

Sigurd Skogum Riise

Poesi og performance:

Lyrikk som en performativ sjanger

Mai 2022

NTNU

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

Bacheloroppgave

2022



Sigurd Skogum Riise

Poesi og performance:

Lyrikk som en performativ sjanger

Bacheloroppgave
Mai 2022

NTNU

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



Kunnskap for en bedre verden

Innholdsfortegnelse

Introduksjon	1
Hva er lyrikk?	2
Historie	2
Lyrikk og musikk	2
Sanglyrikk og boklyrikk	3
Visualitet og musikalitet	4
Sight for sound	4
Verksontologi	5
Lyrikk som performance	6
Stillelesning	6
Grafikkens rolle	7
Språk og semantikk	8
Dikteren, tingene og ordene	9
Tømmes diktet for semantikk?	9
Semantikk og lyd	10
Lyrikkens særegne språk	11
Stil	11
På syngende grunn	11
Dikt og tonesetting	12
Analyser	13
«Mot det blå»	13
«Regndropar»	16
«Ein sumar har tusenvis grønne enger»	17
«Gull i sundet»	18
«Vi fekk ein dag»	20
Konklusjon	21
Litteraturliste	23

Poesi og performance: lyrikk som en performativ sjanger

Poesien, eller lyrikken, har en særstilling i vår kultur. Der hvor man kanskje liker å anta at det er de lange, episke romanene og skuespillene som gir oss innsikt i vårt menneskelige vesen, er det egentlig gjennom lyrikken de aller fleste får innsikt i de store, evige temaene. Fra arbeiderkamp og kamp mot urettferdighet hos Rudolf Nielsen og Nordahl Grieg, til kjærlighetssorg og stolthet hos Gloria Gaynor, og kjærligheten til verden og livets uendelige forgjengelighet hos Aslaug Låstad Lygre. Det er lyrikken selv som gjennom sitt egenartede språk suggererer oss inn i sitt budskap; gjennom meningstette strofer på få linjer, maner den oss inn i sine verdener. I et dikt er det semantiske innholdet som regel kort og avgrenset, men blir gjort altoppslukende i sin språklige og musikalske drakt, og dette lyriske språket som klarer å fenge oss så til de grader, er åpenbart et annet språk enn det prosaiske, siden det klarer å formidle så store konsept på noen få linjer: Hvordan fungerer dette språket, og hva er det som skjer når vi leser eller framfører et dikt? Er det noen forskjell på disse to handlingene?

I lys av en nyere debatt om lyrikkens performativitet, vil jeg i denne bacheloroppgaven undersøke hvordan man kan gå frem for å forstå og analysere lyrikk som performativ kunst, med blikket rettet spesielt mot tonesettinger. Som et bakteppe vil jeg gå inn i problemstillinger knyttet til grafisk representasjon i opposisjon til rent performative aspekter, samt spørsmål knyttet til forholdet mellom språk og semantikk, og hvordan det performative elementet er en integral del av dette. Jeg ser det derfor som fruktbart å utforske kunstfenomenologiske og verksontologiske perspektiv fra filosofien og musikkvitenskapen i kombinasjon med litteraturvitenskapens diskurs om lyrikkens essens.

Jeg vil begynne med en redegjørelse av lyrikkens historie og rolle, og dennes nære slektskap til musikken, før jeg går videre til å diskutere skismaet som har oppstått mellom boklyrikken og sanglyrikken, med utgangspunkt i to norske utgivelser om temaet, Christian Janss og Christian Refsums *Lyrikkens liv, innføring i diktanalyse* (2010), og Per Thomas Andersens *Lese lyrikk; innføring i diktanalyse* (2021). Inn i denne diskursen vil jeg trekke inn litterære teoretikere som Northrop Frye og Julia Kristeva, og diskutere andre aspekter som dukker opp i skjæringspunktene som alltid dukker opp når man har en tverrfaglig vinkling. Nært opp til oppgavens kjerne, ligger spørsmål om verkets ontologiske forankring: hvilken rolle spiller det noterte materialet, ordene på arket, kontra en eventuell framføring, for verkets ontologiske status? Her kommer jeg til å trekke inn tenkere fra krysningspunktet mellom filosofi og musikkvitenskap, som Bruce Ellis Benson og Christopher Small og deres teorier

om verksontologi og bred musikkfenomenologi. Den forståelsen som bygges utifra begrepet om verksontologi, vil jeg så kombinere Merleau-Pontys estetiske filosofi i en diskusjon om hvordan lyrikk som performativ kunst kan konstituere mening; hva er lyrikkens språk?

Til sist vil jeg anvende innsiktene fra denne metoddelen i en analyse av fem dikt av Aslaug Låstad Lygre, i tillegg til mine egne tonesettinger av disse, som jeg nylig har fått framført og gjort opptak av under en konsert i Oslo den 22. mai. Jeg kommer til å bruke denne prosessen med komponering og diktlesning til å utforske det rent performative ved lyrikken, og argumentere for at dette performative elementet med tonesetting, er en integrert del av lyrikkens språk –I analysedelen vil jeg diskutere hvordan tonesettingene forholder seg til dette språket.

Sentrale spørsmål i denne delen kommer til å være: Hvordan går man fram for å tonesette lyrikk? Hva gjør at noe lyrikk er enklere å tonesette? Hvordan bidrar tonesetting til å forsterke uttrykkene i tekstene, og hvordan kan forholdet mellom lyrikk og musikk belyse lyrikken som en performativ sjanger?

Hva er lyrikk? En begrepsavklaring

Historisk har det vært vanskelig å sette et tydelig skille mellom lyrikk og musikk. Det eldste kriteriet for at noe skal være lyrikk, er nettopp sangbarhet, eller musikalitet (Janns og Refsum, s. 16). Dette gjenspeiles for det første i etymologien til begge begrepene, hvor *lyrikk* er avledet av greske *lyra*, altså musikkinstrumentet lyre, som antyder at lyrikk opprinnelig er framført med instrumentakkompagnement (Ibid.). Hos antikkens grekere var diktningen noe som i stor grad ble framført ved offentlige fester, hvor det ble sunget og danset og også avholdt både diktertevlinger. Lyrikkens rolle som noe som først og fremst ble framført som, med eller på lik linje med sang, reflekteres i gamle sjangre som oder og hymner, som er både musikalske og lyriske sjangre. Disse sjangrene er ikke bare beslektet på tvers av kunstfelt, men på mange måter identiske; vi snakker om hymner og oder som noe som er det samme, både i lyrikken og musikken. (Andersen, s. 16-17).

Tilsvarende er *musikk* som begrep avledet av et opprinnelig mer generelt ord for kunst, *musiké*, «musenes kunst». Musene er som kjent greske gudeskikkelser for kunst, og var både en kilde til inspirasjon ved at man kunne dedikere musikk til dem (man kan eksempelvis se at seinere kunstnere refererer til noen, gjerne en kvinne, som *sin muse*), men også som kunstnerguder som nærmest opererte gjennom den inspirerte kunstner. Det er (var) spesielt innenfor den lyriske diktningen man snakker om musisk inspirasjon, og det er da med andre

ord spesielt denne kunstformen som assosieres med musene (NAOB). Rent språklig sett ser vi dermed at både lyrikken og musikken har en nær forbindelse, og i enkelte sammenhenger er begrepsmessig helt uadskillelige. Dette betyr ikke at lyrikk alltid må framføres som eller med musikk, men det antyder at lyrikken er en performativ sjanger på lik linje med musikken. (Andersen, s. 15).

