

Ole Karlsen

**PRØYSENS ORDMUSIKK.  
EKSEMPEL «LILLEBRORS VISE» (1949)**

I

*Lillebrors viser*, mer presist fire av dem inklusive «Lillebrors vise» (og «Blåbærturen», «Sirkusvisa» og «Pelles bursdag»), ble sunget inn på plate i 1948 med tekstene kongenialt melodisatt i valsetakt av en av Alf Prøysens faste samarbeidspartnere, Finn Ludt. Året etter kom tekstene i bokform gjennomillustrert av Øystein Jørgensen; illustrasjoner som understreker den pastorale modus og det idylliske sjangerformat diktene knytter an til (jf. appendiks 1). Paratekstuet framgår det klart at diktkonsepsjonen er grunnleggende romantisk og organismemetaforisk, men mens Henrik Wergeland innplasserte diktene sine som blomster på tornede kvister (jf. *Joden, ni blomstrende tornekviste, 1842, og Jødinden, elleve blomstrende tornekviste, 1844*), plasserer Prøysen sine dikt som blader på en tornefri kvist, eller mer presist: diktene er, som perm-innsidene viser (jf. appendiks 2), nummerinnplassert på en mimetisk gjenskapt barnetegning, dvs med en kompleksitet i framstillingsform som kanskje også er forbundet med de vekslende ordførerinstansene i diktene, der barn, voksne (og dyr) alle får komme til orde. Diktboka er gjennomkomponert etter årstidens gang fra vår til høst og etter døgnets gang. Om noen har lurt på *hvor* «alle de andre har gått av sted» i innledningsstrofa til «Lillebrors vise», ja, så har de ganske enkelt gått til skolen slik det fortelles i «Skoleregler» på de forutgående sidene, og når Lillebror i samme strofe «kan helt slippe skjenn» når de andre kommer hjem, så er det fordi de

andre har somlet på skolevegen. Og disse andre er Kari, Mari, Kjell og den listige Pelle, og sammen med Lillebror, mor og far, Passopp, gammelkatta hennes Marte, en del andre dyr og noen vekster (for eksempel eplekarten i den melankolske «Eplekartens sang») utgjør disse persongalleriet i diktboka. Prøysen bygger altså opp et helt litterært mikrounivers med diktene som punkter i et narrativt forløp, og protagonisten er så utvilsomt minstemann, Lillebror.

La oss aller først rekapitulere «Lillebrors vise» (Prøysen 1949: upag.), den tredje teksten i forløpet:

Lillebror synes det er så trist,  
fryktelig trist,  
sikkert og visst,  
alle de andre har gått av sted,  
og uten at han fikk bli med!  
Men når de så kommer hjem igjen,  
ja, hvem er det da som kan helt slippe skjenn?  
Det kan bare Lillebror  
og bare, bare han.  
Det er det bare Lillebror  
og ingen fler som kan.

Kari og Mari er svært så kry,  
fryktelig kry,  
fordi de kan sy.  
Men triller en snelle på golvet, da  
er Lillebror nyttig å ha.  
Vips! under senga med veldig hast  
og uten at pompen blir sittende fast.  
Det kan bare Lillebror osv.

Pelle har lagd seg et hus av bar  
inni et snar,  
fått lov av far.  
Der møtes guttene klokken tolv  
med klubbe og stor protokoll!  
Taket er lavt, de må stå på kne,  
nei, ingen av dem kan stå rett opp og ned,  
Det kan bare Lillebror osv.

Kjell han kan tegne så fint og flott,  
fryktelig flott,  
hytter og slott,  
busser og biler med lasteplan,  
men vet du hva Lillebror kan?  
Jo, han kan å tegne en krusedull  
og tydelig se det er sau som har ull!  
Det kan bare Lillebror osv.

Engang skal Lillebror selv bli stor!  
Fryktelig stor!  
Større enn mor!  
Da skal han lære hvert minste grann  
av det som de kan alle mann,  
lekser og leker av alle slag.  
Men dette som Lillebror greier i dag  
det kan bare Lillebror osv.

