

Jeg lar det komme sopp i en sang¹

*Hvordan påvirkes form, struktur og innhold i Don Van Vliets "Odd Jobs"
av måten sangen forholder seg til ikke-menneskelig natur?*

Av

Christian Nicolai Tønnessen

Høsten 2008



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litterære, lingvistiske og estetiske studier
Universitetet i Bergen

¹ Tittelen henspiller på en del av Guds utsagn i "Loven om sopp på hus" (3. Mosebok 14.33-14-57): "(...) jeg lar det komme sopp på et hus (...)" (i vers 34). Kildehenvisning: (Bibelen 1978)

Forord

Først og fremst vil jeg takke min veileder, Arild Linneberg. Hans kommentarer og råd har vært til stor hjelp og motivasjon.

Takk til Elisabeth; min kjæreste og min beste venn. Takk for kjærlighet og for vennskap. Takk for at vi har spilt, lyttet til, snakket om, drømt om musikk.

Takk til hunden min, Brennus. Han vet ikke mye om Vliet eller Adorno, men stiller seg stadig kritisk til halsbåndet. Hans beundringsverdige nysgjerrighet – især den nasale – har hver dag utfordret min tålmodighet, egget min nysgjerrighet, og fylt meg med respekt for det Andre.

Takket være mine foreldre vokste jeg opp i et hjem med bøker, høytlesning og musikk. En ekstra takk til min far, som i løpet av skriveprosessen har lest korrektur, og kommet med gode råd og kommentarer.

Jeg vil òg takke Michel Delville, som sendte meg en artikkel om Don Van Vliet.

Lillehammer, november 2008

Christian Nicolai Tønnessen

Innhold

Forord.....	1
Abstract.....	4
1. Innledning	7
1.1 Magi fra ingenmannsland, og en bønn om å bli lyttet til.....	7
1.2 Inn gjennom infallsvinkel	10
1.3 Jeg lar det komme sopp i en sang	12
1.4 Naturbeherskelse, og det naturskjønne	13
1.5 Plante og rhizom	18
1.6 Presentasjon av kapitlene.....	22
2. Spedalsk hus.....	25
2.1 Innledning	25
2.2 ”/ask why old Jobs don’t come around anymore/”	27
2.3 Kaos og kosmos	32
2.4 ”/Dance to the beat of the living dead/”.....	40
2.4.1 Endokannibalisme som odysseé.....	41
2.4.2 ”(...) advance guards of great armies, (...)”	43
2.4.3 Dionysisk koreografert mot sorte hull	46
2.4.4 Blåst gjennom vindøyne	48
2.4.5 Bevegelser i en gammel pose	51
2.4.6 ””Stå opp, ta båren og gå hjem!””	55
3. Mimesis av det naturskjønne. Økologisk poetikk	58
3.1 Innledning	58
3.2 Skrevet, på spindeløyne og dans.....	60
3.3 Fyrverkeri	62
3.4 Estetisk skinn	65
3.5 I et kosmos hvor kaos får oppholdstillatelse.....	68
3.6 ”(...) sinking into a new kind of barbarism.”	71
3.7 Die Mensch-Maschine	74

4. Fiksjonskamp.....	78
4.1 Innledning	78
4.2 Personifikasjoner av ”det værende”.....	80
4.3 Kråkeskygge og kråkesølv.....	82
4.4 ”Det værendes” uniformer.....	85
4.5 ”Hva sier bjørnen?” ”Brumm, brumm!”	86
4.6 Skyggedyrenes colosseum.....	88
4.7 Dødens inntog.....	90
5. Projeksjon og forsoning	94
5.1 Innledning	94
5.2 ”(...) kom til syne på vindens vinger.”	95
5.3 Som vampyriske roboter i høyteknologiske gravkamre	96
5.4 Projeksjon og forsoning.....	100
6. Avslutning	105
Litteratur.....	113
Diskografi.....	118

ABSTRACT:

Master's Thesis in Comparative Literature

University of Bergen

November 2008

I Put a Spreading Mildew In a Song²

By

Christian Nicolai Tønnessen

How are form, structure and content in Don Van Vliet's "Odd Jobs"
influenced by the way the song deals with non-human nature?

Don Van Vliet (1941–) is also known as Captain Beefheart from the band, Captain Beefheart and the Magic Band (1966–82). "Odd Jobs" was recorded in 1976. The lyrics were published in *Skeleton Breath, Scorpion Blush* (1987)³. A version of the song was published in *Grow Fins: Rarities 1965-1982* (1999, compilation)⁴.

The setting of "Odd Jobs" is an abandoned house where the forces of natural change have free rein. The lyrics depict the house as it is overcome and transformed by natural forces. Simultaneously, these forces influence the formal, structural and content parts of the lyrics.

² The title is a variation on a part of God's saying from "Cleansing From Mildew" (Leviticus 14.33-14.57): "33 The LORD said to Moses and Aaron, 34 "When you enter the land of Canaan, which I am giving you as your possession, and I put a spreading mildew in a house in that land, (...)" The citation is from: *The Holy Bible. New International Version*. Grand Rapids: Zondervan, 1978, 2nd edition 1984.

³ Vliet, D.V. (1987). *Skeleton Breath, Scorpion Blush*. Introduction by A.R. Penck. Berlin: Gachnang & Springer, 1987.

⁴ Captain Beefheart and the Magic Band. *Grow Fins: Rarities 1965-1982*. Revenant Records, 1999.

Keeping with the theme of the title, just as there is mildew in the house, so there is mildew in the lyrics.

Like *Dialektik der Aufklärung* (1944) – by Adorno and Horkheimer⁵ – “Odd Jobs” adopts a critical stance towards Western views and approaches to nature. “What men want to learn from nature is how to use it in order wholly to dominate it and other men. That is the only aim.”⁶, writes Adorno and Horkheimer. Nature has been viewed as inferior and lifeless. Continuously it has been controlled, manipulated, transformed; forced to serve us as slaves, in unnatural, static forms.

The method in this thesis is influenced by Adorno’s *Ästhetische Theorie* (1970). Adorno writes: “The dignity of nature is that of the not-yet-existing; by its expression it repels intentional humanization.”⁷ He bases some of his assertions on the fact that views and theories have *linguistic* foundations. Therefore our violent mastery of nature is also linguistic. Linguistic forms and structures may be seen as assaults on nature, reducing and cementing it to whatever suits *us*. However, Adorno claims, language – and especially artistic forms and structures – may be reconcilable: “What in artworks is structured, gapless, resting in itself, is an after-image of the silence that is the single medium through which nature speaks.”⁸

Michel Delville and Andrew Norris claim⁹ that Vliet’s lyrics seek to (...) create mediations between imaginary objects “liberated from the curse of being useful” [Walter Benjamin] (...)”¹⁰. The representations to be found in “Odd Jobs” are like that part of the gut known as the appendix: in part human, but without useful substance. For all that, they are intended to refer back to each other, with events linking them together in a dynamic fashion. Together, the events and the dynamics may be revealed as an escape plan, whose goal is to reach an enigmatic state of silence and change (cf. Adorno) – referring to a state of raw nature.

⁵ By Theodor W. Adorno and Max Horkheimer. I cite from: *Dialectic of Enlightenment*. To English by J. Cumming. London: Verso, 1979, Verso Classics-edition 1997, 3rd printing 2008. Henceforth: Adorno & Horkheimer 2008

⁶ Adorno & Horkheimer 2008: p. 4

⁷ Adorno 2004: p. 96. I cite from: *Aesthetic Theory*. To English by R.H.-Kantor. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2004. (I cite from an electronic version, 16 November 2008: <http://books.google.com/books?id=NGxSnig-u3wC&hl=no>). Henceforth: Adorno 2004

⁸ Adorno 2004: p. 96

⁹ In: *Frank Zappa, Captain Beefheart and the Secret History of Maximalism*. Cambridge: Salt Publishing, 2005. Henceforth: Delville & Norris 2005

¹⁰ Delville & Norris 2005: p. 19

The lyrics do not display this state in a direct manner. Yet the unspoken and unstable destination functions like a lodestar. This star is also a gravitational field; a black hole absorbing the representations. Put another way, the network of 'blind guts' are choreographed to escape their linguistic and 'song-lyrical' costumes. The dynamics and disappearance direct attention to non-human nature as a significant Otherness; constantly moving, changing, and therefore obscure, enigmatic, inexplicable (cf. Adorno).

These alternative views and approaches may be relevant to one of the big issues in today's discourse: the environmental crisis.

1. Innledning

1.1 Magi fra ingenmannsland, og en bønn om å bli lyttet til

Don Van Vliet, døpt Don Glen Vliet, ble født i 1941 i Glendale, California. Vliets pseudonym som musiker er Captain Beefheart. Captain Beefheart and his Magic Band¹¹ debuterte i 1966 med singelen *Diddy Wah Diddy/ Who Do You Think You're Fooling?* Året etter kom debutalbumet *Safe as Milk*. Deretter fulgte: *Strictly Personal* (1968), *Trout Mask Replica* (1969), *Lick My Decals Off, Baby* (1970), *Mirror Man* (1971), *The Spotlight Kid* (1972), *Clear Spot* (1972), *Unconditionally Guaranteed* (1974), *Bluejeans and Moonbeams* (1974), *Shiny Beast (Bat Chain Puller)* (1978), *Doc At the Radar Station* (1980), *Ice Cream For Crow* (1982). Vliet har også samarbeidet med Frank Zappa, blant annet på *Trout Mask Replica*, Zappas *Hot Rats* (1969) og *Bongo Fury* (1975).

Etter utgivelsen av *Ice Cream For Crow* – som fremdeles er CB&MBs siste – ønsket Vliet å vie mer tid til å male. Maleriene ble beundret av kunstnere som Anselm Kiefer, AR Penck og Julian Schnabel¹². Stilen har blitt sammenlignet med Franz Klines og Willem de Koonings¹³, og kan til tider ligne Alfred Wallis'. I skrivende stund maler Vliet fremdeles.

Vliets sangtekster gir ofte rom til det som *i og på grunn av* samfunnet og kulturen forblir stumt, som ignoreres, undertrykkes, eller utelukkes, likesom CB&MBs kunst. Som Irwin Chusid påpeker, hører de verken hjemme i en populærmusikalsk eller høykunstnerisk sfære, men i *the curious universe of outsider music*¹⁴ – i samme univers som, men ikke

¹¹ Gruppen skiftet i 1970 navn til det mer demokratiske Captain Beefheart and the Magic Band – heretter: CB&MB.

¹² Barnes 2004: s. 313. Mike Barnes' *Captain Beefheart. The Biography* ble opprinnelig utgitt i 2000. Jeg siterer fra: *Captain Beefheart. The Biography*. London: Omnibus Press, 2004. Heretter: Barnes 2004

¹³ Barnes 2004: s. 312-314

¹⁴ *The Curious Universe of Outsider Music* er tilleggstittelen til *Songs in the Key of Z* (2000), hvor Chusid plasserer CB&MB i en kontekst av outsiders. Se litteraturliste for mer info.

nødvendigvis samme type kunst som, det Jean Dubuffet kalte l'Art Brut – i godt selskap med The Shaggs, Syd Barrett, Harry Partch m.fl.. Sfæren slekter til populærmusikk, men samtidig til såkalt kunstmusikk, og til den type skjønnlitteratur som leses av spesielt interesserte.

Selv om de hører hjemme i et ingenmannsland er CB&MB en av de viktigste inspirasjonskildene innenfor den nevnte sfæren, samt for den voksende sfæren man generelt kaller *alternativ populærmusikk*¹⁵. Punkens banet vei for sistnevnte sfære ved å forsøke å nullstille populærmusikken. CB&MB var en av de få dinosaurene punkerne hadde respekt for. I punkorkanens øye – 1977 – kringkastet¹⁶ punkens sjefsarkitekt, John Lydon (også kjent som Johnny Rotten i The Sex Pistols), CB&MB¹⁷. Musikken og sangtekstene var som relikvier for de alternative utviklingene. I postpunkmiljøet ble CB&MB et adjektiv – ”Beefheartian”¹⁸ – og innflytelsesrike postpunkgrupper som The Fall, Public Image Limited¹⁹, The Birthday Party²⁰ og Sonic Youth er hørbart påvirket av CB&MB. Til gjengjeld hadde Vliet lite respekt for punken, som han kritiserte for å være skadelig primitiv når det gjelder musikalsk formspråk²¹.

Høsten 2005 hadde jeg gleden av å ta et kurs om sanglyrikk, ledet av Arild Linneberg og Erling Aadland, ved UiB. Jeg ble ikke kun motivert til å avlegge eksamen – hvor jeg skrev om Vliets sangtekster – men, ved en kommende anledning, til å skrive en lengre avhandling om Vliets sanglyrikk. Så vidt jeg kjenner til har CB&MB – kanskje grunnet deres slektskap til

¹⁵ Musikk som ofte er tilknyttet alternative plateselskap, og som forhåpentligvis kommer til å fortsette å være en bevegelse vekk fra kulturindustrien.

¹⁶ Via Londons Capital Radio.

¹⁷ Barnes 2004: s. 268

¹⁸ Barnes 2004: s. 269

¹⁹ Postpunkprosjektet til John Lydon.

²⁰ Frontet av den mer kjente Nick Cave.

²¹ “”Let’s open up another case of the punks” is the line reflecting his rather dim view of the New Wavers who are proud to admit to being influenced by him. “I don’t ever listen to ‘em, you see, which is not very nice of me but... then again, why should I look through my own vomit? I think they’re overlooking the fact – they’re putting it back into rock and roll: bomp, bomp, bomp, that’s what I was tryin’ to get away from, that mama heartbeat stuff. I guess they have to make a living, though.”” (Fra artikkelen “Captain Beefheart’s Far Cry: He’s Alive, But So Is Paint. Are You?”. Kildehenvisning: (Bangs 2003: s. 181))

populærmusikk, samt deres hjemløse tilværelse i et ingenmannsland – ikke blitt behandlet i akademia før i 2005²².

CB&MB har heller aldri vært populære, og da de på grunn av økonomiske problemer forsøkte å lage kommersiell musikk²³ ble de enda mindre populære. Musikken appellerte ikke engang til gruppens allerede lille lytterskare, som i denne perioden omdøpte The Magic Band til The Tragic Band²⁴. Jeg ble derfor nysgjerrig på hvordan Vliets sangtekster fungerer i forhold til det som *i og på grunn av* samfunnet og kulturen forblir stumt, som ignoreres, undertrykkes, utelukkes, eller omformes til noe det ikke er. Videre ble jeg motivert til å utføre en grundig undersøkelse av "Odd Jobs".

Sangen ble innspilt i 1976. Sangteksten ble utgitt i 1987 i *Skeleton Breath, Scorpion Blush* – en samling av Vliets sangtekster og dikt. Sangen ble ikke utgitt før i 1999 i *Grow Fins: Rarities 1965-1982* – en antologi av rariteter og alternative innspillinger av utgitte sanger. Sangen ble altså innspilt kort tid etter det mislykkede forsøket på å lage kommersiell musikk. Men både sangtekst og musikk står i sterk kontrast til den kommersielle perioden. Sangteksten er sentrert om et forlatt hus, hvor bruksgjenstander ikke lenger er hva de var. Tvert imot er de ubrukelige, meningsløse, levende og monstrøse. Da jeg hørte den nedstøvede sangen – som i sin demo-auditive drakt passende nok knitrer, likesom gamle lp'er – ble jeg møtt av tomhet, stumhet og fravær av mening. Men samtidig hørte jeg en bønn – en bønn om å bli lyttet til som noe annet enn en bruksgjenstand; som noe annet enn et produkt av kulturindustrien.

²² Av Michel Delville og Andrew Norris i *Frank Zappa, Captain Beefheart and the Secret History of Maximalism*. Forfatterne er tilknyttet Universitetet i Liège (Belgia). Bokas tittel henspiller på Greil Marcus' *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (1989).

²³ *Unconditionally Guaranteed* (1974) og *Bluejeans And Moonbeams* (1974).

²⁴ Bamberger 2000: s. 120

1.2 Inn gjennom innfallsvinkel

Vliet viste tidlig interesse for ikke-menneskelig natur. I 3-årsalderen begynte han å skulptere dyr, og innen han var tretten hadde han skulptert alle kjente dyr fra Nord-Amerika og Afrika.²⁵ Da den amerikanske musikkritikeren Lester Bangs spurte Vliet om hva han skulpterte, svarte han: "(...) things that I would try to have moved kinetically, try to move these things around. These were my friends, these little animals that I would make, (...) I wasn't very much in reality, actually."²⁶ Dette kan rette oppmerksomhet mot sentrale problemstillinger i Vliets sangtekster.

Å skape fiksjoner hvor fiksjonenes elementer er i bevegelse i forhold til hverandre, kan sees som et av Vliets sangtekstuelle prosjekt. Elementene representerer ofte ikke-menneskelig natur. Og de konstruerte fiksjonene kan sees som forsøk på å forholde seg til ikke-menneskelig natur som noe betydningsfullt Annet. I *Frank Zappa, Captain Beefheart and the Secret History of Maximalism* (2005) påstår Michel Delville og Andrew Norris at Vliets sangtekster forsøker å

(...) create mediations between imaginary objects "liberated from the curse of being useful" [Walter Benjamin] and abstract forms of behavior that put degenerate art to the service of an aesthetics that follows Kundera's recognition that beauty and harmony are first and foremost a political lie.²⁷

Jeg tror Delville og Norris her påpeker en fruktbar innfallsvinkel til Vliets sangtekster. Gjennom denne innfallsvinkelen fokuserer de på det i sangtekstene som slekter på komedien. De forholder seg blant annet til François Rabelais og Mikhail Bakhtin; til det kroppslige, erotiske, vulgære, groteske, karnevalske og burleske.

Jeg ønsker å skrive meg inn gjennom denne innfallsvinkelen. Men jeg vil fremheve at det er en betydelig dynamikk mellom elementene. Som antydnet, vil jeg òg legge til at

²⁵ Barnes 2004: s. 2

²⁶ Bangs 2003: s. 183

²⁷ Delville & Norris 2005: s. 19

fiksjonenes elementer ofte representerer ikke-menneskelig natur. Samt at de formede og strukturerte fiksjonene kan sees som forsøk på å forholde seg til ikke-menneskelig natur som noe betydningsfullt Annet. Men jeg dukker altså gjennom innfallsvinkelen, og inn i sangteksten, på en annen måte enn Delville og Norris. *De* fokuserer i størst grad på naturen i mennesket. Og på hvordan sangtekstene – i kontrast til samfunnets og kulturens tabuering og undertrykkelse – forsøker å være et fristed for denne naturen. *Jeg* vil fokusere på hvordan sangteksten forholder seg til ikke-menneskelig natur – som noe betydningsfullt Annet *utenfor* mennesket – og hvordan dette påvirker sangteksten.

Jeg vil påstå at Delville og Norris har misforstått det de kaller "(...) Van Vliet's lyrical environmentalism (...)"²⁸. Innstilt som de er, på det komiske og samtidig kritiske i sangtekstene, er det overraskende at de ikke legger merke til det Don Quijotiske, og da tragikomiske i "Wild Life"²⁹. I denne sangteksten skal det lyriske 'jeg' søke eksil i en bjørnehule. "It is touching and perhaps typical of Van Vliet's lyrical environmentalism that he should imagine his mountain bears to be open to verbal persuasion. This is the wilderness at least twice removed, filtered through Kipling and Walt Disney, (...)"³⁰, skriver Delville og Norris.

Det de ikke legger merke til er at helheten i "Wild Life" – sangtekst, sangstemme og musikk – er som Werner Herzog-dokumentaren *Grizzly Man* (2005). Dokumentaren fremviser og fremstiller den Don Quijote-lignende Timothy Treadwell, som tror han kan bli venn med grizzlybjørner. Virkeliggjørelsen av troen ender med at Timothy blir spist. Stemmen som fremfører "Wild Life" lyder som en bestefar som skremmeskrøner for barnebarna, eller som et barn i en voksen kropp; som for eksempel Timothy Treadwell. Samtidig akkompagneres

²⁸ Delville & Norris 2005: s. 79

²⁹ I *Trout Mask Replica* (1969)

³⁰ Delville & Norris 2005: s. 79

den enkle, barnlige sangteksten av høyst kaotisk musikk, og avsluttes av et ensomt og smertefylt saksofonskrik.

1.3 Jeg lar det komme sopp i en sang

”Odd Jobs” er sentrert om et forlatt hus – forlatt i den forstand at der ikke bor mennesker – hvor naturlige omformingsprosesser får virke fritt. Settingen kan ligne utgangspunktet i Alan Weismans bestselgende og tidsaktuelle *The World Without Us* (2007). Boka forsøker å beskrive, på en journalistisk måte, hva som ville skjedd med verden dersom mennesker ikke eksisterte. Språket i ”Odd Jobs” er *ikke* journalistisk. Og selv om huset er forlatt, er det mennesker *omkring* huset.

Tittelen på oppgaven – *Jeg lar det komme sopp i en sang* – henspiller på en del av Guds utsagn i ”Loven om sopp på hus” (3. Mosebok 14.33-14-57): ”33 Herren talte til Moses og Aron og sa: 34 Når dere kommer inn i Kanaan, som jeg gir dere til eiendom, og jeg lar det komme sopp på et hus i deres land, 35 skal husets eier gå til presten og si: ”Det ser ut til å være kommet sopp på huset.””³¹ Sopp er påført husene av Gud – jf. at han *lar* det komme sopp på et hus – og i 52. og 53. vers blir det klart at soppene er levende bilder på beboernes syndige liv: ”52 Når han således har rensset huset for synd (...)”³², og ”Slik skal han gjøre soning for huset.”³³

På flere måter er oppgavens tittel betegnende. Jeg skal analysere hvordan sangteksten – formelt, strukturelt og innholdsmessig – er mimesis av rå, alltid foranderlig natur; naturlige omformingsprosesser. For å snakke i tråd med tittelen: likesom det er sopp på huset, er det sopp i sangteksten. ”Jeg”, som en del av tittelen, kan vise til at sangteksten er bevisst at den

³¹ Bibelen 1978

³² Bibelen 1978

³³ Bibelen 1978

former og strukturerer noe som viser til rå, alltid foranderlig natur. Det syndfulle kan vise til sangtekstens dårlige samvittighet over å, som Adorno³⁴ skriver, "(...) forme det amorfe (...)"³⁵. Samtidig er det at sangteksten – formelt, strukturelt og innholdsmessig – er mimesis av rå, alltid foranderlig natur, et forsøk på å gjøre bot for overgrepet. "Odd Jobs" er som oppvokst fra de følgende setninger fra Adornos *Ästhetische Theorie* (1970): "Ved å forme det amorfe utøver kunstverkene nødvendigvis vold, men de formene som utspaltes redder likevel noe av det. Det er det eneste forsonlige ved formen."³⁶

Metoden i oppgaven er påvirket av Adornos teori om kunstverket som mimesis av det naturskjønne, slik den diskuteres i *Ästhetische Theorie*. Jeg vil òg komme i samtale med tanker om naturbeherskelse og kulturindustri slik de formuleres i *Dialektik der Aufklärung* (1944)³⁷ av Adorno og Max Horkheimer. Jeg kommer i oppgaven til å diskutere sangteksten i lys av disse teoriene, og vil derfor gi en presentasjon av den aktuelle teorien.

1.4 Naturbeherskelse, og det naturskjønne

"What men want to learn from nature is how to use it in order wholly to dominate it and other men. That is the only aim."³⁸ I *Dialektik der Aufklärung* påstår Adorno og Horkheimer at opplysningens hovedprosjekt er å få makt ved hjelp av kunnskap. Prosjektet innebærer at ikke-menneskelig natur har blitt og *blir* utsatt for vitenskapelige blikk. "Formal logic (...) provided the Enlightenment thinkers with the schema of the calculability of the world."³⁹, skriver Adorno og Horkheimer. Blikket har ordnet naturen i begreper, kategorier og teorier.

³⁴ Theodor W. Adorno, slik han sier det i *Ästhetische Theorie* (1970). Jeg siterer fra: *Estetisk Teori*. Til norsk ved A. Linneberg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 1998, 3. opplag 2004. Heretter: Adorno 2004

³⁵ Adorno 2004: s. 95

³⁶ Adorno 2004: s. 95

³⁷ Jeg siterer fra: *Dialectic of Enlightenment*. Til engelsk ved J. Cumming. London: Verso, 1979, Verso Classics-utgave 1997, 3. opplag 2008. Heretter: Adorno & Horkheimer 2008

³⁸ Adorno & Horkheimer 2008: s. 4.

³⁹ Adorno & Horkheimer 2008: s. 7

På denne måten har den blitt tilrettelagt for å bli slavedrevet for å tilfredsstille de nye guder: menneskene. En av prosjektets motorer forstås som usikkerheten i naturtilstanden; kampen for å overleve. "(...) the Enlightenment has always aimed at liberating men from fear and establishing their sovereignty."⁴⁰ Etter hvert som overlevelsesinstinktene ordnet seg i kollektiv og individ, oppstod behovet for oversikt – for å forhindre nye farer – og da frykten for det ukjente; det som *ikke* var blitt ført inn i lyset av menneskets gryende psyke.

Opplysningen har medført, og medfører, at "(...) the multiplicity of qualities falls victim. (...) The multitudinous affinities between existents are suppressed by the single relation between the subject who bestows meaning and the meaningless object, (...)."⁴¹ Innenfor slike rammer er det gåtefulle og flertydige ikke noe dunkelt som fascinerer, og *forblir* fascinerende. Ingenting får forbli som uutgrunnelige gåter. Alt skal flombelyses og bli påkledd tvangstrøyer av vitenskapelige formler. Ikke-menneskelig natur, og menneskets forhold til denne naturen, har blitt redusert – og reduseres fremdeles – av ensidige, bruksorienterte innstillinger.

Det samme blikket som vi retter mot naturen står vi òg i fare for å rette mot oss selv og våre medmennesker: "Animism spiritualized the object, whereas industrialism objectifies the spirits of men."⁴² Det er i denne konteksten kulturindustrien kritiseres. Kulturindustrien standardiserer kulturelle uttrykk. Det standardiserte tilfredsstiller det Adorno og Horkheimer anser som overflatiske eller falske behov. Behovene dømmes som overflatiske eller falske ettersom de ofte er skapt i tråd med ønsket om oppfyllelse av typiske dagdrømmer. Dagdrømmene hviler gjerne på behov som er skapt av kulturindustrien. Samtidig er drømmene tilnærmet utopiske, og ikke tilknyttet genuin lykke. For Adorno er det viktig at kunsten skal vekke vår kritiske bevissthet. Kulturindustriens tilnærmet identiske kulturelle

⁴⁰ Adorno & Horkheimer 2008: s. 3

⁴¹ Adorno & Horkheimer 2008: s. 10

⁴² Adorno & Horkheimer 2008: s. 28

uttrykk luller oss inn i det umiddelbart fristende og samtidig virkelighetsfjerne. Masseproduksjonen tvinger oss inn i avhengighet, og dermed apati. Apatien hindrer oss i å se hvordan vi *bør* og *kan* forandre kulturens og samfunnets strukturer.

I *Ästhetische Theorie* videreføres disse tankene, blant annet i behandlingen av det naturskjønne, og da kunstens forhold til det naturskjønne.

Begrepet om det naturskjønne rører ved et sår: det mangler ikke mye på at en kunne tenke det sammen med den vold som kunstverket, som ren artefakt, gjør mot det naturvokste. Det er som helt og holdent menneskeskapt, at kunstverket ser ut til å stå overfor det som ikke er det: naturen.⁴³

For Adorno er det naturskjønne ikke selve naturen; ikke natur som det Kant⁴⁴ kaller ”das Ding an sich”. ”das Ding an sich” – objektet som noe i seg selv – er virkeligheten *utenfor* våre erkjennelsesevner; virkeligheten *før* den filtreres og reduseres av mentale prosesser (til det Kant kaller ”das Ding für mich”). Overfor virkeligheten er vi alltid i fortolkningsprosesser. Selv om vi kan postulere ”das Ding an sich” møter vi den aldri absolutt direkte. Objektet som noe i seg selv vil forbli ukjent, hevder Kant.⁴⁵ Adorno skriver at det naturskjønne *bør peke* ”(...) i retning av objektets forrang i den subjektive erfaring.”⁴⁶ Her er vel objektet ”das Ding an sich”. Adornos begrep om det naturskjønne er tilknyttet en innstilling til naturen. Innstillingen innebærer at man – mens man forholder seg til naturen – stadig er bevisst eksistensen av ”das Ding an sich”. Det naturskjønne kan sies å være naturen slik den *av og for oss* *bør* filtreres av mentale prosesser.

Foruten Kants, kan denne oppfatningen av virkelighet og natur likne Heraklits og Nietzsches⁴⁷. Heraklit hevder at naturen ikke primært består av ting, men av prosesser; naturen er alltid i forandring⁴⁸. Han skriver derfor at ”Naturen elsker å skjule seg”⁴⁹.

⁴³ Adorno 2004: s. 115

⁴⁴ Immanuel Kant

⁴⁵ Eriksen 1994

⁴⁶ Adorno 2004: s. 130

⁴⁷ Friedrich Nietzsche

⁴⁸ Eriksen 1994

Nietzsche, som var påvirket av Heraklit, uttrykker en lignende tanke når han skriver at ”Hvert øjeblik er træet en ny ting, vi affirmerer *formen*, fordi vi ikke fanger dens absolutte bevægelses subtilitet.”⁵⁰ I tråd med Heraklit og Nietzsche skriver Adorno at ”(...) naturen vil være taus (...)”⁵¹. For Adorno fungerer denne oppfatningen som grunnlag for en estetikk som samtidig er en etikk. Om våre forhold til det tause skriver han blant annet at ”(...) man sårer det ennå ikke værende ved å gripe etter det i det værende.”⁵². Han vil vel her si at kun mennesket opererer med ”det værende”, i motsetning til ”det ennå ikke værende”, hvor ”det værende” er filtrerte og fortolkede inntrykk; mer eller mindre frosset virkelighet. I ”det værende” – som kan være materiell eller språklig – blir ”det ennå ikke værende” omformet til noe ”værende”. Ikke-menneskelig natur blir utsatt for materielle omformingsprosesser, men òg språklige: ord, begrep, kategorier, ideer osv., reduserer ikke-menneskelig natur, og gjør den til noe den ikke er.

For, som forklart i *Dialektik der Aufklärung*, har samfunnets og kulturens strukturer en sterk tendens til å plassere virkeligheten i systemer hvor det meste reduseres til om det har en ønsket bruksverdi. Dette innebærer at filtreringsprosessene kan *automatiseres*. Adorno hevder at faren for sementering og automatisering òg er til stede i kunsten. Han eksemplifiserer dette blant annet ved å vise til Prousts⁵³ tosidige forhold til Renoir: ”Prousts innsikt, at selve persepsjonen av naturen ble forandret gjennom Renoir, er ikke bare den trøst dikteren sugde til seg fra impresjonismen, men impliserer også en gru: at tingliggjøringen av de menneskelige forhold smitter over på enhver erfaring (...)”⁵⁴ Blant annet av denne grunn er

⁴⁹ Heraklits 123. fragment. Sitatet er hentet fra: (Eriksen 1994: s. 42)

⁵⁰ Barthes 2004: s. 297. Sitatet er hentet fra en dansk oversettelse av Roland Barthes' ”Théorie de Texte” (1973), i: *Forfatterens død og andre essays*. Innledning, utvalg og oversettelse (til dansk) ved C. Meiner. København: Gyldendal, 2004. Heretter: Barthes 2004

⁵¹ Adorno 2004: s. 127

⁵² Adorno 2004: s. 135

⁵³ Marcel Proust

⁵⁴ Adorno 2004: s. 124

det for Adorno meget viktig at kunsten stadig arbeider med å fornye seg. At kunstverket bør være mimesis av det naturskjønne kan sees i sammenheng med kravet om fornyelse.