Vi har aldri sluttet med å framføre poesi, men kanskje spesielt i løpet av det forrige århundret har det oppstått langt flere uttryksmåter; fra amerikansk beatpoesi til europeernes avantgardisme (Møller et al., s. 16). I vår tid er det mest påfallende at den lyriske sjangeren har delt seg opp i primært to retninger, hvor man på den ene siden har den sangbare lyrikken som lever videre i visesang- og populærmusikktradisjonene, og som man i snever, historisk forstand kan argumentere for at er vår tids egentlige lyrikk (Janss og Refsum, s. 16), mens man på den andre siden har den mer akademisk rendyrkede boklyrikken. Skillet mellom disse to er egentlig aller mest et skille mellom deres antydde poetikk. Denne poetikken handler om prioriteringen og ikke minst rangeringen av typografiske kontra musikalske, performative virkemidler, I sanglyrikken finner vi en veldig performativt retta tradisjon med visesang, salmesang, rap, populærmusikk, klassiske sanger, jazz og uendelig mye mer. Boklyrikken har en mer rendyrket, akademisk grafisk retta tradisjon, hvor visuelle virkemidler i stor grad har tatt over for de musikalske. Prosjektet i denne oppgava er ikke å tilskrive sanglyrikken er forrang over boklyrikken, men å framheve det performative som ligger i at all lyrikk er språk, og å antyde at all lyrikk derfor egentlig er performativ –fra enkle, populære sangtekster til eksperimentelle nyvinninger på papiret.

En innvending mot denne modellen, er at man setter opp lyrikkens språklige dimensjon i et likeverdig motsetningsforhold med det fysiske blekket på sida. Denne inndelinga er kanskje mest utbredt via Northrop Fryes begrep om *babble* og *doodle*, som også er de begrepene jeg kommer til å bruke her (Frye, 1957). I førstnevnte inngår det rent performative og lydlige: Rim, rytme, assonans og alliterasjon, mens i doodle, inngår de visuelle aspektene som linjedeling, den visuelle oppbyggingen av strofen og andre rent grafiske virkemidler. I tillegg plasserer Frye også språklige bilder som metaforer og metonymier i denne kategorien. Ved å sette opp disse to sidene av lyrikken som likeverdige, med det performative på den ene siden, og det grafiske, visuelle på den andre siden, tegner Frye et bilde av lyrikk som noe som befinner seg i et udefinert landskap mellom disse (Janss og Refsum, s. 18-19). Fryes inndeling hviler på en plassering av det optiske og melodiske innenfor ulike litterære modi, Det melodiske er babble, eller det rent lydlige språket, tilsvarende musikken i et drama, mens det rent optiske, som i dramaet blir det man faktisk ser

på scena, i lyrikken blir det man oppfattet fra arket; doodle (Frye, 1957). Dette er et syn som i alle fall delvis støttes hos Janns og Refsum, når de i et avsnitt om visuelle virkemidler, skriver følgende:

Selve inndelingen i strofer innebærer en ordning av språkstoffet som påvirker vår lese måte. Den fleksible måten å avslutte verselinjen på i frie vers åpner for mange subtile nyanser i den visuelle presentasjonen av henholdsvis ordet, frasen og verset. Det punktet poeten har valgt for å bryte om linjen, bidrar åpenbart til forståelsen av teksten ved å framheve enkelte ord og fraser på bekostning av den andre» (Janns og Refsum, s. 19).

Problemet med denne forståelsen av forholdet mellom visualitet og musikalitet, er at man tilskriver det visuelle langt flere egenskaper enn hva som er rimelig. Et motstridende og nyansert syn kan anes i en my metodebok om lyrikk *Lese lyrikk: Innføring i diktanalyse* skrevet av Per Thomas Andersen (2021). I en referanse til et dikt av Olav H. Hauge, påpeker Andersen at «det visuelle oppsettet av teksten varsler en tydelig, gjentatt strofisk struktur» (Andersen, s. 24). Det er med andre ord ikke slik at diktet i seg selv er strofisk fordi det rent visuelt er organisert på en måte som antyder strofer, men at denne typografiske inndelingen antyder en egenskap som er iboende i selve utøvelsen av verket: strukturen i antall versføtter, enderim, allitterasjoner o.l., er iboende, på samme måte som at Beethovens femte symfoni ikke går i c-moll fordi den er notert i c-moll, men er notert i c-moll fordi musikerne skal spille i c-moll når de realiserer musikken.

Strofeinndeling, verselinjeinndeling, skandering, versebindinger o.l. representeres naturligvis visuelt på arket, men dette er først og fremst virkemidler man også kan finne igjen i det auditive; det er ikke i egenskap av å være nedskrevet på en spesiell måte, at (tradisjonell) lyrikk får den formen det får, eller innehar de egenskapene det har. Å markere linjeslutt grafisk er dessuten ikke noe som alltid har vært praktisert i lyrikk (Andersen, s. 20). Strofen er dermed åpenbart noe annet enn bare en grafisk markering på sida. I moderne diktning som ikke lenger følger et strofisk mønster –altså som ikke har noen gjennomgående struktur det er meningsfullt å forstå utifra begrep om rimmønster og skandering av versføtter– finnes det også en form for inndeling av strofer og vers. Her blir det mer snakk om knekkprosa, som altså betyr at linjedelingen er et grafisk virkemiddel, og ikke har noe å gjøre med innholdet rent strofisk (Janns og Refsum, s. 78). Dette reflekteres også godt i eksemplene Andersen bruker, hvor han trekker fram blant annet William Carlos Williams, som argumenterte for at noe var et dikt nettopp på grunn av en regelmessig linjedeling, til tross for at dette var på tvers av strofene. Andre igjen mener at denne forståelsen av strofen er å ikke skjelle mellom bilde

og lyd, å blande *sight for sound* (Andersen, s. 48-49).

At strofeinndelingen først og fremst i utgangspunktet er en rent klanglig ting, er nok så åpenbart når man ser på notene til tyske lieder eller en hvilken som helst sang hvor ordene er skrevet på under den musikalske notasjonen: I nota er det ikke bevart noen layout fra slik det tonesatte diktet ble presentert i sin opprinnelige bokform. Om vi som et tankeeksperiment kaster oss ytterligere inn i eksemplene fra musikkens verden, og plasserer musikk inn i de samme rammene, blir det kanskje enda klarere: nota på arket er ikke det optiske elementet i en musikalsk framføring: det er det som skjer på scena som er –selve *performancen*. Janss og Refsum har riktig nok et poeng når de skriver at de typografiske virkemidlene på mange måter er med på å forme hvordan vi avdekker språklige kvaliteter i lyrikken (Janss og Refsum, s. 20), men det mellomleddet de tilsynelatende ikke identifiserer, er at dette kun er på samme måte som man lettere kan realisere planen for musikalsk gest i notene bedre om den er tydelig notert. Selvfølgelig vil typografiske valg påvirke lesningen, selve innstuderingen av materialet, men den er ikke kunstverket; den er en oppskrift på kunstverket, en planskisse som enda ikke er realisert, og som heller ikke blir realisert før man realiserer verket i ei framføring.