## II

Lillebror, ja! «Words», heter det i en berømt passasje hos Marcel Proust,

present to us little pictures of things, lucid and normal, like the pictures that are hung on the walls of schoolrooms to give children an illustration of what is meant by a carpenter's bench, a bird, an anthill; things chosen as typical of everything else of the same sort. But names - of persons and of towns which they accustom us to regard as individual, as unique, like persons - present to us a confused picture, which draws from the names, from the brightness or darkness of their sound, the color in which it is uniformly painted (Proust 1970: 296).

Lillebror er et substantiv, et fellesnavn like denotativt klart og tydelig som en «høvelbenk», en «fugl» eller ei «maurtue». Men samtidig er det et egennavn, «which draw from the brightness or darkness of [its] sound», fra lydens lys eller mørke trekker det fram sin unike og individuelle karakter, det er i lyd-malinga det unike og individuelle framkommer. Man skal

naturligvis ta seg i vare for å bli altfor kratyllisk, mimologisk eller onomatopoetisk i hodet, slik Gérard Genette minner oss om i sin store avhandling om mimologiens historie «from Plato to NATO» (*Mimologics*, [1976], 1995). Men selv om vi skal være forsiktige med å knytte forbindelser mellom lyd og mening, *sound and sense*, så merker alle at det er forskjell på *Lillebror* og *veslebror* (evt. *minstebror*) – også rent bortsett fra at førstnevnte altså tilhører de to klasser substantiv (fellesnavn og egennavn) samtidig. Selv i Fredrikstad oppfatter man umiddelbart forskjell på lyder, at én eneste lyd kan skape betydelig meningsforskjell. Genette viser blant annet til den store språkforskeren Otto Jespersen og hans morsomme eksempel på to neologismer i norsk i «The Symbolic Value of the Vowel» (1922): «One summer when a serious draught was raging in Fredriksstad (Norway), the following notice was posted in a restroom: 'Do not flush for bimmelimm but only for boummeloum' – and everyone understood immediately.» (Genette 1995: 320). Med *i*'en blir det trangt og smått i munnhulen, *lille* blir pussig nok mindre en *vesle* med den sentraliserte *e*'en og minst like lite som *minste*, og i allfall er *i*'en mye mindre og trangere enn den leppeåpnende runde og store *o*'en som i *bommelomm* eller *bror*. Det er som om hele tekstens allegori er innskrevet i nomenet *Lillebror/lillebror*. For i den futuriske sistestrofa konstaterer vi med et visst sorgmod at *Lillebror* også en gang skal bli «stor / fryktelig stor», og alle hans fortreffelige evner, egenskaper og ferdigheter vil gå tapt. Bevegelsen går fra den trange *i*'en via den trykklette *e*'en til den runde og feite *o*'en. Rett nok er bevegelsen åpnende, men *Lillebror/lillebror* vil miste sitt diminutiv og bare bli *Bror/bror* (som også er både egen- og fellesnavn i norsk).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Bror*, en slektskapsbetegnelse brukt som fornavn, er et langt hyppigere brukt navn enn *Lillebror*, opprinnelig et tilnavn, framgår det av Gulbrand Alhaugs oppslagsverk, *10001 navn. Norsk fornavnsleksikon*.