Det naturskjønne – naturen i vår persepsjon av naturen – bør altså være preget av at naturen er noe ”ennå ikke værende”, noe ubestemmelig og gåtefullt. – ”Det skjønne i naturen er det, som framtrer som noe mer enn det på stedet bokstavelig er.”⁵⁵, skriver Adorno. Kunstverket skal ikke være etterlignende i den forstand at etterligningene blir Sannheter. Det skal ikke tro at det kan flombelyse og fremstille virkeligheten ”an sich”. En slik innstilling vil medføre at våre oppfatninger av virkeligheten sementeres. Tatt i betraktning 1) at kunsten alltid vil stå i fare for å sementere virkeligheten i språket, og 2) at kunsten stadig må arbeide med å fornye seg for å motarbeide den instrumentelle fornuftens tingliggjøring, mener Adorno at kunst bør være etterligning av det naturskjønne. ”Kunsten etterligner ikke naturen, heller ikke den enkelte naturskjønnhet, men det naturskjønne an sich.”⁵⁶, skriver han. Kunsten skal altså være etterligning av det alltid foranderlige, det ubestemmelige og gåtefulle ved naturen.

Når Adorno skriver at kunstverkenes former til en viss grad er forsonlige i forhold til den voldelige formingen av det amorfe⁵⁷, tenker han vel på de autonome kunstverks former og strukturer. For Adorno kommer autonome kunstverk nær det å *ikke* såre ”(...) det ennå ikke værende ved å gripe etter det i det værende.”⁵⁸, grunnet deres likhet med det tause og uutgrunnelige ved naturen. Likheten kan man for eksempel finne i det at moderne, autonome kunstverk ikke kommuniserer. Denne kunsten har ifølge Adorno

(...) lært av Hölderlin å avvise enhver brukssammenheng, om det så skulle være å sublimere den ved å legge inn en menneskelige (sic?) mening. For kommunikasjon er åndens tilpasning til det nyttige, der den stiller seg i rekken av varer, og det som i dag kalles mening, er en del av dette uvesenet. Det tette, sammenføyde, og i seg selv hvilende kunstverk, er et gjenskinn av den taushet, der bare naturen taler.⁵⁹

⁵⁵ Adorno 2004: s. 130

⁵⁶ Adorno 2004: s. 133

⁵⁷ Adorno 2004: s. 95

⁵⁸ Adorno 2004: s. 135

⁵⁹ Adorno 2004: s. 135

Allikevel hevder han at slike kunstverk har, eller bør ha, evnen til å omdanne de mentale strukturer som i stor grad er formet av samfunnet og kulturen. Denne evnen baserer seg blant annet på de egenskapene som *Dialektik der Aufklärung* kritiserer: den dissekerende og sementerende rasjonaliteten. For Adorno er kunstverkens former og strukturer helt avgjørende. Og disse er altså avhengige av den ordnende rasjonalitet. Men: ”Imidlertid mobiliserer kunsten teknikken i stikk motsatt retning av det herredømmet gjør.”⁶⁰ For selv om kunsten formes av rasjonalitet, fungerer rasjonaliteten formende innenfor kunstverkets grenser. Innenfor disse grensene etablerer den kunstverkets egne lover, som gir rom til det som i samfunnet og kulturen utelukkes, undertrykkes eller reduseres til noe annet enn det er. – ”Kunstverk fortrenger ikke; ved å gi det uttrykk gjør de det diffuse og det som glir unna til en del av samtidens bevissthet, uten at de på sin side ’rasjonaliserer’ det, (...)”⁶¹ Kunst kan dermed være ”(...) rasjonalitet som kritiserer rasjonaliteten uten å trekke seg vekk fra den; (...)”⁶²

1.5 Plante og rhizom

Min tilnærming og metode er særlig inspirert av ideer fra *Ästhetische Theorie*. I tillegg, og på et mer konkret og detaljert plan, preges metoden av *nærlesning*⁶³. Dette innebærer at jeg vier mye oppmerksomhet til sangtekstens elementer – enkeltord og sammensetninger av ord – og til hvordan elementene på ulike måter er *forbundet* med hverandre. Cleanth Brooks sammenligner dikt⁶⁴ med voksende planter:

⁶⁰ Adorno 2004: s. 102

⁶¹ Adorno 2004: s. 104

⁶² Adorno 2004: s. 103

⁶³ Grunnlagt av I.A. Richards og William Empson, og videreutviklet av nykritikken (Lothe m.fl. 1999: s. 179).

⁶⁴ I artikkelen ”Irony as a Principle of Structure” (1951). Jeg siterer fra: ”Ironi som strukturelt prinsipp”. Til norsk ved O.I. Langholm. I: A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H.H. Skei (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1991, 2. utgave 2003. Heretter: Brooks 2003

(...) diktets elementer er ikke forbundet med hverandre som blomster sammenstift i en bukett, men som blomster forbundet med hverandre som deler av en voksende plante. Diktets skjønnhet gir seg av hele den blomstrende planten, og som denne trenger det både stengelen, bladene og de skjulte røttene.⁶⁵

Sangteksten kan leses *som om* den er en slik plante. Jeg vil dermed ta i betraktning at hvert element i større og mindre grad er påvirket av at det er en del av det plantelignende. Med andre ord: at hvert element er en del av en *kontekst*. Brooks skriver: ”Konteksten gir en spesiell betydning til det enkelte partikulære ord, bilde eller uttrykk.”⁶⁶ Men i ”Odd Jobs” får ikke elementene ”(...) en spesiell betydning (...)”⁶⁷ i den forstand at de *blir* denne betydningen.

Hvordan Brooks oppfattet planter, vet jeg ikke. Men når jeg låner Brooks’ sammenligning – og skriver at sangteksten kan leses *som om* den er en plante – tar jeg òg i betraktning at planter er som treet Nietzsche beskriver: ”Hvert øjeblik er trøet en ny ting, vi affirmerer *formen*, fordi vi ikke fanger dens absolutte bevegelses subtilitet.”⁶⁸ På bakgrunn av dette sitatet skriver Roland Barthes at ”Teksten er også et sådant trø, (...)”⁶⁹. Skillet mellom ”det vørende” og ”det ennå ikke vørende” – og da det menneskelige / det ikke-menneskelige – er etter min mening et viktig skille i ”Odd Jobs”. Dersom sangteksten skulle fremstilt seg selv på et teoretisk plan, ville den *ikke* – i motsetning til Barthes – fremstilt forholdet mellom det organiske og *seg selv som tekst* i en metafor. Som Adorno forklarer, kan et kunstverk komme *nær* det å vøre ”noe ennå ikke vørende”. Men samtidig er kunstverket menneskelig. Sangteksten er *språklig*, mens ikke-menneskelig natur er *språkløs*. Poenget er at ”Odd Jobs” ikke blir statisk, men at den stadig er i bevegelse. Elementene kan få *midlertidige* betydninger. Men sangteksten blir *ikke* som et symbolleksikon. Betydningene gis for å skape dynamikk, slik at elementene stadig kan bevege seg *bort* fra betydningene.

⁶⁵ Brooks 2003: s. 60

⁶⁶ Brooks 2003: s. 60

⁶⁷ Brooks 2003: s. 60

⁶⁸ Barthes 2004: s. 297

⁶⁹ Barthes 2004: s. 297

Når det gjelder forholdet mellom tekster og det organiske, er oppgavens metode til en viss grad også påvirket av *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie* (1980)⁷⁰ av Gilles Deleuze og Félix Guattari. "We're tired of trees."⁷¹, skriver Deleuze og Guattari. De er ikke lei av vanlige trær, men av treet som et *bilde* på blant annet tekster. "The tree and root inspire a sad image of thought that is forever imitating the multiple on the basis of a centered or segmented higher unity."⁷² Som nevnt, innebærer nærlesning ofte at analyserte elementer vurderes i lys av et overordnet tema. Elementene vil dermed parkeres i temaets garasjer. Man kan da beundre bilene (betydningen eller meningen) og til og med få seg en kjøretur (bruke betydningen/meningen).

Deleuze og Guattari skriver: "We will never ask what a book means, as signified or signifier; we will not look for anything to understand in it. We will ask what it functions with, in connection with what other things it does or does not transmit intensities, (...)"⁷³ På denne måten vil også *jeg* være innstilt. Imidlertid vil jeg ikke utelukke mening. Ved hjelp av Adorno vil jeg forklare hvordan sangteksten på *indirekte måter* kan si oss noe av betydning. Men først og fremst vil jeg undersøke hvordan sangteksten *fungerer* – hvordan fremstillingene *formes* og *struktureres* – ved at den forholder seg til naturlige prosesser som omformer et hus.

Naturlig omforming av hus blir utført av mange forskjellige aktører: vann og luft – som egentlig må sies å være langt flere enn to aktører – og termitter, stokkmaur, og ikke minst: muggsopp. Muggsopp har lange tråder, som kalles *hyfer*⁷⁴. Hyfene produserer enzymer som bryter ned materie – f.eks. cellulose – og dermed omformer materien til føde⁷⁵. Hyfene

⁷⁰ Jeg siterer fra: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Innledning, oversettelse (til engelsk) og noter ved B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. Heretter: Deleuze & Guattari 1987

⁷¹ Deleuze & Guattari 1987: s. 15

⁷² Deleuze & Guattari 1987: s. 16

⁷³ Deleuze & Guattari 1987: s. 4

⁷⁴ "Hyfe". Wikipedia (norsk). 2008. 11. november 2008 <<http://no.wikipedia.org/wiki/Hyfe>>

⁷⁵ Weisman 2007: s. 16

danner også nettverk – eller muggsoppkolonier – som kalles *mycelium*⁷⁶. Et mycels strukturer kan ofte sies å være rhizomorfiske⁷⁷. Grunnen til at de kalles ”rhizomorfiske” er trolig at de stadig danner større, komplekse og nye nettverk. De nye kan skapes ved at sporer sprer seg med vinden, vannet eller lignende⁷⁸. ”The wisdom of the plants: even when they have roots, there is always an outside where they form a rhizome with something else – with the wind, an animal, human beings (...)”⁷⁹, skriver Deleuze og Guattari. ’Rhizom’ er et begrep i *Mille Plateaux*. Og begrepets utforming er påvirket av naturens rhizomorfiske strukturer.

Deleuze og Guattari fremhever at rhizomet er klar til å opprette enhver forbindelse, mens treet eller roten ”(...) plots a point, fixes an order.”⁸⁰ (jf. deres kritikk av “(...) a centered or segmented higher unity.”⁸¹). Rhizomet er alltid i bevegelse⁸², og det opererer “(...) by variation, expansion, conquest, capture, offshoots.”⁸³ Også nettverkene av hyfer angriper, tar kontroll over og omformer materie. I sangtekstens tilfelle er materien *hus* og *bruksgjensstander* – med andre ord: menneskelig territorium. Deleuze og Guattari skriver at rhizomet fungerer deterritorialiserende⁸⁴. Altså: Deleuze’ og Guattaris ideer om åpenhet overfor enhver forbindelse, komplekse nettverk, det alltid bevegelige, deterritorialisering, og dermed rhizomet som kritikk av enhet, makt og herredømme, har påvirket oppgavens metode.

⁷⁶ ”Mycel”. Wikipedia (norsk). 2008. 11. november 2008 <<http://no.wikipedia.org/wiki/Mycel>>

⁷⁷ ”mycelium.” Encyclopædia Britannica. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 11 Nov. 2008 <<http://search.eb.com/eb/article-9001047>>.

⁷⁸ ”fungus.” Encyclopædia Britannica. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 12 Nov. 2008 <<http://search.eb.com/eb/article-275015>>.

⁷⁹ Deleuze & Guattari 1987: s. 11

⁸⁰ Deleuze & Guattari 1987: s. 7

⁸¹ Deleuze & Guattari 1987: s. 16

⁸² Deleuze & Guattari 1987: s. 21

⁸³ Deleuze & Guattari 1987: s. 21

⁸⁴ Deleuze & Guattari 1987: s. 10

1.6 Presentasjon av kapitlene

De “(...) i seg selv hvilende (...)”⁸⁵ kunstverkene – hvis kommunikasjon ikke umiddelbart er rettet mot menneskene som møter dem, men mellom kunstverkernes elementer – kan minne om Vliets sangtekster, slik Delville og Norris forklarer dem⁸⁶. Tatt i betraktning at de kunstverkene Adorno beskriver ikke er direkte henvendelser som kommuniserer på normale måter, hevder Adorno at de kan trenge analytikere. De kan trenge noen som kan gripe kunstverkets prosess; streke opp de uvanlige samtalene, spenningene, eller forbindelsene mellom kunstverkets elementer. For Adorno er kunstverkets prosess nært tilknyttet dets ånd, ettersom kunstverkene først kan henvende seg meningsfullt til oss dersom vi erkjenner prosessen.

Ved at kritikken leser kunstverkernes ånd ut av konfigurasjonene og konfronterer momentene med hverandre og den ånden som viser seg i dem, går kritikken videre til den sannhet som ligger hinsides den estetiske konfigurasjonen. Det er derfor kritikken er nødvendig for verkene.⁸⁷

Samtidig som kritikken er nødvendig for å kunne få noe menneskelig betydningsfullt ut av kunstverkene, fremhever Adorno at denne kritikken òg kan sementere kunstverkene (derav den kunstneriske skrivestilen i *Ästhetische Theorie*). Derfor skriver han at vi “(...) interpreterer den for å få sagt det kunsten ikke kan si, mens det likevel kun kan sies av kunsten ved at den ikke sier det.”⁸⁸

I *min* oppgave skal jeg i 2. kapittel streke opp samtalene – og da undersøke former, strukturer og innhold – mellom flere av “Odd Jobs” elementer. Elementene jeg skal behandle er fremstillinger av *hus og bruksgjenstander i omforming*. Med ‘form’ tenker jeg først og fremst på hvordan fremstillingene er *formet/sammensatt/konstruert* av ord. Jeg kommer i liten

⁸⁵ Adorno 2004: s. 135

⁸⁶ “(...) mediations between imaginary objects “liberated from the curse of being useful” [Walter Benjamin] and abstract forms of behavior that put degenerate art to the service of an aesthetics that follows Kundera’s recognition that beauty and harmony are first and foremost a political lie.” (Delville & Norris 2005: s. 19)

⁸⁷ Adorno 2004: s. 161

⁸⁸ Adorno 2004: s. 133

grad til å behandle språkets rytmiske og musikalske aspekter. Det typografiske kommer *ikke* til å bli undersøkt. Med 'struktur' tenker jeg på hvordan former knyttes sammen til nettverk. *Innhold* anser jeg som nært forbundet med *form*. Nærmere bestemt som det eventuelle betydnings- eller meningsinnholdet man kan lese ut av mindre og større ordkonstruksjoner.

I 3. kapittel skal jeg diskutere observasjonene fra 2. kapittel, blant annet i lys av *Ästhetische Theorie*. Jeg vil diskutere hvordan de undersøkte delene av "Odd Jobs" kan sies å være mimesis av det naturskjønne. Deretter vil jeg forklare, fremdeles i lys av *Ästhetische Theorie*, hva sangteksten kan si til oss mennesker.

I 4. kapittel skal jeg undersøke de delene av "Odd Jobs" som *ikke* er fremstillinger av *hus og bruksgjenstander i omforming*. Jeg vil diskutere om også disse delene kan sies å være mimesis av det naturskjønne. Uansett vil jeg forklare hvilke roller de kan spille i sangtekstens kontekst.

I 5. kapittel skal jeg innta rollen som spøkelsesjeger. Å dukke ned i fremstillingene er til tider som å gå inn i en spøkelsesby. I sangteksten er det ikke et lyrisk 'jeg'. Huset er forlatt, og fremstillingene er, etter min mening, lite personlige – det er i liten grad et subjekt som i fremstillingene uttrykker noe om seg selv, eller noe om noe menneskelig. Allikevel vil jeg forsøke å spore et eventuelt subjekts tilstedeværelse, ut fra min tro om at det er en forbindelse mellom sangteksten og stemmen som synger den. Eventuelle oppklarte forbindelser vil deretter bli diskutert.

Som nettopp nevnt, kommer jeg altså til å undersøke stemmen som synger sangteksten. Men ikke stemmen *slik den synger sangteksten*. Jeg skal ta i betraktning en språkløs lyd, som stemmen lager *etter* at den har sunget sangteksten. Jeg vil òg bemerke at jeg *ikke* kommer til å analysere musikken. Dermed burde oppgavens tittel kanskje ha vært *Jeg lar det komme sopp i en sangtekst* – og ikke *Jeg lar det komme sopp i en sang* – ettersom "sang"

viser til både musikk og sangtekst. Men som nevnt, vil lyden av stemmen til en viss grad bli analysert. Og dersom det er sopp i sangteksten, er det sopp i sangen.

2. Spedalsk hus⁸⁹

2.1 Innledning

Odd Jobs

- (1) The rug ripped up in cloth popcorn balls
- (2) the walls an old candy striped sack
- (3) in the corner wrinkled black and white
- (4) a table held up by legs
- (5) the peeled back red enamelled mouth of linoleum screamed
- (6) at the pasteboard door
- (7) a knob rolled off in some corner sticky
- (8) a curtain blew into a sink
- (9) dead flies and newspapers
- (10) charred fire brown wings and toast
- (11) Hobo ain't been around for some time
- (12) the gate danced without its paint on
- (13) Odd Jobs is written on
- (14) spiders were the window's eyes
- (15) the sun made them look silver
- (16) the little girl from in back of the clothesline
- (17) cast a shadow like a crow
- (18) its beak spoke open
- (19) why doesn't old Odd Jobs come around anymore
- (20) he used to ride his form-a-heap bike
- (21) and his basket was a whole candy store
- (22) he used t' make X's from door to door
- (23) all the women and the young girls around here
- (24) ask why old Jobs don't come around anymore
- (25) why old Jobs don't come on home
- (26) and the gate without its paint on danced
- (27) and creaked and moaned
- (28) here he comes peddlin' up on his form-a-heap bike
- (29) a bag of skin and bones
- (30) spokes were scraping two rust fenders⁹⁰

Som nevnt: ”Odd Jobs” er sentrert om et forlatt hus – forlatt i den forstand at der ikke bor mennesker. Det forlatte huset fremstilles i 1. til og med 15. vers, og i 26. og 27. Men sangteksten er ikke som et stilleben; den er ikke fremstillinger av livløs natur. Fremstillingene forholder seg til ting som *har vært* likesom livløse. For det som før var som livløst har kommet i kontakt med rå ikke-menneskelig natur. Naturlige omformingsprosesser har begynt,

⁸⁹ Tittelen er basert på forbindelsene mellom ”spedalskhet” og ”hus” i 3. Mosebok 14.33-14.57. Kildehenvisning: Bibelen 1930

⁹⁰ Vliet 1987

og det som før var velkjent, meningsfylt og brukelig, har blitt formet bort fra det velkjente, meningsfylte og brukelige. Det som møtte meg da jeg først hørte, leste og begynte å arbeide med sangteksten, var tomhet, stumhet. Det fremstilte var som blindtarmer: i noe menneskelig, men uten menneskelig formål. Det henvendte seg ikke til meg.

Et teppe revnet opp i baller som lignet popkorn (1. vers). Veggene, i hjørnet svarte og hvite: en gammel sukkertøystripet pose (2. og 3. vers). Et bord holdt oppe av bein (4. vers). En tilbakeskrelt rød emaljert munn av linoleum skrek mot en dør av papp (5. og 6. vers). Et dørhåndtak rullet av i et eller annet hjørne "(...) sticky" (7. vers). Et gardin blåste "(...) into a sink" (8. vers). Døde fluer og aviser (9. vers). Ristet brød, brunbrente og forkullede vinger (10. vers). Uten maling danset en port (12. og 26. vers, og i 27. høres lyden av dansen som knirk og ul). Edderkopper var vinduets øyne, og solen gjorde at de lignet sølv (14. og 15. vers).

De få figurene som er til stede i sangteksten er som et kor fra *En Attendant Godot*⁹¹: alle spør om hvorfor Odd Jobs ikke kommer (23. – 25. vers). Og den lille jenten ved klessnoren kastet en skygge som liknet en kråke (16. og 17. vers). Nebbet snakket seg opp, og spurte: "/why doesn't old Odd Jobs come around anymore/" (18. og 19. vers). Odd Jobs kommer i sangtekstens tre siste vers (28. – 30. vers), men gjør ikke annet enn å komme. Heller ikke et lyrisk 'jeg' er tilstedeværende i sangteksten. Jeg klamret meg dermed fast til det eneste holdepunktet: kvinnene og de unge jentene som spør hvorfor Odd Jobs ikke kommer. Herfra hørte og så jeg 24. vers: "/ask why old Jobs don't come around anymore/" Det var en henvendelse; en oppfordring. Jeg spurte derfor sangteksten om hvorfor Odd Jobs ikke kommer. Hvorfor kvinnene og de unge jentene spør om Odd Jobs ikke kommer. Og hvorfor han kommer i dens tre siste vers.

⁹¹ Av Samuel Beckett (1906-1989). *En attendant Godot* ble utgitt i 1952. Den engelske versjonen (til engelsk ved Beckett) – *Waiting for Godot* – ble utgitt i 1954.

2.2 ”ask why old Jobs don’t come around anymore”⁹²

I 19., 24. og 25. vers er ”Odd Jobs” tilsynelatende en figur som fremstilles i en spørrende sammenheng. Hvorfor kommer ikke ”(...) old Odd Jobs (...)” ”(...) around anymore”? Og hvorfor kommer ikke ”(...) old Jobs (...)” hjem? ”Odd jobs” kan oversettes til ”småjobber”, noe som viser til arbeid som oftest utføres av folk uten fast arbeid. En av forskjellene mellom hoboer og de såkalte ”tramps” og ”bums” er at hoboer er villige eller i stand til å arbeide, og da utføre småjobber som blant annet innebærer vedlikehold av hus og eiendom. Hoboer befinner seg i flere av Vliets sangtekster. I ”Orange Claw Hammer”⁹³ er det lyriske ’jeg’ ”(...) on the bum where the hoboes run”⁹⁴. ”(...) on the bum (...)” kan oversettes til ”på loffen”, og det opprettes en klar forbindelse mellom ”odd jobs” og hobotilværelsen: ”/When I got into town/ Odd jobs mam ah yer horse I’ll fodder”⁹⁵. Arbeidet, eller ”/Odd jobs (...)”, innebærer i dette tilfellet å føre en hest.

I ”Odd Jobs” kan dermed figuren Odd Jobs være den samme som ”/Hobo (...)” i 11. vers: ”/Hobo ain’t been around for some time”. 1. – 10. vers fremstiller *huset og bruksgjenstandene i omforming*. 11. vers kan kaste lys over de forutgående versene: det som skjer i huset, skjer blant annet ettersom ”/Hobo ain’t been around for some time”. Det kan altså ha vært en arbeidsavtale mellom eierne av huset og en hobo som har vedlikeholdt huset og eiendommen. Dette kan forsterkes av 22. vers: ”/he [Odd Jobs] used t’ make X’s from door to door” X’ene kan forstås som tegn i hoboenes grafittilignende språk⁹⁶, som er som veiskilt

⁹² 24. vers

⁹³ I *Trout Mask Replica* (1969). Når det gjelder skriftlig gjengivelse av Vliets sangtekster, forholder jeg meg til de versjonene på nettstedet *The Captain Beefheart Radar Station* (www.beefheart.com). Sitatene fra ”Orange Claw Hammer” er hentet fra: <http://www.beefheart.com/walker/lyrics/tmr/orangeclawhammer.htm>

⁹⁴ 5. vers

⁹⁵ 26. og 27. vers

⁹⁶ <http://www.worldpath.net/~minstrel/hobosign.htm>

http://www.epcc.edu/ftp/Homes/monicaw/borderlands/12_hobo_sign_language.htm

på hoboenes stier. "X", eller et kors, betyr "ok" eller "alright"⁹⁷. I sangteksten kan dette innebære: "her er det arbeid å få!". Arbeidet innebærer å bringe huset og gjenstandene *tilbake* til deres tilstander som *bruksting*. Samtidig vil dette innebære å bringe dem tilbake til deres tilstander som *livløse*. For som bruksting er naturen fastholdt i statiske, unaturlige former. Og de er utelukkende for noe annet.

Figuren Odd Jobs heter det samme som det språklige uttrykket for arbeidet han utfører. Dersom han ankommer, ankommer han også som *språk* som viser til arbeidet han utfører. Dette kan antyde en likhetsforbindelse mellom bruksgjenstander og bruksgjenstandenes språklige representanter. I denne sammenheng kan *bordbein* og "bordbein", eller *table legs* og "table legs", være en av sangtekstens fortolkningsnøkler. I 4. vers – "a table held up by legs/" – er metaforens to ord adskilt av "(...) held up by (...)". Disse tre ordene forklarer noe alle vet. "Legs" viser vanligvis til de kroppsdelene som bidrar til å holde resten av kroppen oppreist eller over bakken. I "table legs" viser derfor "legs" til de gjenstandene som holder en bordplate oppe, over gulvet, i forskjellige høyder tilpasset menneskenes behov i de forskjellige sammenhengene bord brukes. At de kroppsdelene "legs" vanligvis viser til bidrar til å holde kroppen oppreist eller over bakken, er grunnlaget for disse kroppsdelenes evne til å fungere som kroppens transportmiddel. Vanligvis er det altså en nær tilknytning mellom "legs" – når det viser til de nevnte kroppsdelene – og bevegelse. "Table legs" er dermed misvisende ettersom gjenstandene som holder en bordplate oppe vanligvis ikke er tilknyttet bevegelse. Man kan selvfølgelig skyve eller løfte et bord, men i slike tilfeller transporteres ikke bordplaten av de såkalte bordbeina.

Måten metaforen i 4. vers er splittet og deretter nyforbundet av "(...) held up by (...)", kan imidlertid fungere forklarende på en annen måte enn den nevnte. Dersom man fokuserer

<http://www.slackaction.com/signroll.htm>
⁹⁷ <http://www.slackaction.com/signroll.htm>

på de tre første ordene i verset – ”/a table held (...)” – kan de vise til at bordet, slik det er formet, holdes fast *i* og *på grunn av* dets form. Dette forsterkes av at ”/a table (...)” – som viser til både bordplate og bordbein – fremstilles som holdt fast av en del av selve bordet: ”(...) held up by legs/” At det som holder det fast – slik fastholdelsen fremstilles i sangteksten – først og fremst er bordets bein, forsterker inntrykket av at bordet holdes fast, ettersom beina i dette tilfellet er sementerte og statiske. Det som i virkeligheten holdes fast *i* disse formene, er ikke-menneskelig natur. ”legs”, i ”table legs”, er dermed krenking av den omformede og *immobile* ikke-menneskelige naturen. ”Table poles”, ”table posts”, ”table pillars” eller ”table crutches” er bedre alternativ, ettersom ”poles”, ”posts”, ”pillars” og ”crutches” viser til ikke-menneskelig natur formet inn i tjenende og immobile former. Det ”legs” viser til er i langt større grad dynamisk og organisk.

At bordet holdes oppe og fast av såkalte bein kan samtidig vise til at bordet så å si holdes fast *av* og *i* språk, dersom man tar i betraktning at ”table legs” i stor grad viser til seg selv som død metafor⁹⁸. Dette muliggjør at verset kan forstås som at det materielle bordet ”/a table (...)” viser til, holdes oppe og fast av *ordet* ”(...) legs/”. Bordet holdes da oppe og fast av et ord som viser til en misvisende, død metafor. At bordet holdes oppe og fast, *av* og *i* språk, må i dette tilfellet forstås i lys av at våre innstillinger til bord blant annet formes i språk. De språklige formingsprosessene vil påvirke innstillingene. Med andre ord: det er vanskelig å skille mellom ”bord”, *bord* og det fysiske bordet. Bordbein – og da deres evne til å holde en bordplate oppe, over gulvet, i tilfredsstillende høyder – er, i tillegg til en bordplate,

⁹⁸ ”Table legs”, eller ”bordbein” osv., trekkes ofte frem som et eksempel på en død metafor. For eksempel brukes dette eksempelet i:

Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse (1968) av Atle Kittang & Asbjørn Aarseth. Kildehenvisning: (Kittang & Aarseth 2001: s. 316)

Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning (2003) av Christian Janss og Christian Refsum. Kildehenvisning: (Janss & Refsum 2003: s. 84)

Lothe m.fl. 1999: s. 120

I artikkelen ”Figures” (1964) av Gérard Genette. Jeg har forholdt meg til: ”Figurar”. Til norsk ved A. Kittang. I: A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H.H. Skei (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1991, 2. utgave 2003. Kildehenvisning: (Genette 2003: s. 170)

et bords nødvendige forutsetninger. 4. vers kan da forstås som at det materielle bordets forutsetninger i like stor grad er ordet ”legs”, som viser til ”table legs”. Disse forutsetningene er da – i hvert fall sett fra bordets, og da ikke-menneskelig naturs perspektiv – død fiksjon. De er fiksjon ettersom de er språk som ikke tar hensyn til hva bordet, materielt sett, egentlig er. Og de er døde ettersom de er sementert språk. I begge tilfeller – det materielle og det språklige bordet – har ikke-menneskelig natur blitt utsatt for reduserende og sementerende omforming. Samtidig *er* de utelukkende *for* mennesker. Bordbein *er* i lys av brukssammenhenger. Og i tråd med dette har ”bordbein” utelukkende en praktisk funksjon for mennesker. Det som utelukkes er bevissthet om ikke-menneskelig natur, og innstillinger til denne som noe betydningsfullt Annet.

Dersom figuren Odd Jobs ankommer, ankommer han som språk som samtidig viser til arbeidet han utfører. Hans ankomst ville altså innebåret at ”(...) cloth popcorn balls/” hadde forsvunnet, eller blitt ”/The rug (...)”⁹⁹. ”(...) an old candy striped sack/” hadde blitt ”/the walls (...)”¹⁰⁰. ”/the peeled back red enamelled mouth of linoleum (...)”¹⁰¹ hadde blitt ”the floor”, osv. Hans ankomst ville umuliggjort sangteksten som den er. Det er derfor han ikke ankommer eller er direkte til stede før i de tre siste versene. Det førtransformerte – med andre ord: huset og gjenstandene når de var bruksting – blir som en gravplass for døde metaforer, eller død fiksjon. Figuren Odd Jobs kan dermed sees som en personifikasjon av ”det værende”, forstått som *sementerende* og *statisk*. Han ”(...) sårer det ennå ikke værende ved å gripe etter det i det værende.”¹⁰² Figuren Odd Jobs skal jeg undersøke nærmere i 4. kapittel. For enkelhets skyld – samt ettersom Odd Jobs er ”he” i sangteksten – kommer jeg til å vise til personifikasjonen med ”han”, ”figuren” eller ”figuren Odd Jobs”.

⁹⁹ Sitatene er fra 1. vers.

¹⁰⁰ Sitatene er fra 2. vers.

¹⁰¹ 5. vers.

¹⁰² Adorno 2004: s. 135

Mens klagekoret forsøker å fremmane Odd Jobs, kan jeg nå høre at Sjklovskij¹⁰³ banker på døren. I artikkelen ”Iskusstvo kak primo” (1916)¹⁰⁴ hevder Sjklovskij at det er viktige forskjeller mellom hverdagspråket og det dikteriske språket. Sjklovskij påstår at vi vanligvis er innstilt til språket i lys av ”Tanken om kreftenes økonomisering som lov og mål for den skapende virksomhet (...)”¹⁰⁵. Til vanlig forsøker vi å være *i og med* språket på *praktiske* måter; på måter som tilsvarer hverdagens krav om effektivitet og lettfattelighet. Med andre ord: vi forsøker å gjøre språket til *bruksgjenstander*. Vanen kan sees som dette prosjektets flittige medarbeider. Marcel, i Prousts *A la Recherche du Temps perdu* (1913-1927), er i utallige kamper *med og mot* vanen. Selv om vanen kan virke betryggende, er han bevisst dens destruktive virkninger:

Custom! that skilful but unhurrying manager who begins by torturing the mind for weeks on end with her provisional arrangements; whom the mind, for all that, is fortunate in discovering, for without the help of custom it would never contrive, by its own efforts, to make any room seem habitable.¹⁰⁶
(...) a room which I had succeeded in filling with my own personality until I thought no more of the room than of myself.¹⁰⁷
[Opprinnelig fra *Du Côté de chez Swann* (1913), første del av *A la Recherche du Temps perdu*. Jeg siterer fra: *Swann's Way*. Til engelsk (i 1922) ved C.K.S. Montcrieff. New York: Courier Dover Publications, 2002. Heretter: Proust 2002]

Sjklovskij fremhever at hverdagslige innstillinger til språk, samt vanen, vil kunne medføre automatisering: ”Ting vi har persipert noen ganger begynner vi å persipere ved gjenkjennelser: tingen befinner seg foran oss, vi vet det, men vi ser den ikke. Derfor kan vi ikke si noe om den.”¹⁰⁸ Automatiseringen er som Marcells blindhet overfor værelset og seg selv. “Automatiseringen fortærer tingene, klær, møbler, kvinnen og angsten for krigen.”¹⁰⁹, skriver Sjklovskij.