I en slik forståelse er det dermed ikke teksten eller notene på arket som er kunstverkets ontologiske forankring, men selve framføringen og de relasjonene som skapes i framføringen av kunstverket. (Benson, s. 16). Teksta, om det så er i form av ei note eller sirlig nedfelte strofer på papir, blir dermed ikke verkets faktiske manifestasjon. Det fysiske eksemplaret blir snarere et utgangspunkt for en videre dialog med utøvere og tilhørere. (Ibid, s 147). Tekstens ontologi vil altså alltid være bundet til omdefineres utifra kontekst; *hvem som framfører, hvem det framføres for, hvor det framføres og i hvilken sammenheng*, og derfor blir det også meningsløst å forstå verket som noe som eksisterer før det blir realisert som handling. (Ibid, s. 132). Om vi så trekker inn Christopher Smalls begrep *musicking*, kan vi forstå verket som noe som først og fremst er sosialt (Small, s. 8). *Musicking* er et begrep for det å utøve musikken: “to music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance, or dancing” (Small, s. 9). Dette er noe som også støttes av Jonathan Culler, som Andersen referer til: «Diktet fungerer selv som en begivenhet, snarere enn som en representasjon av en begivenhet» (Andersen, s. 19). Denne forståelsen er i opposisjon til den type “objektivering” eller reifikasjon man delvis fortsatt assosierer med verk i, men som man begynner å gå bort ifra: en framføring er ikke lenger sett på som en sekundær materialisering av et verk som alt har en fullverdig eksistens i form av en fysisk tekst, men som vi har sett, en faktisk realisering

av selve verket (Møller et al., s. 18). Denne formen for reifikasjon er også noe Small vier mye plass:

It is very easy too think, for example, of those abstractions we call love, hate, good and evil as having an existence apart from the acts of loving, hating or performing good and evil deeds and even to think of them as being in some way more real than the acts themselves, a kind of universal or ideal lying behind and suffusing the actions. This is the trap of reification, and it has been a besetting fault of Western thinking since Plato, who was one of its earliest perpetrators (Small, s. 2-3).

Hans forståelse er at vi har sluttet å forholde oss til musikk (og dermed også annen performativ kunst) som handling, og gått over til å forstå det som at vi i en framføringsammenheng heller framviser et temporalt objekt, litt som om vi skulle ha vist fram en lampe eller et stuebord. Det vi imidlertid gjør når vi framfører og lytter til kunst, er at vi gjør noe sammen: Verket er de relasjonene som oppstår i øyeblikket, mellom utøvere og tilhørere, om det i det hele tatt går an å skille disse to.

Lyrikk som performance

Spørsmålet blir da: hva så med boklyrikken, som selv anser seg for å være et mer grafisk enn et performativt uttrykk? For å kunne svare på dette, må man først diskutere hva en framstilling, en *performance* er. Som tidligere nevnt trenger ikke lyrikk å være tonesatt eller framført i kombinasjon med musikk for å kunne sies å være performativ, men hva trenger den? Er det en framføring om man kun leser det for et lite publikum? Er det framføring om man leser høyt for seg selv, oppreist i sin egen stue, eller når det foregår i det stille på lesesalen? Andersens nye metodebok møter krass kritikk i anmeldelsen skrevet av Jørgen Sejerstad, som skriver at «Andersen antyder riktignok at høytlesing er den primære form for lesing – og det er søkt» (Sejerstad, s. 59). Det er åpenbart at å mene høytlesning er den primære formen for lesning, er kontroversielt, men trenger det egentlig å være det?

Svaret mitt på dette er at lesningen i seg selv er performativ: når man leser et ord, en setning, er dette noe vi gjør i kraft av at teksten korrelerer til et muntlig språk: vi overfører erfaringen fra muntlig til skriftlig, og lesningen, selv den som foregår alene og i absolutt stillhet, blir en form for *performance* - man «utøver» diktet i det stille. Julia Kristeva argumenterer med at språket i sin essens er dialogisk, og at en indre monolog i seg selv er et uttrykk for denne dialogiske naturen:

«...Consequently, we may consider narration as a dialogue between the subject of narration

(«) and the addressee (A) – the other. This addressee, quite simply the reading subject, represents a doubly oriented entity: signifier in his relation to the text and signified in them relation between the subject of narration and himself» (Kristeva, s. 45)

Hun snakker primært om prosateksten, men innsiktene er like gjeldende for lyrikken, da denne også har sitt språk: Når jeg leser en tekst, er det dialogisk nettopp fordi jeg i min lesning leser teksten opp for meg selv: sann sett tar jeg over rollen som forteller -ovenfor meg selv. Derfor er selv det å lese noe, stille og for seg selv, en form for framføring, en måte å utøve diktet på. Hvem har vel ikke opplevd i en stille lesning av et dikt, en roman eller noe annet, å stoppe opp ved en ekstra god formulering, for så å ta en ekstra smaksprøve mens man gjentar den høyt? Selve stillelesningen er egentlig en utvidelse av det uttalte språket i høytlesningen, som i eldre tider var den standardiserte praksis for lesning: Kirkefaderen Augustin leste selv alt høyt, og var overrasket da han oppdaget at noen ikke gjorde det samme (Andersen, s. 17).

Et viktig poeng er at en notert tekst aldri vil kunne være i stand til å inneholde absolutt alle mulige tolkninger av verket, og at i framføringen av verket som foregår hos en selv når en leser og fortolker verket for seg selv, enten muntlig eller gjennom stillelesning, også tilfører verket noe som ikke var iboende i den skriftlige framstillingen (Benson, s. 80). Kvalitetene i verket vil derfor alltid være relasjonelle.

Hvilken rolle spiller da grafisk representasjon? Bruce Ellis Benson diskuterer dette med utgangspunkt i Roman Ingarden – Han argumenterer for at verkets grafiske nedfellelse for det første gir verket en form for eksistensiell permanens, selv om denne nedtegnelsen ikke står for alle fasetter av verkets eksistens, har det likevel en referensiell forankring som holder en oversikt og strukturerer om ikke annet rekkefølgen på innholdet (Benson, s. 79-80). Tekst er språk, og på samme måte som at talespråket, riktignok i en veldig enkel forståelse av begrepet, eksisterer for å overføre tanker mellom mennesker, er det det samme som skjer når vi leser språket gjennom et skriftlig medium. Vi vet at mye lyrikk har overlevd gjennom muntlig overlevering, og at denne lyrikken primært har overlevd på grunn av sine mnemotekniske kvaliteter, som har gjort tekstene lette å lære utenat. Dette er et sjangerkrav som er mindre viktig etter at vi har begynt å skrive ned alt, og behovet for at ting fort kan memoreres, ikke lenger er like tilstedeværende. (Janss og Refsum, s. 20), noe som skaper rom for mer komplekse strukturer og nyanserte uttrykk.

Inskripsjonens rolle stopper imidlertid ikke der; I tillegg til denne funksjonen som kollektivt minne, gir tekstfestelsen verket også en form for idealisert eksistens; et

utgangspunkt som eksisterer på tvers av alle mulige tolkninger (Benson, s. 77-78) Altså har Frye, og dermed også Janss og Refsum delvis rett i at lyrikken befinner seg i et uavklart forhold mellom tekst og språk, men ikke helt på det nivået de langt på vei antyder: skriften er en praktisk nyvinning som gjør at en del praktiske sider som muntlig språk i utgangspunktet dekket, i større grad er ivarettatt: Et verk kan eksistere som en identitet på tvers av forskjellige fortolkninger, og denne eksistensen kan og kan ikke være forankret i en skriftlig kilde: fortolkningen forholder seg uansett til en form for ideell tekst, om det så er mnemoteknisk anlagte barnerim og stev, eller en nedtegnelse av en kompleks hymne. Nota eller teksta er dermed på en side kun en plantegning, men på en annen side invitasjon til å la seg engasjere med den, og realisere verket den forankrer, og akkurat der spiller et grafisk oppsett en rolle. Spørsmålet videre blir da hvor man skal plassere det semantiske innholdet, som i en babble-/doodlediskurs vil plasseres i doodle-kategorien, men som vi nå egentlig er nødt til å revurdere.

