



KRABBen - TIDSSKRIFT FOR POESIKRITIKK

www.krabbenpoesikritikk.no

juni 2023

PER ARNE MICHELSEN

Kakk i hovvet?

Om *Sanglyrikk Teori metode sjangrer* av Ole Karlsen og Bjarne Marcussen (Red.). Scandinavian Academic Press (2023).

For ikke altfor lenge siden kom boken *Sanglyrikk. Teori metode sjangrer* ut på forlaget Scandinavian Academic Press. Det er en vitenskapelig antologi som er redigert av professor Bjarne Markussen fra Universitetet i Agder og professor Ole Karlsen ved Høgskolen i Innlandet – to ansette litteraturforskere, som blant annet har satt seg fore å utvikle og promotere forskningsfeltet sanglyrikk. Boken er et synlig resultat av dette engasjementet, og resultatet er godt og anbefales på det sterkeste.

Boken om lyrikk som kan synges, er på over 530 sider, og når jeg nå skal anmelde den, må jeg gjøre noen valg. Jeg har valgt å presentere den, diskutere den utfra uttalte intensjoner og så til slutt drøfte litt mer inngående noen tema eller perspektiv, som jeg sjøl er opptatt av. Disse drøftingene blir kanskje ikke en anmeldelse av boken som sådan, men springer likevel ut av mine lesninger av den.

Boken har sytten bidrag, om vi regner med smått og stort. Med smått sikter jeg først og fremst til introduksjonen og en enquête om rock – to bidrag som kanskje ikke er reint vitenskapelige, men absolutt interessante å lese på hver sine måter. Det første er viktig fordi

det diskuterer noen grenseoppganger til lyrikklyrikkforskningen og dermed bidrar til å plassere sanglyrikken innenfor et større forskningsfelt uten å gå på akkord med det som kjennetegner lyrikk som kan synges. Det andre er viktig fordi det trekker inn noen kvalifiserte ytringer utenfra, om en sjanger som kanskje har fått en mindre dominerende plass i antologien enn den kunne ha fått. De resterende bidragene er vitenskapelige artikler og retter seg, ifølge markedsføringen, mot «forskere og studenter i høyere utdanning, og lærere som vil arbeide med sanglyrikk i skoleverket» og mot «alle som interesserer seg for sanglyrikkens sjangre».

Er sanglyrikken oversett?

Som det blir påpekt nokså tidlig i boken, er sanglyrikk, medregnet alle kategorier, den form for lyrikk som når mest ut til folk. Dette er det få, om noen, som betviler, men det ligger muligens en liten anklage under påstanden, som nok kan tolkes og uttrykkes på ulike måter, for eksempel som at sanglyrikken ikke har fått nok oppmerksomhet i akademiske kretser, eller som at lyrikkbegrepet er for smalt definert i litteraturfagene innenfor høyere utdanning.

Det er mangt som kunne ha vært sagt om dette, men jeg skal bare nevne noe og foreta noen tilfeldige sammenlikninger. Alle som holder på med noe de brenner for, ønsker sjølsagt mest mulig oppmerksomhet og anerkjennelse. Det har kommet mange vitenskapelige artikler og bøker, minst fem, om sanglyrikk i det siste, og mange akademikere er profesjonelt opptatt av litteraturmusikalske fenomen. Sammenligner vi omfanget

og oppmerksomheten disse publikasjonene har fått med tilsvarende publikasjoner de siste årene, la oss si om nokså kanoniserte, men ikke så sangbare lyrikere som Sigbjørn Obstfelder, Olaf Bull, Astrid Hjertenæs Andersen og Gunvor Hofmo, for å nevne noen, nokså tilfeldig valgte, er det lite grunnlag for å si at sanglyrikkforskningen er marginalisert. Samme konklusjon vil man nok også komme fram til om man sammenligner sanglyrikken som forskningsfelt med for eksempel den ikke tonesatte samtidslyrikkens ditto. Når dette er sagt, må det legges til, at dette er utelukkende et mengdeargument, som kanskje ikke sier så mye om hva som gir prestisje innenfor lyrikkforskningen. Ser vi videre på hvor bidragsyterne i denne antologien kommer fra, må det likevel være grunnlag for å si at det fins flere store og noen mindre forskningsmiljø i landet som er svært produktive, synlige og hørbare innenfor feltet sanglyrikk. Dette gjelder for eksempel miljø fra Universitetet i Agder, Universitetet i Bergen, Universitetet i Sørøst-Norge, Høgskolen i Innlandet og NTNU.

Jeg må innrømme at jeg skriver og sier dette, blant annet fordi jeg, før jeg leste boken, fryktet at det skulle komme mange klagesanger om hvor marginalisert, underernært og misbillig sanglyrikkforskningen er her i landet. Mange «up and coming»-forskningsmiljø har dessverre et arsenal av klagestrategier, som noen har vansker med å legge fra seg, sjøl etter at de er blitt suksessfulle. Heldigvis var det i dette tilfelle en helt ubegrunnet bekymring. Muligens ble bekymringen min trigget av forlagets vaskeseddel, som sier: «Til tross for dette har sanglyrikken vært

mindre utforsket enn skriftlyrikken, og det har skortet på teoretiske og metodiske perspektiver. Det søker denne boka å råde bot på».

Kun i Even Igland Diesens kapittel om rapplrykk er det noen forsiktede antydninger til en slik form for klage. Hos ham kan vi mellom annet lese følgende om denne forskningens anseelse «... en kunstart som lyrikkforskninga har tendert mot å overhøre, nemlig sanglyrikken». Man kan bare kaste et blikk på notene og litteraturlisten i Diesens artikkel og hans egen biografi bakerst i boken for å bli overbevist om at dette umulig helt kan stemme, sjøl om han i den første noten i kapittelet viser til en dansk artikkel om «sanglyrikken og dens svære kår i litteraturvidenskapen» (Schweppenhäuser). Det samme kan man gjøre med de andre bidragene og de veletablerte bidragsyterne i boken. Sanglyrikkforskningen har ingen grunn til å be mer for sin syke mor. Hun er friskmeldt for lenge siden, og det er ikke noe annet enn enerverende for leserne og høre på slike klagesanger.