¹⁰³ Viktor B. Sjklovskij

¹⁰⁴ Jeg siterer fra: ”Kunsten som grep”. Til norsk ved S. Fasting. I: A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H.H. Skei (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1991, 2. utgave 2003. Heretter: Sjklovskij 2003

¹⁰⁵ Sjklovskij 2003: s. 17

¹⁰⁶ Proust 2002: s. 6

¹⁰⁷ Proust 2002: s. 7

¹⁰⁸ Sjklovskij 2003: s. 19

¹⁰⁹ Sjklovskij 2003: s. 18

Som nevnt: "Odd Jobs" fremstiller *ikke* hus og bruksgjenstander slik vi vanligvis kjenner dem. Imidlertid viser den indirekte *tilbake* til dette velkjente, som om det var en gravplass for død natur og død fiksjon. For som Sjklovskij skriver: "(...) det som allerede er blitt til er i kunsten uviktig."¹¹⁰ "Odd Jobs" lar seg heller påvirke av de naturlige prosessene som *omformer* huset og bruksgjenstandene. "Odd" kan òg vise til noe som er uvanlig eller underlig. *Uvanlige-* eller *underlige jobber* kan dermed vise til at naturlige omformingsprosesser på under-like måter former det vanlige bort fra det vanlige. Tatt i betraktning at sangteksten lar seg påvirke av de naturlige omformingsprosessene, samt at "Odd Jobs" er sangtekstens tittel, kan "odd jobs" fungere beskrivende i forhold til sangtekstens prosjekt. For også *den* forsøker å forme det vanlige bort fra det vanlige. Sjklovskij skriver at "Kunstens virkemiddel er "underliggjøringens" virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, (...) Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på, (...) "¹¹¹ Som jeg etter hvert skal vise er beskrivelsen i høyeste grad gjeldende for "Odd Jobs".

2.3 Kaos og kosmos

Som nevnt ble jeg møtt av tomhet, stumhet, og fravær av mening, da jeg møtte sangteksten. Men samtidig var det liv i dette tomme, stumme og meningsløse. Det ukjente livet vokste også opp fra noe jeg ellers kjenner godt: hus og bruksgjenstander. Kombinasjonen av liv, noe tomt, stumt og meningsløst, kan merkes allerede i 1. vers: "The rug ripped up in cloth popcorn balls/" Stoffet som før var teppe har blitt "(...) cloth popcorn balls/". Men det er i verset uklart hvilket handlende subjekt man skal tilskrive "(...) ripped (...)".

Dersom et normalt handlende subjekt – som i dette tilfellet hadde vist til et menneske eller et husdyr – revnet teppet, ville det vært mer naturlig at verset var som følgende: "The rug

¹¹⁰ Sjklovskij 2003: s. 18

¹¹¹ Sjklovskij 2003: s. 18

was ripped up in cloth popcorn balls”, eller ”The rug: ripped up in cloth popcorn balls”. Kolonet i siste versjon kunne man eventuelt hørt som en pause, mellom ”(...) rug (...)” og ”(...) ripped (...)”, i Vliets synging av verset. Men en slik pause kan ikke høres. Dersom teppet hadde vært besjelet, og da blitt versets subjekt, ville verset, ifølge normale rettskrivningsregler, vært som følgende: ”The rug ripped itself up in cloth popcorn balls”

Sistnevnte alternativ kan imidlertid gi nøkkelen til hvem, eller nærmere bestemt hva, man kan tilskrive ”(...) ripped (...)”. ”-self” i ”itself” viser til *selv, identitet, personlighet*. Og selv om vi i språket gjør det, er det problematisk å overføre oppfatninger av et selv til ikke-menneskelig natur. Ikke-menneskelig natur er språkløs og opererer ikke med abstrakte oppfatninger av *selv, identitet* og *personlighet*. Den tilsynelatende magien, som uten en umiddelbart merkbar magiker forårsaker teppets transformasjon, er med andre ord språkløs og identitetløs ikke-menneskelig natur.

Denne rå, identitetløse og omformende ikke-menneskelige naturen fremstilles ikke direkte i sangteksten. Dette er parallelt med vår erfaring av naturen. Vi klarer sjelden å sanse naturlige omformingsprosesser. Prosessene foregår som oftest på mikronivå. Av og til kan imidlertid *virkningene* av prosessene bli sansbare. Vi kan observere planters vekst, at blader skifter farge, eller, som i ”Loven om sopp på hus”¹¹², flekker på veggene:

33 Herren talte til Moses og Aron og sa: 34 Når dere kommer inn i Kanaan, som jeg gir dere til eiendom, og jeg lar det komme sopp på et hus i deres land, 35 skal husets eier gå til presten og si: ”Det ser ut til å være kommet sopp på huset.” 36 Da skal presten la huset rydde før han selv kommer for å se på flekkene, så ikke alt det som er i huset, blir urent. Så skal han komme og se på huset. 37 Finner han da at flekkene på veggene er grønne eller røde fordypninger som synes å ligge dypere enn veggen, 38 skal han gå ut av huset, låse døren og holde huset stengt i sju dager. 39 Den sjuende dagen skal presten komme tilbake. Finner han da at flekkene har bredt seg på veggene i huset, 40 skal han sette folk til å bryte ut de steinene som det er flekker på, og kaste dem på et urent sted utenfor byen.¹¹³

¹¹² 3. Mosebok 14.33-14.57

¹¹³ Bibelen 1978

Når man i dag oppdager muggsopp i hus, kontakter man for eksempel Anticimex¹¹⁴. Men da ”Loven om sopp på hus” ble skrevet hadde man jo ikke de naturvitenskapelige teoriene som for eksempel Anticimex baserer sin virksomhet på. Så hva kunne den tilsynelatende magien være? Og hvem var magikeren? De så etter likheter, noe de fant i spedalskhet. Det som i nyere utgaver av Bibelen knyttes til muggsopp er opprinnelig knyttet til et hebraisk ord som omalfabetisert er: ”sara’at”¹¹⁵. I den greske Septuaginta-versjonen¹¹⁶ av Bibelen ble ordet oversatt til ”lepra”¹¹⁷. I Martin Luthers oversettelse, *Die Bibel* (1534), er husene spedalske¹¹⁸. I *The Holy Bible. King James Version* (1611) stilles den samme diagnosen¹¹⁹, som òg stilles i den norske 1930-versjonen¹²⁰. Magikeren var Gud, som formet dyr av jord, Eva av et ribbein, og som straffet syndere med spedalskhet. Sopp på hus, eller spedalskheten i materialene, måtte altså være en straff fra Gud. I 34. vers sier Gud: ”(...) jeg lar det komme sopp på et hus (...)”¹²¹ Og i 52. og 53. knyttes muggsoppen til *synd*: ”52 Når han således har rensset huset for synd (...)”¹²², og ”Slik skal han gjøre soning for huset.”¹²³ Muggsoppen blir et levende bilde på beboernes syndige liv, samt at dette livet er straffbart. Dersom beboerne ikke klarer å rense

¹¹⁴ Opprinnelig et svensk selskap – etablert i 1934 – som nå har spredd seg til Finland, Danmark, Norge, Tyskland og Nederland. Anticimex har spesialisert seg blant annet på fukt- og råteproblemer. Informasjonen er hentet fra: <http://www.anticimex.no/default.asp?objectid=1059>

¹¹⁵ Bibelen 1978, Tillegg: s. 336

¹¹⁶ Oversatt mellom 3. og 1. århundre f.Kr.

¹¹⁷ Zias 1989: s. 27

Det greske ordet ”lepra” viste – da Septuagint-versjonen ble nedskrevet – trolig ikke til spedalskhet: “The Hippocratic use of the words *lepra*, or *leuke* cannot be taken as descriptions of lepromatous leprosy, since they also included lichens, scabies, exfoliations, ulcerations and so forth. 60,61 In fact the Greek word *lepra*, derived from the biblical Hebrew word *tsara' ath*, was not used to describe lepromatous leprosy until AD 800 by the Arab physician John of Damascus.” (Sullivan 1996: s. 493)

Uansett stammer både det engelske ”leprosy” og det norske ”lepra”, som begge viser til spedalskhet, fra det greske ”lepra”.

¹¹⁸ ”[14.33] Und der HERR redete mit Mose und Aaron und sprach: [14.34] Wenn ihr ins Land Kanaan kommt, das ich euch zum Besitz gebe, und ich lasse an irgendeinem Hause eures Landes eine aussätzige Stelle entstehen, (...)” (Das Dritte Buch Mose 14.33-14-34, i: *Die Bibel* 1984)

¹¹⁹ “33 ¶ And the LORD spake unto Moses and unto Aaron, saying, 34 When ye be come into the land of Canaan, which I give to you for a possession, and I put the plague of leprosy in a house of the land of your possession; (...)” (Leviticus 14.33-14-34, i: *The Holy Bible. King James Version* 1999)

¹²⁰ ”33 Og Herren talte til Moses og Aron og sa: 34 Når I kommer inn i Kana'ans land, som jeg gir eder til eiendom, og jeg lar spedalskhet komme på noget hus i det land I får i eie, (...)” (3. Mosebok 14.33-14-35, i: Bibelen 1930)

¹²¹ Bibelen 1978

¹²² Bibelen 1978

¹²³ Bibelen 1978

det urene, syndfulle huset, skal en prest utføre et mildt sagt fantasifullt ritual, som blant annet har strukturelle røtter i skapelsesberetningen:

For å rense huset skal han ta to fugler, litt sedertre, karmosinrød ull og isop. 50 Den ene fuglen skal han slakte over et leirkar som er fylt med friskt vann. 51 Så skal han ta sedertreet, isopen, den karmosinrøde ullen og den levende fuglen og dyppe det i blodet av den fuglen som er slaktet, og i det friske vannet og stenke på huset sju ganger. 52 Når han således har renset huset for synd med fugleblodet, det friske vannet, den levende fuglen, sedertreet, isopen og den karmosinrøde ullen, 53 skal han slippe den levende fuglen og la den fly ut av byen.¹²⁴

Blodet fra den slaktede fuglen skal altså stenges på huset. Med andre ord: blodet fra drept ikke-menneskelig natur skal stenges på et hus hvor ikke-menneskelig natur er i ferd med å bringe huset tilbake til naturen; vekk fra det som er formet *for* mennesker. Blodet fra den drepte ikke-menneskelige naturen skal frata kontroll fra den ukontrollerte naturen. I tråd med at presten skal "(...) holde huset stengt i sju dager."¹²⁵, skal blodet stenges på huset sju ganger. I Bibelens skapelsesberetning gir Gud det øde og tomme form, og former en verden som først og fremst skal være *for* mennesker. Skapelsesberetningens tidsrom er som kjent sju dager. Muggsopp truer med å deformere hus i retning *noe som ikke er for mennesker*. Sju, i forhold til renselsen eller utdrivelsen, kan dermed speile Guds forming av det øde og tomme; av det som var *før* mennesket. Dette var ikke godt. Med andre ord: det var ikke tilrettelagt for mennesker. Gud former dermed det øde og tomme til noe som er *for* mennesker. Sju, i forhold til renselsen eller utdrivelsen, skal altså bidra til at det deformerte huset formes *tilbake* til husets opprinnelige omformede form *for* mennesker. Både skapelsesberetningen og renselsen har som mål å forme kaos til kosmos. Rituallet skal avrundes av en angstfylt forsterkning av troen om at Gud, og da mennesket, kan kontrollere kaotisk natur. Den levende, trolig vettskremte og blodstenkte fuglen har under rituallet fungert som bilde på det levende huset. Etter rituallet skal den fly ut av byen, som en advarsel til naturen om at omforming av noe

¹²⁴ 3. Mosebok 14.49-14.53 (Bibelen 1978)

¹²⁵ 3. Mosebok 14.38 (Bibelen 1978)

menneskelig er uønsket og vil bli stanset. Advarselen kan forstås som en trodd påminnelse om at mennesket er naturens Herre.

”Loven om sopp på hus” bekrefter Adornos observasjon: ”Der en ikke har hatt herredømme over naturen, har bildet av dens ubeherskethet vært skremmende. Det er grunnen til den svært merkelige forkjærligheten for symmetrisk orden i naturen.”¹²⁶ Camille Paglia ville kalt den kaotiske naturen, i ”Loven om sopp på hus”, ”chthonian nature”. I *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (1990) skriver Paglia at “The Bible defensively swerves from God’s true opponent, chthonian nature.”¹²⁷ Paglia hevder at denne kampen er et gjennomgående trekk i vestlig kultur:

What the west represses in its view of nature is the chthonian, which means “of the earth” – but earth’s bowels, not its surface. (...) the blind grinding of subterranean force, the long slow suck, the murk and ooze. (...) Western science and aesthetics are attempts to revise this horror into imaginatively palatable form.¹²⁸

I likhet med Adorno hevder Paglia at kontrolleringen, formingen eller tabueringen av ”the chthonian” er forsvarsmekanismer. ”Without it, culture would revert to fear and despair.”¹²⁹, skriver hun. Nå kan man kontrollere selv de minste partikler. Og vi kan – på betryggende avstand – more oss over mange av de fantasifulle fremstillingene i Bibelen. Imidlertid er forråtnelse av hus fremdeles, og forståelig nok, et urovekkende problem vi prøver å eliminere så raskt som mulig.

Ved å vise til Vliets neoprimitivistiske malerier, påstår Delville og Norris at Vliets kunst har en tendens til å omstrukturere jødedommens og kristendommens kosmogoni:

”Pig Erases A Statue In Passing”, which dates from 1985, seems to pit nature against art and to assert that the pig, in its sheer ontological integrity, has the power to eclipse human creations. This may seem as a corrective to the *Book of Genesis* where God takes credit for the snakeiness of the snake: (...) By fixing the form of the snake in an arbitrary act of revenge, God makes nature the signifier of which he is the signified, thus reversing Van Vliet’s scheme of things while preserving the divide which separates

¹²⁶ Adorno 2004: s. 121

¹²⁷ Paglia 2001: s. 11

¹²⁸ Paglia 2001: s. 5-6

¹²⁹ Paglia 2001: s. 1

man from the animals (charging it with enmity in fact). (...) Van Vliet's pig is manifestly going about its business, trotting across the picture plane, and reversing in the process man's potential to molest the animals with his creations (which, from an agnostic perspective, would include God).¹³⁰

De trekker i tillegg frem "Saint Dog", fra 1976, som "(...) canonises the animals in protest against the Christian creation myth, re-sanctifying nature within a Christian hierarchy."¹³¹

Stilt opp mot "Loven om sopp på hus", blir "Odd Jobs" som en *tilbakespolt* skapelsesberetning. Det førtransformerte huset, det rensede huset og det fullendte skaperverket er alle tilrettelagt for mennesker. Men som nevnt, viser sangteksten indirekte *tilbake* til det "fullendte" huset, som om det var en gravplass for død natur og død fiksjon. I "Odd Jobs" fremstilles ikke det urovekkende – "the chthonian" – på måter som formidler at det kan forklares og kontrolleres. Tvert imot lar den seg *påvirke* av det kaotiske og urovekkende. I denne konteksten kan man høre klagekoret av "all the women and the young girls around here"¹³² som spør hvorfor Odd Jobs ikke kommer.

1) det gjentatte spørsmålet, 2) fremhevelsen av Odd Jobs' fravær, 3) at Odd Jobs er den som vanligvis reparerer og vedlikeholder huset, 4) at huset, når Odd Jobs er borte, formes bort fra å være *for* mennesker, – oppretter en usikker, fryktskyt stemning. Overfor den omformende naturen er de maktesløse. De venter derfor på en frelser; en som kan tilrettelegge verden for mennesker, slik den vanligvis er tilrettelagt. Maktesløsheten kan vise til den sannsynlighet at mennesket blir som paralysert dersom strukturene i en tilnærmet totalformidlet tilværelse forandres eller raser sammen. Adorno og Horkheimer skriver: "Man imagines himself free from fear when there is no longer anything unknown."¹³³ Slike forestillinger peker mot en totalformidlet tilværelse. En slik tilværelse kan tenkes å forenkle livet i retning *det automatiske*. Med andre ord: at omgivelsene tilrettelegges på så brukervennlige måter at man ikke møter noen form for motstand. Mangelen på motstand vil

¹³⁰ Delville & Norris 2005: s. 80-81

¹³¹ Delville & Norris 2005: s. 81

¹³² 23. vers.

¹³³ Adorno & Horkheimer 2008: s. 16

kunne medføre at vi ikke blir engasjerte, utenom det å *gjenkjenne* – jf. Sjklovskij: ”Ting vi har persipert noen ganger begynner vi å persipere ved gjenkjennelser: tingen befinner seg foran oss, vi vet det, men vi ser den ikke. Derfor kan vi ikke si noe om den.”¹³⁴ Samtidig vil man, under slike *allerede formidlede* omstendigheter, lett kunne bli avhengig av at omgivelsene tilrettelegges.

Om følgene av en totalformidlet tilværelse, skriver Adorno og Horkheimer blant annet følgende: ”The regression of the masses today is their inability to hear the unheard-of with their own ears, to touch the unapprehended with their own hands (...)”¹³⁵ Men dersom ”the heard-of” og ”the apprehended” *blir* ”the unheard-of” og ”the unapprehended”, vil de menneskelige reaksjonene, i mange tilfeller, trolig være maktesløshet, paralysse, usikkerhet og frykt. Tilbake til sangteksten: det som før var et hus – noe hjemlig, brukelig og forståelig – viser seg å være et lik. Og liket reiser seg fra seg selv, som fra en grav, for å fødes ved å råtne *bort* fra det hjemlige; *bort* fra det menneskelige. For å si det med Freud¹³⁶: den ubehagelige følelsen av *uhjemlighet* er knyttet til ”(...) the idea of being robbed of one’s eyes, (...)”¹³⁷. Stilt overfor gjenfødselen av huset, blir de berøvet følelsen av kontroll. De må være øyenvitner til at kosmos blir til kaos.

Spørsmålene, og da denne stemningen, kan altså ha vokst opp fra usikkerheten og frykten overfor det som beveger seg bort fra menings- og brukssfæren. Hvordan skal vi forholde oss til dette meningsløse og ubrukelige, er det de spør om. X’ene Odd Jobs ”(...) used t’ make (...) from door to door/”¹³⁸, kan som nevnt være synonymt med ”Her er det arbeid å få!”. Samtidig er X symbol for noe ukjent – jf. matematikk og fysikk, hvor man setter

¹³⁴ Sjklovskij 2003: s. 19

¹³⁵ Adorno & Horkheimer 2008: s. 36

¹³⁶ Sigmund Freud, slik han sier det i ”Das Unheimliche” (1919). Jeg siterer fra: ”The Uncanny”. Til engelsk ved J. Strachey. I: J. Rivkin og M. Ryan. *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 1998, 2. utgave 2004. Heretter: Freud 2004

¹³⁷ Freud 2004: s. 423

¹³⁸ 22. vers.

opp ligninger for å finne verdien av X; det ukjente. X'er på dører kan òg referere til korsene som ble påmalt dørene til hus hvor svartedauden hadde spredd seg¹³⁹. I sangtekstens tilfelle dreier det seg ikke om svartedauden. Men X'ene og korsene kan uttrykke noe lignende: at ukontrollert natur har tatt kontroll over noe menneskelig. Samtidig kan de uttrykke at dette er sykkelig, tabu og på en eller annen måte bør stanses eller fjernes. Man må finne verdien av X, og Odd Jobs har kalkulatoren som trengs. Odd Jobs' husstempling kan minne om den algebraiske tenkemåten slik den forklares av Sjklovskij: "Det ideale uttrykk for denne prosess [automatiseringsprosessen] er algebraen, der tingen er erstattet med symboler. (...) Denne algebraiske tenkemåte gjør at vi oppfatter tingene som tall og rom, vi ser dem ikke, men vi kjenner dem igjen på deres første og beste kjennetegn."¹⁴⁰ Den tegnspråklige stemplingen kan altså vise til hvordan virkeligheten forenkles. I dette tilfellet: hvordan det ukjente, kaotiske, ukontrollerte og hestlige skal gjøres *gjenkjennelig* og *brukelig*.

Fremstillingene av *hus og bruksgjenstander i omforming* henvendte seg ikke til meg. Men etter hvert observerte jeg at de henvendte seg til hverandre. Som om de la planer om å rømme bort fra sangteksten, bort fra enhver forestilling, inn i sorte hull. Snarere enn å forklare – og da omforme det tomme, stumme og meningsløse, inn i noe forståelig – er sangteksten, formelt, strukturelt og innholdsmessig, mimesis av det urovekkende; mimesis av "the chthonian"; mimesis av *naturen som omformer*. I likhet med den rå og omformende ikke-menneskelige naturen, fremstilles ikke husets endestasjon: den rå naturen det formes tilbake til. For sangteksten, og da dens fremstillinger av *hus og bruksgjenstander i omforming*, vil alltid forbli i seg selv som språk. Den vil derfor ikke forsøke å fremstille "det ennå ikke værende" som huset beveger seg til. Men den språkløse og uutgrunnelige endestasjonen blir sangtekstens *ledestjerne*. Ledestjernen er samtidig et sort hull som suger til seg huset og bruksgjenstandene.

¹³⁹ http://www.nationalarchives.gov.uk/museum/item.asp?item_id=23

¹⁴⁰ Sjklovskij 2003: s. 17

Tatt i betraktning at sangteksten setter likhetstegn mellom bruksgjenstander og død fiksjon, balanserer den dermed på en knivsegg. For den fremstiller noe som endelig er i ferd med å formes ut av unaturlige, sementerte former, tilbake til rå ikke-menneskelig natur; tilbake til ”det ennå ikke værende”. Faren er dermed at det som i virkeligheten beveger seg bort fra ”det værende” i for stor grad skal forbli som bruksgjenstander i fremstillingene. I det kommende kapittelet – 2.4 – skal jeg derfor undersøke sangtekstens løsning. Slik jeg ser det forsøker den å gjøre fremstillingene til blindtarmen; til noe som er i noe menneskelig, uten menneskelige formål. Blindtarmene knyttes sammen til et nettverk i bevegelse. Og bevegelsene har fått billett til *ut av sangteksten* og *ut av språket*.

2.4 ”/Dance to the beat of the living dead/”¹⁴¹

I dette kapittelet skal jeg behandle følgende vers:

- (1) The rug ripped up in cloth popcorn balls
- (2) the walls an old candy striped sack
- (3) in the corner wrinkled black and white
- (4) a table held up by legs
- (5) the peeled back red enamelled mouth of linoleum screamed
- (6) at the pasteboard door
- (7) a knob rolled off in some corner sticky
- (8) a curtain blew into a sink

- (12) the gate danced without its paint on
- (26) and the gate without its paint on danced

- (14) spiders were the window's eyes

¹⁴¹ 1. vers i ”Raw Power” i *Raw Power* (1973) av Iggy and the Stooges.

2.4.1 Endokannibalisme¹⁴² som odysse

Et av sangens musikalske vendepunkt er når "(...) screamed/"¹⁴³ synges. Musikken skifter gir, samtidig som det nye giret kjører musikken inn i et repetert gitarriff. Dette medførte at jeg rettet oppmerksomhet mot likheter. Nærmere bestemt: mot likheter som knytter det omtalte nettverkets elementer sammen. Nettverkets bevegelser og ladninger forholder seg alle til skillet mellom innenfor / utenfor huset. Opphevelse av skillet fungerer billedlig i forhold til omformingen bort fra "det værende"; bort fra det lukkede huset – hvor ikke-menneskelig natur befinner seg i unaturlige former *for* mennesket – tilbake til rå natur. Min undersøkelse av nettverket begynner derfor med det som skriker: "/the peeled back red enamelled mouth of linoleum (...)"

"Linoleum" kan vise til det størknede resultatet av en sammenblanding av blant annet oksidert olje av linfrø, gummityper og kvæ¹⁴⁴, som har størknet over et gulv for å forhindre slitasje. "Enamel" kan vise til en type oljebasert maling. Den brukes gjerne som gulvmaling ettersom den som tørket er hard – den beskytter gulvet mot slitasje – og er skinnende.¹⁴⁵ Før gulvet ble "(...) peeled back (...)" var det altså svært slitesterkt. "(...) peeled (...)" kan oversettes til "skrelt", som i å *skrelle en frukt*. Men i den språklige sammenhengen som viser til det å *skrelle en frukt*, brukes verbet vanligvis med "off" – "peel off" – og ikke med "back". "(...) back (...)" kan i forhold til "(...) peeled (...)" peke mot gulvets naturlige utgangspunkt, ettersom naturlige omformingsprosesser former gulvet *tilbake* til den rå naturtilstanden som dets bestanddeler før var en del av.

¹⁴² Endokannibalisme viser til at døde spises av slektninger. ("cannibalism." Encyclopædia Britannica. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 31 Oct. 2008 <<http://search.eb.com/eb/article-9020006>>.)

¹⁴³ Fra 5. vers: "/the peeled back red enamelled mouth of linoleum screamed/"

¹⁴⁴ "linoleum." Encyclopædia Britannica. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 14 May 2008 <<http://search.eb.com/eb/article-9048413>>

¹⁴⁵ "Enamel paint". Wikipedia. 2008. 8.november 2008 <http://en.wikipedia.org/wiki/Enamel_paint>

Altså: "(...) peeled back (...)" kan knyttes til forberedelser av et måltid – jf. det å skrelle en frukt. Og "back" kan tilknyttes *tilbake til naturen*. De to tilknytningene knyttes sammen i og med at *gulvet i omforming* fremstilles som en munn. Ved hjelp av "(...) enamelled (...)" – som òg kan vise til *tannemalje* – får munnen tenner. Dersom de to betydningene av "enamel" får virke sammen – fra forestillingen av det førtransformerte gulvet, frem til "the peeled back red enamelled mouth of linoleum (...)" – kan verset leses som en billedliggjøring av de naturlige omformingsprosessene. Når de to betydningene får virke sammen, skaper fremstillingen inntrykk av at gulvet har spist seg selv. Man kan dermed forestille seg at den fordøyde emaljemalingen langsomt men sikkert har blitt det som spiser. Og som dermed har bidratt til å spise. Tennene som så å si har spist seg til live, er i tillegg røde. Røde tenner er nærmest synonymt med blodige tenner. Men i dette tilfellet trenger man ikke å tilkalle en rettsmedisiner.

Gulvet i omforming er i fremstillingene ikke et gulv. Og man skal lete meningsløst lenge for å gi det fremstilte mening i en brukssammenheng. Det meningsløse forsterkes av at en munn – som ofte er sentral i meningssammenhenger – har spist i stykker *gulvet som bruksgjenstand*; spist i stykker den mening gulv vanligvis har. Munnen – som langsomt men sikkert har spist seg til live av denne destruksjonen – har ikke blitt hva den spiser. Med andre ord: dens ytring er *ikke* like brukelig, og da meningsfull, som det tidligere gulvet. Dens ytring er *språkløs*. Samtidig er den i virkeligheten *umulig*, og kun mulig i det fiktive; i "Odd Jobs" nevnte nettverk.

Tatt i betraktning måltidet, truer den blodrøde, skrikende munnen med å spise i stykker enhver brukssammenheng. At munnen er aktiv og truende, samt at huset omformes, medfører at fremstillingen ber om å bli videreført i en forestilling, hvor munnen fortsetter å spise. Munnen kan dermed bli som et sort hull som suger til seg huset – vekk fra brukssammenhenger, mening og språk – inn i det rå, alltid foranderlige, språkløse. Munnens

trussel – om å spise i stykker enhver brukssammenheng – forsterkes av at skriket er rettet mot ”(...) the pasteboard door”. For det er dermed rettet mot noe som er *i* skillet mellom innenfor / utenfor huset, hvis bruksverdi blant annet er å stenge ute den rå, omformende naturen, slik at huset – og da husets brukssammenhenger – kan opprettholdes. Jeg forstår derfor hendelsen i det etterfølgende vers – ”/a knob rolled off in some corner sticky/”¹⁴⁶ – som forårsaket av skriket.

2.4.2 “(...) advance guards of great armies, (...)”¹⁴⁷

”(...) rolled off (...)” kan vise til at dørhåndtaket ruller i retning vekk fra døren. Men verset er ikke som følger: ”a knob rolled off *into* some corner”, eller ”a knob rolled off *to* some corner”. Verset skaper inntrykk av at rullingen, vekk fra døren, *fortsetter* i et hjørne. Den kontinuerlige rullingen kan dermed virke åpnende på døren. Og da opphevende i skillet mellom innenfor / utenfor huset. Det er ikke gitt at døren åpnes av at dørhåndtaket ruller vekk fra døren. Men et dørhåndtak, og en dør, er vanligvis grundig relatert til menneskers kontroll over det åpnbare og lukkbare. Det er denne kontrollen som er den største muren mellom den rå og den unaturlig omformede ikke-menneskelige naturen. At hendelsen kan virke opphevende i skillet kan derfor forstås som at kontrollens forutsetninger – dørhåndtaket og døren – skilles. Grunnet likheter er den dermed i påvirkningsforhold med hendelsene i 8., 12. og 26. vers: ”/a curtain blew into sink/”, ”/the gate danced without its paint on/”, ”/and the gate without its paint on danced/”. I alle versene rives og ruskes det i skillet mellom innenfor / utenfor hus og eiendom.

¹⁴⁶ 7. vers

¹⁴⁷ Tittelen er hentet fra Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927): ”So with the house empty and the doors locked and the mattresses rolled round, those stray airs, advance guards of great armies, blustered in, brushed bare boards, nibbled and fanned, met nothing in bedroom or drawing-room that wholly resisted them but only hangings that flapped, wood that creaked, the bare legs of tables, saucepans and china already furred, tarnished, cracked.” (Woolf 1994: s. 95)

I 8., 12. og 26. opprettes det òg en forbindelse mellom vind og rå, omformende ikke-menneskelig natur. Som nevnt er det for oss problematisk å sanse naturlige prosesser. Imidlertid kan *virksomheter* av prosessene ofte bli sansbare. Å sanse selve vinden er heller ikke lett. Det er vel oftere slik at vi sanser vind i *virksomheter av møter* – møter mellom vind og greiner, vind og hår, vind og klær, osv.. I ”Odd Jobs” speiles dette ved at begge – vind og rå, omformende ikke-menneskelig natur – er indirekte til stede. Vindens engelske navn forekommer ikke. Men at et gardin blåser ”(...) into a sink”, eller at en port danser, er fremstillinger av *virksomheter av møter* med vind. Forbindelsen – mellom vind og rå, omformende ikke-menneskelig natur – kan forsterkes av at vind *er* ikke-menneskelig natur. I tillegg transporterer den, for eksempel frø, sporer, pollen og skyer, og bidrar dermed i naturlige vekst- og omformingsprosesser.