Språk og semantikk; mening i lyrikken

Når jeg konkluderer med at poetiske bilder og grafisk trykk ikke hører sammen i samme bås, betyr heller ikke det at de rent musikalske element og den semantikken som kommer fram gjennom disse elementene, tilhører samme paraplybegrep, «babble» –poenget er at den semantiske dimensjonen, den poetiske, om man vil bruke det begrepet, ikke tilhører det visuelle elementet heller. Det er altså to problemer som kommer fra den oppkonstruerte dialektikken mellom babble og doodle: man setter et slags likhetstegn mellom poetiske bilder og grafisk tekst, i opposisjon til klanglige, musikalske virkemidler, og man postulerer et likeverdig forhold mellom performative og typografiske element. Det jeg derfor mener er en misforståelse i produksjonen av den moderne boklyrikken, er en misforståelse om at det i det hele tatt er mulig å gi de grafiske virkemidlene en slags forrang: det er fortsatt snakk om lyrisk språk, og dette kommer ut bakenfra, gjennom mediet, og ikke er noe iboende i selve mediet. Vi kan dermed utlede en slags tredeling med et tydelig hierarki, med det musikalske, performative språket som formidler et semantisk innhold, og det rent grafiske som en praktisk nedtegnelse og utvidelse av språket.

Nettopp dette at vi forstår diktets semantikk gjennom språket, er et viktig poeng å utforske. Jeg har så langt i denne oppgaven retta kritikk mot Janss og Refsums sidestilling av babble og doodle, stort sett til inntekt for Andersens mer performativt vinklede ståsted. –Jeg har ikke til hensikt å bevege meg bort fra ståstedet om at lyrikken i sin primære essens er performativ, men det er også viktig å diskutere forholdet mellom det musikalske språket og

semantikken, slik det framkommer hos Andersen. I *Lese lyrikk*, åpner han boka med et kapittel med den postulerende tittelen «Lyrikken kommer før semantikken», og argumenterer her for at noe av det første mennesker er i stand til med taleredskapene sine, er å «organisere språklyder i rytmiske mønstre, det vil si i serier av gjentakelser, repetisjoner av like eller likeartede lyder. Senere kaller vi det rim. Men først er det bare babbel.» (Andersen, s. 11). Nå er ikke dette utsagnet direkte feil, men det antyder det som man kan forstå er Andersens mest kontroversielle ståsted i boka, nettopp at tinglig lyd, altså lyd som ikke kommuniserer noe semantisk innhold, ikke bare kan være lyrikk, men også er dennes viktigste bestanddel.

En liknende konklusjon kan man finne hos Jean-Paul Sartre, som i sin kritikk av lyrikk kontra prosa, proklamerer at all lyrikk egentlig er å trekke seg tilbake fra språkets transendens gjennom ordene (Sartre, s. 26-28) Lyrikeren, mener Sartre, forholder seg til ordene som om de er klart avgrensede gjenstander, ting med en fastsatt funksjon, og ikke språklige bruddstykker som i konstallasjon med hverandre og fortolket av en leser, kan skape mening på lik linje med eksempelvis romanen:

I virkeligheten har dikteren med ett slag trukket seg tilbake fra instrumentalspråket, han har en gang for alle valgt den poetiske holdning som anser ordene som ting, og ikke som tegn. For tegnets tvetydighet medfører at man etter forgodtbefinnende kan se igjennom det som gjennom et vindu, og gjennom det forfølge den betegnede tingen eller rette sitt blikk mot ordets realitet og betrakte det som objekt (Ibid).

Ifølge Nora Campbell i artikkelen «Vi börjar om», er denne tilsynelatende «tømmingen» av semantikk i lyrikken et slags bevisst forsøk på å komme seg over skilsmissen med musikken (og dermed også det performative): «Diktet ble et forsøk på å tømme språket for det semantiske innholdet, som om det ikke refererer til noe i verden, men er «ren kunst», slik som musikken ifølge den romantiske musikkforståelsen kan være» (Campbell, s. 56) – Det påfølgende spørsmålet er imidlertid om dette forsøket faktisk er vellykket.

Der hvor Andersen mener at lyrikk også bare kan være babble, musikalsk, språklig lyd uten å nødvendigvis kommunisere noe semantisk innhold, mener Sartre at dette er et element hos all lyrikk, også den som forholder seg til ord: diktet vil derfor for ham være tomt for mening, i alle fall den meningen han mener det er mulig å gjenfinne i den prosaiske litteraturen.

På samme måte som Janss og Refsum plasserer semantikk og grafikk som noe som står i nær sammenheng, plasserer både Andersen musikalitet, det performative og nettopp dette jeg vil kalle tinglig lyd; babling; i samme område: «jeg vil prioritere det performative, visuelle og lydorienterte ved lyrikk, i tråd med lyrikkens historiske opprinnelse» (Andersen, s.

21). Selvfølgelig er forskjellige lyder en del av lyrikken, men det er i all hovedsak ordlyd som kommuniserer et semantisk innhold, som oppfattes som lyrikk. Her utledes også kritikken Jørgen Sejerstad frembringer i sin anmeldelse av Andersens bok; Sjangerens sedvanlige språklige fokus med vekt på semantisk dekodning er byttet ut med opplevelsen av lyd (Sejerstad, s. 58). Sejerstads poeng, som jeg også kan si meg delvis enig i, er her være at det er nettopp gjennom det å konstituere mening, at lyrikkens musikalske og språklige virkemidler kommer til sin fulle rett, og at ved å ta utgangspunkt i sangbar lyrikk som bruker klanglig lek som ikke formidler noen form for semantisk innhold, skaper Andersen en analysemodell som ikke egner seg til å forstå den (bok-)lyrikken Sejerstad kanskje noe arrogant refererer til som høylitterær i kontrast til den «populærkulturelle» moderne sanglyrikken. (Ibid, s. 59). Kritikken han her framsetter er gyldig, men jeg vil gjerne innvende at om man først belyser lyrikk som noe som kan forsterkes og nyanseres gjennom instrumentalakkompagnement, er også ornamenterende «babbling» eller lek med lyd uten noe semantisk innhold, en måte å ramme inn de delene som faktisk har det, og dermed får dette også en mening. Innad i denne uenigheten ligger det som er den mest sentrale problemstillingen ved dette temaet: hvordan forholder det lyriske språket seg til semantikk?

Spørsmålet blir forsøkt svart av flere, fra Andersen som påstår lyrikk kan bestå av bare tinglig lyd, med positive fortegn, til Sartre som mener all lyrikk sånn sett er det, i negativ forstand, til Sejerstad, Janss og Refsum, og Frye, som anser lyrikk som noe som befinner seg i et uavklart forhold mellom det grafiske, semantiske, og det lydlike, performative, noe eksempelvis en roman ikke gjør på samme måte. I Sartres tilfelle er det ganske åpenbart hva han mener skiller diktet fra romanen: «Det talende mennesket er hinsides ordene, hos tingen, mens dikteren er på denne siden av ordene» (Sartre, s. 26-27). Selv om de aller fleste nok vil si seg uenig med Sartre i at dikteren ikke forholder seg til meningsinnhold, og kun jobber med «tinglige» ord, er det et vesentlig element som stemmer med utgangspunktet til Sartre: lyrikkens språk forholder seg annerledes enn det prosaiske. Og her kommer også problematiseringen av den rene lyden inn.

Lyrikkens særegne språk

Grunnen til at eksempelvis Sartre er ute av stand til å forstå og oppleve det lyriske, eller for den saks skyld det maleriske språket, som like meningsfylt som det prosaiske, er ifølge Maurice Merleau-Ponty fordi han ikke er gjort kjent med språket: (Rathe, s. 215-216). Et språk er en modus, en måte å strukturere verden på (det Merleau-Pontys vil kalle *stil*) og et verk er sånn sett en både en måte å ta del i dette språket, men også la andre ta del i og forstå

ens relasjon til verden: det er som vi har sett, noe man *gjør*, og når man ikke klarer å se gjennom kunstverkets tinglighet, er det fordi man ikke har lært å se verden *gjennom* det, å *gjøre* kunstverket.