Øye- og ørelyrikk

Det er muligens likevel sant at tidligere tiders sanglyrikk som er blitt innarbeidet i en slags kanon, først og fremst har vært behandlet som øyelyrikk, og i liten grad ørelyrikk. Det underslås sjelden at dette er sanglyrikk, men utover at det gis noen reine faktaopplysninger som viser til at diktene kan synges eller pleier å bli sunget, er det de litterære kvalitetene, riktignok ofte inkludert de rytmiske og klanglige, som i hovedsak ligger til grunn for arbeidet med tekstene – og sjelden de musikalske, instrumentale eller performative sidene.

Dette kan gjelde for eksempel for sanglyrikk som Petter Dass' «Herre Gud ditt dyre navn og ære», Johan Nordahl Bruns «Udsigter fra Ulrikken», Henrik Wergelands «Smaagutternes Nationalsang», Bjørnstjerne Bjørnsons «Ja, vi elsker» og Nordahl Griegs «Til ungdommen». Beklager det maskuline utvalget. De leses først og fremst som kunstnerisk utformet verbaltekst, men det nevnes gjerne at det første eksemplet (Dass) skal ha hatt en egen melodi, og at den muligens er lånt fra en verdslig sang, og at det er satt mange melodier til teksten i ettertid, mest ulike folkemelodier. Det andre eksemplet (Brun) bygger på en fransk menuett og er blitt fotballhymne i Bergen, og i våre dager synges den med hånden på hjertet og gjerne om kapp med nasjonalsangen om fotballaget Brann har vært så heldige å komme til cupfinalen. Wergelands nasjonalsang blir fortsatt gitt ut i diktantologier for barn og synges og spilles kanskje fortsatt på nasjonaldagen, sjøl om dagens smågutter og småjenter (om vi får tillate) nok lettere følger melodien enn de forstår teksten. At det fjerde eksemplet (Bjørnson) synges ved spesielle anledninger, er kanskje for opplagt å nevne, men at musikken ble komponert av Bjørnsons fetter, Rickard Nordraak, er en faktaopplysning som ofte nevnes i forbifarten, på samme måte som at et utvalg strofer av det femte og siste eksemplet (Grieg) står i den katolske salmeboken, og ble vurdert, men funnet for lett for den lutherske, sjøl om forfatteren ikke lagde teksten som en salme eller fordi teksten er spesielt religiøs, og det videre er ytterst tvilsomt om den er mer katolsk enn luthersk.

Det alle disse eksemplene forteller oss, er at det er noe med sanglyrikk som lett overses om man sitter i sitt studerkammer

og leser med øyet. For det første, og det er åpenbart, at musikken er en viktig del av det samlede uttrykket, som må tas med i betraktning, og så er det noe med bruken av disse tekstene, som ikke foregår i et tomrom. Både kirkegjengeren, fotballsupporteren, joikeren, rapperen og muligens også de som feirer 17.mai, synger antakelig av glede, men også for å framstå som autentiske og uttrykke tilhørighet til et større kulturelt fellesskap. Sånn er det, sjøl om det nok kan diskuteres både i hvilken grad det er snakk om autenticitet og hvorvidt det er et fellesskap eller et innbilt fellesskap sangerne ønsker å høre til i (jampfør seinere).

Hvem er boken for?

Vaskeseddelen lover altså at boken skal bidra med teoretiske og metodiske perspektiver på sanglyrikken. Jeg vil ikke si at boken ikke holder det vaskeseddelen lover. Snarere tvert imot. Ser vi på bidragene ett for ett, blir det sanglyrikkteoretiske og det sanglyrikkmetodiske løst på ulike måter og i ulik grad. Noen er mest opptatte av det lyriske, andre av det musikalske; noen skriver om sjanger, modus eller tema; noen skriver «innføringer», andre går rett inn i mer eller mindre kompliserte problem av for eksempel utsigelsesmessig, performativ eller retorisk art, som de vil finne svar på, mens andre igjen redegjør for en slags historisk utvikling innenfor en sjanger eller forteller om arbeidet med en sjanger. Og de aller fleste kapitlene har eksempler som analyseres grundig eller til en viss grad. Kapitlene er teoretisk funderte, og heldigvis skriver de færreste bidragsyterne, kanskje ikke noen, om reinspikka metode, men de fleste viser fram hvordan man kan trekke inn både ver-

balspråklige og musikalske perspektiv i lesninger av sanglyrikk. Felles for alle, tror jeg, er at de er bevisste om at de skriver om lyrikk som skal eller kan synges, og at det performative i utsigelsen av teksten ligger som en forutsetning for det som skrives. Det blir altså lest med øyet, hørt med øret og skrevet med tankekraft.

Tilbake til vaskeseddelen. At boken er interessant for «alle som interesserer seg for sanglyrikkens sjangre», kan se ut som en nokså overflødig påstand om noe man vanskelig kan si noe sikkert om. Ytringen framstår derfor mer som et ønske enn som en dokumenterbar påstand om bokens tiltrekningskraft. Man skriver neppe at en bok om for eksempel geitrams er interessant for alle som interesserer seg for blomster. Det er altfor opplagt. Det hadde derfor faktisk vært bedre om det sto at den retter seg mot alle som ikke visste at de var interessert i sanglyrikk, eller noe sånt, om meningen var å tiltrekke seg lesere. Dette er sjølsagt bare pirk fra min side, men det er et velkjent sykdomstrekk hos filologer at om vi ser noe overflødig eller opplagt, så må vi bare kommentere det, sjøl om det ikke er så viktig, og sjøl om det, som i dette tilfellet, ikke handler om bokens kvaliteter.

