grunn av eksemplarisk oppførsel. Dermed satt han 18 år i fengsel i Christiania, og var også innesperret på forskjellige steder på Vestlandet i flere år. Allerede som fange begynte han å skrive på sitt *Levnetsløb*, og de første visene så etter hvert dagens lys. Som Per Dancke skriver i sin bibliografiske skisse, tilbrakte Baardsen sine siste år i frihet som forfatter, bokhandler og forlegger (Dancke 1943: 7; Gjelsvik 2000: 485 ff.). Etter løslatelsen fortsatte han å skrive på sin selvbiografi, samtidig som han brukte dette materialet som utgangspunkt for versene han skrev, og som han solgte som skillingsviser. Så i 1845 publiserte han visen *Fængsel og Frihed i tvende Qvad*, og i 1848 *En ung Fanges Livsbegivenheder; satte i Vers*, trykt i Bergen. Med visen *Brændeviins-Ondet, en Folkevise med fortale*, advarer han mot alkoholen. I 1848 ble hans *Acrostichon* publisert, med følgende fullstendige tittel: *Acrostichon eller Gjest Baardsen Sogndalsfjærens Levnet: Af ham selv besunget i sex og tyve Vers, hvis Forbogstaver udgjøre hans fulde Navn*. Året etter publiserte han en tekst om en annen kjent forbryter, Ole Høiland, og samme år kom siste del av selvbiografien: *Gjest Baardsens Sogndalsfjærens Levnetsløb: Efter løsladelsen fra Akershus Fæstning til hans Død, forfattet af ham selv*. Baardsens livshistorie var blant de mest folkekjære bøkene på 1800-tallet. Det første bindet kom i 1835, og del 2 og 3 ble utgitt samme år. Nye utgaver så dagens lys i 1846–47 og i 1866. Denne siste utgaven ble også publisert i Madison, Wisconsin, for det tallrike markedet av skandinaviske utvandrere. En tredje utgave kom i 1876–77, en fjerde i 1887–89 og en femte i 1898 (Nissen 1848; Halvorsen 1885: 144 f.). Rudolf Muus, som var en anerkjent krimforfatter, ga ut en forkortet versjon av *Levnetsløb*, som også kom i flere opplag (Dancke 1943: 8).

Bildet av Gjest Baardsen ble trolig mest påvirket av «Fjellsangen»:

Og kom, vil I høre en vise om Gjest,
den er ikke laget av lensmann og prest.
Og kan i nå vanke og gå hvor I vil,
så får I nok høre at Gjest er på spill.
For er det en jente, ja to eller tre,
som gjerne vil danse og leike og le,
så kan I nok vite de danser som best
når de kan få leike og danse med Gjest.

En gjerrigmanns stabbur med mat og med mynt,
når Gjest har besøkt det, er forrådet tynt.
Hva heller en lensmann og prest eller fut,
som driver de skatter så hårdelig ut,
da lyder det skriken av skrekk og av harm,
da løfter den lensmann sin truende arm.
Men lensmann gjør regningen opp uten vert.
du fanger nok Gjest, kanst du fange en fjert!

Og skulle du være så heldig en gris,
hvor lenge var Adam uti Paradis?
For satte du Gjest uti jern og i bolt,
hvor fant du de låser og murer som holdt?
Ja, tenk hva I vil, og tro hva I kan,
og kall ham for tjuv og for kjeltring og brann,
den lov skal han ha, den ros skal han få:
Han tukter de store og hjelper de små
(Benestad et al. 1973: 50 f.).

Som det senere har kommet for en dag, ble ikke denne visen skrevet av Baardsen selv, men av Holger Sinding, om enn ikke med nøyaktig de samme ordene. I hans *Gjest Baardsen: En forbryders Livsroman* fra 1890, som han skrev under pseudonym Halle Syra, finnes den i en litt annen form (se også Espeland 1984, Lund-Iversen 1991). Bildet av Baardsen som sosialrebell skyldes nettopp denne teksten, som i første strofe skildrer ham som eventyrer og kvinneforfører, i annen strofe som sosialrebell, og i tredje som utbryterkonge med sosial samvittighet (en norsk Robin Hood). Dermed stiliseres Baardsen som en *Noble Bandit*, en topos som var veldig populær på 1800-tallet. En edel

tyv er en som kjemper mot myndighetene og solidariserer seg med de fattige. Han har en samvittighet som ikke kan korrumpes. I Holger Sinding's versjon av visen ligger hovedvekten enda tydeligere på det å være opprører i de fattiges favør:

Men har du din Sorrig for Klæder og Sko,
 og sulter dit Barn i dit fattige Bo,
 dit Barn i dit Bo –
 Du gange til Gjest med din Kummer og Nød,
 han deler med dig og dit Barn sit Brød,
 han dele vil sit Brød
 (Sinding 1890: 289).

Poenget med disse versene er at de skildrer Baardsen som en romantisk forklart tyv, et bilde som stemmer overens med det Baardsen selv skisserer i *Levnetsløb*. Der kontrasterer han seg med Ole Høiland, som kroppsliggjør *the Ignoble Bandit*, som Florike Egmond kaller det. Hun har påvist at resepsjonen av røvermotivet alltid munner ut i to stereotyper: the Noble Bandit kontra the Ignoble Bandit, med følgende egenskaper:

Den fornemme skurk:	Den gemene skurk:
Folkehelt, samfunnsskurk	Skruppelløs kriminell
Ikke-voldelig, eller avskyr vold	Blodtørstig, ondskapsfull, brutal
Hensynsfull, selvbehersket, avmålt	Hevngjerrig, hensynsløs, vill, hemningsløs
Edel skikkelse	Fordervet kjeltring
Heltmodig, ofte vakker	Uhyggelig, stygg
Munter	Dyster
Moderne utgave:	Moderne utgave:
Edel skurk/tyv	Gangster, leiemorder, gjengmedlem
Frihetskjemper	Førræder, medløper
(Egmond 1987: 146) ²	

I *Levnetsløb* tegner Baardsen et bilde av seg selv som the Noble Bandit, og gir samtidig en beskrivelse av Ole Høiland:

Friheden, skjønt erhvervet paa utilladelig Vei, har dog altid noget tillokkede ved sig. Imidlertid har det til alle Tider ligget i min Karakter ikke at bryde et engang afgivet Løfte, skulde det end være til min Skade, ligesom jeg heller aldrig har kunnet bekvemme mig til at betale godt med ondt. [...] Jeg kan ved denne Leilighed ikke lade ubemærket, at det forekom mig ligesaavel dengang som nu, at Ole Høiland ved denne Leilighed viste en Lavhed, der ikke gjør hans Karakter og Tænkemaade synderlig Ære. At han ønskede at sætte sig i Frihed, sætter jeg ganske ud af Betragtning, men at han, for at naa Maalet noget lettere, gik frem og bad Kommandanten om Lettelse, og – som man siger – lovede Guld og grønne Skove, kan jeg aldrig bifalde. I deslige Tilfælde vilde jeg allerminst bedet om Formindskelse i de paalagte Jern og endnu mindre afgivet noget Løfte og store Forsikringer, for at skuffe dem, hos hvilke jeg udbad mig en saadan Gunst (Baardsen 1898: 536–37).

Baardsen beskriver seg som en «Gentleman robber» som holder det han lover og som derfor ikke vil rømme, selv om han hadde mulighet til det. Dette står i sterk motsetning til Ole Høiland, som lurer fengselsansatte og dermed avslører sin «Lavhed», som Baardsen skriver. Samtidig viser sitatet at Baardsen også har et annet ærend med sin selvbiografi. Han vil fremstå som den angrende forbryter, en som ser med avsky på sin karriere som tyv. Fra første side av står *Levnetsløb* i angerens tegn. Dette viser ikke bare brevet fra moren som innleder teksten, men også alle de andre reflekterende passasjene. Han skriver eksempelvis følgende:

Med rørt Hjerte skiltes jeg fra min Velgjører med det Forsæt at efterleve hans Formaninger og velmente Raad. Gid den Tanke altid havde besjælet mig, jeg skulde visselig ikke staaet idag paa dette Sted, hvor jeg nu, nedværdiget til den mest foragtede Klasse af Menneskeheden, inden Gitre og Mure forsilde maa fortryde, at jeg var for svag til at modstaa Fristelsens Tryllemagt (16).

Vi ser her at forfatteren etablerer et tydelig skille mellom før og nå, mellom det fortalte og det fortellende jeg. Hans ønske om å bli benådet

styrer historien han vil fortelle om seg selv. I denne sammenhengen er det også viktig å hefte seg ved selve skrivesituasjonen. Det at han, som straffefange, fikk lov til å skrive, var alt annet enn en selvfølge. Baardsen skrev de første delene av selvbiografien mens han satt i fengsel, hvor han ikke kunne skrive hva han ville, ettersom manuskriptet måtte godkjennes av fengselsmyndighetene. Allerede det faktum at det så tidlig som i 1835 ble publisert en bok av en straffefange, var en sensasjon. At det i tillegg var en selvbiografi, «denne ligesaa vigtige som sjeldne Skriftart», vakte ytterligere oppsikt (*Den Bergenske Merkur* 1835: 136). For Erling Sandmo er *Levnetløb* den «første norske selvbiografien» (Sandmo 1998: 111). Baardsen var i en privilegert posisjon sammenlignet med andre fanger. Men det er viktig å understreke at han skriver med tillatelse av myndighetene. Erling T. Gjelsvik skriver i sin biografi at «mye taler for at *Levnetløb* er et regulært bestillingsverk» (Gjelsvik 2000: 477). Baardsen selv bemerker at han til og med fikk et eget rom for å skrive (566).

Men også underholdning spiller en viktig rolle. For leserne er det et poeng at han «var for svag til at modstaa Fristelsens Tryllemagt», og Baardsen forteller åpenbart med en viss glede om sine overtredelser. I en samtidig anmeldelse ser man nettopp dette som bokens fortrinn:

Noget ofte støder han paa guullockede Piger, og dette Rovdyrliv i Skov og Mark, flere Dage uden Spise, forekommer, som naturligt, temmelig ofte; dog kunne vi ikke sige, at Bogen derfor er trættende da den meget mere i det Hele er underholdende heelt igjennem. Især ere flere af hans mangfoldige Rømningshistorier saare interessante (*Morgenbladet*, No. 91, 1ste April, 1835, upag.).

Anmelderens sammenligning av Baardsens liv med et «Rovdyrliv i Skov og Mark» er en typisk karakterisering av sjangeren og kan kanskje bidra til en forklaring på dens økende popularitet på 1800-tallet. Røveren står for det usiviliserte, han kroppsliggjør naturen selv og står dermed i en motsetning til opplysningsprosjektet, som legger vekt på det siviliserte og det fornuftige.

Levnetløb har flere karakteristiske trekk. For det første dreier det seg om et dokument av en småkriminell som angrer. Slik sett kan boken leses som et slags bekjennelsesskrift, og den står utvilsomt i denne tra-

disjonen. For det andre kan selvbiografien også leses som en skjelmeroman i og med at den har typiske pikareske trekk (se også Gjelsvik 2000: 471). Baardsen reflekterer over livet sitt mens han sitter i fengsel, og denne reflekterende holdningen deler han med picaroen (Guillén 1969: 385; Seiler 2006: 196–200). Som skjelm³ er Baardsen på en vandring gjennom landet, og da særlig i hjemtraktene på Vestlandet. Dette er kanskje også et poeng som kan forklare hvorfor *Levnetsløb* ble så populær. Fortelleren setter Norge og menneskene som bor der på det litterære kartet. For eksempel får leseren presentert en utførlig skildring av lofotfiskeriet og skikk og bruk i Nord-Norge. Baardsen gjør det fordi han tror at dette kan være ukjent for de som bor lenger sør. Han skriver på denne måten (Bygde)-Norge og dets folk inn i det litterære landskapet. Slik sett kan *Levnetsløb* oppfattes som et bidrag til både det nasjonsbyggende og det nasjonalromantiske prosjektet. Avisen *Statsborgeren* fra 1835 inneholder en artikkel, «Om Norges Skjønlitteratur», hvor en kan lese at «den har utviklet sig fri, af egen Naturkraft, under de mest trykkende Omstændigheder». Videre roses de forfatterne som tar opp «originalt fædrelandsk Sujet».⁴ Det er lett å se at Baardsen med sitt *Levnetsløb* oppfyller disse kravene angående en nasjonalt farget litteratur. Han har et «originalt fædrelandsk Sujet» når han skriver om Norge og dets folk, og han kan virke som en «Naturkraft» på grunn av sitt usiviliserte røveliv, som anmelderen i *Morgenbladet* var så opptatt av. Den empiriske virkeligheten er liksom tekstens sentrum og ikke en idylliserende eller forklarende skildring av den. Baardsen tar opp aktuelle temaer når han for eksempel skriver om andre kjente forbrytere. Dette er typiske trekk ved en skjelmeroman som ifølge sjangerkravene nettopp må være forankret i virkeligheten.

For det tredje utfordrer Baardsens selvbiografi offentlighetens bilde av mestertyven idet den ønsker å etablere et korrektiv. Og for det fjerde kan man lese selvbiografien som sakprosa som tar opp spørsmål knyttet til den aktuelle fengselsreformen, der forfatteren gjør seg til talsmann for omgripende endringer (Gjelsvik 2000: 476 ff.; Sandmo 1998: 120–40). Han skriver bl.a. om sine samtaler med fengselsmyndighetene, og er opptatt av resosialiseringstanken. Her er det interessant å se at mestertyven etter hvert blir til autoritetenes samtalepartner. Baardsen holder fast ved at fengselet ikke formår å forebygge

delinkvens. Tvert imot er det slik at fangene lærer de nyankomne hvordan man kan bli en enda dyktigere småkriminell:

Det var i denne Arrest, saavelsom i de fleste andre, intet andet end Laster og Udyder at lære; man talte den hele Dag kun om Skjelmstykker og Bedragerier, List og Underfundighed, Tyveri og allehaande Daarskaber, og hvo der havde været den flinkeste i at udføre deslige Streger blev holdt for den gjæveste. [...] Hvem der ei var en Skjelm før, maatte naturligvis blive det her, og mange unge Personer, der for en saare ubetydelig Brøde var inddømt her i nogle Maaneder, og skjønte neppe ved deres Ankomst, at der skulde gives andet Middel for dem, end at bekjende sine Synder og fortryde, hvad de havde begaaet, samt vogte sig for lignende Handlinger, blev ved de hver Dag gjentagne Samtaler om, hvorledes man skulde bære sig ad med at begaa Misgjerninger, uden derfor at blive mistænkt eller straffet, bragt paa de Tanker, at det ikke var farligt, hvad de havde forsyndet sig i, naar de blot ikke havde været saa uvidende og ukyndige i at forsvare sig for Retten, eller ogsaa været snedigere og forsigtigere i deres Brødes Udøvelse (39–40).

Resosialiseringstanken var noe nytt i forbindelse med synet på forbryterne, og var et resultat av 1700-tallets opplysningsprosjekt. I Norge faller diskusjonen om fengselsreform og Baardsens karriere sammen i tid. I 1823 utkom en bok av Fredrik Holst om de nye britiske fengselene og nødvendigheten av *Forbedring i Fangepleien i Norge*, som det heter i tittelen. Han uttrykker det samme som Baardsen i sitatet ovenfor når han skriver at «[vort Fængselssystem] ved at avle og opdrage Forbrydere, aldeles forfeiler Fængslers vigtigste Formaal: at forebygge Forbrydelser og forbedre Forbrydere» (Holst 1823: 223). Det at myndighetene interesserer seg for Baardsen tyder på at de ønsker seg en reform av straffevesenet. Kriminalistikk som fag blir til, og dette betyr at man begynner å interessere seg for fangens psyke og motiver. Man søker etter forklaringer på kriminell atferd. Dette er et nytt element sammenlignet med tidligere, hvor resosialiseringstanken ennå var fraværende. Baardsens *Levnetsløb* må i den forstand også tolkes som et bidrag til den nye interessen for fangen som individ. Han fikk lov til å skrive fordi man forventet en forklaring på hvordan et menneske kommer på skråplanet.

Baardsen utviklet seg til en ekspert når det gjelder den omdiskuterte fengselsreformen, samtidig som han fikk lov til å fylle denne rollen som han selv hadde skapt. Ideene hans omkring denne reformen er progressive med tanke på den kommende humaniseringen av fengselsvesenet. Han vender seg mot kroppsstraff, som han oppfatter som uforenlig med «de liberalere Anskuelser, det høiere Kulturtrin og den større kristelige Oplysning» (522). Når vi i det følgende skal se nærmere på Baardsens skillingsviser, viser et helt annet bilde seg. Baardsen vender om, nok en gang, men denne gangen blir han reaksjonær i sine holdninger.

Skillingsviser som allmuens disiplineringsmiddel

Som antydnet innledningsvis, var Baardsen også kjent for skillingsvisene sine, som han trykte og solgte i egen regi.⁵ Skillingsvisene tok opp dagsaktuelle temaer og ble spredd på gaten via løssalg. Det kunne dreie seg om mord, forbrytelser eller andre ting som kunne pirre et sensasjonshungrig publikum.⁶ Skillingsvisene er knyttet til en tid da det ennå ikke fantes andre medier som kunne spre nyhetene på en effektiv måte. I Baardsens tilfelle finnes det viser av og om ham, foruten avisartikler der han omtales. Det finnes også noen romaner om livet hans, skrevet av andre forfattere. Opphavsrett var på denne tiden ennå ikke en aktuell problemstilling, og dette forklarer hvorfor det iblant kan være vanskelig å tilskrive visene en bestemt person. Teksten til skillingsvisen er i tillegg ustabil fordi den ofte finnes i flere versjoner. Baardsen limte f.eks. iblant strofer fra én vise inn i en annen, slik vi ofte ser i folkevise-oppskrifter.⁷ Som Igland Diesen og Warberg skriver i sin interessante artikkel om forbryterviser, er det derfor viktig å se på konteksten (Igland Diesen og Warburg 2021: 313). Det dreier seg om en hybrid sjanger, der tekstene kan være et ledd i en større tekstvev. Leser man *Levnetsløb* og skillingsvisene til Baardsen samtidig, ser man at han i prosateksten ofte refererer til sine egne viser og reflekterer over offentlighetens bilde av ham, mens han henviser til selvbiografien i visene og lager reklame for den, som for eksempel i *Brændeviin-Ondet*. Ifølge Gjelsvik var Baardsen flink til å markedsføre skriftene sine.⁸

Carl Lauritz Lund-Iversen deler sangene i tre grupper: kjærlighetsviser, religiøse viser og moralske viser (Lund-Iversen 1991: 35). I de moralske visene blir den pedagogisk-didaktiske hensikten særdeles tydelig. Baardsen advarer folk mot å forlate dydens vei. Han advarer mot misbruk av alkohol, mot ungdommelig lettsindighet og mot falskhet. Den ambivalente holdningen som til en viss grad ennå karakteriserer de tre første bindene av *Levnetsløb*, finnes ikke lenger. Visene er karakterisert ved en alvorlig tone der kun melodien kan tyde på en form for underholdning. I forordet til *Fængsel og Frihed* sier Baardsen følgende:

Jeg har den Erfaring, at Mennesker af den Folkeklasse, hvoraf Strafanstalterne oftest er opfyldte, uagtet mange af dem er meget vankundige, dog er meget begjerlige efter Viser, lære dem gjerne udenad og synge dem hyppig. Jeg har tænkt mig, at en Sang af Indhold som nærværende, vel lært og overveiet, kunde være til Nytte ved at træde advarende frem og hindre en eller anden, især Ungdommen, fra at udøve en Udaad, som i Fristelsens Øieblik er nærved at begaaes (Baardsen 1848: 3f.).

Man ser her at Baardsen framfor alt tenker på hvordan folk kunne beskyttes i «Fristelsens Øieblik». Valget av sjanger viser derimot at han overveier nøye hvordan han kan nå ut til dem som allerede sitter i fengsel. De «er meget begjerlige efter Viser», som han skriver. Skillingsvisene hans har dermed en klar hensikt. De skal bidra til at allmuen tenker seg om og ikke lar seg friste. Men hvordan må vi forestille oss omstendighetene visene ble sunget under? Visesang er jo ofte knyttet til et fellesskap og kanskje også til en form for (halv)offentlig rom, men ikke nødvendigvis. Det hadde vært interessant å vite om Baardsen mente at visene skulle bli sunget av fangene i fellesskapet, og i så fall hvor? Dette er et spørsmål som også Siv Gøril Brandtzæg har vært inne på. Hun mener at fraværet av kilder om skillingsvisesang tyder på syngingens normalitet; «at visesang har vært en selvsagt del av det hverdagslige lydbildet for våre forfedre og -mødre» (Brandtzæg 2021: 27). Det er en mening som man godt kan være enig i, og man kan tilføye at dette trolig i særlig grad gjaldt for den såkalte underklassen.⁹ Det var for eksempel vanlig praksis å synge til arbeid, der sang kan være «underholdning ved ensformig og kjedelig arbeid» (Vollsnes 1999: 289). Men jeg

må innrømme at jeg har vanskelig å se for meg den konkrete situasjonen Baardsens viser ble sunget i. Mye av skillingsviseproduksjonen på 1800-tallet peker etter mitt skjønn mer i retning av lesning, men vi vet lite om det performative aspektet ved skillingsvisene. Det finnes ikke mange kilder om hvordan skillingstrykk ble tatt imot og hvordan de ble framført. Et unntak, riktignok fra 1700-tallet, er Carl Christoff Gjørwell, som var bibliotekar ved det Kungliga Biblioteket i Stockholm og forlegger. Han skriver i et brev fra 1771 om Jacob Guntlacks henrettelse:

[Sön?]dagen förde D. Wrangel, med stor pompe, ut vår svenska Cartouche, Guntlack, till galgen. Han hade varit en ertzbof, och är hela hans gudlösa lefverne tryckt af Mr. Momma, som tillika låtit gravera hans portrait, som öfversändes, efter det blifvit med flit utgifvit, som skulle det likna Rådman Prinzell, hvilken just ej har det renaste ansigte och är fasel belackad af m[össorna]. Här måste jag förlusta Er med något nymodigt hos oss. Momma har infört, att en hop pack, som förr ströko gatorna och tiggade, gå nu omkring och sälja ut hans Allehanda. Som han vant mycket på Guntlack, hvars bedrifter capitelsvis följde med hans dagpapper, så föll det Askergren och Hofberg in att låta sätta öfver ifrån fransyskan och utgifva Cartouches och Mandrins lefverne och likaledes utropa på gatorna. I detsamma kommo verser ut öfver Bar. Rehbinders fängslande, hvarefter man några dagar å rad hörde på Norrbro idel. ropas: *Hvem vill köpa Guntlack, Bar. Reh binder, Cartouche, Mandrin* etc. Var icke det narraktigt. Men än ett ord om Guntlack. Han emottog galgen med största glädje. Han söng under hela tåget allt från Smedjegården, satt i slädan bredvid D. Wrangel med leende mun och betygade på platsen en den mäst lysande förnöjelse, allt in uti det sista; så att D. Wrangel gör sig just en stor heder af denne proselyten. All Stockholms pöbel stormade och ut den dagen för att se en så ryktbar persedels hädanfärd (Sylwan 1920: 35 f.).

Delinkventen som omtales her, var en kjent skikkelse i datidens Sverige, takket være en selvbiografi som utkom i 1770, og som ble oversatt til dansk og tysk (Lundberg 1977). Gjørwell forklarer hvordan det oppstår en egen litterær sjanger om slike spektakulære hendelser som tar det opp som nyhetsstoff. Til og med C.M. Bellman skrev en vise om Guntlack. Peter Momma, som var sønnen til den kongelige boktrykker Wilhelm Momma, trykte Guntlacks *Lefwernes-Beskrifning* og utga den i avisen *Dagligt Allehanda*. Han var forresten til de grader begeistret over

suksessen at han publiserte en fortsettelse som hadde tittelen Guntlacks *Kärleks-Händelser* (Lundberg 1977: 38, Sylwan 1896: 430). Denne fortsettelsen var en forfalskning som allerede finnes i den opprinnelige utgaven. Man kan altså ikke se at det er en forfalskning (Seiler 2006: 88). I *Dagligt Allehanda* finnes den 27. desember 1770 en replikk, skrevet i Guntlacks navn, der han tar avstand fra denne historien. Det interessante med Gjørwells brev er at det beskriver ganske detaljert hvordan gatesalget av trykte medier fungerte i datidens Stockholm. Samtidig røper det også overklassens syn på de folkelige arrangementene Gjørwell beskriver.¹⁰ Kommersialiseringen av Guntlacks liv var mulig fordi Sverige fikk en «tryckfrihetsförordning» i 1766 som var den mest liberale i hele verden. Dette førte til tallrike nye aviser, tidsskrifter og skillingstrykk som samtidig var knyttet til en ny form for markedsføring, slik det er beskrevet i Gjørwells brev. Han nevner også at Guntlack sang «under hela tåget» fram til galgen og «betygade», dvs. ga vitnemål. Dette kan ses i forbindelse med de såkalte skafottaler og -sanger der den dømte hadde å utøve sin klart fastlagte rolle:

Henrettelsens rituale krevde altså at den dødsdømte selv erklærte sin skyld ved å avlegge offentlig tilståelse, ved å bære plakaten som forteller om hans brøde, og ved de erklæringer som han utvilsomt var blitt avtvunget. I det øyeblikk henrettelsen skulle begynne, later det også til at han på ny fikk anledning til å ta ordet – ikke for å bedyre sin uskyld, men for å bevitne at han var en forbryter og at dødsdommen var rettferdig (Foucault 1977: 61).

Sammenligner vi Michel Foucaults skildring med brevet til Gjørwell, ser vi at forskjellene med tanke på iscenesettelsen av en offentlig henrettelse i Frankrike og i Norden ikke var store. I sin bok om det moderne fengselets historie bruker Foucault begrepet «karnevalesk» for å karakterisere stemningen på et henrettelsessted hvor rollene ofte var byttet om. Øvrigheten ble til narr og forbryterne til helter (Foucault 1977: 57). For Foucault er nettopp dette årsaken til reformbestrebelsen. Det var alltid risiko «for at det ble denne solidaritet, og ikke herskermakten, som gikk styrket ut av seremonien» (Foucault 1977: 59). Til folkefest-stemningen passer sang, og folk og forbrytere sang ofte skillingsviser knyttet til en slik anledning. Her kan man godt tenke seg at skillingsvisene fungerte som en slags sikkerhetsventil for allmuen.

Men når vi går framover i tid til Gjest Baardsen på 1800-tallet, altså rundt 70 år senere, står vi overfor en annen historisk situasjon. I kjølvannet av opplysningstiden snakker myndighetene om en humanisering av fengselsvesenet, som vi har sett ovenfor. Myndighetene sikter ikke lenger på forbryterens kropp, men på hans sjel. Tanken om resosialisering får fotfeste, og derfor vil man sørge for at den kriminelles samvittighet våkner. Enkeltcellene, der fangen kommer til ro og skal få tid til besinnelse, ser etter hvert dagens lys. Oslos gamle botsfengsel er, som navnet tilsier, et eksempel på dette. Baardsen skriver i forord til *Fængsel og Frihed*:

Naar Nattens Stille herskede inden Fængslets Mure, og kun Skildtvagternes tunge Skridt og monotone Raab afbrød den eensformige Taushed, og jeg saa mangan Gang sorgfuld gjennemvaagede den største Deel af Natten, fremkom et og andet af disse Vers i Tankerne, som siden bleve satte paa Papiret (Baardsen 1848: 3).

Her formulerer han det myndighetene vil høre: Nattens stillhet setter ham i en tilstand av refleksjon og samvittighetsnag, samtidig som versene hans fungerer som en selvransaking og skal brukes som disiplineringsmiddel for mulige forbrytere. Visene hans kan ikke lenger spille en rolle i offentligheten fordi offentlige henrettelser er på vei ut. Visene må derfor ha en annen funksjon. Fra å være karnevaleske utvikler de seg til å være utelukkende moraliserende. Et eksempel på det ambivalente bildet av delinkvens kan nettopp være den før omtalte svensken Jacob Guntlack. Han ble heroisert som en svensk Cartouche,¹¹ og i visene ble hovedvekten lagt på hans «Wett». Skillingsvisene om Guntlack snakker i tydelige ordelag om folkets solidaritet med hans skjebne når man leser:

Wi lofwa dig, at Marmor stjåla,
och resa dig en Äre-Stod:
En Sten-Styl skal därå förmåla,
Om dina Bragder och ditt Mod.
Där skal din motgång winna pris,
Ditt goda hjärta skal berömmas,
Och Rådmans-Jungfrun intet glömmas,
Som halp dig på så ömsint wis.¹²

Det er en tydelig kløft mellom overklassens syn på delinkvens og allmuens. Gjörwell snakker i sitt brev om Guntlacks gudløse liv og karakteriserer ham som en «ertzbof», altså en skurk. Han stiller seg uforstående overfor allmuens solidaritet og oppmøte på henrettelsesstedet for å se en så «ryktbar persedels hädanfärd». Denne heroiseres derimot i skillingsvisene når det er snakk om «dina Bragder och ditt Mod» og når det sies i første strofen: «Din Dom är största Mäster-Bref.» Dermed er forholdene snudd på hodet. Dommen til Jacob Guntlack blir omtolket til en hyllest.

I Baardsens tilfelle mangler en tilsvarende heroisering. Riktignok finner vi i *Levnetsløb* en form for solidarisering, men det er Baardsen selv som gjør oppmerksom på dette. Gjelsvik nevner et følgebrev i forbindelse med Baardsens benådning som understreker hvor farlig det er for ham å være på frifot fordi han er så forhatt. «Den reelle trusselen utgjør nok andre forbrytere som har en høne å plukke med Gjest», skriver Gjelsvik (2000: 481). Hvis dette stemmer, tyder det på at allmuens solidaritet har forsvunnet, kanskje også fordi Baardsen selv i *Levnetsløb* gang på gang betoner sin økende dannelse og sin tiltagende boklærdom. Slik sett er det ikke å forundres over at vi ikke finner skillingsstrykk der det vises solidaritet ut fra et fellesskap som snakker i hans favør.

Visen om Jacob Guntlack derimot, som vi nettopp siterte fra, er formulert ut fra hans «medbrødre». Den manglende solidariteten når det gjelder Baardsen kan ha ytterligere årsaker. Den skyldes kanskje hans *Levnetsløb*, der han temmelig utilslørt snakker myndighetene etter munnen. Dette er en stor forskjell fra Guntlacks selvbiografi, som forresten neppe kan ha blitt skrevet av ham selv.¹³ Riktignok tar også her fortelleren, sjangeren tro, ansvar for sine misgjerninger og angrer, men samtidig konfronteres leseren med en slags logikk med tanke på delinkvens. I fortellingens gang blir det klart at en delinkvent ikke kan bli til noe annet på grunn av den rådende stigmatiseringen.¹⁴ Fortellingens logikk underminerer selvbiografiens manifeste utsagn som er at en delinkvent selv er ansvarlig for sine gjerninger. Men nettopp denne stigmatiseringen finnes ikke lenger i Baardsens levetid, eller den finnes i stadig mindre grad. Fengselsmyndighetene viser seg å være velvillige overfor mestertyven. Det vil si at Baardsen ikke lenger

fremstår som offer, men som myndighetenes samtalepartner. Og dette fører kanskje til at allmuens solidaritetstanke ikke lenger er så utpreget. Dermed forsvinner alle de skillingstrykkene som på en morsom måte solidariserer seg med delinkventen og som appellerer til et fellesskap av likesinnete. Mens skillingstrykk kan fungere som medium for sosial indignasjon på 1700-tallet, synes eksemplene å vise at de fra 1800-tallet utvikler seg til å bli et moralistisk medium til advarsel for den enkelte. Dette gjelder særlig for skillingstrykk som har forbrytelse som tema.

At de fremdeles er ment å synges, har jeg vanskelig for å tro, også tatt i betraktning hva de handler om. I *Brændeviins-Ondet*, for eksempel, leser man følgende:

Hør det, du Gamle! Og hør det, du Unge!
Hører det Kvinde og hører det Mand!
Ei bør min Vise du letsindig sjunge,
Sagen er vigtig, alvorlig og sand,
Den gjælder de høieste Goder jeg veed,
Vor timelig' Lykke, vor evige Fred (Baardsen 1848:2).

Fantes det folk som sang slike metapoetiske vers? Hele visen har et så utpreget didaktisk-moralsk innhold at poenget med å synge den er blitt uforståelig, i hvert fall sett med dagens øyne. Jeg ser heller ikke for meg et forum der visene kunne passe inn. Hvordan må vi tenke oss dette? Var det kanskje slik at de kjente melodiene som visene ble sunget etter, liksom skygger for innholdet i dem? Vi vet jo av egen erfaring at man gjerne ser bort fra innholdet dersom en vise har en fengende melodi. Jeg tror, som tidligere antydnet, at slike reflekterende viser, og i grunnen alle visene til Gjest Baardsen, heller peker i retning av lesning. Baardsen bruker en populær sjanger for å kunne selge sine strofer, mens de egentlig ikke var ment som viser, men som lesning. Når Siv Gøril Brandtzæg definerer skillingsviser som «*et dikt skrevet i rytmisk stiliserte strofer som er ment å synges*» (Brandtzæg 2021: 13, hennes uth.), passer denne definisjonen bra på Baardsens viser. De har fast metrum og enderim, for det meste kryssrim som gjør det lett å huske teksten. Men jeg tror allikevel at de framfor alt fingerer sang. Melodiene som visene skulle synges etter, fungerer vel snarere som et salgsgargument

enn som en alvorlig ment oppfordring til sang. Blottet for humor, for burleske innspill, men også for generelle eksistensielle emner, skiller de seg tydelig ut fra tradisjonelle folkeviser og også fra balladene, for den saks skyld. Men vi vet ikke, og det kan godt være at problemene vi ser i dag, slett ikke var et problem på 1800-tallet.

En samfunnskritisk, eller i det minste en form for ambivalent holdning overfor makthaverne, som ennå finnes i *Levnetsløb*, er ikke lenger til stede i visene. Et eksempel på det er at Baardsen fullstendig neglisjerer de samfunnsmessige årsakene for pauperismen, altså fattigdommen i en bestemt samfunnsklasse. Psykologisk sett kunne man tolke dette som en slags «lengsel etter anerkjennelse», som Gjelsvik ser som et ledemotiv i *Levnetsløb*. Og for denne lengselen gir han avkall på solidaritetstanken. Som Gjelsvik skriver i sin biografi, er det mer enn tenkelig at Baardsen følte seg smigret av myndighetenes interesse for ham og hans kompetanse (Gjelsvik 2000: 479). Det er spennende å se hvordan Baardsen gradvis fjerner seg fra holdningen sin i selvbiografien der han diskuterer småkriminalitet som et reelt samfunnsproblem. I visene derimot er dette bare et moralsk problem hos den enkelte. Baardsen snakker derfor i veldig generelle ordelag om fattigdommen, og han unnlater å betrakte den som et klasseproblem. Visene er i stedet gjennomsyret av en religiøsitet som oppfatter hvert feiltrinn som frafall fra Gud. Typisk i så henseende er *En mærkelig Vise om Pigen Birgithe Aslesdatter*, som ble utgitt i Bergen i 1848:

Nu Morderen sig sikker troer,
Gaaer atter til sit Hjem,
Og Ingen veed hans Brøde stoer,
Thi listig gik han frem.

Men saae ham intet Menneske,
Guds Øie saae ham dog,
Som skuer grant det skjulteste,
Og Ingen end bedrog (Baardsen 1848: 5).

Forbrytelsen kan kanskje skjules for menneskene, men ikke for Gud. Denne nokså enkle moralen presenteres i visene om og om igjen, for eksempel i *Fængsel og Frihed i tvende Qvad*, med følgende 12. strofe:

Vel sees stundom længe
Forhærdet Synder slem.
Ved Hjælp af Guld og Penge,
Ustraffet ture frem.
Men Hævnens Time kommer,
Alt klares op engang:
Der er en alvis Dommer,
Som ei bedrages kan (Baardsen 1848: 9).

Den religiøse snusfornuften går på bekostning av det underholdende og burlleske. Dette må ses i sammenheng med sjangeren. Skillingsvisene, i hvert fall ut fra Baardsens eksempel, synes å stå i en moralsk tradisjon der forfatterne ser det som sin oppgave å oppdra folk. De er ofte ganske konservative i sin utforming og skal bidra til allmuens disiplinering. I forordet til *Brændeviins-Ondet* skriver Baardsen:

Jeg slutter disse Bemærkninger med det hjertelige Ønske, at min Vise maa blive dem i hvis Hænder den kommer, til Advarsel og Belærelse, og modtages som et lidet velmeent Bidrag til de mange gode Skriverter, som om Brændeviins-Ondet ere komne for Lyset (Baardsen 1846: 7).

I samme forord reflekterer forfatteren over fattigdommens årsak. Han kontrasterer fattigdommen grunnet drikking med den naturlige fattigdommen. Kun den sistnevnte har sin verdighet:

Forskjellige Tilfælde i Livet kan være Aarsag i Fattigdom, og der findes værdige Fattige i Mængde, som langt fra ved Brændeviinsdrik have fremkaldt den Armod, i hvilken de maa friste Livet. Saadanne Fattige kjendes imidlertid let fra hine. Uagtet de ogsaa leve i trange Kaar, og kjæmpe med mangel og Nærings-Sorger, bo Fred, Enighed og Kjærlighed dog inden deres Vægge, og de ere saaledes ikke ulykkelige, om de ere fattige. Ganske anderledes forholder det sig der, hvor Drukkenskab fremkalder Armoden (Baardsen 1846: 5).

«Fred, Enighed og Kjærlighed» er det som ifølge forfatteren karakteriserer denne såkalte «naturlige» fattigdommen. Idet Baardsen naturaliserer fattigdommen, avpolitiserer han den. Det er ikke lenger et samfunnsproblem når folk lever under svært trange kår, men det

er liksom naturgitt. I *Fængsel og Frihed* skriver Baardsen mot slutten, i strofe 56:

Gaae frem paa Sandheds Veie,
 Da har Dit Hjerte Fred!
 Da kan Du Frihed eie,
 og god Samvittighed!
 Og blev Du arm og ussel,
 Var Du den Fattigste,
 Du kan dog uden Blussel
 Hver Mand i Øine see (Baardsen 1848: 13).

Det det kommer an på, er at man som fattig ikke taper sin verdighet, som består i å gå på «Sandheds Veie». Frihet er ikke et begrep som brukes i en politisk kontekst. Tvert imot er det et ord som bare er meningsfullt på et indre plan i og med at det er knyttet til god samvittighet. Som vi ser i sitatet ovenfor, er Baardsen på ingen måte ute etter en politisk betraktning over fattigdommen, som han bare ser som et moralsk problem hos den enkelte. Mens forfatteren i *Levnetsløb* kritiserer myndighetene med tanke på forholdene i fengsler og kommer med egne forslag angående en fengselsreform, avsløres det i visene et nesten reaksjonært syn. Her gjør han seg til talsmann for en gammeltestamentlig øye-for-øye-oppfatning. Visedikteren går inn for dødsstraffen i en tid hvor det diskuteres om den skal oppheves.¹⁵ I *En mærkelig Vise om Pigen Birgithe Aslesdatter* skriver han:

Den som udøser Næstens Blod,
 Ham skal det samme skeep,
 Med Liv for Liv skal gjøres Bod,
 Til fuld Gjengjeldelse (Baardsen 1848: 6).

Slike strofer passer dårlig til bildet av Baardsen som sosialrebell som kjemper for de fattige og tar fra de rike. På bakgrunn av dette kan man si at legenden «Baardsen» er et produkt av muntlig traderte historier og filmatiseringen med «Fjellsangen», også kjent som «Gjest Baardsen-vise». Forfatteren selv tok fra begynnelsen av avstand fra nettopp dette romantiserende Robin Hood-bildet. Siden han ville bli benådet, måtte han tilpasse seg autoritetene.

Forholdet mellom delinkvent og allmuen er i ferd med å forandre seg. Så lenge mestertyven bare stjeler fra de rike, kan han regne med allmuens solidaritet. Dette ser vi tydelig i *Levnetsløb*:

Under Paaklinkningen kom ogsaa Mesteren ind i Værkstedet, fulgt af en Mand, der efter Paaklædning og Udseende at dømmе ei kunde være af den ringere Folkeklasse. «Det er formeget, rent formeget!» sagde Smedmesteren i en Tone, der intet Øieblik lod mig tvivle paa, at de Ord, han fremsagde, stemmede overens med hans indre Følelser. «Formeget!» skreg den fremmede i en bister Tone. «Nei, det dobbelte burde han have, han burde saaledes beslaaes, at han ikke kunde røre en Finger, den Erkegavtyv!» «Sig ikke det, min Herre!» sagde den medlidende Mester, i hvis Øine store Taarer glinsede (486).

Det er framfor alt de fattige som synes synd på protagonisten. Dette må tas med en klype salt fordi forfatteren taler i egen favør. Han har all interesse av å framstille seg selv på denne måten. Baardsens forbrytelse den gang var jo at han har «tilintetgjort Øvrighedens ivrigste Bestræbelser for at sikre Borgersamfundet en af dets helligste Rettigheder: Eiendomsretten» (Baardsen 1898: 489–90). Denne oppfatningen har en politisk slagside idet allmuen ikke føler seg tilknyttet borgerskapet. Så lenge allmuen forblir fattig, solidariserer den seg med røveren. Det er interessant å se at denne formen for solidaritet fordufter jo mer det fortalte jeg henføres til det fortellende jeg. I de siste delene av *Levnetsløb* spiller solidaritetstanken praktisk talt ingen rolle. Til slutt oppfattes fattigdommen bare som et moralsk problem for den enkelte, som visene til Baardsen gir uttrykk for. De avslører en ideologisk posisjon som er mer konservativ enn maktelitens. Myndighetene begynner å forstå at delinkvens har sosiale årsaker som det må gjøres noe med. De skjønner at man må forbedre levekårene til de fattigste dersom man vil bekjempe delinkvens på en effektiv måte. Men siden Baardsens reaksjonære rolle i fengselsreformen etter hans løslatelse ikke passer inn i det romantiserende røverbildet man har av ham, har denne siden ved hans virke ikke fått nedslag i den kulturelle hukommelsen.

