

Simen Fostås

Shu•bi•duAndersen

Fyrtøjet, Nattergalen og Den uartige Dreng – som familievennlig popmusikk

Bacheloroppgave i Nordisk språk og litteratur

Veileder: Anders Skare Malvik

Juni 2020

Simen Fostås

Shu•bi•duAndersen

Fyrtøjet, Nattergalen og Den uartige Dreng – som
familievennlig popmusikk

Bacheloroppgave i Nordisk språk og litteratur
Veileder: Anders Skare Malvik
Juni 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden

Shu•bi•duAndersen

8261 ord

I denne oppgaven skal jeg ta for meg tre av H. C. Andersens eventyr og det danske rockebandet Shu•bi•duas adaptasjoner av dem til familievennlige sanger. Jeg ser på likheter og forskjeller, både i form og fortolkning, basert på mediens og tidens forskjeller.

In this paper, I handle three of H. C. Andersen's fairytales, and the Danish rock band Shu•bi•dua's adaptations of them into family friendly songs. I look at similarities and differences in both form and interpretation, based upon the medial and timely differences.

OPPGAVEBESKRIVELSE	7
H. C. ANDERSEN (1805-1875)	7
FORFATTERSKAP	7
SHU•BI•DUA (1973-2011)	8
REMEDIERING OG ADAPTASJON	9
PUBLIKUM	11
VERKENES KONTEKST	12
EVENTYRENE (PRETEKSTEN)	12
SANGENE (ADAPTASJONEN)	12
FORTOLKNINGSTRADISJONER	13
EVENTYRENE	13
<i>FYRTØJET</i>	13
<i>NATTERGALEN</i>	18
<i>DEN UARTIGE DRENG</i>	22
KONKLUSJON	25
TAKK TIL	26
LITTERATURLISTE	26
BILDE:	27
LISTE OVER VEDLEGG	27

Oppgavebeskrivelse

I denne bacheloroppgaven skal jeg se på adaptasjonen av tre av H. C. Andersens eventyr fra sin originale form til «familiepop» i den danske gruppen Shu•bi•duas fremstilling. Metoden jeg har valgt for sammenligning går på tolkning av tekstmaterialet, og tar i liten, men noen grad hensyn til de musikalske aspektene ved adaptasjonene.

H. C. Andersen (1805-1875)

Hans Christian Andersen ble født i Odense i 1805, som sønn av en skomaker og en kvinne som muligens virket som amme. Hun hadde en datter fra før, født utenfor ekteskap og satt bort til fremmede (Duve, 1967, s. 25). Ifølge psykologen Arne Duve er det sannsynlig at foreldrene ikke bodde sammen den første tiden, og kombinert med morens geskjeft, førte dette til at Hans Christian «allerede fra star-ten [sic] av både var berøvet farsfigur og dessuten kanskje måtte dele moren med andre.» (Duve, 1967, s. 25). Dette kan ha hatt sterk innvirkning på måten han senere skulle komme til å skrive.

Da faren etter hvert likevel kom inn i livet til Hans Christian, var han en pådriver for guttens fantasi, og det vi i dag antakelig ville kalt høyst stimulerende for kreativitetens utvikling (Duve, 1967, s. 28-29). Dette varte ikke alt for mange år, ettersom faren var misfornøyd med tilværelsen og vervet seg som soldat i de siste årene av Napoleonskrigene (Duve, 1967, s. 37). Han døde i 1816, det var en katastrofe økonomisk og sosialt, både for Hans Christian og resten av familien, (Auken, Mortensen & Schack, 2008, 361).

Forfatterskap

I løpet av 1820-tallet og tidlig 1830-tall skrev Andersen store mengder større og mindre verker, diktsamlinger og stykker til Det Kongelige Teater (Auken et al., 2008, s.372), men gjennombruddet kom i 1835, med dannelsesromanen *Improvisatoren* (Auken et al., 2008, s. 375). Likevel skortet det på midlene, og av økonomiske hensyn (Duve, 1967, s. 74) ble det kun én måned senere gitt ut en samling eventyr under tittelen *Eventyr, fortalte for Børn* (Auken et al., 2008, s.379). Dette slo an, både hos publikum og forfatteren selv. Publikum kjøpte eventyrheftene, og Andersen fikk påpekt av H. C. Ørsted at «naar «Improvisatoren» gjør mig berømt, gjøre Eventyrene mig udødelig» (Duve, 1967, s. 75). For Hans Christians del, oppdaget han først senere hvor mye denne diktarten kunne romme, og han utvidet den suverent

(Brøndsted & Møller Kristensen, 1963, s. 167), blant annet vet å innføre det levende talespråket i dansk litteratur (Duve, 1967, s. 73).

De første eventyrene hadde Andersen riktignok bearbeidet mer enn diktet, og til en viss grad var de hentet fra bøker som *1001natt*, som sto i farens bokhylle i barndomshjemmet (Duve, 1967, s. 73). For eksempel er grunnmotivet i *Fyrtøyet* identisk med *Aladdin* (Brøndsted & Møller Kristensen, 1963, s. 167), og selve karakteren Aladdin er i all hovedsak den samme som Klods-Hans i eventyret med samme navn (Brøndsted & Møller Kristensen, 1963, s. 167). Dette er igjen akkurat samme plot og karakter som Askeladden i *Prinsessa som ingen kunne målbinde*. Andersen skrev om dette at han «har givet et Par af de Eventyr jeg selv som Lille var lykkelig ved, og som jeg ikke troer ere kjendte; jeg har ganske skrevet dem saaledes som jeg selv vilde fortælle et *Barn* dem.» (Auken et al., 2008, s. 379). Senere skulle Andersen i større grad konstruere eventyrene sine helt selv, fra bunnen, men ikke uten inspirasjon. De skulle da også i større grad være skrevet for voksne, men også være givende for barn (Auken et al., 2008, s. 380-381).

Shu•bi•dua (1973-2011)

Shu•bi•dua var en dansk musikkgruppe som fungerte stort sett uavbrutt fra 1973 til 2011, da Michael Bundesen, frontvokalist på nesten samtlige låter, ble rammet av to blodpropper (Brandt, 2019). I begynnelsen skrev bandet danske covertekster til internasjonale hits, med *Fed rock* som første eksempel. Den er skrevet over *Jailhouse Rock* av Elvis Prestley (Shu•bi•dua, 2010a, s. 2-3).

Bandet har produsert en rekke album, som i all hovedsak har vært navngitt etter nummeret i rekken. Unntak (ikke medregnet samlealbum (f. eks. *Stærk Tobak* (1991) eller livealbum (f. eks. *Leif i Parken* (1978)) er det første albumet, som bare het *Shu•bi•dua* (1974), *78'eren* (1978), som er album nummer fem og *Rap Jul & Godt Nytår* (2001) som er et julealbum. Albumet som utgjør denne oppgavens nedslagsfelt er *Shu•bi•dua 18* (2005), hvor samtlige tekster er adaptasjoner av H. C. Andersens tekster, med unntak av «Hist hvor vejen slår en bugt», som fremføres med originaltekst.