Boken kan helt sikkert brukes av lærere som vil jobbe med sanglyrikk i skoleverket, men det ville ha vært en overdrivelse å si at utvalget i antologien er rettet spesielt inn etter dette. Det som ikke er en overdrivelse, er at lærere som leser denne boken fra perm til perm, vil være bedre rustet til å undervise i sanglyrikk. Og kanskje er teori-, metode- og sjangerbøker som reflekterer mer enn de presenterer framgangsmåter og andre direkte typer «løsninger», bedre egnet til å oppdra lærerstanden, som nettopp er oppdradd

til læring gjennom refleksjon. Det undervises tradisjonelt litteraturhistorisk, og kanskje litteraturteoretisk, i skolen om for eksempel folkeviser og salmer (men ikke moderne salmer) og lite for eksempel om skillingsviser og joik, som alle er sjangre som omtales i hvert sitt kapittel i boken. Blues og viser står også sjelden på programmet i skolen, men kanskje mer viser enn blues, avhengig av lærerens og elevenes alder og interesser, og i hvert fall om det er sant det Velle Espeland siteres på i Liv Krekens kapittel: «Er du i tvil så er det ei vise!». Da undervises det sjølsagt i viser i skolen.

Det er lett å tenke seg fra et litteraturvitenskapelig hold at de klassiske tekstene har forrang, uavhengig av om de kan synges eller ikke. Det er ikke forkjøært, og kan blant annet forklares med at dette er tekster som har tålt tidens tann. På den andre siden fins det klart gode sanger der verbalteksten ikke har så mye å bidra med til at det kan rettfærdiggjøres at man undersøker dem i norskfaget («Bee Bop A Loo a» og «A-wop-bop-a-loo-bop»-tekster). Rapptekster har sjølsagt ikke blitt testet ut mot samme holdbarhetskriterier som klassikerne, sjøl om sjangeren er omtrent 50 år gammel, men mange av dem er gode å jobbe med i skolen på grunn av verbalteksternes kvaliteter, det musikalske og den kulturelle konteksten tekstene springer ut av.

Det vil videre ikke være noen underdrivelse å hevde at snart voksne elever ofte sliter med å forstå eldre tekster, noe som ikke er et faktum som forsvarer at de ikke skal få prøve, men det kan være for lett å trekke vidtrekkende konklusjoner om elevenes generelle tekstforståelse ut av et slikt faktum. Når elever blir presentert for eksempel for en tekst av rappduoen Karpe, viser det

seg ofte at de kan teksten så godt som utenat, at de kan diskutere form og innhold på et detaljert og avansert nivå, og at de lett lar seg rive med i diskusjoner om hvordan teksten skal forstås og hvordan den virker overfor et publikum. Kanskje burde det ha vært et kompetansemål i norskplanen etter vg3 at elevene skal kunne lese eldre tekster på samme måte som de leser tekster fra sin egen ungdomskultur, like gjerne som nå at de skal lese eldre tekster for å finne relevans for samtiden. Eldre tekster bør de uansett lese, fordi de fortjener det og vil ha godt av det.

Boken retter seg altså mot blant annet lærere, og spesielt kapitlene til Markussen og Diesen om henholdsvis pop- og rocklyrikk og raplyrikk, er gode innføringstekster, som kunne ha stått i en hvilken som helst pensumliste i litteraturfagene i lærerutdanningene. De er gode blant annet fordi de viser fram sanglyrikkens særegne affordans – det vil si hva verbalteksten bidrar med på den ene siden og hva musikken bidrar med på den andre – og hvordan da musikk og tekst kan virke sammen på innspillinger og under opptredener og overfor et publikum, sjøl om det performative i seg sjøl ikke er spesielt sterkt framhevet.

Innhold og orden

Boken er delt i to hoveddeler, der den første delen «er mest teoretisk og metodisk orientert», og den andre er «historisk oppbygd og mer eksplisitt direkte knyttet til sjangrene». I den første delen skriver Ole Karlsen om hva sang- og skriftlyrikk har til felles, og om hva som skiller dem. Gisle Selnes skriver om stemme og maske i Dylans sanglyrikk, og Erling Aadland spør om sanglyrikken

henvender seg til lesere og lyttere. Også han bruker Dylan som eksempel. Bjarne Markussen og Trond Haugen forsøker å vise fram hvordan man kan analysere sanglyrikk både som musikk og verbaltekst i to bidrag om henholdsvis formledd og sangstrukturer i pop og rock og om musikalsk-poetisk analyse. Det siste bidraget i den første teoretisk-metodiske delen er Michael J. Princes undersøkelse av tekstuelle og musikalske trekk i to satiriske sangtekster av henholdsvis Irving Berlin og Frank Zappa.

Det er kapitler i den andre delen av boken som er like teoretiske og metodiske som bidragene i den første. Iallfall om vi oppfatter metodisk som å vise fram hvordan man kan analysere eller tolke sanglyrikk, og ikke som rein metodikk i samfunnsvitenskapelig eller pedagogisk forstand. I den andre delen er både Arnfinn Åslunds lange bidrag om blues (tolvtakteren) og, som nevnt, Diesens om rapp instruktive og innførende tekster om hvordan man kan trekke musikalske formelement inn i sanglyriske analyser. Mens Åslund trekker en slags historisk linje bakover i tid, plasserer Diesen rappen innenfor et større kulturelt felt, nemlig hiphop-kulturen (sjølsagt).

Det er en stor styrke med boken at den viser fram et så stort mangfold av angrepsvinkler og perspektiv man kan anlegge på et relativt stort spekter av sjanger- og situasjonsbestemte tekster som kan synges og akkompagneres av musikk. Det som skiller den andre delen fra den første er dermed ikke substansen i kapitlene, men at bidragene i andre del er ordnet etter sjanger og en form for kronologi. At Bente Velle Hellangs

kapittel om omskapingballader fra middelalderen, må komme før Diesens kapittel om rapplyrikk, blir derfor åpenbart. Disse to kapitlene utgjør da også det første og siste kapitlet i denne delen. De andre kapitlene handler om skillingsviser (Siv Gøril Brandtzæg), viser (Liv Kreken), joik (Stéphane Aubinet), salmer (Erik Skyum-Nielsen), blues (Åslund) og Indie Folk-Music (Håvard Haugland Bamle), og så er det puttet inn på en antakelig kronologisk tenkt rett plass, en enquête om pop og rock (Markussen).