Som Merleau-Ponty skriver i den norske oversettelsen av det lengre essayet «Øyet og ånden»: «Det er ved å låne verden sin kropp at maleren forandrer verden til maleri» (Merleau-Ponty, 1964, s. 15). Slik som maleren hos Merleau-Ponty låner oss sin malerkropp, sin *stilisering* av verden, lærer vi gjennom Aslaug Låstad Lygres dikt å se verden med hennes sjenerøse øyne, og dette er vi i stand til gjennom fullt ut å ta del i hennes lyriske språk, hennes *avtrykk* i form av et dikt. Når vi leser diktet, enten for oss selv eller for andre, når vi får det framført for oss, får vi ta del i diktets – og dermed dikterens – relasjon til verden. I en diskusjon om den moderne lyrikkens dårlige kår både hos lesere og kritikere, skrev Eivind Myklebust nylig en kommentar i klassekampens bokmagasin (2021), hvor han konkluderte med disse ordene: «Poesikritikaren kan heller ikke vere eit tilknappa tankevesen, men må bruke heile seg, med stemningar, sansar, musikalitet. Om ein møter det poetiske språket med intellektet åleine, hamnar ein fort på gyngande grunn. Kritikerane bør i staden våge seg ut på syngande grunn» (Myklebust, s 2). Hva er vel dette, om ikke en oppfordring til å ta del i det lyriske språkets fulle repertoar for å kunne ta del i den verden som åpner seg opp gjennom den?

For å kunne forstå lyrikkens meningsinnhold fullt ut, må man forstå lyrikkens språk, og lyrikkens språk, er som vi har sett, nært knyttet opp til det performative –fordi diktet er kort, er det lett å dvele ved helheten, og til og med lære seg det utenat: når man så henter det opp igjen i sin egen bevissthet, er det for å hente opp en relasjon, en *stemning*, en *stilisering*. Når vi så beveger oss ut på syngende grunn, som Myklebust foreslår, er det å fullt ut ta del i den kroppsliggjøringen som lyrikken inviterer oss inn i. Det performative blir dermed helt sentralt i det å «ikle» seg dikterens kropp og verden. Jeg hørte en gang at vi aldri snakker om verden slik den er, men at verden er slik vi snakker om den –Når et stykke kunst rører noe ved oss, er det nettopp fordi vi gjennom den lærer verden å kjenne gjennom en helt ny sjenerøsitet. Som Jean-Paul Sartre en gang sa, er kunstens rolle å (...) avsløre verden og særlig å avsløre mennesket overfor andre mennesker, slik at de ansikt til ansikt med det avslørte objektet kan innse sitt fulle ansvar (Sartre, s. 35), noe vi også finner igjen hos Culler, her gjengitt i dansk oversettelse av Louse Møller et al.: «I forlængelse af dette argument anvender Culler performance som den effekt, poesien kan have i verden, det vil sige den evne, den kan have til at overtale, bevæge, fange vores opmærksomhed og få os til at handle» (Møller et al, s. 21). Det er først når vi fullt ut har tatt del i lyrikkens språk, at vi er i stand til å

gjøre dette, og det er også her begrepet om musicking blir så nyttig forstå hva det er som skjer når vi *gjør* lyrikk: Vi samhandler med hverandre om å skape verden, og vi gjør det gjennom lyrikkens særegne språk. Dermed er forsøket Campbell beskriver, fåfengt: lyrikken vil alltid ha en mening, men på en annen måte enn instrumentalspråket man finner i den episke romanen.

De konklusjonene vi foreløpig kan trekke ut fra alt dette, er at i den moderne diskursen om lyrikk, vektlegges det grafiske elementet i altfor stor grad. Om man inn trekker perspektiver fra en annen, performativ tradisjon, musikken, og ser hvordan denne forholder seg til det skrevne materialet, kan det antyde at blekket på arket spiller en langt mindre rolle for verkets ontologiske forankring, enn vi vanligvis pleier å tilskrive det. Slike nedtegnelser er likevel nødvendige som referansetekst for fremføring, og er også sentralt for hvordan verk har kunnet blitt overlevert. Den egentlige dualiteten i lyrikk hviler på et semantisk innhold som formidles gjennom lyrikkens språklige og musikalske virkemidler. Dette lyriske språket har en annen måte å formidle mening på enn det prosaiske, og er performativt, musikalsk og mangefasettert. Derfor kan det formidle dype, allmennmenneskelige sannheter gjennom få ord.

Dikt og tonesetting

Med utgangspunkt i innsiktene ovenfor, blir det interessant å undersøke hvordan det lyriske språket fungerer i tonesetting av dikt: hvordan kan tonesettinga fungere som en integrert fasett av det performative, lyriske språket? I denne analysen, vil jeg ta utgangspunkt i mitt eget virke som komponist, og diskutere tonesettinga av fem dikt av vestlandsdikteren Aslaug Låstad Lygre.

Når jeg har valgt meg et dikt å tonesette, er en høytlesning av dette det første jeg gjør, etterfulgt av en nærlesning. Den første lesningen kan gjøres uakkompagnert, eller samtidig som man improviserer en melodi med et tilsvarende akkompagnement ved pianoet –det trenger ikke nødvendigvis gjøres godt eller låte spesielt bra, siden dette handler først og fremst om å føle seg fram i stemningene og språket; å bli kjent med materialet man skal bearbeide på en taktil måte. Den andre lesningen er mer analytisk, og handler om å identifisere og sette navn på ting som rimmønstre, tema, volta, og skandering av versføtter. I denne lesningen er det i større grad fokus på å tenke ut en struktur, en form, på selve tonesettingen, og denne må forholde seg til teksta på et vis –man kan jobbe enten med eller mot teksta for å framheve nyansene, men målet er alltid å framheve, ikke gjemme bort. Som

Deborah Stein skriver i bokkapittelet «Devices and Delights in Poetry», fra boka «Poetry Into Song: Performance and Analysis of Lieder» (1996):

The essence of song, especially of the Romantic lied, is an equality of music and text, a synthesis of a new art form out of two disparate media. Those who fail to understand the meaning of the poem fail, as well, to understand the meaning of the music that sets it. Indeed, performers who have not thoroughly studied the poetry cannot sing or play the Lied with the focus, the imagination, and the vitality that is essential for both the musicians and their audience (Stein, s. 20).

De fem diktene jeg valgte å tonesette er valgt ut på tvers av to forskjellige diktsamlinger av Aslaug Låstad Lygre; «No blømer alle rosene» (1943) og «Den einsame roaren» (1952), og har alle en strofisk struktur og et arkaisk nynorsk språk. De er valgt ut i en veldig spesifikk rekkefølge fordi jeg mente de sammen ville kunne fortelle en historie, fra «mot det blå» sin oppfordring til å komme seg ut og være i verden, gjennom «regndropar», «ein sumar har tusenvis av grønne enger» og «gull i sundet» som aktiv deltakelse i denne verden gjennom et sjenerøst blikk, til «vi fekk ein dag», et samtidig sørgmodig og lystbetont hjertesukk som tar for seg menneskets evige relasjon til verden, på tross av vår egen forgjengelighet. Sammen skaper disse diktene en rød tråd som også ellers er meget tilstede i Lygres lyrikk: naturmystikk og en umiskjennelig fenomenologisk relasjonell tilnærming til verden – et passende slektskap med refleksjonen på forrige side.