Litteratur

- [An.] Litterære anmeldelser: Gjest Baardsen Sogndalsfjærens Levnetsløb, forfattet af ham selv; første Deel. *Morgenbladet – en daglig Avis af alle Slags Indhold*, no. 91, 1. april 1835.
- [An.] *Den Bergenske Merkur*, no. 34, 28. April 1835 + no. 37, 9. Mai 1835.
- [An.] Om Norges Skjønlitteratur. *Statsborgeren – En Tidend for Norges Vel*, no. 1–2, 13. December 1835, s. 9–16.
- Bellman, C.M. (1942). Guntlack, den 16 Jan. 1771. I: *Skrifter 8*. Stockholm: Bonniers, s. 120–22.
- Benestad, F. et al. (1973). *Skolens visebok*. Oslo: Aschehoug.
- Brandtzæg, S.G. og Strand, K. (red.) (2021). *Skillingsvisene i Norge 1550–1950: Studier i en forsømt kulturarv*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Baardsen, G. (1846). *Brændeviins-Ondet*. Drammen: Trykt hos O. Steen.
- Baardsen, G. (1848). *En mærkelig Vise om Pigen Birgithe Aslesdatter*. Bergen: Trykt paa Forfatterens Forlag.
- Baardsen, G. (1848). *En ung Fanges Livsbegivenheder, satte i Vers*. Bergen: Trykt i Fr. D. Beyers Officin.
- Baardsen, G. (1848) [1845]. *Fængsel og Frihed*. (6. utg.) Bergen: Trykt i Fr. D. Beyers Officin.
- Baardsen, G. (1848). *Acrostichon eller Gjest Baardsen Sogndalsfjærens Levnet: Af ham selv besunget i sex og tyve Vers, hvis Forbogstaver udgjøre hans fulde Navn*. Bergen: Beyers Officin.
- Baardsen, G. (1898). *Levnetsløb, forfattet af ham selv*. (5. utg.) Kristiania: J. Aass Forlag.
- Dancke, P. (1943). *En mestertyv som forfatter: Gjest Baardsen – En bibliografisk skisse*. Oslo: Nationaltrykkeriet.
- Egmond, F. (1987). The Noble and the Ignoble Bandit. Changing Literary Representations of West-European Robbers. *Ethnologia Europea* XVII, s. 139–56.
- Espeland, V. (1984). En ny og ualmindelig sørgelig vise. *Syn og Segn* 90 (3), s. 247–54.
- Foucault, M. (1977). *Det moderne fængsels historie*. Oslo: Gyldendal.

- Gjelsvik, E.T. (2000). *Jakten på Gjest Baardsen*. (2. utg.) Oslo: Aschehoug og Forum.
- Guillén, C. (1969). Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken, i Heidenreich, H. (red.) *Pikarische Welt – Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: WBG, s. 375–96.
- Guntlack, J. (1770). *Den uti Smedjegårds-Häktet nu fängslade ryktbare Bedrageren och Tjufwen Jacob Guntlacks Lewernes-Beskrifning, af honom sjelf författad*. Stockholm: Tryckt uti kongl. tryckeriet. Se: <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/GuntlackJ/titlar/LefwernesBeskrifning/sida/4/faksimil>
- [Guntlack, J.] (1770). *Guntlacks Äre-Minne, Uprest Af Samtelige Deß Med-Bröder*, Stockholm 1770.
- [Guntlack, J.] (1770): På begäran införes följande. *Dagligt Allehanda*, 27. Dezember 1770.
- Halvorsen, J.B. (1885–1908). *Norsk Forfatter-Lexikon 1814–1880*, I–VI. Kristiania: Den norske Forlagsforening.
- Hestmark, G. (2002). Rett og samfunn. I: Bliksrud, L. et al. *Vitenskapens utfordringer* (Norsk idéhistorie, bind IV), s. 419–44.
- Holst, F. (1823). *Betragtninger over de nyere Britiske Fængsler, især med Hensyn til Nødvendigheden af Forbedring i Fangepleien i Norge*. Christiania: Lehmann.
- Igländ Diesen, E. og Warburg, S. (2021). Forbrytelsens fascinasjon og fiksjonalisert (selv)framstilling i 1800-tallets forbryterviser, i Brandtzæg og Strand, s. 299–346.
- Lundberg, G.W. (1977). *Stortjuven Jakob Guntlack – en svensk Cartouche*. Borås: Askild & Kärnekull.
- Lund-Iversen, C.L. (1991). Kom, Norges fromme piger, kom! – Linjer i Gjest Baardsens poetiske forfatterskap. *Årbok for Sogn* (1991), s. 33–49.
- Nissen, M. (1848). *Norsk Bogfortegnelse 1814–1847*. Kristiania: Feilberg & Landmark.
- Sahlin, G. (1989). *Författarrollens förändring och det litterära systemet 1770–1795*. Stockholm: Stockholms universitet.
- Sandmo, E. (1998). *Mordernes forventninger: Kriminalitetshistoriske essay*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Seiler, T. (2006). «*Im Leben verschollen*» – Zur Rekontextualisierung

- skandinavischer Gefängnis- und Holocaustliteratur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Sinding, H. (1890). *Gjest Baardsen: En Forbryders Livsroman. Fortælling fra Aarhundredets Begyndelse*. Kristiania: Folkeskriftselskabet.
- Solberg, O. (1996). (red.) «*O sørgelige tider! O trengende stand!*»: *Krigsviser og andre skillingsviser frå Stryn*. Oslo: Norsk folkeminnelag / Aschehoug.
- Solberg, O. (2020). *Harpe og sverd: Litteraturhistoriske essay om den norske balladen*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Sylwan, O. (1896). *Svenska pressens historia till statshvälningen 1772*. Lund: Gleerup.
- Sylwan, O. (utg.) (1920). *En Stockholmskrönika ur C.C. Gjörwells Brev 1757–1778*. Stockholm: Bonniers.
- Vinje, A.O. (1970) [1859]. Om Dagsnytt, *Dølen, Eit Vikublad*, 18. Desember 1859, bind I, red. ved Reidar Djupedal. Oslo: Noregs Boklag, s. 241–42.
- Vollsnes, A.O. (hovedred.). (1999). *Norges Musikkhistorie 1870–1910: Romantikk og gullalder*. Oslo: Aschehoug.

Noter

- ¹ Vinje 1970, Band I: 242, rubrikk a: «Naar Bladet kjem paa Landet elder i eit borgerlegt Hus i Byen, so spyrja Folk, kvat Nytt der er i Bladet, og ved Nytt meina dei daa ei Tjovehistori, eit Draap og slikt nokot; ei gomol Kone, som verd kjøyrd i Koll paa Gata elder bryter af seg Foten, gjerer større Forvitenskap (Interesse) en ein Riksrett, eit Kongsraads=Byte, eit Meistarverk i Dikt elder annat. Slike Folk, som Ole Høiland og Gjest Baardsen vekte større Forvitenskap end Wergeland og Welhaven, det kann eg godt minnst. Deira Visur vordde kvedne af den einsame Mann i Skogen med den lydande Kone og Born, og deira Billæti hingo paa Veggen, og naar ein Mann kom heimatter af Christians-Marknaden, so spurde vi mest om slikt.»
- ² Oversatt av Peter Fjågesund.
- ³ Ordet, som i dag er foreddet, har ifølge *Det norske akademis ordbok*, to betydninger: en listig bedrager/slyngel, eller en skøyer/spilloppmaker.
- ⁴ Om Norges Skjønliteratur, i: *Statsborgeren: En Tidend for Norges Vel*, No. 1–2, 13. Desember 1835, (Attende Hefte), s. 9–16.
- ⁵ Takket være NTNU Gunnerusbibliotekets digitaliserte skillingsstrykk, er de nå lett tilgjengelige under: <https://skillingsvisene.hf.ntnu.no/>.
- ⁶ Vi kan ikke gå inn i en grundig drøfting av skillingsvisenes funksjon og status,

men henviser til Siv Gøril Brandtzæg 2021 og Olav Solberg 1996.

- ⁷ Slik er *Den igjenvundne Frihed* nesten samme vise som den andre i *Fængsel og Frihed*.
- ⁸ «En øyevitneskildring beskriver hvordan Gjest Baardsen klatrer opp på kirkegårds-muren og gir seg til å falby *Fængsel og Frihed* i samme øyeblikk som menigheten kommer ut etter søndagens høymesse. Akkurat i dette tilfellet vekker han anstøt. Bøndene synes det er for galt at en landskjent forbryter skal gjøre kirkebakken om til markeds plass, særlig når salgsvaren er hans egen selvtrettferdighet» (Gjelsvik 2000: 487).
- ⁹ Det samme gjelder også for balladesjangren. Olav Solberg 2020: 76 holder fast ved at det framfor alt var husmannsfolk, tjenestejenter, arbeidskarer og innerster som framførte ballader på 1800-tallet.
- ¹⁰ At skillingsviser knyttes til de lavere klasser synes å være et kjennetegn helt fram til vår tid (se Brandtzæg 2021: 12).
- ¹¹ Cartouche var en kjent fransk røver og bandeleder i Frankrike på 1700-tallet.
- ¹² *Guntlacks Åre-Minne, Uprest Af Samtelige Deß Med-Bröder*, Stockholm 1770.
- ¹³ Det er et stort skille mellom folkets lese- og skrivekunnskap i Sverige på den tiden. Sahlin 1989: 45 skriver: «Trots den långsamma utbyggnaden av officiella skolor utvecklades läskunnigheten hos folkflertalet tidigt i Sverige jämfört med andra europeiska länder. På 1700-talet, främst under första hälften, ökade den markant. Vid århundradets mitt kunde minst 65 procent av befolkningen läsa och vid dess slutt minst 80 procent. Däremot utvecklades inte skrivförmågan i samma takt som läskunnigheten. Mot slutet av 1700-talet kunde endast mellan tio och trettio procent av befolkningen skriva.» I lys av disse tallene er det usannsynlig at Guntlack kunne skrive.
- ¹⁴ Dette er grunnen til at Foucault mener delinkvens er en livsform, snarere enn en forbrytelse.
- ¹⁵ Den siste offentlige henrettelsen fant sted i 1876. Dødsstraffen i freds tid ble avskaffet i 1902 (jf. Hestmark 2002: 430 f.).

Dylan og diktet: Betydning og mening

Erling Aadland

Bob Dylan som lyriker

Ved å ta utgangspunkt i min nylig utkomne bok, *Dylan og diktet* (2022), kunne jeg fremstilt mye forskjellig både om Dylan og om diktet, men den begrensede plass jeg har til rådighet, innebærer at jeg må avstå fra alt som kunne ligne en helhetlig presentasjon av boken. Jeg skal derimot trekke frem noen emner som er mer generelt lyrikkfaglige, og som forhåpentligvis har bredere interesse enn det som bare ville bli verdsatt av Dylan-kjennere.

Jeg kan likevel ikke unnvære noen innledende ord om Dylan som lyriker. Det var som sanglyriker han fikk Nobelprisen i litteratur, og sanglyrikken er nok hans største kunstneriske bragd, men den utgjør bare en liten del av hans massive kunstprestasjoner. For han er også prosa-lyriker, selvbiograf og sangteoretiker – om vi tar på alvor tittelen på hans siste bok, *The Philosophy of Modern Song* (2022). Og han er komponist, musiker på flere instrumenter (munnspeil, gitar, piano), filmskaper, filmskuespiller, tegner, maler, sveisekunstner, kalligraf – og naturligvis først og sist en ustoppelig turnerende artist og sanger.

Til tross for sin utvetydige plassering i sangtradisjonen og til tross for at sangene hans primært er *mundtlig* lyrikk, som har fremføringen i konsert og på scene som ernæringsmiljø, hvor sanger og vers finner sin form, sitt uttrykk, sin sound og stemning, er Dylan egentlig helt fra starten av en utpreget *litterær* lyriker, som driver rovdrift på både den sanglyriske og den litterære tradisjonen. Til å begynne med er det ikke boklitteraturen han utvinner mest fra, men populærsangen. Han tar avsetning i den amerikanske folkelige sangen, i nær sagt alle dens former og sjangrer: rock and roll, folk, blues, ballade, country, gospel, jazz etc.

Denne tradisjonen har han aldri forlatt, den er så å si blitt hans viktigste og egentligste «hellige skrifter», og har vært en uuttømmelig kilde til stadig kunstnerisk fornyelse. Den unge sanglyrikeren kopierer og bearbeider tradisjonens sang- og diktformer – og ganske snart i transformerte og mer eksperimentelle og særegne varianter.

Tidlig i sin lange karriere tilførte Dylan populærsangen litterære allusjoner, overdådig metaforikk og et avansert tankeinnhold, og dermed opphevet han – ganske tidlig og som svært ung lyriker – skillet mellom såkalt lav og såkalt høy litteratur. Han gjorde det som blant kultureliten ble ansett som lavkvalitets folkelig litteratur, med ett slag til høylitteratur, til kvalitetsdiktning. Og han gjorde det ganske egenhendig, og også nokså egenrådig. Dette er nok historisk sett hans største og mest skjellsettende bragd.

Mer enn noen andre har Dylan vist verden hva som skjuler seg av kvalitet i den folkelige sangskatten, ikke minst gjennom sine sublimе versjoner av tradisjonelt sangmateriale. Og enda mer er han levendegjøringen av det forbløffende faktum at den populære og folkelige tradisjonen hadde det i seg at den kunne avle en Nobelpris-vinner, og en så nyskapende utøver og lyriker som Dylan. Dette er det ekstraordinære ved ham. Han har selvsagt fått følge av mange fremragende sanglyrikere. Dylan er bare den beste av svært mange gode sanglyrikere i det siste hundreåret.

Hvorfor er han den beste av de gode: Hank Williams, Lennon og McCartney, Leonard Cohen, Paul Simon og alle de andre? Hans store produksjon på mer enn 600 sanger er *ikke* i seg selv noe viktig argument for hans særstilling innen nyere sanglyrikk. Mange har skapt mye, og flere har skapt mer enn Dylan. Et bedre argument er *diversiteten*, det forskjelligartede, i sangverket: Han har skapt mange slags sanger og sangdikt, sangverket er mangslungent og vidt forgrenet, og holder gjennomgående – over en periode på 60 år – høy kvalitet.

Ikke nok med det, Dylan har også skrevet sanger som ikke ligner noe annet innen feltet, som ikke engang ligner det store flertallet av Dylan-sanger, sanger som bare er seg selv, som er unike sanglyriske milepæler: sanger som «A Hard Rain's A-Gonna Fall» (1963), «Like a Rolling Stone» (1965), «Desolation Row» (1965), «Visions of Johanna» (1966), «Every Grain of Sand» (1981), «Brownsville Girl»

(1986), «Highlands» (1997), «Murder Most Foul» (2020) – for bare å nevne *noen* i en lengre rekke sanger og sangdikt som skiller seg ut som enestående og usammenlignbare, og i flere tilfeller også epokegjørende.

Som sanglyriker og sanger er Dylan naturlig nok ekstremt var for språkets lydlig kvaliteter. Han er en stor klanglyriker – av og til helt uvøren i sin lemfeldige omgang med ordenes semantikk. Og så har han denne sjeldne dikteriske gaven at han forener det høye og det lave – også innholdsmessig: Han evner å gjøre livets store og høyere spørsmål jordnære og nærgående, og motsatt evner han også å få alminnelige hverdagslige forhold og situasjoner til å ekspandere og avsløre universell innebyrd. Dette er i sannhet en nesten gruoppvekkende evne, som vi ikke har noe bedre ord for enn *kunst – genial kunst*.

Skulle jeg i tillegg til de nevnte momentene peke på nok et trekk der han fremstår som en veritabel lyrisk nyskaper, måtte det være hans bearbeidelse og videreutvikling av den narrative, fortellende sangen. Han har skrevet ballader som er forholdsvis konvensjonelle i form og innhold, men også narrative sanger, gjerne atypiske jeg-ballader med et diskontinuerlig forløp, som er noe helt for seg selv. Dette er sanger med et knippe narrative sideløp som *ikke* samles på noen åpenlys måte, men som likevel løper sammen i en *slags* helhet, en mening som vanskelig lar seg utrede rasjonelt, og ikke oppfattes fullgodt emosjonelt heller, men som *anes* og som vi synes vi *nesten* får tak i. Å få det som ikke helt kan forstås, til å lyde *nesten* forståelig, det er å skape nytt språk, det er kunst.

Endringer og konstanter

Endringer, vendinger og til dels drastiske forvandlinger er det mange av i Dylans liv og virke. Det vi ofte har en tendens til å glemme, er at Dylans mange endringer og vendinger også synes å ha noen konstanter som sitt underlag.

Dylan har gjennom hele sin lange og omfangsrike karriere fremstått som usedvanlig selvstendig og sikker i sin sak, sikker på hva han ville og kunne få til. Han har vært standhaftig, egenrådig, til og med

arrogant – og alltid suverent autonom. Dette trekket som trolig også gjelder personen, men i alle fall det han har skapt, har etter hvert blitt en integrert del av vår oppfatning av fenomenet Bob Dylan. Han gjorde og gjør det ingen andre gjør og gjorde, gikk sine egne veier tross alle tegn på at han provoserte og skapte antagonisme – ikke minst blant egne tilhengere – men han lot og lar seg ikke rukke av påvirkning og press utenfra. Slik har det vært, slik er det ennå, og slik vil det nok forbli.

Dylans store evner til å forandre seg, både musikalsk og lyrisk, og i positur – og også i stemmebruk, henger nok sammen med denne urokkelige selvstendigheten. For gjennom alle mer eller mindre omfattende endringer er det jo sånn at vi alltid hører at Dylan er Dylan. Han er ikke til å ta feil av, det er noe konstant under alle hans forvandlinger og krumspring, og den suverene selvstendigheten hans – og stemmen, uansett hvor mye den endrer seg – synes å være noe av det mest bærende og konstante ved Dylan.

Han har hele tiden vært en slags protestsanger i en dypere mening av ordet – først i den velkjente perioden tidlig på 1960-tallet, da han sang om kritikkverdige og menneskefiendtlige samfunnstrekk, senere da han gang på gang vendte ryggen til moter, trender og tendenser i samtiden og gikk helt andre og til dels stikk motsatte veier. Gang på gang gikk han tilbake til den folkelige sangskatten, han spilte enkle country-sanger mens hippiebevegelsen og Vietnam-demonstrasjonene var på sitt heftigste, og ikke minst sjokkerte han store deler av sin tilhengerskare da han med sin kristne gospelrock forsterket og utvidet protestimpulsen til å gjelde ikke bare den verdslige verden, men *hele* verden: Herren og Satan og ondskapen, menneskelig selvopphøyelse og hybrid.

Apokalyptiske og etter hvert kristen-metafysiske sanger er gjennomgående hos Dylan. Tematisk innebærer de en tungtveiende protest mot og kritikk av konsumsamfunnet, pengemakten, politikken, samfunnets smale og banale menneskeoppfatning, åndssurrogat-markedet, mangelen på individuell ansvarstaking og så videre. Og lyrisk preges de av et vedvarende angrep på og en ustanselig vilje til å bryte med normal og hevdvunnen oppfatning, bryte ned common sense.

Et annet gjennomgående konstant trekk er kjærlighets sangen, som fins i hele sangverket, og hvor det er lett å øyne mer eller mindre over-

flatiske endringer, som kanskje betegner en normal biografisk utvikling: fra sanger som av og til er elegiske klager over tapt kjærlighet, men oftere hånende og hetsende utfall mot eks-kjærester – via midtlivssanger som motivmessig kretser om ekteskapelige problemer og skilsmisse, igjen både elegisk klage over tapt kjærlighet og hånende tirader mot den tidligere kjæreste og ektemake – til sanger i seinverket som synes å avvise kjødelig kjærlighet som noe lavt og nedrig, og uønsket – hvis ikke alt dette like snart skal oppfattes som en stor-allusjon til Orfeus, som ifølge myten ikke brød seg om kjærlighet lenger etter det endelige tapet av Evrydike.

Tendensen er imidlertid ikke renskåren, og dét henger sammen med en annen og viktigere endring som jeg skal samle meg om i fortsettelsen, nemlig en endring som angår *sangdannelsen*, hvordan sangene er bygget.

Sangdannelsen

Dylans sanger er egentlig alltid lappetepper, tråklet sammen av ulike biter og elementer: litt eller mye umiddelbar lyrisk persepsjon og skildring, mye eller litt narrativt forløp, en stor eller liten dose aforistisk fynd og klem, litt eller mye allusjon, sitat og referanse, mye eller litt overtalelse og argument.

I seinverket – fra og med seint 1990-tall – synes sangskrivningen å endre seg betraktelig, om ikke i sitt vesen, så ganske klart i sin *do-sering*, ikke minst angående allusjon, sitat og referanse. Seinverkets sanger begynner å romme stadig større deler importert materiale. Dette materialet stammer ikke bare, som alltid har vært vanlig hos Dylan, fra Bibelen og sangtradisjonen, men rommer også stadig større deler skjulte eller åpne sitater fra spesifikke litterære kilder. I seinverket alluderes og siteres det omfattende fra mange hold, blant annet fra en japansk røverroman, fra Ovid og flere sørstatslyrikere, og fra flere og flere klassiske kilder, dels via Shakespeare, dels direkte fra antikke eposforfattere, som Homer og Vergil.

Hva har dette å si for sangenes betydning og mening? For det første er det lett å konstatere at sangenes betydningsrikdom øker – til

dels ganske kraftig – ved at diverse elementer, fragmenter og forskjellige og tilsynelatende urelaterte motiver mikses sammen. Også sangenes stemningsrikdom øker. Strofene veksler mellom ømmere, mer normale og også mer rasende og rabiater diskurser. Det andre som den endrede doseringen, blant annet av sitat og referanse, synes å innebære, er at sangenes henvendelsesstruktur forpurre og nesten bryter sammen.

Dette siste skal jeg gå litt mer inn på. Jeg må da minne om et emne jeg tok opp for noen år siden: den diktinterne henvendelse fra et jeg til et du, samt den eksterne henvendelse fra sangdiktet til lytter og leser.¹

Betydning og mening

Et mangetydig dikt har flerfoldig mening. Mangetydigheten kan være koherent og sammenhengende, eller den kan være inkoherent og usammenhengende. Likeledes kan meningen, hvor flerfoldig den enn er, være enhetlig og konsistent, eller den kan være inkonsistent og sprikende. Dreiningen i Dylans seinverk går ut på at betydningen blir mer inkoherent, og meningen mer inkonsistent.

Nesten alle ord kan ha flere betydninger, når vi ser hen til sammenhengen ordene opptrer i. Hører eller sier vi for eksempel «king», så betyr ordet bokstavelig forstått statsoverhode i et monarki, og har en mening som ut fra konteksten for eksempel er kongen av Danmark. Figurlig oppfattet betyr «king» den øverste i et hierarki – Dylans «Early Roman Kings» (2012) rommer høyst sannsynlig denne figurlige betydningen ved siden av den bokstavelige. Men ordet «king»s figurlige betydning kan også være mer spesifikk, og ordet kan da få meningen Elvis Presley, en mening som dels er biografisk, men helst en metonymisk karakteristikk av Presleys artistiske bragder – eller «king» kan få en biografisk og metonymisk mening som peker på etternavnet Martin Luther King, med alt hva det navnet rommer av ideer om borgerrettskamp og lignende.

Så godt som alle Dylan-sanger er mangetydige, men de er oftest *koherente eller sammenhengende* mangetydige. Det er for eksempel ikke noe stort problem å forholde seg til at du-størrelsen i en sang som

lyder som en kjærlighetssang og er henvendt fra et jeg til et du, gjennomgående betyr *både* en kjærestefigur – som godt kan ha et biografisk ankerfeste ved siden av sitt tematiske kjærlighetsinnhold – og en dikterisk inspirasjonskilde, en muse. Det er videre greit å forholde seg til at duet i en slik sang i tillegg til sanselig kjæreste og muse også kan bety publikum, når publikummet *utenfor* diktet, dras *inn* i diktet.

Likeledes er det i Dylans gospelsanger ganske uproblematisk å forholde seg til at du-størrelsen ofte betyr både en kjærestefigur, en med-frelst tidligere synder, og en oversanselig kristen størrelse. Men det skal tilføyes at den omtalte endringen i seinverket har sin kime her, for i gospelsangene synes duet ofte å ha forskjellige betydninger i ulike deler av ett og samme sangdikt.

Jeg-du-relasjonen

Mitt fremste middel til å undersøke mangetydig betydning og flerfoldig mening hos Dylan består i å se relativt nøye på sangdiktenes pronomenbruk. Kommunikasjonsteorien er neppe noen fullgod teori for diktetekunst, til det er diktning altfor *lite* opptatt av effektiv og målrettet kommunikasjon. Men som lesere vil vi fort legge kommunikasjon til grunn når vi står overfor lyriske henvendelser fra et jeg til et du – og uhorvelig mange dikt og sanger er sånn. Vi gjør det fordi oppfattelsen vil søke å tilegne seg *mest mulig innhold ved å yte minst mulig innsats* (for også åndslivet er preget av latskap), og vi ser derfor den diktin-terne henvendelsen fra et jeg til et du som et speilbilde av faktisk kommunikasjon, som vi jo allerede kjenner relativt godt til.

Men det som er rett i hverdagen, er ikke alltid rett overfor kunst. Som kjent kan et jeg i et dikt ha mange betydninger, og dermed også flere meninger, det vil si det som betydningene peker henimot. Et jeg kan vise til dikteren selv, når sangen er mer eller mindre selvbiografisk, eller når den er knyttet til jeget som artist og dikter, slik det rimeligvis ofte er i sanger med meta-lyrisk eller meta-kunstnerisk innhold. Jeget kan videre være en menneskelig maske, en persona, som diktet taler gjennom. Masken kan også være en oversanselig størrelse – en musisk figur eller andre oversanselige skikkelser.

Likeledes kan et du ha mange betydninger: Et du betyr ofte jeg, eller jeget er inkludert når «du» betyr man, en, hvem som helst av oss alle. Duet kan også bety og vise til ett bestemt menneske, eller mer normalt i dikt: til en tematisk figur – for eksempel en kjærestefigur eller en litterær eller historisk person, som Odyssevs, Aeneas, Jesus, Cæsar, keiser Augustus og så videre. Et du kan videre bety en muse eller en annen oversanselig størrelse, og det kan også bety du min lytter, dere mitt publikum, når disse dikt-eksterne personene er innlemmet i diktet.

Jeg og du i ulike deler av diktet

Det jeg her har utført om «jeg» og «du», gjelder selvfølgelig også tredjepersons pronomener. Også de kan ha betydninger som viser til forskjellige meninger, men når jeg konsentrerer meg om jeget og duet, er det for å klargjøre hvordan Dylan-sangenens henvendelsesstruktur synes å endre seg i seinverket – og for å rydde veien for mine avsluttende betraktninger.

Parallelt med at vi som lesere og lyttere vil gjøre den diktinterne lyriske henvendelsen til et speilbilde av faktisk kommunikasjon, for å lette tilegnelsen, vil en annen fordom også fort gjøre seg gjeldende: Vi tar gjerne for gitt at et jeg i én del av et dikt viser til samme størrelse som jeget i en annen del av samme dikt, og likeledes med duet. Igjen må jeg minne om at dette også gjelder tredjepersons størrelser.

Ofte er det *riktig* å oppfatte situasjonen på denne måten, for både jeget og duet *kan* være skildret som figurer med visse karaktertrekk og følelser eller andre ytre eller indre attributter som gjør dem partikulære og enhetlige. Men ikke alltid. Av og til – og særlig gjelder dette Dylans seinlyrikk, forberedt i gospelsangene – er det ikke bare mangel på slik enhetlig fremstilling av jegene og duene, men til dels også direkte motstrid mellom for eksempel duet i én del av diktet og duet i en annen del, slik at vi må konstatere at duet i én del av diktet for eksempel synes å være en sanselig kjærestefigur, mens det i en annen del av samme dikt åpenbart er noe annet, en historisk person, eller en oversanselig størrelse. Både oppfatningen av hvordan betydning og mening synes å

varierte i diktets ulike deler, og den store importen av sitater og referanser i Dylans seinverk, tvinger frem denne konklusjonen:

Hans seinverk øker i betydningsrikdom og flerfoldig mening, men den lyriske henvendelsen, som ofte gir et dikt koherent, sammenhengende betydning, selv om betydningen er mangetydig, og konsistent eller enhetlig mening, hvor flerfoldig og lagdelt denne enn måtte være, synes å bryte sammen. Betydningen er inkoherent, den er usammenhengende, og meningen er inkonsistent, den spriker. Likevel har også seinverkets sanger en samlende kraft, som imidlertid er vag og vanskelig å utrede, og som vi kanskje bare kan betegne som stemning, atmosfære, *sound* og *feeling*.

Jeg mener ikke med dette å si noe om kvaliteten på verken Dylans seinlyrikk eller hans øvrige lyrikk, jeg peker bare på en endring i hvordan sangene er bygget. En slik endring, en slik lyrisk selvsikkerhet – at du kan skrive noe som så å si løser seg opp i sine bestanddeler, men likevel ikke fremstår som kaotisk og meningsløst – det er i seg selv et kvalitetstrekk, en evne til *å si noe som ikke har vært sagt før, og få det til å lyde troverdig*.

Fra beskrivelse til fortolkning

At jeget og duet har ulik betydning i ulike deler av diktet, er nok mindre vanlig i mer umiddelbare lyriske dikt, men svært så velkjent i balladen, og i andre episke eller narrative dikt. I skrift er slike vekslinger ofte markert med replikker i anførselstegn, som selvsagt ikke kan høres. Likevel oppfattes vekslingene også muntlig, enten via anføringsord, perspektivskifter eller andre sang-retoriske midler, og via vår generelle narrative kompetanse.

Men er narrative dikt egentlig lyrikk? Jeg kommer tilbake til svaret.

Mye av det jeg til nå har utredet, hører til beskrivelsesdelen av en analyse, men ikke alt. For når vi går fra å utrede betydning til å oppfatte den som en mer eller mindre spesifikk mening, er fortolkning allerede involvert. Men dette er fortolkning på lavere nivå, for vi tolker alltid – ofte uten engang å være klar over det. Fortolkning skjer ofte umiddelbart og nesten automatisk.

Men vi må også ta hensyn til dette: Til tross for at vi kan oppfatte at det dikteksterne publikum, lyttere og lesere, kan være inkludert i et dikts henvendelses-spektrum, så finnes det *alltid noe utenfor diktet som ikke er hentet inn i det, som det ikke er mulig å ta inn i det*. Det som aldri kan tas inn i et dikt, er oppfattelsens, lyttingens, lesningens *faktisitet* – slik den inntreffer hver gang noe leses, lyttes til eller oppfattes. Den faktiske lytter er ikke reelt, men bare imaginært og figurlig sett inkludert i et dikts eventuelle henvendelse til sitt publikum.

Reelt og faktisk er ikke lytter og leser inkludert, og det er først på dette faktiske planet vi opptrer som fortolkere i skarpere forstand. Oppfattelsen av diktet, analysen av det, fortolkningen av det, hvor ufullstendig og tafatt den enn måtte være, *kan aldri være i diktet selv*. Det som *kan* være i diktet, er dets forsøk på å fortolke seg selv og på å legge føringer for oppfattelsen av det. Slike forsøk er selvfølgelig av største viktighet, for uten dem ville vi ofte ikke kunnet forstå et dikt så pass som vi tross alt greier.

Dette bringer meg over til en jeg-betydning som er annerledes enn de jeg-betydningene som er manifestert i diktet. Altså, en jeg-betydning som det ikke er mulig å nå via observasjon og beskrivelse, men som *forlanger fortolkning*.

Jeget i diktet og diktjeget

Det var ikke uten grunn at jeg nevnte narrative dikt, og spurte: Men er slike dikt lyrikk? Den etter hvert ganske gamle, men ennå høyt aktede læreboken *Lyriske strukturer*, skrevet av to nestorer i norsk litteraturforskning, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, en lærebok som har preget flere generasjoner av lyrikkstudenter og -forskere, ikke bare her til lands, og som kanskje ennå gjør det, denne læreboken vil *ikke* ha det slik. Den sier at fortellende dikt *ikke* er lyrikk. Er det riktig tenkt? Å ha en definisjon av lyrikk som utelukker narrative dikt fra lyrikkbegrepet, snevrer jo lyrikksjangeren inn på en urimelig og kanskje også kontraintuitiv måte.

Som kjent godtar ikke *Lyriske strukturer* avstand mellom det lyriske jeg og diktet. Et lyrisk dikt er umiddelbar tale fra det lyriske jeget,

som er en teoretisk størrelse, som betegner diktets dypere intensjonalitet, dets innerste meningsproduserende sentrum, og i den grad jeget også opptrer diskursivt og altså er manifest i diktet, så er *det nærhet og ingen avstand mellom det manifeste jeget og det lyriske jeget*. Dette utelukker både narrative og ironiske dikt fra lyrikksjangeren.

Da jeg for ca. 25 år siden lanserte distinksjonen mellom *diktjeget* og *jeget i diktet*, var det for å bøte på denne svakheten ved lyrikkdefinisjonen i *Lyriske strukturer*.² Mitt begrep *diktjeget* tilsvarer det lyriske jeg i *Lyriske strukturer*, altså diktets dypere intensjonalitet, dets utsigelsesautoritet, mens *jeget i diktet* er dét eller de manifeste diskursive jegene som kan stå mer eller mindre fjernt fra og i opposisjon til diktjeget.

Uten å sitte inne med noe empirisk bevismateriale i saken, har jeg likevel inntrykk av at jeg har vunnet frem, for i dag har jeg en klar fornemmelse av at mange (men dessverre ikke alle) etter hvert har skjønnet at lyrikkdefinisjonen i *Lyriske strukturer* utelukker altfor mange dikt fra lyrikksjangeren, og at vi for å bøte på dette må sondre mellom diktjeget og (det manifeste) jeget i diktet. *Lyriske strukturer* utelukker ikke bare episke dikt, som ikke bare rommer eposer, men også mange dikt i kortformat. Vi kunne nok levd med det hvis bare episke dikt ble utelukket, for vi lever godt med at diktbegrepet er *videre* enn lyrikkbegrepet, men definisjonen av lyrikk i *Lyriske strukturer* vil også utelukke alle persona-dikt, såkalte dramatiske monologer, og også ethvert seriøst tilløp til satire og ironi i diktet – kort sagt alle dikt med narrative, eksistensielle og/eller kognitive forskjeller mellom diktet og diktjeget på den ene siden og det manifeste jeget eller de manifeste jegene i diktet på den andre.

Det sistnevnte, ironiske dikt eller dikt med kognitiv distanse mellom diktjeget og (det manifeste) jeget i diktet er det jeg aller vanskeligst ville kunne gå med på å utelukke fra lyrikkbegrepet, for slike dikt synes å stå nær selve ryggmargen i lyrikksjangeren.

Narrative termer i diktanalysen?

Som sagt, vi fortolker alltid, oftest uten engang å legge merke til det, men også i hverdagen stopper vi av og til opp et halvt sekund for å

tenke oss om, og fortolke, om noe som sies eller skrives, er for eksempel ironisk ment eller ikke.

Og når vi står overfor åpenlyse persona-dikt, der jeget i diktet, den som *fører* diskursen og utfører fremstillingen, er en annen enn den som står bak diktet, både som det diktinterne diktjeget som *fremmer* diskursen, og selvsagt også som den dikteksterne skriveren eller forfatteren som produserer diktet, da fortolker vi, og det er nettopp dette vi kommer frem til, nemlig at det jeget som fører ordet, er en maske, en persona, slik det er i alle fall i deler av Dylans «Joey» (1976), og i mange andre Dylan-sanger, for eksempel «Sweetheart Like You» (1983).

Når jeg altså ikke vil utelukke verken ironiske, satiriske eller persona-dikt, såkalte dramatiske monologer, og heller ikke narrative dikt fra lyrikksjangeren, må jeg vel også åpne opp for bruken av narrative termer i diktanalysen? Ja, jeg har ikke mye imot det, hvis vi vet hva vi gjør, når vi gjør det. På engelsk leser vi jo stadig at det vi på norsk kaller det lyriske jeg, eller diktjeget, og til og med jeget i diktet, kalles både «the speaker» og «the narrator», og selv om det første bare via omskrivninger kan ivareta det jeg har kalt diktjeget, som er en «silent speaker», i kontrast til jeget i diktet, som er den aktuelle «speaker of the poem», og selv om det andre, altså «narrator», lenge har virket fremmedartet – på meg i alle fall – må vi vel medgi at det i analysen av klart narrative dikt burde kunne være ganske uproblematisk å snakke om «diktets forteller» – en forteller som i likhet med fortellere i andre former for narrativ fremstilling kan være både eksternt og stå utenfor handlingen, og intern og delta i handlingen.

Et annet eksempel er det som i narratologien gjerne kalles en upålitelig forteller. I et sangdikt som Dylans «Most of the Time» (1989), riktignok ikke et av hans aller fremste, er det lett å høre at diktet sier mer enn hva jeget i diktet sier oss. Det manifesterer jeget insisterer på å ha full kontroll og at han tar livets større og mindre utfordringer på strak arm. Slutten av første strofe sier: «I don't even notice she's gone / Most of the time», mens slutten av de neste strofene sier: «And I don't even think about her / Most of the time» (str. 2) og «Don't even remember what her lips felt like on mine / Most of the time» (str. 3).

Men omkvedet «most of the time» og insisteringen på at alt for

det meste er ganske så fortreffelig, trekker oppmerksomheten mot det som ligger utenfor den insisterende diskursen, resten av tiden som kontrast til størstedelen av tiden, øyeblikkene hvor jeget i diktet kanskje ikke har så full kontroll som han ellers gir uttrykk for å ha, og hvor savnet av diktets «she» kanskje er helt overstadig. For når strofe fire, broen, sier: «Most of the time / She ain't even in my mind / I wouldn't know her if I saw her / She's that far behind», så står dette i en viss motsetning til sluttstrofens «I don't even care if I ever see her again / Most of the time» (str. 5).

Men dette er ikke et narrativt dikt, de små narrative sporene er alt annet enn dominante, så vi verken trenger eller bør kalle dette jeget i diktet for en upålitelig forteller. Men vi trenger skillet mellom jeget i diktet og diktjeget, for det er diktjeget som lar oss avsløre jeget i diktet som (mistenkelig) selektiv i sin fremstilling og utsatt for selvbedrag – hvis det altså er det som er tilfelle.

«My Own Version of You»

Skillet mellom jeget i diktet eller jeget i sangen, og diktjeget eller sangjeget, er et skille som lar oss håndtere de typer avstand som forekommer når vi har å gjøre med ironi, erkjennelsesavvik eller andre former for distanse mellom diskursen i et dikt og diskursens dypere liggende og mindre åpenbare innsikter og hensikter. Skillet setter oss i stand til å takle også avanserte og mindre klart ironiske persona-dikt.

Ett slikt eksempel er Dylans vanskelige sangdikt «My Own Version of You» (2020). Jeg kan ikke her gå i detalj, men viser til boken min. Avslutningsvis skal jeg kun fremholde at det i dette sangdiktet høyst sannsynlig er en betraktelig avstand mellom diktjeget og jeget i diktet, men det er vanskelig, kanskje også umulig, å avgjøre med noen stor grad av sikkerhet om jeget i diktet i løpet av sangen skolerer tilstrekkelig av diktjeget, slik at det manifesterer jeget innser sine feiltakelser og bringes opp til eller i nærheten av diktjegets innsiktsnivå.

Feiltakelsene til dette manifesterer jeget består kort sagt i å ville realisere sin drøm om et tusenårsrike og skape et nytt menneske, en ny menneskehet og en ny historie – begynne på nytt, som det heter både

hverdagslig og mer truende når folkeforførere og ideologer vil innta Guds rolle. Det er altså tale om hvorvidt jeget i diktet gjennom sin Frankenstein-imitasjon havner på linje med og i samme bås som de tusenårsrike-byggerne, disse «enemies of mankind», som han – og/eller diktjeget – sender ned i Dantes helvete, blant andre Marx og Freud.

Svaret på om jeget i diktet nærmer seg diktjeget i innsikt eller ikke, er kanskje heller ikke det viktigste. Det viktigste er å se at her er det avstand mellom jeget i diktet og diktets jeg, en avstand som synes å variere gjennom sangens bevegelser, og naturligvis også en større eller mindre avstand mellom jeget i diktet og diktets skriver. Dette siste er trolig av mindre betydning, ettersom diktet overhodet ikke synes å være selvbiografisk. Men metalyrisk kan det jo være, og Frankenstein-motivet kan meget fort bli en allegori for det å skape dikt. Selv om belegget for en slik fortolkning er tynnere, er det ikke helt fraværende. Da er vi på et mindre truende plan, historisk og ideologisk, men truselen (og selvbedraget) vedblir, for hva vil det si å lage dikt i pakt med refrengets ord: «bring someone to life»? Kanskje den ultimate og umulige dikteriske ambisjon: å gjøre språk til levende liv, gjøre død til liv, slik Orfeus forsøkte å synge Evrydike tilbake til livet i denne verden. Men som kjent: selv ikke Orfeus lyktes.

Dermed oppstår det også på denne måten trolig en dyptgående ironi eller et avgjørende erkjennelsesavvik, mellom diktets dypereliggende mening og diskursen til det manifeste jeget i diktet.

Litteratur

- Dylan, B. Alle sitater fra Dylans sangdikt – bobbydylan.com.
 Kittang, A. og Aarseth, A. (1968). *Lyriske strukturer*. Oslo: Universitetsforlaget.
 Aadland, E. (1998). Jeg'et i diktet og det lyriske jeg, i «*And the Moon Is High*»: *Noen forsøk på å lese Bob Dylan*. Bergen: Ariadne forlag.
 —. (2022). *Dylan og diktet*. Oslo: Cappelen-Damm.
 —. (2023). Henvender sanglyrikk seg til lesere og lyttere?, i *Sangly-*

rikk: Teori, metode, sjanger. Red. O. Karlsen og B. Markussen.
Oslo: Scandinavian Academic Press.