Hvilken sjanger kapitlene handler om er imidlertid mer opplysende enn kronologien. Hvorfor kommer for eksempel kapitlet om salmer etter det om skillingsviser? Det fantes jo salmer lenge før den første skillingsvisen kom på trykk, sjøl om de første skillingsvisene i Norge kan dateres tilbake til 1500-tallet. Det kan være fordi det handler om en moderne salmedikter, Svein Ellingsen (1929-2020), men hvorfor skal kapitlet om diktingen hans da komme før kapitlet om blues? Og hvorfor skal kapitlene om skillingsviser og innsamling av viser komme før kapitlet om joik, som jo er en urgammel sjanger?

Etter at man mer eller mindre grundig har redegjort for hva en bok inneholder, er det en vanlig idrettsgren blant anmeldere å si noe om hva boken ikke inneholder (innforstått hva den burde ha inneholdt i stedet). Det kommer ofte lite ut av en sånn praksis. Jeg kunne for eksempel ha sagt at jeg er mer opptatt av rock enn skillingsviser, og at jeg derfor synes at det burde ha vært med mer om moderne rock i bokens andre del. Jeg kunne ha begrunnet det med rockens opprørske karakter, som riktignok er dempet av utstrakt kommersialisering, dens betydning for folk flest som er født

etter meg sjøl og ved at rockelyrikken i større grad enn for eksempel middelalderballader har skapt det (post)moderne behovet for å forske på sanglyrikk innenfor litteraturvitenskapen eller nordiskfaget (der balladen alltid har hatt sin rettmessige plass). Jeg kunne også ha sagt at kapitlene om blues og indie folk-rock ikke helt fyller rommet rock- og popmusikken kunne ha hatt, sjøl om det er interessante kapitler om sjangrer som jeg sjøl liker.

Dette høres muligens ut som et velbegrunnet ønske eller kritikk, men det handler egentlig mest om mine egne preferanser og fordommer. Og burde et poprock-kapittel for eksempel erstatte det om skillingsviser? Neppe. Kapitlet er godt skrevet og det er lett å bli grepet av historien om visene om Titanics forlis. Jeg ble nok ikke overbevist om at det her er snakk om god litteratur eller musikk, for det kan absolutt diskuteres, men det fikk meg til å gruble på omfanget, distribusjonen, historisiteten og bruksverdien til denne typen sanglyrikk, og ikke minst fikk det meg til å fundere på melodramaets betydning i kulturen. Om det er lite forsket på denne typen tekster, noe som ikke er tilfelle i nyere tid, er det kanskje fordi de er melodramatiske, mer enn på grunn av at de kan synges.

Autentisitet

Det får være nok gjennomgang av boken. Videre vil jeg bare diskutere et par tre forhold som jeg syns er interessante. Grunnen til at jeg vil det, er at jeg har begynt å gruble på disse forholdene etter å ha lest boken. Sjøl om det jeg skal skrive eller si nå, altså henger sammen med det jeg har lest, er det ikke snakk om direkte kritikk

av det jeg har lest. At jeg grubler betyr heller ikke nødvendigvis at jeg er sterkt uenig med noe som er skrevet, men mer at jeg undrer meg og prøver å oppklare saker og ting, mest for min egen del.

Det første punktet er kort: At strofen er et vers og verset er en linje når det er snakk om sanglyrikk, er i tråd med den hverdagslige bruken av disse begrepene, og ikke mer forvirrende enn at det burde være mulig å håndtere også for lyrikkforskere som foretrekker avsnitt, strofe og vers. Samtidig er det litt rart, og det virker ganske ubegrunnet, at man ikke tar i bruk allerede etablerte begreper eller notasjoner.

Det andre punktet er langt og handler om autentisitet. Jeg aner en viss motsetning mellom Selnes og Aadland på den ene siden og Bamle og Diesen på den andre, der de to første har en klassisk litteraturvitenskapelig distanse til utsigelsessubjektet i tekstene, (og du'et som det henvender seg til), mens de to sistnevnte opererer med autentisitet som et, riktignok komplisert, men viktig kvalitetskriterium i sanglyrikken, henholdsvis innenfor sjangrene indie folk-rock og rapp.

Bamle skriver med støtte i Allan More om tre måter musikk kan være eller framstå autentisk på. I førstepersons betydning, som Bamle med et eksistensielt perspektiv, er mest opptatt av, handler det om at musikken er tilpasset artistens personlige tanker og følelser. I en andrepersons betydning handler det om at musikken er i overensstemmelse med en bestemt kultur eller en musikalsk tradisjon, og i en tredjepersons betydning om at musikken er tilpasset lytternes sosio-kulturelle identitet.

At forfattere de seinere årene har funnet ut at de skal skrive sanne bøker om seg sjøl, har blant annet forårsaket en bølge av

kjedelige romaner om oppsiktsvekkende uinteressante liv. Det er til å leve med, for vi får antakeligvis de bøkene vi fortjener. Det som er vanskelig å forstå er at mange tilsynelatende aksepterer premissene og gjennomførbarheten i slike litterære program, som for eksempel det Karl Ove Knausgård har. Jeg skal ikke dykke dypere ned i romanestetikken og autobiografismen, men nevner dette fordi det også vedgår sanglyrikken. Hvem er det som synger og hvor autentisk går det an å bli som sanger? Og hvordan?

Når Åge Aleksandersen synger «Æ e trønder æ», så kan det tolkes som en dokumenterbar sann påstand om artisten sjøl, men er det virkelig en påstand om privatpersonen og mennesket Åge Aleksandersen, som forteller noe vi ikke vet fra før (at han er trønder), eller handler det om den folkekjære Åge uten etternavn, som er en iscenesatt artist i rolle med maske, som synger blant annet for å formidle noe, muligens fra sitt indre, og for å oppildne sitt publikum? Det er kanskje lettere å skjønne hvor jeg vil, om jeg tar med fortsettelsen på sangen: «å hærregud kor tøff æ e». Om utsagnet om tøffhet er en saksopplysning om sangeren, vil det for det første være et utsagn som avhenger av sangerens troverdighet, slik som alle sjølrefererende utsagn. For det andre er tøffhet en egenskap som varierer med tiden, og lest som sjølerklæring vil nok utsagnet muligens ikke ha samme gyldighet i dag som da sangen ble laget.