Det første diktet jeg vil diskutere, er fra Lygres første diktsamling «No blømer alle rosene», og heter «Mot det blå». Ved første øyekast kan man se at diktet består av sju strofer, som hver består av fire verselinjer. Versene har form som trokeisk tetrameter (troké, troké, troké + spondé). Denne strukturen er gjennomgående, med noen unntak i form av at enkelte strofer kun har to verseføtter i siste verselinje. Rimmønsteret er gjennomgående kiastisk. Tematisk handler diktet om et lyrisk «jeg» som ber et lyrisk «du» om å komme seg ut av drømmene og heller oppleve og ta del i den virkelige verden «der ute». Hver strofe reflekterer en ny side av denne verdenen «du» oppfordres til å erfare.

Mot det blå

*Søv du trygt på kvite pute
Xx-Xx-Xx-XX
desse stille morgontimar,
Xx-Xx-Xx-XX
no når dogg på stråa glimar,
Xx-Xx-Xx-XX
no når livet vaknar ute?
Xx-Xx-Xx-XX*

Lyft ditt andlet imot dagen
Xx-Xx-Xx-XX
no når blomen opnar seg.
Xx-Xx-Xx-X
kom og gå ein tur med meg
Xx-Xx-Xx-X
ut i hagen.
Xx-XX

Lat det våte hagegruset
Xx-Xx-Xx-XX
teikna dine lette steg
Xx-Xx-Xx-X
når du skundar deg mot meg
Xx-Xx-Xx-X
ut av huset
Xx-XX

Eg vil deg ei rosa gjeva
Xx-Xx-Xx-XX
lung og kvit og fylt av ange
Xx-Xx-Xx-XX
Eg vil velja av dei mange
Xx-Xx-Xx-XX
ei som nett har byrja leva
Xx-Xx-Xx-XX

Gleda over dag og sumar
Xx-Xx-Xx-XX
skal seg spegla i ditt auga,
Xx-Xx-Xx-XX
og du skal ditt andlet lauga
xX-xxX-Xx-XX
i eit fargehav av blommar
xxX-xX-xX-X

Og i sammen skal vi gå
Xx-Xx-Xx-X
ut av hagen ut i verda,
Xx-Xx-Xx-XX
berre du og eg på ferda
Xx-Xx-Xx-XX
mot det blå -
Xx-X

--

du som søv på kvite pute
Xx-Xx-Xx-XX
no i kyrre morgonstunda
Xx-Xx-Xx-XX
drøymer mindre der du blundar
Xx-Xx-Xx-XX

enn eg gjer som alt er ute
Xx-Xx-Xx-XX

Vi kan se at første og siste strofe bruker samme enderim i første og fjerde vers, og at disse ellers er knyttet tett sammen tematisk: begge tar for seg at det lyriske du «søv på kvite pute», i stedet for å være «der ute». Den tematiske formen blir dermed noe sånt som A-B-B-B-B-B-A. Rent musikalsk er dette en form som er utfordrende å gjengi, men nettopp på grunn av dette, vil jeg gå nøye gjennom strukturen i akkurat denne tonesettinga. Løsningen lå i å skrive ut første strofe som en slags vuggesang: hornet ligger på rolige, lange toner, mens fela holder en rolig, fast puls, samtidig som fagotten fyller inn med *licks* mellom verselinjene som synges. Harmonisk sett befinner vi oss i en lydsk G-dur. Når man så kommer til andre strofe, må det legges inn nytt materiale. Her kommer oppfordringen om å «lyfte andletet opp mot dagen», og dette reflekteres i en ny melodi med punktert rytme, doblet i alle instrumenter. Denne samme melodien fortsetter over i tredje strofe, men her er underlaget et helt annet: fagotten går over til å spille sekstendedelsbevegelser i bakgrunn, mens fiolinen har tatt over rollen som fyll mellom strofene – Nå har vi kommet ut i en verden som myldrer av liv. I fjerde strofe kommer nytt tematisk materiale. For musikalitetens skyld likner dette materialet på materialet som var i starten (og i andre satser), og fungerer som et midlertidig høydepunkt: Nå spiller alle instrumentalistene samme rytme som sangeren igjen, og budskapet framstår samlet og bestemt: «eg vil deg ei rose gjeva!», før satsen glir over i et instrumentalt parti over samme melodi, nå i fiolinen. Musikken blir her en måte å ramme inn budskapet: å forsterke og nyansere det lyriske uttrykket. I en instrumentalbit får man muligheten til å dvele ved de ordene som nettopp har blitt sagt til samme tekst, samtidig som man også kan ta del i noe som er helt taktilt og abstrakt. At man får en pause fra selve teksten, gjør også at det oppleves fornyende når denne igjen kommer tilbake, noe den gjør etter at instrumentalpartiet har roet seg. Når sangeren kommer inn igjen, nå med femte strofe: «gleda over dag og sumar», er vi igjen tilbake til den myldrende teksturen vi først hørte i tredje strofe, bare at nå er noe annerledes: i stedet for å gli over til samme insisterende landskap som i tredje strofe, bygger musikken seg opp til et plutselig klimaks «i eit fargehav av blomar», hvor stavelsene «blomar» legges til det man kaller en #11-forholdning over grunntona – samme tonale relasjon som gav det lydiske flavøren på starten av satsen – ,og som så får klinge ut. Mens man dveler ved dette siste ordet, spiller fiolinen en forsiktig, oppadgående skala inn i sjette strofe, som bruker samme materiale og samme tekstur som andre strofe: «og, i sammen skal vi gå». Denne strofen avsluttes brått av at den er ujevn i forhold til den øvrige strukturen, og tittelen

på selve diktet, «mot det blå», er i siste verselinje her. Dette inkorporeres i musikken, og en ensom sanger synger denne helt uakkompagnert, og lander den i en rolig, stabil akkord i instrumentene, som så beveger seg forsiktig videre: satsen er ikke over. Nå glir vi inn igjen i siste strofe, og er igjen tilbake til den melodien vi hørte helt først: en rolig vuggesang, nå i C, en kvint lavere enn på starten. Dette fordi sangeren skal kunne synge i et roligere leie –noe som reflekterer den livsglade, tilfredse stemningen som diktet nå forsøker å frammane. Siste strofe dør så ut i den samme, rolige pulsen som starten den første, men nå er det ingen instrument som fyller tomrommet mellom verselinjene: horn og fiolin ligger på de lange tonene, mens fagotten pulserer ut i evigheten.

Tonesettinga har dermed en mer nyansert versjon av en standard rondoform(ABCBA): (A-B1-B2-C1-C2(Instrumental)-B2-B1-A), en (om enn kompleks) kiastisk form.

Regndropar

Høyr kor det ned etter ruta mi druslar.

Xxx-Xxx-Xxx-XX

Tusen små føter på taket mitt ruslar.

Xxx-Xxx-Xxx-XX

Tusen små klunk og tusen små klukk.

Xxx-Xx-Xxx-X

tusen små blunk og tusen små sukk

Xxx-Xx-Xxx-X

Tusen små, øresmå, bittesmå drypp,

Xxx-Xxx-Xxx-X

tusen små, øresmå, bittesmå hypp.

Xxx-Xxx-Xxx-X

Tusen små ridarar samla i tropp,

Xxx-Xxx-Xxx-X

tusen små hestar i tråv og galopp.

Xxx-Xxx-Xxx-X

Kvar kom dei ifrå medan eg låg og sov

Xxx-Xx-Xxx-X

alle dei tusen små hestar i tråv -.

Xxx-Xxx-Xxx-X

Kvar kom dei ifrå, og kvar skal dei av -

Xxx-Xx-Xxx-X

-havet dei eingong til himmelen gav

Xxx-Xxx-Xxx-X

-Havet dei eingong til himmelen gav.