Noter

- ¹ «Henvender sanglyrikk seg til lesere og lyttere?», i *Sanglyrikk: Teori – Metode – Sjanger.* Red. O. Karlsen og B. Markussen, Oslo: Scandinavian Academic Press, 2023.
- ² «Jeg’et i diktet og det lyriske jeg» i «*And the Moon Is High*»: *Noen forsøk på å lese Bob Dylan.* Bergen: Ariadne forlag, 1998.

Blues på norsk: Om Sunde, Virud, Paus og Bjørnson

Arnfinn Åslund

Jeg vil gjerne ta opp tråden fra et essay som Jan Erik Vold publiserte i 2013 i tidsskriftet *Agora*. Det heter «Blues betyr: blå i hugen. Og mye mer» og handler om hvordan bluesen fant sin vei inn i norsk sanglyrikk. Etter hva han har funnet ut, var Øystein Sunde først ute med en tekst som følger bluesens konvensjonelle versifisering innenfor et tolvtakters akkordskjema. Det dreier seg om «Hvis Glomma var whisky» som kom som singelplate i 1971 (Vold 2013: 242). Men han trekker også noen linjer inn i litteraturens verden. Han mener lyrikeren Kjell Heggelund bruker gjentakelser på en måte som minner om en bluesstrofe. Og dessuten kan bluesfeeling forekomme uavhengig av strofeformen. Alf Prøysen nevnes som eksempel. Blant aktuelle sangartister trekker Vold også frem Finn Kalvik, Lillebjørn Nilsen, Ole Paus og Kåre Virud. Alle disse har gjort innspillinger med blues på norsk. Vold nevner eksempler på at det ble fremført blues på 1960-tallet, men etter hva som kan dokumenteres på plate, så skjedde dette på engelsk.

Noe Vold ikke går så mye inn på, er hva som skjer med blues på norsk etter denne pionerinnsatsen. Siden 1970-tallet har bluesen etablert seg som en selvstendig musikkform i Norge, med en lang rekke gode artister, med festivaler, klubber, plateselskaper, radioprogrammer og et eget tidsskrift (*Bluesnews*). Flere har forsøkt seg med blues på norsk, men noe bredt gjennomslag har den ikke fått. Det synges stort sett på engelsk. Her skal vi ikke rekapitulere den norske blueshistorien, men i lys av det nevnte bør det være interessant å hente frem de tidlige eksemplene på norske bluestekster. Hvordan gikk de frem den gang? Vold går ikke så mye inn på de eksemplene han trekker frem. Imidlertid er de verdt en undersøkelse, og der har vi oppgaven for denne ar-

tikkelen. Ingen av disse pionerene var rene bluesartister, heller vise-sangere som skrev egne låter. Likevel huskes blueslåtene deres fremdeles.

Her er valgt ut tre sanger fra årene 1971–74: «Hvis Glomma var whisky» av Øystein Sunde, «Oslo blues» av Kåre Virud og «Du kaller det vakker musikk» av Ole Paus. Teksten til Paus er den mest ordrike, og på en måte den mest litterært interessante, derfor bruker jeg mest plass på den. I likhet med Vold vil jeg også ta en tur til det litterære feltet utenfor bluesmusikken. Det kan være fruktbart å se kunstformer i lys av hverandre. Men der Vold går til samtidspoesien, går jeg helt tilbake til Bjørnstjerne Bjørnson. I sitt store essay om Bjørnson fra 1990 går Georg Johannesen kort inn på diktet «Siste smærte» fra 1906. Han kaller det en blues. Jeg vil spørre om det er riktig å gjøre det. Kanskje kan det finnes blues i tekster fra mange forskjellige tider og steder. Derfor blir Bjørnson sistemann ut i denne diskusjonen av blues på norsk.

Bluesens vei til Norge

Dette skal ikke være en norsk blueshistorie, men jeg vil gjerne ta med litt om bakgrunn og kontekst (sml. Heian og Åslund 2016: 17–29). Bluesen oppsto mot slutten av 1800-tallet blant den afrikansk-amerikanske befolkningen i USA. I løpet av århundret som fulgte, vant den utbredelse over det meste av verden. Samtidig som den er en selvstendig musikkform, er den et stilelement og en undersjanger i jazz, rock, soul, country, viser og folkemusikk. Tekstene tar for seg de forskjellige former for lidelse som det lyriske subjektet er utsatt for. Samtidig som preget av realisme er større enn i samtidig slagermusikk, er det innslag av ironi og humor. Det er ingen regel, men det er en klar tendens til at en typisk blues går i relativt langsomt tempo. Melodisk gjør den gjerne bruk av «blåtoner», noe som kan være vanskelig å definere, men det dreier seg helst om en noe glidende overgang mellom dur- og mollskala. Navnet blues er en sammenstilling av «blue devils», som er kjent fra 1600-tallet, og flere bluestekster omtaler «the blues» i flertall: «The blues got after me, they came walking through the

woods», som Little Brother Montgomery synger i «The First Time I Met the Blues» fra 1937. Betegnelsen ser ut til å ha vært knyttet til det ubehaget som følger av alkoholmisbruk, men etter hvert fikk den mer generell betydning, en nedstemt og trist sinnstilstand (Devi 2012: 24). Som vi snart skal komme tilbake til, har visse former for versifisering vært vanlig i bluesmusikk, gjerne knyttet til en akkordsekvens over tolv takter. Et særpreg er bruken av gjentakelser, mens refreng er sjeldnere enn i annen populærmusikk.

I norske aviser finnes referanser til blues fra 1920-tallet og fremover. Den ble hovedsakelig kjent som et element i jazzen. Erik Bye prøvde seg med et par bluesinspirerte innspillinger i 1958: «Skuffet ung herre med bil» og «Blåmanda' blues». Han ble akkompagnert av Willy Andresens orkester. Dette er pyntelig underholdningsmusikk, morsomt å lytte til i dag, men det førte ikke til noe gjennomslag for den mer stilrene bluesmusikken. Det var ikke før ut på 1960-tallet at det mer rendyrkede bluesidiomet med amerikanske artister som Big Bill Broonzy og Muddy Waters ble tatt opp av norske musikere. Inspirasjonen kom nok særlig fra Storbritannia hvor The Rolling Stones hadde spilt blues siden starten i 1962, noe som også preger deres første album fra 1964. Her til lands var det i miljøer knyttet til jazz, rock og viser at man begynte å spille blues. Flere band forsøkte seg med forskjellige former for elektrisk blues, og enkelte viseartister var interessert i sjangeren. Flere av de visesangerne som sto frem omkring 1970, og som snart etablerte seg i det norske musikklivet, laget egne blueslåter. Men ingen av dem søkte mot det egentlige bluesidiomet, hvor artister som Knut Reiersrud og Steinar Albrigtsen etter hvert skulle plassere seg. Likevel har disse artistene til sammen produsert et knippe sanger som utgjør en fin samling med norskspråklig viseblues. Det jeg her kaller viseblues er ingen strengt avgrenset sjanger, men benevnelsen dekker artister som hovedsakelig spiller akustisk gitar, og som ellers har et norskspråklig, visepreget repertoar. Sjangeren har slektskap med den sterke tradisjonen av akustisk blues som ble etablert i USA i mellomkrigstiden, og som har fortsatt å eksistere parallelt med elektrisk og ensemblebasert blues. Dette var, og er, artister som gjerne akkompagnerer seg selv, og som ofte opptre alene. Robert Johnson er et godt eksempel. Hans solo-innspillinger fra 1930-

tallet har vært innflytelsesrike, spesielt etter at de ble samlet og utgitt i albumformat (*King of the Delta Blues Singers* Vol. I & II, 1961–70).

I Norge har vi sett at de typiske bluesartistene fra de senere årene fordyper seg i stilretninger på en overbevisende måte, det musikalske håndteres ofte på imponerende vis, og selv om det er stor aksept for å resirkulere standardlåter, er det også flere som skriver egne låter, men det har altså vist seg vanskelig å slå gjennom med norske tekster. I forhold til situasjonen ellers, er dette påfallende. For innenfor det meste av populærmusikken, både rock, country, pop og rap, så synges det på norsk. Ikke minst innenfor rocken har det etter hvert blitt en sterk tradisjon for norske tekster. En lang rekke band og artister har bidratt til dette. Og det kan diskuteres hvor gode tekstene er i den populære dansebandmusikken, men også innenfor den sjangeren er det stor språkbevissthet. Der hører det med til unntakene at språket er engelsk.

Det har vært snakket om at bluesen sliter litt med oppslutning blant nye grupper, og at dens kulturelle status er dalende. Det kan tenkes at tekstene har noe med dette å gjøre. De bluestekstene jeg trekker frem, kan fungere som påminnelser fra pionertiden. I den tidlige fasen var bluesen i Norge assosiert med miljøer der den lyriske interessen og kompetansen var høy. Disse tekstene representerer et viktig bidrag i utviklingen av norsk sanglyrikk. Et studium av dem kan være interessant for forskningen og inspirerende for kunstnerne.

Hvis Glomma var whisky

I 1971 kom Øystein Sundes «Hvis Glomma var whisky». Det var en tolvtakters blues med standard versifisering (jf. Åslund 2022, 361–416). Det vil si at en strofe består av tre linjer der den andre er en gjentakelse av den første, og der tredje linje kommer som en type konklusjon eller en ironisk vri. Teksten er trykket i Sundes visebok *Viser uten slips* (1972). Sunde har et par variasjoner i oppsettet for strofene. Etersom versifiseringen egentlig er den samme hele veien, og for å få frem bluesformen, har jeg brukt trelinjers oppsett i alle strofene. Tittelen er hentet fra femte strofe:

Hvis jeg var i Bergen, så veit jeg hvor jeg ville gå
Hvis jeg var i Bergen, så veit jeg hvor jeg ville gå
og var'a ikke hjemme, sku' det vel bli ei rå, likevel.

Og hadde jeg penger, så veit jeg hvor jeg ville gå
Og hadde jeg penger, så veit jeg hvor jeg ville gå
til et sted der du kan få kjøpt det du helst vil ha, men ikke kan få.

En båtlast med rom gikk på grunn og sank ved Jomfruland
En båtlast med rom gikk på grunn og sank ved Jomfruland
Jeg har aldri sett så mye full fisk som ved Stølestrand.

I dag kom lensmann', han sa han syns det lukta sprit
I dag kom lensmann', han sa han syns det lukta sprit
Ja, det er vel derfor du har kommet hit, sa jeg.

Hvis Glomma var whisky, og jeg var ei and,
hvis Glomma var whisky, og jeg var ei and,
jeg ville svømt under vannet fra Årnes til Sørumsand
(Sunde 1972: 38).

Strofeformen noteres AAB for å markere gjentakelsen av første linje. Roman Jakobson fremhever *parallellisme* som et kjennetegn ved poesi. På forskjellige nivåer i teksten kan man observere et spill med gjentakelser, variasjoner og kontraster. Bluesen er et godt eksempel på Jakobsons poeng (Jakobson 1978: 141). Et særpreg som ikke kommer frem når man bare leser teksten, er at denne strofeformen opererer med tilnærmet symmetri mellom instrumentalpartier og tekst. Første linje går over de to første taktene, gjerne med tillegg av første slag i tredje takt. Neste linje begynner gjerne med en opptakt i fjerde takt, fortsetter over femte og sjette, og ender på begynnelsen av sjuende. Hver linje går på denne måten, tre linjer over tolv takter. Dette gir mye rom for instrumental utfylling, noe som åpner for et nærmest dialogisk forhold mellom stemme og instrument, slik vi kan høre det på en mengde innspillinger. Enklest mulig kan skjemaet over tolv takter settes opp som følger. Merk at sangsekvensene ofte strekker seg litt over til taktene før og etter, men det tar vi ikke hensyn til her: /sang/sang/- /-/sang/sang/- /-/sang/sang/- /-/-. Dette er den ytre rammen for en ty-

pisk bluestekst. Den følger en akkordsekvens som i utgangspunktet er meget enkel, men som, særlig innenfor jazzen, kan oppvise avanserte variasjoner. Et eksempel i C-dur blir slik: Parentesen markerer en vanlig variasjon: C/C(F)/C/C // F/F/C/C // G/F/C/C. Som nevnt, finnes det altså en mengde variasjonsmuligheter. Sunde legger for eksempel inn noen ekstra akkorder i «Hvis Glomma var whisky», noe vi ikke kan gå inn på her.

Tolvtaktersformen er mye brukt også i jazz, country og rock. Mange av rock and roll-slagerne på 1950-tallet var tolvtaktere. Sunde har flere sanger som befinner seg i bluesens naboskap, men som stilistisk hører hjemme i bluegrass og country: Kjente eksempler er «Fri som en vind» og «Yrkesveileder blues» fra 1974. På sitt første album, *1001 fnatt* fra 1970, har Sunde en shuffelåt om røyking, «60 om da'n». Det er en gjendiktet versjon av country-artisten Roger Millers «Dad Blame Anything A Man Can't Quit». Den følger ikke AAB-formen, men akkordene følger tolvtaktersskjemaet (Sunde 1972: 10). Ellers er Sunde en virtuos gitarist som vet å utnytte formens muligheter for instrumental utfylling.

Å fremføre blues på norsk innebærer at man overfører en lyrikk-tradisjon fra den amerikanske konteksten til forhold som kan være svært forskjellige. Som oftest er det nok musikken som gjør at noe gjenkjennes som blues, mens teksten som regel vil oppfylle en forventning om et trist innhold, gjerne fremført i jeg-form, og med en viss ironisk snert. Det handler ofte om kjærlighets sorg eller andre slags vanskeligheter som sang-jeget har havnet i. En nærliggende mulighet er å oversette eller gjendikte noe fra tradisjonen. Sunde har lånt et konkret motiv: Anden som svømmer i en elv av whisky er kjent fra amerikansk folkemusikk. Det ser ut til at den har sirkulert som en gjenbrukstopos lenge før den nådde platerillene. Men som vi ser, har Sunde gjennomført en effektiv transformasjon ved å bruke norske stedsnavn. Sistelinjen er heller ikke så drastisk som den amerikanske versjonen. Slik synger Sleepy John Estes i «Diving Duck Blues» fra 1929:

Now if the river was whiskey, and I was a diving duck.
 Now if the river was whiskey, and I was a diving duck.
 I would dive on the bottom, never would come up.

Den amerikanske versjonen har en suicidal vending som for norske lesere kan minne om Welhavens dikt «Søfuglen» fra 1836, om den sårede anden som biter seg fast i gresset på bunnen. Sunde nøyer seg med en komisk overdrivelse. Selv om utgangen måtte bli den samme, for ingen ville overlevd en slik svømmetur, så fjernes noe av brodden med humor, slik det ofte skjer i hans tekster. Teksten demonstrerer hvordan en amerikansk lyrikkform kan transformeres til norske forhold på en måte som ivaretar noe av det opprinnelige, samtidig som innholdet tilpasses norske forhold og artistens personlige stil, slik den vil ha manifestert seg i kommunikasjonen med publikum. Dette siste høres kanskje merkelig ut, men det å synge ut sin smerte, slik det gjerne skjer i typisk blues, kan oppleves krevende. Her ligger kanskje noe av problemet ved det å synge blues på norsk. Det blir nakent, direkte og utleverende. Og dersom man tviler på bærekraften i sitt eget uttrykk, kan det bli vanskelig å fremstå som overbevisende og troverdig.

En måte å takle dette på, er å legge inn distanseskapende effekter, for eksempel humor. I 1971 var Sunde allerede etablert som humorist. Han hadde opplevd stor kommersiell suksess med sine utgivelser året før. Tekstene viser hans komiske talent. Der har han funnet sin måte å kommunisere på, og forventningene hos publikum bygger opp under dette. Så selv om teksten er trist nok, må innholdet formidles på en måte som også får frem det som måtte være av komikk. Noen vil si at Sundes sang er en parodi på blues. Det kan hende, men det betyr ikke at innholdet er uten betydning.

Strofene i sangen antyder en historie som fører opp mot whisky-motivet. I historien inngår både et problematisk kjærlighetsforhold, økonomiske problemer og alkoholmisbruk. Åpningsstrofen sier ikke direkte at et kjærlighetsforhold er slutt, men den uttrykker ensomhet og savn. Dette må antas å ligge bak ønsket om å være sammen med partneren som befinner seg i en annen by. Når de bor i hver sin by, kan vel det tyde på at forholdet er misligholdt, og at jeget kjenner på anger og fortvilelse. Tredjelinjen innebærer en trøst som vi ikke tror helt på. For konstellasjonen av strofer tegner til sammen et så dramatisk bilde av jegets reaksjon at det må ligge en alvorlig sorgreaksjon til grunn. Dersom det er alkoholen som representerer trøsten, slik det

virker i andre strofe, så innebærer jo ikke det noen lykkelig løsning på problemet. Dessuten er den økonomiske situasjonen slik at det neppe er aktuelt å gjøre innkjøp av store mengder alkohol. Derfor beveger tankene seg over i fantasier om en båtlast med rom og full fisk. Tredjestrofen fremstår nærmest som et komisk innskudd, men den henger jo sammen med rusmotivet, og den foregriper den hypotetiske svømmeturen i Glomma. Når lensmannen kommer innom i fjerde strofe, er det vel neppe på grunn av spriten i seg selv, men heller fordi jeget er mistenkt for ulovlig hjemmebrenning. Og jeget svarer på en likeglad måte som tyder på at vedkommende kanskje har smakt litt på produksjonen. Så følger linjen med tittelen. Den ender med en humoristisk vri, men, som nevnt, innebærer den i realiteten et suicidalt ønske.

I amerikansk tradisjon var det populært med det vi på norsk kaller skjemtviser. De kunne gjerne ha en ganske grovkornet humor. Den innspilte bluesen har en del eksempler, men på grunn av sensuren gir platene et ufullstendig bilde. Whiskystrofen som Sunde låner, var del av denne tradisjonen, men sirkulerte også i mer vanlige bluestekster. Da blir det i stor grad konteksten som bestemmer hvordan strofen oppfattes. Problematikken omkring dødbringende alkoholmisbruk er alvorlig. Dette var og er en beklagelig realitet for altfor mange, i både USA og Norge. Elementet av parodi hindrer ikke at Sundes tekst får frem sammenhengen mellom rusmisbruk og sosiale forhold, noe som igjen får konsekvenser for kjærligheten. Kjæresten har nok ikke vært lysten på å leve sammen med en forfyllet og blakk hjemmebrenner. Men på tross av det suicidal motivet ligger det et estetisk overskudd i den humoristiske distansen. Når sangen fungerer som blues, henger det også sammen med det stilriktige gitarspillet. Hva en bluesstemning består i, vil variere fra artist til artist, og Sunde har funnet sin vei som en pioner for blues på norsk. Han skjuler seg ikke bak en engelsk språkdrakt.

Oslo blues

Kåre Virud begynte å spille blues midt på 1960-tallet, men platedebuten skjedde ikke før med *Barbeinte engel* i 1974. Virud er assosiert med bluesmiljøet på Notodden, men heller ikke han er en rendyrket

bluesartist. Ved siden av solokarriere og bandprosjekter har han samarbeidet med forfatterne Jan Erik Vold og Lars Saabye Christensen. Han har hele tiden vært opptatt av å synge på norsk. Som på debutplata kan det dreie seg om gjendiktninger fra Chuck Berry eller Bob Dylan, men det kan også være egne låter, som «Oslo blues». Denne sangen er på en måte alt det Sundes viseblues ikke er. Begge akkompagnerer seg selv på akustisk gitar, men der Sunde legger inn elegante stikk og raffinert harmonisering, spiller Virud et enkelt og melodisk komp med bottleneck. Slidespillet gir en glissandoeffekt som understreker den melankolske stemningen. Der Sunde kan la sangen få et slentrende, nærmest konverserende preg, der synger Virud sin enkle bluesmelodi rett frem. Senere har Virud skrevet en fin sang om bluesartisten Blind Lemon Jefferson. Og melodien på «Oslo blues» kan minne litt om «That Black Snake Moan» av Jefferson fra 1926. Men Viruds tekst har ikke de erotiske konnotasjonene som hos Jefferson, og gitarstilen er forskjellig. Bottleneckspillet til Virud minner mer om Son House og Furry Lewis, men også om hvite artister fra Viruds samtid, som Ry Cooder og hans «Available Space». Her kan det bemerkes at NRK har et opptak med Virud fra 1975 der han fremfører sangen sammen med et band i et helt annet arrangement. Den versjonen har ikke den samme musikalske uttrykkskraften som plateversjonen:

Å, Oslo, ha det bra.
 Å, Oslo, ha det bra.
 Du var så trist, så nå vil jeg dra.

Nå reiser jeg på landet, der kan jeg få fred.
 Nå reiser jeg på landet, setter meg under et tre.
 Jeg hakke noen venner, men klarer meg for det.

Å, Oslo, du er fæl
 Å, Oslo, du er fæl
 Du tok fra meg jenta, men jeg klarer meg likavæl
 (Virud, 1974).

Utropet «Å» i første strofe viser ikke bare til bluestradisjonen, hvor stemmen ofte får en slik vokal å utfolde seg på, men også til klassisk

poesi hvor slike klagerop brukes for å uttrykke patos. Det er ikke mye brukt i moderne diktning, men Gunvor Hofmo bruker det på mesterlig vis i sitt dikt «Fra en annen virkelighet» fra 1948. En slik enkel bokstav virker uanselig i skrift, men i en fremføring, ikke minst i sang, kan stavelsen være svært uttrykksfull. Når sangen til Jefferson har «moan» i tittelen viser det nettopp til dette. Hans blues har rom for den ordløse stemmebruken: stønn, skrik, jamring, gråt. Viruds blues har noe av dette. Et annet klassisk grep er apostroferingen av Oslo: Byen tiltales som et du. Det forsterker intensiteten i uttrykket. Forholdet blir personlig.

Rimeligvis utgjør «jenta mi» i aller siste linje et sentrum i sangen. Som hos Sunde dreier det seg om kjærlighetssorg. Oslo er assosiert med det som ikke gir fred, og med det som ødelegger forholdet. Kanskje kommer forskjellige former for urbant stress som en tilleggsbelastning, slik det antydes med adjektivet «fæl». Kjærlighetslivet kan også lide under storbyens fremmedgjøring. At jeget lengter bort fra sitt nåværende liv, er egentlig det viktigste å lese ut av denne knappe teksten. En slik lengsel egner seg til blues.

Vi gjenkjenner AAB-formen fra Sunde. Det er en liten variasjon med andre linje i andre strofe. Vi aksepterer uten videre at det å sitte under et tre er en presisering av det å få fred. Denne variasjonen trekker inn naturens betydning. Og om vi setter den i sammenheng med utgangen på strofen og på sangen som helhet, fremstår naturen som en erstatning for et menneskelig fellesskap som ikke lenger fungerer. På den måten peker konstallasjonen av strofer mot en romantisk forsoningsidé som bare i glimt kommer til uttrykk på overflaten i teksten. Teksten uttrykker en klage, men også en forsikring om at jeget skal klare seg gjennom elendigheten. Sluttlinjene i andre og tredje strofe fremstår som oppbyggelige besvergelses.

Viruds lyriske uttrykk er nakent og direkte, uten ironiske maskeringer, og den poetiske ornamenteringen er sparsom. På trykk virker teksten banalt enkel. Den reiser det velkjente problemet om forholdet mellom sang og tekst: En tekst kan fungere utmerket når den synges, da vil stemme og melodi bidra til inntrykket, men den tåler kanskje ikke å bli lest. Popmusikken har en del slike eksempler. Nå er ikke dette i og for seg en kritikk av den enkle sanglyrikken, det sier egentlig bare at sang og litteratur er to forskjellige uttrykk. At sangen kan gi liv til

et enkelt stykke poesi, betyr bare at musikken og sangfremføringen avdekker andre aspekter ved ordene. Kanskje faller Viruds tekst innenfor det vi diskuterer her. Det kan nevnes at artisten Tuva Syvertsen ved et tilfelle fremførte en a capella-versjon av sangen. Hennes nakne lydbilde forsterker uttrykkskraften. Hun lar oss høre at dens enkelhet er av en type som grenser til det monumentale. Det kan være mye poesi i det banale. Nettopp denne type enkelhet, både lyrisk og musikalsk, representerer noe av bluesens storhet. Det er ikke så lett som det høres ut. Det krever både mot og integritet å få en slik tekst til å fungere.¹

Sunde og Virud viser begge hvordan man kan løse utfordringen med blues på norsk. Men selv om de begge bruker det akustiske formatet, blir resultatet svært forskjellig. De har hvert sitt særpreg, men på sitt personlige vis klarer de begge å skape et uttrykk som bærer, og som ivaretar noe av det typiske ved musikkformen.

Du kaller det vakker musikk

Så går vi videre til Ole Paus. «Du kaller det vakker musikk» ble først utgitt på albumet *Garman* i 1972. En litt annen versjon finnes på en demo som Ketil Bjørnstad laget samme år. Den ble utgitt på plate i 2016 med tittelen *Sanger fra gutterommet*. En konsertversjon finnes på et album med opptak fra Vise- og lyrikkfestivalen i Haugesund i 1972 (konserten ligger i arkivet til NRK). Da han døde i 2023, var Paus anerkjent som en av de største visesangere og låtskrivere i Norge. Flere har skrevet om hans produksjon, men i et annet perspektiv enn mitt, og meg bekjent har ingen tatt for seg akkurat denne sangen.

På 1960-tallet var Paus en del av miljøet ved viseklubben Dolphin, hvor han blant annet sang med The Sing Singers (Markussen 2009: 13). Han var også tidlig ute med originale tekster på norsk. Da plate-debuten kom i 1970, var han 23 år. Selv tilhørte jeg en yngre generasjon, men jeg kan bruke meg selv som eksempel på hvordan hans kunstnerskap kunne bli oppfattet. Det var som musikkinteressert tenårings jeg oppdaget hans musikk tidlig på 1970-tallet. Jeg var opptatt av blues og gitarspill og forsto snart at Paus var interessant når det

gjaldt begge deler. Selv om han langt fra var noen rendyrket blues-artist, så var det tydelig at han kunne blues hvis han ville. Det var nok enda tydeligere på konsert i akustisk soloformat, enn på plate. Blant annet husker jeg hvordan han forklarte og demonstrerte fordelene ved å stemme om gitaren til åpen D, noe jeg kjente fra instruksjonsalbumet *How to Play Blues Guitar* med amerikanske Stefan Grossman og Aurora Block. Snart kom det frem at Paus samarbeidet nettopp med Stefan Grossman. Også utenfor bluesens kjernepublikum var Grossman blitt lagt merke til for sitt samarbeid med Paul Simon på hans sterke soloalbum fra 1972. Han var et sentralt medlem i den amerikanske «bluesmafiaen» som jaktet gamle plater og gjenoppdaget glemte musikere. Selv lærte han direkte fra flere av de eldre artistene fra mellomkrigstiden. Grossman var også en viktig plateartist for sin egen del, og for mange unge gitarister var det nevnte instruksjonsalbumet en vei inn i den akustiske bluesens verden. Det var bemerkelsesverdig at Paus hadde fått med seg denne mannen til et norsk platestudio, slik vi kan høre på *Blues for Pyttsan Jespersens pårørende* fra 1973. Grossman oppholdt seg en del i Norge i tiden som fulgte. Han ble kjent med flere norske gitarister, og han var med på flere TV-programmer i regi av NRK («Plysj og god musikk»). Ole Paus hadde noe av æren for dette. Han var bindeleddet til Grossman, som i neste omgang var bindeledd bakover til artister som gjorde innspillinger på 1920-tallet. Selv om Grossman ikke er med på «Du kaller det vakker musikk», så sier dette noe om Paus sin betydning for bluesen i Norge.

Det var også noe befriende ved tekstene til Paus. De ga uttrykk for en slags anarkistisk livsholdning som ikke var helt vanlig i Norge, og han hadde blick for de vanskelige skjebner på samfunnets skyggeside. Dette formidlet han på en måte som var fri for den moralismen som preget tidens mer politiske tekster. Stemningsmessig hadde visene hans alltid en dose selvironi som mildnet melankolien selv når den var som mørkest. Hans humor kunne være løssluppen nok, men han hadde alltid et større alvor og mer poetisk tyngde enn sin kollega Øystein Sunde, som etablerte seg på samme tid.

Dessverre finnes det ikke altfor mange blueslåter i katalogen til Paus, men verdt å nevne er samarbeidet med forfatteren Gunnar Bull Gundersen. Sammen laget de albumet *Ole Bull Show* i 1973. Der

møtes de i en blanding av sang og lyrikk. Gitarkompet fungerer utmerket også sammen med Gundersens opplesninger. Stemningsmessig beveger de seg innenfor det samme landskapet. Albumet inneholder en lang blueslåt med tekstbidrag fra begge, og som helhet fremstår det som et sjeldent vellykket eksempel på lyrisk-musikalsk samarbeid. De får frem mulighetene i bluesformen, og de viser at andre lyriske former passer i bluesens selskap. Riktig nok er Paus sine tekster knyttet til hans egen stil og personlighet, men nettopp det gjør ham til et viktig eksempel.

Teksten til «Du kaller det vakker musikk» er publisert i hans bok *Rableviser* fra 1972. Men der er tittelen «Jeg kaller det blues», og sangen har tre strofer, mens plateversjonen har fem. Det samme gjelder samleverket *Pauspoeten – sangtekster gjennom 50 år*, som er redigert av Lars Ulseth og Leif Gjerstad. De følger plateproduksjonen album for album, men velger likevel å trykke opp versjonen fra viseboka. Plateversjonen har også enkelte fyllord og innskudd som bidrar til at rytmen flyter bedre. Her går jeg ut fra plateversjonen (*Garman* 1972). Bettina Hemstad har lastet opp teksten til nettstedet *musixmatch.com*. Men jeg bruker linjedelingen fra *Rableviser*, for den viser hvordan teksten er tilpasset et tolvtakters skjema.

Teksten er et eksempel på at bluesen har mange andre muligheter enn AAB. Det vanligste er å fylle ut alle de seks første taktene. Et velkjent eksempel er Robert Johnsons «Sweet Home Chicago», slik at bare taktene 7–8 og 11–12 blir ledige. Hos Ole Paus er det bare de to siste taktene som ikke fylles med sangtekst. Det skjer også at alle de tolv taktene blir belagt med tekst. En mester i så måte er Chuck Berry. I hans «Johnnie B. Goode» okkuperer den drivende sangrytmen hver takt i versene, mens refrengstrofene gir rom for å illustrere det gitarspillet som sangens hovedperson eksellerer i. Rimelig nok vil en slik tekstfordistribusjon innebære en tendens til en viss «litterarisering». Mens Kåre Virud betegner et minimum med sine tre korte strofer, så betegner Paus et maksimum. En forskjell fra Sunde og Virud er bruken av refreng. Slutten på hver strofe gjentas for hver sangrunde, men med større eller mindre variasjoner som er tilpasset utviklingen i sangen. For tydelighetens skyld setter jeg opp første strofe slik at hver linje går over to takter i tolvtaktterskjemaet, som gjør det lett å se at teksten fyller ti takter:

Det er hardt å være en taper der hvor tapere er forbudt,
ethvert forhold du glir inn i, det kommer til å bli slutt,
og uansett hva det begynte med, så glir det forbi,
og uansett hva som skjedde så vet du at skylden var din,
så det som andre kaller vakker musikk, blir sånt som du kaller blues
(Paus 1972: 35).

I *Rableviser* har Paus fordelt refrenget over to linjer:

så det som andre kaller vakker musikk,
blir sånt som du (jeg) kaller blues.
(ibid.)

Når det gjelder versifiseringen ellers, er det gjennomført enderim unn-tatt i refrenget. Dette bruddet med rimforventningen gjør at ordet «blues» står frem som en kontrast. Sammen med sluttstillingen i strofen bidrar dette til at ordet stilles i en særstilling som også angår innholdet. For samtidig som dette er et eksempel på en bluessang, så handler den også om bluesen som musikkform. Teksten har en metadimensjon.

I første strofe møter vi et du som inkluderer jeget. Dette er et distanseskapende grep. Bruken av «du», når det egentlig betyr «jeg», er også en måte å appellere til mottakeren på, en oppfordring til den andre om å sette seg inn i jegets situasjon. Sangsubjektet definerer seg som en taper. Deretter kommer en opplysning om at denne taperen oppholder seg et sted hvor tapere er forbudt. Det finnes en del overdrivelser i denne teksten, men det er i grunnen minst av det i første strofe, for at det å være taper er forbudt, ikke i juridisk, men i sosial forstand, er vel ganske tett på virkeligheten. Denne tapererfaringen manifesterer seg ikke minst på kjærlighetens område. Duet har bittert fått erfare at alle forhold avsluttes fordi den andre parten trekker seg. All optimisme på kjærlighetens vegne blir gjort til skamme. At skylden alltid er «din», kan være en sarkasme overfor en selvrettferdig partner, som uavlatelig kommer med alle slags anklager, men det kan også være et utslag av genuint dårlig samvittighet. Andre strofe utvider tapererfaringen:

Da jeg slo øynene opp i dag morges, så var sengen min vekk.
Jeg frøs som en bikkje, og taket var lekk

og det regnet gjennom vinduet, gulvet var vått,
og det første jeg forsto, det var at du hadde gått med ham
og dere fremdeles gikk rundt på jorden og kalte det vakker musikk,
det som jeg nå kaller blues.

(Paus 1972: 36)

Her dreier det seg om konkrete, materielle forhold. Teksten består av overdrivelser som slår over i komikk, men det er en kjerne av realisme som forteller oss at boforholdene er forferdelige. Faktisk kan linjene være omskrivninger av uteliggerens situasjon. For en som ikke lenger har tak over hodet, vil oppleve det nettopp slik det er skildret her. Så teksten har et element av samfunnskritikk. Bruddet med partneren henger sammen med de økonomiske problemene.

Med andre strofe skjer også et skifte fra et *du* til et *jeg*. Den distanserende bruken av andreperson opphører, og pronomenet «du» refererer heretter til den partneren som har stukket av. Fra første strofe vet vi at jeget gir seg selv skylden for elendigheten, kanskje strekker skyldfølelsen seg også til den økonomiske elendigheten han befinner seg i, og som han har utsatt partneren for. Vi kan vel tenke at jeget her maler ut sin dårlige samvittighet litt for mye, men på tross av als-kens sosial urettferdighet kan det selvfølgelig hende at jeget er en udugelig person. Uansett vil ikke det bidra til å høyne stemningsnivået. Erfaringen av egen udugelighet er tung å bære. Men i et samfunnskritisk perspektiv må vi spørre om ikke denne elendigheten også kan ha andre årsaker. Virkeligheten kan bli for tung å bære når den må bæres alene. Slutten av strofen får preg av bitter sjalusi der partneren åpenbart har funnet seg noen som kan tilby en bedre tilværelse. Det nye paret befinner seg i en misunnelsesverdig lykketilstand der de nærmest ser ned på jegets skjebne. Iallfall er det slik det fortøner seg i hans fantasi.

I tredje strofe slår sjalusien over i en aggressiv stemning. Nå kan den savnede partneren bare ryke og reise:

Men o.k., så dra til helvete da, og kom deg bort herifra.
Hvis noen spør hvordan jeg tar det, skal du si at jeg er helt likeglad.
Og hvis noen spør hvorfor jeg gråter, så er jeg slettes ikke trist;
Det er bare en ny form for latter som jeg har øvd inn siden sist.

Det er den som du kaller vakker musikk, det,
og som jeg kaller blues.

(Paus 1972: 36)

Når det heter at jeget ikke har tatt seg nær av at partneren har dratt, så er det sannsynligvis bare talemåter. Han er for stolt til å innrømme at det smerter. Men at det faktisk står dårlig til, får vi vite med opplysningen om gråten. Ironisk påstår han at gråt egentlig er latter. Det er sagt at latter noen ganger kan være som en gråt uten tårer. Etter disse tre strofene slutter bokversjonen. Plateversjonen fortsetter med to strofer til. Fjerde strofe kommer inn etter en solorunde med plystring og gitarspill. På versjonen fra *Sanger fra gutterommet* er det bare gitarspill. De to første linjene gjentar åpningen fra forrige strofe. Det er verdt å merke seg at det er den mest aggressive ytringen i sangen som gjentas på denne måten.

Men o.k., så dra til helvete da, og kom deg bort herifra.

Hvis noen spør hvordan jeg tar det, skal du si at jeg er helt likeglad.

Det verset har jeg vært gjennom før en gang,

Og det verset det er virkelig liv mer i virkeligheten enn i denne sangen,

Som jeg sitter i et platestudio og kaller vakker musikk,

og som jeg håper at dere vil kalle blues.

(Paus 1972: 2016)

Åpningslinjen har en litt slapp diksjon, det kan virke som det fortvilede jeget har tatt seg en dram siden forrige strofe. Noe som kan stemme med den likegladheten som erklæres. Vi ser at resten av stofen ender i metakommentarer om rekkefølgen på versene, om forholdet mellom virkelighet og sang, og om at jeget sitter i et platestudio og spiller blues. Dette bidrar ytterligere til den selvironiske tonen som allerede overdrivelsene har besørget. Fiksjonen brytes opp, men bruddet skjer dog innenfor fiksjonens rammer. Det skapes et inntrykk av at hele teksten nærmest svever i en tilstand av noe uavsluttet. Visstnok er det trist, men inntrykket av jegets lidelse dempes av ironien. Likevel er det neppe riktig å si at det skjer en forsoning, for såret holdes åpent. Det inntreffer bare en større distanse til problemene i det sangen minner om at den faktisk bare er en sang. Både Sunde og Paus bruker humor, men

komikken til Sunde er mer distanseskapende enn ironien til Paus. Den fulle fisken fortøner seg som ren komikk. Refrenget til Paus, og måten det varieres på, gjør oss ikke lattermilde, men tankefulle.

Siste strofe viderefører hevnmotivet:

Hvis en dag du syntes at din vakre verden er gått i knas,
så skal du se etter meg. For da har jeg betalt kalaset.
For en kvinne er som et hus, det finnes alltid en åpen dør,
og da skal jeg gi blanke i om tusen sko er slitt ut der før,
for da er det blitt min tur til å kalle det vakker musikk,
det som du nå kaller blues.

(Paus 1972: 2016)

Vi merker oss det hypotetiske «hvis»: Det scenariet som skisseres er ønsketenkning og falsk trøst. Elementet av misunnelse dukker opp igjen med henvisningen til partnerens «vakre verden». Resten av teksten kan tolkes på flere måter, men den synes å uttrykke en fantasi om at jeget vil avvise henne dersom hun i en tilstand av nød og anger skulle søke tilbake til den hun har forlatt.

Refrenget endrer seg gjennom sangen. Det dreier seg om forskjellige oppfatninger av musikk. Man kan vektlegge skjønnhetsaspektet, at den er vakker. Men i opposisjon til dette kan man betone bluesaspektet. Dette er da noe annet enn «skjønnhet». Disse forskjellene settes i forbindelse med jegets lidelseshistorie. Slik denne lidelsen fremtrer for den som opplever den, så er blues et uttrykk for sannheten om lidelsen. At den skulle være «vakker», benektes i og for seg ikke i bluestolkningen, men skjønnhetsposisjonen kritiseres indirekte for å være overflatisk, for å bli stående ved skinnet uten å ta innover seg sangens sannhet. Dette kommer klarest til uttrykk i tredje strofe der gråten settes lik med bluesen. Partneren kritiseres for at hun uansett ikke ville forstå at musikken er et uttrykk for gråt, hun ville uansett bare oppfatte det som «vakker musikk».

Og så langt kommer vi om vi holder oss til refrenget slik det fremstilles i bokversjonen. Det er påfallende at sangen kuttes der. For når vi går til plateversjonen, ser vi at det skjer en vending med fjerde strofe. Der er det jeget som røper seg som musiker, og som kaller det vakker musikk det han spiller. Dette kan tolkes som et uttrykk for hans

selvbevisste profesjonalitet. For at musikken skal fungere på platemarkedet, må visse kriterier for skjønnhet oppfylles. Det er hva han forsøker å gjøre der i studio. Men han håper likevel at de som lytter også skal høre bluesen, det vil si sannheten om den lidelse som sangen er et uttrykk for. Om vi forfølger metaperspektivet inn i siste strofe, kan dette kombineres med hevnmotivet slik at jeget fantaserer om seg selv som vellykket plateartist, noe han kan ha blitt i kraft av sin profesjonalitet og sin vakre musikk. Da er det partnerens tur til å møte den lidelse som et brudd kan avstedkomme. Men det gjenstår altså at dette er ønsketenkning. Om det er slik, som den litt slappe diksjonen mot slutten kan tyde på, nemlig at jeget har trøstet seg med en dram, så kan denne falske trøsten ha blitt styrket av en alkoholpåvirkning. I så fall vil det vel vise seg dagen derpå at såret fremdeles smerter.

Sangen til Paus viser at lyriske stemninger som er sprunget ut av en norsk virkelighet kan fungere i kombinasjon med bluesens register. Han viser også at en bluestekst på ingen måte bør begrenses til AAB-formen. Sjangeren har rom for mer ordrike ytringer der man kan prøve ut forskjellige perspektiver, stemninger og ironiske vendinger. Eksemplene viser at både Viruds minimalistiske enkelhet og den litterært utbroderte formen til Paus representerer livskraftige alternativer for blues på norsk. Ingenting tyder på at disse uttrykksformene skulle være uttømt.

Siste smerte

Innledningsvis nevnte jeg at Jan Erik Vold trekker linjer fra bluesen til samtidspoesien. I essayet vektlegger han «blues feeling» som et innholdsmessig element, og gjentakelsen som et formelt. Det kan virke både belysende og kreativt inspirerende og bevege seg et stykke ut av en bestemt tradisjon for å se hva som kan tilføres av perspektiver fra andre steder. Iallfall vil jeg ta opp Volds eksempel, men som nevnt innledningsvis går jeg helt tilbake til Bjørnstjerne Bjørnson og hans «Siste smærte» fra 1906. Georg Johannesen kaller dette diktet en blues i et stort essay om Bjørnson fra 1990 (Johannesen 1990: 47). I den sammenhengen er ikke dette med blues noe hovedpoeng for Johanne-

sen, så han går ikke nærmere inn på sin begrunnelse for en slik karakteristik, men det spørs om den ikke treffer ganske godt:

Å, nu har jeg lært det,
hvad jeg frygtet først,
at den siste smærte,
den er også størst.
Kan ej mer arbejde,
har ej kræfter nok.