I denne sangen er det bare i refrenget at et jeg kommer til orde, og dette jeget er ikke Åge sjøl, men vel så mye hver og en blant publikum, som forventes å synge med. Resten av sangen handler om et trøndersk vi, og hele sangen er åpenbart ironisk. Trønderne blir ful-

le, raper, er primitive og blir (nesten) gjort til narr, og det henvises til den tradisjonsbærende heimebrenttradisjonen i fylket på denne måten: «Snart kan du gå en tur i kiosken, å kjøp dæ ei lita flask/ Med skitlokt fra ein trøndersk utedass». Dette er sjølsagt en tulle-te spådom. Den trønderske tøffheten har sjølsagt ennå ikke veltet vinmonopolet, og det er heller ikke poenget. Poenget er å vise seg rebelsk og folkelig, blant annet, og få tilslutning fra publikum.

Ifølge sangen kommer hele salen i kok om man putter en trønder på en scene, og sangen har altså åpenbare allsangkvaliteter. Er dette da en sang om en autentisk trøndersk identitet, som trøndere blir bedt om å synge med på for å befeste en slik oppfatning om en fast lokalgeografisk essens? Ja, kanskje, men hvorfor er den da så ironisk? Er det den trønderske folkelige uhøytideligheten det hele handler om? Og er det egentlig en sang utelukkende for trøndere? Nei, det er det jo ikke. Inviteres ikke ikke-trøndere til å synge med? I hvert fall gjør de det, bergensere, sørlendinger og nordlendinger med flere, fordi denne folkeligheten ikke er spesielt trøndersk, men snarere en mentalitet et samlet rockepublikum kan identifisere seg med.

Og hva så med gudfaren i norsk pop? Bjørn Eidsvåg. Hvor autentisk er han for eksempel når han i sangen «Eg ser» synger «Eg ser at du er trøtt»? Hvordan ser han det, hvem er han som ser, og hvem er det han ser? Sjølsagt har han rett i at han ikke kan gå alle skrittene for meg (og alle andre som hører på ham). De må vi gå sjøl. Likevel lover han å gå de med meg (oss). Og han skal grine, leve med meg og gjøre død til liv for meg (gudene vet hvor-

dan). Det er vel ganske åpenbart at verken jeg eller noen andre kommer til å få besøk av den aldrende cand.theol'en for at han skal kunne holde løftene sine, og er det da han som henvender seg til meg i denne sangen? Nei, og i en forstand er dette altså inautentisk så det holder. Både jeget og duet er oppkonstruerte størrelser i denne sangen som er en trøstesang for de som er trøtete, har det vondt og vil gi opp. Men blir de trøstet om Eidsvåg ikke kommer, og heller ingen andre? Vi blir forledet om vi velger å tro at Eidsvåg sjøl, gjennom denne sangen, viser at han er spesielt omsorgsfull (mer enn andre) og åpner opp sitt indre for oss.

Likevel bygger denne sangen og hundrevis av andre Eidsvåg-viser opp imaget hans som artist, men som vi alle vet, er et image bare et bilde, en forestilling eller en innbilning. Ordet henger sammen med ordet imago, som ifølge ordboken betyr 1. det fullt utviklede stadiet hos innsekter, 2. voksbilde av avdøde forfedre i det gamle Roma eller 3. en ubevisst idealisert oppfatning av en elsket person, for eksempel en far eller en mor. Hvem er så dette jeget i denne sangen? Er det den autentiske Bjørn Eidsvåg? Er det den fullt utviklede Bjørn Eidsvåg utkledd som en vakker sommerfugl? Er det Bjørn Eidsvåg med maske, kanskje til og med en dødsmaske, eller er det Bjørn Eidsvåg som idol eller gudfar? Mitt umiddelbare svar er at det egentlig bare er en stemme som utsier noe via pennen (tastaturet) og gjennom munnen til Bjørn Eidsvåg og alle andre munnner som vil finne på å synge sangen.

Men hva så med joik, supportersang, salmer og rapp? Disse sjangrene har det til felles at de forutsetter diktere og ar-

tister som ønsker å uttrykke tilhørighet til noe større enn dem sjøl, henholdsvis den samiske kulturen, fotballaget, kirken eller hiphopkulturen gjennom tekst, sang og musikk. Kan ikke de ytre seg autentisk slik at det står til troende at de er en del av et større fellesskap? Jo sikkert, men i varierende grad. Uansett kan det diskuteres om dette er autentisk eller bare former for statements som har til hensikt å signalisere tilhørighet eller noe lignende, på ikke altfor ekte måter.

David Caplan påstår at vi kan mer om poetisk form enn vi tror, og at dette skyldes blant annet det vi hører i reklame på teve, på lekeplassen og på sportsarrangement. En av de første gangene jeg var på Brann stadion ble jeg sittende mens «Nysstemten» ble sunget. Det førte til at jeg ble «kakkert i hovve» av han som sto bak meg. Neste gang reiste jeg meg, men kan ikke huske om jeg holdt hånden på hjertet, som jeg sikkert burde. Forrige gang jeg var der, hoppet jeg opp og ned da supporterene ba meg om å gjøre det, viss jeg elsket Brann. Jeg satte meg også ned, da de ba alle som hatet Sandefjord om å gjøre det, sjøl om jeg sjølsagt ikke hater Sandefjord! Sett utenfra viste jeg meg ikke fram som en ekte supporter da jeg satt under sangen; kanskje heller ikke da hånden ikke turte å bevege seg fra dypt nede i lommen mot hjertet, men følt innenfra har jeg aldri vært noe annet enn en engasjert branntilhenger. Supportergjenger synger og de er inkluderende og skaper fellesskapsfølelse, men det er grenser for hva de kan forlange av en innbilt dannet, hvit mann som har pushet 60 for lenge siden. Jeg kan altså gjøre valg som