Shu•bi•dua har i liten grad vært objekt for litteraturforskning, men gruppens mangeårige lek med språk har gitt dem en egen plass i dansk språk, og følgelig har tekstmaterialet blitt påbegynt undersøkt av Ken Farø og Henrik Lorentzen i *Danske studier* (2008), hvor bandets tekstlige korpus undersøkes for finurligheter og diverse fenomener. Her kan vi for eksempel lese påstand om at «[Shu•bi•dua] er et af de væsentligste og mest indflydelsesrige populærekulturelle

fænomener i Danmark i nyere tid» (Farø & Lorentzen, 2008, s. 6). Videre i artikkelen vises hvordan og hvorfor bandet er det, men dette fra et rent lingvistisk perspektiv. Det innholdsmessige aspektet er foreløpig ikke i særlig stor grad forsket på (Farø & Lorentzen, 2008, s. 7). Det skal imidlertid nevnes at «[d]et er [...] et uttrykk for en overordnet »ludo-mani«, nemlig en barnlig glæde ved leg, som går igen på samtlige relevante analyseniveauer.» (Farø & Lorentzen, 2008, s. 10).

Gjennom produksjonen har medlemmene i bandet skrevet alt innhold selv, med unntak av «Vi elsker vort land» og et par versjoner av «White Christmas». Sangene varierer i form, på den måten at noen er historier som fortelles (for eksempel «Røde i staterne», «I Østen stiger Olsen op»), noen er samfunnskritiske («Ronald og Leonid», «Tilfredserne») og noen er mest av alt bare beskrivelser av situasjoner eller følelser («Rund funk», «Homogen».) Det er svært liten intern sammenheng mellom sangene, men det hindret ikke at Fredericia Teater laget en musikal rundt noen av dem (Fredericia Teater, 2015), og på den måten skapte sammenhenger som ikke var del av de opprinnelige utgivelsene.

Remediering og adaptasjon

Det denne oppgaven egentlig handler om, er remediering. Det kan også kalles adaptasjon, men for å kunne bruke uttrykkene hver for seg, til forskjellig formål, skal jeg først definere hvordan jeg akter å bruke dem. Med begrepet remediering mener jeg all overføring av meningsinnhold (historie, moral, handlinger, replikker osv.) fra ett medium til et annet. I denne betydningen vil for eksempel introjingelen til Radio London under andre verdenskrig være en remediering av Skjebnesymfoniens (Beethovens 5.) første motiv. Med adaptasjon mener jeg en mer anglisert semantikk, hvor ordet har sammenheng med det engelske «adaption», som i denne sammenhengen best oversettes til «tilpasning». Det semantiske innholdet i «adaptasjon» skulle dermed bli omtrent «remediering som tilpasning». I tillegg, kommer «adaptasjon» som betegnelse på produktet av remedieringen.

Det vil derfor være nyttig å se på både aspektene ved remediering og aspektene ved adaptasjon når man skal gyve løs på til sammen seks og et halvt verk med såpass stor spredning i innhold, form og utgivelsesdato.

Når så disse begrepene er forklart, er det et begrep til som er viktig å ha med, nemlig «pretekst». Preteksten er det materialet som blir remedierte eller adapterte, og en adaptasjon kan ikke eksistere uten en pretekst. Det betyr ikke at preteksten må være tekst i klassisk forstand. Ser man for eksempel på «Brudeferd i Hardanger», er preteksten et maleri av Tidemand og Gude,

adaptasjonen er et dikt som siden har blitt tonesatt. Man sier gjerne at dikteren (eller tilsvarende) har blitt *inspirert* av bildet, men man kan like fullt se på det som remediering. Hvor vidt tonesetting av dikt regnes som adaptasjon, skal jeg ikke komme nærmere inn på her.

I tilfellet for mitt arbeide er H. C. Andersens eventyr pretekst, Shu•bi•duas sanger adaptasjonene, og siden tekst og musikk ble gitt ut sammen, har det ingen betydning om musikk eller tekst kom først akkurat i denne sammenhengen.

Remediering og adaptasjon er uten tvil fenomener som har eksistert lenge, og fortsatt er gjeldende i dag. Grunnene til dette kan være mange, for eksempel ønsket om å tilføre noe til en historie, se den på en ny måte, basert på samfunnsmessige forskjeller og likheter (Greve, 2013, s. 344). Det man i hvert fall kan si med sikkerhet, er at gjenkjennelsesfaktor er et viktig virkemiddel for folks glede (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 4). Dette vil i praksis si at kjente historier gjerne kan remedieres med noe økonomisk trygghet, og da spesielt verker som er såpass gamle at de ikke er underlagt åndsverkslover og lignende (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 86-90).

I visse tilfeller vil man oppleve at en remediering av et spesifikt kjent verk kan bli dårlig mottatt av publikum, fordi publikums opplevelse ikke svarte til forventningene. Dette er typisk i filmens verden, hvor man ofte kan høre at «boka er bedre enn filmen». Følgelig blir filmversjoner av kjente bøker gjerne sett på som et B-produkt, men Hutcheon og O'Flynn argumenterer for at produktene må sees som egne verk, fordi man ikke kan ta utgangspunkt i at senere verk havner på senere plass (2013, s. xv). I tillegg har opplevelserekkefølgen noe å si for totalopplevelsen, fordi bevisstheten vil svinge frem og tilbake mellom opplevelse og minne (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 139).

Nettopp dette fenomenet medfører også at publikum så langt de kan fyller tomrommene i fortellingen (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 121) som ofte dukker opp i remediering. Disse er ofte et resultat av at forskjellige medier har forskjellig grad av utfoldelse i uttrykk og tid, og for eksempel overgangen fra eventyr til sangtekst, gjør at remediering ofte kan kategoriseres som en kirurgisk kunstform (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 19). Med dette menes at man må fjerne elementer for å få plass i det nye formatet, men gjøre det på en måte som ikke skader produktet (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 19).

I tilfellet med Andersens verker og Shu•bi•duas adaptasjoner, vil definitivt det tiltenkte publikum være i stand til å fylle tomrommene, gjerne helt ubevisst, fordi Andersens eventyr er så kjente som de er. På grunn av det nye formatets begrensninger kan dette komme godt med,

siden en alminnelig popsang er standardisert til om lag tre og et halvt minutt, og eventyrene ikke har noen tidsbegrensning. I tillegg, tar det ofte lengre tid å synge en tekst enn å si den (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 15), og dette gir enda dårligere tid.

Det skal også nevnes, før jeg begynner med de faktiske verkene, at albumet med sangene kom ut i 2005, og selv om det nesten garantert hjalp salget at hele Danmark dette året feiret 200års-jubileum for den store dikterens fødsel, kan man lese i heftet som følger med 1:18-utgivelsen at «...albumet var ikke en del af den meget festivitas, der var i 2005 [...] – Jeg havde projektet i tankerne i lang tid» (Shu•bi•dua, 2010, s. 56).

Publikum

Det er et ubestridelig faktum at verden endret seg fra midten av 1800-tallet til tidlig 2000-tall. Noe av det som har endret seg mest, er medieformene som er tilgjengelige og vanlige i samfunnet. Da Andersen skrev eventyr på 1800-tallet, var skreven tekst langt på veg det eneste mediet som kunne produseres i store kvanta, og som ikke trengte noen til å fremføre det (slik som f.eks. teater og musikk gjorde). Følgelig, var utgivelser av skreven tekst en stor del av både dagliglivet og den kulturelle diskursen som rådet. Utover andre halvdel av 1800-tallet og helt opp til vår tid har dette endret seg. Mediene har utviklet seg til å innebefatte slike ting som fonograf, grammofon, radio, film, fjernsyn, kassetter, CDer og mp3-spillere. Jeg skal ikke gå inn på årsak og virkning i produksjon, utvikling og konsum, men det står klart at mennesker i 2005 hadde et langt bredere medietilbud enn mennesker i 1840.