Heller ikke jøde- og kristendommens Gud er synlig, håndgripelig eller begripelig. Det passer dermed godt at vind tilknyttes Guds ånd¹⁴⁸. Det hebraiske ordet etter ”Guds” i 1. Moseboks 2. vers¹⁴⁹ er, omalfabetisert, ”ruach”¹⁵⁰. ”Ruach” betydde opprinnelig ”vind”¹⁵¹. I 1. Mosebok svever Guds ”ruach” over en jord som beskrives som ”(...) øde og tom, (...)”¹⁵². Svevet etterfølges av Guds kommanderende utsagn, som virker omformende og formende på det øde og tomme. Omforming og formingen utgjør, etter syv dager, skaperverket. I Bibelen er vind ofte et forvarsel om forandring (som i skapelsesberetningen), eller noe

¹⁴⁸ Biedermann 1993: s. 432. Opprinnelig, tysk utgave: *Knaurs Lexikon der Symbole* (1989) av Hans Biedermann. Jeg siterer fra: *Symbolleksikon*. Til norsk ved F.B. Larsen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS, 1992, 2. opplag 1993. Heretter: Biedermann 1993

¹⁴⁹ ”Jorden var øde og tom, og mørke lå over havdypet. Men Guds Ånd svevet over vannet.” (Bibelen 1978)

¹⁵⁰ Biedermann 1993: s. 432

¹⁵¹ "death." Encyclopædia Britannica. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 12 May 2008
<<http://search.eb.com/eb/article-22186>>

¹⁵² 1. Mosebok 1.2 (Bibelen 1978)

kommende. I 1. Kongebok er storm et forvarsel om Guds komme¹⁵³. Og susing etterfølges av, eller *er* (jf. "ruach") Guds komme¹⁵⁴.

I *Dialektik der Aufklärung* forklares myter og religion som opplysende. De forsøkte å skape orden i kaos; å trekke inn det rå, uhåndgripelige og ubegripelige, i forklarende fremstillinger. For eksempel hadde menneskelignende guder innsikter som muliggjorde den ordnende og betryggende kontrolleringen av kaos.¹⁵⁵ Det som før var kaotisk ble dermed tilknyttet, og forstått i lys av, gudene: "The Olympic deities are no longer directly identical with elements, but signify them."¹⁵⁶ I Bibelen blir *vind* et tegn som refererer til Gud. Og i forholdet mellom Gud og vind er det klart at Gud kontrollerer vinden. Den kontrolleres til å fungere som et sendebud mellom Gud og menneske. Og den involveres i formingen fra kaos til et menneskevennlig kosmos. Med andre ord: i Bibelens språk blir den underlagt ett allmechtig, menneskelignende subjekt, og omformes til å være noe den i virkeligheten ikke er: et kommuniserende tegn, og en unaturlig skaperkraft.

Når det gjelder *omforming* er det altså strukturelle likheter mellom "Odd Jobs" og Bibelen. I begge tilfeller blir omforming utført av noe usynlig, uhåndgripelig og ubegripelig. Og i begge tilfeller er det omformende tilknyttet vind. Vinden i "Odd Jobs" kan dermed være fortroppene til, og forvarselet om, den rå naturens komme. Også i sangteksten blir da vinden til en viss grad et tegn, som blir brukt til å tjene sangteksten. Men som antydnet, forsøker sangteksten å tjene ikke-menneskelig natur. Samtidig er vinden et tegn for noe den i virkeligheten *er* en del av. Som nevnt *er* vind rå natur, samtidig som den bidrar i naturlige

¹⁵³ Biedermann 1993: s. 432

¹⁵⁴ "11 Da sa Herren: «Gå ut og still deg opp på fjellet for Herrens åsyn!» Og se, Herren gikk forbi. Foran ham fór en stor og sterk storm, som kløvde fjell og knuste knauser; men Herren var ikke i stormen. Etter stormen kom det et jordskjelv; men Herren var ikke i jordskjelvet. 12 Etter jordskjelvet kom det en ild; men Herren var ikke i ilden. Etter ilden kom lyden av en svak susing. 13 Da Elia hørte den, drog han kappen for ansiktet, gikk ut og stilte seg ved inngangen til hulen. Da lød det en røst som sa: "Hva vil du her, Elia?" (1. Kongebok 19.11-19.13 (Bibelen 1978))

¹⁵⁵ Adorno & Horkheimer 2008: s. 8

¹⁵⁶ Adorno & Horkheimer 2008: s. 8

omformingsprosesser. Dette faller sammen med at vinden er identitetløst og indirekte til stede, samt at den ikke fungerer tjenende for noe menneskelig. Tvert imot medfører vindens inntog destruksjon av noe som er *for* mennesker.

2.4.3 Dionysisk koreografert mot sorte hull

Når det gjelder 12. og 26. vers – ”/the gate danced without its paint on/”, ”/and the gate without its paint on danced/” – kan dans være virkninger av møter med vind. Da huset var bebodd, ble portens bevegelser kontrollert av mennesker for å lukke eiendommen. Den var dermed et levende bilde på menneskers kontroll over hus og eiendom. Men i 12. og 26. vers er portens bevegelser *formet* av vind til dans. Porter har en lang historie som meningsladede. Ofte har de symbolsk funksjon. Samtidig viser de alltid til seg selv som åpnbare og lukkbare hull i grenser. Portens dans – formet av fortroppene til rå natur – kan vise til at naturen er i ferd med å ta kontroll over huset og eiendommen.

Portens dans er samtidig formet av *forvarselet* om den rå naturens *komme*. Porter kan symbolisere *overganger* mellom *tilstander*¹⁵⁷. Denne symbolikken gjelder òg for dans¹⁵⁸. Portens dans kan dermed sees som *koreografert* i forhold til virkeliggjørelsen av tilstanden den forvarslende er formet av. I den forestillingen som her ber om å oppstå, danser ikke porten kun av seg tvangstrøyen av maling. Den danser *bort* fra det å være en port, og *tilbake* til rå natur, hvor mening og symbolikk ikke eksisterer. Dette faller sammen med at fremstillingen utnytter menneskeskapt mening og symbolikk for å fremstille *porten i omforming*. Takket være denne mening og symbolikk kan porten, i den nevnte forestillingen,

¹⁵⁷ Biedermann 1993: s. 305

¹⁵⁸ Chevalier & Gheerbrant 1996: s. 272-274. (Opprinnelig, fransk utgave: *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1969) av Jean Chevalier og Alain Gheerbrant. Jeg siterer fra: *The Penguin Dictionary of Symbols*. Til engelsk ved J. B.-Brown. London: Penguin Books Ltd., 1996. Heretter: Chevalier & Gheerbrant 1996)

bevege seg *ut* av den mening og symbolikk den er fremstilt med. Den kan dermed bevege seg ut av det den *i* det menneskelige – eller: *i* det værende – er tilknyttet. I forestillingen, etter dansen, vil den forhenværende porten være rå natur, og utenfor språket. Herfra henvender den seg ikke til oss med gaver av visdom om forvandlingens eventuelle fornyende forhold til symbolene. Ordene ligger som meningsløse, tomme kapsler utenfor det sorte hullet porten danset seg inn i. Vinden – som fortropp og forvarsel om den rå naturens komme – koreograferer altså porten til å danse seg vekk fra seg selv, ut av dansen, tilbake til rå natur.

Også hendelsene i 8. vers – ”/a curtain blew into a sink/” – kan være virkninger av møter med vind. At gardinet kan blåse bort fra sin faste plass innebærer at vinduet ikke lenger er huslukkende. Tvert imot kan vinden storme *inn* og *ut*. Gardinet kan sees som en del av skillet mellom innenfor / utenfor huset. For eksempel kan det utestenge lys. Sollyset er blant annet avgjørende for trær og planters fotosyntetiske reaksjoner. Men vinden river altså bort gardinet (og da en del av det nevnte skillet). Med andre ord: forholdene blir lagt til rette for at huset etter hvert vil ligne en skog.

Gardinet blåser ”(...) into a sink/”. ”Sink” kan vise til *oppvaskkum*. Samtidig kan det vise til å *synke*. Verbet i verset kan tenkes å være substantivisert: ”a sink” = ”et synk”. Substantivet kan da vise til en synkningsprosess. Tatt i betraktning at ”sink” i tillegg kan vise til *avløpsrør* og *kloakk*, kan ”a sink” – forstått som ”et synk” – samtidig åpenbare synkningsprosessen. Prosessen blir en bevegelse fra oppvaskkum, gjennom avløpsrør, til kloakk. Vinden – som fortropp og forvarsel om den rå naturens komme – blåser altså et gardin ”(...) into a sink/”. Den fremstilte virkningen, av møtet mellom vind og gardin, peker mot naturens komme i og med at gardinet – en del av skillet mellom innenfor / utenfor huset – blåses *bort* fra vinduet, *ned* i oppvaskkummen, *gjennom* avløpsrør, til kloakk. Med andre ord: *tilbake* til naturen. ”(...) into a sink/” kan samtidig, i likhet med munnen, vise til at huset blir

sugd inn i et sort hull. 14. vers – ”/spiders were the window’s eyes/” – kan òg vise til et slikt sort hull.

2.4.4 Blåst gjennom vindøyne

Som nevnt viser 8. vers òg til et ulåst eller ødelagt vindu som er vindens inn- og utgang. I 14. vers har vinduet øyne. ”Window” stammer fra det middelengelske ”windoge”, som stammer fra nordiske sammensetninger av ordene som viste, og viser, til *vind* og *øye*¹⁵⁹. Sammensetningene viste opprinnelig til ”(...) en ventil, et lufthull i veggen som i formen lignet et øye (...)”¹⁶⁰. I 14. vers er *edderkopper* vinduets øyne. Når edderkopper spinner vev utnytter de ofte vind, ettersom vind kan bidra til å feste trådene til noe fast¹⁶¹. Jeg vil derfor medregne at sangtekstens edderkopper har festet tråder til vinduskarmene. Edderkoppene kan dermed bevege seg *mellom* karmene. Vevene kan da sees som regnbuehinner, og edderkoppene som pupiller.

I virkeligheten beveger ikke pupiller seg, frem og tilbake, uavhengig av øyet. Men vevene og edderkoppene *likner* allikevel øyne. Og gjennom det som likner øyne blåser vinden. Faktisk kan den blåse gjennom fra *begge* sider av vinduet, og dermed fra begge sider av det som likner øyne. Virkelige øyne tar imot sanseinntrykk, som deretter omformes. Men det omformede sendes ikke *ut* av øynene. Den i sangteksten uvanlige bevegelsen inn og ut kan dermed forstås i forhold til opphevelsen av skillet mellom innenfor / utenfor huset. Innenfor hus er ikke-menneskelig natur fanget i unaturlige former – formet *av* og *for* mennesker – og dermed underlagt menneskelige innstillinger. Våre innstillinger har grunnlag

¹⁵⁹ Norrønt: vindauga. Gammeldansk: windughæ. Gammelsvensk: vindøgha. Nyislandsk: vindauga. Færøysk: vindeyga. Dansk: vindue. Svensk (gammeldags): vindöga. (Bjorvand m.fl. 2001: s. 1056)

¹⁶⁰ Bjorvand m.fl. 2001: s. 1056

¹⁶¹ "spider." Encyclopædia Britannica. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 12 May 2008 <<http://search.eb.com/eb/article-47800>>

i sanseintrykk, som blant annet har bevegde seg *inn* gjennom øyne. Bevegelsen *ut* av øynene kan være et bilde på at naturlige prosesser løsriver naturen fra å være underlagt menneskelige, formålstjenlige innstillinger; naturen formes bort fra å være bruksgjenstander. Vinden, som kan blåse *gjennom* vinduet, og da *ut* fra innsiden av huset, kan transportere *ut* oppløste deler av innsiden av huset. For eksempel virker det fremstilte i 1. vers – ”/The rug ripped up in cloth popcorn balls/” – som en invitasjon til vinden.

Omformingen fra ”/The rug (...)” til ”(...) cloth popcorn balls/” kan billedlig fungere som en parallell til dannelsen av skyer. “(...) cloth popcorn balls/” kan være et bilde på skyer i den forstand at det formmessig sett ville liknet skyer. I tillegg likner bevegelsen, og formene i forhold til bevegelsen, dannelsen av skyer. For verset skaper inntrykk av at teppet har steget *opp* i runde, svulmende former *fra* noe vannrett. Denne parallellen skaper òg inntrykk av at det dreier seg om en omforming styrt av naturlige prosesser. At den fremstilte omformingen blant annet er “(...) popcorn (...)”, forsterker dette inntrykket, ettersom omformingen fra maiskorn til popkorn er naturlig. I prinsippet kunne den skjedd uten menneskers kontroll. Samtidig kan omformingen fra maiskorn til popkorn faktisk sammenlignes med dannelsen av skyer. Begge transformasjonene avhenger av oppvarming og nedkjøling av vannpartikler. Potensielle popkorn inneholder vannpartikler. Og når disse partiklene når en viss temperatur, blir de omformet til damp. Dampen forårsaker et voldsomt trykk i kjernen til maiskornet. Trykket medfører at kjernen eksploderer. Temperaturen på innsiden av kjernen, like før den eksploderer, er høyere enn temperaturen kjernen eksploderer ut i. Temperaturforskjellen medfører dermed at den eksploderte kjernen stivner. Den stivnede eksplosjonen er det vi kjenner som popkorn.¹⁶² Trykkforskjellen mellom innenfor / utenfor maiskorn er en klar parallell til skillet mellom innenfor / utenfor huset. At kjernene har eksplodert til popkorn kan dermed virke opphevende i skillet mellom innenfor / utenfor huset.

¹⁶² "popcorn." Encyclopædia Britannica. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 26 May 2008 <<http://search.eb.com/eb/article-9060834>>

Eksplosjonene og de runde formene skaper i tillegg forventning til videre aktivitet. I langt større grad enn teppets opprinnelige form, forbindes runde former med bevegelse. Da huset var bebodd, ble teppet tråkket på. Hvert tråkk kan tenkes som en bekreftelse av at teppet var en slavebundet bruksgjenstand. Snarere enn å bli et magisk teppe, som hvert øyeblikk kan fly av gårde, spikres det fast til gulvet og huset av hvert tråkk. Teppet bærer så å si et lass av tunge fotavtrykk, som er lenken rundt dets hals. Men "(...) cloth popcorn balls/" har definitivt hevet seg opp av den flattrykke tilstanden. Dette forsterkes av at hevelsen blir overdrevent fremstilt som *eksplovert*. Tatt i betraktning 1) forventningen til videre aktivitet, på grunnlag av formskiftet fra flattrykt til svulmende rund, 2) trykkforskjellen mellom innenfor / utenfor maiskornet, som eksploderer, 3) likhetene mellom det fremstilte og skyer, 4) at vinden (som er fortropp og forvarsel om naturens komme) kan blåse inn og ut av vinduet, – kan elementene sammen åpne en forestilling hvor vinden blåser "(...) cloth popcorn balls/" gjennom vindøyene og ut av huset. Som nevnt, blåses de dermed *vekk* fra brukssammenhenger og tinglig identitet. Sistnevnte kan forsterkes av at øyene er en naturlig konstruksjon: spindelvev. Bevegelse fra *innsiden* av huset, *gjennom* spindelvevene, og *ut*, kan være et bilde på at innsiden av huset *omformes* av rå natur *tilbake* til det naturlige.

Som forklart, innebærer samspillet mellom 8. og 14. vers at "(...) window (...)" kommer i kontakt med dets språklige røtter. *Gjennom vindøyene og ut av huset* kan dermed òg bety: ut av språket. Med andre ord: også vindøyene kan være som sorte hull. Vindens rolle, som fortropp og forvarsel om den rå naturens komme, blir òg i dette tilfellet forsterket. Den blåser "(...) cloth popcorn balls/" – som, tatt i betraktning maiskornets eksplosjon, selv er et forvarsel – *inn* i sorte hull. Fremstillingen av *teppet i omforming* er påvirket av sangtekstens innstilling til hva som skjer med det som formes tilbake til naturen. "(...) cloth popcorn balls/" er ikke som Wordsworths¹⁶³ "(...) vernal wood/": "/Let nature be your teacher./ (...)

¹⁶³ William Wordsworth

/One impulse from a vernal wood/ May teach you more of man,/ Of moral evil and of good,/ Than all the sages can./”¹⁶⁴ “(...) cloth popcorn balls/” taler ikke til mennesket om det menneskelige. Tvert imot er den formet for å kunne samarbeide med sangtekstens vind og sorte hull. Som nevnt, legger samarbeidet til rette for at vi kan leve oss inn i en forestilling. Men *i* denne forestillingen forsvinner *cloth popcorn balls* vekk fra ”det værende”. De forsvinner vekk fra den fremstillingen de i sangteksten *er*, tilbake til språkløs, ”ennå ikke værende” ikke-menneskelig natur. Dette vil også medføre at de *i* forestillingen forsvinner, dersom man er trofast mot at sangteksten ikke fremstiller omformingenes endestasjon, men kun *peker* mot den.

2.4.5 Bevegelser i en gammel pose

Dørhåndtaket – jf. ”/a knob rolled off in some corner sticky/”¹⁶⁵ – ruller fortsatt i hjørnet. Men hvorfor avsluttes verset med ”(...) sticky/”? Dersom det hadde vist til dørhåndtakets rulling burde ordet hatt adverbsending. Og dersom hjørnet hadde vært ”(...) sticky/” ville det vært mer normalt å plassere adjektivet foran ”(...) corner (...)”.

”(...) sticky/” kan være beskrivende i forhold til situasjonen: at et dørhåndtak ruller i et hjørne. Situasjonen beskrives dermed som *problematisk*. Men hvorfor er det problematisk at dørhåndtaket ruller i et hjørne? Husets hjørner er hvor sentrale deler av husets *lukkethet* – med andre ord: husets vegger – møtes og holdes sammen. I kontrast til hjørnet er dørhåndtaket ladet av en *husåpnende rettethet* vekk fra døren. Hjørnets huslukkende ladning kan dermed virke desarmerende i forhold til dørhåndtaket.

¹⁶⁴ 4. vers i 4. strofe, etterfulgt av 6. Strofe, fra ”The Tables Turned; An Evening Scene, on the same Subject” i *Lyrical Ballads* (1798). Kildehenvisning: (Wordsworth 1994: s. 65)

¹⁶⁵ 7. vers

Forbindelse mellom ”(...) sticky/” og ”(...) corner (...)” – samt at hjørnet kan virke desarmerende i forhold til dørhåndtaket – kan òg smøre litt lim i hjørnet (jf. at ”sticky” kan beskrive noe som er klebrig eller klisset). Dette skaper inntrykk av at farten på dørhåndtakets bevegelse – som altså er ladet av en husåpnende rettethet vekk fra døren – avtar. Men samtidig er da dørhåndtaket i ferd med å bli grundig forankret borte fra døren. Spenningen mellom disse ladningene skaper uansett forventning til hva som skjer, eller hva den videre aktiviteten tenderer mot. Utfallet kan åpenbares dersom verset sees i sammenheng med 2. og 3.: ”/the walls an old candy striped sack/ in the corner wrinkled black and white/” Om ”(...) the corner (...)” er nøyaktig det samme hjørnet som ”(...) some corner (...)” er ikke sikkert. Jeg regner i hvert fall med at alle hjørnene befinner seg i samme hus. Dette medfører at hjørnet i 3. vers kan si noe om skjebnen til hjørnet i 7..

2. vers kan leses som at veggene er som “(...) an old candy striped sack/”. Denne måten å forstå verset på, kan forsterkes av at det er en pause mellom ”(...) walls (...)” og ”(...) an (...)” i syngingen av verset. Pausen kan høres som et kolon. På amerikansk er ”sack” et vanlig ord for pose. *Husveggene som en pose* kan være et forsøk på å fremstille hva husets vegger har vært *som* for unaturlig omformet natur innenfor huset (da huset var bebodd). Man kan vel trygt si at *posen* har blitt et symbol på forbrukersamfunnet. *Husveggene som en pose* kan da uttrykke at innenfor huset var ikke-menneskelig natur – eller rettere sagt: unaturlig omformet ikke-menneskelig natur – *lukket inne* av forbrukersamfunnets innstillinger. Med andre ord: tidligere rå natur var innformet i brukssammenhenger, hvor alle forbindelser til rå natur var brutt.

”Candy stripes” kan vise til fargene på en variant sukkertøystang – ”candy cane” – som opprinnelig var rød- og hvitstripet¹⁶⁶. At posene, og da veggene, er ”(...) candy striped (...)”, kan da uttrykke at natur – lukket inne av forbrukersamfunnets innstillinger – for

¹⁶⁶ “Candy cane”. Wikipedia. 2008. 8. november 2008 <http://en.wikipedia.org/wiki/Candy_cane>

mennesket er synonymt med *tilfredsstillelse*. Referansen til sukkertøy kan samtidig uttrykke at nytelsen, likesom nytelsen av sukkertøy, ofte er tilfredsstillelse av unødvendige behov, og til dels skapt av industrien. Adorno og Horkheimer skriver: "(...) amusement always reveals the influence of business, the sales talk, the quack's spiel. (...) The liberation which amusement promises is freedom from thought and from negation."¹⁶⁷

"(...) candy striped (...)" kan òg vise til "candy striper": et amerikansk kallenavn for *en frivillig hjelper i sykehus*. Kallenavnet stammer fra 1944 – fra East Orange General Hospital i New Jersey – og kommer av at hjelpernes rød- og hvitstripede uniformer fargemessig lignet de nevnte sukkertøystengene¹⁶⁸. Tatt i betraktning årstallet, bidro nok hjelperne i behandlingen av skadede soldater. Kallenavnet kombinert med sukkertøystengene kan dermed representere *den søte hjemkomst*. Man kan si at *huset og bruksgjenstandene i omforming* er som en krig: det undertrykte, slavedrevne, det som har blitt tvunget inn i noe det verken hører hjemme i eller kan være seg selv i, gjør opprør og bryter ut av tvangstrøyene. Krigens søte hjemkomst er å formes tilbake til den rå naturtilstanden huset før var en del av. Omformingen av veggene – og da oppløsningen av skillet mellom innenfor / utenfor huset – blir for *huset i omforming* som når soldatene stirret opp i sykehusets hvite tak, eller på de sukkertøystripede sykepleierne som minnet dem om det kjære de forlot; det de måtte forlate men snart skulle gjenforenes med.

At *tilbake til naturen* billedliggjøres av hjemkomsten fra 2. Verdenskrig, kan i tillegg uttrykke at naturtilstanden ikke er et paradys. Hjemvendte soldater ankom ikke et paradys, men normaltilstanden og dennes problemer. For hjemvendte soldater: blant annet psykiske problemer – og dermed tilpasningsproblemer – på grunn av dårlig oppfølging. Som Adorno skriver: "Når det naturskjønne maner om frihet, fører det på villspor, fordi den håper på frihet

¹⁶⁷ Adorno & Horkheimer 2008: s. 144

¹⁶⁸ "Hospital volunteer". Wikipedia. 2008. 8. November 2008 <http://en.wikipedia.org/wiki/Candy_striper>

i den gamle ufrihet.”¹⁶⁹ Men husets hjemkomst er søt i den forstand at den er naturlig. En verden uten mennesker ville rensket bort samtlige hus¹⁷⁰. Kontinuerlig ville den arbeidet med å omforme, omforme, omforme. Huset hører ikke hjemme i ”det værende”, men i ”det ennå ikke værende”.

Når det gjelder naturlig omforming av veggene, beskrives veggene som gamle. Alderdommen knyttes i 3. vers – ”/in the corner wrinkled black and white/” – til konteksten av naturlige omformingsprosesser. Veggens rynker kan være synlige resultat av naturlige omformingsprosesser: bølget tapet (tapet som er i ferd med å løsne fra veggen), eller tapet/veggmaterialer med bølgetopper av muggsopp. Verset er ikke som følger: ”in the corner was wrinkled black and white”, noe som i sammenheng med 2. vers – omkonstruert som en klargjørende setning – ville blitt: ”in the corner, the walls – an old candy striped sack – were wrinkled black and white” Omformingsprosessen fremstilles altså ikke i perfektum; ikke som avsluttet, og da som et endelig resultat. Den fremstilles i preteritum. Dette medfører at bevegelse, i forhold til ”(...) wrinkled (...)”, og da omformingsprosessene, i større grad fremheves.

I 3. vers virker ”(...) black (...)” og ”(...) white/” sammen med verbet; sammen med ”(...) wrinkled (...)”. Fargene kan konnotere *død* og *nytt liv*. ”(...) black (...)” kan vise til at veggene, som vedlikeholdte og huslukkende, dør. Døden blir passende nok farget av de mørke muggsoppene. ”(...) white (...)” kan vise til det denne døden, for veggene, er, eller langsomt men sikkert er i ferd med å bli. Nemlig *hjemkomst* og *nytt liv*. Det svarte og hvite – i at veggene rynker seg svarte og hvite – blir òg som *forsvinningspunkt*; som sorte hull. Sort – som i sangteksten er tilknyttet muggsopp – er fargen i ”tohu-bohu”¹⁷¹; i formløst kaos. Dette

¹⁶⁹ Adorno 2004: s. 123

¹⁷⁰ Jf. f.eks. Alan Weismans *The World Without Us* (2007).

¹⁷¹ De hebraiske ordene for ”øde” og ”tom” – i 1. Mosebok 1.2: ”Jorden var øde og tom (...)” (Bibelen 1978) – er, omalfabetisert, ”tohu” og ”bohu” (Chevalier & Gheerbrant : s. 1013.)

faller sammen med at huset beveger seg vekk fra det som er *for* mennesker; vekk fra sementerte former. *Fra* dette, beveger det seg *tilbake* til det alltid foranderlige; tilbake til den stumme naturen; til hvithetens bugnende, myldrende stillhet – jf. Wassily Kandinsky: "White acts upon our souls like absolute silence. (...) This silence is not something lifeless, but replete with life-potential. (...) a nothingness before birth, and before the beginning of all things."¹⁷²

Spenningen i hjørnet¹⁷³ – mellom det huslukkende og husåpnende – dirrer altså mot å sprengte det huslukkende hjørnet. I tillegg etterfølges "(...) balls/" – i "The rug ripped up in cloth popcorn balls/" – av "the walls (...)", og da av versene om veggene. "(...) balls/" og "(...) walls (...)" tilknyttes ved at de rimer. Dette kan åpne for samarbeid. Det bevegelige, tilknyttet "(...) balls/", akselererer det bevegelige knyttet til at veggene "(...) wrinkled black and white/". Og det eksplosive, tilknyttet "(...) popcorn balls/", stuer sprengstoff inn i hjørnets spenning mellom det huslukkende og husåpnende. *Husveggene som en pose* er klare til å bli tatt av vinden. "(...) cloth popcorn balls/" – som allerede har en avtale med vinden – er, i tråd med poseveggenes kommende flytur, klare til å rulle. Når det gjelder 7. vers – og da spenningen mellom hjørnet og dørhåndtakets husåpnende rulling – blir altså det husåpnende dominerende.

2.4.6 ""Stå opp, ta båren og gå hjem!""¹⁷⁴

"Table legs" – kanskje den daueste i riket av døde metaforer – forlot jeg tidligere i oppgaven. Jeg viste da at 4. vers – "a table held up by legs/" – åpner gravlokket. Det jeg ikke fortalte er at den i tillegg flyter mot Kerberos. For også 4. vers er en del av det forklarte nettverket. Sett i

¹⁷² Sitatet er hentet fra: (Chevalier & Gheerbrant 1996: s. 1106)

¹⁷³ Jf. lesningen av 7. vers: "a knob rolled off in some corner sticky/"

¹⁷⁴ Jesu ord. Sitatet er fra 6. vers i "Den lamme" (Matteus 9.1-9.8 (Bibelen 1978)).

sammenheng med 3. – ”/in the corner wrinkled black and white/ a table held up by legs/” – kan 4. forstås som en beskrivende forlengelse av 3.. Det kan beskrive at hjørnet *rommer* et ”(...) table held up by legs/”. Som forklart er spenningen i hjørnet i ferd med å sprengte det huslukkende hjørnet. Likesom huset, og alt *i* huset, vil også bordet bli utsatt for naturlige omformingsprosesser. Dette kan sees som fremhevet dersom ”(...) wrinkled black and white/” forstås som en beskrivelse av *det som er i hjørnet*; altså bordet. I tillegg er bordet plassert i et hjørne som er *husåpnende ladet*. Og som forklart er ladningen tilknyttet et *koordinert* nettverk av spenninger og ladede bevegelser. Bordbeina påvirkes av dette på en slik måte at de kommer i kontakt med noe de i ”table legs” tilskrives, men vanligvis savner: dynamikk.

I sangteksten er dermed metaforen¹⁷⁵ *ikke* misvisende. Tvert imot beskriver den at bordet – som en del av nettverket – lades av bevegelse *ut* av dets former, og *tilbake* til rå ikke-menneskelig natur. Bevegelse sprer seg i de lammede, statiske beina – likesom huset og de øvrige bruksgjenstandene våkner til live fra like lammede og statiske tilstander. Tilstander hvor de var som slaver: fratatt retten til liv levd i tråd med egne potensial. Bordet, som 4. vers viser til, våkner til live fra *dets* døde tilstand. Det er dermed passende at metaforen, i den konteksten den befinner seg i, fornyes; at den våkner til live fra sin tilstand som død metafor. I den forestilling som da kan oppstå, halter *bordet i omforming* tilbake til naturen. Langsomt men sikkert forsvinner beina, og til slutt bordplaten, ettersom bordet gradvis blir gjenforent med rå natur. Fremstillingen av bordet er slik den er for å passe inn i nettverket. Den døde metaforen, som da får nytt liv, fornyes for at bordet i den presenterte forestillingen skal kunne *forsvinne* tilbake til naturen. I tråd med nettverkets bevegelser – *mot* og *inn* i sorte hull – er odysseen samtidig en gravferd for bordets språklige drakt.

Her – ved gjenoppvekkelsen av den døde metaforen – skinner det klart at fremstillingene av *hus og bruksgjenstander i omforming* er en form for *desautomatisering*.

¹⁷⁵ Rettere sagt: den oppstykket forklarende metaforen ”/a table held up by legs/”.

Tidligere i oppgaven siterte jeg Sjklovskij angående vanens tendens til å redusere persepsjonen til *gjenkjennelse*. Som nevnt, blir fremstillingene i ”Odd Jobs” ”(...) en måte å oppleve tingenes tilblivelse på, (...)”¹⁷⁶ Men tilblivelsen er *ikke* først og fremst *for oss*. Fremstillingene skaper ikke noe nytt vi kan *eie* og *bruke*. På grunn av sangteksten kan vi være vitner til *tilblivelse*. Sjklovskij skriver at ”Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse.”¹⁷⁷ Men tilblivelsen vi kan være vitner til – det som på grunn av sangteksten blir ”(...) syn og ikke bare (...) gjenkjennelse.”¹⁷⁸ – forsvinner dit vi ikke kan følge. Vi blir dermed gjort oppmerksomme på den råe ikke-menneskelige naturen, som for alltid vil forbli noe ukjent; som alltid er i tilblivelse. – Jf. Nietzsche: ”Hvert øyeblikk er trøt en ny ting, vi affirmerer *formen*, fordi vi ikke fanger dens absolutte bevægelses subtilitet.”¹⁷⁹ I neste kapittel skal jeg – i lys av Adornos *Ästhetische Theorie* – diskutere nærmere hvordan sangteksten er mimesis av det naturskjønne. Samt hva et slikt mimetisk prosjekt kan innebære.

¹⁷⁶ Sjklovskij 2003: s. 18

¹⁷⁷ Sjklovskij 2003: s. 18

¹⁷⁸ Sjklovskij 2003: s. 18

¹⁷⁹ Barthes 2004: s. 297

3. Mimesis av det naturskjønne. Økologisk poetikk

3.1 Innledning

”(…) man sårer det ennå ikke værende ved å gripe etter det i det værende.”¹⁸⁰, skriver Adorno. Som nevnt er det problematisk å forsøke å fremstille noe som endelig er i ferd med å formes *tilbake* til rå ikke-menneskelig natur. Sangteksten forsøker da å fremstille noe som beveger seg *ut av* unaturlige, sementerte former – formet av ensidige innstillinger hvis mål er at det formede utelukkende skal tjene mennesket – *tilbake* til rå ikke-menneskelig natur. Med andre ord: *fra* ”det værende” *til* ”det ennå ikke værende”. Men jeg vil påstå at sangteksten klarer dette på en ikke-voldelig måte. Dette skal jeg etter hvert diskutere, blant annet i lys av *Ästhetische Theorie*.