viser meg fram som insider, men jeg kan også velge annerledes, tåle et «kakk i hovvet» eller to, og vite hvem jeg holder med. Mon tro om ikke deltakelse i sanglyriske sammenhenger som dem jeg her har snakker om, er et nokså oppskrytt mål på autenticitet. Like mye som en slik form for deltakelse kan være en lek eller et spill, kan forventninger om at alle skal være med på leken for å vise at de er ekte brannsupportere, for eksempel, virke ekskluderende på et sviktende grunnlag. Så sett enda lenger utenfra, eller dypt innenfra, er det langt fra «kriminiminelt» å ikke hoppe opp og ned, og i et «ekte» fellesskap vil man ha bevissthet om dette og utvise raushet overfor avvikende adferd.

Når det er sagt, var det morsomt å hoppe rett opp og ned, og det fører oss over til autenticiteten i hiphop-kulturen. Som i tilfelle med fotballsupporterne kan rappere vise tilhørighet og posisjonere seg på ulikt vis innenfor et større kulturelt felt. Og supporterne er med. Du kan hoppe opp og ned som en sprettball, om Lars Vaular inviterer til det, og han kan som rapper vise at han deler verdier som er gjengse i kulturen, som han for eksempel gjør i den narkopolitiske sangen «Vi går opp». Forstår jeg Diesen rett, handler autenticiteten både om å posisjonere seg innenfor det kulturelle feltet, men også om at du mestrer teknikken, slik at du får kredibilitet gjennom det. Et formelement som kan gi deg en troverdig posisjon i kulturen er dissing (fornærmelse), som når OnkelP og Jaa9 (Dirty Oppland) og Karpe diss hverandre i lyrikk som handler om å være gode til å rappe og om hvem som er best. Likevel så stikker det gjerne ikke dypere enn at disse gruppene etter å ha posisjonert seg til-

strekkelig, kan rappe sammen om det hele (som i sangen «Dere skal få ett vers»). Dissing kan dreie seg om kamp som føles som om den er på alvor, men like mye er det en konvensjon som lett framstår mer som spill enn ekte og dyptføyte motsetninger. Når førnevnte Bjørn Eidsvåg og Åge Aleksandersen liksomdisser hverandre i hver sin sang som heter «Din dag» er det vel ganske åpenbart at dissing verken er nødvendig eller tilstrekkelig kriterium på om du hører til hiphop-kulturen, som ingen av disse tilhører.

Men rapperne «driver» ikke bare med flow, beat, rim og dissing. Frekt og freidig stjeler eller låner de fra andre artister, og som vi har vært inne på inviterer de andre artister med på scenen. Da er det ikke snakk om fornærmelser, men det motsatte; å hedre, men altså også om å posisjonere seg i et felt. Bergensrapperen Myra har uttalt begeistring for Bjørn Eidsvåg, og han inviterte henne derfor til å gjesteopptre på sangen «Adams sang», noe Myra sjølsagt svarte ja til. Også Lars Vaular har uttrykt begeistring for den samme Eidsvåg, og de har begge opptrådd i hverandres sanger («Leah» og «Skyfri himmel»). Sånn har de begge vært mer med om å bygge opp imaget til gudfaren i norsk pop, muligens fordi han har lovet å gjøre død til liv for dem – muligens ikke. Det er lite som tyder på at disse opptredenene har gått utover hiphop-kredibiliteten til de to bergensartistene, noe som er ganske utrolig om miljøet er så hard core som de ofte framstiller seg som.

I en av Vaulars mest kjente sanger, «Solbriller på», har han samlet en linje fra det kanskje ikke fullt så kjente rock- og funkbandet Radiofantomene fra Bergen (sangen «Søster sol» fra albumet *Blod, svette, sæd og asfalt*). Dette handler sjølsagt også om å hedre, men

i dag er det ikke mange som knytter linjen «Eg må ha, eg må ha solbriller på» til andre enn Vaular. Radiofantomene har sjøl hentet navnet sitt fra en duo bestående av vise- og revyartistene Kurt Foss og Reidar Bøe, som var populære på 1940-, 50- og 60-tallet. Det er ganske lang vei fra ønskekonsertklassikeren «Blåveispiken», via Eidsvåg og høy solbrillefaktor til det knallharde oppgjøret med det norske politiets omdiskuterte og egenrådige praksis i narkotikabekjempelsen i «Vi går opp». Og i skrivende stund hører jeg at Vaular skal samarbeide med Kygo. Artisten Vaular framstår på denne måten fri og sjølstendig, men hvor autentisk han er målt opp mot det noen mener er essensen i hiphopkulturen, vet jeg ikke. Eller, jeg tror at jeg vet det, men jeg kan ikke se at det spiller noen rolle i Vaulars tilfelle. Han kan gjøre som han vil. At det han gjør ikke bekrefter det andre mener er essensen i hiphopkulturen syns jeg er bra, men det har kan hende mest å gjøre med at jeg ofte får lyst til å trekke kniven når jeg hører ordet essens.

Jeg har tullet litt med å trekke ikke-rappere som Aleksandersen, Eidsvåg, Radiofantomene og de andre radiofantomene (Foss og Bø) inn i diskusjonen om hiphopkulturens metning. Det har jeg gjort fordi Diesen med støtte i Alexs Pate mer eller mindre påstår at man kan vurdere metningen og dermed autenticiteten til en rapper, da forstått som nærhet til et tradisjonelt amerikansk hiphopideal, ved hjelp av kriterier som opposisjon til den dominerende kulturen; glamorisering eller glorifisering av det marginaliserte; referanser til den afro-amerikanske væremåten; om man oppfatter rapperens miljø som sannhetsbærende og sentrum for virkeligheten, og dessuten graden av po-

litisk bevissthet omkring fenomenen som frihet, kjønn og rase. Jeg er tilbøyelig til å mene at dette er normer og ideologier fra en virkelig, men konstruert kultur, som du kan være deltaker i eller supporter til, men hvor ekte det er, vil aldri kunne måles på en tilstrekkelig god måte. Om dette er kriterier for å kunne framstå som ekte innenfor en kultur, er kulturen essensialistisk forstått og ideologisk, slik alle gullalderdrømmer er det.