Dette er vesentlig for konteksten verkene er produsert i. Ingen kulturelle produkter eller prosesser eksisterer i et vakuum. Både tid, sted, samfunn og kultur spiller inn på både utforming og mottakelse (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. xviii). Dette vil også si at fortolkninger burde ta hensyn til konteksten, og at de individuelle verkens betydning for sin samtid kan spille inn på de valg som er tatt i remedieringsprosessen.

I tillegg burde det nevnes at H.C. Andersens verker har vært objekt for litteraturstudier i over hundre år, mens Shu•bi•dua som nevnt, i liten grad har vært objekt for forskning i det hele (Farø & Lorentzen, 2008, s.7). Dette kan ha å gjøre med hva man forventer å kunne finne. Bandets motto har helt siden starten vært «det skal være sjovt, ellers er det ikke morsomt», og den rene underholdningsverdien har vært målet (Farø & Lorentzen, 2008, s. 5). H. C. Andersen behandlet mange temaer (så som døden og kjærligheten) med en viss følelse av alvor, og bandet behandler flere av de samme temaene. «Imidlertid bliver det aldrig rigtig alvorligt, selv når

emnet er det. Det skyldes, at alvoren undergraves af modsatrettede signaler.» (Farø & Lorentzen, 2008, s. 11).

Verkenes kontekst

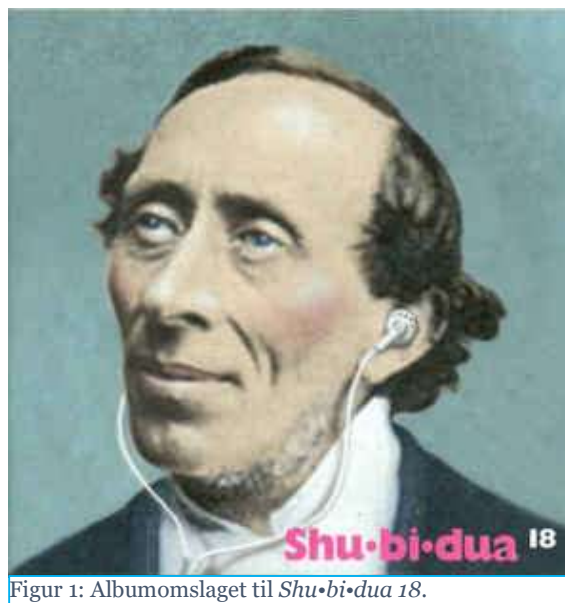
I denne delen av teksten skal jeg greie ut om konteksten rundt utgivelsene. Dette fordi samfunn, medium og forventet mottagelse er relevant for tolkning.

Eventyrene (preteksten)

De tre eventyrene jeg har valgt, er utgitt i 1835 (*Fyrtøjet, Den uartige dreng*) og 1844 (*Nattergalen*). De to første ble utgitt i Andersens første eventyrhefte, som ansees som hans gjennombrudd som eventyrforfatter (Auken et al., 2008, s. 379). Disse er blant eventyrene som Andersen selv, på sin måte, har remediert fra annen litteratur, henholdsvis *Aladdin* og gresk fortellertradisjon (Brøndsted & Møller Kristensen, 1963, s. 167). Disse ble tatt godt imot av publikum, og la følgelig grunnlaget for videre eventyrdiktning, så som *Nattergalen*. Som del av Andersens kanoniserte produksjon er eventyrene kjente over hele verden.

Sangene (adaptasjonen)

De tre sangene som er adaptasjoner av Andersens eventyr er, som nevnt, utgitt på samme album i 2005. Siden nettopp dette året markerte 200-årsjubileet for Andersens fødsel, er det ikke urimelig å vente at publikum kunne litt flere av historiene litt bedre akkurat da enn i for eksempel 2003. Videre har den grafiske utformingen noe å si for sangenes mottakelse. Det er ikke sannsynlig at Shu•bi•dua kunne komme til å forsøke å utgi sangene fullstendig som sine egne, og det har de heller ikke gjort. Snarere tvert imot, er omslaget til albumet



Figur 1: Albumomslaget til Shu•bi•dua 18.

designet med samme grunntanke som sangene selv, og på forsiden er bildet nettopp en oppdatert H. C. Andersen. Oppdateringen finner vi i øreproppene Andersen har fått påtegnet, som minner om den typen propper man gjerne fikk med tidlige iPoder og lignende. Dette blir bekreftet i historieheftet: «Det var oplagt, at H.C. Andersen skulle have en iPod, nu da den var kommet på markedet samme forår. Så vi gav ham en, og den går han og lytter på (coverets bagside) nede ved åen i Odense» (Shu•bi•dua, 2010a, s. 56), selv om det ikke er tegn på at dette var forklart

noe sted i den originale plateutgivelsen. Likevel vil nettopp dette grafiske elementet gi lytteren en visuell forsmak på hva som er i vente, og det kan vi anta vil bidra til å forstå sangene.

Fortolkningstradisjoner

«Få dikteres liv har i den grad vært gjennomtrålet som tilfelle er med H. C. Andersen.» (Duve, 1967, s. 9). Dette har logisk nok ført til at det finnes nærmest uoversiktlige mengder tekster som forklarer hva Andersen «egentlig» mente med det han skrev. De er i all hovedsak biografiske lesninger, og flere av dem som har fortolket Andersen hører hjemme i psykiatriens verden (de Mylius, 2005, s. 12). Blant disse finner vi f. eks. Arne Duve, som systematisk går gjennom alle de 156 eventyrene og analyserer dem freudiansk (de Mylius, 2005, s. 12), hvilket vil si at stort sett alt som blir analysert, tyder på å handle om Andersens undertrykte seksualitet, forholdsproblemer og lignende (Duve, 1967, s. 120-356). Her kan vi for eksempel lese at «Dessuten er fyr-tøyet [sic] et maskulint symbol – noe som også går frem av selve ordet – som begynner med: fyr» (Duve, 1967, s. 120). Dette skal jeg ikke kimse av, for det hersker konsensus om at dikterens personlighet skinner gjennom (de Mylius, 2005, s. 14), men senere i denne oppgaven, skal jeg forholde meg til mer enn én kilde.

Duve har altså gått systematisk gjennom samtlige eventyr, men det er også gjort fortolkninger av enkelteventyr i artikkelform, da gjerne fokusert på et lite utvalg av eventyrene, som eksempelvis *Den lille Havfrue* og *Sneedronningen* (de Mylius, 2005, s. 12). Én tendens man kan se i Andersen-forskningen, er at man gjerne ser alle eventyrene under ett, uten å ta hensyn til at eventyrsjangeren var i sterk utvikling gjennom Andersens produksjon (de Mylius, 2005, s. 13). Det skal også sies at hele litteraturen var i utvikling gjennom Andersens produksjon, da han for eksempel innførte dansk talespråk i litteraturen (Duve, 1967, s. 73) og var en tidlig forløper for modernismen (de Mylius, 2005, s. 15).

Eventyrene

Her følger segmentet med sammenligningene av de faktiske produktene, med tolkning i sammenheng med både kontekst og adaptasjonsteori. Her vil man i noen grad finne påvirkning av Greve (2013), som sier at «en af pointerne ved at referere til et forlæg kan dels være at pege på forskelle, men også på ligheder mellem to forskjellige historiske situasjoner» (s. 347).