## III

I diktningens Formel 1-klasse, lyrikken, er de før-babelske og adamittiske bestrebelse slett ikke sjeldne, og også hos andre store poeter enn Prøysen er ikkjøting av språket og utforskning av andre meningsbærende språklag enn det rent semantiske et vanlig fenomen. Når vi alle kan omkvedet i «Lillebrors vise», skyldes det ikke bare at vi har hørt den sunget uttalige ganger (og ved hver avlytting av hele visa hørt det gjentatt fire ganger) til Finn Ludts friske og vennlige valsetakter, men også tekstens iboende materialitet. Så la meg som forsmak på hvorhen jeg vil med denne artikkelen, peke på et par aspekter ved omkvedet som leksikalsk og informasjonsmessig ikke har så mye å by på annet enn å gjenta det samme fire ganger og banke det fotmetrisk fast over fire vers med tunge utganger: «Det kan bare Lillebror / og bare, bare han. / Det er det bare Lillebror / og ingen flere som kan.» Oppdratt som vi er i den germanske konsonantisk-baserte dikt-tradisjonen, vil vi kanskje først og fremst legge merke til *b*-alliterasjonen «bare» /«bare, bare»/«bare» og «Lillebror», noe som i grunnen kanskje skyldes paranomasien i «bare, bare» like mye som de bilabiale *b*-lyder. Mimologisk har man fundert mye over kombinasjonen av labialer (m/p) i kombinasjon med den romslige og åpne *a*-vokalen (jf. kombinasjonen *mamma/pappa*), og den mest frekvente lyd/bokstav i omkvedet er nettopp *a*, alle vokalers mor om man så kan si. Vi kan videre notere oss distribusjonen: *a*'en er høyfrekvent først, siden på vikende front. Førstestavelen i «ingen» – med den trange *i* — har høytrykket i siste vers.

En diktart som har sitt navn fra et musikkinstrument slik lyrikken har, karakteriseres gjerne som musikalsk, og tradisjonelt er det nettopp slike lydmønstre som vi så vidt har berørt, som gjør at vi snakker om dikt som ordmusikk og lyrikk og musikk som nære søsterkunstarter. Versforskningas historie er nært forbundet med den musikkteoretiske. Ja, som Hallvard Lie sier, har litteraturvitenskapen kanskje endog vært underkastet musikkvitenskapen (Lie 1967:31), for når – for å

si det rått og grovt – litteraturvitenskapen ikke låner ord og begreper fra kunsthistorien (som synsvinkel, perspektiv etc), låner den fra musikkvitenskapen: takt, rytme, tonisitet, m.v. Dette henger naturligvis sammen med de grunnleggende vilkår som musikk og litteratur deler: Begge kunstarter folder seg ut langs tidsaksen. Et fellestrekk mellom de to er også at de lar seg segmentere i mindre og mindre enheter, og gjentakelsen av de samme enheter – eller variasjoner av dem – som underliggende strukturerende prinsipp er sentral for begge.<sup>2</sup> Men – igjen grovt og rått: Mens instrumentalmusikken selvrefleksivt bygger opp sin verden på uttrykksplanet (signifiantplanet), bygger diktet opp sin særverden også på innholdsni-vået (signifié-planet). Diktet *er* musikk, det kan endog være bare musikk som i lyddikt og nonsensvers, og det kan mime den musikalske struktur på signifié-nivå. Med dette in mente ser vi nærmere på «Lillebrors vise».

#### IV

«Lillebrors vise» er komponert som en katalog over Lillebrors unike og uforliknelige egenskaper og ferdigheter, variasjoner over *det-som-bare-lillebror-kan*-temaet: slippe skjenn, hente trådsnella under senga uten å bli sittende fast, kunne stå oppreist i barhytta, tegne en krusedull og se at den ser ut som en ullen sau og endelig – med framtidssimplikasjoner: Lillebror er den eneste som kan vokse seg stor og erverve seg alle kunnskaper og ferdigheter som de større barna har og delta i de gjøremål de bedriver nå! Teksten har narrative anslag; en *spectator ab extra* rapporterer om hver episode og tildragelse, men likevel ikke så distansert at rapporteringa skjer uten innlevelse og innføling. Nå kan man sikkert iaktta at Kari og Mari er stolte av sine syferdigheter, men teksten utsier like gjerne at de selv *føler* seg kry. Tydeligst er innlevelsen i pro-

<sup>2</sup> I sin store avhandling om forholdet mellom prosa og musikk kaller Werner Wolf dette gjentakelsesfenomenet for *recurrences*, et ord hvis meningsgehalt ikke er helt sammenfallende med *repetition/gjentakelse*. Se Wolf 1999: 33.