I forrige kapittel streket jeg opp samtalene mellom flere av sangtekstens elementer. For det første vil jeg fremheve det jeg stadig har nevnt og forklart: at ”Odd Jobs” fremstillinger – av *hus og bruksgjenstander i omforming* – først og fremst forholder seg til *seg selv* og *hverandre*. De er som blindtarmer: *i* noe menneskelig, men uten menneskelige formål. Likesom moderne, autonome kunstverk, avviser de, som Adorno skriver, ”(…) enhver brukssammenheng, om det så skulle være å sublimere den ved å legge inn en menneskelige [sic?] mening. For kommunikasjon er åndens tilpasning til det nyttige, der den stiller seg i rekken av varer, og det som i dag kalles mening, er en del av dette uvesenet.”¹⁸¹

Samtidig skaper de inntrykk av å ville si noe mer; av å ville bli *forbundet* med andre blindtarmer. Som Adorno skriver: ”Enkeltmomentene gjør teleologisk krav på kontinuitet i verket. De trenger den og kvalifiserer seg for den i kraft av sin egen ufullstendighet og

¹⁸⁰ Adorno 2004: s. 135

¹⁸¹ Adorno 2004: s. 135

ubetydelighet.”¹⁸² Også når elementene virker sammen, skaper de inntrykk av å ville si noe mer. Spenningen mellom dem skaper *overskudd* som ber om å komme til syne i forestillinger som ikke er direkte inkorporert i sangtekstens vers. Men kommunikasjonen mellom elementene er en iverksatt fluktplan. Dermed *viderefører* den det meningsløse. Når elementene forbindes, beveges de – ved hjelp av slik språket er formet, og slik de språklige fremstillingene er strukturert – likesom *ut* av sangteksten, *ut* av seg selv, og *inn* i sorte hull. Endestasjonen viser til rå natur, forstått som noe ”ennå ikke værende” og *utgrunnelig*.

Det samvirkende nettverket av blindtarmer ligner det autonome kunstverk. Nærmere bestemt ligner det *de* autonome kunstverk som kommer nærme det å *ikke* såre ”det ennå ikke værende”, grunnet deres likhet med den tause, utgrunnelige naturen. Denne naturen kan bli levende for oss, dersom vi innstiller oss på den i lys av det som for Adorno er naturens verdighet: ”Naturens verdighet ligger i noe som ennå ikke er, og som med sitt uttrykk avviser den intensjonale menneskeliggjørelse. Denne verdighet har gått over i kunstens hermetiske karakter, (...)”¹⁸³ Sangtekstens likhet med den tause, utgrunnelige naturen er at dens elementer stadig vil si noe mer – jf. Adorno: ”Det skjønne i naturen er det, som framtrer som noe mer enn det på stedet bokstavlig er.”¹⁸⁴ Samtidig er det *mer* de sier ”(...) et uttrykk uten innlagt menneskelig intensjon.”¹⁸⁵ Bevegelsene i sangteksten – som skaper inntrykk av å ville noe, men som samtidig er bevegelser vekk fra mening – likner ”det ennå ikke værende”; likner naturen som elsker å skjule seg¹⁸⁶. Det ovenfor skisserte prosjektet kan være billedliggjort i selve sangteksten. Nærmere bestemt i 12. – 14. vers: ”/the gate danced without its paint on/ Odd Jobs is written on/ spiders were the window’s eyes/”

¹⁸² Adorno 2004: s. 306

¹⁸³ Adorno 2004: s. 135

¹⁸⁴ Adorno 2004: s. 130

¹⁸⁵ Adorno 2004: s. 142

¹⁸⁶ Jf. Heraklits 123. fragment.

3.2 Skrevet, på spindeløyne og dans

Dersom 13. og 14. leses som en setning, kan den leses som at sangteksten er skrevet på *spiders were the window's eyes*. Som forklart, fungerer øynene – av spindelvev og edderkopper – som et av sangtekstens sorte hull, hvorigjennom vinden kan transportere det som er i ferd med å bli rå natur. Dette faller sammen med at øynene er en naturlig konstruksjon. Bevegelse *mot* øynene, samt gjennomgang, innebærer da at innsiden av huset omformes av rå omformende natur, *tilbake* til det naturlige. Dette blir òg en omforming *ut av* og *bort fra* språket. Som nevnt bevegges spindelvevene av vinden. Vevene og edderkoppene bølger dermed inn og ut med vinden. Vinden, og da ikke-menneskelig natur, kan blåse inn og ut av øynene. Dette innebærer altså at huset og gjenstandene beveger seg *tilbake* til rå natur. Men vevene er samtidig *festet* til vinduskarmene, noe som kan innebære at sangteksten ikke evner å bli fullstendig revet med av bevegelsene. Den er skrevet på *spiders were the window's eyes*; på øyne som er bundet fast til vinduskarmene. Dette kan være et bilde på at sangteksten må forholde seg til virkeligheten innenfor dens egne rammer.

At sangteksten er skrevet på *spiders were the window's eyes* kan vise til sangtekstens angst for å sementere. Edderkoppers vev er forsøk på å kontrollere luftrom. *Fangst* er den forsøkte kontrollens mål. Sangteksten fremstiller noe som beveger seg *ut av* ”det værende” og *tilbake* til ”det ennå ikke værende”. Portalen *ut* i ”det ennå ikke værende” er i dette tilfellet edderkoppens vev. At sangteksten er skrevet på *spiders were the window's eyes* kan dermed fremheve at sangteksten er som edderkoppene. Av natur er den klar til å fange det som kommer inn i dens nett. Dette kan vise til angsten for å sementere. Sangteksten, som skrevet *på* øynene, kan òg skape inntrykk av at øynene er *tatoverte*. Dermed vil sangteksten *lukke* eller *blinde* øynene. Tatoveringene – som er den typografiske sangteksten – kan dermed true med å *hindre* at øynene kan fungere som portaler hvor gjennomgang innebærer å forsvinne ut av språket, ut av det menneskelige, og tilbake til rå natur.

At "Odd Jobs" er skrevet på *spiders were the window's eyes*, kan òg vise til sangtekstens *løsning* på problemet og angsten. Som forklart er sangteksten mimesis av de naturlige omformingsprosessene. *Sangteksten som skrevet på edderkopper og spindelvev*, kan dermed vise til at sangteksten er *bevisst* at den er *formende og strukturerende*. Det formende og strukturerende kan representeres av edderkoppene. Og det formede og strukturerte, av spindelvev. Spindelvevenes råstoff er proteiner¹⁸⁷, som naturligvis kommer fra edderkoppenes føde. Edderkoppene *drar* spindelvev *ut* av seg selv. Skapelsen av spindelvev kan altså ligne *sangtekstens* skaping. Noe i virkeligheten *utenfor* det skapende, som for edderkoppen er synonymt med *føde* – en parallell til at "das Ding an sich" for oss alltid vil være "das Ding für mich" – fordøyes av det skapende. Av det fordøyde skapes noe nytt som kommer *ut* av det skapende. Øynene – av spindelvev og edderkopper – kan være et bilde på sangteksten: den er omformede inntrykk strukturert i et *nettverk*. Samtidig er det skapende – edderkoppene – til stede i nettverket. Dette kan vise til at elementene i nettverket er i bevegelse og koordinerte.

Spindelvevene bevegtes i tillegg av vinden. Vevene og edderkoppene bølger dermed inn og ut med vinden. Vinden – som *er* ikke-menneskelig natur, og samtidig fortroppene og forvarselet om den rå naturens komme – fremheves dermed som påvirkende på sangteksten. Og jamfør da at sangteksten, og særlig formene og strukturene (jf. parallellen mellom spindelvev og *sangtekst som nettverk*), er mimesis av det alltid bevegelige og uutgrunnelige ved naturen. Vindens påvirkning kan òg komme til uttrykk i at "Odd Jobs" fremstilles som *skrevet på portens dans*: "the gate danced without its paint on/ Odd Jobs is written on/" Dette kan være et bilde på at sangteksten så å si ønsker å danse *som* porten. Dansen er formet av vind. Porten er da koreografert i forhold til virkeliggjørelsen av tilstanden den forvarslende er formet av. At sangteksten er skrevet *på* dansen kan da uttrykke at sangteksten, formelt og

¹⁸⁷ "Spider". Wikipedia. 2008. 14. november 2008 <<http://en.wikipedia.org/wiki/Spider>>

strukturelt – jf. at dans er kunstnerisk forming av bevegelser – forsøker å *koreografere* sine elementer til likesom å bevege seg *ut* av sangteksten, *ut* av språket, *tilbake* til rå natur. I likhet med vinden er sangteksten *forberedende*. Den former og strukturerer i *pek*; i forvarsler – som i forestillingen kan åpenbare det den varsler om – om hva som kommer til å skje med huset og gjenstandene. I denne sammenheng kan tatoveringene – ”Odd Jobs” nedkrevet på *spiders were the window’s eyes* – sees som *filtre* hvor gjennomgang innebærer å filtreres *ut* av språket.

3.3 Fyrverkeri

Blindtarmenes ferd mot sorte hull er ikke direkte inkorporert i sangtekstenes vers. Men spenningen mellom blindtarmene skaper overskudd som ber om å komme til syne i forestillinger. Dette kan ligne det Adorno forklarer som kunstverkets *transcendens*, *apparisjon* eller *åpenbaring*. Adorno tenker ikke da på vår umiddelbare persepsjon av kunstverket. Våre umiddelbare persepsjoner av ”Odd Jobs” ville for eksempel vært forestillinger av et opprevet teppe (som ligner baller og popkorn), eller et ødelagt gulv (som ligner en blodig og skrikende munn). Transcendens, apparisjon, eller åpenbaring, baserer seg på kunstverkets samvirkende elementer. De samvirkende elementene kan være som raketter. Dersom leseren har oppdaget disse rakettenes, kan han tenne på, slik at kunstverket skyter noe ut av seg selv som i øyeblikk kan vise seg i leserens forestillinger. – ”Fyrverkeriet er apparisjon par excellence: noe som kommer empirisk til syne uten å være tynget av den empiriske lasten å skulle være varig (...) en skrift som blusser opp og forgår, uten å etterlate seg en betydning som kan leses.”¹⁸⁸

¹⁸⁸ Adorno 2004: s. 147

Den skriften som fra "Odd Jobs" blusser opp er altså de sangtekstuelle baserte forestillingene av husets og gjenstandenes odysse. Det at slike åpenbaringer blusser opp og forgår, og at de ikke etterlater seg en betydning som kan leses, er kanskje knyttet til at forestillingens natur er å være *flyktige*. Å fastholde et syn – som om det skulle være et maleri – er vanskelig. Adorno tenker kanskje òg på at de kunstbaserte åpenbaringene er meget skjøre konstruksjoner, ettersom grunnmurene er mimesis av det naturskjønne; av "det ennå ikke værende". Når det gjelder sangteksten, blir det bevegelige – og da det å blusse opp og forgå – merkbart på grunn av sangtekstens former og strukturer, og da av at sangteksten har koreografert elementene til å bli innsugd i sorte hull. Forestillingene har grunnlag i sangtekstens former (fremstillingene = blindtarmer) og strukturer (dynamisk nettverk av blindtarmer, koreografert mot sorte hull). Formene og strukturene er slik de er på grunn av at sangteksten er mimesis av det naturskjønne. Dersom man i forestillingen er tro mot sangtekstens former og strukturer, vil det oppblussede alltid være i bevegelse.

Å alltid være i bevegelse er å alltid fravriste seg betydning; virkelighetssementerende persepsjon. I den skriften som i "Odd Jobs" blusser opp, forsterkes det betydningsløse ved at huset og gjenstandene, ved hjelp av sangtekstens former og strukturer, beveger seg *ut* av språket. Jamfør for eksempel bordbeina fra 4. Vers. Ved hjelp av deres språklige form, og denne formens forhold til nettverket, våkner de til live fra deres tilstand som død metafor. I det oppblussede utnytter de den gjenoppvekkede formen til å halte, med bordplaten på ryggen, mot sorte hull. Som forklart: den gjenoppvekkede formen, som muliggjør odysseen, muliggjør samtidig sin egen begravelse. Oppvekkelsen av metaforen skjer ikke først og fremst for at mennesker skal få et fornyet forhold til bordbein. Men for at bordbeina, i våre forestillinger, skal kunne bevege seg *vekk* fra dem selv; *vekk* fra unaturlige former, *ut* av språket, til de i forestillingen forsvinner.

Det som blusser opp og forgår, blusser opp og forgår "(...) uten å etterlate seg en betydning som kan leses."¹⁸⁹ Imidlertid fremhever Adorno at det er "Det transcendent (..) som gjør dem [kunstverkene] talende, eller til skrift, (...)"¹⁹⁰. "Kunstverket får sin språklikhet når det skaper forbindelsen mellom sine elementer, som en syntaks uten ord, men likevel i språklige figurer. Det disse sier, er ikke det ordene deres sier."¹⁹¹, skriver Adorno. Dette språklige og talende ved kunstverket, som samtidig *ikke* er ordinært språk eller vanlig kommunikasjon, er kunstverkets ånd; det ved kunstverket som kan henvende seg betydningsfullt til mennesker. Kunstverkets ånd kan erkjennes ved å undersøke kunstverkets prosess; "(...) spenningen mellom elementene i kunstverket, (...)"¹⁹²; det som "(...) springer ut av de sanselige momentenes konfigurasjon (...)"¹⁹³; "(...) konfigurasjonen av det som kommer til syne."¹⁹⁴.

Sangtekstens prosess – og da det som gjør at elementene virker sammen – er at alle har billett til sorte hull; *tilbake* til rå natur – en endestasjon som i sangteksten ikke fremstilles. Gravitasjonskraften fra disse hullene er elementenes sauehund. De odysseiske bevegelsenes *kontraster* er òg deler av spenningen mellom elementene. Kontrastene er menneskeskapt former, og da de bruksgjenstandlige formene som det fremstilte beveger seg vekk fra. I tillegg kjemper de odysseiske bevegelsene med selve sangteksten. For elementene, i sammenheng med de andre elementene, blir noe annet enn de er i sine språklige drakter. Et eksempel: det som før var et teppe beveger seg også vekk fra "The rug ripped up in cloth popcorn balls". Men hvordan er alt dette talende?

¹⁸⁹ Adorno 2004: s. 147

¹⁹⁰ Adorno 2004: s. 143

¹⁹¹ Adorno 2004: s. 320

¹⁹² Adorno 2004: s. 161

¹⁹³ Adorno 2004: s. 159

¹⁹⁴ Adorno 2004: s. 159

3.4 Estetisk skinn

Adorno fremhever altså at autonome kunstverk allikevel kan henvende seg, indirekte *men* betydningsfullt, til mennesker. Den mulig betydningsfulle henvendelsen er tilknyttet at det autonome kunstverk – på grunnlag av sin Annerledeshet i forhold til samfunnet og kulturen – kan fungere som et fordreid speilbilde av samfunnet og kulturen. Selv om kunstverket er Annerledes, er der samtidig likheter. En av likhetene er *fiksjon*. For også samfunnet og kulturen opprettholdes av språklige, menneskeskapte strukturer. Strukturene er ikke absolutt sanne. I løpet av historien har de blitt formet i samtale med handlinger, forbilder, og visjoner. Kristendommen har i svært stor grad bidratt i en slik formningsprosess. For eksempel har mennesker i tusenvis av år trodd – og noen til og med ment å vite – at kristendommens Gud finnes. Dette har medført at de har levd *innenfor* kristendommens rammer. De har dermed levd innenfor rammer som stadig flere har begynt å anse som fiktive. I ”Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn” (1873) spør Nietzsche¹⁹⁵ om hva *sannhet* egentlig er. En del av svaret er som følger:

En bevegelig hær av metaforer, metonymier og antropomorfismer, kort sagt en samling av menneskelige relasjoner som blir sublimert ved hjelp av poesi og retorikk, overført og forskjønnet inntil et folk, etter langvarig og gjentatt bruk, anser dem som faste, kanoniske og bindende. Sannheter er illusjoner hvis illusoriske natur er glemt, metaforer som har blitt forterpet og kraftløse, mynter som har mistet sine pregninger, og som nå fungerer som blott metall og ikke lenger som mynter.¹⁹⁶

Kunstneriske bevegelser på slutten av 1800-tallet, og fremover, har ofte operert ut fra lignende innstillinger. Et godt eksempel er *Ficciones* (1944)¹⁹⁷ av Jorge Luis Borges. Her skinner problematikken overveldende klart, blant annet i teksten ”Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Forskere kommer på spór av et ikke-eksisterende land, som etter hvert viser seg å være en

¹⁹⁵ I ”Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn”, skrevet i 1873.

¹⁹⁶ de Man 2003: s. 184-185. Nietzsche-sitatet er hentet fra en norsk oversettelse av kapittelet ”Rhetoric of Tropes (Nietzsche)” i Paul de Mans *Allegories of Reading* (1979). Jeg siterer fra: ”Tropenes retorikk”. Til norsk ved Erik Bjerck Hagen. I: A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H.H. Skei (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1991, 2. utgave 2003.

¹⁹⁷ Jeg siterer fra: *Labyrinter*. Til norsk ved F. Aasen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS, 1964, 2. utgave 1993, 4. opplag 2008. Heretter: Borges 2008

ikke-eksisterende planet. Av et hemmelig broderskap har den blitt formet, strukturert, fremstilt og fortalt som om den *er* eller *var* virkelig. Broderskapet, pressen og forlag bidrar til å gjøre det fiktive systemet til menneskehetens nye virkelighet:

Nesten øyeblikkelig ga virkeligheten tapt på en rekke punkter. For bare ti år tilbake var nesten et hvilket som helst symmetrisk system – som den dialektiske materialisme, antisemittismen, nazismen – i stand til å trolle menneskene. Hvorfor ikke underkaste seg *Tlön*, hele dette nøyaktige, omfattende vitnesbyrd om en metodisk utpønsket planet?¹⁹⁸

”Det moderne protesterte heftig mot det skinnet som ga skinn av å ikke være skinn. (...) kunstverkene blir mistenksomme overfor sin fantasmagoriske side, (...)”¹⁹⁹, skriver Adorno. Selv om ”Odd Jobs” er mimesis av det naturskjønne, tror den *ikke* at den fremstiller, eller kan forholde seg til, naturen ”an sich”. Som Adorno skriver: ”(...) så snart artefakten vil gi illusjon av å være naturlig, mislykkes den.”²⁰⁰ I denne påstanden ligger det vel en kritikk av samfunnet og kulturen som i for stor grad ”(...) vil gi illusjon av å være naturlig, (...)”²⁰¹, og som i for liten grad er bevisst deres fiktive natur. I *Dialektik der Aufklärung* kritiseres opplysningen for å ha mistet bevisstheten om seg selv²⁰². Den stiller seg *ikke*, i stor nok grad, kritisk til seg selv som *frembringer* og *bærer* av sannhet. Opplysningen er for opptatt med å forsøke å flombelyse ”das Ding an sich”. Påstanden er òg en oppfordring til kunsten, om at kunsten må være fiktiv likesom *virkeligheten* er fiktiv. Samt at den bør utnytte dette på en annen måte enn samfunnet og kulturen. For et av kunstens mål er å redde det som av samfunnets og kulturens strukturer utnyttes, undertrykkes og sementeres: ”Det estetiske skinnet vil redde det som den aktive ånd – som også frembrakte de artefaktene som er bærer av skinnet – unndro fra sitt materiale, som den reduserte til noe som står for noe annet.”²⁰³

¹⁹⁸ Borges 2008: s. 22-23

¹⁹⁹ Adorno 2004: s. 184

²⁰⁰ Adorno 2004: s. 312

²⁰¹ Adorno 2004: s. 312

²⁰² Adorno & Horkheimer 2008: s. 4

²⁰³ Adorno 2004: s. 192

Når det gjelder "Odd Jobs", vil jeg for det første fremheve at den er bevisst sin fiktive natur. Adorno skriver: "Kunstverkene sier, at noe er an sich, men påstår ingenting om det."²⁰⁴ Også "Odd Jobs" forholder seg til "(...) at noe er an sich (...)" – altså den rå naturen, som er medvirkende i naturlige omformingsprosesser, og som er omformingsprosessenenes endestasjon. Dersom sangteksten antyder noe *om* det som er "an sich", er det at det ikke er mulig å vite noe om det. Det fremstilles ikke direkte. Men som forklart lar sangteksten seg påvirke – formelt, strukturelt og innholdsmessig – av det alltid bevegelige, tause og gåtefulle ved naturen. Med andre ord: den lar seg påvirke av *det naturskjønne*, slik Adorno oppfatter det.

I sangtekstens tilfelle medfører denne innstillingen at dét vi i større grad kan vite noe om *fjernes* fra vitenen om det. Det vi i større grad kan vite noe om, er det vi selv har formet: "det værende", virkeligheten "für mich". Dette blir sugd omformende vekk; *fra* virkelighet "für mich" *mot* virkelighet "an sich". Med andre ord: *fra* "det værende" *mot* "det ennå ikke værende". At sangteksten er mimesis av det naturskjønne – og ikke av den faktiske rå naturen – er viktig å poengtere. For det fremhever at den virkeligheten vi vanligvis lever i, er "für mich". Den er påvirket av språk, historie, samfunn og kultur, og da i stor grad fiktiv – likesom sangteksten.

Som forklart, er sangteksten bevisst *sin* fiktive natur. *Indirekte* kan dette merkes i at sangteksten virker bevisst formet og strukturert i forhold til et prosjekt. Mer *direkte* kan det merkes i at den til tider er metalyrisk. Det metalyriske kommer blant annet til uttrykk i 13. og 14. vers: "Odd Jobs is written on/ spiders were the window's eyes". 14. vers er en høyst fiktiv fremstilling av inntrykkene *spindelvev og edderkopper mellom vinduskarmer*. Sammenlest kan 13. og 14. vers da uttrykke at "Odd Jobs" er skrevet *på* noe fiktivt; *på* det

²⁰⁴ Adorno 2004: s. 142

naturskjønne; *på* fortolkninger av inntrykk av rå natur. *Ikke* på rå natur ”an sich”, men på rå natur ”für mich”.

Bevisstheten om å være fiktiv kan òg komme til uttrykk i at ”Odd Jobs” fremstilles som *skrevet på dans*²⁰⁵. Ikke-menneskelig natur – både den rå og den omformede – er språkløs. Dans er språkløs kommunikasjon, men allikevel en særegen menneskelig kommunikasjonsform. I tillegg er situasjonen – å skrive *på* en dans – i virkeligheten umulig, og kun mulig i det fiktive. Det er derfor passende at sangteksten fremstilles som skrevet *på* noe fiktivt. I dette tilfellet: skrevet *på* en *besjeling* av det virkelige utgangspunktet. At sangteksten blir fremstilt som skrevet *på* og ikke *i* fremhever dens bevissthet om å være fiktiv. Samt at avstanden mellom sangteksten og virkeligheten ”an sich” er rom av fiksjon hvor den *ikke* vil forsvinne ubevisst inn.

3.5 I et kosmos hvor kaos får oppholdstillatelse

Denne bevisstheten – om å være grunnleggende fiktiv – kommer til uttrykk i de samme versene som fremstiller sangtekstens mimetiske prosjekt. Sangteksten forsøker altså å opprette et estetisk skinn, hvor det opprettende, eller *skapende*, står i klar kontrast til samfunnet og kulturen. Opprettelsen av det estetiske skinnet baserer seg blant annet på de egenskapene *Dialektik der Aufklärung* klart kritiserer: den dissekerende og sementerende rasjonaliteten. ”Imidlertid mobiliserer kunsten teknikken i stikk motsatt retning av det herredømmet gjør.”²⁰⁶, skriver Adorno.

I ”Odd Jobs” er det definitivt til stede en ordnende rasjonalitet. Det er denne som har formet fremstillingene til blindtarmer, som knytter seg sammen i et nettverk, og som ved hjelp

²⁰⁵ Jf. 12. og 13. Vers: ”/the gate danced without its paint on/ Odd Jobs is written on/”

²⁰⁶ Adorno 2004: s. 102

av forbindelsene kan skyte opp fyrverkerilignende syn i forestillingen. Men disse formene og strukturene inkorporerer noe som i samfunnet og kulturen utelukkes, motvirkes, undertrykkes: rå natur; ukontrollert og uforståelig natur, og da innstillinger som anser dette som noe betydningsfullt Annet. I ”Odd Jobs” får dette virke *ved hjelp av* og *i* formene og strukturene. Dette sammenfaller med at formene og strukturene er mimesis av det naturskjønne. I sangtekstens tilfelle er det naturskjønne i tillegg noe som vanligvis regnes som heslig, og som man forsøker å motvirke så fort det begynner å virke: muggsoppenes, og da naturlig omforming av hus. Forståelig nok har jeg aldri hørt noen snakke om muggsopp og forråtnelse som noe positivt, eller i det minste som noe *ikke*-negativt. Det kan skape sykdomsframkallende innemiljø, ødelegge gjenstander, gjøre hus ubeboelige, og medføre store kostnader. Man trenger ikke å google ”muggsopp”, og klikke seg inn på de mer enn 30000 treffene, for å trekke den slutning at muggsopp og forråtnelse er stemplet som *heslig* og motvirkes så fort som mulig. Men når det gjelder ”Odd Jobs”, er altså fremstillingene, formene og strukturene, underlagt det naturskjønne og det heslige. De er underlagt gravitasjonskraften fra sorte hull; fra ”tohu-bohu”. Det kaotiske, meningsløse, eller heslige, blir ikke utsatt for reduserende forklaringsprosesser. Men *i* noe menneskelig, og til og med rasjonelt formet, vender det ryggen til det menneskelige. Jamfør nettverket av blindtarmer, som kun forholder seg til hverandre, samtidig som de i de oppblussede forestillingene graviterer mot forsvinningspunkt. Dette skaper inntrykk av at sangteksten er spedalsk, og *kollapser*.

Samtidig som det fremstilte får så fritt spillerom at det så å si forlater sangteksten, knyttes det i tillegg til sementerte språk- og betydningssammenhenger: konnotasjoner, metaforer, symboler. Men disse blir tømt for betydning. De blir meningsløse, i tråd med at det heslige spiller seg *ut* av sangteksten. For eksempel knyttes *porten i omforming* til symbolene *port, dans* og *vind*. Vinden former porten til dans, men er da formet av forvarselet om den rå

naturens komme. Porten er med andre ord koreografert til å forvandles. Dette faller sammen med symbolene: *vind*, som altså kan fungere som fortropper og forvarsel om noe kommende – samt inngi forventning om forandring – og *port* og *dans*, som symboliserer overgang til en annen tilstand. Men som nevnt, blir da portens dans koreografert i forhold til virkeliggjørelsen av tilstanden den forvarslende er formet av. I den forestillingen som da oppstår – hvor porten danser seg vekk fra seg selv, tilbake til rå natur – danser den seg ut av det meningsladede språket som, ved hjelp av det meningsladede, får den til å danse. I likhet med den gjenoppvekkede døde metaforen, forsvinner den ut av språket uten å sende brev tilbake om forvandlingens eventuelle fornyende forhold til språket.

Sangtekstens rasjonalitet er *ikke* dissekerende og sementerende. Den reduserer ikke kaos til kosmos. Og omformer heller ikke kosmos til kaos. Men kaos får *oppholdstillatelse* i et kosmos som har en integreringspolitikk som anser kaos som noe betydningsfullt Annet. Rasjonaliteten og kosmoset forsøker å *ikke* omforme dette Andre til noe det *ikke* er. Sangtekstens rasjonalitet er dermed "(...) rasjonalitet som kritiserer rasjonaliteten uten å trekke seg vekk fra den; (...)"²⁰⁷. "Odd Jobs" ordnende rasjonalitet – og da dens uvirkelige virkelighet; dens fiktive drakt eller estetiske skinn – er en kontrast til samfunnets og kulturens.

I særlig stor grad er den en kontrast til samfunnets og kulturens forhold til ikke-menneskelig natur. Adorno skriver: "Kunstverkene er skinn ved at de hjelper noe som de selv ikke kan være, fram til en slags andre, modifisert eksistens; de viser noe fram, fordi dette ikke-værende i dem, som er det de lever for, oppnår en slags, om aldri så oppbrutt, tilværelse i kraft av å bli estetisk realisert."²⁰⁸ Det sangteksten forsøker å redde, er ikke-menneskelig natur, som av samfunnet og kulturen i stor grad har blitt redusert til bruksgjenstander, potensielle bruksgjenstander, eller til noe som utelukkende kan fortelle oss noe om *oss*.

²⁰⁷ Adorno 2004: s. 103

²⁰⁸ Adorno 2004: s. 196

Samfunnet og kulturen trekker stadig ikke-menneskelige natur *inn i*, og ikke *ut av*, det menneskelige. Den trekkes *inn* i unaturlige materielle former, og *inn* i det tvers igjennom unaturlige språket. Dette reduserer, sementer og gjør den til noe den naturlig sett ikke *er*. Det er denne reduksjonen og sementeringen figuren Odd Jobs truer med, og som klagekoret – av ”/all the women and the young girls (...)”²⁰⁹ – forsøker å mane frem.

Sangteksten trekker i så stor grad *ut av* seg selv det som viser til ikke-menneskelig natur, at det skapes inntrykk av at sangteksten, likesom huset, kollapser. Huset er spedalsk, og derfor er også sangteksten spedalsk. I så stor grad er den mimesis av det naturskjønne; mimesis av noe den ikke kan *være*, men allikevel forsøker å *likne*, og da innstille seg til som noe betydningsfullt Annet. Sangteksten tømmer seg for innhold, mening og fremstillinger. Men allikevel preker den ikke for et *totalt* bildeforbud. Den vil ikke nekte oss å stå i forhold til naturen. Men ved å forme og strukturere fremstillingene, slik at de forsvinner ut av seg selv, og ut av enhver forestilling, får vi innhamret viktigheten av å *ikke* la fremstillingene bli som navngivingen i 1. Mosebok: ”Det navnet mannen gav hver levende skapning, det skulle den ha.”²¹⁰

3.6 ”(...) sinking into a new kind of barbarism.”²¹¹

Noen vil kanskje si at det virker nihilistisk, barbarisk, og som et ønske om apokalypsens komme, å etterligne kaos, og å bringe kaos i orden. Især tatt i betraktning at sangteksten lar en av samfunnets viktigste grunnsteiner – som i tillegg er et av de stolteste symbol på både samfunn og det siviliserte mennesket – bli omformet til det *forsvinner* til et sted sangteksten ikke følger. Men, som forklart, er ikke sangteksten *kun* kaos. Den er en alternativ måte å

²⁰⁹ 23. vers

²¹⁰ 1. Mosebok 2.19 (Bibelen 1978)

²¹¹ Adorno & Horkheimer 2008: s. xi

forme og strukturere; en alternativ måte å forholde seg til ikke-menneskelig natur. I disse miljøkatastrofiske tider er det, eller burde i hvert fall være, flere som vil hevde at det heller er *samfunnets* og *kulturens* måter å forme og strukturere – både materielt og åndelig – som nærmer seg frembringelse av apokalypsen. Og at det da heller er samfunnet og kulturen som er barbariske.

Nettopp i forhold til denne konteksten kan ”Odd Jobs” være talende. Den kan fungere som en påminnelse om vår absolutte avhengighet av ikke-menneskelig natur. Påminnelsen kan da uttrykke at den gjennomrasjonaliserte innstillingen til natur vil, slik vi i dag ser, medføre konsekvenser vi ikke kan forutse ettersom vi aldri kan ha fullstendig viten om naturen. Naturvitenskapen kan oppnå nok viten til at naturen kan manipuleres. Men dette er *ikke* den absolutte viten om det manipulererte. Samtidig er det umulig å ta i betraktning alle mulige konsekvenser av at naturen manipuleres. For eksempel er ismassenes smeltning et uforutsett resultat av opplysningens ”fremskritt”²¹². Dette uforutsette resultatet kunne Adorno og Horkheimer faktisk brukt som et tilleggsbilde på at menneskeheten – på grunn av opplysning, og opplysningens allierte: industri – ”(...) is sinking into a new kind of barbarism.”²¹³ Vi er deler av et økosystem. Men samfunnets og kulturens strukturer – når det gjelder innstillinger til natur – viser seg nå å være destruktive i forhold til økosystemets naturlige strukturer. Destruktiviteten truer ikke-menneskelig natur, men da òg mennesker.