Fyrtøjet

Eventyret handler om en soldat på veg hjem fra krigen (altså, den generelle *krigen* som konsept, uten tid- eller stedfesting). Han møter en heks som ber ham klatre ned i et hult tre for å ta så

mange penger han vil, og i forbifarten ta med seg et fyrtøy som ligger der nede. Nede i treet sitter tre hunder med stadig mer enorme øyne, men de blir ufarliggjort ved at soldaten setter dem på et forklede han får av heksen. Hun har på sin side forklart at han kan velge som han vil av kobber, sølv og gull, og likevel, vel nede i treet, fyller soldaten først på med alle kobberpengene han kan bære, for så å tømme lommene, fylle dem med sølv, for igjen å tømme dem og fylle dem med gullmynter. Dette er et tydelig tegn på manglende planleggingsevne. Når soldaten kommer opp igjen av treet, har han glemt fyrtøyet, må klatre ned igjen for å hente det, gjør så, og når han kommer opp for andre gang, hugger han for sikkerhets skyld hodet av heksen, og tar fyrtøyet selv.

Soldaten går til nærmeste by og slår seg opp som storkar, for han har flere penger enn han noen sinne har hatt, og er tydeligvis ikke spesielt flink til å planlegge. Dette fører til at han er populær, helt til han er tom for penger. Da han skal tenne en lysestump med fyrtøyet, dukker plutselig en av hundene fra treet opp, og forteller at soldaten kan få hva han vil, for eksempel penger. Soldaten vil se prinsessen, og hunden henter henne. Om morgenen forteller prinsessen om hendelsen som om det var en drøm, hvilket hun jo også tror det var. Dette gjentar seg, og dronningen fatter mistanke om at prinsessens angivelige drømmer er mer virkelige enn godt er. Hun legger planer for å finne ut hvor hundene tar prinsessen med, og når en til sist lykkes, arresteres soldaten på flekken.

For forbrytelsene, skal soldaten henges, og det blir stor oppstandelse i byen. Av alle de menneskene som farer forbi soldatens celle, får han huket tak i én, en skomakerdreng. Gutten blir sendt for å hente fyrtøyet, som soldaten skal bruke til å berge livet. På galgen ber soldaten om å få røyke, og får det siste ønsket oppfylt. Når han stryker fyrtøyet, kommer som forventet hundene, som soldaten ber om å redde seg. Hundene herjer vilt med dommere, jury, vakter, kongen og dronningen, og folket utnevner på stedet soldaten til konge. Soldaten får prinsessen, og eventyret er over.

I sangen er de narrative delene fra første del av historien (frem til hodeavhuggingen), fordelt over de første fem strofene, som i musikalsk sammenheng er to vers, hook¹, refreng og vers. Den aller første strofen (musikalsk verset) lyder

¹ Dette ville ellers vært naturlig å kalle en bro, men siden dette ikke er en musikkteoretisk analyse, velger jeg å ikke operere med mer enn én bro per sang. Det har ikke lyktes meg å finne et godt, tilsvarende uttrykk på norsk.

«Der var en soldat på vej hjem fra krig
Han mødte en heks der ku' gøre ham rig
Hun loved' ham sølv og hun loved' ham guld
Hvis han gjorde som hun sa' fik han rygsækken fuld» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 130).

Her kan vi se en voldsom fortetning av innholdet, sammenlignet med Andersens originale tekst. Eksempelvis, kan man i eventyret lese at «hun var saa ækel, hendes Underlæbe hang hende lige ned paa Brystet» (Andersen, 1835a). Dette har ikke Shu•bi•dua tatt seg tid til å nevne. Etter strofe nummer fem (musikalsk sett vers fire), følger en bro (som musikalsk er ulik strofe tre, selv om tekststrukturen er ganske lik, og begge skiller seg fra versene) som gir et frempek: «Sikke en historie hvordan mon det skal gå / Han ender i kasjotten hvis han ikke passer på» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 131).

I samsvar med Hucheon og O'Flynns teorier om hjernens vekslings mellom opplevelse og minne i oppfattelsen av adaptasjoner (2013, s. 139), vil dette frempeket bli så og si irrelevant, fordi man allerede vet at soldaten kommer til å havne i fengsel. Det som likevel gjør det interessant, er at det er et «falskt» frampek. Det beror på formuleringen, nemlig ordet «ender». Soldaten ender jo slett ikke i kasjotten, han er der bare én natt. Siden dansk ikke er mitt morsmål, kan jeg ikke med sikkerhet si at «havner» og «ender» ikke er direkte synonymer, men av det jeg kan lese på ordnet.dk, er ordene såpass semantisk ulike at det ikke er likegyldig hvilket man bruker. Rytmisk er de derimot det, noe som tyder på at det er et bevisst valg som er tatt, å lyve om at soldaten skal ende i kasjotten. For sikkerhets skyld opptrer de to linjene igjen, som et slags omkvad, og en siste gang, helt til sist, men da med endret avslutning. Dette kommer jeg tilbake til.

Et annet interessant poeng, er at Andersens beskrivelser av alt som skjer i det hule treet, med soldatens replikker til hundene, handlingene hans (for eksempel at han ikke planlegger godt nok til å fylle lommene sine med gull som det første han fyller dem med) og beskrivelsene av de mange hundre lampene og så videre, er erstattet med «Soldaten gjorde som kællingen sagde / Han kravlede need og var hurtigt tilbage» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 131). Dette er en enorm fortetning fra Andersens 357 ord som danner sekvensen. Etter alt å dømme er dette på grunn av tidsnød i forbindelse med sjanger (i moderne musikk er det nesten bare rap som har plass til lange beskrivelser og handlinger) og følgelig konseptet med at remediering er en kirurgisk kunst (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 19) spiller inn, da det viser seg at beskrivelsen av hendelsene i treet ikke egentlig er relevante for eventyrets utvikling.

Videre i fortellingen gjør soldaten det holdne menn gjør. I Andersens tekst er det nøye beskrevet hvordan han kler seg dyrt, ser teater og gir til de fattige. Her finner vi dessuten et frampek som ikke kom med i sangen. Det er snakk om prinsessen, og det sies «der er spaaet, at hun skal blive gift med en ganske simpel Soldat» (Andersen, 1835a) hvilket betyr at kongen har bestemt at ingen får se henne. Derfor sender soldaten hundene for å hente henne om natten, når han først finner ut at fyrtoyet og hundene har magisk kraft. I sangen er prinsessen ikke nevnt før først etter dette vendepunktet. Her er det heller først snakk om økonomi, deretter kjærlighet.

Her er det verdt å trekke frem et aspekt ved besjelingen av hundene i begge versjoner. I eventyret er hundene så og si en del av magien, og er mer funksjon enn karakter. Hunden med de minste øynene er i begge versjonene den eneste som sier noe, men hva og hvor mye er ganske forskjellig. I eventyret: «Hvad befaler min Herre!» (Andersen, 1835a). I sangen får hunden langt mer tekst, hvilket i større grad gir den en egen rett til å være en karakter i fortellingen. Hunden i sangen sier altså: «”Mester befal – og det vil ske” [Soldaten: «Jeg har gått falitt»] ”Det sker jo så tit / Jeg henter bare en pose til / For den der har fyrtoøj ka’ få hvad han vil.”» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 131). Nettopp dette, at hunden ikke bare er en funksjon, men også en karakterstørrelse, og dessuten er forståelsesfull, ikke bare adlydende, knyttes til det avsluttende omkvedet.