tagonistens indre liv – i den tristhet og ensomhet Lillebror kjenner på når «alle de andre har gått av sted» i første strofe, for eksempel. Alle tildragelser som involverer Lillebror, er holdt i en slags habituell presens (det skjer igjen og igjen) som står i et spenningsforhold til det framtidsperspektiv som er innskrevet i siste strofe. «Engang skal Lillebror selv bli stor! / Fryktelig stor! / Større enn mor!» Slik er naturens gang, Lillebror vil, sett *ab extra*, uvegerlig bli like stor som de andre ungene er nå, og endelig også «større enn mor». Men med dobbeltheten i framstillingsform sies også noe mer: Lillebror er lei av å være liten, ja, han lengter etter å bli eldre og lære seg det de andre kan. Kanskje uttrykker disse versene – «fryktelig stor» og med hele tre utropstejn – en form for frustrasjon, ja et hevnmotiv nesten, over den ensomme outsiderposisjon han, så å si av naturlige grunner, er tvunget inn i. Uansett, Lillebror er et naturbarn, en prøysensk Émile. Nå er Lillebror velutrustet, forstår vi, fra naturens side, men et supplement i form av «lekser og leker av alle slag» må til. Supplement innebærer som kjent to ting: Supplement betyr tillegg, noe som kommer i tillegg til, attpå noe som finnes der fra før, og samtidig er supplement noe som må tilføres for å bøte på en mangel. Sagt med andre ord peker «Lillebrors vise» direkte mot en grunnleggende dannelsesproblematikk, i siste-strofa allittererende knyttet sammen i «lære», «lekser» og «leker». Mon «lekser og leker» parataktisk sammenstilte også antyder noe om hvordan dannelsen skal skje?

Med dét spørsmålet hengende i luften vender vi oss til den ytre bygnaden og dermed også til den musikalske orkestrering på signifiant-planet. «Lillebrors vise» består som før nevnt av fem strofer strukturert på samme vis. Som i en del andre viser hos Prøysen inngår omkvedet som en del av strofebygningen som en firfoldig identisk gjentakelse som banker inn i oss,<sup>3</sup> slett ikke uten humor og overskudd, det unike og

<sup>3</sup> I de fire første strofene følger omkvedet logisk (som motsetningsforhold) av de forutgående vers. I siste strofe er imidlertid omkvedet også syntaktisk knyttet til de forutgående vers, det er en fortsettelse og full-

enestående ved Lillebrors evner og kompetanser. Omkvedet på sin side består igjen av to deler fordelt på to og to vers med kryssrim basert på semantisk gjentakelse. Ord materialet i de to deler er nøyaktig det samme med ett unntak: «ingen flere» kommer til i andre del som ytterligere understrekning av det poeng som er allitererende understreket allerede i første del, det «bare, bare han» kan. Det syntaktiske er underlagt verset i begge deler (én versus to helsetninger) og versutgangen er tung med rimord av aller enkleste slag: identisk rim («Lillebror») og «han/kan. Mest påfallende er omørkestreringa av lyd materialet fra første til andre del, slik vi var inne på innledningsvis. *B*-alliterasjon er nevnt, *l*-alliterasjon kan nevnes, men først og fremst er den før nevnte distribusjonen av vokaler mest slående.

Hver av de fem strofene består, inklusive omkvedet, av 11 vers. I likhet med i omkvedet er den muntlige og talemålspregede syntaks – setninger og setningsledd – på øverlandsk vis, kanskje endog ledigere enn hos Arnulf Øverland, avpasset verset. En viss variasjon i dette mønstret kan observeres i den andre strofa der den foranstilte leddsetning får umiddelbar trykk tungt og understrekende følge av hovedsetningen i slutten av vers 4 som så løper direkte over i vers 5: «Men triller en snelle på golvet, da / er Lillebror svært god å ha». Et tilsvarende, men ikke riktig så konspikuøst eksempel på enjambement finnes i den tredje strofa, også her i versene 4 og 5. Også i overgangen fra vers 1 til 2 i denne tredje strofa er det enjambement – fra «hus av bar» til adverbialet «inni et snar». Enjamberinga overskrider imidlertid verken de stor komposisjonelle deler eller de ulike former for rytme- og rimstrukturer. Tvert i mot er disse sidene ved formuttrykket nøyte avpasset hverandre.