Sangteksten kan altså fungere som en påminnelse og kritikk av at vi *ikke* har forstått ikke-menneskelig naturs språk; at vi ikke har forsøkt å forholde oss til naturen som noe betydningsfullt Annet. Vår måte å forstå naturen har medført at naturen – etter å ha blitt utsatt for denne forståelsen over lang tid – svarer tilbake. Skremmende og paradoksalt nok er

²¹² Påstanden er basert på forskningsresultatene til Intergovernmental Panel on Climate Change. For eksempel følgende: “The cryosphere (consisting of snow, ice and frozen ground) on land stores about 75% of the world’s freshwater. In the climate system, the cryosphere and its changes are intricately linked to the surface energy budget, the water cycle and sea-level change. More than one-sixth of the world’s population lives in glacier or snowmelt-fed river basins (Stern, 2007).” (Bates m.fl. 2008: s. 19)

²¹³ Adorno & Horkheimer 2008: s. xi

naturens svar unaturlige. De er unaturlige i den forstand at de er frembrakt av *våre* handlinger, som har medført ubalanse i økosystemet. Samtidig er svarene kaotiske. Vår kontroll av natur medførte de kaotiske svarene. Men å kontrollere *svarene*, som truer vår trygghet, er langt ifra like lett. Vi reagerer på svarene ved å forsøke å utvikle en mer miljøvennlig politikk, og mer miljøvennlige hverdagslige handlinger. Dette er viktige reaksjoner. Men samtidig er de overfladiske. Det blir som å fjerne de harde, skarpe ringene fra fingrene, for heller å slå slavene med nakne, eller vottebeklede knyttnever. Reaksjonene burde samtidig være forsøk på å endre våre innstillinger til, og oppfatninger av, ikke-menneskelig natur. Vi bør for eksempel forsøke å endre de innstillinger som mer eller mindre ubevisst innordner verden i et hierarki. I dette hierarkiet sitter mennesket på tronen. Det er omgitt av fiktive glorier som stadig bekrefter at mennesket er mer verdt enn annet liv; mer verdt enn andre typer atomsammensetninger. I tusenvis av år har vi styrt fra denne troen. Og det blindende lyset fra gloriene har rettferdiggjort vårt egoistiske og fråtsende forhold til naturen.

Denne påminnelsen og kritikken kan altså komme til uttrykk i "Odd Jobs" form- og strukturspråk. Den kan òg, på en mer direkte måte, komme til uttrykk i 9. vers – en del av nettverket jeg ennå ikke har undersøkt: "/dead flies and newspapers/" Aviser er et av menneskets vanligste drapsvåpen, når det gjelder henrettelse av fluer. Samtidig er de viktige formidlere – men langt sjeldnere kritikere – av samfunnets og kulturens rådende strukturer. Hvilke avistekster takker naturen avisen er laget av? Hvilke avistekster forsøker å forme og strukturere seg som en unnskyldning overfor den naturen de hver dag utnytter for å informere om ofte helt unødvendige ting? I "Odd Jobs" kontekst kan verset leses som at fluene har blitt *drept* av de samfunnsmessige og kulturelle strukturer som utelukker innstillinger til ikke-menneskelig natur som noe likeverdig og betydningsfullt Annet. I tillegg har de blitt drept av det ignoransen medfører: blindhet overfor at det aller meste som omgir oss er unaturlig omformet ikke-menneskelig natur. Fluene har altså blitt drept av en, for mennesket, usynlig

ansamling omformet natur. Med andre ord: overgrep mot ikke-menneskelig natur skjer *blindt* og *automatisk* på grunnlag av rådende og sementerte innstillinger som ikke tar hensyn til naturen.

Tatt i betraktning at huset er i omforming, vil òg avisen omformes. Avisenes språk vil dermed til og med miste det som gjør det synlig: blekket. Språket vil bli liggende igjen som et spøkelse. Dets forhenværende tro om å kunne fremstille *sannheten* åpenbarer seg som *uvirkelig*.

3.7 Die Mensch-Maschine²¹⁴

”Odd Jobs” retter altså oppmerksomhet mot ikke-menneskelig natur som noe betydningsfullt Annet. Samtidig oppfordrer den oss til å nærme oss dette betydningsfulle Andre med forsiktighet, respekt, og bevissthet om at forsøkene på tilnærming er fiktive. Eller i det minste ikke fullstendig sanne. Oppfordringen kan, om ikke for Annet, sees i sammenheng med at også *vi* er deler av økosystemet. Dersom vi ikke behandler naturen med respekt og forsiktighet, kan økosystemet bli ustabil. I verste fall kan det innlemme oss i noe som er langt mer kaotisk og dødelig enn den livstruende naturtilstanden vi for lenge siden steg ut av. Ved å være noe særegent menneskelig – en sangtekst – som er formet og strukturert i kontrast til samfunnets og kulturens bruksorienterte innstillinger, er den en advarsel om at ikke også *vi* skal bli som bruksgjenstander. Jamfør da angsten i *Dialektik der Aufklärung*:

Through the countless agencies of mass production and its culture the conventionalized modes of behavior are impressed on the individual as the only natural, respectable, and rational ones. He defines himself only as a thing, as a static element, as success or failure. His yardstick is self-preservation, successful or unsuccessful approximation to the objectivity of his function and the models established for it.²¹⁵

²¹⁴ *Die Mensch-Maschine* er tittelen på et av Kraftwerks album, fra 1978.

²¹⁵ Adorno & Horkheimer 2008: s. 28

I et slikt samfunn og en slik kultur er nærmest alt allerede *formidlet*. Alt er sement. Dette kan sementere mennesket ved at det innlemmes i automatiske nettverk, hvor alt er tilknyttet umiddelbar mening og bruksverdi. Skrekkeksempelen i *Dialektik der Aufklärung* er hvor lett folkemassene, og til og med intellektuelle, lot seg forføre av naziregimet, og regimets lettvektsretoriske ideologi. Hvor lett de ble forført til å legge for hat de som i forhold til nazismens retoriske strukturer ble fremstilt som fiender, syndebukker og mindreverdige; som middel til å oppnå noe annet. Dette, samt at selve regimet ble forført av egen retorikk, bidro til å muliggjøre konsentrasjonsleirene, risikable vitenskapelige eksperiment – utført på mennesker – og systematisk utryddelse.

Adorno og Horkheimer ble òg sjokkert over kulturindustrien i USA – noe de har til felles med Vliet. Vliet og The Magic Band ble offer for det Platon-argumentet Adorno og Horkheimer ser som gjeldende i kulturindustrien: ”Art must first prove its utility.”²¹⁶ CB&MBs kunst – især *Trout Mask Replica* – var og er radikale formeksperiment (i hvert fall innenfor en såkalt populærmusikalsk sammenheng, både når det gjelder sanglyrikk og musikk). Som nevnt ble CB&MB i forsvinnende liten grad lyttet til – trolig fordi både musikken og sangtekstene er som flaskeposter²¹⁷, som ved første øye- og ørekast kan ligne miner²¹⁸. For å kunne fortsette å leve, og samtidig lage musikk, forsøkte de derfor å tilpasse

²¹⁶ Adorno & Horkheimer 2008: s. 18

²¹⁷ Jf. Paul Celan: ”Diktet, som jo er et språklig fenomen og dermed vesentlig dialogisk, kan være en flaskepost, utsendt i – den ikke alltid håpfaste – troen på at den et eller annet sted og en eller annen gang vil skylles i land, kanskje på et hjertes bredd.” (Celan 2005: s. 76) Sitatet er hentet fra talen ”Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen” (1958). Jeg siterer fra: ”Tale i anledning mottakelsen av Den Frie Hansaby Bremens Litteraturpris”. I: *Etterlatt. Dikt og prosa i utvalg*. Utvalg, gjendiktning (til norsk) og etterord ved Ø. Berg. Oslo: Kolon Forlag, 1996, 2. opplag 2005.

²¹⁸ Lester Bangs om *Trout Mask Replica*: ”*Trout Mask Replica* shattered my skull, realigned my synapses, made me nervous, (...)” Sitatet er opprinnelig fra *New Musical Express* (1. april 1978). Jeg siterer fra: (Barnes 2004: s. 86)

Kevin Courrier om ”Frownland” (åpningssporet i *Trout Mask Replica*): ”(...) the rhythms clash and collide (...) like a collection of rocks crumbling down in a mountain avalanche.” (Courrier 2007: s. 7)

Andrew Norris om CB&MBs musikk: ”(...) how does electricity kill? Answer: by causing the heart muscles to contract out of synch; the heart loses the beat and breaks time. This is known as ventricular fibrillation, and translated into music it might well sound like the nervous pulses and competing organic urges typical of the Captain Beefheart sound, and first brought to perfection on the album *Trout Mask Replica* (...)” (Sitatet er hentet fra artikkelen ”Projections of the Pulseless body: Don van Vliet and Henri Chopin” (2005). Versjonen jeg

seg kulturindustrien (jmfør kapittel 1.1). Men Vliet hadde åpenbart dårlig samvittighet: ”In later interviews he made light of the whole affair by telling fans who had bought them to go back to the record store and ask for their money back – and that if they couldn’t get a refund he would come and play a concert for them in their home.”²¹⁹

Den dårlige samvittigheten kommer òg til uttrykk i “New Electric Ride”²²⁰. Det lyriske ’jeg’ er “/On the New Electric Ride/”²²¹. Den forsøksvis kommersialiserte musikken fremstilles som en elektrisk berg-og-dal-bane. At underholdningen er automatisert kommer til uttrykk i det forutsigbare i fremstillingen av berg-og-dal-banens forutsigbare rute: ”/Twisting and turning/”²²², ”/Here we go around the curve/ Ya, we really going to swerve/”²²³, ”/Loop-de-loop,/ Ride and glide/ Swoop-de-swoop,/ On the New Electric Ride/”²²⁴ Den dårlige samvittigheten kan merkes i det lyriske ’jeps’ skamfulle reaksjon: ”/Oh, I could barely hold my pride/ I could barely hold my pride/”²²⁵. I tillegg fremstilles gitaren som ”(...) the machine-guitar (...)”²²⁶.

Som nevnt ble ”Odd Jobs” innspilt i 1976; ikke lenge etter det mislykkede forsøket på å lage kommersiell musikk. I kapittel 1.1 fortalte jeg at jeg oppfattet ”Odd Jobs” som en bønn om å bli lyttet til som noe annet enn en bruksgjenstand. Dette kan nå forsterkes, tatt i betraktning: 1) ”Odd Jobs” fokus på bruksgjenstander, som av naturlige omformingsprosesser formes vekk fra det å være bruksgjenstander, 2) at sangteksten, formelt og strukturelt, er mimesis av det naturskjønne – av rå naturs kaotiske stumhet; av det som

forholder meg til er på internett, og derfor ikke sidenummerert. Artikkelen er å finne på følgende adresse: <http://www.popmatters.com/chapter/Issue3/beefheart.html>

²¹⁹ Barnes 2004: s. 185

²²⁰ I *Unconditionally Guaranteed* (1974). Sangteksten er hentet fra:

<http://www.beefheart.com/walker/lyrics/ug/newelectricride.htm>

²²¹ 2. vers

²²² 3. vers

²²³ 5. og 6. vers

²²⁴ 20. – 23. vers

²²⁵ 7. og 8. vers

²²⁶ Fra 12. vers

flykter fra mening – noe som medfører at ”Odd Jobs” fremstillinger er som blindtarmer som vender ryggen til det menneskelige, og kun kan gi mening når de forholder seg til hverandre, 3) at sangen ble innspilt ikke lenge etter det kommersielle forsøket, 4) at den ikke ble utgitt før i 1999, og da i en antologi av såkalte rariteter: uutgitte sanger og alternative versjoner av de allerede utgitte. At ”Odd Jobs” er som en bønn om å bli lyttet til som noe annet enn en bruksgjenstand, sammenfaller med sangtekstens prosjekt, slik jeg har beskrevet det. Dette kan forsterke at ”Odd Jobs” er en advarsel om at ikke også *vi* skal bli som bruksgjenstander.

4. Fiksjonskamp

4.1 Innledning

Samtidig som sangteksten er mimesis av det naturskjønne, er den en *iscenesettelse* av seg selv. Den er en iscenesettelse av det å være mimesis av det naturskjønne. Og da av den problematikken, og kritikken – av samfunnet og kulturen – som det å være mimesis av det naturskjønne kan innebære. Adorno ville kanskje sagt at denne kritikken blir for tydelig, eller unødvendig tydelig. Som forklart: for Adorno er det av større viktighet at kunstverkenes former og strukturer – kunstverkenes rasjonalitet – kan være en kritikk av samfunnet og kulturen.

Fremstillingene av *hus og bruksgjenstander i omforming* er – formelt, strukturelt og innholdsmessig – mimesis av det naturskjønne. Men samtidig er de fremstillinger, og etterligninger, av natur. At et kunstverk er mimesis av det naturskjønne trenger ikke å innebære at kunstverket *fremstiller*, eller *avbilder*, natur. Adorno er først og fremst opptatt av at kunstverkets former og strukturer skal bli påvirket av det at naturen er ”noe ennå ikke værende”, stumt og gåtefullt. Han skriver *ikke* at man samtidig skal fremstille havet, skyene eller vinden. Men han skriver: ”Kunsten etterligner ikke naturen, heller ikke den enkelte naturskjønnhet, men det naturskjønne an sich.”²²⁷

I sangtekstens tilfelle er det imidlertid slik at etterligning av naturen sammenfaller med etterligning av det naturskjønne ”an sich”. Naturen som i sangteksten *indirekte* avbildes – eller som sangteksten, formelt, strukturelt og innholdsmessig, forholder seg mimetisk til – er naturlige omformingsprosesser; alltid foranderlig natur; ”noe ennå ikke værende”. Dette

²²⁷ Adorno 2004: s. 133

kommer først *til syne* i *avbildninger av resultater* av naturlige omformingsprosesser. Men på grunn av sangtekstens former og strukturer – som er mimesis av det naturskjønne ”an sich” – blir de imidlertid *ikke* endelige resultat, men som ”noe ennå ikke værende”. Det som avbildes mer direkte, er natur som vanligvis ikke anses som natur: bruksgjenstander. Denne naturen er vanligvis statisk, og ”noe værende”. Den har blitt frarøvet sin natur; så å si blitt utstoppet, og deretter formet inn i endelige former. Men naturlige omformingsprosesser bryter forbannelsen, og gjør at det unaturlige, statiske og ”værende” igjen blir naturlig, dynamisk og ”noe ennå ikke værende”. Dette forsøker sangteksten – når det gjelder form, struktur og innhold – å forholde seg mimetisk til.

Men det dobbelt etterlignende forholdet kan, i disse miljøkatastrofiske tider, i ekstra stor grad fungere som en påminnelse og kritikk av at vi ikke har forstått naturens språk; at vi ikke har forsøkt å forholde oss til naturen som noe betydningsfullt Annet. At sangteksten avbilder hus og bruksgjenstander – natur som vanligvis ikke anses som natur – bevisstgjør om at nærmest alt som omgir oss er ikke-menneskelig natur. Avbildningen, innenfor sangtekstens kontekst, viser at vi hver dag er i kontakt med naturbeherskelsens ofre. Ofrene er språkløse, stumme og frarøvet deres natur. Nettopp språkløsheten og stumheten gjør, for oss, frarøvingen så lite problematisk. I kanskje for stor grad definerer vi *overgrep* i lys av menneskers fysiske og psykiske smerter. Når vi ikke hører skrik, eller noe som kan forstås i lys av menneskers språk (språk i vid betydning), vil vi med god samvittighet utføre noe vi ikke lenger anser som overgrep. Først nå, når disse overgrepene har medført ubalanse i økosystemet, begynner vi å forstå overgrepene. Nettopp dette – at vi trengte en miljøkrise for å *begynne* å forstå overgrepene – kan vise at dersom kunstverket vil forsøke å innstille oss til ikke-menneskelig natur som noe betydningsfullt Annet, er det kanskje ikke tilstrekkelig at kunstverket *kun* er indirekte etterligging av det naturskjønne ”an sich”.

Som forklart, kan 9. vers – ”/dead flies and newspapers/” – være en mer direkte kritikk av samfunnets og kulturens naturundertrykkende strukturer. Å være kritikk som kommer mer direkte til uttrykk, er òg gjeldende for det som i sangteksten *ikke* er fremstillinger av *hus og bruksgjenstander i omforming*. I hvert fall dersom det stilles opp mot det som *er* fremstillinger av *hus og bruksgjenstander i omforming*. For samfunnets og kulturens naturundertrykkende strukturer kan i sangteksten oppdages som formet til figurer og scener. Figuren Odd Jobs og klagekoret – som vil motvirke de naturlige omformingsprosessene, og dermed motvirke sangtekstens mimetiske prosjekt – er eksempler på slike figurer. Men er også disse mimesis av det naturskjønne? Figurene og scenene befinner seg først og fremst i følgende vers:

- (11) Hobo ain't been around for some time

- (16) the little girl from in back of the clothesline
- (17) cast a shadow like a crow
- (18) its beak spoke open
- (19) why doesn't old Odd Jobs come around anymore
- (20) he used to ride his form-a-heap bike
- (21) and his basket was a whole candy store
- (22) he used t' make X's from door to door
- (23) all the women and the young girls around here
- (24) ask why old Jobs don't come around anymore
- (25) why old Jobs don't come on home
- (26) and the gate without its paint on danced
- (27) and creaked and moaned
- (28) here he comes peddlin' up on his form-a-heap bike
- (29) a bag of skin and bones
- (30) spokes were scraping two rust fenders

4.2 Personifikasjoner av ”det værende”

Figurene og scenene er i seg selv ikke umiddelbart forståelige. Imidlertid er de alle tilknyttet Odd Jobs, og håpet om dennes ankomst. De er dermed tilknyttet det gjentatte spørsmålet om hvorfor Odd Jobs ikke kommer. Det gjentatte spørsmålet, og dermed figurene og scenene, maser om å bli *forstått* og *besvart*. Og i lys av konteksten er det ikke vanskelig å gi figurene

og scenene *betydning*. Som forklart (jamfør kapittel 2.2 og 2.3): 1) Konstateringen av Odd Jobs' fravær kan leses som årsaken til at huset og bruksgjenstandene er i naturlige omformingsprosesser. Det var Odd Jobs som vedlikeholdt huset; som tilrettela naturen *for* mennesker. 2) Klagekorets spørsmål, om hvorfor Odd Jobs ikke kommer, kan ha vokst opp fra usikkerheten og frykten overfor det som beveger seg vekk fra menings- og brukssfæren. Fortvilet spør de hvordan de skal forholde seg til det meningsløse og ubrukelige.

I motsetning til fremstillingene av *hus og bruksgjenstander i omforming* – eller i hvert fall i større grad enn disse – er figurene og handlingene *henvendelser*. De forsøker å *kommunisere*. Og likesom *de* søker forståelse og brukervennlighet, er de for *oss* lettere å forstå. I lys av konteksten blir de personifikasjoner av "det værende", forstått som *sementerende* og *statisk*, og som samfunnets og kulturens naturundertrykkende strukturer. Samtidig ville de ikke vært slike personifikasjoner dersom de ble løsrevet fra den konteksten de er deler av. Allikevel bryter personifikasjonene, og deres handlinger, med det å være mimesis av det naturskjønne, grunnet at de i større grad henvender seg og kommuniserer. Kommunikasjon forsterkes av at de blir forståelig talende bilder (personifikasjoner). I sangteksten er deres funksjon å være som deler av et drama. Deres antagonister er de delene av sangteksten som er mimesis av det naturskjønne; nettverket av fremstillinger av *hus og bruksgjenstander i omforming*. Dramaet kan uttrykke den samme kritikk som formene og strukturene til de delene som er mimesis av det naturskjønne. Men ikke på samme måte; ikke ved å være mimesis av det naturskjønne.

Personifikasjonene, og deres handlinger, truer med det samme som nettverket av blindtarmer: å rasere sangteksten. Som forklart kan det at sangteksten er mimesis av det naturskjønne også merkes i at sangteksten, likesom huset, er som spedalsk. Det skapes inntrykk av at sangteksten, likesom huset, brytes ned og kollapser. De sistnevnte inntrykk skapes av at blindtarmene er koreografert til å forsvinne inn i sorte hull. Denne nedbrytningen

og kollapsen forsøker personifikasjonene å etterape. Men nedbrytningen og kollapsen blir i dette tilfellet noe annet, og talende på en annen måte. Som jeg etter hvert skal forklare, truer nedbrytningen og kollapsen med å ødelegge elementer i det dynamiske nettverket av blindtarmer. Det som dermed trues er nettverkets forsøk på å være mimesis av det naturskjønne; dets forsøk på å fremstille ikke-menneskelig natur som noe betydningsfullt Annet.

Som forklart, ankommer ikke Odd Jobs før i sangtekstens tre siste vers, ettersom hans ankomst ville gjort det umulig for sangteksten å være mimesis av det naturskjønne. Ankomsten ville fjernet grunnlaget – hus og bruksgjenstander i omforming – som sangteksten baserer seg på når den er mimesis av det naturskjønne. Klagekoret forsøker å fremmane Odd Jobs for å kunne bli stilt overfor noe forståelig og brukervennlig. De ønsker at huset og bruksgjenstandenes odysseiske bevegelser skal spoles tilbake til deres unaturlige, statiske og bruksgjenstandlige former.

4.3 Kråkeskygge og kråkesølv

Trusselen om å rasere sangteksten kommer kanskje klarest til uttrykk i jenta, jentas handlinger, og det disse handlingene er tilknyttet. Versene jeg skal behandle, når det gjelder jenta, er først og fremst de følgende:

- (14) spiders were the window's eyes
- (15) the sun made them look silver
- (16) the little girl from in back of the clothesline
- (17) cast a shadow like a crow
- (18) its beak spoke open
- (19) why doesn't old Odd Jobs come around anymore

Lyset fra solen medfører blant annet at vi kan se *skygge* og *gjenskinn*. Virkningene av sollyset blir i sangteksten tolket i lys av hva de *likner*. Jentas skygge blir som en kråke. Og gjenskinnet

i spindelvev og edderkopper gjør at *spiders were the window's eyes* likner sølv. Man kan dermed oppdage en draging mellom jenta – eller nærmere bestemt: jentas kråkeskygge – og det sølvskimrende mellom vinduskarmene. Dragningen kan opprettes av oppfatningen om at kråker samler på skinnende gjenstander²²⁸. Vanligvis er der ingen draging mellom skygge og gjenskin. Dragningen opprettes altså mellom, og på grunn av, to *illusjoner*. Dragningen er dermed formet i tråd med nettverket av *hus og bruksgjenstander i omforming*, hvor elementene er formet for å kunne forbinde seg med hverandre. Men når det gjelder kråkeskyggen og det sølvskimrende, er *effekten av forbindelsen* annerledes.

Kråkeskyggen truer med å fjerne *spiders were the window's eyes*. Den truer dermed med å fjerne et av elementene i det dynamiske nettverket av blindtarmer. Elementet – som er som et sort hull, og i tillegg tilknyttet sangtekstens metalyriske plan (jamfør kapittel 2.4.4 og 3.2) – bidrar i avgjørende grad til nettverkets funksjon. Den destruktive dragningen mellom de to illusjonene, eller mellom to tydelig fiktive element, skaper dermed inntrykk av å kunne rasere sangteksten. Som antydnet, kan dette ligne det som kan åpenbares når sangtekstens elementer – som viser til ikke-menneskelig natur – forbindes. Nemlig inntrykk av at fremstillingene formes *ut* av sangteksten. Deretter at fremstillingenes empiriske grunnlag forsvinner *ut* av fremstillingene, slik at språket blir liggende igjen og fremvise sin sanne natur: fiktivt, uten kjøtt og blod, og uten et direkte forhold til "das Ding an sich". Men samtidig som

²²⁸ Dersom man googler "crow shiny objects" får man mange treff angående kråker som samler på skinnende gjenstander.

Britannica spesifiserer ikke at kråker samler på skinnende gjenstander, men presenterer følgende observasjoner: "They (...) exhibit great curiosity, fueling a reputation as inventive pranksters and calculating thieves. They fly off with people's mail, pull clothespins off lines, and make off with unattended objects such as car keys." ("crow." Encyclopædia Britannica. 2008.

Encyclopædia Britannica Online. 4 Nov. 2008 <<http://search.eb.com/eb/article-9028018>>.)

Tom Waits, og konen Kathleen Brennan, har skrevet en sang som tar utgangspunkt i oppfatningen om at kråker samler på skinnende gjenstander: "Shiny Things" i *Orphans* (2006).

Jeg vil også tro at ordet "kråkesølv" stammer fra denne oppfatningen. "Kråkesølv" er ifølge Store Norske Leksikon en "(...) uformell betegnelse for sølvaktige, blanke skjell, blad eller plater av fargeløs glimmer (vanligvis muskovitt)." (Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon, 4. utgave, 2005-07, www.snl.no 04.11.2008. <http://www.snl.no/article.html?id=644244>)

det her er en likhet, truer kråkeskyggen med å fjerne en sentral del av det sangtekstlige grunnlaget som flere av sangtekstens elementer er avhengige av for å kunne fungere. Den truer med å grabbe til seg en av portalene som muliggjør at fremstillingene av *hus og bruksgjenstander i omforming* kan bevege seg *ut* av sangteksten, *ut* av fremstillingene, og *ut* av enhver forestilling.

Kråkeskyggen er skyggen av en jente. Mange barn har et tilsynelatende empatisk forhold til natur. Ofte besjeler de naturen. Årsaken til dette kan være at de ennå ikke er formet av samfunnet og kulturen i like stor grad som voksne. De befinner seg ennå ikke i de språklig baserte koder og strukturer som de fleste etter hvert vokser inn i. At jentas skygge er som en kråke kunne dermed vært et bilde på at hun fremdeles er det *i* henne som er nærmere naturen enn kulturen. At nebbet "(...) spoke open/"²²⁹ – oversatt som "snakket seg opp" – kunne da blitt lest som at jenten gir det *i* seg, som ligger nærmere naturen enn kulturen, stemme. Men jenta befinner seg "(...) in back of the clothesline/"²³⁰. Sangtekstens kontekst vil likestille klær med bruksgjenstander. I store deler av sangteksten har det som før var bruksgjenstander fått bevege seg stadig lenger vekk fra dét å være bruksgjenstander. Mennesker, reparasjon og vedlikehold, har vært fraværende. Vi kan ikke vite om det henger klær på snoren. Heller ikke hva jenta har gjort eller kommer til å gjøre med klærne. Men scenen er langt vekk fra romantikkens forbindelser mellom barnet og Adam i Eden²³¹.

²²⁹ 18. vers

²³⁰ 16. vers

²³¹ Jf. M.H. Abrams' *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1971): "Usually we find also an equation, implicit or overt, between the infancy of the individual and the condition of Adam in Eden, so that to restore the fresh and wondering vision of the child is to recover the pristine experience of paradise: (...)" (Abrams 1973: s. 380)

4.4 ”Det værendes” uniformer

I 1. Mosebok er opplysning tilknyttet tildekning av den nakne kroppen. I 3. kapittel spiser Adam og Eva av kunnskapens tre, og dekker seg til med fikenblad. Ikke lenge etter, like før Gud sender dem ut av Edens hage, gir han dem klær: ”21 Herren Gud laget klær av skinn til mannen og hans hustru og kledde dem med.”²³² Selv om de sendes ut av Edens hage er de fremdeles opphøyde skapninger. Klærne kan sees som en påminnelse om at mennesket – innenfor jødiske og kristne rammer – ikke anses som et dyr. I Vliets sangtekstuelle univers, især i ”My Human Gets Me Blues”²³³, fremstilles klær som menneskelig kulturs uniform:

- (1) I saw yuh baby dancin’ in yer x’ray gingham dress
- (2) I knew you were under duress
- (3) I knew you under yer dress
- (4) Just keep comin’ Jesus
- (5) You’re the best dressed
- (6) You look dandy in the sky but you don’t scare me
- (7) Cause I got you here in my eye
- (8) In this lifetime you got m’humangetsmeblues

Figuren – ”(...) yuh (...)” og ”(...) you (...)” i 1. – 3. vers – er ikledd et plagg: ”(...) x’ray gingham dress/”²³⁴. Men plaggets sammenkobling med ”(...) x’ray (...)” – røntgen – gjør at plagget kan gjennomskues som en slags løgn. Ved hjelp av rim kan påkledningen forholde seg betydningsfylt til ”(...) duress/”²³⁵. Og da til at den påkledde figuren er ”(...) under duress/”. I tillegg er påkledningen i et forhold til Jesus. Hva kan disse forholdene innebære?

Jesus fremstilles som ”(...) the best dressed/”²³⁶, og som ”(...) dandy in the sky (...)”²³⁷. Lignende billedbruk ligger òg til grunn i versene om Gud:

- (20) But it’s alright God dug yer dance
- (21) ’n would have you young ’n in his harum

²³² 1. Mosebok 3.21 (Bibelen 1978)

²³³ I *Trout Mask Replica* (1969). Sangteksten er hentet fra:
<http://www.beefheart.com/walker/lyrics/tmr/myhumangetsmeblues.htm>

²³⁴ Fra 1. vers

²³⁵ Fra 2. vers

²³⁶ Fra 5. vers

²³⁷ Fra 6. vers

- (22) Dress you the way he wants cause he never had uh doll
- (23) Cause everybody made him uh boy
- (24) 'n God didn't think t' ask his preference

“(…) God (…)” er her en ide om Gud – ikke den mulige, og da selve Gud – noe som kan utledes av verbet i 23. vers: ”/Cause everybody made him uh boy/” I ideen om Gud blir Gud forvandlet til en gutt overfor et dukkehus, som kan ”/Dress you the way he wants (…)”²³⁸. ”(…) dress/” kan forstås som det menneskelige – skapt av mennesker – som vi så å si kler på oss, eller blir påkledd, mens vi vokser opp innenfor samfunn og kultur. Oppfatninger av Jesus har spilt sentrale roller i utviklingen av våre oppfatninger av mennesket. Han er, og har vært, det ideale mennesket. I sangteksten er han derfor ”(…) the best dressed/”²³⁹ og ”(…) dandy in the sky (…)”²⁴⁰. Gud digger den påkleddes figurs dans ettersom den danser i en ”(…) x-ray gingham dress/”²⁴¹. Påkledningen kan tenkes å være formet i samsvar med kristne dogmer, eller mer generelt: tradisjoner, normer og regler. En verden som styres av noe som i dette tilfellet fremstilles som banalfiktivt, fremstilles som et dukkehjem hvor dukkene ikke har egen vilje. De er ”(…) under duress/”²⁴². Påkledningene er altså *tvangstrøyer* av tradisjoner, normer og regler. Jenten i ”Odd Jobs” befinner seg i nærheten av en klessnor. Dette kan uttrykke at hun er under påkledning; at hun blir oppdradd, inn i samfunnet og kulturen.

4.5 ”Hva sier bjørnen?” ”Brumm, brumm!”

Liksom andre dyr lekesloss seg inn i den brutale virkeligheten, leker menneskebarn seg inn i samfunnets og kulturens naturundertrykkende strukturer. Også barnlige innstillinger er formet, og da ofte av enkle og naive fremstillinger som kan minne om fortidens myter. Som Adorno og Horkheimer forklarer, er *det mytiske* opplysningens forstadium. I mytene skal den

²³⁸ Fra 22. vers

²³⁹ Fra 5. vers

²⁴⁰ Fra 6. vers

²⁴¹ Fra 1. vers

²⁴² Fra 2. vers

skremmende verden forklares. Forklaringene innebærer at den fremstilles som *mulig å kontrollere*.