Når så soldaten vet å bruke hundene for hva de er verdt, får han hentet prinsessen flerfoldige ganger, og blir etter hvert fengslet for sine ugjerninger. I sangen tar dette relativt kort tid, snaue to strofer. Så skal soldaten henges foran hele byen, som jo er møtt opp for å se på. De neste to strofene omhandler det, samt hvordan han ved hjelp av fyrtoy og hunder får revet sund kongens menn, og soldaten blir kronet til konge og gift.

Så kommer siste omkved. Her er det verdt å merke seg at det finnes to versjoner, hvorav én kun er gitt ut som sang på deLuxe-versjonen av albumet fra 2010, nemlig demoen. Teksten i demoen er:

«Sikke en historie, den var godt nok rå
Han får aldri nogen glorie, men han fik krone på
Og kone ligeså» (egen transkribering)

Mens teksten i den endelige versjonen er:

«Sikke en historie hvad ka’ man lære af den
Vær altid sød ved hunden
Den er men’skets bedste ven» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 131)

Her kan vi se at første uttrykk av omkvedet er gjentatt, men endelsen er forskjellig. Dette følger det berømmelige «AAB-mønsteret» som finnes igjen i musikk, arkitektur, litteratur og annet, altså først to like, så variasjon. Dette er et generelt konsept, og må ikke forveksles med en skandering av verselinjene. Hadde man skandert rimende endelser i strofene, hadde resultatene blitt «Aaa» (demo) og «aBa» (endelig).

Vi ser også at gjentakelsen av innholdet i nest siste strofe er forkastet til fordel for Shu•bi•duas egenfortolkede moral av fortellingen. Det er her verdt å huske at «Imidlertid bliver det aldrig rigtig alvorligt, selv når emnet er det.» (Farø & Lorentzen, 2008, s. 11), som tidligere nevnt, fordi dette legitimerer bandets moralfortolkning som humoristisk vås. Likevel, er nettopp dette viktig for lesningen av resten av teksten, fordi det knyttes sammen med hundens karakter. I Shu•bi•duas adaptasjon av fortellingen opptrer hunden i langt større grad som venn, og i mindre grad som rent narrativ funksjon.

Dette vil også kunne ansees å være hovedessensen i fortolkningen av sangteksten som autonomt lyrisk verk. Det vil kunne ansees som lite givende å lete etter metaforer og språklige bilder i særlig stor grad i en slik fortolkning, fordi sangen i det store og hele er prosaisk i formen, og ikke forteller mer enn det som strengt tatt er nødvendig for å drive historien fremover. Likevel er det én passasje som får ny og endret mening når den presenteres av Shu•bi•dua, nemlig «For den der har fyrtoj ka' få hvad han vil.[...] / Sikke en historie hvordan mon det skal gå / Han ender i kasjotten hvis han ikke passer på» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 131). Med henblikk på Shu•bi•duas tidligere tekster, i dette tilfellet «Ronald og Leonid» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 52-53), samt verdenssituasjonen, spesielt med tanke på utvikling av våpen, kan dette sees som en kommentar til samfunnet i 2005. I direkte fortolkning, blir betydningen så banal som mulig: «med våpen kan du få hva du vil, men det er ulovlig». «Fyrtoj» blir i denne tolkningen altså et våpen eller en trussel av noe slag. I direkte sammenheng med «Ronald og Leonid» vil det være logisk å tenke på atomvåpen, og i sammenheng med hovedpersonens yrke (soldat) vil dette ikke være helt ulogisk. Likevel vil det også være naturlig å tenke på mer håndholdte våpen, for eksempel sabelen soldaten har (Andersen, 1835a), men som ikke er nevnt i sangteksten.

Dersom man velger å lese sangteksten på denne måten, vil man dessuten oppleve en endring i soldatens karakter. Han fremstilles ikke spesielt sympatisk, verken i pretekst eller adaptasjon, da han for eksempel hugger heksens hode av ganske tidlig i handlingsforløpet. Akkurat dette virker ikke fullt så ille i en fortolkning av preteksten som i en fortolkning av adaptasjonen, fordi man i sangen ikke får høre hvor ekkel heksen fremstilles i preteksten. I Andersens tid ville det ikke nødvendigvis være så galt å hugge hodet av en heks, og spesielt ikke en som var så ekkel

som hun blir beskrevet, men i adaptasjonen er hun kort og godt «en heks der ku' gøre ham rig» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 130), hvilket i seg selv jo ikke er galt. I tillegg, gir pretekst-soldaten penger til de fattige, heller enn å bruke alt på seg selv. Dette gjør ikke adaptasjons-soldaten. Om man tar utgangspunkt i at «den som kan true, kan få hva han vil» som grunnleggende fortolkning, dannes et enda litt mørkere bilde. Da er soldaten ikke bare litt dum, men i tillegg å regne som ond, men inntil punktet hvor han bruker fyrstøyet for første gang, holdt i sjakk av omstendighetene. Da er ikke henting av prinsessen særlig romantisk lenger, men snarere kidnappinger. Det blir dessuten tydeligere at alle dødsfallene (drapene) er gjort med overlegg, og ikke bare er hendelige uhell i forbifarten. Det kan likevel ikke antas at den generelle oppfatningen av sangens innhold går dithen, fordi publikum som regel er kjent med preteksten. Dermed vil den faktiske opplevelsen gjerne blandes med hukommelsen (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 139), og publikum vil følgelig ikke registrere denne potensielle fortolkningen.

Nattergalen

Dette eventyret handler først og fremst om keiseren av Kina, men, sjangertypisk for eventyr, er det ikke spesifisert hvilken keiser eller når. Det nærmeste til en tidsanvisning er at det er så lenge siden, at man burde høre historien for ikke å glemme den (Andersen, 1844).

Det hele starter med at alle utenom keiserens hoff kjenner til nattergalen, og den synger så vakkert at alle som reiser til og fra må nevne den. Følgelig leser keiseren om den i en bok, og forlanger at den skal finnes og bringes til ham. Det er til sist en kokkepik som vet hvor nattergalen holder til, og hun leder hoffet til den. Nattergalen mener sangen klinger best i det grønne, men blir gjerne med for å synge for keiseren. Keiseren på sin side syns nattergalen synger så vakkert at den aldri kan få reise, og tilbyr den et svært behagelig liv med egen gullpinne til å sitte på og tolv tjenere, som hver har et bånd knyttet til fuglen. Nattergalen får frihet til å bevege seg utendørs to ganger om dagen og en gang om natten. Nattergalen misliker forståelig nok dette, men finner seg i det, da det er vanskelig å ombestemme en keiser.

En dag får keiseren tilsendt en kunstig nattergal, en spilledåse som klinger nesten likt og dessuten kan synge det samme igjen og igjen. Da all oppmerksomheten fra hoffet og især keiseren blir ledet mot den kunstige fuglen, blir nattergalen oversett, og enda mindre fornøyd. Fordelen med å bli oversett er likevel at nattergalen kan reise sin veg, hvilket den gjør.

Så blir den mekaniske nattergalen utslitt. Keiseren kaller til seg først livlegen, men siden urmakeren, som til en viss grad kan reparere kunstfuglen. Likevel er den så slitt at den ikke kan spilles like ofte som før, og helst ikke i det hele tatt, hvilket fører til at keiseren blir syk. Døden

sitter på brystet hans, og keiseren ser alle sine gode og onde gjerninger rundt seg. Heldigvis kommer den ekte nattergalen tilbake, og døden selger den alt mulig for at den skal fortsette å synge, helt frem til den (altså døden) får hjemlengsel og forsvinner ut av rommet.