Om Kamelen (Marcus Kabelo Møll Mosele) er autentisk når han lirer av seg linjer som «Du er med din bror mens eg knullar på din mor/ Gir faen ka du tenker og faen ka du tror» kan absolutt også diskuteres. Ikke tror jeg det står for artistens oppriktige meninger og innerste tanker, forhåpentlig har det heller ikke noe med lytternes sosio-kulturelle identitet å gjøre, men kanskje kan det knyttes til en bestemt kultur eller musikktradisjon. Det er «inderlig» på en insisterende måte og høres ut som en bønn om å bli oppfattet som en hardcore gangsterrapper, men som alle andre etterligninger er det ikke særlig autentisk, uavhengig av hvor mye innbilt 'blackness' man kan lese inn i linjer som dette. Dessuten: om Kamelen ønsker å framstå som autentisk, hvorfor i all verden opptrer han under pseudonym og ikke sitt eget navn? Det er ikke utenkelig at Åge er vel så «autentisk» når han bryster seg med hvor tøff han er (eller var) eller Eidsvåg hevder at han skal gråte med deg.

Inderlighet er også noe man forventer å finne mellom kirkebenkene, og ikke minst kommer den til uttrykk under salmesangen. Den kan for eksempel komme til uttrykk om man synger med på refrenget i Matias Orheims salme «Kor mykje stort, kor mykje

gildt»: «Fryd, ja ungdomsfryd vår Frelsar no oss byd,/ vi derfor kjem som dogg i glans/ kring Kristi kross i krans./ Og bøygd for Herren syng eg her i frelsens stråleskrud:/ Det venaste syn som eg får sjå, er unge på kne for Gud». Ifølge Skyum-Nielsen er salmediktning «et stykke kollektiv religiøs brugsdiktning på folkesproget egnet til unison afsyngelse ved gudstjenester og kirkelige handlinger», der jeg'et i salmene ikke uten videre kan oppfattes som et vanlig jeg, men uttrykker og representerer «den forsamlede menigheds 'vi'. Det er ikke individet, men fællesskabet, der taler igjennem dem». Ellingsen som Skyum-Nielsen skriver om, ville aldri diktet noe sånt som det flotte, men overdådige, «som dogg i glans/ kring Kristi kross i krans». Han trer tilbake som «dikter», ordene må ha «gått gjennom stillhet», være beskrivende, gjerne hentet fra bibelen, og gi menigheten svar på de store livsspørsmålene. Slik er det sjølsagt ikke i all salmesang. Skyum-Nielsen kaller sjøl Kingo for «kraftig», og vi kjenner alle til Dorthe Engelbretsdatter og Petter Dass' salmer fra barokken, som kan være inderlige, subjektivt klagende og bygge på skriften, men som definitivt ikke springer ut av stillhet. Man kan da spørre seg om det er noe med innholdet, formen eller selve situasjonen og bruken som gjør en salme til en salme.

Det er et langt sprang mellom Kamelens påståtte knulleeventyr på den ene siden og Ellingsens neddempede meditasjon og Orheims takknemlige jubel, sjøl om rimkunsten til sistnevnte ikke er uten fellestrekk med rappens rim. Unge på kne for gud i karismatiske bevegelser oppfører seg kanskje ikke helt ulikt fotballsupportere og publikum på hiphop-konserter. Under høy-

messen går det normalt sett noe roligere for seg, og der har man ikke nødvendigvis, men heller ikke sjelden, en artist som synger for et publikum. Det er forsamlingen som synger sammen – alle mer eller mindre på likefot med hverandre. I alle disse situasjonene er det snakk om kollektiv brukslyrikk som egner seg til unison avsyngelse, men altså i ulik grad og med forskjellige krav og forventninger til deltakelse. At salmesang kan framstå som autentisk i den sosio-kulturelle betydningen, er ikke utenkelig, men så er det dette med å granske hjerter og nyrer. Om menigheten synger at «navnet Jesus blekner aldri», «at du som et Adams barn/ henger fast i Satans garn» eller «deg være ære Herre over dødens makt», så kan vi anta at de uttrykker noe sentralt i den kristne troen. Om de synger med kraft og tilsynelatende uten tvil, betyr det likevel ikke nødvendigvis at alle i kirkebenkene føler seg fanget i dette garnet, eller at de ikke både titt ofte har tvilt på hvor mektig faderen er og hvor fargeekte sønnens navn er.

Joik er en musikkform hvor det kan gi mening å snakke om autentisitet, kanskje først og fremst fordi den hører til en bestemt kultur og en musikalsk tradisjon som forutsetter at du er en del av denne kulturen. Det har vært vanlig å fornekte en samisk identitet, noe som er et tragisk historisk faktum, men på den andre siden er det kan hende svært vanskelig å lyge på seg en, som en kan i mer konstruerte kulturer. Det joikes altså blant annet for å posisjonere seg innenfor den samiske kulturen, og musikken er definitivt tilpasset lytternes sosio-kulturelle identitet. Joiken er en regelstyrt, men fleksibel sjanger som utøves

innenfor en kulturell-åndelig ramme, der den for eksempel kan virke (terapeutisk) minnende. Du joiker noe eller noen, ikke til noe eller noen og uttrykker altså den joikendes inntrykk av det eller den som joikes. Sånn sett innfrir joiken alle de tre måtene Allan Moore påstår at musikk kan framstå som autentisk på.