Hver strofe består av tre hoveddeler: vers 1 – 3, vers 4 – 7 og 8 – 11 (altså omkvedet). Rimstillinga, med de tunge

---

endelse av det som påbegynnes i verset foran («Men dette som Lillebror greier i dag»), i skrift markert med liten bokstav (det kan bare Lillebror osv.)



utgangene som myndig og musikalsk avgrenser og definerer verset, er aaabbcddede. Med andre ord: Diktet beveger seg fra tiradisk preget rim, via parrim til kryssrim. Av 35 rimord – om vi unntar omkvedet – er kun tre flerstavelsesord («protokoll», «lasteplan» og «krusedull»), de øvrige er enstavelsesord i hverdagslig lavstil. Kun i innledningsversene i hver strofe brukes samme ord i rimsettinga (for eksempel kry/kry), noe som sammen med de identiske rimene i omkvedet (han/kan) kiastisk slutter seg om strofen som helhet.<sup>4</sup> Psykologisk er enderimet å oppfatte «som et forventningsfenomen», skriver Hallvard Lie (Lie 1967: 131). Den tiradiske strofeåpningen i «Lillebrørs vise», kombinert med variasjon i verselengde, skaper nettopp slik forventning som forhales i midtpartiet før innfrielsen skjer i omkvedet med det identiske rim nært forbundet pronominalt med det andre rimordet «han» (som følges av «kan»). En 11-versing er ikke særlig frekvent innenfor norsk strofisk diktning. Betraktet som en sjuversing med omkved er strofebygningen også noe for seg selv. For det første er også sjuversingen sjelden, og når den først foreligger, er inndeling gjerne 4 + 3, og ikke 3 + 4 som hos Prøysen og iallfall ikke med innledende tiradisk rim i tillegg!

Den virkningsfulle opptakten (opptakt i allmenn forstand) til hver strofe har selvsagt sin forklaring i kombinasjonen tiraderim, versifisering og rytmemønster. Diktet er nokså gjennomført daktylisk-trokeisk – med gjennomført opptakt i vers 5 – 6 i hver strofe og i omkvedets andre vers. Det grunnleggende mønsteret er fire-fotet – som regel med tung utgang. Det som imidlertid skaper liv og røre i teksten, er bruddene

---

<sup>4</sup> Audielt kan strofeformen like gjerne oppfattes annerledes, og det er via øret en sangtekst som regel tas inn. Vers to og tre kan da oppfattes som ett vers – med innrim, cesur og fire hovedtrykk som ellers i teksten. Man kan således spekulere på om ikke den endelige, trykte versjonen er farget av tonsettinga og den sanglige framføringa med sin tydelige pausering slik at verset brytes opp (på bekostning av innrimet).

med denne (såkalt) *eksterne* strukturen, bruddet med metermålet. For vers 2 – 3 i hver strofe er to-fotet,<sup>5</sup> mens e-versene i omkvedet er rent trokeiske, to-fotige med tung utgang. Den (såkalt) interne strukturen byr således på ulike varianter over grunnskjemaet, noe cesurene også bidrar til, f. eks. i strofe 1, vers 7, ved versutgangen foran enjambementet i vers 4 i strofe 2, i vers 6 i strofe 3 og i vers 6 i strofe fire – der det igjen er knyttet til et rent retorisk spørsmål som i strofe 1. Imidlertid fastholder vi at hovedpoenget er at verselengden – antall versføtter – skaper rytmen, som variasjoner over det underliggende metriske grunnskjema.