Til sist forklarer nattergalen keiseren sine følelser om saken, at en tåre fra en keiser som lytter er verdt mer enn noe gull og at den ikke kan bo i et bur. Keiseren og fuglen blir så enige om at fuglen skal få flyve fritt, etter eget hjerte, og komme tilbake for å synge for keiseren om kvelden.

Sangen «Nattergalen» formidler den samme historien, men med langt færre detaljer, helt i tråd med forventningene til denne formen for remediering. For det første er hele introduksjonen (med slik informasjon som at keiseren av Kina er kineser og at palasset er av porselen) fullstendig kuttet. Sangen går rett til sakens kjerne («beinet»), og forkynner at:

«Kejseren af Kina har aldrig hørt den lille nattergal
Som slår sine triller og synger så smukt
Ude i paladsets have
Den lille køkkenpige ved godt hvor piphansen bor
Kejseren si'r ”Skaf' mig den fugl
Ellers bli'r du dunket på maven'» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 126)

Akkurat dette med å bli «dunket på maven», kan virke som noe Shu•bi•dua har funnet på, i tråd med ønsket om å formildne noen av de mer brutale og triste delene av eventyrene (Shu•bi•dua, 2010c, 1:52), men her er det Andersen som skinner gjennom og viser til en barnlig tilpasning. Det er mulig at det er en seriøs og svært smertefull avstraffelsesmetode, men om man ikke er kjent med den, kan den virke harmløs nok. Den barnlige tilpasningen merker man også i tiltaleformen i begynnelsen av eventyret, som henvender seg direkte til en leser, som på samme tid skal belæres og oppmuntres til selvsikkerhet: «I China veed Du jo nok er Keiseren en Chineser, og Alle de han har om sig ere Chinesere.» (Andersen, 1844). Altså en direkte henvendelse til publikum, den kan til forveksling ligne en faktaopplysning av typen man gjerne kan finne i en ordbok. Selvforklarende, men bare hvis du kjenner sammenhengen fra før. Med denne ansatsen viser Andersen at eventyret først og fremst er beregnet på barn, så også i avstraffelsesmetoden. Til overmål, har Andersen tatt høyde for at enkelte barn kanskje ikke kan forstå at mavedunking er straff, så for sikkerhets skyld tar han siden med «for de vilde ikke gjerne dunkes paa Maven» (Andersen, 1844).

Vi ser her også at keiserens «Cavaler» fullstendig er skrevet ut av historien i adaptasjonen. Det er kun keiseren, kjøkkenpiken, og nattergalen som nevnes i den første delen av sangen, og dette skal jeg komme tilbake til om litt. For å følge sangens struktur, skal vi likevel først ta for oss et refreng.

«Nattergalen» har en langt mer klassisk musikalsk oppbygning, i popmusikalsk forstand, enn «Fyrtøjet». Her er refrenget det samme gjennom hele sangen, og det er kun ett musikalsk parti som kan betegnes som bro. Dette til forskjell fra omkvedsstrukturen i «Fyrtøjet». Refrenget bærer preg av å være hovedmotivasjonen for de fleste handlinger i både eventyret og sangen, og lyder:

«Søde lille nattergal
Din sang er smuk og genial
Kom og syng for kajsere i nat – åh ja –
Så er du en nattergale-skat» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 126)

I refrenget, som jo er gjentakende, ser vi altså de to hovedkarakterene og ingen andre, men det er formidlet fra et ekstraperspektiv. Dette skiller seg ikke fra eventyret, men det lar det være åpent hvis replikk det er. Fortellingen har ingen innvirkning på historien, men er likevel direkte henvendt til en av karakterene. Dette skiller seg fra eventyret, hvor fortelleren (altså Andersen) forteller at noen i hoffet eller kokkepiken snakker til nattergalen.

Videre, i neste strofe (musikalsk vers) er vi fortsatt bare kjent med de tre tidligere nevnte, men så dukker det opp minst én figur som ikke ennå har blitt beskrevet, synliggjort av grammatikken:

«De hørte koen brøle og så troede de at det var en fugl
Men køkkenpigen sagde ”Få jeres skolepenge tilbake
Er jeres høreelse røget?”» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 126, min utheving)

De uthevede flertallspronomenene viser tydelig til at det må være flere enn keiseren til stede, og riktig nok, i eventyret er «de Allesammen» (Andersen, 1844) med, men dette kommer ikke tydelig frem i sangen. Her later det til at teorien om faktisk opplevelse av adaptasjon (Hutcheon & O’Flynn, 2013, s. 139) er gjeldende, slik at man, uten å ha fått nevnt at det finnes et hoff, antar at hoffet er med. Dette skal dog ikke helt og holdent tilskrives eventyret som pretekst, men også allmennkunnskap om hvordan en keiser av typen man finner i eventyr bor, med lakeier ved hvert hjørne og store mengder rikdom og makt.

Her finner vi også enda et tilfelle av at Shu•bi•dua legger ord i munnen på karakterene i fortellingen. I originaleventyret er ikke kokkepiken på langt nær så rappkjefet som kjøkkenpiken i sangen, men dette gir en humoristisk og dessuten forklarende effekt. På samme måte som i *Keiserens nye Klæder* er her de adelige fremstilt som uvitende, dumme og ikke egnet til å ha makt. Kjøkkenpikens kommentar finnes ikke i eventyret, men gjør kort prosess på gjetningene, og gir henne litt mer bein i nesa, tross hennes lave status.

Deretter kommer refrenget, og så broen, hvor handlingen skyter fart. Her ser vi en bevegelse, en Andersen-typisk overgang fra en tilstand til en annen (de Mylius, 2005, s. 69), forårsaket av ytre krefter, på annen måte, og motsatt grunnlag (uønsket her/ønsket annetsteds) enn i f. eks *Den grimme Ælling*, men dog typisk for Andersen. Det opptrer dessuten et ordspill i sangteksten, og det baserer seg på historie som ble skrevet lenge etter Andersens død.

«Og nattergalen flyttet' ind'
Fik sin egen Deng Xiao pind
Hele hoffet skreg av fryd
Bare den sagde den mindste lyd» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 126)

Overgangen er altså innflyttingen, ordspillet går på den kinesiske politikeren Deng Xiaopings navn, og her får vi for første gang introdusert en konkret størrelse tilhørere, nemlig hoffet. I Andersens originaltekst, er hoffet introdusert allerede i første del, før man har lagt ut for å finne nattergalen. Igjen: Dette har lite å si for den forestillingsverden sangen bygger og bygger opp under, fordi man sjelden ser for seg keiser uten hoff.

De neste tre strofene forløper i stor grad på samme måte som eventyret, og vi ser i den siste av disse tre at Shu•bi•dua har valgt å ta med et bilde som Andersen selv har skrevet, og som han, ifølge de Mylius (2005, s. 156), har skrevet to ganger, både i *Den første Aften* og i *Nattergalen*. Det skal nevnes at Andersen av politiske grunner ikke ga ut førstnevnte, da den lå for nær virkeligheten (de Mylius, 2005, s. 155-156), og eventyr, i Andersens syn, ikke kan ligne for mye på virkelighetens politikk (de Mylius, 2005, s. 269).