Ironi

Det tredje punktet jeg vil ta opp handler om ironi eller tilhørende herligheter, som for eksempel satire og parodi. Mange sangtekster er satiriske, og Prince analyseres to tekster i denne modusen i sitt kapittel i boken på en grundig og god måte. Så jeg skal ikke komme mer inn på det her. I Trond Haugens kapittel om den musikk-poetiske analysen, som har som mål å samle en del metodologiske verktøy til bruk i studiet av sanglyrikk, nevner han at man kan undersøke det musikk-poetiske verkets proveniens, altså dets opprinnelse eller avstamning. Han gir videre noen eksempler på religiøs litteratur, som benytter seg av verdslige melodier, noe som han stempler som geistlig kontrafaktur, eller religiøs parodi på en verdslig vise. Andre kaller det samme fenomenet 'ironi', og at dette kan være ironisk eller parodisk viser Haugen klart og tydelig gjennom et eksempel om en religiøs tekst om dommedag som henter melodien fra en verdslig sommervise som hyller den sykliske vekslingen mellom årstidene, noe som står i sterk kontrast til tidsforståelsen som ligger implisitt i ideen om en avgjørende oppgjørets dag. Likevel kan dette modereres noe, for den sykliske tidsforståelsen som ligger bak tanken om at en ny himmel skal oppstå etter dommedag og jordens undergang, bygger mer enn

antakelig nettopp på den sykliske vekslingen mellom årstidene.

Det kan sikkert diskuteres om melodivalgene har vært bevisste med tanke på parodi eller om man bare har tatt en melodi som tilfeldig har vært verdslig, uten noen som helst baktanke annet enn at teksten og melodien passer sammen. Det kan sikkert også diskuteres hvorvidt og i hvilken grad innholdet i den opprinnelige verdslige sangen følger med til den nye religiøse settingen. Og hva kalles det om man for eksempel i ettertid synger Dass' religiøse tekster til kjente folkevisemelodier eller om man bruker fele, selve «djevlels instrument», for å framføre religiøse budskap? Blir det i så fall en verdslig kontrafaktur – eller ironi, om det er en verdslig folkeviser, og følger et eventuelt folkloristisk innhold fra den opprinnelige folkevisen da med som nissen på lasset og forstyrrer det religiøse? Dette er ikke så lett å avgjøre. Det som er sikkert, er at man må kjenne forelegget eller den tilføyde melodien om man skal oppdage det parodiske eller ironiske i sanger som dette, og slik er det med all ironi at den deler lytterne eller leserne i to; dem som har forutsetning for å fatte ironien, og dem som holdes utenfor. Dette er noe som er et godt argument for å undersøke sanglyrikkens proveniens, men altså også dens etterliv. Viss den verdslige sangen er ute av folks bevissthet, og man kun forbinder melodien med noe religiøst, kan man da si at det er noe ironi igjen?

Det er opplagt at sangtekster kan være ironiske og/eller parodiske, og altså også at forholdet mellom musikk og verbaltekst kan være det. Noe lignende kan også gjelde innenfor romankunsten, som når Knut Faldbakken skriver sin egen versjon av Knut Hamsuns *Pan*, kalt *Glahn*, men da er det vel mer snakk om en ufrivil-

lig parodi, siden den nye teksten ikke tilfører den gamle noe, og siden den ikke kunstnerisk når forelegget opp til skuldrene?

Tilbake til musikken. På albumet *Rain Dogs* (1985) synger Tom Waits en sang kalt «Anywhere I lay my head». Den handler om en mann som vil være alene og på farten etter et kjærlighetsbrudd, og som derfor kaller alle steder han legger hodet for hjem (but anywhere, anywhere I'm gonna lay my head/ Oh, I'm gonna call my home). Uten å undersøke proveniensen (I mine kilder er Waits oppgitt som opphavsmann) er det ikke vanskelig å høre at melodien minner om en salme, sjøl om musikken og vokalen er mer pumpende, skranglete og skrikende enn det som er vanlig, sjøl for Waits. Slik framstår det en kontrast mellom tekst og musikk og framførelse. En kommentator karakteriserer albumet som «the elegiac melancholy of a New Orleans funeral», sikkert med tanke på blant annet denne sangen, og en Youtube-bruker kommenterer sangen på følgende måte: «I listen to this song when I feel sorry for myself and contemplate my life. It will be played at my funeral and hopefully people dance at the end when the cabaret music hits».

Jeg forteller dette fordi det opplagt kan være et ironisk forhold mellom den poetiske teksten og musikken uten at det har noe særlig med proveniens å gjøre, og om det ikke er ironi, så kan musikken tilføye noe eller kontradiktere det sangeren synger, eller omvendt: musikken kan intendere noe som teksten ikke oppfyller. Men hva skjer med ironien hos Waits når den svenskættede amerikanske skuespilleren Scarlett Johansson gir ut en versjon av sangen (2008) hvor alt som minner om hymne er borte, stemningen er «ghostly» ifølge en kommentator,

og vokalen er neddempet og kan i noen litt mer intense partier minne en smule på Sinnead O'Connors stemme i artisten Princes «Nothing compares 2 U». Jo, visst er det parodisk, kanskje ufrivillig. Men det er også en fin, men trist liten kjærlighets-sang, som ikke et menneske ville ha danset til i en begravelse.

Sluttord

Boken *Sanglyrikk* kan være en god start for alle dem som ikke visste at de er interessert i sanglyrikk; den kan være til god hjelp og en form for videreutdanning for lærere som vil undervise i sanglyrikk, men aller mest retter den seg mot et akademisk publikum som er opptatt av lyrikk, og som kanskje allerede er av den oppfatningen at sanglyrikken er lyrikk god som noen, men som kanskje likevel undrer seg over hva det musikalske og det performative kan bidra med i eventuelle lesninger av sangbar lyrikk. Bidragene i boken utfyller hverandre godt. Vi blir presentert for et stort spenn av sjangre, og angrepsvinklene som nyttes varierer fra kapittel til kapittel. Boken har med andre ord ikke en felles teori, og den presenterer heller ikke ferdigmonterte metoder, men holder likevel det den lover om å presentere teoretiske og metodiske perspektiver på sanglyrikken. En styrke med boken er altså mangfoldet. En annen styrke er at vi ikke blir belært, men mer invitert inn i et stort nokså uoverskuelig landskap og oppfordret til å reflektere videre.