Kan ej mer arbejde,
har ej kræfter nok,
kan ej længer vejde
mine tankers flok.
De er over fjællet,
samles aldrig mer.

De er over fjællet,
samles aldrig mer.
Og jeg selv på hældet
imot graven ner,
og jeg selv på hældet
imot graven ner.

(Bjørnson 1926: 239)

Diktet er inspirert av en folkemelodi som Ann Margret Holmgren spilte for Bjørnson sommeren 1906 da hun var på besøk i hans hjem på Aulestad i Gausdal (Sommerfelt 1917, 114–15). Musikken er med andre ord med helt fra unnfangelsen, det er også blitt tonesatt i ettertid, men det er som dikt, og ikke som en av Bjørnsons sanger, at teksten er blitt kjent. Et håndskrevet manuskript med diktet er datert Aulestad 19. august 1906. Det sto første gang på trykk i *Juleroser* for dette året. På den tiden var Bjørnson 74 år, og det plaget han at arbeidskraften var svekket. Diktet lar oss møte et jeg som synger ut sin klage over sviktende helse og slutten som nærmer seg. Formelt ser vi at diktet bruker gjentakelser på en måte som kan gi assosiasjoner i retning av bluesformen. Selv om bluesen så smått hadde begynt sin utvikling, er det helt usannsynlig at Bjørnson skulle kjenne til dette.

Det dreier seg altså om tilfeldige likheter som imidlertid strekker seg så langt at man kan spørre seg om ikke Bjørnsons tekst kan fremføres som en blues.

Bluesen ble utviklet av den afrikansk-amerikanske befolkningen som del av deres kultur etter over to-tre hundre år med slaveri og racistisk undertrykkelse. Dette maner til en viss ærefrykt i omgang med musikkformen. Imidlertid bør det ikke oppfattes som respektløshet om man utvider bruken av begrepet. Det er en styrke ved bluesen at den kan sette premisser for sammenligning med annen poesi. Når mennesker kan knytte an til musikkformen langt utenfor dens opprinnelsesområde, innebærer det en anerkjennelse av dens allmennmenneskelige appell. Forskjellige typer poesi kan uttrykke menneskelig lidelse på en måte som alle mennesker kan kjenne seg igjen i. Dessuten har en slik kulturell omplanting for lengst funnet sted. Den inkluderer også de eksemplene som er trukket frem ovenfor.

«Siste smærte» er satt opp i sekslinjede strofer i trokeisk trimeter. Det er gjennomført kryssrim med skiftende mannlig og kvinnelig kaden, og rimstrukturen går utover strofegrensen: A/b/A/b/C/d, C/d/C/d/E/f, E/f/G/h/G/h. De korte linjene dobler rimhyppigheten i forhold til en bluesstrofe i formen AAB. Dermed forsterkes inntrykket av gjentakelse. Sammen med de taktfaste trokeene bidrar dette til en nærmest skjebnetung rytme som understreker det ugjenkallelige i det forløpet som diktet maner frem. Det begynner med en eksistensiell oppvåkning, en erkjennelse av at den fryktede smerten innfinner seg. Denne situasjonen metaforiseres med et talende bilde. Det å veide tankenes flokk kan tolkes på flere måter. Først og fremst betyr det vel at jeget har vansker med å bidra med noen interessante og nærende innsikter. Tankene er heller ikke livskraftige og tallrike som før. Og dersom de dukker opp, så forsvinner de kanskje like fort som de kom. Dette kobles på erfaringen av egen endelighet. Slutten er ugjenkallelig. Men fortvilelsen har mer preg av nedtonet ettertenksomhet enn av et desperat skrik. Det bidrar til den poetiske styrken at innsikten får stå der naken uten straks å pyntes på med en forsonende gest. Mens begynnelsen ser tilbake på frykten for det som skulle komme, så skuer slutten av diktet fremover, og utsiktene er ikke gode. Gjentakelse i poesien får ofte preg av besvergelse, som om ytringen blir en slags bønn,

men i dette diktet, blir det som om gjentagelsene kommer som en ettertenksomhetens gjentatte utprøving: Noe går opp for en, og så må man gjenta innsikten for at den virkelig skal bekreftes og synke inn. Om vi tenker oss at denne innsikten er en av de tanker som veidemannen får øye på, så kan det virke som om gjentagelsen også er en påminnelse. Jeget forsikrer seg selv om at innsikten ikke alt er glemt.

En sammenligning med de andre tekstene minner oss på at et *mento mori*-motiv også er til stede i «Hvis Glomma var whisky» av Sunde. Der bygger strofene opp mot den tragiske finalen der jeget ser for seg muligheten av å gå til grunne i et dødelig konsum av alkohol. Men overdrivelsen i bildet og den ledsagende konteksten av humoristiske innslag gjør at dette først og fremst blir et innbilt uttrykk for en fortvilet situasjon, svømmeturen presenteres ikke som et reelt handlingsalternativ. Selv om utgangen er den samme for oss alle, både for Bjørnson og for Sundes hjemmebrenner, så er det altså en vesentlig forskjell på de to tekstene. Humoren gir Sundes tekst et element av parodi og etablerer dermed en helt annen distanse. Og jegets skjebne har preg av en midlertidighet som vi ikke finner hos Bjørnson. Det lyriske jeget hos Sunde befinner seg i en krise, den dødelige utgang er der som en antydning, men dette er en krise som den fortvilede kan komme seg gjennom. Nå skal det sies at Bjørnson fortsatte å skrive, og han hadde noen fine år til gode, men det er en helt annen nødvendighet over den erfaringen som bærer hans dikt. Diktet har heller ikke den distansen som vi finner både hos Sunde og Paus. Sunde bruker humor, og Paus ironi. Begge deler kan være autentisk nok. Det finnes sider ved livet som vanskelig uttrykkes på annen måte. Likevel får man inntrykk av at man kommer nærmere på subjektet hos Bjørnson. Hans enkelhet minner mer om Virud enn de andre to. Begge bruker også utropet «Å» som uttrykk for klage. En fremføring vil måtte fylle dette med innhold på en troverdig måte. Kanskje er det slik at nettopp troverdighet er noe av problemet med blues på morsmålet. God blues har et autensitetskrav som kan være vanskelig å innfri. Det krever oppriktighet, mot, integritet og ikke minst: poetisk styrke. Sunde, Paus og Virud må anerkjennes som de pionerer de var. Men selv om opphavsmannen til «Siste smærte» ikke visste hva blues var, så kan den tenkes fremført som en blues, og da spør det om det finnes noen sær-

lig bedre bluestekster på norsk. Med andre ord kan bluespoetene gjerne hente inspirasjon fra litteraturen. Og studiet av lyrikk vil tjene på å sammenlikne bluesens sanglyrikk med annen lyrikk. Da må man huske på at sang er nettopp det, og bare i indirekte forstand skrift.

Litteratur

- Bjørnson B. (1926). *Samlede digte. II: 1870–1909*. (Red. F. Bull). Oslo: Gyldendal.
- Devi, D. (2012). *The Language of the Blues*. Billboard Publishing/The Guitar International.
- Heian, M. T. og Åslund, A.. (2016). *Blues i det blå? Bluesbyen Notodden og bluesens status i Norge*. Rapport. Bø i Telemark: Telemarksforskning.
- Hemstad, B. «Du kaller det vakker musikk» Fra musixmatch.com. Hentet 20.03.2024.
- Jakobson, R. (1978). «Lingvistikk og poetikk», i *Strukturalisme i litteraturvitenskapen* (red. A. Heldal og A. Linneberg). Oslo: Gyldendal, s. 119–55.
- Johannesen, G. (1990). Den glemte Bjørnson, i *Agora* nr.1–2, s. 5–61.
- Markussen, H. (2009): «*American Folk Music*» på *Dolphins Club* 1966–1970. Universitetet i Oslo, masteroppg.
- Paus, O. (1972). *Rableviser*. Oslo: Gyldendal.
- Sommerfelt, V. (1917). *Minder fra Bjørnson-tiden 1874–1909*. Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag.
- Sunde, Ø. (1972). *Viser uten slips*. Oslo: Gyldendal.
- Vold, J.E. (2013). Blues betyr: blå i hugen. Og mye mer, i *Agora* nr. 1–2, s. 242–52.
- Åslund, A. (2022). «Ros av tolvtakteren», i O.G. Karlsen og B. Markussen: *Sanglyrikk: Teori – Metode – Sjangrer*. Oslo: Scandinavian Academic Press, s. 363–419.

Plater

- Johnson, R. (1960). *King of the Delta Blues Singers*. LP. New York: Columbia.
- Paus, O. (1972). *Garman*. LP. Oslo: Polydor.
- Paus, O. (2016). *Sanger fra gutterommet*. LP. Oslo: Warner.
- Sunde, Ø. (1970). «Skreppa mi er bra, esse» (A) / «Hvis Glomma var whisky» (B). Singel 45. Oslo: Norsk Phonogram.
- Virud, K. (1974). *Barbeinte engel*. LP. Oslo: RCA.

Note

- 1 Tuva Livsdatter Syvertsens versjon ble fremført på et konsertarrangement for Virud, «Virak for Virud», på Notodden i februar 2014. Den er dessverre ikke tilgjengelig i opptak. Mitt inntrykk baserer seg på et utdrag av konserten sendt på NRK radio. Hennes fremføring er dokumentert i flere aviser. Dette er fra nettstedet til avisa Telen datert 9. februar 2014: «Tuva fra Valkyrien Allstars var aldri i tvil om at hun ville bli med og hylle Kåre Virud: «– Jeg har vært fan av Kåre i mange år. Det var jo bluesmusiker jeg ville bli. Da jeg var 16 år var jeg veldig glad i Kristin Berglund, og det var hun som introduserte meg for Kåres musikk, forteller hun til Telen. Lørdag fremførte hun ‘Osloblues’ med sin egen vri. Blues ble forvandlet til folkemusikk – og det var øredøvende stillhet i salen.» (<https://www.telen.no/kultur/kultur/hyllest-til-virud/s/2-2.3402-1.8284170>) Etter forhåndsamtaler å dømme ble det avholdt et tilsvarende arrangement i Oslo i mars, hvor Tuva også deltok.

Intertekstuelle bodskapar: Om nokre låtar av Björn Afzelius

Sveinung Nordstoga

Låtane til den svenske artisten Björn Afzelius (1947–99) kan plasserast i ein vise-/rock-tradisjon, kombinert med eit sterkt venstrepolitisk engasjement. Han byrja artistkarrieren på 70-talet som medlem av gruppa Hoola Bandoola Band. Lars Lilliestam skriv om perioden: «Under den progressiva musikkrevolusjonens tid löd påbudet att man skulle sjunga på svenska och att texterna skulle vara politiska, åtminstone i någon mening» (Lilliestam 2021: 19). Afzelius var svært populær, også i Noreg, med mange turnear på 80- og 90-talet.

Dei svenske meldarane var kritiske til Afzelius og det som ein, med rette, kunna oppfatte som ein sentimental stil: «Kultureliten ble provosert av det sentimentale i flere av låtene. I tillegg var han en gutt fra landet. Det var noen urbane, sosiale koder som han aldri mestret, og det var med å gi ham et 'ikke en av oss'-stempel. Dessuten ble jo låtene hans spilt av dansebandene, og da var det utelukket å ta musikken hans på alvor» (regissør av Afzelius-dokumentaren *Tusen bitar* Magnus Gertten til Nils Olav Sæverås i *Dagsavisen*) (Sæverås 2014).

Mange diskurselement er i sving når Björn Afzelius utøver sin kunst. Høgt og lågt i kunsten er allereie nemnt. Medan tekstane ofte er treffsikre skildringar av kjærleik og uttrykkjer eit klart politisk standpunkt, kan melodiane av og til synast enkle, men fengjande. Venstrepolitisk sympati med frigjeringsrørslar i Latin-Amerika blir pakka inn i ein lett melodi som presumptivt fungerer i svenske folkeparkar og på bygdefesten. Denne særeigne kombinasjonen av ein folkeleg sentimentalisme og det venstreradikale er kjernen i fenomenet Björn Afzelius. Primært er denne framstillinga ei tekstundersøking, ein intertekstuell studie, men tekst og melodi blir sett i samanheng der det er særskilt relevant, ut frå premissane for dette arbeidet.

Fleire låtar hentar direkte inspirasjon frå, og har tilvisingar til, felles europeiske mytar, til litterære personar og klassiske verk («Frøken Julie», «Dockhemmet», «Mäster Olof», «Ikaros», «Odyssevs», «Don Quixote»,¹ «Elsinore» m.fl.). Afzelius-tekstane er også i sin eigenart opplyssande, med eit behov for å peike på politisk-ideologiske samanhengar.

Litteraturteoretikaren M.H. Abrams skriv at «imitasjon» blei tilrådd som ein skrivemåte av antikke kritikarar, men rein kopiering var ikkje godt nok. Den gode imitatoren kopierte ikkje i detalj, men imiterte forma og ånda, tanken, idéen. Omgrepet imitasjon er også brukt for å skildre eit verk som medvite fungerer som ekko av eldre verk, medan verket, sjølve teksten det gjeld, er sett inn i ein samtidskontekst (Abrams 1971: 79). Dette er imitasjon av ein mildare grad. Ein kan augne klare ekko frå eit verk, og påverknaden blir transformert, eller projisert, over på tilhøve i notida. Dette er sentralt hjå ein så samtidsorientert kunstnar som Afzelius. Han hentar motiv og tema frå eit kulturhistorisk stofftilfang og skaper ein tekst som står på egne bein. Den vil opptre i stadig nye kontekstar, om det er ein utekonsert, ein intimkonsert eller eit tv-studio.

Den russiske litteraturforskararen Mikhail Bakhtin opererer med eit dialogisk tekstmgrep. Å studerer teksten som eit lingvistisk eller semiotisk fenomen eine og aleine er med og reduserer teksten. Teksten vil alltid gå inn i nye kontekstar: «I kunstverket inngår også dets nødvendige utenomtekstlige kontekst. [...] Størstedelen av denne konteksten, særlig dens mest vesentlige og dypeste lag, blir værende utenfor den gitte konteksten som dens dialogiserende persepsjonsfond», skriv Bakhtin (sitert i Børtnes 2001: 100). Teksten, kunstverket, ligg fast, den/det finst som trykt eller digitalt vedlegg til vinylplata, kassetten, cd-en, strøymetenesta.² Den ein kan kalle for den språklege ytringa, derimot, formar oss estetisk, etisk og kognitivt, for den er dialogisk i sitt vesen (Børtnes 2001: 95). Ytringa er i rørsle, og ein veit ikkje heilt korleis den blir oppfatta og motteken (jf. uttrykket «dialogiserende persepsjonsfond»). Ytringa er *låten* slik ein kan oppleve den i ein eller annan kontekst. Ein tenkt setting kan endre innhald og meining i ganske stor grad.

Låten er nemninga eg bruker, men det ligg implisitt at teksten er den viktigaste delen av omgrepet. Den svenske rockemusikkforskararen

Ulf Lindberg opererer med omgrepet *fonotext* som er «en artists vokala utsägelse av en nedskreven text» (Lindberg 1995: 14). Denne forståinga stemmer med tekstomgrepet eg bruker i det fylgjande, men samstundes vil dei få konsertopplevingane eg refererer til, vera uttrykk for den genuine framføringa som finn stad ein gong («låten's utsägelse») (Lindberg s. st.).

På bakgrunn av synsmåtane ovanfor vil eg primært granske korleis Afzelius bruker gamle mytar og historier. Sekundært reflekterer eg over i kva grad teksten og låten kan bli verksame og retta mot samtida, og bruker ulike kjelder med sine «persepsjonsfond». Det må understreka sterkt at dei er få. Eg har fyrst og fremst støtta meg på nokre meldingar, både av albumet der låten er, og av konsertar. Kjeldene er norske, noko som let seg forsvare i og med at Afzelius var kanskje meir populær her i landet enn i Sverige (jf. Sæverås 2014). Men det faktumet at meldingane er norske og, som nemnt, få i talet, gjer resepsjonsdelen av framstillinga noko avgrensa. Refleksjonane i denne mindre delen byggjer også på det som er sannsynleg ut frå det ein veit om normer, verdiar og ideologiar som var gyldige då Afzelius framførte låtane sine.

Ikaros: Sterke kjensler, saklege kommentarar

«Ikaros» er ein kjend låt på eit av dei beste albuma til Afzelius, *Exil* frå 1984.³ Opninga av teksten går rett inn i kjernen ved heile medie-diskursen omkring artisten: «När jag tänker tillbaka på min barndom / Ser jag skräckbilder tydeligst av allt. / Ja, de gånger dom skrämde eller slog mej / Är dom minnen som hårdast sitter fast.» Verselinjene stadfester ei etter kvart vanleg oppfatning av artisten: I all popularitet og alle festlege omgjevnader som musikken blei framført i, kom ein til å oversjå det faktumet at Afzelius song om vonde erfaringar frå eigen oppvekst. Endå sterkare og meir direkte er opningssporet «Exil» der artisten nærmast ber på sine kne om å bli elska: «Mamma, säg att jag är din älskling / Mamma, säg att jag är ditt barn / Mamma, säg att jag gör dej lycklig. / Mamma, säg att jag gör dej glad.» (jf. Sæverås, 2014).

Låten «Ikaros» tek altså utgangspunkt i vonde minne, men går deretter over til å bli ein song om oppvekst, om ei sak, ikkje ei hending – kva for ansvar foreldre har for ikkje å gripe inn i eit barns liv. Barnet må på eiga hand kunna finne sin eigen veg. Siste strofa er todelt. Plan-temetaforen blir brukt for å skildre det frie livet vs. det kunstige livet til ei plante i eit drivhus, medan andre del viser direkte til Ikaros-myten: «Låt den du älskar få prøva sina vingar / En dag så flyger din älskade rett.» Bodskapan om den frie barneoppsedinga blir stilt i relieff ved tittelen og myten om Ikaros.

Ikaros fekk hjelp av faren Daidalos i flukta frå labyrinten. Faren gav han venger og gode råd på vegen, som å ikkje flyge for nær sola, men det å flyge lågt er like klanderverdig. Nær sjøen mister ein oppdrifta. Hybris, å koma for nær sola, kan vera lagnadstungt, men overdrive varsemnd er ikkje meir å trakte etter. Hermeneutiske perspektiv på myten kan opne for tvitydige oppfatningar (slik er det gjerne med kulturberande mytar). På den eine sida får Ikaros høve til å prøve ut sin fridom fullt ut, han gjorde sine eigne val, men måtte gje etter. På den andre sida er myten moralistisk og appellativ i sitt vesen, med front mot overmotet og det å ikkje vike unna. Med andre ord målber myten at livet må levast ut frå tanken til Aristoteles om «den gylne middelveg».

I låten hyllar Afzelius det frie og ambisiøse livet Ikaros prøvde før sola smelta vengene, men i dette ligg det også ein lengt hjå låtskrivaren. Ikaros blei utrusta til å meistre livet. Daidalos gav han vengene og fridommen, altså ei form for konkretisering av det ultimate symbolet på det å kaste seg ut i livet – ein får prøvd sine eigne venger. Nettopp dette siste er essensen i sjølvframstillinga til Afzelius. Den vilkårsause fridommen er målet, utgangen av livets ferd er underordna denne.

Tredelinga av låten – den såre personlege starten, innlegget i barneoppsedingsdebatten og imperativet om kva ein bør gjera – gjer at teksten vekslar mellom det introverte og monologiske og det utettervendte og dialogiske. Her er element av tankar om barneoppseding som minner om opplysningstida (*Emile – eller om oppdragelse* av Jean-Jacques Rousseau frå 1762). Afzelius vil vise veg og opplyse. Barndommen har sin eigenverdi, og dei vaksne må ikkje gripe inn. Afzelius formidlar meiningar om barneoppseding som går rett inn i ei

rådande norm i samtida. Han går dessutan i dialog med kulturhistoria for å gje tematikken tyngde og tilføre nyansar.

Melodien til «Ikaros» er ein av dei mest fengjande frå Afzelius' hand. Det pragmatiske og opne kunstsynet har i seg ein trong til både å flørte med og bevege publikum. Nettopp denne låten, i kraft av den smektande melodien, gjer det. Han har ein viktig bodskap og vonde erfaringar han vil dele med andre. Men ein kan tenkje at gåva som iøy-refallande melodimakar blei Afzelius' spesielle kunstnarlagnad. Melodien stengde for teksten.

Teksten handlar om individuelle erfaringar, men når ut til mange som har den frie barneoppsedinga innafor sin forventingshorisont. Han var sjølv eit offer for den autoritære oppdragsstilen, men hyllar den frie. Bodskapen i «Ikaros» når fram til det som avisa *Friheten* skriv er primærpublikum til artisten. Hausten 1987 har Afzelius halde to konsertar i Oslo, og Lars Einar Karlsen skriv: «Her traff du den typiske SV-velger, uten å mene noe galt med det. Publikum er gjennomsnittlige mye eldre enn det som er vanlig på Rockefeller. Her så du alt fra dress til lilla sjal» (Karlsen 1987). Artisten seier også at «Ikaros» er den låten han er mest nøgd med (Slyngstad 1995). «Teksten sier så mye utrolig flott om oppdragelse av barn, og for meg som skolemann har den vært en ledestjerne», seier lærar og trubadur Fredrik Hanssen til avisa *Nye Troms* i spalta «Plata mi» (*Nye Troms* 2004).

Geir Bjarte Hjetland i *Sogn Dagblad* (Hjetland 1988) framhevar også «Ikaros» som eit høgdepunkt under ein konsert i Førdehuset: «Denne melodiose og svært stemningsfulle songen handlar om korleis det er å vera eit barn som veks opp under tvang. Dette barnet symboliserer fridommen som ikkje må setjast i bur.» Av desse to resepsjonane ser ein at den frie barneoppsedinga ikkje fullt ut er dekkjande som tema. Begge to tolkar teksten inn i vidare rammer og gjev den eit breiare og meir allment innhald. Men samstundes merkar me oss at dei ikkje nemner Ikaros-myten, og såleis blir ikkje tolkingspotensialet fullt ut verksamt.

Don Quijote: Politikken og ideala

Låten «Don Quixote» frå 1988 er på albumet med same namn. Den

viktige cubanske visesongaren Silvio Rodriguez står bak originalversjonen («El Mayor»), og Afzelius har gjeve den svensk tekst. Cuba, Karibia, Italia – dette var område Björn Afzelius besøkte ofte. Her fann han eit politisk engasjement, og han let seg begeistre av den folkelege kulturen. Han gav til og med ut romanen *En gang i Havana* i 1993, som var frukter frå desse reisene. Don Quijote-figuren til Afzelius står for ein idealisme som sjølv sagt får oss til å tenkje på originalfiguren til Miguel de Cervantes (1547–1616) i den kjende romanen *Don Quixote*. Dette er ein av fleire sambandslinjer til den spansktalande kulturen i Afzelius-universet.

Afzelius introduserer innleiingsvis Cuba ved eit eg som vitjar det berømte Mansion Xanadu, «Du Ponts berømda slott». Me er på nordkysten, i byen Varadero, og besøket på den påkosta bygningen slår an den politiske tonen. Slottet blei bygt av den amerikanske millionæren Irenée Dupont, som måtte flykte under revolusjonen, og har i ettertid blitt ståande som eit symbol over vestleg luksus og dekadanse: «Det ligger där på udden, en pärla i Karibien / med Mexikanska Golfens gröna vatten under slottets altan.» Huset er som ei (musling)perle som har stige opp frå havet, og dei to måleria av ei kvinne og barn har fest seg i minnet. Møtet med fordums vestleg luksus dannar så ein bakgrunn for møtet med Don Quijote og kameraten Sancho Panza. I den mjuke fløyelsnatta peikar Don Quijote utover havet og seier at under stjernene ligg Miami Beach, «den största väderkvarn som finns». Han vil ri dit i kveld. Den tenkte situasjonen refererer også til Havanna med statuar av både Don Quijote og Sancho Panza ved hamna.

Situasjonen – på nordkysten av det sosialistiske Cuba, i nærleiken av Du Ponts kjente slott, kort veg over til det kapitalistiske USA med Miami Beach, med den fiktive renessansefiguren plassert ved strandkanten – gjer stranda til ein bakhtinsk kronotop der staden samlar seg i møtet mellom politiske ideologiar, mellom systemet som *var* på Cuba og det som skulle koma. Likevel er omgrepet noko konstruert ved at ein fiktiv figur frå ein forgangen periode blir plassert på ein bestemt stad.

Teksten handlar om håp, draumar, visjonar, om å klare det umoglege: «Jag slåss mot väderkvarnar för det är min passion / Ju större desto bättre, det utvecklar mitt mod.» Derfor kan han syngje i rein be-

geistring på Don Quijote-maner: «Jag rider med vindarne som blåser över vattnet». Cervantes' Don Quijote kjempar ein fänytttes kamp og hadde ikkje bakkekontakt med den verkelege verda. Afzelius' Don Quijote kjempar ein reell politisk kamp, den er ikkje fänytttes, men den krev mot og ei sterk idealistisk tru. Figuren er på sett og vis Afzelius' alter ego, eit sjølvportrett bygd på sterk politisk overtyding og spansk-kulturell lidenskap. Songen har svært vekslende melodilinjjer og ligg langt frå Afzelius' eigne, av og til noko enkle, melodilinjjer. Struktura i denne låten er likevel enkel nok: to strofer, så ei strofe som fungerer som refreng, så ei strofe til, så refreng. Strofene har enderimssystemet aab, medan dei siste versa er gjennomførte assonansar: «altan – barn», «Beach – dit». Refrengstrofa har ikkje enderim. Struktura i det musikalske uttrykket er meir variert enn i den typiske Afzelius-låten. Den politiske budskapet er tydeleg, men dette er ingen kampsong, heller ein song med eit stillferdig, kontemplativt og ettertenksamt preg.

Låten kom ut i 1988, og 80-talet hadde ikkje dei same venstre-politiske normene med ein sterk USA-kritikk som tiåret før. Afzelius sjølv skriv om korleis den venstrepolitiske ideologien er lagt død etter *glasnost* i låten «Ganglåt frå Sødergården» (albumet *Tusen bitar*, 1990). Låten høver truleg inn i 80-talsklimaet. Ei rimeleg tolking hjå lyttaren i tiåret er at kampen mot vestleg imperialism er fänytttes, ein kamp mot vindmøller. Teksten kan såleis endre innhald, for i original-førelegget ligg ei tru på politisk endring, medan oppfatninga blant publikum er anten likesæle eller at kampen er verdiløs. «Don Quixote» er den politiske svanesongen til Afzelius, kan mange tenkje, og i svar med oppfatninga av politikk på 80-talet. Dei som lytta til teksten, dersom konserten la opp til det, ville kanskje oppleva songen slik. I tråd med dette hevdar ein anonym skribent at Afzelius har gått frå å vera ein utskjelt radikal til ein artist som til og med statsministeren vil høyre på (*Aftenposten* 1989). Notisen er skriven anonymt på bakgrunn av at *Don Quixote* har kome ut. Utsegna seier truleg like mykje om avisa som Afzelius. Men eit snev av sanning er det i dette. I andre kontekstar ville truleg andre element bli verksame. Trugne Afzelius-tilhengarar på dansefest ville knyte teksten til det eksotiske og spansk-talande Cuba, som artisten sjølv hadde lagt sin elsk på, og det er heller ikkje sikkert at Don Quijote-namnet gav mening.

Meldaren i *Klassekampen*, Halvor Fjermeros, understrekar at melodien til Silvio Rodriguez og teksten til Afzelius er den sterkaste låten på albumet, nettopp fordi den har noko «mørkt», «vakkert» og «melankolsk» over seg (1988). Fjermeros er nysgjerrig på historia, som truleg underbyggjer påstanden om at Afzelius på dette tidspunkt vil gjera den politiske budskapet meir sofistisert. Egil Rafto i *Bergens Tidende* legg vekt på den strenge Afzelius i låten, som likevel formidlar budskapet sin på ein «fin måte» (Rafto 1988). Karstein Brynhildsrud i *Moss Dagblad* tek utgangspunkt i dei to statuane i Havanna som har ein tung symbolikk over seg – lausrivinga frå USA. Brynhildsen minner oss om at «Don Quixote» fyrst og fremst er ein politisk låt (Brynhildsen 1988). Rune Nilsen i *Lofotposten* framhevar også det politiske, men også produksjon og instrumentering ved heile albumet (1989). Trass i at det politiske er ein underliggjande premis for korleis ein skal oppfatte låten, er likevel meldarane nyanserte når dei skriv om låten.

På mäster Olofs tid: Talen tagnar

Denne songen er skriven som ei hylling til den avdøde statsministeren Olof Palme. Låten skildrar tidsanda i Sverige i Palme-tida. Debatklimaet var ope, konstruktivt og langt på veg visjonært. Landet blei respektert rundt om i verda, ein var gjestmild og sjenerøs overfor den fattige verda og ein lærte om dei store samanhengane i samfunnet på ulike nivå. Me kan sjå for oss Olof Palme gå i protesttog mot Vietnamkrigen og tala Washington midt i mot. Afzelius tolkar Palmes statsministerperiode om lag ti år etter den blei avslutta brått (*Tankar vid 50* frå 1997).

Men tittelen på songen viser også til ei anna tid. *Mäster Olof* var gjennombrotsverket til August Strindberg og kom ut i 1878. Dramaet er sjølv ungdomsdramaet i svensk litteratur, skriv Stefan Björk, Hilding Sallnäs og Bertil Palmqvist og seier vidare at «det ringer klara opprørsklokker mot allt det gamla og vanda» (Björk, Sallnäs, Palmqvist 1966: 19). Olaus Petri, meister Olof, var presten som gjorde opprør mot dei autoritære katolske biskopane på tidleg 1500-tal og innførte

protestantismen, og blei ein symbolfigur med tankar om demokrati og frigjering som var framfor si tid. Dramaet (og ein tidlegare prosaver- sjon frå 1872) er av dei verka ein har analysert mest i svensk kultur.

Det går altså ei lang kronologisk linje her frå Afzelius' tekst som opnar med ei barnestemme som syng utan musikk: «Pappa, hur var det förr? / Berätta hur allt var förr / Det säjs ingenting, det skrivs ingenting; / Hur var det egentlig förr?» Den går så til 1870-talet og Strindbergs verk som igjen tolkar 1500-talet. Det før-romantiske idealet om *mimesis* set preg på teksten. Meister Olofs ideal og verdiar på 1500-talet kan transformerast via Strindberg på 1870-talet og til Palme hundre år seinare. I tillegg til etterlikning ligg det implisitt ei dyrking av dei store personlegdommane i teksten, dei som utfører handlingar som er ærefulle og tener som føredøme.

Teksten skildrar ein ideologi, eller ein filosofi, som har røter både i opplysningstida med ytringsfridom og menneskerettar, og i ein solidarisk venstrepolitisk tankegang med utgangspunkt i arbeidarrørsla og sosialdemokratiet. Bak dette ligg igjen tanken om dygdefulle handlingar som gjer at ein oppnår respekt og at ein blir lytta til. Teksten handlar altså om sak, prinsipp, idear, tankegang og haldningar, ikkje om hendingar og personar. Dei mange historiske nivåa ligg latente i teksten, og siste strofa skildrar eitt av dei, mordkvelden i februar 1986 på Sveavegen: «Den nya tiden kom en kylig natt / Ingen har nånsin sett en natt så svart / En natt som alla människor minns; / Sen mins dom ingen ting.» Og til slutt kan han slå fast: «En kula drev oss in i tystnaden / Men det var aldri filosofin / På mäster Olofs tid.»

Teksten kan verke monologisk og noko lukka, og melodien har eit elegisk preg over seg. Her er det avdempa resignasjon og ikkje eldfulle appellar, og den vender seg på sett og vis innover. Men den har ei tydelig blanding av opplysning og fornuft og sterke kjensler. Trass i mange abstrakte ord som uttrykkjer ideal og dygder, ligg det eit kjensleladd og inderleg engasjement bak. Innramminga av teksten – med barnet som syng og kula som drep – vitnar om det. Det samla estetiske uttrykket er insisterande og gjentakande. Bodskapen skal hamrast inn, med små nyansar. På bakgrunn av dette blir kulemetaforen verknadsfull heilt til slutt og gjev signal om det kalde avpolitiserste 90-talet, der togn erstattar talen.

Alle svenske lyttarar kunne kjenne seg att i songen, og mange kunne trekkje linjene til Strindbergs tekst. Trass i at songen kom ut ti år etter mordet på Sveavegen, kan ein tenkje seg at songen hadde ein nasjonalterapeutisk funksjon. Karakteren til songen lyfter medvite fram teksten, og appellerer ikkje til dansefoten. Ein anonym melder i *Tvedestrandsposten* seier til og med at låten er «blytung», og legg til, noko upresist, at teksten er like krass som Dylan på 60-talet (*Tvedestrandsposten* 1997). Meir substansielle er innvendingane som Rolf E. Lund kjem med i *Altaposten*: «Hvis jeg ikke husker helt feil var Afzelius langt mer krass mot samfunnet og autoritetene på ‘Mäster Olofs tid’ – for eksempel på plater som ‘Eksil’ og ‘Nio liv’» (Lund 1997).

Olof Palme var omstridd, både som person og politiker. Og hyl-linga av den opne og fordomsfulle Palme-tida er neppe alle samde i. Palme kløyvde det svenske samfunnet, og trass i at ein ser Palme i nytt perspektiv i 1997, representerte han det mange var kritiske til: liberal innvandringspolitikk og eit gjennomregulert «folkhem». Dessutan var han den fremste USA-kritikaren på 60- og 70-talet i samband med Vietnamkrigen (Melle 2006: 334).

Den svenske historikaren Dick Harrison skriv ein artikkel i *Svenska Dagbladet* (strukturert som spørsmål–svar):

Fråga: ‘Olof Palme har ofta framställts som en svensk politisk martyr, en fredsduva som mördades antingen av en högerextremistisk galning eller av agenter för någon obskyr organisation. Men visst fanns det ett utbrett Palmehat i Sverige vid tiden för mordet? Kan inte Palme ha dödat av en av många svenskar som faktiskt avskydde honom? Då behövs inga konspirationsteorier.’

Dick Harrison: Frågeställaren har onekligen en poäng. Palmehatet var en lika utstickande som osmaklig aspekt av 1970- och 1980-talens Sverige. Det började växa fram tidigt, bara något år efter att Palme efterträtt Erlander som statsminister (Harrison 2021).

Kanskje kan ein også antyde ei linje til Don Quijotes fånytttes «poli-tiske» kamp mot vindmøllene? Palme-hatet er vanskeleg å overvinne. Dessutan heng teksten også nøye i hop med den nemnde «Ganglåt frå Sødergården» og skildringa av fallet til venstrepolitisk marxisme.

Odyssevs: Å bli bunden til masta

Låten «Odyssevs» er å finne på eit album midt i karrieren, *Ridderna kring runda bordet*, frå 1987. Odyssevs knyter an til førestillinga om den heimlause, den bortkomne, vandraren som etter kvart finn heim. I «Odyssevs» ser også Björn Afzelius seg tilbake og skildrar reisa til trubaduren gjennom Sverige. Folk og stader blir nemnde. Etter tredje strofe tek teksten og låten ei brå vending. Ein ser trubadurlivet på avstand. Det sutlause livet på kafear ved Middelhavet gjer at han ser livet og Sverige og ikkje minst svensken med eit kritisk og distansert blikk. Siste strofa kan forståast som ein kritisk omtale av kjærleikssviket og står fram som ei naturleg forlenging av fjerde strofe, som nettopp tematiserer uro, mistrivnad og sjølvoppgjer.

Kvar strofe bortsett frå siste hyllar kvinna, med små variasjonar («jag har aldrig sett nåt vackrare än du ... aldrig smakat nåt så gått... aldri sett nåt stoltare än du... aldrig känt en sinnlighet»). I skildringa av stader, landskap, folk, mat og samvær blir kvinna ein målstokk som ingen opplevingar på stadig nye stader kan måle seg med.

Trass i karakteren av å vera ein song, er enderima knapt til stades, bortsett frå andre og fjerde verselinje i tredje strofe. Elles ser ein mange assonansrim i enderimsposisjon, eller tilløp til det. Det vaklande enderimsystemet understrekar det disharmoniske og polyfone ved teksten, men synleggjer også ei linje til eposet om Odyssevs som heller ikkje har enderim, naturleg nok sidan det dreiar seg om lyrisk diktning frå tidleg i antikken.

Fyrste del hyllar det svenske landskapet og svensken: «Höga Kusten gör mej lyrisk, Oviksfjällen gör mej stum / Och Indalsälven gör mej gråtmild in i mårgen.» Det folkelege og sanselege blir primært uttrykt ved å skildre festlege lag med lokal mat og drikke, og han «har trampat varje tilja» og «stått på varje scen.» Sverige kan av og til vera vakkert «som en dröm.» Denne stort sett idylliske skildringa dannar ein bakgrunn for endringa i fjerde strofe. Eit kjent Afzelius-motiv, dyrkinga av livsglede, sensualisme og politisk radikalisme, blir uttrykt ved at det sanselege finst i sør-europeiske strok, og i lys av dette blir Sverige eit kjøleg og byråkratisk sosialdemokrati. Teksten kommuniserer på mange vis dobbelt, ved å tematisere kunsten eller kjærleiken,

eller begge delar? Den er topografisk skildrande og kjem med bitre klagemål og formidlar ein ettertenksam refleksjon over livet så langt. Men teksten er kanskje fyrst og fremst ein takk for mange eldfulle møte med ulike menneske i ulike miljø. Det polyfone kjem best til uttrykk i dei ulike posisjonane han tek i høve til turnélivet, Sverige, kvinna og politikk. Slik sett er dette ein postromantisk tekst som ber i seg ulike stemmer som uttrykkjer ei moderne og kompleks røyndomsoppfatning. Like fullt er det ei historie som endrar karakter og motiv, frå nærmast ei topografisk reiseskildring med episodiske glimt til siste refreng som munnar ut i ein lovnad om evig og raus, men vilkårsstyrt, kjærleik.

I teksten er det ikkje snakk om å imitere ein klassisk tekst. Han låner hovudfiguren og reisemotivet frå *Odysseen*, men ikkje meir. I Abrams' forstand er her altså medvitne ekko av den 2500 år gamle klassikaren, og det er nettopp det tidlause ved verket som blir spunne vidare på, som å gå ut i verda, det å vandre, det å bli vove inn i kjærleikens spel, det å vitje ulike stader og å koma heim til den du elskar. Eit motiv i *Odysseen* er kjærleikens overraskande vegar som ikkje let seg føreseia. Den trufaste kjærleiken og den kjærleiken som freistar, ja som trollbind, kjem til uttrykk i den kjende situasjonen i Homers verk der Odyssevs, for å ikkje å bli freista av nymfene og sirenene som syng så vakkert for å lokke han, blir bunden fast til masta på skipet som skal frakte han heim. I teksten til Afzelius blir den store og varige kjærleiken uttrykt i refrenget, kontrastert mot eit flakkande trubadurliv som byr på «nymfenes song». I teksten styrer han fast mot eit mål, mot den kvinna som kan og vil elske han, som Odyssevs styrer mot Penelope.

«Odyssevs» går inn i ein trubadurdiktingstradisjon. Ein song som Edward Persons «En fatig trubadur», kanskje mest kjend i Cornelis Vreeswijks versjon, handlar om trubaduren som manglar gods og gull, men som veit at det ikkje er *det* som er det viktigaste i livet («Du kann ingen ting ta med dej dit du går...»). Innsikta strukturerer og gjev tematisk tyngde til Perssons tekst, akkurat som det eksistensielle ligg sterkt i Dan Anderssons «Spelmannen» der kunsten handlar om å leva og overleva: «Jag vill aldrig höra råd och jag vill spela som jag vill, / jag spelar för att glömma at jag själv finnes till» (Andersson). «20 år

på vegen» med Hellbillies, med tekst av Tom Roger Aadland, skriv om det ukjente, ein søker etter noko ein ikkje veit kva er: «men eg har alder komme fram» (Hellbillies). Alf Prøysen drøftar også kunstnarens rolle (og dermed trubaduren) i «Narrevisa» og framhevar livsgleda: «Og den som kjenne seg mo i knea / når andre benker seg par om par / og itte gir dom en sang om glea, / hæn vil je kæille en dåli nar.» (Prøysen 1997: 34).

I «Odyssevs» framstiller songaren seg sjølv som vandrande trubadur, med ein sterk folkeleg appell og interesser. Truleg er det dette som primært gjev meining for det lyttande publikumet. Dei siste strofene, om kjærleikssviket, bryt radikalt med innhaldet elles, og går dårleg i hop med fyrste del og stemmer dårleg med hyllinga av folk og landskap. Ein hypotese er at Afzelius skriv seg noko «bort» på slutten av songen, og det som er verksamt overfor publikum er det dei kan kjenne att, «höga Kusten» og «Indalsälven» og det performative ved kunsten: «trampat varje tilje». Publikum vil også merkje seg: «Svensken är en dyster jävel/ Men han bär på nå't stort; / Han kan ta i och för det mesta är han stolt.» Den bitre dreinga på slutten vil truleg publikum oppleve annleis. Brått får teksten ei ny retning, og då kjem ikkje svensken like godt ut: «Jag reser utomlands ibland för att behålla mitt förstånd / Och för att känna att jag faktiskt har passioner.»

Sommaren 1995 syng Afzelius songen på Norrköpings sommarkafé (Prognatusdenique 2013). Det er ein intim utekonsert midt på dagen, og publikum, fyrst og fremst eldre, sit godt planta i plaststolane og lyttar, i grøne omgjevnader. I eit kort intervju før songen seier han at låten er ei hylling av landet, trubaduren og kvinna. Intervjuaren ymtar om ein mindre politisk artist, men songaren understrekar korleis kjærleik og politikk heng i hop. Det retrospektive i songen er ein perfekt setting for det eldre publikumet med presumptiv kjennskap til svensk trubadurtradisjon. Men kjærleikstematikken ber i seg kanskje meir uvisse når det gjeld «persepsjonsfondet», for songen som uttrykk spelar på andre assosiasjonar innleiingsvis, og dette kjem truleg til å prege heile songen – slik den blir oppfatta.