I barneprogrammer, barnefilmer og barnebøker, blir naturen ofte utsatt for lignende forklaringer, som omformer naturen til noe den ikke er. Kosedyr blir til dyr. Og dyrene snakker. Naturen som der besjeles er som regel natur som minner om mennesker: pattedyr, og til og med insekter. Men sjelden planter, steiner, hus og møbler. Den fremstilte ikke-menneskelige naturen snakker som regel om noe menneskelig betydningsfullt. Den ikke-menneskelige naturens utsagn og handlinger er oppdragelse. Og oppdragelse er en formende vei inn i det menneskelige som av samfunnet og kulturen er kanonisert. I tillegg blir figurene, som viser til ikke-menneskelig natur, ofte fremstilt som dumme. De misforstår enkle normer og regler. En annen, litt smartere figur, korrigerer den dummes utsagn eller handling. Barnet – som av det fremstilte har lært – kan etter hvert heve seg over disse dumhetene.

De analfabetiske dyrene i fortellingene om Ole Brumm²⁴³, regner Ugla – som til en viss grad kan skrive og lese – som Hundremeterskogens klokeste. Men selv Ugla, og de andres visdom, blekner i forhold til Skogvokteren; Hundremeterskogens *skaper* og *oppretholder*: Kristoffer Robin. Kristoffer Robin er en opphøyd skapning på grunn av hans kunnskaper og rasjonalitet. Scenen hvor Robin slår en knelende Brumm til sin ridder²⁴⁴ bekrefter det hierarkiet som i tusener av år har blitt fremhevet. Hierarkiet har et autoritativt grunnlag, blant annet i Bibelen: ”28 Gud velsignet dem og sa til dem: ”Vær fruktbare og bli mange, fyll jorden og legg den under dere! Dere skal råde over fiskene i havet og fuglene under himmelen og alle dyr som det kryr av på jorden!””²⁴⁵ Ikke lenge etter skal undersåttene

²⁴³ Opprinnelig: *Winnie-the-Pooh* (1926) og *The House at Pooh Corner* (1928), av Alan Alexander Milne, og illustrert av Ernest Howard Shepard.

²⁴⁴ I 10. kapittel – “In Which Christopher Robin and Pooh Come to an Enchanted Place, and We Leave Them There” – i *The House at Pooh Corner*.

²⁴⁵ 1. Mosebok 1.28 (Bibelen 1978)

navngis én gang for alle²⁴⁶. De norske oversetterne av fortellingene om Winnie the Pooh²⁴⁷ har virkelig valgt et sjokkerende lite nysgjerrighetseggende navn. Det får alle tanker om naturen, som noe betydningsfullt Annet, til å visne før de har fått anledning til å blomstre: Ole (et av Norges vanligste menneskenavn) og Brumm ("Hva sier bjørnen?" "Brumm, brumm!").

4.6 Skyggedyrenes colosseum

Likesom den *Grizzly Man*-aktige²⁴⁸ "Wild Life"²⁴⁹, tror jeg "Odd Jobs" vers om jenten kan leses som en kritikk av barnekulturens uheldige besjeler av natur; en kritikk, *ikke* av barn, men av *voksne* som *skaper* barnekulturen. I 15. vers – "/the sun made them look silver/" – spesifiseres det at solen *medfører* at *spiders were the window's eyes* ligner sølv. Når det gjelder 16. og 17. vers – "/the little girl from in back of the clothesline/ cast a shadow like a crow/" – nevnes ikke solen som årsak til kråkeskyggen. Men skyggen fremstilles som *kastet* av jenten, som om hun er en magiker som "cast a spell". Skyggen kan dermed være et av innspillene i en skyggelek, hvor man forsøker å få skyggene til å ligne dyr. Da *jeg*, og mine medelever, lagde skygger i skyggelek, var ofte overheadens projiserte lys som skyggedyrenes colosseum.

I "Odd Jobs" møter ikke skyggekråken en tiger eller en gladiator, men sin egen grådighet. Eller mer korrekt: den grådigheten kråker har blitt gitt i folketro, som er en grådighet etter skinnende gjenstander. Selv om mange har observert at kråker samler inn

²⁴⁶ "19 Og Herren Gud tok jord og formet alle dyrene på marken og alle fuglene under himmelen, og han førte dem til mannen for å se hva han ville kalle dem. Det navnet mannen gav hver levende skapning, det skulle den ha." (1. Mosebok 2.19 (Bibelen 1978))

²⁴⁷ Fortellingene om Winnie-the-Pooh ble oversatt til norsk i 1932, av Rikka Bjølgerud Deinboll. I 1974 kom den i en ny og forkortet utgave, ved Thorbjørn Egner. Og i 1993 kom det en komplett og revidert oversettelse, ved Tor Åge Bringsværd og Marianne Koch Knudsen.

²⁴⁸ *Grizzly Man* (2005) av Werner Herzog, hvor den Don Quijote-lignende Timothy Treadwell tror han kan bli venn med grizzlybjørner – en tro han forsøker å virkeliggjøre, og som ender med at Treadwell blir spist.

²⁴⁹ I *Trout Mask Replica* (1969). Sangen, og dens likhet til *Grizzly Man*, har jeg skrevet om i oppgavens innledning.

skinnende gjenstander, som de oppbevarer i redene, vil vi aldri få et klart svar på hvorfor de gjør dette. Eksempler og definisjoner av *grådighet* viser som regel til menneskers psyke og handlinger. Fortellingene om kråker – som samlere, tyver og grådige – forteller nok i størst grad om mennesket. Jeg vil heller påstå at kråkens ”grådighet” er dyktighet til å tilpasse seg ulike miljøer. Forskning viser at kråkens intelligens²⁵⁰ er uvanlig høy²⁵¹. Denne intelligensen bruker kråken for å kunne *overleve* som kråke i byer. Den prøver å utnytte det ofte lite naturlige som skjer i byer. Blant annet finner den nøtter som den så bringer med seg til strømledninger over fotgjengerfelt. Nøtten slippes ned, biler knuser nøtteskallet og kråken flyr ned når det blir grønn mann.²⁵² Kanskje tror kråken at skinnende gjenstander kan være til nytte. De grabber dem derfor til seg, og bringer dem tilbake til redet, hvor de kanskje forblir mysterier – de fortsetter å egge nysgjerrigheten, mens nytteverdien uteblir. Også mennesket har opp gjennom historien støtt på ting som skiller seg ut fra andre ting, og som dermed fascinerer og egger nysgjerrigheten i ekstra stor grad. For eksempel edle metaller, som etter hvert, på grunn av sjeldenhet og aura, ble tillagt verdi. Videre ble oppsamling av verdi tilknyttet makt. Og for makt ble grådighet en viktig forutsetning. Men at kråker følger en lignende utvikling, er lite trolig.

Jenten i ”Odd Jobs” leker altså at skyggen hennes er en kråke. Med en *fiksjon* truer hun dermed med å fjerne de sølvliknende *spiders were the window’s eyes*; et av sangtekstens sorte hull. Noe som er tilknyttet forsøk på å fremstille naturen som noe betydningsfullt Annet, blir av en *usann myte* – som òg er en *påkledd* grådighet – *omformet* til et samleobjekt. Dette kan altså være en kritikk av samfunnet og kulturen, og da av innstillinger som anser naturen som en ansamling objekter med potensiell bruks- og bytteverdi. Mer spesifikt kan det være en

²⁵⁰ Intelligens er i dette tilfellet knyttet til tilpasning og problemløsning.

²⁵¹ "crow." Encyclopædia Britannica. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 14 Nov. 2008 <<http://search.eb.com/eb/article-9028018>>.

²⁵² Informasjonen er hentet fra 10. del – ”The Limits of Endurance” – i TV-serien *The Life of Birds* (1998) av David Attenborough/BBC.

kritikk av en av kulturens forgreininger: barnekulturen – og dennes uheldige fremstillinger av natur – som påvirker barns innstillinger.

4.7 Dødens inntog

18. vers – ”/its beak spoke open/” – etterfølges av sangtekstens gjentatte spørsmål om hvorfor Odd Jobs ikke kommer: ”/why doesn’t old Odd Jobs come around anymore/”²⁵³. 18. og 19. vers kan dermed leses som at det er dette spørsmålet skyggekråken ”(...) spoke (...)”. Det kan i tillegg virke som om skyggekråken fortsetter å snakke til og med 22. vers. Dette innebærer at den kun snakker om Odd Jobs: ”/its beak spoke open/ why doesn’t old Odd Jobs come around anymore/ he used to ride his form-a-heap bike/ and his basket was a whole candy store/ he used t’ make X’s from door to door/”

Skyggekråkens snakk om Odd Jobs etterfølges av Odd Jobs’ ankomst, som fremstilles i sangtekstens tre siste vers. Jentas skyggekråke truer med å fjerne et av elementene i nettverket av blindtarmer. Som forklart, er dette en kamp mellom fiksjoner, hvor fiksjonen som er involvert i forsøket på å forstå ikke-menneskelig natur som noe betydningsfullt Annet står i fare for å havne i skyggen. I tråd med dette kan det at skyggekråken snakker om Odd Jobs være en forlengelse av kampen. Likesom klagekoret, er jenta stilt overfor huset og bruksgjenstandene som formes tilbake til naturen; stilt overfor liket som reiser seg fra seg selv, som fra sin grav, for å fødes ved å råtne vekk fra det menneskelige. Overfor dette blir jenta, likesom klagekoret, kanskje redd. Hun forsøker derfor å fjerne frykten ved å opprette den forklarte fiksjonsbaserte kampen. I kampens hete påkaller jenta, via skyggekråken, forsterkninger: Odd Jobs, eller samfunnets og kulturens naturundertrykkende innstillinger.

²⁵³ 19. vers

Ikke lenge etter, i sangtekstens tre siste vers, ankommer Odd Jobs. Men allerede i 13. – ”/Odd Jobs is written on/” – og i 26. og 27. – ”/and the gate without its paint on danced/ and creaked and moaned/” – trampes hans kommende spor inn i sangteksten. Dansen i 26. etterfølges i 27. av at porten ”(...) creaked and moaned/”. Dette er lyden av dansen: porten knirker, og vinden uler når den får porten til å danse. Men det er ikke lyden av dansen slik den har blitt danset fra 12. til og med 26. vers. Det er lyden av dansen som påvirket av figuren Odd Jobs’ ankomst: ”/here he comes peddlin’ up on his form-a-heap bike/ a bag of skin and bones/ spokes were scraping two rust fenders/”²⁵⁴ At ”/Odd Jobs is written on/” dansen, eller porten, kan forstås i forhold til at figuren Odd Jobs ”(...) used t’ make X’s from door to door/”²⁵⁵. Begge versene kan uttrykke at Odd Jobs har signalisert sitt inntog, og da kommende reparasjon og vedlikehold. X’ene på dørene, og ”/Odd Jobs (...)” *skrevet* på dansen eller porten, kan være profetiske tegn om at eiendommen og huset skal formes tilbake til noe som utelukkende er *for* mennesker.

”(...) moaned/” kan være lyden av tilfredsstillelse; av portens gjenforening med rå natur. Men den kan òg være en klagesang som uttrykker misnøye over at Odd Jobs ankommer. Når det gjelder denne ankomsten er det en klar lydlikhet mellom portens knirking og eikenes skraping av sykkelskjermene. Odd Jobs’ ”(...) peddlin’ (...)” – i 28. vers: ”/here he comes peddlin’ up on his form-a-heap bike/” – kan vise til føttenes bevegelse av pedalene. ”(...) peddlin’ (...)” kan òg vise til *dørsalg*, og dermed at Odd Jobs fra dør til dør selger reparasjons- og vedlikeholdstjenester. Odd Jobs “(...) peddlin’ (...)” tvinger frem lyden av at ”/spokes were scraping two rust fenders/”²⁵⁶. Dette er passende nok lyden av at resultater av naturlig omforming – rust – fjernes. I forhold til dette opphører dansen. Dansens bevegelser

²⁵⁴ 28. – 30. vers

²⁵⁵ 22. vers

²⁵⁶ 30. vers

blir av Odd Jobs redusert til knirking som uttrykker: ”vi er sykelige, og vi trenger behandling!”

Fremkomstmiddelet til Odd Jobs – ”(...) form-a-heap bike”²⁵⁷ – fremstilles som en skraphaug formet til en sykkel. Hjulene er kun eiker, og skjermene er rustne. Sykler er ikke-menneskelig natur. Det kan dermed opprettes en likhetsforbindelse mellom sykkelen, huset og bruksgjenstandene. De er alle som skraphauger. Men sykkelen fremheves som en *formet* skraphaug som *brukes* av et menneske. Sykkelen kan dermed si noe om hva som kommer til å skje med huset. Huset får ikke forbli som en skraphaug, hvor naturlige omformingsprosesser får virke fritt. Skraphaugen skal formes til noe som har *bruksverdi* for mennesker.

Odd Jobs fremstilles som ”/a bag of skin and bones”²⁵⁸. Dette kan være en personifikasjon av *død*. Tilknytningene til *død* kan opprettes ettersom Odd Jobs er *hul*. Han består kun av bein og hud, og ikke av kjøtt og blod. Han har dermed klare likhetstrekk med skjelettet, slik det ofte fungerer som en personifikasjon av *død*. I ”Odd Jobs” er ”(...) bag (...)” en del av personifikasjonen. ”(...) bag (...)” kan forholde seg til ”(...) sack/” i 2. vers: ”/the walls an old candy striped sack/” Som forklart: at husveggene er som en pose – et symbol på forbrukersamfunnet – kan uttrykke at *innenfor huset* er unaturlig omformet natur lukket inne av forbrukersamfunnets innstillinger. Den tidligere rå naturen har blitt formet inn i brukssammenhenger, hvor alle forbindelser til rå natur er brutt. For mennesket er dette synonymt med *tilfredsstillelse* (jf. at posen er ”(...) candy striped (...)). Dette spiller sangteksten videre på. I 20. og 21. vers knyttes det til Odd Jobs: ”/he used to ride his form-a-heap bike/ and his basket was a whole candy store/” Det tilfredsstillende ved tjenestene han selger knyttes til tilfredsstillelsen ”(...) candy striped (...)” viser til. Men overfor ikke-menneskelig natur er han *døden*. Som en personifikasjon av *død* bringer Odd Jobs med seg

²⁵⁷ Fra 28. vers

²⁵⁸ 29. vers

forbrukersamfunnets innstillinger (jf. ”(...) bag (...)”). Innstillingene utelukker ikke-menneskelig naturs perspektiv, og bidrar til å gjøre gjenstandene til livløse slaver.

5. Projeksjon og forsoning

5.1 Innledning

““Wanderers Nachtlied” er uforlignelig, fordi det ikke så mye er et subjekt som taler i diktet – snarere er det, som i ethvert autentisk verk, subjektet som forstummer i det – men fordi det gjennom sitt språk imiterer det usigelige i naturens språk.”²⁵⁹, skriver Adorno. Det er *ikke* et lyrisk ’jeg’ tilstede i ”Odd Jobs”. Dette kan altså sammenfalle med at sangteksten blant annet er mimesis av det naturskjønne. ”Odd Jobs” er selvfølgelig skapt av et subjekt (Vliet). Men sangteksten er samtidig påvirket ”(...) av objektets forrang i den subjektive erfaring.”²⁶⁰

Allikevel kan man merke tilstedeværelsen av et subjekt. For eksempel i 12. og 26. vers: ”/the gate danced without its paint on/”, ”/and the gate without its paint on danced/” Dans er i likhet med ikke-menneskelig natur – både den rå og den omformede – språkløs. Men samtidig er den en særegen menneskelig kommunikasjonsform. Det besjelende verset avslører et språklig skapende subjekts empatiske tilstedeværelse. Verset fremstiller vinden og porten – og virkningene av møtet mellom disse – som *kunstnerisk uttrykksfylte*. Det de da uttrykker, men i virkeligheten ikke kan uttrykke, er ønsket om å bli rå natur. Den koreograferende og dansende vinden ønsker at porten skal bli det. Og den koreograferte og dansende porten ønsker å bli det. Altså: et språklig skapende og empatisk subjekt avslører seg som den egentlige koreografen. Subjektet er som plassert i stolen hvor Thoreau²⁶¹ i fristelsen setter seg:

It was pleasant to see my whole household effects out on the grass, (...) and my three-legged table, from which I did not remove the books and pen and ink, (...) They seemed glad to get out themselves, and as if unwilling to be brought in. I was sometimes tempted to stretch an awning over them and take

²⁵⁹ Adorno 2004: s. 134

²⁶⁰ Adorno 2004: s. 130

²⁶¹ Henry David Thoreau. Scenen befinner seg i *Walden* (1854).

my seat there. It was worth the while to see the sun shine on these things, and hear the free wind blow on them; so much more interesting most familiar objects look out of doors than in the house.²⁶²

Thoreau fremhever at han lot bøkene, pennen og blekket forbli på bordet. Dette kan forstås som et bilde på at Thoreau i sine inntrykk – ”They seemed glad (...)”, ”(...) as if unwilling (...)” – besjeler husets gjenstander. Allikevel er det i liten grad et subjekt som *taler* i ”Odd Jobs”. Man kan finne *spor* av et subjekts tale. Men disse sporene – eller en eventuell tale av sammensveisede spor – er *ikke* naturbeherskende. Noen av subjektets spor vil jeg nå følge, for å undersøke hvordan *de* kan være talende.

5.2 ”(...) kom til syne på vindens vinger.”²⁶³

Det skapende subjektet, eller et lyrisk ’jeg’ – som kunne vist til det skapende subjektet – er altså skjult, eller indirekte til stede. Nettopp dette oppretter en likhetsforbindelse til sangtekstens vind og rå ikke-menneskelige natur. En slik likhetsforbindelse kan òg sees i at sangtekstens former og strukturer – som selvfølgelig er frembrakt av et skapende subjekt – likner vindens. Både sangteksten og vinden er som profetiske. De former og strukturerer i pek; i forvarsler, som i forestillinger kan åpenbare det de varsler om.

Likheten, eller en *identifisering*, kan også merkes i sangens siste sungne lyd. Lyden synges av sangtekstens skapende subjekt; Vliet. Den er språkløs, og derfor ikke en del av sangteksten slik den gjengis skriftlig. Men den kan høres som et langt ”oh”, og da et ”moan”. Dette kan man høre som at det skapende subjektet synger *som* og *med* vinden – jf. 26. og 27. vers: ”/and the gate without its paint on danced/ and creaked and moaned/”. Identifiseringen kan – likesom de andre likhetsforbindelsene mellom vind og det skapende subjekt – vise til at

²⁶² Thoreau 1986: s. 158

²⁶³ Tittelen på kapittelet er hentet fra 2. Samuelsbok 22.11: ”Båret av kjeruber fløy han, kom til syne på vindens vinger.” (Bibelen 1978)

sangteksten blant annet er mimesis av det naturskjønne. Men hva annet kan den *lydbaserte* identifiseringen innebære? For å forklare dette må jeg først beskrive omstendighetene til stemmen.

5.3 Som vampyriske roboter i høyteknologiske gravkamre

Lester Bangs forstår Kraftwerk²⁶⁴ som kulminasjonen av det musikalske menneskets forsøk på å kontrollere elektronisk støy:

In the beginning there was feedback: the machines speaking on their own, answering their supposed masters with shrieks of misalliance. Gradually the humans learned to control the feedback, or thought they did, and the next step was the introduction of more highly refined forms of distortion and artificial sound, in the form of the synthesizer, which the human beings sought also to control. In the music of Kraftwerk, and bands like them present and to come, we see at last the fitting culmination of this revolution, as the machines not merely overpower and play the human beings but *absorb* them, until the scientist and his technology, having developed a higher consciousness of its own, are one and the same.²⁶⁵

Forsøkene kulminerer i det *androidiske* – Die Mensch-Maschine²⁶⁶ – når maskinene ”(...) not merely overpower and play the human beings but *absorb* them, until the scientist and his technology, having developed a higher consciousness of its own, are one and the same.”²⁶⁷

For det første er ikke “feedback” disse forsøkene startpunkt. Forsøk på å kontrollere frembringelse av lyd – og da òg unngå uønskede lyder – må nødvendigvis strekke seg tilbake til musikkens fødsel. Og forsøkene allianse med vitenskap og teknologi ble inngått allerede

²⁶⁴ Kraftwerks kjernemedlemmer er Florian Schneider og Ralf Hütter. Deres mest kjente album er *Autobahn* (1974), *Trans-Europa Express* (1977), *Die Mensch Maschine* (1978) og *Computerwelt* (1981). Kraftwerk var blant annet inspirert av Karlheinz Stockhausen, og deres bruk av moderne elektroniske instrument har, innenfor en populærmusikalsk sammenheng, vært svært innflytelsesrik.

²⁶⁵ Bangs 1988: s. 156. Sitatene tilknyttet kildehenvisningen ”Bangs 1988” er fra artikkelen ”Kraftwerkfeature” (1975), i: *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*. Innledning og utvalg ved G. Marcus. New York: Random House, Inc., 1988.

²⁶⁶ Som tidligere nevnt: *Die Mensch-Maschine* er tittelen på et av Kraftwerks album, fra 1978.

²⁶⁷ Bangs 1988: s. 156

av Pythagoras. Pythagoras hevdet at musikk er materiell og matematisk, og at matematikk er menneskets ypperste hjelpemiddel til å forstå det fysiske være²⁶⁸.

Når det gjelder det androidiske kan man kanskje si at dette når et høydepunkt i Kraftwerk. Blant annet insisterer de på at de *er* hva navnet tilsier: ikke et band eller en gruppe, men et *kraftverk*²⁶⁹. “”The whole complex we use,” continues Florian, referring to their equipment and headquarters in their native Dusseldorf, “can be regarded as one machine, even though it is divided into different pieces.” Including, of course, the human beings within.”²⁷⁰ Kraftwerks konserter preges av at musikerne fremstår som roboter. Til tider blir de erstattet av robotlignende dukker, som tilsynelatende spiller den programmerte og da selvspillende musikken. Disse byttene medfører at det nærmest er umulig å si når det står *mennesker* på scenen. Stemmene lyder robotiske. Og musikken er som komponert av HAL 9000²⁷¹. Kraftwerk kan altså høres, og sees, som fremstillinger av musikkens *teknologiske omstendigheter*, i så stor grad at musikken, samt sceneshow og musikkvideoer, kan høres *som om* de er lagd og fremført av androider eller roboter.

Men som innspilt, har musikken, og da òg menneskenes stemmer, alltid blitt absorbert av maskiner. Stemmene har selvfølgelig beveget seg *ut* fra syngende mennesker. Men denne hørbare bevegelsen har blitt fanget av maskiner som er skapt for å kunne fange lyd. Samtidig som stemmene har blitt ledet inn i høyteknologiske garn, har de – som ånder som for første gang skal sive inn i lamper – blitt lagret i teknologiens avanserte svar på salttønner: såkalte tapes, lp’er, cd’er, datafiler, osv.. Som vampyriske roboter hviler stemmene i høyteknologiske gravkamre, helt til et menneske trykker på det maskinelle gravstedets knapper. Tatt ovenstående i betraktning, vil jeg påstå at *alle* innspilte stemmer er høyteknologiske. Men

²⁶⁸ Eriksen 1994

²⁶⁹ Bangs 1988: s. 156

²⁷⁰ Bangs 1988: s. 157

²⁷¹ AI’en i: *2001: A Space Odyssey* (1968) av Stanley Kubrick.

innenfor Vliets sangtekstuelle verden blir dette fremhevet. Sangenes teknologiske omstendigheter blir ofte fremstilt. Det klareste og mest aktuelle tilfellet er ”Electricity”²⁷² i *Safe as Milk* (1967).

Sangteksten – samt flere av sangtekstene i *Safe as Milk* – er et samarbeidsprosjekt mellom Vliet og Herb Bermann²⁷³. Versene jeg kommer til å behandle er 1. og 2.: ”/Singin’ through you to me/ Thunderbolts caught easily/” Versene kan sammenleses slik at det lyriske ’jeg’ – som dermed glir sammen med stemmen som fremfører sangteksten²⁷⁴ – presenterer seg selv som ”/Thunderbolts caught easily/”. Med andre ord: som tidligere naturlig lyd, lagret eller fanget i et unaturlig, høyteknologisk lager (lp’er, cd’er, datafiler). For ”thunderbolt” – særlig slik det ofte fremtrer som et synlig bilde²⁷⁵ – kan vise til elektrisitet. ”/Thunderbolts caught easily/” kan vise til en komplisert form for jakt. Nemlig å *fange* elektrisitet (som i utgangspunktet er naturlig: grunnleggende sett ladninger i atomene). ”(...) easily/” kan vise til at fangsten, og kontrollen over fangsten, har blitt automatisert. Likesom jakt, og innsamling av mat og drikke, har blitt forenklet av gårdsdrift, masseproduksjon, og butikker.

”(...) you (...)” – i ”/Singin’ through you to me/” – kan være lytteren. 1. og 2. vers kan da leses som at det stemmelyriske jeg beveger seg *inn* i lytteren og *tilbake* til seg selv. At musikken beveger seg *inn* i lytteren er lett å forklare ved hjelp av teorier om lyd som bølger;

²⁷² Sangteksten er hentet fra: <http://www.beefheart.com/walker/lyrics/sam/electricity.htm>

²⁷³ Lenge trodde man at Bermann var en fiktiv skikkelse, oppfunnet av Vliet. Vliet har fremstilt ham som medforfatter, men òg som sin advokat (Barnes 2004: s. 40). Gary Marker – bassist i CB&MB, blant annet i første fase av produksjonen av *Safe as Milk* – ble introdusert til tre forskjellige personer som alle het Herb Bermann (Barnes 2004: s. 40). Å lese om Bermann, og om forsøkene på å spore ham opp, er som å lese en tekst av Jorge Luis Borges. Men i 2000 ble han endelig sporet opp av *Malibu Times* (Barnes 2004: s. 40). Bermann forklarte da at han var poet og skuespiller, og at han blant annet hadde skrevet manus for TV-seriene *Dr. Kildare* (1961-1966) og *Asphalt Jungle* (1961) (Barnes 2004: s. 40). Senere samarbeidet han med Dean Stockwell – først og fremst skuespiller, som blant annet spilte i Wim Wenders’ *Paris, Texas* (1984) og David Lynch’ *Dune* (1984) og *Blue Velvet* (1986) – om filmprosjektet *After The Goldrush* (et prosjekt Neil Young ble inspirert av, noe som resulterte i Youngs album med samme navn) (Barnes 2004: s. 40).

²⁷⁴ Heretter kalt: det stemmelyriske jeg.

²⁷⁵



Bildet er hentet fra: <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Thunderbolts.PNG>

forstyrrelser av mekanisk energi²⁷⁶. Bølgene beveger seg *mot* og *inn* i øret hvor de omformes til nerveimpulser. Mer problematisk er fremstillingen av at sangen beveger seg *tilbake* til seg selv. Sanger er aldri hørbart til stede i sin helhet. Fra begynnelse til slutt kan man si at den stadig dukker opp og forsvinner i tråd med den rekkefølgen den er lagret i. Forsvinningen fra det hørbare fremstilles i "Electricity" som at sangen blir *sugd tilbake* gjennom høyttalerne og *inn* i lageret – lp'en, cd'en eller datafilen. I virkeligheten er det ikke dette som skjer.

I virkeligheten beveges sangen *ut av* og *vekk fra* lageret. Vekke fra lageret går den over i andre former, og da blant annet nerveimpulser som tolkes av lytterens hjerne. Men grunnet at sangen – som ånd i lampe – alltid befinner seg i lageret, kan det imidlertid virke *som om* den blir sugd tilbake. Det lyriske 'jeg' – som representerer noe menneskelig – vil alltid forbli i dets høyteknologiske lager. Der er det lagret, i en stemme som fremdeles kan lyde, slik den én gang ble sunget *ut av* et virkelig menneske. Fra sitt menneske er den nå atskilt. I identiske kopier holdes den kunstig i live av høyteknologi, og er dømt til å lyde identisk hver gang noen trykker den ut av dens lager. Med andre ord: det menneskelige har selv blitt offer for naturbeherskelsen²⁷⁷.

Stemmen er altså *omformet* – av teknologi – og samtidig *sperret inne* i språk (sangtekst) og teknologi. Den kan dermed være et bilde på *det naturbeherskede mennesket*; på at mennesket er omformet natur. Mennesket kan sies å være omformet natur ettersom deler av det naturlige – det dyriske – er omformet til psykisk energi. Omformingsprosessene kan tenkes å ha skjedd parallelt med menneskets utvikling vekk fra naturtilstanden. Blant annet

²⁷⁶ Lyder er ifølge Encyclopedia Britannica "a mechanical disturbance from a state of equilibrium that propagates through an elastic material medium.", altså forstyrrelser av mekanisk energi som beveger seg gjennom elastisk materie – som for eksempel det vi forenklet kaller luft –, og energi er ladninger i atomenes bestanddeler. Sitatet er hentet fra: "sound." Encyclopædia Britannica. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 16 June 2008 <<http://search.eb.com/eb/article-9109557>>

²⁷⁷ Adorno & Horkheimer 2008

grunnet Freud er dette velkjente tanker. I *Das Unbehagen in der Kultur* (1929)²⁷⁸ skriver han: ”Driftssublimeringen er et fremtredende trekk ved kulturutviklingen; den gjør det mulig for høyere former for psykisk virksomhet – vitenskapelige, kunstneriske, ideologiske – å spille en slik betydelig rolle innen kulturlivet.”²⁷⁹ Driftssublimeringen – og generelt: nedvurderingen av det dyriske og kroppslige – har vært en nødvendighet. Menneskers identifisering med dyr – som kunne medført innlevelse i det dyriske, og da blant annet fri adlyding av drifter – ville truet det siviliserte.

Dersom man tar i betraktning at stemmen er innesperret i et høyteknologisk lager, kan den – i tillegg til å være et bilde på *det naturbeherskede mennesket* – være et bilde på *det moderne mennesket*. Jeg tenker da på mennesket som i ekstremt stor grad er *omgitt av*, og daglig i nært samspill med, unaturlig omformet ikke-menneskelig natur. Likesom stemmen befinner mennesket seg i nærmest totalt menneskeskapte, og da unaturlige omgivelser. Filosofen David Abram beskriver²⁸⁰ denne unaturlige tilværelsen:

To be sure, our obliviousness to nonhuman nature is today held in place by ways of speaking that simply deny intelligence to other species and to nature in general, as well as by the very structures of our civilized existence – by the incessant drone of motors that shut out the voices of birds and of the winds; by electric lights that eclipse not only the stars but the night itself; by air ”conditioners” that hide the seasons; by offices, automobiles, and shopping malls that finally obviate any need to step outside the purely human world at all. We consciously encounter nonhuman nature only as it has been circumscribed by our civilization and its technologies (...)²⁸¹

5.4 Projeksjon og forsoning

Som nevnt, kan *alle* innspilte stemmer sies å være *høyteknologiske*. Men dette blir fremhevet i ”Electricity”. Jeg vil derfor se ”Odd Jobs” innspilte stemme i lys av forklaringene av

²⁷⁸ Jeg siterer fra: *Ubehaget i kulturen*. Til norsk ved P. Larsen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS, 1992, 3. opplag 1999. Heretter: Freud 1999

²⁷⁹ Freud 1999: s. 42

²⁸⁰ I *The Spell of the Sensuous* (1996).

²⁸¹ Abram 1997: s. 28

”Electricity”. Nærmere bestemt vil jeg spørre hva det da kan innebære at den innspilte stemmen i ”Odd Jobs” gjør seg lik vinden. Innspilte stemmer vil *forbli* i deres unaturlige, høyteknologiske lagre, helt til lagrene, i en postapokalyptisk fremtid, omformes av naturlige prosesser. Samtidig vil de, når de avspilles, bevege seg ut av lageret. Vekke fra lageret omformes de blant annet til nerveimpulser. Men i tillegg blir de en del av atmosfæren.