Deretter kommer nattergalen tilbake til keiseren, og dette fører til at døden, som i preteksten, får hjemlengsel. Deretter avsluttes sangen med refrenget, og utelater dermed den nye avtalen mellom keiser og fugl. Dette gir sangen en litt snevrere moral enn eventyret. Der eventyret gjerne kan tolkes til at «ikke alt kunstig er en forbedring, naturen og teknologien må samarbeide for å oppnå best resultat», begrenses sangen til at «bare naturlige kunstformer fungerer alltid». Dette er i noen grad i Shu•bi•duas ånd, siden de jo var et gammeldags rockeband til langt innpå 2000-tallet, da det meste av populærmusikk var overtatt av datamaskiner. Dette omtaler de også så tidlig som i 1982, i sangen «Melogik» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 51-52, 57).

Andersen, som den kunstnersjelen han var, med ikke bare tekstproduksjon, men også papirklipp, montasjer og andre kunstformer, kan ha ment å fremvise verdien av «ekte» kunst, altså av den typen som trenger en tilstedeværende kunstner. Bandet kan på sin side sees å ha valgt bort annet enn musikk, både av tidsnød i adaptasjonen og av eget kjennskap til problemstillingene.

Som autonomt verk, vil sangteksten beviselig ha enkelte mangler (karakterfremstilling), sammenlignet med preteksten. Likevel, gitt at det jo er en adaptasjon av et kjent eventyr, som dessuten både i pretekst og adaptasjon utelater informasjon som er kjent for allmennheten, fungerer formidlingen av selve fortellingen knirkefritt. Et element som i større grad formidles av sangen, er nettopp viktigheten av musikk for mennesker. Dette er ikke ment å være en analyse av menneskers forhold til musikk, men på grunn av nettopp mediene er det likevel verdt å ta opp. Keiseren lever etter alt å dømme i en tid hvor det nærmeste man kommer til å ha opptak av musikk, er spilledåser – og det gjorde Andersen også. Bandet har derimot levd fra vinylplatenes alder til .mp3-filenes tid, og har av den grunn helt annen tilgang på musikk – som nå har blitt forbruksvare. Derfor kan vi tolke keiserens sykdom ikke bare som symbol på manglende musikk, og følgelig en argumentasjon for kunstens viktighet, som i preteksten, men også som behovet for «levende lyd», som Halvdan Sivertsen kaller det. I den grad man tror på underbevisste meldinger gjennom musikk, vil dette være et fordelaktig budskap å formidle for bandet, som på dette tidspunktet fortsatt spiller mange konserter, og av åpenbare grunner er avhengige av at publikum er villige til å betale for konsertbilletter. Likevel vil dette budskapet, på samme måte som soldatens mulige, underliggende ondskap i *Fyrtøjet*, i høy grad bli overdøvet av lytterens minner. Lytteren vet hva han/hun venter seg, og følgelig opplever bekreftelse etter bekreftelse på det som er forventet formidlet.

Når det kommer til tradisjonell fortolkning av eventyret, har man sett den svenske operasangerinne Jenny Lind som inspirasjon til selve nattergalen. Duve ser dette som en selvfølge, og påstår at Lind ble kalt «Nordens nattergal» (Duve, 1967, s. 171). På den annen side mener de Mylius at dette er rent oppspinn, og bare en myte, og at eventyret heller handler om forskjeller mellom natur og kultur (de Mylius, 2005, s. 232-234). Dette later ikke bandet til å ha tatt hensyn til over hodet, ettersom eventyret slett ikke er et kjærlighetseventyr i tradisjonell forstand, og sangen heller ikke er en kjærlighetssang.

Den uartige Dreng

Dette eventyret er blant de kortere, og handlingen er heller ikke fryktelig langtekkelig. En gammel dikter sitter ved kakkelovnen sin, og det er skrekkelig vær utenfor. En liten gutt banker på døren og blir sluppet inn, får vin og et eple av dikteren, og kvikner til.

Gutten viser seg å være Amor, og han skyter dikteren i hjertet (som Amor jo gjerne gjør), hvorpå dikteren nærmest forbanner Amor, og fokaliseringspunktet endres. Etter dikterens avsluttende

replikk, er det et avsnitt direkte fra forfatteren (altså Andersen) til leseren, hvor han proklamerer hvor uartig Amor er, og at man riktig må passe seg for ham.

Dette er også lest på forskjellige måter av forskjellige analytikere. Fra et psykoanalytisk perspektiv, mener Duve at Andersen «bruker pilen på seg selv» og derved «utleverer han sitt seksualmønster» (Duve, 1967, s. 134). De Mylius mener derimot at Andersen tar et åndelig oppgjør med seg selv, på grunnlag av det at slik Amor holder menneskene for narr, slik holder også Andersen (altså dikteren) barna for narr, når han bilder dem inn slike ting som at nattergaler kan snakke, og hunder med øyne så store som Rundetårn kan bli tilkalt via fyrtoy (de Mylius, 2005, s 222). Likevel gjør dikteren som diktere skal: låser seg inne og dikter.

På mange måter, kan dette eventyret sees todelt. Første del som en innledning til den tiraden som er andre del av teksten, og heller et motiv enn en faktisk fortelling. Dette har også Shu•bi•dua tatt konsekvensen av, og sangteksten er en av de minst episke i albumet. Hele teksten er bare fem strofer, hvorav to er refreng, og den lille handlingen som er, er effektivt presentert. Vi ser også i denne adaptasjonen at de fleste beskrivelsene av karakterene er borte, og bare de mest vesentlige er igjen. I preteksten gjøres det for eksempel et poeng av at dikteren er «saadan en rigtig god gammel Digter» (Andersen, 1835b), mens han i sangen bare er gammel. Gutten blir beskrevet som «en deilig Dreng!" [...] Hans Øine saae ud som to klare Stjerner, og skjøndt Vandet flød ned af hans gule Haar, krøllede det sig dog saa smukt. Han saae ud, som et lille Englebarn» (Andersen, 1835b). I sangteksten er han bare «den lille bitte dreng» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 132) og «den mest uartige dreng i verden», som jo er fellesnevneren for både eventyret, sangen og temaet.

I tillegg, er det eneste dikteren i sangen gjør, å slippe gutten inn. Alt snakk om varme, mat og vin er overlatt til lytternes hukommelse. Utover dette, er grunnelementene i fortellingen tatt med i sangen.

Refreng i sangen er blant de mere flåsete, men ikke mindre meningsbærende. Bandet har her valgt å ikke bare formidle budskapet, men også å ta et aldri så lite, svært betimelig oppgjør med klisjérimetradisjonen.

«Amor skyder med skarpt
Han sigter på dit hjerte
Det rimer fint på smerte
Pludselig er du fortabt
Og du kan prøve at gemme dig
Men den vil alltid finde dig
Amors pil» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 132)

Så hva kan være grunnen til dette diskuterbart dårlige håndverket i sangtekstproduksjonen? Det første momentet er at eventyret slett ikke er et eventyr i klassisk forstand, men heller et slags motiv i seg selv. Motivet er et meditativt motstykke til The Supremes' «Can't Hurry Love», og moralen er således «pass deg for kjærligheten». Derav bedriver Andersen, både som seg selv og som dikteren i fortellingen, og følgelig også bandet, med svartmaling av Amor, og på den måten også kjærligheten. Det er altså ikke spesielt mye mening som skal formidles i løpet av sangen, skal den være tro mot preteksten. Da finner man fort plass til tekstlinjer som «Det rimer fint på smerte», men man skal heller ikke kimse av det. I alminnelig tale kan man gjerne si at forhold som later til å ikke gi mening, ikke rimer. Når man derimot blir skutt, med skarpt, i hjertet, rimer det fint at det medfører ubehag.