Xxx-Xxx-Xxx-X

No er dei på vegen attende til hav ---

Xx-Xx-Xxx-Xxx-X

«Regndropar» er strukturelt langt mindre komplisert, og dertil lettere å tonesette. Diktet består av sju strofer med to verselinjer hver, som igjen tar form som daktylisk tetrameter. Diktet handler om regn, noe som også reflekteres i dets enkelthet og valg av ord. Lyden av regndråper som treffer takket, manes fram av korte, harde stavelser i de første strofene: klukk, sukk, drypp, hypp. I tonesettinga er det naturlig å understreke dette, både gjennom at sangeren synger den banale, lekne melodien *staccato*, men også gjennom at instrumentene ligger på en vedvarende *staccato*-figur på gjentakende toner (ikke ulikt eksempelvis regndråpepreludiet til Chopin), som intensiverer opplevelsen av hamrende regn. Melodien er lystig, repeterende og lett, og høres på grunn av akkordgrunnlaget ut som en helt vanlig melodi i (D-)dur. Den går imidlertid i en frygisk fiss-moll, noe som kommer gradvis til syne i diktets volta: når det lyriske jeg fra fjerde strofe begynner å spørre: «kvar kom dei fra», og fra femte strofe «kvar skal dei av», når hestetrampet fra regnet gradvis avtar, og vannet renner videre ut i havet: alle korte stavelser er nå borte, og vi har igjen vokalrike ord som «hav», «himmelen» og «gav». Uværet i instrumentene har nå også roet seg ned, og gått over i bølgende hav; den lekende lette melodien som fortalte oss om regnets hypp og drypp har nå vridd seg om til en intens, sorgmodig frase, og den mystiske, frygiske tonearten skinner nå igjennom.

Ein sumar har tusenvis grønne enger

Ein sumar har tusenvis grønne enger

(X/x)-Xxx-Xxx-Xx-XX

som byd oss til glade dans,

(X/x)-Xxx-Xx-X

og enga har tusenvis vakre blomer

(X/x)-Xxx-Xxx-Xx-XX

som ikkje skal plukkast til likferds-krans.

(X/x)-Xxx-Xxx-Xx-X

Ta av dine varme og tunge sko

(X/x)-Xxx-Xxx-Xx-X

-trø lett i det tette gras

(X/x)-Xxx-Xx-X

Livet har tusenvis gleder no

Xxx-Xxx-Xx-X

som ikkje må trampast i knas

(X/x)-Xxx-Xxx-X

Føter set merke i mold og sand,

Xxx-Xxx-Xx-X

men graset det reiser seg att.

(X/x)-Xxx-Xxx-X

Graset er mjukt som er barnehand,

Xxx-Xxx-Xx-X

men molda er svart som natt.

(X/x)-Xxx-Xx-X

Det tredje diktet, tatt fra “den einsame roaren”, heter “Ein sumar har tusenvis grøne enger”, og består av kun fire strofer. Disse har fire verselinjer, og et litt uregelmessig, daktylisk og anapestisk tetrameter. I alle strofer benyttes kryssrim. Diktet tar for seg sommerens skjønnhet, som her brukes som en metafor for livet. I sin tematiske struktur er diktet nokså enkelt, samtidig som det tar for seg temaet om to sider av livet, nemlig dets forgjengelighet og uendelighet: “graset vil reisa seg att”. I tonesettinga har jeg valgt å skrive det som en enkel, naivistisk salmemelodi med streng dissonansbehandling inspirert av renessansens kontrapunktmestere, for å hjelpe teksten til å frammane en stemning av barnslig, ubekymret glede. Harmonisk ligger melodien i et drømmeaktig, modalt landskap som vekselvis drar seg mot A, G og F, uten å egentlig bestemme seg for hvor den hører hjemme. – Dette for å frammane en følelse av uendelighet. Instrumentene, spesielt fiolinen, spiller stadig fingertriller for å skape en følelse av yrende liv. De langstrakte vokalfrasene avbrytes kun av et rolig instrumentaltstrekk mellom andre og tredje strofe, for å avlaste teksturen og sangeren, og for å gi tid til å ta innover seg og dvele ved teksten. Helt til slutt har jeg valgt å gjenta ordene “ein sumar” uakkompagnert, som en siste reminisens av en tid som snart er forbi – og som en gang vil gjenoppstå.

Gull i sundet

I dag låg det gull i sundet,

xX-xxX-xX-X

så djupt, så djupt.

xX-xX

Eg kunne ha aust opp med ausefatet,

xX-xxX-xxX-xxX

eg kunne ha stupt

xX-xxX

og lauga i gylte skum

xX-xxX-xX

I dag låg det gull i sundet

xX-xxX-xX-X

--sola har øydt.

Xxx-X

Eg kunne fått garnet og båten min full.

xX-xxX-xxX-xxX

Eg kunne ha strøytt

xX-xxX

det ut over berg og bø

xX-xxX-xX

Ho slokna ein etterhaust-time

xX-xxX-xxX-X
--Ein vinter lang
xX-xX
dorma ho trøytt bakom gråe berg,
Xxx-Xxx-Xx-X
og mørkret hang
xX-xX
lågt over frosen sjø
Xxx-Xx-X

Men eikvan har kalla ho hit att
xX-xxX-xX-xX
--vekt ho av blund,
Xxx-X
og sjå ho har løyvt oss av rikdomen sin
xX-xxX-xxX-xxX
--søkt han i opne sund
Xxx-Xx-X
Sola har runda nuten.
Xxx-Xx-XX

“Gull i sundet” er det andre diktet tatt fra “Den einsame roaren”, og handler om solskinn som treffer vannet i sundet. Det har fire strofer med fem verselinjer i hver, og et ujevnt antall verselinjer, selv om man i én tolkning kan ane et jambisk mønster. Sånne uregelmessigheter er det lettere å understreke i ei tonesetting, framfor å motarbeide dem, og det er nettopp det som er gjort her – Melodien har en rytmisk fri, resiterende natur, og avbrytes kun av små avbrekk fra akkompagnementet. Harmonisk og tonalt befinner vi oss i en A-toneart med durters og mollsekst, som gir et varmt og litt mystisk preg; illuderende for sola. Dette gir også en naturlig følelse av kromatiske mediantforbindelser, som bryter opp det harmoniske språket; I tillegg til at de musikalske linjene får en naturlig stemmeføring, får musikken en mer avbrutt og episodisk følelse “horisontalt” – hver nye akkord bader melodien i nytt lys.

Det mest interessante kommer i tredje strofe, hvor den tematiske vendingen kommer: Sola slokner bakom fjellet, og vinteren kommer. Nå framstår sjøen kun i sin alminnelige *tinglighet*, og det relasjonelle gullet er borte. Dette gjengis i at melodien speilvendes (intervallene mellom tonene spilles i motsatt retning, slik at en ters opp fra grunntona, blir en ters ned, osv), som gir et uhyggelig og fremmed – men likevel gjenkjennelig – preg. Fra ordet “frosen sjø” spiller fagotten skjelveinde triller, mens fiolinen spiller tremolo sul ponticello (nærmere gripebrettet, noe som gir en skarp, kjølig tone), alt for å mane fram følelsen av kulde og mørke. I samme strofe kan en også finne ei versebinding mellom første og andre linje, et typisk virkemiddel det er virkningsfullt å gjengi i musikken (no ken indikasjon på at dette

først og fremst er et språklig virkemiddel, ikke et grafisk), hvor det her realiseres ved å hoppe over et slag. I diktets siste strofe, kommer sola tilbake på våren, og understreker også det sykliske elementet – bade i naturen og i livet – som er så gjennomgående i Lygres lyrikk.