Halvor Fjermeros tolkar Odyssevs-låten som ein «sjølvvironisk og morsom kjærlighetssang i talkingbluesstil a la Guthrie og Dylan» (Fjermeros 1987). Igjen ser ein at det antikke ikkje blir nemnt, og slik

ein kan lesa teksten, er den meir sjølvsentrert og alvorleg enn meldaren synest å meine. Tematikken kan vera problematisk. Den eventuelle humoren i visa når i alle fall ikkje fram til publikummet i Norrkøping. Men Dylan-påverknaden er eit poeng. Egil Rafto i *Bergens Tidende* meiner at Odyssevs kling som «gammal» Donovan (skotsk visesongar). Heile albumet har ei dylansk form (Rafto 1987). Desse to kyndige meldarane synest å sjå bort frå tittelen og tekstkonseptet, og set heller låten inn i ein anglo-amerikansk vise-rock-tradisjon.

Konklusjon

Björn Afzelius' intertekstualitet, samankopla med ei bakhtinsk forståing av det dialogiske, gjer at tekstane hans, og strofene som ei framført ytring, får ein særskilt dobbel hermeneutisk karakter. Tittelen tilfører teksten ny meining, deretter er samspelet med publikum viktig for å skape ei meining av tekst og musikk i augneblinken.

Det historiske stoffet blir omforma på ulikt vis. I «Ikaros» bruker han myten for å underbyggje sin eigen argumentasjon for ein friare barndom. Don Quijote-forteljinga blir eit symbolsk uttrykk for ein politisk kamp mot USA. Den svenske litterære og historiske referansen til «mäster Olof» fungerer som ei laus tematisk overbygning, medan «Odyssevs» som historisk førelegg tyder mykje semantisk og kastar eit interessant lys over kunstnarens eige liv.

I dei få kjeldene eg har brukt, som kanskje likevel gjev ei retning, er det slåande at resepsjonen ikkje tek med seg dei historiske referansane inn i si tolking, kanskje med unntak av Don Quijote-figuren som spelar med i eit par kjelder (Brynhildsrud, Fjermeros).

Eit resultat er at ein allmenngjer og politiserer innhaldet i låtane, og ikkje knyter dei til Afzelius' eige liv. «Ikaros» som sjølvbiografisk skildring er ingen inno, trass i opningslinjene. At «Don Quixote» kanskje kan lesast som eit sjølvportrett antydar heller ingen, trass i opninga «Det var i Varadero jag mötte Don Quixote». Odyssevs-låten blir ikkje kommentert som tekst. Eit par meldarar trekkjer inn musikk-tradisjonen, medan Afzelius oppfattar sin eigen låt som ei hylling til kvinna og trubaduren. Men, igjen, trass i opningsorda «Jag har kuskat

genom landet hundra gånger upp och ner», er ikkje meldarane i nærleiken av ei slik forståing.

Dokumentarfilmen *Tusen bitar* frå 2016 (Berg og Gertten 2014) gav oss ei meir nyansert oppfatning av artisten, med sjølv mordet til mora og ein vanskeleg og kjærleikslaus oppvekst. Björn Afzelius song sitt eige liv, men, som me har sett, av og til gjennom kulturberande mytar og forteljingar. Greidde songaren vår å ta vare på den patosen som, ifylgje Kjartan Fløgstad, rocken har tapt? Han skriv: «Først i moden alder har superstjerner som Young, Cash og Dylan hatt mot og kraft til å ta tilbake *Four Strong Winds*» (2017: 223).⁴ Nettopp krafta og motet til å stå løpet ut og tru på det patosfylte og kjensleladde ved kunsten hadde Björn Afzelius. Dette botnar i at det folkelege og det ein kan oppfatte som sentimentalt er to sider av same sak.

Litteratur

- Abrams, M. H. (1971). *A Glossary of Literary Terms* (Third Edition). New York etc.: Holt, Rinehart and Winston.
- Aftenposten*. (1989). Dagen din, 27. januar, s. 8.
- Afzelius, B. *Björn Afzelius 27. januari 1947–16. februari 1999. Texter*. Tilgjengeleg frå <https://bjornafzelius.com/texter/> (henta 1.10. 2023).
- Andersson, D. Spelmannen. Tilgjengeleg frå <https://lyricstranslate.com/en/thorstein-bergman-spelmannen-dan-andersson-lyrics.html> (henta 23.10. 2023).
- Berg, S. og Gertten, M. (2014). *Tusen bitar* [film], Auto Images AB.
- Björck, S., Sallnäs, H. og Palmquist, B. (1966). *Litteraturhistoria i fickformat: Svensk diktning från 80-tal till 70-tal*. Stockholm: Liber Forlag.
- Brynhildsrud, K. (1988). Jorda rundt på 42.0, *Moss Dagblad*, 2. desember, s. 17.
- Børtnes, J. (2001). Bakhtin, dialogen og den andre, i Dysthe, O. (red.). *Dialog, samspel og læring*. Oslo: Abstrakt Forlag, s. 91–107.
- Fjermeros, H. (1987). Björn rir mot Kabul, *Klassekampen*, 10. desember, s. 5.

- Fjermeros, H. (1988). Kampen mot vindmøllene, *Klassekampen*, 8. desember, s. 5.
- Fløgstad, K. (2017). Over havets blå bølge, i *Etter i saumane: Kultur og politikk i arbeiderklassens hundreår*. Oslo: Gyldendal, s. 215–53.
- Harrison, D. (2021). Hatet mot Olof Palme växte fram redan när han tog över efter Erlander som statsminister. Men under 1980-talet skruvades hatet upp ytterligare. *Svenska Dagbladet*, 30. august. Tilgjengeleg frå <https://www.svd.se/a/oWk7LK/palmehatet-explode-rade-pa-1980-talet> (henta 13.01.2024).
- Hellbillies. 20 år på vegen. Tilgjengeleg frå <https://nortabs.net/tab/6277/> (henta 10.03.2024).
- Hjetland, G. B. (1988). Afzelius i toppform, *Sogn Dagblad*, 16. mai, s. 6.
- Lilliestam, L. (2021). Valet – att sjunga på svenska eller engelska: Om rock- och poptexter skrivna av svenskar. *Puls: Musik- och dans-etnologisk tidsskrift*, bd. 6, s. 14–36.
- Lindberg, U. (1995). *Rockens text: Ord, musik och mening*. Stockholm/ Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Melle, O. (2006). Den langvarige opinionskrigen: Vietnamkonflikten i USA, Noreg og Sverige. *Internasjonal Politikk* nr. 3, s. 311–340.
- Karlsen, L. E. (1987). Afzelius på rett vei? *Friheten*, 29. oktober, s. 10.
- Lund, R. E. (1997). Samfunnskritisk pliktlop, *Altaposten*, 4. oktober, s. 19.
- Nilsen, R. (1989). Et samlet folk lar seg ikke beseire, *Lofotposten*, 22. august, s. 10.
- Nye Troms*. (2004). Plata mi, 27. november, s. 18.
- Prognatusdenique (2013) Björn Afzelius – Intervju+Odyssevs (från Norrköpings sommarcafé) Tilgjengeleg frå <https://www.youtube.com/watch?v=wwqHBg3ghkY> (henta 02.02.2024).
- Prøysen, A. (1997). *Kyss meg sakte: Dikt i utvalg*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Rafo, E. (1988). Internasjonalt fra Afzelius, *Bergens Tidende*, 30. desember, s. 47.
- Slyngstad, R. (1995). Det blir intimt, *Nordlandsposten*, 6. desember, s. 32.

Sæverås, N. O. (2014). Norge ble hans fristed, *Dagsavisen*, 4. desember, s. 30–1.

Tvedestrandsposten (1997). Synger om tabber, tvil og feil, 16. september, s. 8.

Noter

- ¹ Afzelius bruker den eldre spanske stavemåten *Don Quixote* som tittel på albumet, men når det blir referert til personen elles i artikkelen blir stavemåten *Don Quijote* brukt.
- ² Den kjende musikkstrøymetenesta Spotify viser på mange avspelingar teksten samtidig som låten blir spela.
- ³ Alle originaltekstane til Afzelius er henta frå Björn Afzelius 27. januar 1947–16. februar 1999: *Texter*. Sjå elles litteraturlista.
- ⁴ Låten har tittelen «Mot ukjent sted» i norsk språkdrakt. Den blei framført av gruppa The Vanguards på 60-talet og blei oppfatta som svært sentimental. Det blir sagt at dette fekk gitaristen Terje Rypdal til å forlate gruppa. Han blei seinare ein internasjonalt kjend jazz-gitarist.

Skriket innanfrå, skriket utanfrå: Fellesskap og utanforskap i norsk svartmetall

Sigrun Blaavarp Heimdal

«Jeg hadde tenkt veldig mye på hva som tilsvarte Edvard Munchs ‘Skrik’ i dag. Og da syns jeg det skriket som blackmetal var tilsvarte det» (Larsen 2018). I 2018 sa kunstnaren Bjarne Melgaard dette i eit intervju med NRK. Melgaard er truleg den mest omtala og kjende kunstnaren internasjonalt Noreg har i dag. Ekspressive bilete, skulpturar og videoinstallasjonar der sadomasochisme, kaos og identitets-søking står sentralt har vekt stor åtgåum – og motstand. Nett som Melgaard, og hans kunstnarlege førebilete Edvard Munch, tematiserer også svartmetallen utanforskap. Med skrikande vokal, tremolo gitar-teknikk med distorsioneffekt, i tillegg til liksminke, svarte klede og sceneopptrinn med grisehovud og sjølvskading, er det openbert at Noregs største musikalske eksportvare har distinkte estetiske markørar som tydeleggjer utanforskap. Kyrkjebrannar, vald, sjølvmord, drap og nasjonalistiske haldningar har òg bidrege til ei viss mytologisering av svartmetallen.

Sjangeren og subkulturen True Norwegian Black Metal (TNBM) oppstod seint på åttitalet i Noreg. I boka *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground* hevdar Moynihan og Søderlind at svartmetallen oppstod i Noreg grunna velferd, fred og stabilitet (1998: 129).¹ Indignasjon og apati som oppstod i post-jappesamfunnet skulle etter kvart få eit aggressivt uttrykk, m.o.t. både musikk og image, med omfamning og hylling av det mørke, sjuke og destruktive. Kjensla av å stå utanfor det konforme samfunnet, og insentivet til å uttrykkja dette, skulle både halda fram og spreia seg utover Noreg og Skandinavia. Det kom til å bli eit «glokalt fenomen – til stades globalt, men med regionale variantar» (Guilianotti og Robertson 2004: 547, mi omsetjing). I dag finn me svartmetallmiljø frå Japan, via Iran, til Chile.

Svartmetallforskninga er i hovudsak prega av sosiologiske perspektiv; det er særst få undersøkingar av songlyrisk innhald. Mogelegvis er det ei utbreidd oppfatning at tekstinnhaldet er utan litterær kvalitet (D'Amico 2009: 25). Men fordi desse songane er viktige for mange, er det også interessant å sjå på det tekstlege innhaldet, ikkje berre som lyrikk betrakta, men som eit kulturelt fenomen i det offentlege rom. Føremålet med artikkelen er å drøfta korleis svartmetalltekstar skapar ulike kollektive førestillingar gjennom lyriske konstruksjonar. Eg vil leggja an ein kritisk lese måte og sjå nærare på eit representativt utval svartmetalltekstar. Med hovudfokus på etablering av tekstlege instansar vil eg diskutera kva slags tankar som trer fram om inkludering og ekskludering. Kva slags fellesskap ser me i tekstane? Kven vert innlemma og kven fell utanfor? Er svartmetallen som sjanger dynamisk nok til å romma ulike slags fellesskap? Gjennom tematiske lesingar vil eg òg peika på vokabular- og metaforikktendensar innan svartmetallsonglyrikk, som igjen står oppunder gruppekjensler. Musikk, og difor også songlyrikk, spelar ei viktig rolle i identitetsskaping, og soleis også i kjensler av fellesskap og utanforskap. Korleis kjem dette til uttrykk i svartmetalltekstar?

Eg vil byrja med «Vredesbyrd» (2003) av Dimmu Borgir, ein tekst der harselering med kristendom og ålment oppfatta positive valørar står sentralt. Eg vil diskutera korleis motstand og invertering skapar fellesskap gjennom ekskludering – ein tanke som eg vil fylgje gjennom heile artikkelen. For å setja fellesskap og utanforskap i samheng med eit velkjend problemområde innan svartmetallen, nemleg det norske og nasjonalistiske, vil eg dinest koma med nokre kortare tekstdøme med hovudvekt på «Gebrechlichkeit I» (1996) av Burzum og «793» (1997) av Enslaved. Fellesskap og utanforskap vert også tematisert i mitt siste tekstdøme, «Hysteria» (2022), av Witch Club Satan.

Før eg byrjar med songtekstlesinga, vil eg fyrst peika på nokre generelle svartmetalltendensar og korleis me kan sjå på tekstsegmenta i ljøs av litterære teoriar knytte til tekstlege instansar og pronomenbruk. Her vil eg lena meg på Dieter Burdorfs artikkel «The I and the Others, Articulations of Personality and Communication Structures in the Lyric» (2017) og Erling Aadlands *Farvel til litteraturvitenskapen*

(2006). Av di svartmetalltekstar bidreg til ei oppfatning av «det norske» og potensielt nasjonalistiske fellesskap, vil eg også kort nemne perspektiv som går utanfor sjølve songtekstane. Eg vil avslutta med nokre betraktningar om analyse av songlyrisk materiale generelt og svartmetalltekstar spesielt, før eg kjem med ein tentativ konklusjon.

Svartmetalltrekk og gruppekjensler

TNBM er eit etablert omgrep i musikkverda i dag, og i motsetnad til annan norsk musikk som har gjort det stort internasjonalt (frå Grieg til a-ha), syner denne internasjonale merksemda at svartmetallen er eit unikt sjangerkonstituerande bidrag som synte, og held fram med å syne, ein tydeleg distanse, om ikkje aversjon, mot polerte kommersielle uttrykk. Det er ein mangfaldig songlyrisk som lener seg på intertekstualitet; me finn referansar til alt frå Tolkiens *Ringdrotten* og Dantes *Inferno* til vår heimlege Tarjei Vesaas.² Det er motivkrinsar som kverv om sjukdom og død, naturens brutalitet og menneskeleg forfall, men også hedonisme og vitalitet. Eit anna moment i svartmetallsonglyrikken er etableringa av ulike slags fellesskap, og ein finn ofte distinkte skilnadar mellom «me» og «dei».

Dieter Burdorf hevdar i artikkelen sin at utgangspunktet for å arbeida med lyrisk er forståinga av at kvar talande eining har ein motsats (Burdorf 2017: 22). Han framhevar samankoplinga av eg og du som ein basissituasjon, uansett om det er ein munnleg eller skriftleg situasjon. Å rette fokus mot personlege pronomen, spesielt eg og me, er avgjerande; all litterær analyse lyt byrja med å sjå etter ein mottakar som vert konstituert gjennom teksten (ibid.: 22). Burdorf differensierer mellom tre ulike applikasjonar av me. Det inklusive me inkluderer alle. Det eksklusive me er diskriminerande overfor dei som fell utanfor spesifikke kriterium; det er ofte nytta i nasjonalistiske, ideologiske eller religiøse tekstar, medan det ope me er ope nettopp for alle som kjenner at dei er tala til og involvert i teksten (ibid.: 27). Kva slags type me som trer fram i svartmetalltekstar har difor verknadar for korleis også dei vert framstilte. Av di det lyriske subjektet er situert i ein mellomposisjon mogeleggjir det også at lesar/lydar får plass i den lyriske hendinga:

Det lyriske subjektet er soleis situert mellom eget i teksten og den faktiske produsenten av teksten. Det lyriske subjektet organiserer diktets perspektiv og gjev retning til eget, utan å vera identisk med det. Det er difor ein lyt sjå på det lyriske subjektet som det ibuande opphavet til kvar karakter i eit dikt, sjølv om diktet manglar eit eg (ibid.: 25, mi omsetjing).

Det lyriske subjektet er av fleire framheva som «rommet» der lesarar eller lydarar kan få plass. I norsk samanheng har Erling Aadland peika på noko av det same i si forklåring av det lyriske eg, eller «diktjeget». Han postulerer at dikteget er det «dypeste lyriske tildriv», og gjennom prosopopeia, å ikle seg ein persona, kan dikteget koma med ulike ytringar (Aadland 2006: 110). Den generiske svartmetallpersonaen som oftast trer fram i songtekstar, så vel som på scena, har vore maskulin, som igjen er ein faktor i etablering av gruppekjensler.

Burdorfs tankar om gruppetilhøyrse kan me sjå i ljøs av Benedict Andersons omgrep «forestilte fellesskap» (1991). Med utbreiinga av trykkekunsten som utgangspunkt peikar Anderson på kva som bidreg til å konstituere og spegle identitet og nasjonalkjensle. Romanar, men også aviser, snakkar til eit førestilt me og inneheld ulike kulturelle referansar, som resulterer i kjensler av inkludering eller ekskludering. Poenget til Anderson er å sjå korleis nasjonalisme vert konstruert når ei signifikant stor eining reknar seg som gruppe, trass i motsetnader. Trass i at gruppe-medlemene ikkje kjenner kvarandre er det likevel ei kjensle av «horisontalt kameratskap» (1991: 7). Sjølv om svartmetalltekstar ikkje dannar fundamentet for eit nasjonalt fellesskap, kan ein snøgt einast om at sosiale medium har bidrege til at svartmetallfellesskapet i dag er eit internasjonalt horisontalt kameratskap. Thomas Hylland Eriksen tek omgrepet til Anderson vidare i si drøfting av «Norwegianness» (1993), og ser m.a. på kva som skal til for å kjenna seg inkludert i det norske fellesskapet. Ei sterk tilknytning til fortida, eller rettare sagt ei viss *forståing* av fortida – t.d. fokuset på vikingtid – synest viktig. Sjølv om det ofte i svartmetallen vert spela på ein aversjon mot Noreg, hevdar Christopher Thompson i si avhandling *Norges Våpen* (2018) at norsk svartmetall har forsterka konservativ nasjonalidentitet, forsterka ein «Norwegianness» som er bunden i hop med kultur og etnisitet.

«Vredesbyrd»: *invertering som fører til eit oss*

Songen «Vredesbyrd» av Dimmu Borgir har fleire millionar avspelingar på strøymetenesta Spotify, og vert av mange rekna som ein del av svartmetallkanon. Bandet, etablert på Jessheim i 1993, vert ofte sett på som ein av grunnleggjarane av norsk svartmetall. Bandnamnet kjem frå eit område på Island med uvanlege lavaformasjonar, og det blir sagt at Richard Wagner og Antonín Dvořák er musikalske førebilete. I mai 2011 stod dei på scena i Oslo Spektrum med Kringkastingsorkesteret og Schola Cantorum Choir. Norsk svartmetall hadde vorte stoverein – men blant metallpuristar var hendinga heller eit døme på at Dimmu Borgir hadde vorte «kommers». Ein av songane som vart framført i eit Spektrum med åtte tusen tilhøyrarar, var «Vredesbyrd», frå plata *Death Cult Armageddon* (2003).

Tittelen, «Vredesbyrd», er eit ordspel på den kristne idéen om å bera fram ei vedkjenning eller ei fråsegn motteke frå Den heilage ande, altså noko som inneheld ei form for åndeleg sanning. Spel med tittelen etablerer soleis språkleg aggresjon, og mogeleg sosial aggresjon, mot det kristne. «Vrede» sender tankane mot noko arkaisk, mot sinne og kamp. Det går ei klår hovudline gjennom narrativet; det byrjar med ei oppmoding, ein appell, vidare til konfrontasjon og karakterisering av den/dei andre, for så å ende med noko som kan forståast som ei proklamering av siger. Gjennom heile songteksten ser me bruk av konkrete materielle bilete, men òg skildringar av det immaterielle. Gjennom framføring, retoriske grep og musikalske arrangement, der ulike stemmer kjem med spørsmål/fråsegn og svar, blir det skapa ein dynamikk som jagar framover.

Reis deg opp
 La oss bestride
 Den tanke fra vår lend
 Og dyrk
 På en forbannet jord
 En smertens ætt
 For så å tyng
 De barmhjertiges skjød
 Som har tiltro til

Den sjeleløses brød
(Dimmu Borgir, 2003)

«Vredesbyrd» synest som eit samansurium av gamaldagse ord og vilkårlig plasserte verselinjer. Det lyriske subjektet fungerer som ein autoritær instans som oppmodar lydar/lesar til å vakna opp og reisa seg. Det performative bidreg også til dette. Bruk av imperativ verbmodus indikerer appell til eit deg som anten er ein del av oss eller kanskje kan/vil bli ein del av oss. Det blir ikkje nemnt eit eg i teksten, men oss, vårt og vi. Burdorf skriv at frå ein lingvistisk ståstad impliserer eit eg eit du (Burdorf 2017: 28). Dette går andre vegen òg: Eget vert konstituert av eit du eller karakteriseringar av dei: «eget er alltid implisert i eit me» (ibid.: 27, mi omsetjing). Slik ser me ei etablering av eit eg, gjennom bruken av oss. Fellessubjektet byr på ei ny forståing av verda, ei forståing som vil «bestride» tidlegare oppfatningar som er utan mening.

Med bruken av «De barmhjertige» ser me ei invertering av positive valørar; det som ålment er oppfatta som positivt vert i svartmetall-songtekstar ofte snudd om på. Bruken av «barmhjertige» her er ikkje meint positivt, men heller spottande. Dei «barmhjertige» vert ein antitese til oss, som har større innsikt enn enkel og grunnlaus «tiltro til den sjeleløses brød». Dette ligg som ein parallell til antinomiane himmel–jord og liv–død, som er sjangerkarakteristiske for svartmetalltekstar.³ Invertinga av tradisjonelle kristne valørar kan ein kategorisere som konvensjonelle svartmetalltropar. Mykje av biletkbruken i tekstane bryt ned det åndelege til å vera noko falskt. Samstundes vert jord, blod, eld – det ein kan røyna – det «ekte». Det ein kan kjenna er også det som gjev smerte, men også her er smerte invertert. Smerte er ikkje vondt, men vert synt fram som det ekte i tilværet. «Den sjeleløses brød» byggjer vidare på det antikristne og står metaforisk for Jesu' siste måltid, nattverden. «Brød» syner soleis eit intertekstuellt spel med bibelsk stil, som igjen er eit generisk trekk ved svartmetall. Ein slik type intertekstuell lyrikk kan òg lesast som ei form for tekstleg ironi som utfordrar det ein forventar, og skapar ambivalens. Dekonstruksjonen av etablerte kristne symbol og verdiar er premissgjevur for ein rekonstruksjon som nettopp mogleggjer eit 'me'. Ei anna tilnærming

er å sjå det som eit paradoks; ein må faktisk ha eit visst grunnlag i kris-tendomskunnskap for å kunne skjøne innhaldet, og oppfatta det som antikristent.

For den tro du besitter
 Er intet annet enn avsmak og hovmod
 Og din nøden etter viten
 Er en overflod av hån og skjend
 Smerten i mitt hjerte er ikke tørste
 Etter himmelsk legeme

Ei er det sviktende søken etter englemakt
 Det er ilden og den brenner
 Det er bare det at du
 Skjemmer for den
 (Dimmu Borgir, 2003)

I andre strofe kjem ei apostrofisk tiltale. Eget vender seg til eit du, men det er ikkje appellerande, men heller konfronterande. Dei kvalitetane duet har, vert framstilte som falske, som implisitt vert motsatsar til egets kvalitetar. Med «himmelsk legeme» held spelet med Jesus fram, men det er òg eit skifte der eget vender seg innover. I linene er smerte og eld bundne i hop. Elden er egets «[s]merten i mitt hjerte», medan duets «sviktende søken etter englemakt» vert ein kontrast; egets overtyding er brennande, men duet skjemmer elden. Kontrasten mellom eget og duet vert forsterka. Som motsetnad til det åndelege («himmelsk legeme» eller «englemakt»), vert svartmetallmotiv ofte knytte til ei form for oppvakning. «Metalloppvakninga» er å innsjå («sjå ljuset»), kan ein vel kanskje kalla det i ei omvend forståing) sin passivitet; me er alle innhylla i svevn av velferd og kristenmoral. Konspirasjonen er at samfunnet gjer oss late og blinde, og i pasifiseringa vert me utnytta. Bodskapen som då trer fram er fridom frå slavemoral og frå svakheit. Dekonstruksjon og nedrivinga av det kristne verdsbiletet gjev ei anna eksistensiell forståing, utan det metafysiske. Likevel, orda, som kanskje kan verka pompøse, kan like godt vera ironiske (t.d. nøden, hovmod, englemakt) og bidreg også til ei harselering og soleis ei kategorisering av kven som skjønar svartmetallbodskapen, og kven som ikkje gjer det.

Ta del i skyldens skygge
Behag din sjel med syndens under
For hvor er vel du
Når lampen slukkes
Men døden kommer ei
Med vårt bud
Gjenklang fra den prektiges arv
Vil innfri det endelige forderv

Bring dom over andre enn ditt eget hode
Der du gjemmer din skam i lovsang
Så skal du få smake frukten
Av din egen bortgang

Som en flokk av helveds opphav
Og forvaltere av foraktens sønn
Parerer vi deres list med avskyens prakt
Med beviset på vår tunge byrde
Ligger deres sinn i åndenød
Skamfært tilbake uten makt
(Dimmu Borgir, 2003)

Nok ein gong ser me ei invertering av positive valørar der «syndens under» vert sett i samanheng med eit inkluderande imperativ, men når ein går vidare til spørsmålet i neste verseline («For hvor er vel du / Når flammen slukkes»), verkar tiltala meir aggressiv. Kanskje det her kan vera ulike instansar av duet, av objektet? Nokon har potensial for å verta ein del av oss medan andre er fienden? Tiltalemodusen peikar i forskjellige retningar, stadium eller medvit. Det lyriske subjektet, sjølv om det ikkje er artikulert som eit eg, er konstant gjennom songen; det er ein autoritær instans som er uendra, medan variantane av duet og ulike konstallasjonar av dei versus me/oss er meir mangefasetterte, noko som også er styrka gjennom den musikalske framføringa. «Bring dom» syner eit tydeleg motstandsmotiv, men også kanskje ei appropriering av ei invertert form av kyrkjeleg dom og fordømming. Dei frå «helveds opphav» og «forvaltere av foraktens sønn», altså Satan, skal sigre, medan dei som er med på å oppretthalda status quo til slutt skal liggja skamfarne og utan makt. Proklamasjon av siger vert resultatet,

og valden og valdsherleggjeringa er òg ein bodskap i seg sjølv. Aversjonen er tydeleg: «deres list» og «deres sinn» syner ei karikert gruppe, sjølv om meir spesifikke skildringar av kven dei er, er uklåre. Likevel, einskildord som «skamfert», «bortgang» og «åndenød» er døme på at dette er ein misantropisk songtekst. Kristendom og det sovande, pasifiserte betreborgarlege samfunnet er topoi som gjev næring til ein anti-autoritær og anti-kristen bodskap. Songen sluttar med: «Ligger deres sinn i åndenød / Skamfert tilbake uten makt». Dogmet om evig sjel vert brutalt punktert og avslutningas vanitasmotiv trer fram som ein «svartmetallesque» *memento mori*.

«Vredesbyrd» er skriven av Sven Atle Kopperud, som gjeng under artistnamnet Erkekjetter Silenoz. Bruk av slike artistnamn er ein utbreidd trend i svartmetallmiljøet; me finn Necrobutcher, Dead, Shagrath, Count Grischnackh, Hellcommander Vargblod, Fenriz og Blasphemer. Namna spelar ofte på ein anti-kristen eller norrøn tematikk, eller syner aversjon mot storsamfunnet gjennom t.d. å vera namn henta frå *orkar*, dei vondaste skapnadane i *Ringdrotten*. Slike namn kan også seiast å vera ei form for ein svartmetallpersona. Invertering av kristne symbol og ålmenne estetiske preferansar (som pentagrammet, oppned kross, hovudskalle osv.) forsterkar vidare ei kjensle av utanforskap frå storsamfunnet, og svartmetallmiljøet som alternativt fellesskap.

Burzum og Enslaved: utanforskap og fellesskap

Det er noko kollektivt ved «Vredesbyrd». Ut frå denne songen kan ein diskutera korleis eget og apostrofen er med på å mogeleggjera at lesarar og lydarar vert aktive i eit fellesskap. Me kan finna alle tre applikasjonane av Burdorfs me: inklusiv, eksklusiv og open. Den kommunikative appellen er open somme stader, dei som kjenner at dei er kalla på, kan bli med. Andre stader i teksten verkar den ekskluderande for somme og inkluderande for andre. Det apostrofiske duet, som kan avgrensast til eit du i teksten, kan òg opplevast som at det skrid gjennom tekst og framføring (jf. Aadland: 2006), og rettar seg mot oss som lesarar eller lydarar. Duet er oppsplitta av di den lyriske oppmodinga fungerer på ulike vis; både du – som ein motstandar som ikkje er ein

del av oss, og du som i ei oppmoding om å bli ein del av oss. Det er eit du som er svakt, men òg eit du som kan verta sterkt saman med oss. «Eg-sterk» og «du-svak» er motsetnadar som kommuniserer tankegods som kan seiast å korrelere med høgreekstreme haldningar. Sjølv om mange av formuleringane i «Vredesbyrd» er vage, er dei likevel opne nok til at dei kan fyllast med ideologisk innhald, men kanskje det også i nokon grad handlar om ei forventning om slikt tankegods?

Det er nok av svartmetalltekstar, frå byrjinga på nittitalet og fram til i dag, som leflar med nasjonalistiske haldningar. Bandet Taake møtte mykje kritikk med songen «Orkan» (frå albumet *Noregs Våpen*, 2011) m.a. grunna desse linene: «Til Helvete med Muhammed og muhammedanerne / Utilgivelige skikker / For det ulmer i etterkrigstid / Vintersol går opp i vest / For de som brenner flagget vårt / Svin». På det same albumet kunne ein òg finna instrumentallåta «Rasekrig». Her er det eit eksplisitt ordval som bidreg til å tydeleggjere kven som er med i eit fellesskap og kven som fell utanfor. Eit anna kjend norsk svartmetallband er Darkthrone, som har songen «Hans siste vinter» (1995). Her syng dei: «Kvitekrist og jøder feirer nå / De tror at Odin ville forgå / Men kampen den har nå begynt». ⁴ I songtekstar som desse synest budskapet å vera at samfunnet er i fare grunna «dei andre». Einskildmennesket blir oppmoda soleis til anten å vera med i denne kampen, eller så hamnar ein i kategorien som fiende.

Men det er også svartmetallsongtekstar som i større grad vender seg innover: «I min ensomhet vet jeg likevel / At jeg ikke har noen andre å takke enn meg selv / Derfor er jeg rolig når / Repet strammer rundt min nakke». Dette er ein annan song av Dimmu Borgir, «Sorgens Kammer – Del II» (2005). I desse tekstsegmenta ser me ein tydeleg aksept for dauden. Det lyriske subjektet opptre åleine og samhandlar ikkje med andre instansar, og vender seg kanskje like mykje til seg sjølv som til nokon ekstern. Kjensla av å vera ankra fast, å ikkje sleppe fri – frå seg sjølv eller frå samfunnsmoralen – er ein veletablert topos i svartmetallen. I somme tekstar vert det møtt med ein brutal motstand, medan i andre, som her, vert det møtt med ei omfamning av einaste mogelege veg ut. Dauden vert kjærkomen. Nihilismen som ofte vert assosiert med svartmetallen er tydeleg. Ein kunne kanskje kalla det ein nietzscheansk omfamning av

kaos og mangel på mening. Dette finn me også i eit anna tekstdøme, frå mannen som er dømd for drap og kyrkjebrann, Varg Vikernes, kjend som Greven og bandet Burzum, her med songen «Gebrechlichkeit I»:

Tears from the eyes so cold
 Tears from the eyes
 In the grass so green.
 As I lie here, the burden is being lifted once and for all,
 Once and for all.
 Beware of the light, it may take you away
 To where no evil dwells.
 It will take you away, for all eternity.
 Night is so beautiful
 We need her as much as we need Day
 (Burzum, 1996)

Avhengig av kontekst kan tittelen peike på noko som er sart, kan gå sundt eller er ufullkome. Romertalet syner kanskje at dette er ein av mange songar der desse kjenslene er tema. Kulde og mørker er like elementære som dagen og ljuset. Egets tårer står som kontrast til grønt gras og liv, til det gode. Det som verkeleg er godt i songen er ei invertert form av det konvensjonelt gode, det gode er natta, ikkje dagen; frykta er å koma til ljuset, til evigheita, der det ikkje er noko vondskap. Kulde og dunkelheit, bokstaveleg kopla med natt, speglar òg det mentale landskapet som eget er i; framandgjeringa som eget kjenner kjem av det moderne samfunnets krav om konformitet. Eget vender seg til eit du med oppmoding om å vera på vakt mot ljuset, og heller kjenna ei dragning mot mørkeret – altså eit mogeleg fellesskap. «Sorgens Kammer – Del II» og «Gebrechlichkeit I» har både eit sterkt individfokus; egets oppleving av verda er det songlyriske utgangspunktet. Kjensla av å vera åleine og å stå utanfor er stadig tema i denne sjangeren, men, som me ser, er det likevel ofte bunde saman med eit potensielt fellesskap, at det er fleire som kan føle på kjensla av utanforskap. Men kva skal dette svartmetallfellesskapet byggjast på? Enslaved sin song «793» tydeleggjer dette, og her kan me koma attende til Hylland Eriksen sine tankar om vår «Norwegianness». Tittelen «793» peikar til vikingane si vidgjetne plyndring av øya Lindisfarne og starten på det som populært vert referert til som vikingtida i Noreg:

Åretak hørtes, vakre langskip fosset frem
Som en vind fra nord, kom våre fedre i land
Horder, Ryger og Egder, samlet til felles strid
Staute menn uten frykt
Sverdslag knuste kristmanns skalle
Lenge hersket vi, Nordens konger
Mange slag vi vant ved Midgards strender
Men, sveket av våre egne, ble vi tvunget ned i kne
Når vinden nå igjen jager, vender tankene omsider hjem
Vi skal reise oss i vår prakt
Sannelig skal kvitehorden skjelve
Vi falt som menn
Derfor døde vi ei hen
Veik er den som fiender elsker
Svik ei ditt opphav
(Enslaved, 1997)

Me/dei-dialektikken trer fram i desse linene. «Nordens konger» skal på nytt reise seg og «kvitehorden» kjem til å skjelve. Det kollektive lyriske subjektet, «Horder, Ryger og Egder», lener seg på vår moderne oppfatning av ei praktfull fortid og skodar attende i tida for å finne eit nytt verdifundament og menneskeideal. Mange ville kanskje kalla dette for falsk nostalgi. Kristen mildskap vert kontrastert med heidensk råskap. Hyl-land Eriksen peikar på den vilkårlege bruken av vikingrelaterte symbol i samband med norsk, men også skandinavisk, nasjonalisme. Dynamikken i ulike tekstinstansar- og posisjonar gjer at somme kan verta innlemma i fellesskapet, medan andre fell utanfor, eller til og med vert sett på som fiendar. Nett som Anderson poengterer, kan desse førestilte fellesskapa, som er tekstleg konstruerte, fungere samlande i og med at det skapar ei oppfatning av felles kultur, røter, historie og framtidsvon – me høyrer til og forstår det same. Gjentakande referansar til norrøn arv og estetikk har resultert i hyppige skuldingar mot metallmiljøet om nasjonalistiske og høgreekstreme haldningar (von Helden 2015: 3). Opplevinga av å stå i ein kulturkamp går attende til byrjinga av sjangeren, og har stadig vorte aktualisert. Anders Behring Breivik sende jamvel manifestet sitt til m.a. ein av svartmetallens mest prominente skikkelsar, tidlegare nemnde Varg Vikernes. I «793», slik som i «Vredesbyrd», vert

det uttrykt anti-kristne og anti-autoritære haldningar. Mørkt og valdeleg, ja, men samstundes er det ikkje klårt i kor stor grad det kan seiast å vera tydeleg rasistisk, medan «Orkan» («Til Helvete med Muhammed og muhammedanerne») og «Hans siste vinter» («Kvitekrist og jøder feirer nå») er heilt eksplisitte.

Svartmetallsjangeren har ei brokete fortid med problematiske trekk som er tydelege både i det tekstlege og i det sosiale. Ei negativ karakterisering av den andre kan ein finne mange stader, t.d. i rap – jamvel kan sjølv syttitals-visesongarar frå venstresida overraske og koma med songliner som «Asylsøkeran kryr som lopp og lus» (frå Hans Rotmo sitt band Trossetrua og songen «Svarte telt» frå 2013). Hans Rotmos tekstliner stilte seg på lik line med andre hatefulle songtekstar, på tvers av sjangrar. Krigsmetaforikk og ulike fiendar, kristendom, islam, asylsøkjjarar, finn ein mange stader. Hatet som motiverte 22. juli-terroristen, og åtak me har sett dei seinare åra, har vorte artikulerte tydelegare med konspirasjonsteorien om Eurabia. Også her er pronomenbruken «me mot dei». Nettopp korleis songtekstar bidreg til etablering av me og dei, syner verknaden og krafta som denne forma for lyrikk kan ha – på godt og vondt. Men er det då plass til at svartmetallen kan romme noko meir? Noko annleis?

«Hysteria»: kvinnestemma som utfordrar

Metallsjangeren kan òg vera open, utfordre problematiske verdiar og mellommenneskelege haldningar. White Metal er ein eigen undersjanger av metallmusikk. På same måte som farga er motsett av svart, er også tematikken diametralt motsett; her er det hylling av Jesus og kristendom det dreier seg om. Kristenmetall er mogeleg. Med tanke på at det er eit opphavelig norsk fenomen, lyt me kanskje her i Noreg vera enda meir medvitne om kva svartmetall som fenomen rommar. For nye stemmer kjem til. Som tekstdøma har synt, finn me tydelege potensielle fellesskap – og heile tida er det tradisjonelle maskulinitetsbiletet som dominerer. Men svartmetallen som sjanger gjev òg moglegheiter utanfor dette. Det er eit songlyrisk potensial og handlingsrom både i form og innhald. Soleis er det mange paradoks ein kan peike

på, men det som er sams i sjangeren er kanskje ei særeigen drivkraft. Ei slik drivkraft kan ein sjå hjå dei unge kvinnene i performance- og svartmetallgruppa Witch Club Satan (WCS). Neo-feministar kallar dei seg, og tek opp i seg mykje av dei same kjenslene av framandgjering og motstand som er klassiske svartmetalltema, men med eit feministisk perspektiv; dei vender aggresjonen mot korleis kvinner har hatt det opp gjennom historia. Med songtekstar prega av feminisme og miljøkamp vert dei av somme sett på som ein giftig cocktail som utfordrar «gubbeveldet» i svartmetallen. Soleis ser me døme på at sjangeren kan dreiest i ulike ideologiske retningar. Musikalsk fell dei tydeleg innanfor svartmetallsjangeren med høgfrekvent lyd og skrikande vokalteknikk. Heksa nyttar dei i sine sceneopptredenar som mytisk figur, men også feministisk symbol. Ordet «club» i bandnamnet signaliserer òg eit mogeleg (kanskje ekskluderande?) fellesskap.

You say I'm hysterical?
 I take that as a compliment
 You see
 When I was a kid
 They told me bedtime stories about Armageddon
 Still, we slept like babies

This is an order: Wake up
 Wake up, dick
 You're addicted
 Just like us
 It's time to go hysterical

Eat, vomit, sleep, repeat
 Fat, stinky piece of shit
 Eat, vomit, sleep, repeat
 Fat, stinky piece of shit
 Greasy rivers, old meat
 Lip fillers, painkillers
 You are sleepwalking into a future nightmare
 Just like us

Be what you always was
 Be hysteria
 Be awake
 (Witch Club Satan, 2022)

Songteksten byrjar med eit retorisk spørsmål som rommar hundreår av kvinnelagnadar som har lide under skuldningar om hysteria. Det lyriske subjektet talar med autoritet og svarar spottande på sitt eige spørsmål. Pronomenbruken peikar i retning av ei klassifisering av me og dei. Subjektet grip gjennom teksten med ei konfronterande tiltale: «You say I'm hysterical?». Sjølv om det byrjar med eit eg hoppar det raskt til eit kollektivt me: «Still, we slept like babies». I motsetnad til dei førre tekstdøma, finn me her at kroppen trer fram. Kroppsfunksjonar («eat, vomit, sleep») og moderne kroppsideal, stadig promoterte gjennom sosiale medium («lip fillers»), skapar groteske bilete. Vidare er «painkillers» eit klassisk svartmetallsymbol som med motsett forteikn ber i seg ideen om å omfamme smerte, i staden for å pakke seg inn i passivitet. Duet vert kritisert for nettopp slik apati («sleepwalking»).

Ein kan merka at ei form for intertekstualitet, også i popkulturell forstand, er til stades med «eat, vomit, sleep, repeat»; tankane går snøgt til bestseljaren *Eat, Pray, Love*, Elizabeth Gilberts bok frå 2006, som òg vart ein stor kinosuksess. I boka og filmen finn me ein diskurs knytt til sjølvrealisering. Den moderne meiningsløysa som tiktokarar og influensarar promoterer løysinga på, kan òg høyrast i bakgrunnen; «lipfillers», «painkillers» og sjølvpleie er vegen den moderne kvinna kan søkja til for å skapa mening. WCS harselerer med dette, men peikar også på at dei heller ikkje slepp fri: «Just like us». Tekstlina «Greasy rivers, old meat» kan tolkast biletleg for aldriing, men ein kan òg sjå at det blir trekt liner til korleis kosthald og miljøkrise heng saman. Gjennomgåande ser me at liv og samfunn i dag vert kritiserte, og dei knyter einskildmennesket til ein større kontekst som miljøspørsmål og venleiksindustrien. WCS brukar kvinnelagnadar for å seia noko om korleis det heller lyt vera. Hysteria kan soleis vera ei form for kartarsis som er naudsynleg for å bryta sirkelen med kollektivt tap av livsmeining.