Vi har innledningsvis pekt på aspekter ved andre rimformer i omkvedet enn enderimet, nemlig alliterasjon, assonans, klangvirkninger. De assonantiske og allitererende sidene – *b*-alliterasjonen – i omkvedet er allerede kommentert. Slående ellers er spillet med hvislelydene, den ustemte frikativet *s* i kombinasjon med en rekke lyder – et gjennomgående trekk i hele diktet med unntak av strofe 4. *S*-allierasjonen dominerer strofe 1, opptrer sammen med en allitererende *p* – det onomatopoetiske «vips» og «pompen» – i strofe 2, sammen med *k*-alliterasjon i strofe 3, og i siste strofe forefinnes den sammen med det bilabiale som her dominerer, særlig om man også tar omkvedet med i betraktning: *mor*, *mann*, *minste* *grann*, *bare*, *bare* *bare*, *bare*: plosiver og nasaler, altså, med luftstrømmen stengt labialt. Unntaket fra dette mønstret er den feiende, flotte strofe fire der det konsonantiske spill er særlig variert: *f*-allierasjon flourer sammen med de bilabiale *b*-er – for å peke på to åpenbare trekk.

Som nevnt kontrasteres den trange og fremre *i* med den bakre, åpne *a* i omkvedet. I den innledende strofa, særlig i den tiradiske rimdelen er den trange *i*-en svært så sårbar, delvis understøttet av sin rundede nabo *y*. De neste fire versene er vokalisk mer varierte, men også her er *a*-en særdeles tydelig, særlig i de to vers som omhandler Lillebror (vers 4 – 5).

<sup>5</sup> Jf. forrige note. Om vers 2 og 3 betraktes som halvvers, blir strukturen således 4-fotig her også.

Mens vokaliseringa her nærmest kan betraktes som insistende-monoton er den langt mer variert i de neste strofene, jf. vokalrekken i «*Vips under senga med veldig hast / og uten at pompen blir sittende fast*» eller «*der møtes guttene kløkken tolv / med klubbe og stor protokoll*». Beveger vi oss derfra til siste strofe, blir det igjen mer fulltonende, rent og rundt: *o – ø – a*, hvorpå *a*'en spilles ut mot den trange *i* i omkvedet – som før nevnt. I forhold til i den innledende strofa er den trange og fremre *i* tonet ned i den siste til fordel for den bakre og rundede *o*. Det kunne være fristende å trekke mimologiske slutninger av dette om hva det måtte ha å si for Lillebrors framtidige liv. Jeg lar slike spekulasjoner ligge, men fastslår at den musikalske orkestreringa i teksten knapt er tilfeldig. En mer inngående studie, som tar hensyn til flere språklige, rytmiske og ordmusikalske variabler og kvaliteter enn jeg har fått med her, vil sannsynligvis i enda sterkere grad godtgjøre hvilket finmasket kunstverk «Lillebrors vise» faktisk er – rent estetisk betraktet.

## V

Alf Prøysen var heldig med sine komponister, heter det gjerne. Og det er sant nok. Men kanskje man like gjerne kunne og burde si: Prøysens komponister var heldige med Prøysen! Diktene hans er musikalsk gjennomarbeidet på alle nivå, slik det framgår av denne artikkelen. Det er som det ligger et musikalsk raster under ordsettinga, et raster Prøysen har lyttet seg fram til. På den annen side kan man tenke seg at det blir ekstra krevende å tonesette dikt som eier en så utpreget ordmusikalitet som Prøysens, og at nettopp dette kan ha virket utfordrende for komponister som Bjarne Amdahl, Finn Ludt og en rekke andre. Det bor en stor dikter på Hamar, skal Finn Ludt ha sagt med tanke på Rolf Jacobsen. Men hvorfor har De ikke tonesatt han, ble komponisten spurt. Diktene hans kaller ikke på musikk, lød svaret. Prøysens dikt må ha gjort nettopp det!

## Litteratur

- Alhaug, Gulbrand 2011: *10001 navn. Norsk fornavnsleksikon*, Oslo: Cappelen Damm.
- Genette, Gérard [1976] 1995: *Mimologics*, oversatt av Thais E. Morgan, Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Lie, Hallvard 1967: *Norsk verslære*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Proust, Marcel 1970: *Remembrance of things past. I*, oversatt av C.K. Scott Moncrieff og Andreas Mayor. New York: Random House.
- Prøysen, Alf 1949: *Lillebrors viser*, Oslo: Tiden.
- Wolf, Werner 1999: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta: Editions Rodopi B.V.

Appendiks 1



## Appendiks 2