Og det er dette metaforiske, men likevel så levende, smertebildet som formidles gjennom både pretekst og adaptasjon. Begge tekstene råder publikum til å styre unna kjærligheten, men gir dem ikke stort håp. I Andersens tekst nevnes studenter, teatergjengere, dine egne foreldre og så videre, som ofre for Amors piler. I sangteksten er det bredere formulert: «Og sådan går det alle piger og drenge på vor jord / Om de bor i syd og vest i øst eller i nord» (Shu•bi•dua, 2010b, s. 132). Her opptrer sangteksten mer deterministisk, ved å fortelle at «dette kommer til å skje», i motsetning til Andersen, som bare sier at det har skjedd så mange, og at Amor alltid er på jakt.

Når det kommer til tolkning av sangteksten som autonomt verk, snarere enn en adaptasjon, og man ser den i forhold til bandets tidligere verker, blir imidlertid utsiktene straks mindre dystre. På samme måte som selv drap av seler kan bli nærmest koselig (Farø & Lorentzen, 2008, s. 11), kan denne advarselen sees ironisk, og heller i tråd med The Supremes' «Can't Hurry Love». Dette ligner mer Shu•bi•duas stil, og gjør moralen i teksten en hel del lystigere. Da kan man trekke ut de vanlige klisjeene om at «kjærlighet gjør vondt, men er verdt det» og lignende.

I en slik fortolkning, vil helt andre elementer i adaptasjonen stikke seg ut som gjeldende, og tittelen vil være å anse som villedende. Her vil det at dikteren åpner døren for Amor heller sees som et råd med i tråd med Dance With A Strangers «Stop looking for love through blue eyes» (fra sangen med samme tittel), og vise at man må være åpen for kjærligheten, for i samme stil

som Totos «Love isn't always on time» (fra *Hold the Line*), kommer den ikke alltid og banker på når det passer seg sånn. Listen over sanger som er skrevet om kjærlighet er lang, og til en viss grad tar de opp forskjellige aspekter ved lignende problemstillinger. Shu•bi•duas standpunkt vil altså, i akkurat denne sangen, fremstå som informasjon om at premisset for at kjærligheten skal ramme implisitt mottaker, er at vedkommende er åpen for den. Spørsmålet er, på lik linje med de to foregående eksemplene, om publikum kommer til å skille sangen så mye fra eventyret at sangteksten kan produsere egen mening. Dette vil jeg unngå å spekulere i, fordi det ville kreve en større undersøkelse, i og med at dette eventyret er mindre kjent enn *Fyrtojet* og *Nattergalen*. Det er så godt som umulig å kvantifisere nøyaktig hvor kjent et eventyr er.

Konklusjon

Gjennom disse tre eksemplene ser vi altså en modernisering, til en viss grad aktualisering av eventyrenes innhold, frembragt gjennom annen ordbruk, annerledes ordstilling og lignende. Likevel må man gå inn i tekstene og behandle dem som virkelig autonome verk for at ny mening skal skapes. Dette grunnet det simple faktum at disse sangene er adaptasjoner av svært kjente verk, og som Hutcheon og O'Flynn skriver, vil man alltid ha preteksten i bakhodet, og veksle mellom opplevelse og hukommelse, hvis man er kjent med preteksten (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 139). Av denne grunnen, vil man oppleve at eventyrene er og forblir de samme, selv om noen momenter er borte og andre er kommet til. I det store og hele, vil man kunne se remedieringene til popsanger som en tilgjengeliggjøring av svært (av logiske årsaker) gammeldagse tekster, og muligens som en påminnelse om eventyr man ikke har lest på lenge, fordi man gjerne regner eventyr som utelukkende tiltenkt barn.

Takk til

Anders for god veiledning. Denne oppgaven hadde aldri blitt skrevet uten ham.

Mor for evig moralsk støtte og korrektur. Jeg hadde aldri eksistert uten henne.

Fatter for all teknisk støtte, samt introduksjonen til bandet, gjennom oppveksten. Jeg hadde dessuten ikke eksistert uten ham heller.

Vennene mine, som ikke bare har holdt ut å få kastet alt som står her og alt som nesten ble stående på seg, men attpåtil klart å virke interesserte.

Litteraturliste

Fra Det Kongelige Biblioteks online-samling av H. C. Andersens eventyr:

- Andersen, H. C. (1835a) *Fyrtøiet*. Hentet 12. februar 2020 fra <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101103123648/http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/eventyr.dsl/hcae001.htm>
- Andersen, H. C. (1835b) *Den uartige dreng*. Hentet 12. februar 2020 fra <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101103140727/http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/eventyr.dsl/hcae006.htm>
- Andersen, H. C. (1844) *Nattergalen*. Hentet 12. februar 2020 fra <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101103141302/http://www2.kb.dk/elib/lit//dan/andersen/eventyr.dsl/hcae023.htm>

Auken, S., Mortensen, K., & Schack, M. (2008). *Dansk litteraturs historie : B. 2 : 1800-1870* (Vol. B. 2). København: Gyldendal.

Brandi, E. M. (2019, 11. mai) Michael Bundesen fylder 70: Jeg drømmer om et comeback på scenen. *Avisen.dk*. Hentet 5. februar 2020 fra https://www.avisen.dk/michael-bundesen-fylder-70-jeg-droemmer-om-et-comeba_550849.aspx

Brøndsted, M. & Møller Kristensen, S. (1963). *Danmarks litteratur : B. 1 : Fra oldtiden til 1870* (2. udg. ed., Vol. B. 1). Copenhagen: Gyldendal.

de Mylius, J. (2005). *Forvandlingens pris* (2. utg.). København: Høst & Søn.

Duve, A. (1967). *Symbolikken i H. C. Andersens eventyr*. Oslo: Psychopress.

Farø, K. & Lorentzen, H. (2008). Danmarks logofile orkester: Shu•bi•dua og sproget. *Danske studier*, 5-57. Hentet 9. mai 2020 fra https://dsl.dk/medarbejdere/hl/publikationer/54117-Danske%20studier%202008_1.pdf

Fredericia Teater (2015). *Shu•bi•dua The Program*²

Greve, J. (2013) Remediering. I: *Litteratur. Introduktion til teori og analyse* (2. utg.). Aarhus: Aarhus Universitetsforlag

Hutcheon, L., & O'Flynn, S. (2013). *A theory of adaptation* (2. utg) London: Routledge.

Shu•bi•dua (2010a). Shu•bi•dua Historien 1973-2010. *Shu•bi•dua 1:18*. [CD-bilaget]. Danmark: Nordisk Special Marketing/Storkophon.

Shu•bi•dua (2010b). Shu•bi•dua Sangene 1:18. *Shu•bi•dua 1:18*. [CD-bilaget]. Danmark: Nordisk Special Marketing/Storkophon.

Shu•bi•dua (2010c, 30. september) *Bundesen og Hardinger fortæller om 18'eren*. Hentet 12. februar 2020 fra <https://www.youtube.com/watch?v=iS6qS2mc2vM>

Bilde:

- Figur 1: <https://www.discogs.com/Shubidua-Shubidua-18/release/1020569> (10. mai 2020)

Liste over vedlegg

- Om vedleggene
- Sangtekster:
 - *Fyrtøjet*
 - *Fyrtøjet* - demoversjon
 - *Nattergalen*
 - *Den uartige dreng*

² Trykksaken inneholder ingen årstall eller forfatter. Mer informasjon kan finnes på https://da.wikipedia.org/wiki/Shu-bi-dua_-_The_Musical