Eget som trer fram i desse tekstlinene utfordrar både eit historisk og eit notidig kollektiv: «Wake up» og «It's time to go hysterical» gjer klårt at duet lyt vakna opp frå det repetitive, samstundes som henvendinga mot duet er prega av aversjon eller provokasjon: «Wake up, dick». Soleis er det ikkje berre ein hierarkisk distanse, men òg ei potensiell inkludering; om den apostrofiske invitasjonen vil lukkast vil eit nytt mogeleg kollektiv verta synleg, slik som me har sett i dei andre tekstdøma. For sjølv om det lyriske subjektet er autoritært, er det nettopp òg ein nærleik mellom eget og duet av di eget sidestiller seg med det kollektivet som duet kan verta ein del av. Burdorf peikar på at forholdet mellom eget og duet «uttrykkjer forholdet mellom avsendar og mottakar» (2017: 24, mi omsetjing). Dette meiner ikkje Burdorf i passiv forstand, men som noko samanvevd og dynamisk. Det er noko dialogisk ved lyrisk adressering; eit du i teksten kan jamvel transcendere teksteiningar og vende seg direkte til lesaren (ibid.: 28). Apostrofen er soleis med på å lage liner som går innanfrå til utanfrå, som ei kopling mellom eget og verda utanfor teksten.

Det lyriske subjektet kjem med ei tydeleg oppmoding: «Be what you always was / Be hysteria / Be awake». Helge Kaasin skriv at svartmetallen brukar historiske og kulturelle røter som kan verta vekte til live i notidsmennesket (Kaasin 2023: 110); i kjernen av svartmetallen ligg eit ønske om å knuse status quo og erstatte det med noko nytt, ubunde og fritt. Der mannlege band, som døma har synt, har knytt dette «nye» til potensielle fellesskap tufta på stereotypiske maskulinitetsbilete, kan me seie at WCS «gjev fingeren» med bruken av ordet «dick»; dei vil knuse status quo innan svartmetallen og få fram kvinnerspektivet. Hysteria, det å vera vaken, medveten om det repetitive livet («eat, vomit, sleep, repeat»), for så å bryte sirkelen, synleggjer eit sinne og ønske om forandring.

WCS, som mange svartmetallband, nyttar teatralske effektar i sceneshowa sine: ljøs, kostyme, røykmaskiner. Dei ikler seg ein feminin svartmetallkarakter, som ein kan sjå som ein parallell til det lyriske subjektet. Gjennom prosopopeia utfordrar WCS den generiske svartmetallpersonaen som maskulin. Deira svartmetallpersona er ei heks, ei blodig brud, ei naken kvinne. Med ei slik oppfatning av dikt-eget vert det mogeleg at ein ser på eget som eit erketyrisk «metall-eg» som

har evne til å inkorporere og samstundes fornye ein sjangermytologi, det som ikkje berre ligg i, men også utanfor dei tekstlege universa. I ei slik stemme kan lydar/lesar verta ein del av verket, me kan verta inkluderte i eit fellesskap. Det er slik sett ein transparens eller dynamikk mellom innside og utside av eit dikt eller ein songtekst, og kanskje kjensler av framandgjering og ønske om fellesskap kan gje næring til rørsla mellom innanfrå og utanfrå teksten.

Tolking av svartmetalltekstar

Svartmetallvokalen har ikkje sjeldan vorte avfeia som støy. Vokalteknikken som ofte vert nytta i svartmetall er ikkje tilfeldig, men vesentleg for sjølve uttrykket. Framføring verkar inn på korleis me oppfattar ulike posisjonar i teksten og kva dei uttrykkjer. Korleis songen vert framført kan også vera med på å etablere det lyriske subjektet og å styrke denne instansen. Slik kan ein tenkja at den skrikande vokalen bidreg til å senda assosiasjonane til ei demonisk kraft.⁵ Grunna vokalteknikken kan ein også her snakka om inkludering og ekskludering av di det vert laga ein distanse til det tekstlege innhaldet. Vidare kan ein også seia at inkludering og ekskludering òg skjer i den musikalske opplevinga; svartmetallen kan for somme ved fyrste øyrekast verka bråkete og grovkorna. Resultatet kan då vera at den som høyrer vert avskrekka, andre kan verta interesserte i å finna ut kva som er det tekstlege innhaldet, medan somme igjen likar musikken eller estetikken som heilskap. Stemmeframføring og variasjon i vokalteknikk, *growl*, *snarl*, *scream*, bidreg til ulike perspektiv og ulike oppfatningar av eit eg og du/dei. Subjekt- og objektstrukturane inngår i ein leik med identitet og tilhøyrse, noko som høver godt i og med at kampen mellom det gode og det vonde er karakteristisk for sjangeren. Men, det vonde mot det gode vert invertert slik at det vonde vert det gode og dei vonde vert dei gode.

På den eine sida kan ein seia at svartmetalltekstar er enkle, dårlege, banale – ei lågkulturell form for litteratur. Men ein kan òg hevda at kaoset både i tekst og framføring vitnar om kompleksitet og motset seg eintydige tolkingar: Det lyriske oppsettet, teiknsetting, enjambementet

og tematiske samanhengar over verseliner bidreg til kompleksiteten. Samanhengane er ofte elliptiske; songlinene fylgjer kvarandre som tablå, som fråsegner som tematisk stør seg til kvarandre, medan ein aggressivt modus held seg. Trass i at det ofte er eit påtakeleg arkaiske ordval, har songane likevel eit modernistisk og fragmentarisk preg.

Som songlyrikk betrakta kan ein seia at svartmetallsjangeren ligg i eit skjeringspunkt mellom songlyrikk og skriftlyrikk; den framførte teksten er sjølvstøtt sentral (der vokalteknikk, performativitet osv. ladar teksten med mening), samstundes som nettopp framføringa er så krevjande at ein vert avhengig av den skriftlege teksten for å forstå innhaldet. Difor er den skriftlege teksten, slik ein kan finna den i platebilag eller på internett, nyttig, om ikkje avgjerande. Svartmetallyrikkens dobbeltheit, som både songlyrikk og skriftlyrikk, kan ein kanskje finna ein parallell til i korleis librettoen er ei støtte for tilhøyrarar av opera. Ein kan soleis hevda at det musikalske og den trykte teksten fungerer symbiotisk; den trykte teksten er integrert i verket på ein måte som gjer sjangeren til ei litterær uttryksform.

Fleire peikar på at tekst vert levande, i filosofisk forstand, i møte med lesar/lydar. Songlyrikk spelar på det kollektive; konsertar er framleis viktige i dei fleste musikalske sjangrar. Folk «tek inn» det lyriske på ein annleis måte enn gjennom å lesa boklyrikk. Soleis er denne forma for lyrikk særst høveleg når ein snakkar om kjensler av inkludering, av di det fangar opp det kollektive på ein annan måte enn skriftlyrikk, sjølv om det lyt nemnast at den lyriske situasjonen i svartmetalltekstar også kan verta realisert som ei musikkavspeling når ein er heilt åleine.

Eit moment ein lyt kommentere er kor «sant» det som vert sunge i svartmetalltekstar er – på same måte som ein kan diskutere Melgaards posisjon i hans (omdiskuterte) kunstnarlege uttrykk. Er det eit uttrykk for eit språksyn der det ein seier, eller syng, ikkje er så «viktig»? Svartmetallmiljøet er kanskje ein arena der aggresjon og forbode kjensler ikkje alltid vert meint eller oppfatta alvorleg, men fungerer meir som ventil for innestengt sinne? Hat for provokasjonens skuld? Eller som eit teatralisk uttrykk – ei form for overdriving, men med alvorleg klangbotn? Even Ruud oppfordrar til å sjå på musikk som «et middel til å produsere virkeligheter, sosiale rom, tilhørigheter, grenser mellom oss og 'de

andre’, kort sagt ‘identiteter’» (Ruud 1997: 3). Keith Kahn-Harris registrerer at metallartistar (og fansen) tillèt seg å leika med vald. Han konkluderer likevel med at bruk av «transgressive» (overskridande) tema avgrensar seg til det reint språklege (Kahn-Harris 2007: 59), og «frikjenner» soleis kunsten. Kan farlege politiske haldningar soleis ufarleggjerast? Songlyrikkforskar Lars Eckstein postulerer at «innhaldet i ord, verseliner og strofer er viktig – men kva songlyrikk verkeleg ‘tyder’ involverer meir enn berre språk» (Eckstein 2010: 30, mi omsetjing). Eckstein peikar på at songtekstar og *gjer* noko, ikkje berre *tyder* (ibid.: 32). Vidare er songlyrikk som, ein utøvande kunstart alltid «situert i tid, rom, stad, sosialt, fysisk og medialt» (ibid.: 30, mi omsetjing). Songlyrikktolking involverer soleis eit blick for sosiale og kulturelle aspekt (ibid.: 38). Det mediale uttrykket er vilkårsbunde; konteksten påverkar songlyrikken, likeins som det som skjer i teksten, i det lyriske, òg påverkar det som skjer utanfor. Kjensler av innanfor og utanfor kan ein kategorisere som litterære effektar, men lyt ikkje berre avgrensast til dette i ein større diskusjon. Konstruerte tekstlege fellesskap – horisontale kameratskap, som Anderson kallar det – kan også bidra til sosiale fellesskap. Eit me, altså ekskludering av somme og inkludering av andre, er nettopp avgjerande for kva som utgjer eit fellesskap; i platebutikken Helvete var det tydeleg kven som var velkomen inn og ikkje. Utan avgrensing vert det kanskje heller ikkje samhald.

Avslutning

Dei seinare åra har det vore fleire døme på ny interesse for svartmetallen, mellom anna Nasjonalbibliotekets utstilling *Dårlig stemning: Lyden av følelser i norsk svartmetall* og Helge Kaasins bok *Snø og granskog* (2023). Også NRK-dokumentaren *Helvete* og filmen *Lords of Chaos*, der amerikanske skodespelarar vandrar gjennom eit Oslo på nittitalet, syner at svartmetallen stadig er eit aktuelt fenomen. Vidare vert ofte den høge deltakinga på norskkurs ved universitet rundt omkring i verda trekt fram. Vår «Norwegianness» vert i dag av mange internasjonalt bunden i hop med denne sjangeren og subkulturen: «Norsk black metal er verdenskjent. Du har liksom Ibsen, Kittelsen, Edvard

Munch og norsk blackmetal. Blackmetal har blitt en del av det norske DNA-et. Uansett om man vil eller ikke» (NRK, 2020, 1:01–1:14).

Svartmetalltekstar skapar kollektiv gjennom lyriske konstruksjonar og pronomenbruk. I dei ulike songtekstane ser me at forskjellig fellesskap handlar om kven som er tiltenkt mottakar. Dimmu Borgir eller Burzum snakkar, eller syng, truleg ikkje til same modellesar eller -lydar som Witch Club Satan. Soleis kan ein seia at svartmetallstilen har sine distinkte sjangertrekk, men meiningsinnhald og tiltenkt mottakar kan variere enormt. I nokre av tekstsegmenta kan det òg synast at poenget ikkje er fellesskap, men distanse eller ønske om å riva ned fellesskap, for så å skapa eit nytt; kva det gode samfunn er, er desse artistane fundamentalt usamde om. Kanskje er det nettopp denne plastisiteten og dynamikken som gjer at sjangeren ser ut til å kunne romme motstridande tankar om kven som er inkludert eller ikkje, som igjen fører til at sjangeren held fram. Der nokre mannlege band har vore opptekne av nasjonaltilhøyrse og identitetsskaping med basis i fortid, tematiserer tekstane til WCS utfordringar i samfunnet og menneskelivet, kvinnelivet, her og no. Svartmetallen er i stor grad ei vidareføring av rock'n roll-credoet om opprør og lausriving, men skilnaden vert tydeleg med hyllinga av det destruktive og det mørke. Kontrasten kan ein t.d. finna i fanskaren til rockegruppa Turbonegro, Turbojugend, som har mottoet «Have a good time, all the time», medan eit sentralt poeng i svartmetallretorikken er å vakna opp frå ei tilhøve der menneske er lulla inn i konsumsvevn og konformitet. Ei form for vitalisme, både gjennom individualisme og fellesskap, synleggjer ein dynamikk, ein kamp. Bruk av kvasireligiøs språk- og bilettbruk og sjangerrelaterte tropar vert nytta appellativt for å kommunisere tankar om korleis samfunnet og livet er, men òg lyt vera; det kan pendle mellom omfamning av vonløyse og å skimte eit von om forandring. Svartmetallpoetikken er soleis gjennomsyra av livshyllande ønske om forandring og samstundes det aggressivt misantropiske. Av di dette er ein del av den norske kulturelle offentlegheita som no har vandra ut i den vide verda, lyt me ikkje avfeia desse songtekstane som støy. Slik som me kan høyra Munchs skrik, vert svartmetallens vræl eit uttrykk for frustrasjon frå einskildmennesket som ikkje kjenner seg heime i samfunnet, men som lengtar etter å finna sin eigen flokk.

Litteratur

- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Verso.
- Burdorf, D. (2017). The I and the Others, Articulations of Personality and Communication Structures in the Lyric. I *Journal of Literary Theory*. Vol 11, no.1.
- D'Amico, G. (2009). Black Metal, Literature and Mythology: The Case of Cornelius Jakhelln. I *Nordicum-Mediterraneum: Icelandic E-Journal of Nordic and Mediterranean Studies*. Vol 4, no. 1.
- Eckstein, L. (2010). *Reading Song Lyrics*. Amsterdam/New York: Rodopi
- Eriksen, T. Hylland. (1993). Being Norwegian in a Shrinking World. Reflections on Norwegian Identity. I Anne Cohen Kiel (red.) *Continuity and Change: Aspects of Modern Norway*, s. 11–37. Oslo: Scandinavian University Press.
- Guilianotti, R. & Robertson, R. (2004). *Metal Rules the Globe*. Durham: Duke University Press.
- Helden, I. von (2015). *Norwegian Native Art: Cultural Identity in Norwegian Metal Music*. Münster: LIT Verlag.
- Kahn-Harris, K. (2007) *Extreme Metal – Music and Culture on the edge*. Oxford: Berg.
- Kaasin, H. (2023). *Snø og granskog: Språk, ideologi og nasjonalromantisk raseri i norsk svartmetall*. Oslo: Nasjonalbiblioteket.
- Larsen, V. (2018). Jeg lever egentlig et veldig kjedelig liv. Tilgjengelig fra: https://www.nrk.no/kultur/xl/bjarne-melgaard_-_jeg-lever-egentlig-et-veeldig-kjedelig-liv-1.14322859 (hentet 21. november 2023).
- Moynihan, M. og Søderlind, D. (2003). *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*. London: Feral House.
- NRK. (2020). *Helvete* [TV-serie]. Oslo: NRK
- Ruud, E. (1997). *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Thompson, C. (2018). *Norges Våpen: Cultural Memory and Uses of History in Norwegian Black Metal*. Uppsala: Studia Historica Uppsalsensia 263.
- Aadland, E. (2006). *Farvel til litteraturvitenskapen*. Oslo: Spartacus.

Musikk

- Burzum. (1996). Gebrechlichkeit I. På *Filosofem*. Misanthropy Records.
- Darkthrone. (1995). Hans siste vinter. På *Panzerfaust*. Moonfog Productions.
- Dimmu Borgir. (2005). Sorgens kammer – Del II. På *Stormblåst*. Cacophonous Records.
- Dimmu Borgir. (2003). Vredesbyrd. På *Death Cult Armageddon*. Nuclear Blast.
- Enslaved. (1997). 793. På *Eld*. Osmose Productions.
- Taake. (2011). Orkan. På *Noregs vaapen*. Karisma Records.
- Trossetrua Band. (2013). Svarte telt. På *Eurotrua*. Trossetrua
- Witch Club Satan. (2022) Hysteria. På *Hysteria*. Lost and Found Records.

Noter

- ¹ Michael J. Moynihan har kome med fråsegner som ein kan karakterisere som høgreekstreme, og er difor ein omdiskutert person i fagfeltet. I denne artikkelen vil eg koma attende til høgreekstrem problematikk, men med utgangspunkt i songtekstar. Innan denne ekstreme sjangeren finn me forskarar og musikarar på ytre høgre, så vel som ytre venstre. Boka til Moynihan og Sønderlind vert framleis sett på som eit referanseverk innan svarmetallforskninga.
- ² Svartmetallbandet Darkthrone kom med 1995-albumet sitt *Panzerfaust* med ei tolking av Tarjei Vesaas' dikt «Snø og granskog». Nett slik dei snøtunge skogane i Telemark kan kjennast heimlege, kan også eit indre landskap, prega av tungsinn, vera ein stad ein finn trøyst og tilhøyrse. Helge Kaasin diskuterer m.a. dette i si utgjeving *Snø og granskog* (2023).
- ³ Ein kan kanskje seia at Dorothe Engelbretsdatter og annan barokk salmedikting har fascinasjonen for hovudskallar og melodramatikk sams med svartmetallen.
- ⁴ Om ein leitar, kan ein finne mange slike songliner, det er jamvel ein nettstad, rteyourmusic.com, der ei lang liste over svartmetallband er evaluert og kategorisert etter kor nasjonalistiske, rasistiske eller kommunistiske dei er.
- ⁵ Det estetiske i svartmetallen handlar òg i stor grad om noko overveldande (sublimt) og 'styggvakkert'.

Rough and Rowdy Ways og Dylans minimalistiske formutforskning

Eyolf Østrem

Det store mysteriet med Bob Dylan har alltid vært at hans musikk tilsynelatende er både enkel og banal, og til og med uskjønn, utiltalende. I de siste tiårene ser han dessuten ut til å ha forsterket nettopp disse tendensene ytterligere i sine sanger og innspillinger: Enkelheten nærmer seg til tider begivenhetsløshet, og hans drøyt åttiårige stemme er ikke blitt mindre uskjønn med årene. Likevel verdsettes Dylan høyt både av publikum og av sine medmusikere.¹

I denne artikkelen vil jeg følge disse trådene gjennom det som ser ut til å være et meget bevisst arbeid med strofiske former, som strekker seg ut over de konvensjonelle vers–refreng-strukturene.

Preludium: Storform på slagmarken

Filmen *Gods and Generals* fra 2003 er et relativt politisk ukorrekt og kunstnerisk ikke spesielt vellykket borgerkrigsepos² som i dag ikke huskes for stort annet enn at utgangsmusikken var en nyskrevet sang av Bob Dylan: «Cross the Green Mountain». Det er en bemerkelsesverdig sang. Den varer i over åtte minutter, og den kan ved første møte virke som en eneste lang, formløs masse av musikk. Teksten er langsommelig; ting får ta tid; historien – i den grad det *er* en historie – utfolder seg langsomt.

Den samme langsommeligheten gjenfinnes i musikken. Forholdet mellom vers og refrang er ikke hva man er vant til: Refrengene adskiller seg knapt fra versene – hvis de nå i det hele tatt kan kalles «refrenger» – de slutter på dominanten og har ingen tekstgjentagelse, og burde derfor kanskje heller kalles broer, men de har ingen kontrast-

effekt, som broer gjerne har. Både det musikalske uttrykket og de harmoniske figurene er de samme som i versene.³

Av noteeksempelet i Figur 1 – som i kompaktform gjengir sangens harmoniske oppbygning ved at hver tone får representere en hel takt – kan man avlese hvordan firetaktblokkene sangen er oppbygd over, gjentas, transformeres, flyttes hit og dit i vers- eller bro-strukturen. Den instrumentale introduksjonen er den samme som slutten av broen (*c-h-a-g a-h-c-d*); verset begynner med den samme oppgangen som broen slutter med (*a-h-c-d*), fulgt av den samme figuren (*c-h-a-d*) som broen har i andre «takt»; versets hovedsakelig oppadgående bevegelse speiles av en tilsvarende dalende tendens i broen, men uten at den ene eller andre bevegelsesretningen dominerer fullstendig.

Sangen *slutter* egentlig ikke heller, i hvert fall ikke i kraft av musikken selv. Sangen går i G-dur, men versene slutter på tonikaparallellen E-moll i noe som fullstendig tilsvarer den klassiske musikkens *skuffende kadense*, og broene slutter på dominanten D-dur, så det er opp til mellomspillene å bringe noen som helst avslutning, hvilket de gjør – på mange forskjellige måter.

Intro

Vers

-Bridge-

Mellomspill

Figur 1. Billedtekst: Den harmoniske oppbygningen i «Cross the Green Mountain». Hver fjerdedelsnote representerer en hel takt i sangen.

ROUGH AND ROWDY WAYS

I cross the green mountain, I sit by the stream
Heaven blazing in my head, I dreamt a monstrous dream
Something came up out of the sea
Swept through the land of the rich and the free

I look into the eyes of my merciful friend
And then i ask myself, is this the end?
Memories linger, sad yet sweet
And I think of the souls in heaven who will meet

*Altars are burning with flames far and wide
The foe has crossed over from the other side
They tip their caps from the top of the hill
You can feel them come, more brave blood to spill*

Close the eyes of our captain, peace may he know
His long night is done, the great leader is laid low
He was ready to fall, he was quick to defend
Killed outright he was, by his own men

It's the last day's last hour, of the last happy year
I feel that the unknown world is so near
Pride will vanish and glory will rot
But virtue lives and cannot be forgot

The bells of leavening have rung
There's blasphemy on every tongue
Let 'em say that I walked in fair nature's light
And that I was loyal to truth and to right

*Serve God and be cheerful, look upward, beyond
Beyond the darkness of masks, the surprises of dawn
In the deep green grasses of the blood stained world
They never dreamed of surrenderin'; they fell where they stood*

Along the dim Atlantic line
the ravaged land lies for miles behind
The light's coming forward and the streets are broad
All must yield to the avenging God

*The world is old, the world is gray
Lessons of life, can't be learned in a day
I watch and I wait, and I listen while I stand
To the music that comes from a far-better land*

Stars fell over Alabama, I saw each star
You're walkin' in dreams, whoever you are
Chilled are the skies, keen as the frost
The ground's froze hard and the morning is lost

A letter to mother came today
Gunshot wound to the breast is what it did say
But he'll be better soon, he's in a hospital bed
But he'll never be better - he's already dead

I'm ten miles outside the city, and I'm lifted away
In an ancient light, that is not of day
They were calm, they were blunt, we knew 'em all too well
We loved each other more than we ever dared to tell

Figur 2: Vers og kvasi-bruer i «Cross the Green Mountain».

Men hva som kanskje først og fremst er særegent med «Cross the Green Mountain» – og da særegent med hensyn til genren – er fordelingen av versene, og hvordan Dylan bygger opp en slags storform i sangen.

«Storform» er en term som mest hører hjemme i den klassiske musikken, hvor den betegner den overgripende formoppbygningen i et

lengre, mer komplekst verk som strekker seg over lengre tid og/eller flere satser. Det er sjelden et relevant begrep i populærmusikk. Men hvis man i ordet legger en overgripende organisering som ikke nødvendigvis lar seg føle eller gjenkjenne i det enkelte øyeblikk, men som likevel har betydning i fugleperspektiv og dermed kanskje også for opplevelsen av sangen som helhet, er det faktisk relevant å snakke om en storform her.

I figur forrige side er sangteksten satt opp med de tre bro-segmentene som avdelere (i kursiv) mellom blokker i sangen. Det spesielle er den ujevne fordelingen av vers per blokk: først to vers, deretter ett enkelt, og til sist to blokker à tre vers, avbrutt av en bro.

Rough and Rowdy Ways (2020)

Alle de trekkene jeg har fremhevet i gjennomgangen av «Cross the Green Mountain» forekommer i mye av den musikken Dylan har laget i tiden etter 2003, i en sånn grad at det kan synes som en bevisst sangskriver-strategi og et estetisk prosjekt: den «minimalistiske storformutforskningen» jeg hentyder til i tittelen. Dette gjelder ikke minst på Dylans hittil siste plate, *Rough and Rowdy Ways*.

Da platen kom ut i 2020, var det åtte år siden Dylan sist hadde gitt ut en egenskrevet sang. I de mellomliggende årene hadde han dukket ned i det repertoaret som nærmest forbindes med Frank Sinatra, med tre enkle og ett trippelalbum som resultat.⁴ Så kom korona-pandemien, og i mars 2020 ble plutselig og fullstendig uventet den monumentale sangen «Murder Most Foul» om Kennedy-mordet – tett på sytten minutter, og dermed Dylans lengste sang noensinne – annonsert på Twitter som «an unreleased song we recorded a while back that you might find interesting. Stay safe, stay observant and may God be with you». I april og mai kom det ut ytterligere to enkeltvisinger («I Contain Multitudes» og «False Prophet»), og den 19. juni 2020 kom endelig hele platen, som raskt ble rost som Dylans beste siden 1997 eller 1975 eller til og med 1966.

Når jeg kaller det Dylan gjør på *Rough and Rowdy Ways* for «minimalisme», skal det leses både i generell og i spesifikk forstand. Ge-

nerelt arbeider Dylan her med *minimale* virkemidler og selvpålagte begrensninger både harmonisk, melodisk og formmessig.

Dylan er nok kjent for å være grensesprengende med sine tekster, men *formmessig* og *musikalsk* har han aldri vært de store faktenes mann. Som Bjarne Markussen har diskutert, hoppet han på bridge-bølgen midt på 60-tallet, men ellers har han for det meste brukt enkle vers-refreng-former av ulike slag.⁵ Han har heller ikke brydd seg spesielt mye om *harmoniske* finesser. Når han lett nedsettende kalles «tre-greps-artist», er det med en viss rot i virkeligheten.⁶ Og selv om han da saktens har enkelte gode *melodier* under beltet, er det ikke som melodiker som sådan han har utmerket seg.

På *Rough and Rowdy Ways* er det som om alle disse tendensene er skrudd et ekstra nivå opp, så det ikke lenger handler bare om begrenset bruk av musikalske virkemidler, men om en *bevisst minimalisering*. Mer spesifikt brukes minimalisme som betegnelse på flere forskjellige strømninger i ulike kunstarter. På musikkområdet er det tettest forbundet med komponister som Philip Glass og Steve Reich. Når jeg bruker betegnelsen her, er det til dels med henvisning til visse av de musikalske teknikkene de utviklet, særlig en gradvis variasjon av gjentatte rytmiske mønstre, men ikke nødvendigvis til deres estetikk i bredere forstand.

Minimalisme I: Formutforskning i variasjoner og gjentakelser

Fra første begynnelse har *refreng* vært en vesentlig bestanddel i Dylans formspråk. Men refreng er ikke én ting. Nærmest per definisjon er et refreng en *tekstmessig* gjentakelse som synges til *samme musikk* hver gang, og bruken av refrenger er dermed et glimrende eksempel på den uoppløselige forbindelsen mellom tekst og musikk i Dylans kunst. Hvor mye som gjentas, og hvorvidt gjentakelsen er knyttet til en hel strofe, en linje eller til og med bare et enkelt ord, kan variere kraftig. I «Like a Rolling Stone» er det en hel strofe som gjentas, til musikk som kontrasterer med versene. I «Blowin' in the Wind» er det hele slutten av verset, og i «Tangled Up in Blue» og «The Times They Are A-Changing» er det bare de siste ordene, som en tilbakevendende punchline.

På *Rough and Rowdy Ways* er refrengbruken mer mangfoldig enn noen gang før. I den ene enden har vi bluesnummeret «False Prophet», som slett ikke har noe refreng, til tross for at refrenger nærmest er et genretrekk for Dylans blues ellers. Det har derimot et av de andre blues-numrene, «Crossing the Rubicon», hvor hvert vers slutter «And I crossed the Rubicon». Tilsvarende sistelinje-refreng finner vi også i «I Contain Multitudes» og «I've Made up My Mind to Give Myself to You». Nært beslektet er refrengtypen i «Black Rider», hvor hvert vers *begynner* med tittelfrasen.

Også de resterende sangene på platen har refrenger, men av mer usedvanlig art. I «Goodbye, Jimmy Reed» begynner *nest* siste linje med tittelraden, men fortsetter på forskjellig vis hver gang, med forskjellige hilsningsfraser («Goodbye, Jimmy Reed, godspeed», «... goodbye, goodnight», «... goodbye, good luck», «... goodbye and so long», «... and everything within ya»), og en sistelinje som er ny for hvert vers.

«My Own Version of You» er underfundig: Første vers slutter med tittelfrasen, som derfor naturlig høres som et refreng:

[1] I'll bring someone to life, is what I wanna do
I'm gonna create *my own version of you*

Men denne forventningen brytes i vers nummer to:

[2] I'm gon' make someone a life, someone I've never seen
You know what I mean, you know exactly what I mean

Først i tredje vers blir det klart at sangen *har* et refreng, men at det finnes i begynnelsen på *nest siste* rad:

[3] *I'll bring someone to life*, someone for real
Someone who feels the way that I feel

I det andre verset ble refrengkarakteren holdt skjult gjennom den lette modifiseringen av teksten («make *someone a life*»). Men heretter begynner alle refrengene med «I'll bring someone to life». Tittelraden

er det ikke spor av. Et liknende, «flytende» refreng brukes i «Mother of Muses». Det første verset lyder:

Mother of Muses sing for me
 Sing of the mountains and the deep dark sea
 Sing of the lakes and the nymphs of the forest
 Sing your hearts out, all your women of the chorus
 Sing of honor and fate and glory be
Mother of Muses sing for me

Første og siste rad bruker altså tittelfrasen, og dermed er det etablert et mønster, forsterket av de mellomliggende «Sing ...»-radene. Så når andre vers begynner:

Mother of Muses sing for my heart

– ville det ikke være urimelig å tro at sangen bruker en dobbelt-refreng-struktur, og at siste linje følgelig blir en gjentakelse av den første? Det skjer også *nesten*: Siste linje er: «Mother of Muses sing for me» – refrenget fra første vers. Så er altså *det* det egentlige refrenget?

Nei, viser det seg. I tredje vers nevnes ikke musenes mor i det hele tatt, i fjerde vers dukker hun opp i *nest* siste linje («Mother of Muses, wherever you are / I've already outlived my life by far»), femte vers begynner igjen med «Mother of Muses», og derfra og til sangens slutt er hun fraværende.

Hvis vi antar at et refreng har en dobbelt funksjon – dels å fastholde et bestemt tema sangen igjennom, dels å etablere en struktur, både narrativt og formmessig – så er det Dylan gjør i «Mother of Muses» å skille de to funksjonene ad. Hvis man ikke setter seg ned og analyserer formen, kunne man godt forledes til å tro at sangen faktisk *har* et fast refreng, og de mange gjentakelsene av tittelfrasen gjør temaet utvetydig, uansett hvor uregelmessig den dukker opp.

«Key West (Philosopher Pirate)» er den mest overdådige refreng-sangen på platen, med mange forskjellige slags refrenger på en gang. Alle de regulære versene slutter helt regelmessig med «Down in the [varierende ord],⁷ way down in Key West», som et refreng av punch-

line-typen. Med ujevne mellomrom opptrer det dessuten et refreng som fyller en hel strofe. Det første av disse lyder:

Key West is the place to be
If you're looking for immortality.
Stay on the road, follow the highway sign.
Key West is fine and fair;
If you lost your mind, you'll find it there.
Key West is on the horizon line.

Og det andre:

Key West is the place to go,
Down by the Gulf of Mexico,
Beyond the sea, beyond the shifting sands.
Key West is the gateway key
To innocence and purity.
Key West, Key West is the enchanted land.

Vi ser altså ut til å ha en struktur hvor dette stroferefrengget begynner «Key West is the place to ...» med forskjellige fortsettelser, hvorpå den andre halvdel av strofen gjentar «Key West»-mottoet i starten, og strofens siste linje konkluderer med enda en observasjon om hva Key West er.

Det stemmer ikke helt: De to siste refrengene begynner og slutter med «Key West is ...», men bare det siste refrenget fortsetter «... the place to ...». I det nest siste er det bare disse to linjene som bruker mottoet, mens det i det siste hamres inn i fire av de seks linjene (hvor de tre siste dessuten er identiske med slutten av første refreng). Gjentakelsen «Key West, Key West» fra refreng 2 opptrer også i refreng 3.

I «Key West» brukes altså mange forskjellige refrengtyper på en gang, over hele spekteret fra den enkle ordgjentakelsen «Key West, Key West» til en fullstendig strofisk enhet, mer eller mindre trofast gjentatt. Vi ser noe av den samme oppløsningen av sammenhengen mellom formmessig og tematisk funksjon som i «Mother of Muses», med det tillegg at Dylan her også ser ut til å leke med grensen mellom gjentakelse og refreng: Når er det «bare» en gjentakelse og når er det

faktisk et refreng? Siden refrengets funksjon allerede er i spill, er det vanskelig å dra den grensen, og det ser også ut til å være poenget.

Sist, men ikke minst: «Murder Most Foul». Den 17-minutter lange sangen virker umiddelbart som en uendelig serie av parvis rimede linjer uten noen tydelig struktur. Men fire ganger i løpet av disse 17 minuttene synges ordene «Murder most foul», etterfulgt av et kort instrumentalt mellomspill. Mellomspillet forekommer ytterligere én gang, så til sammen kan man ane en overgripende struktur hvor sangen består av fire eller fem seksjoner.

Å kalle disse fire forekomstene av sangtittelen et «refreng» er kanskje å strekke terminologien. Men likefullt: Det oppfyller de to kriteriene om tematisk konstans og formmessig strukturering, selv om det fordrer en mer utstrakt oppmerksomhet enn refrenger flest.

Denne oppdelingen i «Murder Most Foul» er et av de mest karakteristiske trekkene ved platen som helhet, og der arven fra «Cross the Green Mountain» viser seg tydeligst. Hver av de fem seksjonene – «storvers» kunne man kalle dem – består av et varierende antall normale vers, som også er av varierende lengde. Det første ser slik ut:

C	F
It was a dark day in Dallas, November '63	
C	F
A day that will live on in infamy	
C	
President Kennedy was a-ridin' high	
F	
Good day to be livin' and a good day to die	
C	
Being led to the slaughter like a sacrificial lamb	
F	
He said, "Wait a minute, boys, you know who I am?"	
G	
"Of course we do, we know who you are"	
Fmaj7	
Then they blew off his head while he was still in the car	

Figur 3: «Murder Most Foul», akkordskjema for versene.

Først en langsom, monoton veksling mellom C og F. Deretter, som et slags underspilt klimaks, byttes en C ut mot G. «Småverset» ender med en tilbakegang til F, som legger opp til at neste vers kan begynne. Hvert «storvers» består av mellom to og seks slike «småvers», nærmere bestemt 3, 5, 5, 2 og 6, hvor altså det siste i hvert storvers ender med «Murder most foul».

Flere av de andre sangene på platen gjør bruk av den samme uregelmessige oppdelingen i «storvers». Mest ekstrem ved siden av «Murder Most Foul» er «My Own Version of You», med fordelingen 1-1-2-2-2-1-1-5:

1

All through the summers, into January
I've been visiting morgues and monasteries
Looking for the necessary body parts
Limbs and livers and brains and hearts
I'll bring someone to life, is what I wanna do
I'm gonna create my own version of you

3

I'll take the Scarface Pacino and The Godfather Brando
Mix 'em up in a tank, and get a robot commando
If I do it upright and put the head on straight
I'll be saved by the creature that I create

I'll get blood from a cactus, gunpowder from ice
I don't gamble with cards and I don't shoot no dice
Can you look in my face with your sightless eyes?
Can you cross your heart and hope to die?
I'll bring someone to life, someone for real
Someone who feels the way that I feel

5

I'm gon' make you play the piano like a Leon Russell
Like Liberace, like St. John the Apostle
I'll play every number that I can play
I'll see you maybe on Judgment Day

After midnight, if you still wanna meet
I'll be at the Black Horse Tavern on Armageddon Street
Two doors down, not that far a walk
I'll hear your footsteps, you won't have to knock
I'll bring someone to life, balance the scales
I'm not gonna get involved in any insignificant details

2

Well, it must be the winter of my discontent.
I wish you'd have taken me with you wherever you went.
They talk all night and they talk all day,
But not for a minute do I believe anything they say.
I'm gon' make someone a life, someone I've never seen
You know what I mean, you know exactly what I mean

4

I study Sanskrit and Arabic to improve my mind
I wanna do things for the benefit of all mankind
I say to the willow tree, "Don't weep for me"
I'm saying to hell with all things that used to be

Well, I get into trouble, then I hit the wall
No place to turn, no place at all
I'll pick a number between a-one and two
And I ask myself, "What would Julius Caesar do?"
I will bring someone to life in more ways than one
Don't matter how long it takes, it'll be done when it's done

6

You can bring it to St. Peter, You can bring it to Jerome
You can bring it all the way over, Bring it all the way home
Bring it to the corner where the children play
You can bring it to me on a silver tray
I'll bring someone to life, spare no expense
Do it with decency and common sense

ROUGH AND ROWDY WAYS

7

Can you tell me what it means, to be or not to be?
 You won't get away with fooling me
 Can you help me walk that good land mile?
 Can you give me the blessings of your smile?
 I'll bring someone to life, use all of my powers
 Do it in the dark in the wee, small hours

8

I can see the history of the whole human race
 It's all right there, it's carved into your face
 Should I break it all down? Should I fall on my knees?
 Is there light at the end of the tunnel, can you tell me please?

Stand over there by the cypress tree
 Where the Trojan women and children were sold into slavery
 Long before the first Crusade
 Way back before England or America were made

Step right into the burning hell
 Where some of the best-known enemies of mankind dwell
 Mr. Freud with his dreams, Mr. Marx with his ax
 See the raw hide lash rip the skin from their backs

Got the right spirit, you can feel it, you can hear it
 You've got what they call the immortal spirit
 You can feel it all night, you can feel it in the morn'
 It creeps in your body, the day you were born

One strike of lightning is all that I need
 And a blast of electricity that runs at top speed
 Shimmy your ribs, I'll stick in the knife
 Gonna jump-start my creation to life
 I wanna bring someone to life, turn back the years
 Do it with laughter and do it with tears.

Figur 4: «My Own Version of You», oppdeling i storvers.

I «I Contain Multitudes» og «I've Made up My Mind to Give Myself to You» blir det gradvis færre vers per enhet (henholdsvis 3-2-1 og 2-2-1-1), mens det i «Key West» blir lenger mellom refrengene (2-2-3-3). Dette gir følgende skjematisk oversikt over platen som helhet. I den midterste spalten har jeg angitt rimskjemaet – gjennomgående variasjoner på strofer med tre parvis rimede linjer – med refrengforekomster i store bokstaver og med de eventuelle bro/refreng-strofene i kursiv.

<i>Sang</i>	<i>Skjema</i>	<i>Storvers</i>
I Contain Multitudes	aabbC ddee	3-2-1
False Prophet	aabb	
My Own Version of You	aabbCc ddee	1-1-2-2-2-1-1-5
I've Made up My Mind to Give Myself to You	aabB ccdd	2-2-1-1

Black Rider	Aabbcc	
Goodbye, Jimmy Reed	aabbCc	
Mother of Muses	aabbcc	
Crossing the Rubicon	·a·a·b·B	
Key West (Philosopher Pirate)	aabccB ddeffg	2-2-3-3
Murder Most Foul	aabbccdde...	3-5-5-2-6

Minimalisme II: Mono- og «polytont» resitativ

Det uttrykksmessig tilbakeholdne temaet på platen viser seg tydeligst på det melodiske planet. Mange av sangene består hovedsakelig av resitativ som er monotone både mer spesifikt, ved at de holder seg på en enkelt tone, og mer generelt, ved at uttrykksregisteret er begrenset.

«Murder Most Foul» er det mest ekstreme eksemplet. Gjennom hele sangens 17 minutter resiteres det stort sett på én tone, med kun sporadiske utsving til en av nabotonene. Men også «I Contain Multitudes» holder seg til grunn-tonen. To av frasene slutter på tersen over grunn-tonen, men det er også alt. Det samme gjelder for «My Own Version of You»: Det meste av sangen ligger på én og samme tone også her.

To overgripende observasjoner kan gjøres. For det første: De tre sangene representerer stigende grad av harmonisk kompleksitet og aktivitet. «Murder Most Foul» alternerer på påfallende enkelt vis mellom to akkorder. «I Contain Multitudes» er langt mer harmonisk variert, med krydrede og symboltunge akkordtyper som dim-akkord, augmenterte akkorder og none-akkord, mens «My Own Version of You» i tillegg har en mer aktiv og energisk harmonisk puls, hvilket gjør at man nærmest ikke legger merke til den monotone melodien i det hele tatt. Med andre ord: Det samme virkemiddelet – monotont resitativ – får forskjellig karakter alt etter hvilken kontekst det settes inn i.

For det andre: Dette er lange sanger. To av dem går i C-dur og én i C#-moll. Det betyr at i 31 av platens 70 minutter synger Dylan én og samme tone (tilnærmet) og ingenting annet. Det ekstremt resitativiske er kanskje det mest karakteristiske ved platen, og disse 31 minuttene er både oppsiktsvekkende i seg selv, og en god representasjon av den minimaliserende tendensen på platen generelt.

«Black Rider» representerer en annen form for resitativ. Hver en-

ROUGH AND ROWDY WAYS

kelt frase resiteres monotont, men på forskjellige toner fra frase til frase. Her er for eksempel begynnelsen av sangen:

Dm 3 3 A7 3 D7
Black Ri - der, Black Ri - der, you been liv - ing too hard, been up all night have to
Gm E7 A7
stay on the guard the path that you're walk - ing too nar - row to walk

Figur 5. Billedtekst: «Black Rider», innledning.

Til sammen danner disse «frasetonene» en slags melodi, som er det som oppfattes som melodien i sangen, men denne melodien varierer fra vers til vers (de seks første *tonene* i neste eksempel representerer altså de seks *frasene* i forrige eksempel):

vers 1 Dm A7 D7 Gm E7/d A/c# D7/c Gm/b Dm/a A7 Dm6/a A Dm vers 2 Dm A7 D7 Gm E7/d A/c# D7/c G/h B6 F/a E/g# A Dm
vers 3 Dm A7 Gm Dm B F/a E7/g# A7/g# Dm6/c Dm6/a A7 Dm vers 4 Dm A7 D7 Gm E7/d A7/c# D7/c G/h Gm/b A E/g# A
vers 5 Dm A7 Gm7 Dm B F/a E7/g# A Ab/a A7 G9/a A Dm

Figur 6. Billedtekst: «Black Rider», harmonisk struktur.