Vi fekk ein dag

Vi fekk ein dag, eit år, eit liv

xX-xX-xX-xX

og alle ting

xX-xX

og jorda rundt si akse sviv

xX-xX-xX-xX

og går i ring

xX-xX

og over oss er sol og sky

xX-xX-xX-xX

og stjerneband

xX-xX

og kring oss dag og kveld og gry og hav og land

xX-xX-xX-xX-xX-xX

Og heile verda ho er vår

xX-xX-xX-xX

med alt som er.

xX-xX

for meg og deg ho åpen står

xX-xX-xX-xX

og til oss ber

xX-xX

si grøda og si fargebragd

xX-xX-xX-xX

og toneskjelv

xX-xX

Oss alle ting er underlagt fra hav til kvelv.

xX-xX-xX-xX-xX-xX

Vi er i dag, men kverv mot kveld

xX-xX-xX-xX

i æveheim

xX-xX

og kviskrar tungt og stilt farvel

xX-xX-xX-xX

med denne heim

xX-xX

men i vårt far skal livet gro i tid og rom

xX-xX-xX-xX-xX-xX

og skyta opp av dyre blod

xX-xX-xX-xX

som grønne blom

xX-xX

Dette siste diktet, «Vi fekk ein dag», fra «No blømer alle blomene», er på mange måter det enkleste. Strukturelt er det satt sammen av tre strofer på sju verselinjer hver, og har form som et jambisk heksameter, hvor noen heksameter brytes på tvers av to verseelinjer. I stil med de andre diktene vi ser på her, tar dette for seg livets forgjengelighet i en evig verden, hvor vi også setter våre spor – vi kan fort ane et økologisk perspektiv. Diktet starter med en oppramsing av stadig økende størrelser: en dag, et år, et liv, og kobler disse sammen med et kosmisk perspektiv: jorda går i ring, rundt sin egen akse, i et univers, mens vi opplever dagen, kvelden, havet og landet. Perspektivet som hentes opp, er vår viktighet i vår uviktighet: livet på jorda er kort og begrenset, og verden er uendelig stor; derfor må vi bruke den tida godt: Jorda snurrer rundt sin egen akse, og en dag går; jorda går i ring rundt sola, og det går et år. Gjennom anaforen «og», som går som en puls gjennom hele diktet, manes vi inn i en stemning som balanserer dette kosmiske mot det mundane: hele verden er vår, nå og for alltid, på tvers av generasjoner. Tonesettinga er like naivistisk som diktet er – den jambiske pulsen understrekes i den triolunderdelte melodien i vokalen, som med hvert gjentagende «og» stadig utsetter slutten på frasen, som om man alltid kommer på en siste ting som også må nevnes.

Harmonisk og melodisk befinner vi oss nå i E-dorisk, men dette er knapt hørbart før siste strofe, hvor vokalen på ordene «vi fekk ein dag» springer opp til en enstrøken D – sangens høyeste tone – før et beskjedent instrumentparti tar over. Til slutt kommer jeget inn igjen, som for å si noen få, siste ting før det forlater denne verden: «men i vårt far skal livet gro med tid og rom//og skyta opp av dyre blod//som grønne blom».

Konklusjon

I motsetning til den episke romanen eller det dramatiske skuespillet, er det lyriske diktet som regel et lite, tilsynelatende avgrenset verk. Lyrikken er ved første øyekast et uttrykk som begrenser seg til instrumentalspråket, og kan dermed virke blekt og blodfattig sammenliknet med en roman på hundrevis av sider. Dette er imidlertid en feiltakelse, for diktet *stiliserer* og gjør verden eksplisitt på en helt annen måte enn disse, og for å kunne ta del i denne *stiliseringen*, denne *kroppsliggjøringen*, må vi ta diktet på diktets egne premisser; gjennom dets språk.

Grunnen til at vi har gjort lyrikkens språk fremmed for oss, er fordi vi i stor grad har intellektualisert det. Gjennom en reifisering og fiksering på grafiske virkemidler, har vi avledet en forståelse av lyrikk og kunstverk generelt som *objekt* hvis eksistens først og fremst er forankret i en absolutt identitet, manifestert i et grafisk trykk.

Lyrikken er imidlertid performativ i sin essens, og «eksisterer» ikke fullt ut før den blir

realisert i form av en *performance*. Det er med andre ord ikke et objekt, verken spatialt eller temporalt, men en *handling* mellom mennesker –om det så framføres på tradisjonelt vis, eller som stillelesning. Spørsmålet videre blir da hva en tonesetting *er* i relasjon til diktet. Deborah Stein vil argumentere for at sangen er en syntese mellom lyrikken og musikken: at diktet *realiseres* gjennom tonesetting, og at det sånn sett er gjennom tonesettinga diktet først realiseres som *performance*. Dette er ikke et syn jeg støtter fullt ut: naturligvis er det snakk om en syntese, men tonesettinga er først og fremst et *aspekt* av lyrikkens performativitet, ikke en premissleverandør. Den blir da heller en realisering som framhever enkelte sider av diktet, nettopp slik en annen lesning ville ha framhevet noe annet: Musikken er en utvidet del av lyrikkens språk, *babling*, og lyrikken blir ikke noe annet gjennom å settes til musikk –den realiseres i en *performance* som er musikalsk og ikke minst sosial, *musicking*. Musikkens førsematiske babling forsterker, nyanserer og intensiverer, og slik blir vi suggerert inn i lyrikkens særegne *stilisering*, og lærer å se verden i et nytt, sjenerøst lys: *For meg og deg ho åpen står*.

Opptak av framføringene:

<https://soundcloud.com/sigurd-skogum-riise/sets/konsertopptak-i-gamle-aker-kirke>

Kildeliste

- ANDERSEN, P.T. (2022) *Lese lyrikk: Innføring i diktanalyse*, universitetsforlaget, Oslo
- BENSON, B. E. (2003) *The Improvisation of Musical Dialogue; a Phenomenology of Music*, Cambridge University Press
- CAMPBELL, N. (2008), "Vi börjar om; Refleksjoner rundt det musikalske i svensk, modernistisk lyrikk", i *Bøyen: litterært tidsskrift*, vol. 20 nr. 3, Universitetet i Oslo
- JANNS, Ch. og REFSUM Ch. (2010) *Lyrikkens liv, Innføring i diktlesning*, universitetsforlaget, Oslo.
- KRISTEVA, J. (1986) «Word, Dialogue and Novel» i Moi, Torill (red.) *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York
- LYGRE, Aslaug Låstad (1943) *No blømer alle rosene*, Gyldendal norsk forlag, Oslo
- LYGRE, Aslaug Låstad (1952) *Den Einsame roaren*, Gyldendal norsk forlag, Oslo
- MERLEAU-PONTY, M. (1960) «The Indirect Language and the Voices of Silence» i *Signs*, Northwestern University press (engelsk overs.)
- MERLEAU-PONTY, M. (1964) *Øyet og Ånden*, Pax (norsk overs.)
- MYKLEBUST, Eivind (2021) «Kven er redd for poesien? Syngande grunn» Klassekampen lørdag 23. oktober
- MØNSTER, L., RUSTAD, H.Kr.S., SCHMIDT, M.K., (2022), *Digtoplæsning. Former og Fællesskaber*, Fagbokforlaget
- RATHE, K.J. (2021) «Sartre, Merleau-Ponty og mening i maleriet», i Finke, S., Solli, M. (red.) *Oppløsningen av det estetiske; kunstteori og estetisk praksis* (s. 207-225) Universitetsforlaget
- SMALL, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press.
- STEIN, Deborah J. (1996) *Poetry Into Song: Performance and Analysis of Lieder*, Oxford University Press