Hvis det vi hittil har hørt, er *monotoni*, kan dette kanskje kalles «polytoni», en monotoni på forskjellige toner. Verd å merke seg er at selv om den overgripende buebevegelsen er den samme i alle versene, er ingen av de polytone melodiene identiske.⁸ Igjen er det samme motivet i spill: små variasjoner på én parameter, som fremtrer tydeligere enn de ellers ville ha gjort takket være tilbakeholdenhet på de andre.

McKinley hollered, McKinley squalled Doctor said: "McKinley, death is on the wall Say it to me, if you got something to confess" I heard all about it, he was goin' down slow I heard it on the wireless radio From down in the boondocks, way down in Key West	I was born on the wrong side of the railroad track, Like Ginsberg, Corso and Kerouac, Like Louis, and Jimmy and Buddy and all the rest. Well, it might not be the thing to do But I'm sticking with you through and through Down in the flatlands, way down in Key West
I'm searching for love, for inspiration On that pirate radio station Coming out of Luxembourg and Budapest Radio signal's clear as can be I'm so deep in love that I can hardly see Down in the flatlands, way down in Key West	I got both my feet planted square on the ground Got my right hand high, with the thumb down. Such is life, such is happiness Hibiscus flowers, they grow everywhere here If you wear one, put it behind your ear Down on the bottom, way down in Key West
Key West is the place to be If you're looking for immortality Stay on the road, follow the highway sign Key West is fine and fair If you lost your mind, you'll find it there Key West is on the horizon line	Key West is the place to go Down by the Gulf of Mexico Beyond the sea, beyond the shifting sands Key West is the gateway key To innocence and purity Key West, Key West is the enchanted land
I've never lived in the land of Oz Or wasted my time with an unworthy cause It's hot down here, and you can't be overdressed Tiny blossoms of a toxic plant They can make you dizzy, I'd like to help you but I can't Down in the flatlands, way down in Key West	Wherever I travel, wherever I roam I'm not that far from the convent home I do what I think is right, what I think is best History Street off of Mallory Square Truman had his White House there Eastbound, Westbound, way down in Key West
Well the fishtail ponds, and the orchid trees They can give you that bleeding heart disease People tell me I ought to try a little tenderness On Newton Street, Bayview Park Walking in the shadow after dark Down under, way down in Key West	Twelve years old, they put me in a suit Forced me to marry a prostitute There were gold fringes on her wedding dress That's my story, but not where it ends She's still cute, and we're still friends Down on the bottom, way down in Key West
I play gumbo limbo spirituals I know all the Hindu rituals People tell me that I'm truly blessed Bougainvillea blooming in the summer. in the spring Winter here is an unknown thing Down in the flatlands, way down in Key West	I play both sides against the middle Trying to pick up that pirate radio signal I heard the news, I heard your last request Fly around my pretty little Miss I don't love nobody, give me a kiss Down on the bottom, way down in Key West
Key West is under the sun Under the radar, under the gun You stay to the left, and then you lean to the right Feel the sunlight on your skin And the healing virtues of the wind Key West, Key West is the land of light	Key West is the place to be If you're looking for immortality Key West is paradise divine Key West is fine and fair If you lost your mind, you'll find it there Key West is on the horizon line

Figur 7: «Key West», oppdeling i storvers.

I «Key West» samles mange av de trådene jeg har trukket frem hittil. Den inneholder dermed kanskje også noen nøkler til gåten om de 31

ROUGH AND ROWDY WAYS

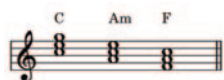
minuttene på C. Jeg vil presentere sangen i tre zoom-nivåer. Oversiktsbildet på det første zoom-nivået ser slik ut: (ill. 7)

Vi kan gjenkjenne strukturen fra «Cross the Green Mountain»: En serie med vers som med ujevne mellomrom (her 2+2+3+3) avbrytes av noe som ikke riktig er hverken refreng eller bro, men noe midt imellom. Hvis vi zoomer inn på hvert av disse «stor-versene» og setter inn akkorder, får vi følgende:

C	Am
McKinley	hollered, McKinley
C	Am
Doctor said: "McKinley,	death is on the wall
F	Am
Say it to me, if you got	something to confess"
C	Am
I heard all about it, he	was goin' down slow
C	Am
I heard it on the wireless	radio
Fmaj7	Am
From down in the boondocks,	way down in Key West
I'm searching for love, for inspiration	
On that pirate radio station	
Coming out of Luxembourg and Budapest	
Radio signal's clear as can be	
I'm so deep in love that I can hardly see	
Down in the flatlands, way down in Key West	
F	
<i>Key West is the place to be</i>	
C	Am
<i>If you're looking for immortality</i>	
C	Am
<i>Stay on the road, follow the highway sign</i>	
F	
<i>Key West is fine and fair</i>	
C	Am
<i>If you lost your mind, you'll find it there</i>	
Fmaj7	Am
<i>Key West is on the horizon line</i>	

Figur 8: «Key West», akkordskjema.

Hele sangen synges over tre akkorder – C, Am og F. Disse akkordene er nært beslektet, og slektskapet kan beskrives på to måter. C-dur er hovedtonearten (tonika), og A-moll er dens parallelltoneart.⁹ F-dur er én av de to andre dur-akkordene i tonearten C-dur. Den kalles gjerne «subdominant», og dens klassiske funksjon er å være bindeledd mellom tonika og den tredje hovedakkorden i dur: dominanten. Dette er den første besynderligheten med «Key West»: Det forekommer ingen dominant. Derfor er den andre måten å forklare slektskapet mellom sangens tre akkorder på muligens mer givende. De tre akkordene har følgende toneinnhold:



Figur 9. Akkordene i «Key West»

Hver av akkordene har altså to toner til felles med neste akkord i serien. Til sammen utgjør toneinnholdet en stabel av terser, hvor hver av de tre akkordene er et lite utsnitt av den samlede stabel:

C og F inneholder hver især én unik tone (henholdsvis g og f), mens



Figur 10. Akkordene i «Key West» betraktet som utsnitt av tersstabel.

A-moll kun består av toner fra de andre to akkordene. Dermed kunne man betrakte den som bindeledd mellom de to andre – litt den samme funksjonen subdominanten har i det klassiske funksjonshierarkiet.

Dette blir likevel litt for «fint» som forklaring. I virkeligheten – dvs. når Dylans sang kommer til – er A-moll en Am7 og F en Fmaj7 eller til og med Fmaj9, hvilket vil si at de tre akkordene ikke er forskjellige *utsnitt*, men gradvise *utvidelser* av det utsnittet av tersstabelen som brukes:

ROUGH AND ROWDY WAYS



Figur 11. Akkordene i «Key West» betraktet som utvidelser av tersstabel.

En akkordanalyse ser umiddelbart ikke ut til å gi mye. Det er ikke så mye å hente: I versene gjentas den samme enkle akkordsekvensen to ganger:

C Am
C Am
F Am
C Am
C Am
F Am

Ti av de fjorten strofene sangen som helhet består av, er slike regulære vers, så harmonisk sett er dette en direkte parallell til de 31 minuttene med C: en langsom pendling mellom tre utsnitt av det samme toneforrådet, hvor hver mini-enhet alltid ender opp på Am, den nøytrale fellesnevneren mellom C og F. I refrenget/broen ser det litt annerledes ut:

F C Am
C Am
F C Am
F Am

Alle linjene slutter fortsatt på Am, men for første gang brytes den jevne, rytmiske pendelbevegelsen, når det for et øyeblikk spilles to akkorder per takt i stedet for én (C og Am i første og tredje linje). Mens versene hele tiden tar utgangspunkt i C, og F er en sluttmarkør, er rollene nå de omvendte. Og selv om brorefrengene på papiret ser like-danne ut som versene, med seks rader i et aabccd-rimskjema, gjør den lille akselerasjonen at de nå bare fyller fire musikalske «rader».

Det er likefullt ikke noe eksepsjonelt musikalsk drama som utspiller seg her; i en hvilken som helst annen sang og kontekst ville disse refrengene glidd ubemerket hen. Når de legges merke til her, er det

nettopp fordi den bakgrunnen som er blitt lagt i versene, er *enda* mer ubemerkelsesverdig.

«Key West» er kanskje den mest komplekse versjonen av polytoni på platen. Det er verdt å granske melodien nærmere, og på det tredje zoom-nivået kommer vi helt ned til detaljene i melodiføring og stemmebruk. I Figur 12 gjengis en transkripsjon av det første storverset, dvs. de to første versene med tilhørende bro/refreng.¹⁰

C Am C Am C Am

Mc-Kin-ley hol-lered, Mc-Kin-ley squalled Doc-tor said: "Mc-Kin-ley, —

C Am F Am C

— death is on the wall Say it to me, if you got some-thing to con-fess." I heard all a-bout it, he was go-in' down

Am C Am F Am

slow I heard it on — the wire-less ra-di-o From down in the boon - docks, way down in Key West. I'm search-ing for love, —

C Am C Am F Am

— for in-spi-rat - ion On that pi-rate ra-di-o stat-ion Com-ing out of Lux-em - bourg and Bu-da-pest. —

C Am C Am F

Ra-di-o sig-nal's clear as can be — I'm so deep in love — that I can hard-ly see Down in the flat-lands, way down in

Am F C Am C Am

Key West. Key West is the place to be If you're look-ing for im-mor-ta - li-ty Stay on the road, fol-low the high-way sign

F C Am C Am

Key West is fine and fair If you lost your mind, you'll find it there Key West is on — the ho-ri - zon line. —

Figur 12. Billedtekst: «Key West», første «storvers».

Den første observasjonen man kan gjøre, er at melodien nesten uten unntak holder seg til det samme toneforrådet som etableres i akkordene. Den laveste tonen, F, forekommer ikke, og A synges både i høyt og lavt register, så det faktiske toneforrådet blir A-c-e-g-a.

ROUGH AND ROWDY WAYS

Dernest er det tydelig at det ikke dreier seg om en melodi i tradisjonell forstand, men en slags utvidet polytoni, der bestemte toner dominerer over lengre passasjer, enten ved at det resiteres kun på denne tonen, eller at den er sentrum for en passasje, også selv om andre toner forekommer. For eksempel kan de første linjene –

The image shows the first line of musical notation for the song 'Key West'. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. Above the staff, the chords C, Am, C, and Am are indicated. Below the staff, the lyrics are: 'Mc-Kin-ley hol-tered, Mc-Kin-ley squalled Doc-tor said: 'Mc-Kin-ley, death is on the wall'.

Figur 13. «Key West», begynnelse.

– reduseres til *e-c-A-e-c* uten at noe vesentlig går tapt i reduksjonen, melodisk sett. I redusert form kunne dermed hele det første storverset se ut som i Figur 14:

The image shows the first verse of the song 'Key West' in a reduced form. It consists of four staves of musical notation. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The chords are indicated above the staves: C, Am, C, Am, F, Am, C, Am, C, Am, Am, F, Am, C, Am, C, Am, C. The lyrics are: 'Mc-Kin-ley hol-tered, Mc-Kin-ley squalled Doc-tor said: 'Mc-Kin-ley, death is on the wall Say it to me, if you got some-thing to con-fess'. I heard all a-bout it, he was go-in down slow I heard it on the wire-less ra-di-o From down in the boon - docks, way down in Key West I'm search-ing for love, for in-spi-rat - ion On that pi-rate ra-di-o stat ion Com-ing out of Lux-em - bourg and Bu-da-pest Ra-di-o sig-nal's clear as can be'.

On that pi-rate ra-di-o stat ion Com-ing out of Lux-em - bourg and Bu-da-pest. Ra-di-o sig-nal's clear as can be.

Am C Am F Am

I'm so deep in love. that I can hard-ly see Down in the flat-lands, way down in Key West

F C Am C Am

Key West is the place to be If you're look-ing for im-mor-ta - li-ty Stay on the road, fol-low the high-way sign

F C Am C Am

Key West is fine and fair If you lost your mind, you'll find it there Key West is on... the ho-ri - zon line.

Figur 14. Billedtekst: «Key West», reduksjon av sangstemmen i første storvers (øverst: reduksjonen; nederst: Dylans sang).

Går vi gjennom hele sangen på tilsvarende måte, kan vi komme til skjelettet i Figur 15 – et slags kart, som for den melodiske bevegelsens vedkommende ikke ligger altfor langt fra den faktiske sangen:

Intro C Am C Am McKinley hollered C Am C Am F Am C Am C Am F Am

I'm searching for love C Am C Am F Am C Am C Am F Am

Key West F C Am C Am F C Am C Am

I was born on the wrong side C Am C Am F Am C Am C Am F Am

I got both my feet planted C Am C Am F Am C Am C Am F Am

Key West

ROUGH AND ROWDY WAYS

The image shows a musical score for the song 'Key West' in a reduced form. It consists of eight staves of music, each with a line of lyrics and corresponding chords written above the notes. The chords are primarily C, Am, F, and C.

Staff 1: I've never lived
Chords: F, C, Am, C, Am, F, C, Am, C, Am

Staff 2: Well the fishtail ponds
Chords: C, Am, C, Am, F, Am, C, Am, C, Am, F, Am

Staff 3: I play gumbo limbo
Chords: C, Am, C, Am, F, Am, C, Am, C, Am, F, Am

Staff 4: Key West
Chords: F, C, Am, C, Am, F, C, Am, F, Am

Staff 5: Wherever I travel
Chords: C, Am, C, Am, F, Am, C, Am, C, Am, F, Am

Staff 6: Twelve years old
Chords: C, Am, C, Am, F, Am, C, Am, C, Am, F, Am

Staff 7: I play both sides
Chords: C, Am, C, Am, F, Am, C, Am, C, Am, F, Am

Staff 8: Key West
Chords: F, C, Am, C, Am, F, C, Am, F, Am

Figur 15. Billedtekst: «Key West», hele sangen i redusert form.

Med utgangspunkt i dette kartet kan vi gjøre noen ytterligere observasjoner:

- Det finnes ikke noe som kan kalles «melodien til 'Key West'».
- Refrengene består som regel av en *overgripende bevegelse fra a til A*, altså en oktav nedover, gjennom de toner som er tilgjengelige i toneforrådet. Men nedgangen følger ikke et fast mønster.
- Noen tilsvarende regelmessighet finnes ikke i versene.
- Flere av versene ligger for det meste statisk på *c* (hvilket øker C-minuttallet på platen med fire, fra 31 til 35) og i noen grad *e*.
- Det er en tendens til at første halvvers slutter på *e* eller kombinasjonen *e-A* og andre halvvers på *c* eller *c-A*, men dette er på ingen måte konsekvent gjennomført.

- Tilsvarende er det en tendens – heller ikke konsekvent – til at melodilinjene blir *mer komplekse* utover i sangen. Særlig er det siste refreng et mer melodisk (eller melodisk variert) enn noen av de tidligere. Samtidig er det mot slutten av sangen vi finner de fleste rene C-taktene.
- Sist men ikke minst: I versene dominerer tonen C, men i refrengene forekommer den nærmest ikke! Dette er ikke kun en tendens, men så stringent gjennomført at det nærmer seg et kompositorisk grunnprinsipp, eller i hvert fall en kjerneidé.

Til sammen gir dette et bilde av en sanger som i de nesten ti minuttene sangen varer, improviserer rundt et sterkt begrenset toneforråd, med enkelte tendenser for den overgripende retningen, men uten et fastlagt melodisk forløp.

Minimalisme III: Variasjonene

Når jeg har kalt Dylans arbeide på *Rough and Rowdy Ways* en slags minimalisme, er det ikke bare på grunn av de reduserte virkemidlene. Minimalisme som musikalsk kunstretning handler ikke bare om reduksjon og gjentakelse. Minst like viktig er de små *variasjonene* som finner sted over den konstante bakgrunnen minimaliseringen danner. Slike variasjoner forekommer på nærmest alle parametre, og på alle nivåer, fra platen sett under ett til de små detaljene i hver enkelt frase. Den brede palett av refrengtyper og rimskjemaer som finnes på platen, kan ses som én slik form for variasjon.

Det er allikevel ett område hvor variasjonsrikdommen alltid har stått sentralt for Dylan, og det er fraseringen. Satt på spissen kan man si at det han er dyktig til som sanger, er å synge monotont over stort sett hva som helst, med en sånn overbevisning at man blir revet med også selv om man rasjonelt sett *vet* at det er monotont, variasjonsløst, uskjønt, uelegant, uestetisk.

Men det er ikke noe magisk ved dette. Det skjer blant annet på området for den av de musikalske parametrene jeg har utelatt eller utjevnet i reduksjonen av «Key West»: det rytmiske. I dette tilfellet betegner

«rytmisk» ikke primært de rent musikalske aspektene ved rytme, som takt og synkoper, men de tekstlige: betoning og deres betydning for *frasering*. Hva et nærmere studium av transkripsjoner av den typen jeg har gjort her eventuelt kan vise, er i hvilken grad Dylan arbeider *med* og *mot* musikkens betoning, men også med og mot *språkets* egne naturlige betoning. Dermed oppnår han to ting:

For det første kan han forme den betydning et ord eller en frase har i språket, gjennom å benytte seg av hele det arsenal av betoning som er tilgjengelig i alminnelig tale, men som stiliseres bort i en regulær melodi med faste tonehøyder og tidsverdier. Dylans måte å synge på i «Key West» (og for øvrig generelt) er uendelig mer fleksibel og uttrykksfull enn om han hadde sunget en fast melodi.

Dette handler ikke bare om hvor betoningene i teksten legges – tvert imot skjer det primært i samspillet mellom det musikalske rammeverket og stemmens og tekstens rytmiske og betoningsmessige materiale. Ta for eksempel dette utsnittet av «Key West»-transkripsjonen:

The image shows a musical score for a piano accompaniment. The top staff is the treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is the bass clef. The music is in 4/4 time. The chords are C major, A minor, C major, and A minor. The lyrics are: fly a-round, my pret-ty lit-tle miss I don't love no-bo-dy give me a kiss.

Figur 16. «Key West», utsnitt.

Fjerner vi alle tonehøyder og bare leser teksten, men med rytmen fra Dylans sang, havner vi ganske nær en gjengivelse av talespråk:

The image shows rhythmic notation for the lyrics. The notation consists of vertical stems and horizontal lines representing notes and rests. The lyrics are: fly a-round, my pret-ty lit-tle miss I don't love no-bo-dy give me a kiss.

Figur 17. Samme frase, gjengitt som talespråk.

Men tonehøydene tilfører et ytterligere lag av betydningspotensiale: Høytonene på «(a)round» og «no(body)» tilsvarer de naturlige beton-

ingene i teksten, som her nyanseres på hver sine musikalske måter – den første gjennom synkopen, som gir et hint av ustabilitet, mens den andre tvert imot innfaller direkte på slaget, på det første slaget i takten, og dermed gir ordet «nobody» en ekstra emfase.

Men også den siden av rytmikken som *ikke* er knyttet til språket, bidrar til nyanseringen. Den lille pausen mellom «little» og «miss» ville antakelig ha virket underlig i en ren tekstdeklamasjon – en kunstpause med uklar betydning – men i et musikalsk forløp, hvor det er mange flere parametre enn tidsaspektet å forholde pausen til, er fortolkningsmulighetene tilsvarende bredere, langs hele spekteret fra å være den samme uklare kunstpausen det ville vært i en rent tekstlig fortolkning, til kun å være en musikalsk oppbremsning uten innholdsmessig betydning rent tekstlig. Nettopp den mellomposisjonen språklyd innehar, mellom tanke (som uttrykt i språket) og musikk (som stilisert utgave av talelyder), er det som er Dylans særlige kunstform.

Det andre som oppnås gjennom det kontinuerlige arbeidet med betoning, er nettopp variasjon. De to frasene i eksemplet ovenfor er identiske i min reduksjon: *e-g-c*. Men i deres sungne form er forskjellene nærmest større enn likhetene: Frasene innfaller på vidt forskjellige måter i forhold til det harmoniske skjelettet, og de adskiller seg kraftig hva gjelder betoningsmønstre og en eventuell tilhørighet til noe som kan gjenkjennes som en fastlagt melodi.

Til tider kan disse fraseringseksperimentene nærmest fremstå som en bevisst uvilje mot å forholde seg til hva man normalt forbinder med musikalsk frasering. Sangen «I've Made up My Mind to Give Myself to You», er basert på Offenbachs barcarole «Belle nuit» fra operaen *Hoffmanns eventyr* (1881). Her finner vi passasjen i Figur 18 neste side.

At de to første frasene «egentlig» er identiske, er ikke umiddelbart tydelig ut fra Dylans måte å fremføre dem på. Der den første frasen kun består av en raskt fremsunget kompaktversjon av originalens melodiske profil (fulgt av stillhet under resten av frasen), gjennomløper den andre hele melodiforløpet, men i høyst uregelmessig form og med kraftig forskyvning, så f.eks. «here or there» innfaller to takter for sent, sammenlignet med forelegget.

Den tredje frasen er den merkeligste. Første del («No one ever told me») fyres av i raskt tempo, men deretter stopper det helt opp: Dylan

ROUGH AND ROWDY WAYS

My eye's like a shoot-ing star,

It looks at no-thin'-a here or there, looks at no-thin' near or far...

No one e-ver told me it's just s-th I knew.

Figur 18. Billedtekst: «I've Made up My Mind to Give Myself to You», begynnelsen på andre storvers. Offenbachs melodi nynnes av mannstemmer i bakgrunnen på innspillingen, og den er gjengitt på det andre systemet, som et referansepunkt. I tredje frase («No one ever ...») avviker sangen fra forelegget harmonisk, og nynningen opphører. Jeg har likevel angitt Offenbachs melodi også her, for oversiktens skyld.

blir hengende på topptonen et øyeblikk, før han starter en besynderlig glissando ned gjennom hele registeret, i kraftig diminuendo så det nærmest ender som en hvising. Den underliggende melodien ender der akkorden G inntreffer, i frasens nest siste takt. Under hele dette forløpet varer stillheten etter glissandoen; først i de to siste taktene, etter at melodien «egentlig» er slutt, fyres avslutningen på frasen av.

Igjen er resultatet en «frasering» som ikke i det hele tatt er bundet opp til ren tekstdeklamasjon uten musikk. Både det abrupte stoppet i første frase, kontrasten mellom de to kvasi-identiske frasene en og to, og ikke minst den fullstendige tilsidesettelsen av hele den underliggende melodien i den tredje frasen, har alle sammen sangens *musikalske* forløp som bakteppe. Til forskjell fra «Key West» ville det her

være vanskelig å forestille seg disse tekststykkene resitert som ren tekst fremsagt etter Dylans rytme. Det fremstår i stedet som en bevisst «anti-frasering» – lange sekvenser som betones på feil sted i forhold til diktets metrum, som om Dylan hele tiden er på kant med sin egen melodi. Det dreier seg altså ikke bare om en litt merkelig frasering, men om en måte å gjøre også fraseringen til et abstrakt virkemiddel, en musikalsk parameter som kan skrus opp eller ned, uten direkte forbindelse til den teksten som skal fremføres og den hverdagspråklige fraseringen vi ellers forbinder med Dylan. Dette er noe han ser ut til å ha arbeidet med i løpet av 2000-tallet, både på plate og live.¹¹

Planlagt uforutsigbarhet

Den store mengden resitativ – mono- og polytont – og den ekstreme begrensningen i musikalsk henseende også på andre områder, bringer oss tilbake til temaet jeg antydte i innledningen, som kort kan formuleres: «Vi liker det; hvorfor?» Eller uttrykt mer presist: Det må være estetiske grunner til at kulturelt og musikalsk kompetente mennesker kan sette pris på å høre på en tilårskommen artist med sprukken stemme resitere en og samme tone i en drøy halvtime. Er det mulig å beskrive disse grunnene mer presist? Kan de for eksempel knyttes til formspørsmål? Kan de anskueliggjøres ved transkripsjoner og detaljerte analyser av frase-ringer og akkorder? Og, siden det står en person bak, som er den som gjennom bevisste valg fremkaller vår lytterrespons: Hva er det han gjør, hva består disse valgene i? Hva er det artisten gjør for å holde vår musikalske interesse i live på tross av de kraftige begrensningene?

Jeg har i det foregående forsøkt å innkretse disse spørsmålene, på tre nivåer.

1. På overflatenivået handler det om at Dylan gjennom sine små avvik – i tonehøyde, dynamikk, aksenter, heftighet, betoning, frase-ringer – skaper en interessant lydmessig overflate, analogt med hvordan en ensfarget flate hos en dyktig maler likevel er mer interessant enn et fargekart.

2. For sangene som helhet gjelder det at det delvis er takket være den økonomiseringen Dylan gjør med *noen* virkemidler, at *andre* kan

treng gjennom. Dette kan sies å være det klassiske minimalistiske nivået, og den måten de ekstremt små harmoniske variasjonene i «Key West» gjør at broene oppleves som kontrastrike, er det mest markante eksemplet (i all sin tilbakeholdenhet).

3. Men balansen mellom nyanserikt avvik og enkel uforanderlighet utspiller seg også på et nivå som kan knyttes til en estetisk strategi generelt. Når Dylan kan syng på en enkelt tone i sang etter sang og man likevel opplever at det skjer noe, er dette en illusjon som skapes fordi de ujevnhetene som forekommer, hele tiden gir inntrykk av at noe *kan* komme til å skje. I «Black Rider» er vi vers for vers aldri sikre på hvilken retning akkordprogresjonen vil gå *denne* gang. I «Murder Most Foul» vet vi aldri hvor lange småversene er, og i «storrefreng-sangene» vet vi aldri når refrenget kommer. I «I've Made Up My Mind to Give Myself to You» vet vi aldri riktig når frasene inntreffer. Vi får ingen regelmessig Vers–Refreng–Vers–Refreng–Bro–Vers–Refreng-struktur, ingen forventelig refrengplassering, ingen forventelig melodi, ingen forventelig akkordvariasjon, ingen forventelig fraserings.

Uforventeligheten er så konsekvent og så systematisk at den må være planlagt. Og planlagt uforutsigbarhet har vært et kjennetegn på Dylan så lenge han har spilt sammen med andre musikere. Blant «out-take»-sporene som finnes bevart fra innspillingen av «Tell Ol' Bill» – en annen filmmusikk-sang, innspilt et par år etter «Cross the Green Mountain» – sier Dylan: «Maybe we should just change it all, totally. Change the melody, change everything about it. You know, put it in a minor key, I mean, everything!» Det samme har musikere rapportert fra Dylan-innspillinger siden 60-tallet: De får aldri bli for sikre på hva som skal skje. Er et arrangement blitt *for* innøvd, bytter Dylan toneart, spiller i moll, eller dobler tempoet. Bare når musikerne sitter ytterst på stolen og prøver å skimte hvilke akkorder Dylan spiller ved å se på hendene hans på baksiden av gitaren, kan de levere den spontaniteten Dylan ønsker – med risikoen for fullstendig fiasko som realistisk mulighet.

Det Dylan alltid har gjort, kan beskrives som å legge så godt som mulig til rette for produktivt kaos, dvs. en uforutsigbarhet som er *planlagt* nok til at det hele ikke bare faller fra hverandre, men *uforutsagt* nok til at det likevel kan fremstå som et spontant, direkte uttrykk.

Det Dylan dessuten har gjort på 2000-tallet er å trekke dette aspektet av sin musisering inn i selve sangskrivningen. Dette er kanskje til syvende og sist den estetiske nyorienteringen som mest direkte svarer til Nobel-komiteens begrunnelse for Dylans Nobel-pris: Hans gjennomgripende refrengbruk på den ene side og storversenes og anti-fraseringsens meta-estetikk på den annen utgjør kanskje de mest konkrete eksemplene fra hele hans virke på at han faktisk har skapt «nye poetiske uttrykk innenfor den amerikanske sangtradisjonen».

Noter

- ¹ Se f.eks. Ray Padgetts nylig utkomne *Pledging My Time*, en samling av intervjuer med musikere som har spilt med Dylan opp gjennom årene, og som alle uttrykker den samme respekt for ham *som musiker*. Se videre min «Review of Pledging My Time», i *Dylan Review* 5.2, Fall/Winter 2023–2024.
<<https://thedylanrevieworg/2024/02/21/review-of-pledging-my-time/>>
- ² På *Rotten Tomatoes* får den rekordlave 8 % «approval rating».
- ³ Blant annet for å unngå tvetydigheten mellom den tekniske og den hverdagspråklige betydningen av «vers» bruker jeg i denne teksten «strofe» for å betegne alle sammenhengende og avrundede blokker av «linjer» eller «rader», uansett hvilken funksjon blokken fyller; og «vers» i den hverdagspråklige betydningen ordet har i populærmusikk: de prinsipielt gjentakelsesfrie blokkene som *ikke* er refreng eller broer.
- ⁴ *Shadows In the Night* (2015), *Fallen Angels* (2016), og trippelalbumet *Triplicate* (2017). Til denne gruppen regner jeg også juleplaten *Christmas in the Heart* fra 2009, som også hovedsakelig består av sanger hentet fra Sinatras egne juleplater.
- ⁵ «Dylans broer: Musikalske og litterære variasjonsledd», i *Den radikale Bob Dylan: Studier i et omskiftelig sangverk* (Scandinavian Academic Press, 2022), s. 397–437.
- ⁶ Se min «Dylan og dominanten», i *Den radikale Bob Dylan: Studier i et omskiftelig sangverk* (Scandinavian Academic Press, 2022), s. 363–95.
- ⁷ Oftest «down in the flatlands» eller «down on the bottom», men mange andre forekommer også.
- ⁸ Variasjonene i disse melodiene tilsvares også av det harmoniske forløpet, som også varierer fra vers til vers. En slik «gjennomkomponert sats» er høyst uvanlig, ikke bare hos Dylan, men i populærmusikken generelt, og måten det er gjennomført på, gjør «Black Rider» til Dylans mest komplekse sang. Se Østrem, «Black Rider – Dylan’s most complex song ever», *Things Twice*, 6. aug. 2020. <<https://oestrem.com/thingstwice/2020/08/black-rider-dylans-most-complex-song-ever/>> for en grundigere analyse, hvor jeg også antyder at det kanskje ikke er Dylan som har skrevet sangen. Dette ble bekreftet ved en konsert i Fort Lauderdale 1. mars 2024, hvor Dylan sier: «That was Blake Mills [gitarist under innspillingen av platen] who came up with that melody for that». Mills har senere bekreftet at det er «Bob’s melody, my chords» (https://x.com/False_Prophet44/status/176451)

ROUGH AND ROWDY WAYS

1405472915916).

- ⁹ Betegnelse på molltonearten (og -akkorden) med samme toneforråd som hovedtonearten, i dette tilfelle den rene C-dur-skalaen. Utover å dele toner er de to akkordene også i mange tilfeller funksjonelt beslektede.
- ¹⁰ Transkripsjonen er noenlunde nøyaktig, men vil selvfølgelig være tilnærmet. Dette gjelder særlig på det rytmiske planet, men Dylans bredspektrede gammelmannsstemme gjør også at man i noen tilfeller kan tro at man hører en annen tone enn hva et spektrogram viser at man faktisk gjør.
- ¹¹ I «Po' Boy» fra «Love & Theft» (2001) forekommer for eksempel den uforliknelige dialogen «By the way, what happened to that poisoned wine?» «I gave it to you, you drank it», som Dylan på ufattelig vis klarer å presse inn på én enkelt linje, men uten at det høres presset ut. Versjonen av «Tangled Up in Blue» fra København, 2. april 2007, som jeg har diskutert i en annen sammenheng, er et av mange eksempler på den samme «anti-fraseringen», denne gang fra en live-sammenheng. Se «Tangled up in Blue IV: On the Road – Again (2007–2018)», *Dylanology*, 21 (feb. 2023), <https://dylanology.substack.com/p/dylanology-21-tangled-up-in-blue>.

Lyrisk brunst: Rapanalysens form, mål og formål

Kjell Andreas Oddekalv

Kall det ka du vil – kall det kunst
Kall det litt verbal brunst?
Ej måla bilde med ord, ej kan rappe i en time om en fjord
Ej finne fram palette min
Og blynde å pensle; sympati, empati, antipati
Alle mulige slags kjensle
Og det fordi at sjela mi
Og hjernå mi treng det
(Runar Gudnason/Sjef R, i «Setra», Side Brok 2004: frå 1: 12)

Å transportere raplyrikk frå lyd til papir er ei underleg øving. Å skulle trekke ut ein slags kunstessens frå ein raptranskripsjon er litt som å smake på mat gjennom å lese i ei oppskriftsbok – eller, sagt enda tydelegare av Brian Dan Christensen (2004): «At læse rap er som at få morset en pornofilm».¹ Likevel er dette noko vi gjer. Linjene som opnar dette kapittelet, henta frå Side Broks magnum opus *Høge Brelle* (og låta «Setra»), er skrivne ned og lagde ut på Internett av rapparen/forfattaren sjølv, så Runar Gudnason tykkjer openbert at det har ein verdi å *lese* raplyrikken han har spelt inn og gitt ut på plate. Dette paradokset – ynskjet/viljen/trongen vi har til å skjere vekk heilt sentrale aspekt ved kunstforma for å isolere nokre andre – er eit sentralt tema i songlyrikkforskninga,² og det er eitt ein må ta på alvor når ein vågar seg ut på rapanalysens stormfulle farvatn. Det er nemleg slik, som i dei fleste samanhengar, at alt heng i hop med alt – og raplyrikken krev eit analytisk apparat som femner om rytme, rim, form, melodi, kulturhistorie og politikk i tillegg til det «reint tekstlege» (i den grad noko slikt finst). Dette kapittelet peikar på, om ikkje alt som heng i hop med alt, så i alle høve noko som heng i hop med noko, og sirkclar seg inn mot nokre sentrale

særeigenheiter ved rappen som kunstform og korleis vi som songlyrikk- og hiphopforskarar kan både ta rappen frå kvarandre og setje han saman att på meir eller mindre fornuftig vis.

Vi tek han frå kvarandre...

Eit praktisk og pragmatisk utgangspunkt for å analysere rap er å ta føre seg bestanddelane han er sett saman av. Det finst fleire ulike taksonomiske variantar som deler kunstforma langs ulike aksar, og desse kan også hjelpe til med å utvide forståinga vår av analyseobjektet om vi kombinerer dei. Dette kapittelet er ikkje det første i den norske songlyrikk-forskingstradisjonen som legg fram eit metodisk og teoretisk grunnlag for rapanalyse. Even Igland Diesens bokkapittel «Om analyse av raplyrikk» (2022) har på mange måtar same misjon som dette kapittelet, men tek føre seg temaet frå ein meir litteraturvitskapleg posisjon. Både Diesen og eg legg stor vekt på «tverr»-delen av «tverrestetisk» og tilrår å kombinere litteratur- og musikkvitskaplege perspektiv, men vi kjem frå motsette leirar. Diesen presenterer ein grunnleggjande transkripsjonsmetode som tek høgd for at «rap er musikalske uttrykk som vi lytter til, ikke leser» (Diesen 2022: 504), og legg vekt på samspelet mellom musikalsk og lyrisk form. I analysane sine peikar han ut nokre sentrale raplyriske kjenneteikn, som *signifying*, sjølvhveding, ordspel/metaforar (i fleire lag) og «forførelsesrim». Han viser også til musikalsk-lyrisk form, og samspelet mellom taktar og verslinjer – eit sentralt tema i min musikkvitskaplege inngang til rapanalyse. Vi bruker rett og slett fleire av dei same teoretiske og estetiske konseptar, men frå ulike utgangsposisjonar, og eg trur at ein kan få ei rikare forståing av raplyrikkens formål ved å lese begge kapitla. Dette kapittelet har som formål å vere ein partner til Diesens, slik at den ivrige norske rapanalytikaren får ei større, godt interkompatibel verktøykasse å plukke frå. Vi deler oss kanskje langs disiplinære grenseoppgangar, men vi er begge hjartans einige om at det er essensielt å understreke at det estetiske objektet vi analyserer, ikkje (berre) er «tekst», men òg *lyd*.

Noko rappen delar med all songlyrikk, og som er særleg tydeleg og viktig i analyse av innspelt musikk, er at det er ein kombinasjon av

fleire samanlimte *lag* som strøymer framover i tid og som til saman konstituerer eit holistisk musikalsk objekt. Desse laga kan igjen vere kombinasjonslag som består av fleire andre lag: Dei kan vere eksplisitt klingande (ein del av det fysiske lydsignalet), dei kan innehalde perseptuelt organiserande «referansestrukturar»³ og dei kan i større eller mindre grad «isolerast» og følgjast individuelt i merksemda til lyttaren eller vere umedvite strukturerte for lyttaropplevinga. Tenk til dømes på konseptet «stemmer» i eit korverk eller ein symfoni, eller dei ulike instrumentspora i ei musikkinnspeling. Vi kan følgje tenoren eller førstklarinetten eller gitaren eller hi-hatten, men vi høyrer dei også som ein del av ein heilskap. Det musikalske metrumet – «takten», grupperinga av pulsslåg i større einingar – er eit døme på ein kognitiv referansestruktur. Korkje takt eller puls er eksplisitt artikulert i lydsignalet, men vi som lyttarar opplever dei som heilt sentrale bestanddelar av musikken. I musikk med tekst dukkar også ulike grammatiske og lingvistiske referansestrukturar som «setningar» eller «ytringar» opp, og den lyriske strukturelle eininga «linje» (eller «verslinje») oppstår i forhandlinga mellom mange andre straumar.

Meir rapspesifikt er det nokre andre inndelingar, avgrensingar og kategoriseringar som kan vere opplysende. Ein skil gjerne rappen frå *beaten* – den musikalske bakgrunnen – som ei hovudinndeling, og allereie her ser ein eit tydeleg lyrisk fokus. Rapparen er definitivt ein musikal som alle andre songarar, men hen er kanskje først og fremst ein «ordsmed», og det er gjengs praksis å skilje ut vokalartisteriet frå resten av den musikalske komposisjonen når ein snakkar, skriv og synsar om rapkunsten. Vidare er det vanleg å dele rappen inn i ulike strukturelle og kunstnariske bestanddelar. I den sentrale populærvitskaplege boka *How to Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC* (2009) nyttar Paul Edwards ein tredelt overordna taksonomi beståande av *flow*, *delivery*, og *content*. Omgrepa let seg i ulik grad omsetje på fornuftig vis, men noko reduktivt kan ein seie at flow er rytmisk struktur og form, delivery stemmebruk/vokalframføring og content tekstleg innhald. Edwards baserer all kategorisering og underkategorisering i boka si på ekstensivt intervjumateriale med ei imponerende mengd rapparar, og det er ingen tvil om at desse kategoriane er ein del av utøvardiskursen. Men det er også ei interessant

øving å tenkje litt over kor vanskeleg det er å vikle dei fullstendig frå kvarandre.

Det er kanskje aller mest intuitivt å tenkje seg korleis delivery har klåre konsekvensar for både flow og content. Vokalframføringa (og her må ein heller ikkje gløyme for- og etterarbeid i studio med arrangement, miksing, doblingar, *ad libs* og så bortetter) har mykje å seia for graden og opplevinga av *trykk*, til dømes – og vokalt trykk har innverknad på både musikalsk-rytmisk struktur (flow) og tekstleg emfase. Likeins er *timing* (som det kan diskuteras om bør reknast inn i delivery, men Edwards og MC-ane han intervjuar gjer det) heilt sentralt for opplevinga av rytmisk struktur, og sjølv om det kanskje ikkje direkte endrar det tekstlege innhaldet er det ganske stor skilnad på korleis ein opplever tekstlinjer som vert leverte *bakpå* og avslappa, *frampå* og ivrig/insisterande, *svømmande* eller maskingeværpresist. *Rim* er rappens brød-og-smør. Vi rapparar seier gjerne at vi «skriv rim», og rapvers kallast til og med innimellom berre for «rhymes».⁴ Men er rima ein del av flow eller av content? Og er det ikkje slik at gode rapparar brukar delivery til å få ting som «ikkje rimar» til å rime? Vi får vel ta frå kvarandre rima også, og sjå på ulike måtar å analysere dei på ...

...i mindre og mindre bitar...

I rapanalysen som fagfelt er det mange døme på ganske smale fokus på til dømes rytmisk overflatestruktur (gjerne representert gjennom tradisjonell musikknotasjon), *timing* og mikrorytmikk, forhold mellom beat og flow eller til og med melodi (som det kan vere lett å gløyme at er like viktig for rappen som for andre songformar). Berre innanfor flowanalysen kan ein zoome inn (eller ut!) på ei rekke ulike bestanddelar, og det finst ulike framgangsmåtar for å gjere dette. Eg kjem ikkje til å gjere ein utvida litteraturpresentasjon her i dette kappitlet – eg viser heller til doktorgradsavhandlinga mi *What Makes the Shit Dope? The Techniques and Analysis of Rap Flows* (Oddekav 2022c) og andre «spor» (frå s. 34) – men det er *mykje* å ta av.⁵ Det eg derimot kjem til å gjere er å vise døme på kva for strukturelle element

ein kan og bør ta føre seg i ein rapanalyse, og korleis eg vil tilrå at ein gjer det, og vi byrjar med dei største rytmiske einingane og zoomar gradvis inn på mindre og mindre byggjesteinar.

Ytst, øvst, eller kvar no enn vi romleggjer dei største rytmiske einingane, er rappens strukturelle *form*. Det kan ofte opplevast som eit analytisk ope mål å dele ei låt inn i ulike formdelar, der vers og *hooks* (som ikkje naudsynleg er akkurat det same som «refreng»), men det kjem eg attende til) vekslar om kvarandre, og kanskje vert avløyste av ei bru (eller «middle eight») eller ramma inn av ein *intro* og/eller *outro*. Ved dei fleste høve i den tradisjonelle rapkanonen er det kanskje heller ikkje særleg analytisk interessant å sjå på denne strukturen i seg sjølv, men heller fokusere på korleis ulike «like» formdelar skil seg frå kvarandre eller heng i hop på tvers. Om vi koplar nærlesinga vår opp mot større samanhengar, kan det derimot vere noko der. I rapanalyse-feltet har det blitt publisert ei rekke større korpusstudiar som mellom anna viser korleis den «typiske» forma på ei raplåt har endra seg over tid.

I Condit-Schultz (2016) til dømes vert det peikt på korleis ei slags standardform vart krystallisert etter kvart som hiphoppen vart kommersialisert utover nittitalet. Seksten taktar lange vers og åtte taktar lange refrang vart standarden. Tre vers er vanlegast (variantar med to vers er vanlegare enn fleire). Tempoet, målt i slag per minutt, har gradvis sokke over tid, noko som igjen har ført med seg at «kortare» tolv taktars vers vart vanlegare og vanlegare. Dette er for så vidt naturleg, i og med at tolv taktar i eit lågare tempo gjerne er like lange i absolutt varigheit (målt i sekund) som seksten raskare taktar, men påverknaden dette har hatt på musikalsk struktur er betydeleg. *Trap* og andre moderne hiphop-underartar plasserer gjerne stavingane sine på eit raskare underdelingslag – sekstandedelstriolane (med seks underdelingar av kvart taktslag) – og det er ei større grad av «forhandling» mellom eit sakte *boom bap* grunntempo (basstromme på éin og tre og skarp-tromme på to og fire, med variasjonar) og *double time*, der lyttaren og rapparen kan følgje og/eller trykkleggje det eine eller det andre.

Det er andre strukturelt etablerte sanningar som datamaterialet til Condit-Schultz gir prov på – som at rim oftast (men langt i frå alltid) er plassert på eller rundt det fjerde slaget i takten, og at *rimkjeder* (kor

lenge/kor mange gongar ei rimklasse vert gjenteke) har i snitt vorte lengre – men det viktigaste poenget eg tykkjer ein bør ta med seg frå slike gjennomsnittsmålingar av musikk er at ein ser kva for ein standard kunstnarane varierer *imot*. Kva er eigentleg eit «vers» og eit «refreng» eller eit «hook» i ei raplåt? Kvar går grensene for kva som oppfyller dei stilistiske krava og kva som vert *noko anna*? I moderne hiphop, og særleg i grenseområdet mellom hiphop og pop, er ikkje dette alltid så tydeleg. Ta til dømes «landeplaga» «PAF.no» av rapduoen (eller popduoen?) Karpe som var røysta fram som «årets låt» i Spellemannpris-kåringa for 2022. Vi skal ikkje fange lyd på ark eller skjerm no, så sett på låta og tenk over kva dei ulike formdelane er. Den første delen – «Hva varer evig, yara? Penger og plastikkplanter» og så bortetter – er ikkje noko typisk rapvers. Den vokaltekniske framføringa er sunge, men det er ikkje noko uvanleg i rapmusikk, som Jan Hognestad (2022) peiker på:

I alt åtte a cappella-opptak av norske rap-stemmer har blitt stilt til min disposisjon. Av disse er to opptak [...] valgt ut for nærmere analyse. De øvrige opptakene ble ansett som mindre interessante enn disse to, rett og slett fordi de gjennomgående besto av svært mye udiskutabel sang. Akkurat dette kan egentlig også ses på som et resultat i denne lille undersøkelsen: I den grad det måtte være representativt, kan det nemlig tyde på at rap faktisk synges i større grad enn det vi finner vitnemål om i den internasjonale faglitteraturen [...] En uformell observasjon kan være at nyere bidrag i rap-sjangeren gjennomgående ligger nærmere et tradisjonelt sanguttrykk enn det som var tilfellet tidligere (Hognestad 2022: 186).

Det strukturelle – den låge rimfrekvensen (det er berre tiltaleforma «yara» som rimar på slutten av annankvar linje), gjentakningane og den relativt korte varigheita på åtte taktar – minner meir om eit typisk «refreng» enn eit vers. Men vi finn fort ut at sjølve *Refrenget* med stor R er noko anna, etter kvart som interpolasjonen av den tunisiske folkesongen «Sidi Mansour» legg seg over det sparsame beatet og veks seg større og større til heile Noreg syng med. Og dette refrenget varer *lenge*. Det vert berre avbrote av noko som ikkje heller er eit vers, når Magdi tek over *leadrolla* frå Chirag og syng «jeg får ny' sedler og ny' sedler, ny' sedler og ny' sedler». Er det *dette* som er refrenget, kanskje? Låta er – kort sagt – hook på hook på hook. «Hook»-omgrepet får

kanskje sin songlyrikk-analytiske rolle i å skildre låtar som «PAF.no», der det er ulike refrengliknande delar som avløyser kvarandre.

Eit nærliggjande spørsmål – kanskje særleg for mangårige hiphopentusiastar (såkalla *heads*) – er «men er det rap, da?». Grenseopp-gangane for kva som er rap og kva som er noko anna er meir flytande enn nokon gong. Karpe er Noregs største popgruppe, så det kan tenkjast at dei har forlate eller transcendert hiphoprøtene sine på eitt eller anna vis og er eit døme på *noko anna* i denne konteksten. Men vi kan finne liknande hook-på-hook-former i langt meir «kredibel» undergrunnshiphop også. Høyr til dømes på Grim Pil-låta «Ingen fleks» frå 2020. Først kjem ein sunge, repeterande «Ey, æ confess, ingen fleks, æ tar alltid babysteps»-del, så eit litt meir talenært, mindre effektprosessert «la mæ brekk det ned [...]»-parti, fram til eit nytt syngerapp-parti: «telle pengan min i bila [...]». Det er hook på hook på hook. Det einaste «versaktige» partiet er variasjonsdelen frå 1:26 («i en big truck [...]» og så bortetter), men det har ingen klare parallelle delar som vers stort sett har, og det kjem etter at dei to første hookdelane har blitt gjentekne. Om partiet skal få ein tradisjonell songform-analytisk merkelapp er det meir ei bru enn noko anna. Dei færraste raplåtane er såpass ukonvensjonelle i form som desse døma, men det er verdt å dvele litt ved type og grad av avvik frå norm i rapanalysane våre – for det er stort sett alltid noko avvik, og det er gjerne akkurat i brota vi finn dei ageblikka vi festar oss ved.

Sjølv om vi finn døme på at den stereotypiske «vers»-forma kan utfordrast eller til og med forsvinne heilt i nokre raplåtar, er det framleis slik at Verset – med stor V – er den sentraliserande standardforma som raputtrykket orienterer seg rundt. Og innanfor dei seksten eller tolv taktane rapparen smir orda, rima og rytmane sine er det ulike strukturelle rammer og stilistiske konvensjonar som formar komposisjon, framføring og lyttaroppleving. Det vanlegaste er ei symmetrisk inndeling i grupper av taktar, som gjerne følgjer musikalske strukturar i beaten (den musikalske bakgrunnen/instrumentalsporet), og i rappen kan desse gruppene etablerast eller markerast gjennom mellom anna linjeslutt/rimplassering, rytmiske motiv, variasjonar (*switch-ups* eller «*flipping*» av/i flow) eller *rimkompleks*. Eit rimkompleks (Krimms 2000: 43) er ein seksjon av ein tekst der eitt *hovudrim* dominerer.

Her er det naudsynt med eit ørlite sidespor om rim og rims strukturerande rolle i rap. Det vert mange kursiveringar av rimrelaterte omgrep, og som analytikarar må vi (som rapparar) halde den metaforiske tunga rett i munnen. I botn er «rim» noko så enkelt som ein språklydsparallellisme – «Rhyme as a major form of sound parallelism is found widely in the verbal arts of the world» (Sykäri og Fabb 2022: 7) – der minst to språklydsinstansar liknar tilstrekkeleg på kvarandre til at ein lyttar (eller indre lyttar når ein les) oppfattar dei som nærskyldte. Det finst eit utal typologiar og nyanseringar av ulike rimkvalitetar, men det heilt fundamentale fenomenet er enkelt: Om ein tykkjer at det rimar, jau, då rimar det, heilt uavhengig av om det er eit ekte eller uekte rim, eit halvrim eller identisk rim. I større korpusstudiar og dataassistert analyse (Ohriner 2019b) er det stort sett slik at rim som parameter vert manuelt annotert. Både Condit-Schultz (2016: 132) og Ohriner (2016: 158–59) diskuterer korleis og kvifor rim vanskeleg let seg kvantifisere på universelt vis. Den kanskje mest vellukka varianten av automatisert rytmedeteksjon er i framstillinga til Hirjee og Brown (2010) der det vert rekna ut ein «probability score» for om to stavingar/grupper av stavingar rimar, men sjølv dette vert for upresist og upåliteleg for ei skikkeleg nærlesing av eit rapvers.

Rappens musikkrytmiske natur har også ein påverknad på opplevinga av rim. I dei aller, aller fleste tilhøve rimar ikkje berre fleirstavingsrim fonetisk, men også *rytmisk* – det vil seie at dei har same (musikk-)rytmiske figur (Komaniecki 2019: 46). I eit kunstuttrykk som er så særleg rimfokusert som rappen, er det naturleg at ein lyttar vil forvente og tolke rim der dei kanskje ikkje hadde blitt oppfatta som rim i ein annan sjanger. Dersom eit ord kjem i ein forventa rimposisjon og rimar rytmisk med det regjerande hovudrimet, vil ein lyttar fort oppfatte det som rimande på ein eller annan måte, sjølv om orda ikkje «rimar» om ein tek dei ut av kontekst. Eitt sentralt skilje som er viktig for rap-analysen er mellom «hovudrim» og «sekundære rim» (Oddekav 2022abc). Hovudrim er rim som har ei strukturerande rolle for konstruksjonen av linjer og rimkompleks, medan sekundære rim er «ekstra rim» som ikkje har same strukturerande funksjon, og kan dukke opp innimellom hovudrima, internt i linjer og så bortetter. Det har blitt skrive mykje om rim i rap, og det kan godt bli skrive meir, men dette får vere nok for

dette kapittelet. Om ein vil djupare ned i kaninhølet kan ein til dømes sjå til Caplan (2014) eller Blankenship (2021), eller Oddekalv (2022c), spor A5, som inneheld ei (engelsk) rimterminologisk ordliste.

Tilbake til versintern form. Det er for lengst på tide med eit døme, så vi kan ta føre oss første vers på BABYLUCIFA-låta «YA BABY» (2021), og byrje med dei fire første taktane:

Jeg er intrigued, vil starte på nytt (yay)
 Han er så fin, blir helt Taylor Swift (yay)
 Melanin, baby, shi'! Jeg kan ikke fokusere ord'ntlig
 Han kler seg så O.G. Hvis jeg ville prøve må jeg få han hit (yeahyeah)⁶

I denne passasjen vert firetaktsperioden koplå i hop av eitt hovudrim: *intrigued / nytt / fin / Swift / melanin / shi' / ord'ntlig / G / hit*. Stavingane rimar i all hovudsak assonantisk, med varierende grad av «perfekt match» i vokallyden, og det er ei tydeleg underdeling i to og to linjer (det tillagte «yay» i slutten av dei to første linjene gjer at dei rimar meir med kvarandre enn med dei linjene som følgjer, og den rytmiske strukturen i linje éin og to er også nesten identisk⁷). Men heile firetaktsperioden opplever ein like fullt som eitt samanhengande rimkompleks. Plasseringa av rima internt i linjene skapar også ei slags linjeintern underdeling, det Fabb (2002: 149) kallar ei «mid-line boundary that resembles an end-of-line boundary», og denne todelinga vert understøtta av den rytmiske og performative fraseringa – mest i linje éin og to, litt mindre i linje fire og minst i linje tre – på eit vis ei typisk AABA^x-form, sjølv om rimforma er AAAA. Dei fire resterande linjene av det åtte taktar korte verset speglar på mange måtar dei fire første, men deler seg meir i to linjepar:

Si meg mer, fortell om deg selv
 Han er ledig, men kun på kvelden
 Få'kke sove (yay)
 Jeg må få det (yay)

Parallellen mellom dei to første linjene i denne firetaktssekvensen og den førre er tydeleg – særleg i den rytmiske strukturen og den tydelege linjedelinga. Det peikar bakover, og byggjer parallellar som skapar forventning om meir repetisjon. Men i firetaktsblokka som heilskap er

det fleire nye ting som skjer. Rimfrekvensen er lågare, med berre eitt rim per linje; det totaldominerande éinstavings-asjonansrimet er ute, og det er tostavingsrim som får avslutte linjene. Legg merke til korleis det rytmiske (og melodiske!) rimet forsterkar det fonetiske i rimparet «deg selv» / «kvelden». Det er to separate linjepar som ikkje er kopla gjennom eit overordna rimkompleks, og det er «berre» den rytmiske strukturen og parallellen til førre firetaktsblokk som gjer at denne blokka vert ei eiga strukturell eining.

Dette dømet viser fram ein stilistisk konvensjon som er velkjend i musikk generelt og sær sentral for rap og andre afroamerikanske sjangrar. Korte musikalske einingar på éi til to taktar vert repeterte og gruperte på meir eller mindre symmetrisk vis. For rappen spesifikt er grupper av to, fire og åtte taktar vanlege – og det bygger seg gjerne opp slik at to og to taktar heng i hop og kan (men ikkje *må*) koplast saman i større blokker. For i rappen er det ein konvensjon som ikkje er til stades i songlyrikken generelt: *takt/linje-samanfallet*.⁸ Der andre sjangrar har linjer som typisk strekker seg over minst to taktar, er det vanlegaste i rappen at éi linje fyller éi takt – og derfor vil eit konvensjonelt linjepar (eller «kuplett») dekke to taktar musikalsk tid/form. Det er ikkje uvanleg at heile rapvers (som «YA BABY») følgjer denne konvensjonen, men det er også langt ifrå uvanleg at denne konvensjonen vert variert imot. Linjer som ikkje konvergerer med dei musikalske taktrammene har vore gjenstand for relativt mykje merksemd i rapanalyse-litteraturen. Ohriner (2016) ser på korleis eit tvitydig beat fører til at ulike rapparar fraserer med linjer som er høvesvis tre og fire taktslag lange, Condit-Schultz (2016) kodar «phrase length» og analyserer «distribution of phrases across meter», Katz (2008) kommenterer at korkje «edges of linguistic constituents» («ytringar» eller grammatiske «setningar») eller «rhyme domains» naudsynleg korresponderer med «edges of rhythmic constituents» (taktar), Duinker (2021) ser på ulike typar «alignment» og «non-alignment» i frasing/segmentasjon i rap, og Mattessich (2019) skil mellom «derivative» og «generative» flow – der førstnemnde tilseier at linjene er «deriverte frå» musikalsk metrum. Oddekalv (Oddekalv 2022abc) nyttar omgrepa *konvergent* og *divergent metrisk struktur* for å skilje mellom linjer som høvesvis konvergerer med eller divergerer frå musikalsk metrum.

Det er altså ei *greie* i rap at linjer ikkje alltid oppfyller konvensjonen om takt/linje-samanfall. Nokre rapvers bryt totalt med konvensjonen og består av nesten totalt divergent metrisk struktur, medan andre bryt kanskje minimalt, men med det resultatet at kvart vesle brot vert ekstra effektfullt. Spørsmåla er: Kva konstituerer ei «linje» i rap (eller i songlyrikk generelt)? Og, korleis analyserer vi linjer? I innspelt eller framført lyrikk finst ikkje den grafiske, trykte linja som ein organiserande parameter, og sjølv i trykt poesi insisterer Nigel Fabb (2002) på at «lineasjon er ei implisert form», og er eit resultat av ei triangulering av ulike «bevis for lineasjon».

Vi som lyttarar oppfattar linjer som noko meiningsfylt strukturerande, men dei er noko som oppstår i vårt møte med poesien, dei er ikkje noko «inherent fact of the text» (Fabb 2002: 136). Lingvistisk syntaks og fonologi, plassering av rim, rytmisk struktur og performative aspekt som pausar kan alle fungere som «bevis» som kan samsvare eller motseie kvarandre i å implisere linjer. Som analytikarar er det vår oppgåve å formidle vår linjetolking på fornuftig vis i transkripsjonane våre, og i kvar nærlesing ta stilling til korleis linjestrukturen påverkar rappen eller diktet eller songen. I songlyrikk er forholdet mellom linje og musikalsk metrum det kanskje mest sentrale i denne typen analysar, men i rappen er det langt vanlegare med den typen divergent metrisk struktur som gjer ein linjeanalyse nødvendig.

Ta til dømes første verset på Gabrielles «klipp meg i ti og lim meg sammen» (2021, frå 1:09). Gabrielle syng – og er som alle døma eg har vist til til no heilt klart i eitt eller anna slags krysningspunkt mellom pop og hiphop. Eg trur ikkje mange vil vere ueinige i at linjene kan (og bør) skrivast slik:

Eg har sett alt eg eier opp i røyk
 Sett gode mennesker forsvinne bak en løgn
 Har trodd på ting som skulle holde meg på stedet
 Det var før eg visste bedre
 Har stått aleine på en bussperrong
 Ventet på innrømmelsar som aldri noensinne kom
 Eg tenkte hjertet skulle noen andre redde
 Det var før eg fylte tredve

Åtte taktar, åtte linjer. Skulle vel vere rett fram og konvensjonelt, då? Men om ein høyrer og ser på kvar linjene ligg over musikalsk metrum er det ikkje fullt så A4.

Variasjonen mellom divergens og konvergens er sentral for den rytmiske karakteren i utdraget. Sjølv om vi reknar opptaktane som «del av» taktane dei er opptakt til,⁹ er det tydeleg at fleire av linjene strekker

	1				2				3				4						
0																	Eg	har	sett
1	alt	eg	ei-	er	opp	i	rø-	øyk					Sett	go-	de	men-	nes-		
2	ker	for-	svin-	ne	bak	en	lø-	øgn							Har	trodd	på		
3	ting	som	skul-	le	hol-	de	meg	på	ste-	det									
4			Det	var	før	eg	vis-	ste	bed-	re					Har	stått	a-		
5	lei-	ne	på	en	buss-	per-	rong		Ven-	tet	på	inn-	røm-	mel-	sar	som			
6	al-	dri	no-	en-	sin-	ne	kom								Eg	tenk-	te		
7	hjer-	tet	skul-	le	no-	en	an-	dre	red-	de									
8			Det	var	før	eg	fyl-	te	tred-	ve									

seg frå éi takt til ei anna. Linje to strekker seg frå firaren i takt éin til to-og i takt to, medan linje seks byrjar allereie på trearen i takt fem. Sjølv i dei konvergente linjene (linje tre, fire, sju og åtte) er linjesluttan flytta ein posisjon tidlegare enn sjangerkonvensjonen tilseier, og trykk-tung staving i det avsluttande enderimet er plassert på tredje taktslag. Nokre litteraturvitskapleg orienterte rapanalytikarar som Adam Bradley (2009) argumenterer for ein linjetranskripsjonspraksis som følgjer musikalsk metrum (meir eller mindre) konsekvent, men det gir lite meining i møte med linjestrukturar som i dette utdraget. Eg har argumentert sterkt mot ein slik praksis (som Bradley heller ikkje gjennomfører i særleg grad sjølv) i fleire publikasjonar (Oddekav 2022abc), og gir døme på alternative illustrasjonsstrategiar som betre viser forholdet mellom linje og takt og framhever *linja* som den sentrale strukturelle eininga den er i rappen.

Eg har tidlegare alludert til andre parametrar ein kan og bør vurdere i analysar av rappens form. *Melodi* er om lag like viktig i rap som i annan songlyrikk, sjølv når rappen er meir talenær enn i døma eg har presentert i dette kapitlet. Den melodiske parameteren har kanskje ikkje fått like mykje merksemd som dei ulike rytmiske kategoriane,

men det er like fullt fleire vitskaplege publikasjonar som er vigde temaet, som Ohriner (2019a), Hognestad (2022) og Oddekalv (2022c: spor B4). Det lengst innzooma rytmiske nivået, det *mikrorytmiske*, har vorte eit eige underfelt av flowanalyse der mellom anna Ohriner (2018) og Duinker (2022) har greidd ut om «expressive timing», medan eg har nytta omgrepet «mikrorytmisk frasering» (Oddekalv 2022ac). Arrangements-, innspelings- og miksetekniske aspekt ved vokalspora i rap kan også ha mykje å seie for opplevinga av form, og i dei fleste samanhengar vert dette kommentert minimalt – stort sett i meir overordna fortolkande ordelag om det performative og generelt estetiske. Måten fleire vokalspor kan vere lagde oppå eller vekslar mellom kvarandre, kombinert med framføringsteknikk, volumbalanse og bruk av ulike lydeffekter, kan endre korvidt eller i kor stor grad ein opplever rappen som ein einskapleg stemmestraum eller som ein kimmære med fleire hovud (Oddekalv 2024). Alle desse ulike parametrane kan studerast og analysert i isolasjon og kombinasjon og kan ha enormt mykje å seie for den totale estetiske opplevinga av eit rapvers eller raplåt.

...og vi set han saman att

Korleis snakkar alle desse ulike analytiske dimensjonane med kvarandre? Er det naudsynt å pirke i alle slags nyansar av rapforma for å fortolke og nærlese eit rapvers eller ei raplåt som estetisk objekt? Kanskje ikkje. Det er ikkje sikkert at alle får noko ut av å kike på korleis linjer og taktar byter på å samsvare og gå rundt kvarandre i «klipp meg i ti og lim meg saman», eller høyrer og «les» «ingen fleks» annleis etter å ha konstatert at låta undergrev dei stilistiske konvensjonane om vekslingar mellom vers og hooks. Men eg trur det har noko føre seg. Desse ulike rytmiske parametrane er openbert viktige for rapparane som manipulerer dei, og det er ikkje *berre* snakk om å beherske stiluttrykket nok til at den tekstlege budskapet vert presentert på ein måte som gjer at lyttarane høyrer etter. Uansett om det er content, delivery eller flow som er hovudattraksjonen, så heng alt i hop med alt, og alt kan knytast til nokre sentrale estetiske aspekt ved afroamerikansk kunst.

Mykje kan koplast til det sentrale omgrepet *Signifyin(g)*, der Henry Louis Gates Jr. har skrive sjølve standardverket *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism* (1989). Utan å skulle grave for djupt i dei poststrukturalistiske nyansane Gates legg fram kan det seiast at *Signifyin(g)* handlar om retoriske strategiar for å «utøve diskurs på ein tekst». Det er ein inter-, intra- og til og med hypertekstuell praksis som vi finn spor av i det aller meste av god hip-hop og hiphop-*adjacent* musikk. Dei mest klassiske døma handlar kanskje om semantisk tekst og subtekst, som i ordspel eller popkulturelle referansar, men det er gjerne fleire «lag under laga». Når arendalsrapparen Simen Steinklev kallar seg for ein «skitten søring» (2021), så peikar det ikkje berre til landsdelen han er frå og ei for- norsking av det amerikanske verdisnudde «dirty», sjølv om dette er ein type *Signifyin(g)* som er utbreidd – tenk «funk», «bad», «kill», «dope» og så bortetter. Det viser også til eitt av fleire kallenamn på dei amerikanske sørstatane og Goodie Mobb-låta der uttrykket «Dirty South» først vart kjend, gjennom den noko mindre kjende – i norsk forstand – rapparen Cool Breeze som var mannen bak omgrepet. Det er eit ekstra norsk lag i dette også – då Sørlandet i større grad enn nokon annan landsdel har omfamna og produsert sørstatsinspirert hip-hop. Det er mykje ein kan gå glipp av om ein ikkje er kjend med hip-hopkulturelle referansar heilt ned på kommunalt nivå. Som Diesen skriv, krevst det ein «vilje til å undersøke hvordan rapperens uttrykk posisjoneres i en rap- eller hiphopkulturell kontekst» for å gjere ein god rapanalyse (2022: 523–24). Det ligg lag på lag med inter-, intra- og hypertekstuelle referansar, det er tekst og subtekst, og det handlar ofte om å vise fram ein kjennskap til stilistiske konvensjonar som ein dyttar på, leikar med og bryt med, for å vise nettopp at ein veit kva ein driv med – og dette går føre seg på dei ulike rytmiske plana i like stor grad som i det tekstlege.

Når Tricia Rose (1994) skriv om «flow», «layering» og «ruptures in line» som grunnleggjande estetiske aspekt ved afroamerikansk (ho nyttar «svart» – «black») kunst, er det lett å sjå parallellane til ulike former for *Signifyin(g)* og minst like lett å høyre og sjå korleis dette er ein del av rappens rytmiske språk. Det er lag på lag med rytmiske strukturar og framoverstrøymande linjer som bryt saman eller kvar for seg

for å skape linjer, linjebrot, konvergent og divergent metrisk struktur, vers- og refrengformer, versintern symmetrisk eller asymmetrisk form og alt det andre vi har sett på og ikkje sett på i dette kapitlet. Det er verdfullt å analysere det typiske i rappens form, rytme, tematikk eller framføring, men det er kanskje vel så viktig å kjenne det typiske for å kunne analysere kvar og korleis – og kanskje kvifor – desse konvensjonane vert leika med, varierte, overdrivne eller kommenterte. Hiphop er ei syklisk form, der korte repteterte einingar får gå og gå, og det er i variasjonen i og over det repeterte – «repetition with a difference» som Gates (1989: xxii–xxiii) skriv – at det magiske skjer. Eller som Anne Danielsen forklarar konseptet: «every repetition is different, and the focus is on difference—not difference in itself but difference stepping forward in relation to the same» (Danielsen 2006: 159). Vi høyrer ingenting i eit vakuum, og det vi akkurat har høyrtd endrar det vi høyrer no – uansett om det er «det same» ein gong til. Der dei første DJane spelte det same *breaket* om att og om att, om att og om att, handlar også rappen om å gjenta, referere til og «Signifye» på forventingar, strukturar og konvensjonar – frå det som har skjedd før i låta, før i historia eller i tverrsnittet av den estetiske tradisjonen. Men det er korleis «det same» er *annleis* – kvar gong! – som er kjernen av kunstforma.

Speleliste

- Side Brok (2004). «Setra», på *Høge Brelle*. pinaDgreitt Records.
 Karpe (2022). «PAF.no», på *Omar Sheriff*. A & K AS.
 Grim Pil (2020). «ingen fleks», på *EP 1*. Stundom Records.
 BABYLUCIFA (2021). «YA BABY». TIGERSTAD RECORDS.
 Gabrielle (2021). «klipp meg i ti og lim meg sammen», på *KLIPP MEG I TI OG LIM MEG SAMMEN*. Snill Pike / Universal Music AS.

Litteratur

- Blankenship, M.J. (2021). */Hip-Hop Hæd/: A New Way to Hear the Music of Emcees*. PhD, Eastman School of Music: University of Rochester.

- Bradley, A. (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, New York: Basic Civitas Book.
- Caplan, D. (2014). *Rhyme's Challenge: Hip Hop, Poetry and Contemporary Rhyming Culture*. New York: Oxford University Press.
- Christensen, B.D. (2004). Det må være en joke. *Standart 18* (1).
- Condit-Schultz, N. (2016). MCFLOW: A Digital Corpus of Rap Transcriptions. *Empirical Musicology Review 11*, s. 124-47.
- Dagsland, S., Diesen, E. I. og Harstad, O. (2021). Om havfruer og havmenn: Samspillet mellom sangtekst, beat og flow i elevlåten «Rundlurt» og i morsmålsfagets sanglyrikkundervisning. I Jølle, L., Larsen, A. S., Otnes, H. og Aa, L. I. (red.) *Morsmålsfaget som fag og forskningsfelt i Norden*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dagsland, S. og Reistadbakk, E. F. (2023). Tarzan og de svarte lovløse: Tverrestetisk elevlåtanalyse. I Harstad, O. & Aa, L. I. (red.) *Elevtekstanalyser : nye tilnærminger*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Danielsen, A. (2006). *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Danielsen, A. (2010). Introduction: Rhythm in the Age of Digital Reproduction. I A.
- Danielsen (red.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, s. 1–16. Farnham: Ashgate.
- Diesen, E.I. (2022). Om analyse av raplyrikk. I Karlsen, O. og Markussen, B. (red.) *Sanglyrikk: Teori - Metode - Sjangerer*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Duinker, B. (2021). Segmentation, Phrasing, and Meter in Hip-Hop Music. *Music Theory Spectrum*, 43, s. 221–45.
- Duinker, B. (2022). Functions of Expressive Timing in Hip-Hop Flow. *Journal of Popular Music Studies*, 34, s. 90–117.
- Edwards, P. (2009). *How to Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC*. Chicago: Chicago Review Press.
- Fabb, N. (2002). *Language and Literary Structure: The Linguistic Analysis of Form in Verse and Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gates, H.L. (1989). *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.

- Hirjee, H. & Brown, D. (2010). Using Automated Rhyme Detection to Characterize Rhyming Style in Rap Music. *Empirical Musicology Review*, 5, s. 121–45.
- Hognestad, J.K. (2022). Rap a cappella: Prosodiske strukturer i en norsk rap-stemme. I Diesen, E.I., Markussen, B. og Oddekalv, K.A. (red.) *Flytsoner: Studiar i flow og rap-lyrikk*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Karlsen, O. (2022). Sangen, det lyriske diktet og lyrikk-kritikkens objekt. I Karlsen, O. og Markussen, B. (red.) *Sanglyrikk: Teori - Metode - Sjanger*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Katz, J. (2008). Towards a Generative Theory of Hip-Hop: *Music, Language, and the Mind*. Medford MA: Tufts.
- Komaniecki, R. (2019). *Analyzing the Parameters of Flow in Rap Music*. PhD, Indiana University.
- Krims, A. (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Mattessich, J.J. (2019). This Flow Ain't Free: Generative Elements in Kendrick Lamar's To Pimp a Butterfly. *Music Theory Online*, 25.
- Oddekalv, K.A. (2022a). Rytmiske bumerke: Elling Borgersrud, Runar Gudnason, Lars Vaular og Linni. I Diesen, E. I., Markussen, B. og Oddekalv, K.A. (red.) *Flytsoner: Studiar i flow og rap-lyrikk*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Oddekalv, K.A. (2022b). Surrender to the Flow: Metre on Metre or Verse in Verses? – Lineation through Rhyme in Rap Flows. I Sykäre, V. og Fabb, N. (red.) *Rhyme and Rhyming in Verbal Art, Language and Song*. Helsinki: Studia Fennica Folkloristica.
- Oddekalv, K.A. (2022c). *What Makes the Shit Dope? The Techniques and Analysis of Rap Flows*. PhD, Universitetet i Oslo.
- Oddekalv, K.A. (2024). Rap as Composite Auditory Streams: Techniques and Approaches for Chimericity Through Layered Vocal Production in Hip-Hop, and their Aesthetic Implications. I Gullö, J.-O., Hepworth-Sawyer, R., Paterson, J. og Toulson, R. (red.) *Innovation in Music: Cultures and Contexts*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Ohriner, M. (2016). Metric Ambiguity and Flow in Rap Music: A Corpus-Assisted Study of Outkast's «Mainstream» (1996). *Empirical*

- Musicology Review*, 11, s. 153–79.
- Ohriner, M. (2018). Expressive Timing. I Rehding, A. og Rings, S. (red.) *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*. New York: Oxford University Press.
- Ohriner, M. (2019a). Analysing the Pitch Content of the Rapping Voice. *Journal of New Music Research*, 48 (5), s. 413–33.
- Ohriner, M. (2019b). *Flow: The Rhythmic Voice in Rap Music*. New York: Oxford University Press.
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Sykäri, V. & Fabb, N. (2022). Preface. I Sykäri, V. og Fabb, N. (red.) *Rhyme and Rhyming in Verbal Art, Language and Song*. Helsinki: Studia Fennica Folkloristica.

Notar

- ¹ Dette sitatet vert trekt fram av Jakob Schweppenhäuser (2022: 83) i ei lengre utgreiing om det merkelege ved rap-lyrikk i skriftleg form.
- ² Sjå til dømes Karlsen (2022).
- ³ Dette er eit grunnleggjande aspekt ved ein definisjon av rytme som er rådande innanfor den greina av musikkvitenskapen eg vedkjennast. «Rhythm comprises an interaction between nonsounding reference structures [...] and sounding rhythmic events» skriv Anne Danielsen (2010: 4).
- ⁴ Denne synonymiseringa av «rap» og «rhymes» er gjennomgåande i Edwards (2009), til dømes.
- ⁵ Dette feltet er i all hovudsak internasjonalt, og majoriteten av forskingslitteratur er på engelsk (og tysk). Det finst likevel nokre nyare norskspråklege artiklar, som Dagsland, Diesen & Harstad (2021), Oddekalv (2022a) og Dagsland & Reistadbakk (2023).
- ⁶ Det er ikkje veldig enkelt å høyre kva BABYLUCIFA faktisk syng i siste linje, men ho har gjort ein «forklarer teksten»-video med den norske hiphop-kanalen YLTV der den intenderte teksten kjem fram. Eg har valt å følge artistens skrivne tekst i transkripsjonen her, men sjølv høyrer eg meir uklåre språklydar enn noko med semantisk innhald i dei siste stavingane.
- ⁷ I ein større og meir musikkvitenskapleg analyse vil det vere naturleg å illustrere dette med ein eller annan form for rytmisk notasjon, men det er heller ikkje vanskeleg å høyre den rytmiske parallelismen på figurnivå.
- ⁸ «Line-bar coincidence» (Oddekalv, 2022b), «line/bar coincidence» (Oddekalv, 2022c).
- ⁹ Det er naturleg å ikkje rekne opptaktar som ein del av den metriske eininga dei startar i, men heller tenkje dei som «trykklette» stavingar (dei treng ikkje vere *fak-*

LYRISK BRUNST: RAPANALYSENS FORM, MÅL OG FORMÅL

tisk trykklette – dette er ei pragmatisk overforenkling) som del av ein poetisk-metrisk verséfot som byrjar med trykklette stavingar, og første taktslag er den trykk-tunge stavinga. Både Fabb (2002), Katz (2008) og Condit-Schultz (2016) trekk fram det faktum at linjestart er ein «lausare» storleik enn linjeslutt, og tillét langt større variasjon innanfor konvensjonsrammene.

Om forfattarane

ÅSHILD MOGSTAD ASPØY (f. 1980) er stipendiat i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo. Hennes avhandlingsprosjekt om C.M. Bellman undersøker ulike naturkonstruksjoner i hans hovedverk. Prosjektet er tverrestetisk innrettet, slik også hennes faglige bakgrunn er: Som ung fløytist møtte hun først Bellmans melodier før interessen for lyrikken oppsto. Hun har studert kunsthistorie og kunstfag og er utdannet lektor i norsk med historie i fagkretsen.

HERLEIK BAKLID (f. 1960) er førsteamanuensis i kulturhistorie ved Universitetet i Sørøst-Norge. Han disputerte på avhandlinga «*Hundrede Daler, Hest og Sadel [...]»: En eksplorativ studie av feste-, benke- og morgengaveskikken i et kontinuitetsperspektiv*. Videre har han publisert en rekke artikler om trosforestillinger knyttet til arkeologiske gjenstandsfunn i kirkegrunnen og i graver, og om kunnskaps- og faghistorie, knyttet bl.a. til M.B. Landstad, A. Faye og A.O. Vinje. Han er dessuten redaktør for flerbindsverket *M.B. Landstad: Skrifter*, som er under utgivelse.

PETER FJÅGESUND (f. 1959) er professor i britisk litteratur og kulturkunnskap ved Universitetet i Sørøst-Norge, Bø. Han har publisert en rekke artikler og bøker om britisk litteratur, særlig om D.H. Lawrence, reiselitteratur, polarlitteratur og anglo-skandinaviske forhold. Han har også oversatt flere britiske romaner, og har gjendiktet Robert Burns til Vest-Telemark-dialekt, i *Songar og dikt på telemål* (2020).

SIGRUN BLAAVARP HEIMDAL (f. 1988) har MA i engelsk og MA i religionsvitenskap. Ho er med i Forskingsnettverket for songlyrikk, eit tverrinstitusjonelt og nasjonalt forskarnettverk, og har delteke på ei rekkje vitenskaplege forskarkonferansar der ho har hatt innlegg om svartmetall. Tidlegare har ho skrive om Leonard Cohens songlyrikk, og av

kommande arbeid har ho ein artikkel om rallarviser og Rjukan-Notodden verdsarv under publisering.

LIV KREKEN er forskingsbibliotekar i musikkseksjonen ved Nasjonalbiblioteket. Ho arbeider spesielt innan fagfeltet vise- og songtradisjon og har mellom anna vore styreleiar for Norsk visearkiv og prosjektkoordinator for den vitskaplege utgåva av norske mellomalderballadar, tekster og melodiar (2016), der ho arbeidde tett saman med Olav Solberg. Ho har gjeve ut fleire album med eigne viser.

SVEINUNG NORDSTOGA (f. 1954) er dosent i norskdidaktikk ved Universitetet i Sørøst-Noreg, Notodden. Han har skrive fleire bøker og artiklar om litterære tema og norskdidaktiske spørsmål, mellom anna artiklar om tekstane til Hellbillies, Ole Paus og LoMsk. Den siste boka hans er *Ein tingas lydhøyre mann: Arvid Torgeir Lie – ein tekstbiografi* (2023).

KJELL ANDREAS ODDEKALV (f. 1985) er postdoktor ved RITMO Senter for tverrfagleg forskning i rytme, tid og rørsle og Institutt for musikkvitskap ved Universitetet i Oslo, samt utøvande hiphop-artist i gruppa Sinsenfist. Arbeidet hans handlar i hovudsak om musikkteoretiske og musikkteknologiske utforskingar av rap. Han har vore medredaktør for *Flytsoner: Studiar i flow og rap-lyrikk* (2022) og har skrive boka om Side Broks *Høge Brelle* i «Norske Albumklassikere»-serien (2022).

THOMAS SEILER er professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Sørøst-Norge. Han har foruten artikler om skandinavisk, særlig norsk, litteratur med hovedvekt på 1900- og 2000-tallet, skrevet monografier om Paal Brekke og skandinavisk fengselslitteratur, sistnevnte med et kapittel om Gjest Baardsens *Levnetløb*. Hans siste bok er *Snøens formler – et naturfenomen i litteraturen* (2023).

INGRID SKJERDAL (f. 1974) er førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Høgskolen i Innlandet, og disputerte i 2019 på en avhandling om balladetrekk hos J.P. Jacobsen, Obstfelder, Strindberg og Kinck. Poesi

og sanglyrikk, folkedikting og eldre litteratur er blant forskningsinteressene. Sist utgitt er artikkelen « ... loddent sølv av kratt rundt himlens grøfter»: Om folkedikting og himmelsyner i 'Sko, sko blakken' av Ingeborg Refling Hagen».

OLAV SOLBERG (f. 1942) er professor emeritus i nordisk litteratur ved Universitetet i Sørøst-Noreg, Bø. Han har arbeidd med og skrive artiklar og bøker om sentrale forfattarar som Ibsen, Undset og Vesaas, og om mellomalder- og folkedikting. Solberg var medredaktør av den vitskaplege utgåva av norske mellomalderballadar, tekster og melodiar (2016). Sist utgjevne bok er *Tones tragedie: Balladesongaren Tone Høna. Ei livsskildring* (2023).

JOHAN MAGNUS STAXRUD (f. 1985) er universitetslektor i norsk og ph.d.-stipendiat ved doktorgradsprogrammet i kulturstudier ved Universitetet i Sørøst-Norge. Doktorgradsprosjektet er en litteraturfaglig studie i sanglyrikk, med rallarviser og rallarkultur som emne. Han har publisert vitenskapelige artikler om rallarviser i Norge og Sverige, og har tidligere skrevet om dystopisk samtidslitteratur og Aasmund Olavsson Vinje. Han var medredaktør av utgivelsen *Tvisyn, innsyn, utsyn: Nærblikk på A.O. Vinje* (2021).

INGA H. UNDHEIM (f. 1983) er førsteamanuensis i norsk litteratur ved Høgskulen på Vestlandet. Hun har særlig forsket på og skrevet om nordisk 1700- og 1800-talls litteratur, og leder arbeidspakken «Continuities and Ruptures» i NFR-prosjektet «The Invention of the Lottery Fantasy: A Cultural, Transnational, and Transmedial History of European Lotteries» (2022–2024).

EYOLF ØSTREM er doktor i musikkvitenskap fra Uppsala Universitet og har vært ansatt ved universitetene i Lund, København og Uppsala. Hans akademiske virke har først og fremst vært knyttet til middelalder- og renessansemusikk, med arbeider om Olavsofficiet, Luther og musikken, den flerstemmige laudaen i florentinske broderskaper, Palestrina, historisk forståelse og estetikk, men Bob Dylan har hele tiden vært et vesentlig sidespor, ikke minst i form av hjemmesiden dy-

OM FORFATTERNE

lanchords.com og nettmagasinet Dylanology, hvor de musikalske sidene av Dylans virke står i sentrum.

ERLING AADLAND (f. 1952) er professor emeritus i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen. Han har arbeidet særlig med lyrikk og sanglyrikk, og lyrikkteori og generell litteraturteori. Han har skrevet en rekke bøker og artikler om mange lyrikere og sanglyrikere, som Rolf Jacobsen, Leonard Cohen og Bob Dylan. Sist utgitte bøker er *Litteraturens verden* (2019) og *Dylan og diktet* (2022), siste artikler er «Diktets stemning – hos Rolf Jacobsen» og «Olav H. Hauge og sanninga» (begge utgis 2024).

ARNFINN ÅSLUND er førsteamanuensis i norsk litteratur ved Institutt for språk og litteratur, Universitetet i Sørøst-Norge. Han har særlig arbeidet med og skrevet om eldre og nyere norsk litteratur. Blant hans interesser er estetikk, essayistikk og sanglyrikk. Artikler fra senere år: «Språk og kritikk i vitenskapsteorien» (2020), «Store ting: Om Erlend Kaasas *Thunder Road*» (2020), «En bluespreken: Om Son House og 'Preachin' The Blues'» (2021), «Vinjes *Ferdaminni* i opplysningsdialektisk perspektiv» (2021) og «Ros av tolvtakteren» (2022). Siste bok: *Essayet – ein veg til kreativ fagskriving* (2021), sammen med Norunn Askeland og Bente Aamotsbakken.