Tatt i betraktning 1) at stemmen er *høyteknologisk*, og da høyst *unaturlig*, 2) at stemmen gjør seg *lik* sangtekstens vind, 3) at sangtekstens vind koreograferer og transporterer *tilbake til rå natur*, 4) at stemmen beveger seg *ut* av det høyteknologiske lageret, 5) at bevegelsen *ut* av lageret er *bevegelse i luft*²⁸², 5) at det hørbare kan *beveges ytterligere av luft i bevegelse (vind)*, – kunne man forstått identifiseringen som *naturlengsel*. I dette tilfellet – hvor stemmen faktisk blir en del av luften – måtte man da forstått naturlengselen som en lengsel etter å *bli* rå natur. Men i lys av konteksten blir det kanskje feil å kalle dette en *lengsel*, eller *kun* å kalle det en lengsel. I konteksten vil lengselen for det første bli en *utopi*. Det er kun *kopier* av stemmen som blir ett med luften. Som nevnt, befinner stemmen seg *samtidig*, og *alltid*, i høyteknologiske lagre. I lys av sangteksten vil et slikt ønske – om å bli en del av ikke-menneskelig natur, og samtidig være menneske – åpenbares som en *umulighet* (i hvert fall for sangteksten slik *jeg* har analysert den).

Umuligheten av ønsket kommer for eksempel til uttrykk i 13. og 14. vers: ”/Odd Jobs is written on/ spiders were the window’s eyes/”. Som forklart, kan versene leses som at sangteksten er skrevet på *spiders were the window’s eyes*; på et av sangtekstens sorte hull, hvor gjennomgang innebærer transformasjon til rå ikke-menneskelig natur. ”Odd Jobs” er dermed skrevet på noe som er fastbundet til vinduskarmene, og evner *ikke* å bli fullstendig revet med av bevegelsene. Dette forklarte jeg som et bilde på at sangteksten må forholde seg til virkeligheten innenfor dens egne rammer.

²⁸² Jf. at lyder er forstyrrelser av mekanisk energi som beveger seg gjennom elastisk materie – for eksempel luft.

Imidlertid kan man forestille seg at vinden rusker med seg spindelvevene og edderkoppene. Og da også den påskrevne ”Odd Jobs”. I tillegg kan man for eksempel forestille seg at *cloth popcorn balls*²⁸³ – blåst av vinden – ødelegger vevene. Men i begge tilfeller ville *spiders were the window’s eyes* blitt ødelagt. De ville ikke lenger fungert som transformasjonsportaler. Dersom man med grunnlag i sangteksten hadde klart å forestille seg en mulig scene hvor den påskrevne sangteksten kunne forsvunnet *gjennom portalene*, ville den da forsvunnet inn i det som i sangteksten er som sorte hull. Som språk evner ikke sangteksten å bli sugd inn i sorte hull; som språk kan den selvfølgelig *ikke* bli en del av rå natur.

Sant nok kan identifiseringen allikevel være en lengsel. En lengsel må ikke være rasjonell og realistisk. Men for det andre – i tillegg til å åpenbares som en utopi – vil lengselen, innenfor den konteksten den befinner seg i, bli en *dødslengsel*. Når stemmen har blitt en del av luften er den ikke lenger en stemme. Dermed kan den heller ikke være noe menneskelig.

Stemmen vil altså forsvinne med og i luften – noe som i virkeligheten skjer. Og samtidig er den forankret i høyteknologiske lagre. Tatt i betraktning stemmens identifisering med vind, samt stemmens forklarte omstendigheter, vil jeg for det første påstå at situasjonen heller kan forstås som en *projisering*. At den selv vil forsvinne *med og i luften*, og at en kopi av stemmen faktisk forsvinner, kan sees som *en billedlig øvelse* av en økologisk versjon av den gyldne regel, eller av Kants kategoriske imperativ: ”12 Alt dere vil at andre skal gjøre mot dere, skal også dere gjøre mot dem.”²⁸⁴, “”Man skal aldri handle annerledes enn at man kunne ville at maksimen for ens handling skulle bli allmenn lov; (...)””²⁸⁵ Stemmen projiseres *ut* i naturen, og *blir en del* av naturen. Dette kan forstås i tråd med at sangteksten anser ikke-

²⁸³ Jf. 1. vers: ”/The rug ripped up in cloth popcorn balls/”

²⁸⁴ Matteus 7.12 (Bibelen 1978) – Jesu ord, fra bergprekenen.

²⁸⁵ Sitatet er hentet fra: (Eriksen 1994: s. 415)

menneskelig som noe betydningsfullt Annet. For stemmen *blir* noe *Annet*. Denne transformasjonen kan oppfattes som å injisere dette Andre med *verdi*. Nærmere bestemt: med den verdi det menneskelige, innenfor våre samfunn og kulturer, har. Selv om det menneskelige ikke lenger kan høres, kan situasjonen fortone seg som om noe menneskelig har blitt formet til et nytt og Annet liv, omtrent som de dødes sjeler i keltisk tro: “I feel that there is much to be said for the Celtic belief that the souls of those whom we have lost are held captive in some inferior being, in an animal, in a plant, in some inanimate object, (...)”²⁸⁶, skriver Proust.

I Proust-sitatet bekreftes det seiglivede hierarkiet hvor mennesket anses som mer verdifullt enn annet liv. Men i sangteksten blåses dette vekk. Stemmen *vil* bli en del av naturen, og da en del av noe sangteksten, og stemmen²⁸⁷, anser som noe betydningsfullt Annet. Og samtidig blir en kopi av stemmen *en del* av naturen. Dette kan være en oppfordring om at vi må behandle ikke-menneskelig natur med like stor respekt og forsiktighet som når vi behandler oss selv (jf. den gylne regel og Kants kategoriske imperativ). Tatt i betraktning stemmens omstendigheter, kan projiseringen gjøre oss oppmerksomme på at vi lever *innenfor* menneskeskapte rammer, men at det òg finnes noe *utenfor*. Ved å ville slynge seg *ut* til dette utenfor, og bli *en del* av dette utenfor, kan projiseringen sees som en oppfordring til *innlevelse*. Men da *uten* at innlevelsen blir en maktovertagelse – jf. at stemmen, når den blir en del av dette utenfor, *opphører* å være noe menneskelig. Dette er i tråd med nettverket av blindtarmer, og Adornos oppfordring om at det naturskjønne bør peke ”(...) i retning av objektets forrang i den subjektive erfaring.”²⁸⁸

²⁸⁶ Proust 2002: s. 36-37

²⁸⁷ Etter min mening hører stemmen og sangteksten sammen, ettersom det at stemmen forsøker å gjøre seg lik vinden, ved hjelp av lyd, forutsetter at stemmen kjenner til at sangteksten fremstiller portens bevegelser som en dans – koreografert av vinden – og at lyden av denne dansen blant annet er et eller flere ”moan” (jf. vindens uling).

²⁸⁸ Adorno 2004: s. 130

For det andre kan situasjonen forstås som en forsoning med døden. Dette kan minne om den trøsten Adorno ser i det livløses språk: ”Det livløses språk blir til en siste trøst mot den fullstendig meningsløse døden.”²⁸⁹ Når vi er døde, blir vi langsomt men sikkert omformet *av* og *til* rå ikke-menneskelig natur. Med andre ord: vi blir omformet *av*, og *blir ett med*, det vi kan være innstilt til som noe alltid foranderlig og betydningsfullt Annet. ”Odd Jobs” er mimesis av dette alltid foranderlige og betydningsfulle Andre. Man kan dermed si at den er mimesis av det menneskene etter døden skal bli en del av. Sangteksten anser ikke bare ikke-menneskelig natur som noe betydningsfullt Annet, men nærmest som *mer levende* enn det menneskelige liv. I hvert fall som mer levende enn livet *med* og *i* ”det værende”. Som forklart, er figuren Odd Jobs en personifikasjon av ”det værende”, og samtidig av død. Han kommer for å bringe huset og bruksgjenstandene *tilbake* til ”det værende”. I lys av sangteksten blir handlingen det samme som å bringe dem tilbake til døden. Samtidig oppretter sangteksten forbindelser mellom *dødt språk* og *sementerte, unaturlige former* (vanlige, hverdagslige former).

Død knyttes altså til det man vanligvis kaller *liv*. Eller til det Adorno og Horkheimer anser som en totalformidlet tilværelse. Med andre ord: en tilværelse hvor ingenting evner å engasjere, og hvor livet nærmer seg det maskinelle. På den annen side anses ikke-menneskelig natur som noe alltid foranderlig, ”ennå ikke værende” og uutgrunnelig. Døden – bevissthetens kortslutning, og kroppens forråtnelse – blir dermed mindre meningsløs. Stemmens forsvinning, og ønske om forsvinning, kan altså sees som en *forsoning med døden*. Også selve sangteksten – som er mimesis av det naturskjønne – kan dermed sees som en slik forsoning. Samtidig kan denne mimetiske praksisen bidra til å blåse litt av ”e”, ”n”, ”å”, ”i” og ”k” mellom ”det” og ”værende”; bidra til at tilværelsen ikke blir som et Hades, eller som en stor maskin.

²⁸⁹ Adorno 2004: s. 554. Det siterte er en beskrivelse av Paul Celans poesi.

6. Avslutning

Jeg har hatt som mål å undersøke hvordan sangteksten ”Odd Jobs” blir påvirket – formelt, strukturelt og innholdsmessig – av at den forholder seg til ikke-menneskelig natur. Min hypotese og innfallsvinkel har vært at å analysere sangteksten som en fiksjon hvor fiksjonens elementer er i bevegelse i forhold til hverandre. Hypotesen/innfallsvinkelen knyttet jeg til Delvilles og Norris’ påstand om at Vliets sangtekster forsøker å

(...) create mediations between imaginary objects “liberated from the curse of being useful” [Walter Benjamin] and abstract forms of behavior that put degenerate art to the service of an aesthetics that follows Kundera’s recognition that beauty and harmony are first and foremost a political lie.²⁹⁰

Jeg antok i tillegg at elementene ofte representerer ikke-menneskelig natur. Samt at den konstruerte fiksjonen kan sees som forsøk på å forholde seg til ikke-menneskelig natur som noe betydningsfullt Annet.

Jeg mener at mine analyser langt på vei har bekreftet hypotesen. Tilsynelatende fravær av mennesketjenlig meningsinnhold medførte at jeg rettet oppmerksomheten mot eventuelle samtaler – eller måter å virke sammen – mellom, i første omgang, de elementene som viser til ikke-menneskelig natur. Elementene viste seg, i tråd med hypotesen, å være imaginære objekter. Men ikke alltid i ”imaginær”s vanlige forstand. Enkelte av fremstillingene er tilnærmet hverdagslige, som for eksempel ”/a table held up by legs/”²⁹¹. Andre er direkte uvirkelige: ”/the peeled back red enamelled mouth of linoleum screamed/”²⁹² Imidlertid fungerer ikke de hverdagslige slik de vanligvis gjør.

Sangtekstens setting er et hus som omformes av naturlige prosesser. Jeg forstod deler av sangteksten som påvirket av disse prosessene. Prosessene retter oppmerksomhet mot ikke-menneskelig natur som noe alltid foranderlig, og dermed uutgrunnelig; som noe som rømmer

²⁹⁰ Delville & Norris 2005: s. 19

²⁹¹ 4. vers

²⁹² 5. vers

fra det Adorno kaller ”det værende”. I mine analyser av fremstillingene av *hus og bruksgjenstander i omforming*, fant jeg at fremstillingene er *formet* for å kunne virke sammen. Når de virker sammen danner de en dynamisk *struktur*; et samvirkende og bevegelig *nettverk*.

Men heller ikke samvirket frembringer visdom på gullfat. Tvert imot virker fremstillingene sammen for å kunne igangsette en *fluktplan*. Ved hjelp av slik språket er formet, og slik formene er strukturert, fant jeg at det kan opprettes *forestillinger* som ikke er direkte inkorporert i sangtekstens vers. I forestillingene vil det fremstilte bevege seg *vekk* fra dets språklige former. Det vil bevege seg *gjennom* sangtekstens sorte hull, og da *ut* av sangteksten og språket, og likesom *tilbake* til rå natur.

Sangteksten fremstiller ikke endestasjonen; den forsøker ikke å fremstille det som er på den andre siden av de sorte hullene. Det skapes dermed inntrykk av at det fremstilte – som viser til ikke-menneskelig natur – beveger seg *til* noe språkløst og uutgrunnelig; *til* noe Annet. Denne bevegelsen utføres òg av den innspilte stemmen i ”Odd Jobs”. Bevegelsen lader det Andre – som den beveger seg *til* og *blir en del av* – med verdi. Den likestiller mennesket og ikke-menneskelig natur, og blir som en økologisk versjon av den gyldne regel eller Kants kategoriske imperativ.

At det fremstillingene kan vise til, beveger seg *ut* av fremstillingene, åpenbarer blant annet at selve språket er fiktivt. Det er uten kjøtt og blod. Uten et direkte forhold til ”das Ding an sich”. Sangteksten likestiller død fiksjon – for eksempel den døde metaforen ”table legs” – med bruksgjenstander. Jeg kom frem til at de menneskelignende figurene kan sees som personifikasjoner av ”det værende”, eller mer spesifikt: de vil sementere det dynamiske i nettverket av blindtarmer. Fremstillingene og forbindelsene mellom fremstillingene – som viser til *hus og bruksgjenstander i omforming* – vil de ødelegge, eller forme tilbake til død fiksjon.

Sangteksten stiller seg altså kritisk til måten vi drar ikke-menneskelig natur *inn* i både materielle og språklige former. Ved å sette språket – som viser til ikke-menneskelig natur – i bevegelse, samt forme og strukturere fremstillingene slik at de rømmer fra språklige og sangtekstuelle drakter, oppfordrer sangteksten til ansvarsfylt diktning – diktning i vid forstand (jf. at sangteksten er innstilt til selve språket som fiktivt). Ettersom vi aldri kan komme i direkte forhold til ”das Ding an sich” må ikke språket sementeres. Sementert språk er et overgrep mot ikke-menneskelig natur. Som Adorno påpeker bør det naturskjønne peke ”(...) i retning av objektets forrang i den subjektive erfaring.”²⁹³ Språket bør være påvirket av at ikke-menneskelig natur er noe betydningsfullt Annet. Ettersom vi ikke vet hva dette Andre er, kan vi si at det er ”noe ennå ikke værende”. Språket bør derfor være mimesis av ”noe ennå ikke værende”; noe uutgrunnelig og alltid foranderlig.

Istedenfor å referere til Walter Benjamin og Milan Kundera – som Delville og Norris – valgte jeg å komme i samtale med Adorno og Horkheimer. Og da særlig med Adornos *Ästhetische Theorie*. Sangtekstens mimetiske prosjekt sammenlignet jeg med Adornos ideale kunstverk. Eller med aspekter ved det ideale kunstverket. Nemlig kunstverket som mimesis av det naturskjønne. Det naturskjønne, som det ideale kunstverket er mimesis *av*, er *ikke* det tradisjonelt naturskjønne. Men naturen forstått som noe alltid foranderlig og uutgrunnelig. Et slikt mimetisk prosjekt forsøker dermed *ikke* å skape umiddelbart meningsinnhold. Det henvender seg ikke til mennesker som om det var en lærer, eller i en vanlig kommunikasjonssituasjon.

Henvendelsen er *indirekte*, og formidles i langt større grad gjennom kunstverkets former og strukturer. I samtale med *Ästhetische Theorie* forklarte jeg hvordan sangtekstens

²⁹³ Adorno 2004: s. 130

former og strukturer står i kontrast til samfunnets og kulturens, som i større grad former og strukturerer for å *forstå*. Samfunnet og kulturen har en sterk tendens til å ville komme frem til *svar* som kan *brukes* for å gjøre livet *enkler*. Dette kan ofte medføre at noe reduseres til noe det ikke er. Samt at det reduserte blir til kanoniske svar, og dermed sementeres. Sangteksten, og Adornos ideale kunstverk, vil ikke gjøre livet uutholdelig vanskelig, men forvanske det på verdifulle måter. De vil gjøre "det værende" mer likt "det ennå ikke værende"; gjøre det statiske mer dynamisk. Hvorfor? For å forbedre menneskers liv, samt vise respekt og forsiktighet overfor det Andres liv.

Ved å analysere og komme i samtale med alternative innstillinger til ikke-menneskelig natur, har jeg vist at Delville og Norris tok feil når det gjelder Vliets forhold til ikke-menneskelig natur. De fremstiller det som naivt og barnslig. Ved å knytte meg til Delvilles og Norris' hypotese, har jeg vist at veien til det forholdet til ikke-menneskelig natur som *jeg* har fremanalysert – som er langt ifra naivt og barnslig – lå skjult i deres egen hypotese. Samtidig har jeg skrevet meg inn i et av samtidens store problemområder. Nemlig den mye omtalte miljøkrisen.

Jeg har vist at "Odd Jobs", samt *Dialektik der Aufklärung* og *Ästhetische Theorie*, problematiserer vårt forhold til ikke-menneskelig natur på uvanlige og potensielt verdifulle måter. Den rådende problematiseringen og problemløsningen er å *redusere* og å bli mer *beskjedne* – redusere utslipp av gasser (som forrykker balansen i økosystemet), forbruke mindre og i større grad gjenbruke. Dette er jo viktige foretak, men jeg har vist at "Odd Jobs", samt Adorno og Horkheimer, retter kritisk søkelys mot grunnleggende *innstillinger* som kan sees som årsaken til miljøkrisen.

De nevnte innstillingene har vært og *er* helt sentrale motorer i sivilisasjonens utvikling frem til i dag. For eksempel verdihierarkiet, som anser mennesket som mer verdifullt enn annet liv. Hierarkiet har kunnet *rettferdiggjøre* våre overgrep og overforbruk av ikke-menneskelig natur. Som Adorno skriver: ”Om en skulle foreta en revisjon av det naturskjønne, ville den måtte ta for seg verdigheten ved menneskedyrets selvopphøyelse over dyrene.”²⁹⁴ Som nevnt: kunstverket som er mimesis av det naturskjønne, heller mot ”(...) objektets forrang i den subjektive erfaring.”²⁹⁵, noe som også gjelder for ”Odd Jobs”. Ikke-menneskelig natur anses som noe betydningsfullt Annet. Disse innstillingene heller mot å *vannrette* hierarkiet; mot å *likestille* alt liv. Den mimetiske praksisen kan fungere som modell for mer naturvennlige forhold til ikke-menneskelig natur. Men slike forhold kan også påvirke våre forhold til oss selv og til andre mennesker. Praksisen peker *bort* fra en formidlet tilværelse, og *frem* mot en tilværelse som stadig vil forandre seg; som stadig vil utfordre systemet og individet.

Jeg har òg vist at sangtekster kan være god litteratur; at de ikke alltid er forbrukskunst; ikke alltid umiddelbart og overfladisk tilfredsstillende. Ved å analysere ”Odd Jobs”, blant annet i lys av *Ästhetische Theorie*, har jeg utfordret Adornos kritikk av populærmusikken. I artikkelen ”On Popular Music” (1941)²⁹⁶ hevder Adorno at populærmusikkens grunnleggende kjennetegn er at den er standardisert²⁹⁷. Dette medfører at lytteropplevelsen ikke blir aktiv: ”The composition hears for the listener.”²⁹⁸, skriver Adorno. Den evner ikke å vekke vår verdifulle kritiske bevissthet: ”Those who ask for a song of social significance ask for it

²⁹⁴ Adorno 2004: s. 116

²⁹⁵ Adorno 2004: s. 130

²⁹⁶ Skrevet med assistanse av George Simpson. Jeg siterer fra: Adorno, T.W.. *Essays on Music*. Innledning, utvalg, kommentarer og noter ved R.D. Leppert. Til engelsk ved S.H. Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002. Heretter: Adorno 2002

²⁹⁷ Adorno 2002: s. 437-438

²⁹⁸ Adorno 2002: s. 442

through a medium which deprives it of social significance.”²⁹⁹ Jeg vil påstå at Adorno kanskje selv ble fanget av den rådende rasjonaliteten han kritiserer, når han fordømmer populærmusikk.

Jeg er enig i at veldig mye av populærmusikken bør fordømmes. Men det kan virke som Adorno ikke innser at 'populærmusikk' ble et stadig mer problematisk begrep etter hvert som den såkalte populærmusikken utviklet seg. Adorno var ellers en samvittighetsfull talsmann for det som *i og på grunn av* samfunnet og kulturen blir gjort stumt; det som blir undertrykt, utelukket, eller stemplet som noe det ikke er. Når det gjelder populærmusikk kan det virke som Adorno ikke har lagt merke til dens opprørske forgreininger, og de greinene som grodde ut i et ingenmannsland mellom det populære og det høykulturelle. CB&MB slekter på populærmusikk. Men i oppgaven har jeg vist at ”Odd Jobs” i hvert fall er en høyst uvanlig sangtekst. Den er *ikke* standardisert. Tvert imot kan den komme i konstruktive samtaler med *Ästhetische Theorie*.

Det kunne vært meget interessant å analysere musikken³⁰⁰. Samt sangteksten i forhold til musikken. Men for å utføre slike analyser bør man ha musikkvitenskapelig kompetanse. Imidlertid tror jeg dette kunne blitt et fruktbart prosjekt. I ”Captain Beefheart's 10 Commandments of Guitar Playing”³⁰¹, har han risset: “3. Practice in front of a bush: Wait until the moon is out, then go outside, eat a multi-grained bread and play your guitar to a

²⁹⁹ Adorno 2002: s. 460

³⁰⁰ Når det gjelder musikken skriver Delville og Norris noe om denne i *Frank Zappa, Captain Beefheart and the Secret History of Maximalism*. Men Norris har også publisert artikkelen ”Projections of the Pulseless body: Don Van Vliet and Henri Chopin” (2005), hvor han skriver om det disharmoniske i musikken i lys av kroppslige rytmer og lyder, standardisert populærmusikk, Henri Chopin og John Cage. Artikkelen kan leses på nettet: <http://www.popmatters.com/chapter/Issue3/beefheart.html>

³⁰¹ Disse ti budene har ikke blitt publisert, men man kan finne dem på internett: <http://www.beefheart.com/datharp/10com.htm>

bush. If the bush dosen't shake, eat another piece of bread.”³⁰² Under innøvingen av *Trout Mask Replica* hadde verken buskene eller trærne danset; manageren fikk en regning på 800\$ for kirurgisk behandling av trær, ettersom Vliet hadde blitt bekymret for at trærne utenfor huset skulle ta skade av musikken.³⁰³ Hendelsen kan, på et mer generelt nivå, forstås som dårlig samvittighet over å omforme, kontrollere og manipulere natur. Musikk er kontrollert, manipulert og omformet ikke-menneskelig natur. Kanskje kan derfor CB&MBs musikk analyseres som mimesis av det naturskjønne, og da som en unnskyldning overfor naturen.

Sangteksten kan trolig bli analysert på andre måter. Vliets sangtekster slekter ofte på bluesens og folkemusikkens. De kan kanskje sies å stå i forhold til det Greil Marcus kaller *the old, weird America*³⁰⁴. Med andre ord: i forhold til de verdener som fremstilles i den ekstremt innflytelsesrike *Anthology of American Folk Music* (1952)³⁰⁵. Dette er underlige blandinger av ”urban myths”, røverhistorier, bibelske bilder og fortellinger, og rå amerikansk hverdagsrealisme.

”Odd Jobs” har for eksempel klare likhetstrekk med Mississippi John Hurts ”Candy Man Blues” (1929). Sangteksten – som det trolig finnes mange versjoner av innen folkemusikken – omhandler en Casanova-lignende figur. ”/Well all you ladies gather ’round/ The good sweet candy man’s in town,/ (...) /He’s got a stick of candy nine-inch long,/ He sells it as fast as a hog can chew corn/ It’s the candy man, it’s the candy man/”³⁰⁶ ”Candy man” kommer altså til byen for å elske med alle kvinnene, og hans ”(...) stick of candy (...)” er åpenbart ikke vanlig godteri. I ”Odd Jobs” er Odd Jobs etterspurt av ”/all the women and

³⁰² <http://www.beefheart.com/datharp/10com.htm>

³⁰³ Barnes 2004: s. 114-115

³⁰⁴ Viser til tittelen på en av Marcus’ bøker: *The Old, Weird America. The World of Bob Dylan’s Basement Tapes* (2001). Boken utkom første gang under tittelen *Invisible Republic: Bob Dylan’s Basement Tapes* (1997).

³⁰⁵ Antologien ble kompilert av Harry Smith.

³⁰⁶ 1., 2., og 4. – 6. vers. Sitatet er hentet fra: <http://www.traditionalmusic.co.uk/folk-songs-with-chords/Candy%20Man%20Blues.htm>

the young girls (...)”³⁰⁷, og “(...) his basket was a whole candy store/”³⁰⁸. En slik innfallsvinkel kunne i større grad kommet i samtale med Delville og Norris, som blant annet fokuserer på det erotiske. Også det komiske kunne i dette tilfellet blitt analysert (jf. det overdrevne i 21. vers: “(...) his basket was a whole candy store/”)

Man kunne også kritisert sangteksten i lys av kvinne- og kjønnsteori. Hunkjønnsfigurene³⁰⁹ fremstilles som *hjelpeløse*; som *avhengige* av hankjønnsfiguren Odd Jobs. Samt som avhengige av ”det værende”; det vanlige og trygge. Odd Jobs roper ikke på hjelp. Han kommer for å tilrettelegge omgivelsene for hunkjønnsfigurene.

³⁰⁷ 23. vers

³⁰⁸ 21. vers

³⁰⁹ ”/all the women and the young girls (...)” (23. vers), og “/the little girl from in back of the clothesline/” (16. vers)

Litteratur

Abram, D. (1997). *The Spell of the Sensuous*. New York: Random House, Inc., 1996, Vintage Books-utgave 1997.

Abrams, M.H. (1973). *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1971, Norton Library-utgave 1973.

Adorno, T.W. (2004). *Aesthetic Theory*. Til engelsk ved R.H.-Kantor. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2004. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 16. november): <http://books.google.com/books?id=NGxSnig-u3wC&hl=no>)

Adorno, T.W. (2002). *Essays on Music*. Innledning, utvalg, kommentarer og noter ved R.D. Leppert. Til engelsk ved S.H. Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 15. november 2008): http://books.google.no/books?id=tLLVN_4ULWsC)

Adorno, T.W. (2004). *Estetisk Teori*. Til norsk ved A. Linneberg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 1998, 3. opplag 2004.

Adorno, T.W. og Horkheimer, M. (2008). *Dialectic of Enlightenment*. Til engelsk ved J. Cumming. London: Verso, 1979, Verso Classics-utgave 1997, 3. opplag 2008.

Bamberger, W.C. (2000). *Riding Some Kind of Unusual Skull Sleigh. On the Arts of Don Van Vliet*. Michigan: Bamberger Books, 1999, 2. opplag 2000.

Bangs, L. (2003). *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*. Innledning og utvalg ved J. Morthland. London: Serpent's Tail, 2003.

Bangs, L. (1988). *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*. Innledning og utvalg ved G. Marcus. New York: Random House, Inc., 1988.

Barnes, M. (2004). *Captain Beefheart. The Biography*. London: Omnibus Press, 2004.

Barthes, R. (2004). *Forfatterens død og andre essays*. Innledning, utvalg og oversettelse (til dansk) ved C. Meiner. København: Gyldendal, 2004.

Bates, B., Kundzewicz, Z.W., Palutikof, J., Wu, S. (red.) (2008). *Climate Change and Water. Technical Paper IV of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. Genève: IPCC Secretariat, 2008. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 18. november): <http://www.ipcc.ch/pdf/technical-papers/climate-change-water-en.pdf>)

Biedermann, H. (1993). *Symbolleksikon*. Til norsk ved F.B. Larsen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS, 1992, 2. opplag 1993.

Bibelen (1978). Oslo: Det Norske Bibelselskap, 1978.

Bibelen (1930). Oslo: Det Norske Bibelselskap, 1930. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 15. november 2008): www.bibelen.no)

Bjorvand, H. og Lindeman, F.O. (2001). *Våre arveord. Etymologisk ordbok*. Oslo: Novus forlag, Instituttet for sammenlignende kulturforskning, 2000, 2. opplag 2001.

Borges, J.L. (2008). *Labyrinter*. Til norsk ved F. Aasen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS, 1964, 2. utgave 1993, 4. opplag 2008.

Brooks, C. (2003). "Ironi som strukturelt prinsipp". Til norsk ved O.I. Langholm. I: A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H.H. Skei (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1991, 2. utgave 2003.

Celan, P. (2005). *Etterlatt. Dikt og prosa i utvalg*. Utvalg, gjendiktning (til norsk) og etterord ved Ø. Berg. Oslo: Kolon Forlag, 1996, 2. opplag 2005.

Chevalier, J. og Gheerbrant, A. (1996). *The Penguin Dictionary of Symbols*. Til engelsk ved J. B.-Brown. London: Penguin Books Ltd., 1996.

Chusid, I. (2000). *Songs in the Key of Z. The Curious Universe of Outsider Music*. Chicago: Chicago Review Press, Inc., 2000.

Courier, K. (2007). *33 1/3. Trout Mask Replica*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2007.

Deleuze, G. og Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Innledning, oversettelse (til engelsk) og noter ved B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 15. november

2008):

<http://site.ebrary.com.ezproxy.uis.no/lib/hisbib/Top?channelName=hisbib&cpage=1&docID=10151134&f00=text&frm=smp.x&hitsPerPage=20&layout=document&p00=thousand+plateaus&sch=%A0%A0%A0%A0%A0Search%A0%A0%A0%A0&sortBy=score&sortOrder=desc>)

Delville, M. og Norris, A. (2005). *Frank Zappa, Captain Beefheart and the Secret History of Maximalism*. Cambridge: Salt Publishing, 2005.

de Man, P. (2003). "Tropenes retorikk". Til norsk ved E.B. Hagen. I: A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H.H. Skei (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1991, 2. utgave 2003.

Die Bibel (1984). Til tysk ved Martin Luther. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1984. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 15. november 2008): <http://quod.lib.umich.edu/l/luther/>)

Eriksen, T.B. (1994). *Undringens Labyrinter. Forelesninger over filosofiens historie*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1994.

Freud, S. (2004). "The Uncanny". Til engelsk ved J. Strachey. I: J. Rivkin og M. Ryan. *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 1998, 2. utgave 2004.

Freud, S. (1999). *Ubehaget i kulturen*. Til norsk ved P. Larsen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS, 1992, 3. opplag 1999.

Genette, G. (2003). "Figurar". Til norsk ved A. Kittang. I: A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H.H. Skei (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1991, 2. utgave 2003.

Janss, C. og Refsum, C. (2003). *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 2003.

Kittang, A. og Aarseth, A. (2001). *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1968, 4. utgave 1998, 2. opplag 2001.

Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. og Skei, H.H. (red.) (2003). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1991, 2. utgave 2003.

Lothe, J., Refsum, C. og Solberg, U. (1999). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997, 2. opplag 1999.

Marcus, G. (2001). *The Old, Weird America. The World of Bob Dylan's Basement Tapes*. New York: St. Martin's Press, 2001.

Norris, A. (2005). "Projections of the Pulseless body: Don van Vliet and Henri Chopin". I: *Chapter & Verse. A Journal of Popular Music and Literature Studies*, nr. 3 2005. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 15. november 2008): <http://www.popmatters.com/chapter/Issue3/beefheart.html>)

Paglia, C. (2001). *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale University Press, 1990, Yale Nota Bene-utgave 2001.

Proust, M. (2002). *Swann's Way*. Til engelsk ved C.K.S. Montcrieff. New York: Courier Dover Publications, 2002. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 15. november 2008): <http://books.google.com/books?id=-OAI8Zig7kC&hl=no>)

Sjklovskij, V.B. (2003). "Kunsten som grep". Til norsk ved S. Fasting. I: A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H.H. Skei (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1991, 2. utgave 2003.

Sullivan, R. (1996). "Thales to Galen: A brief journey through rational medical philosophy in ancient Greece", i *Proc. R. Coll. Physicians Edinb.*, nr. 26 1996. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 15. november 2008): <http://www.rcpe.ac.uk/library/history/reprints/thales-galen-3.pdf>)

Thoreau, H.D. (1986). *Walden and Civil Disobedience*. Innledning og noter ved M. Meyer. New York: Penguin Books USA Inc., 1983, Penguin Classics-utgave 1986.

The Holy Bible. King James Version (1999). New York: American Bible Society, 1999. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 15. november 2008): <http://aol.bartleby.com/108/>)

The Holy Bible. New International Version (1984). Grand Rapids: Zondervan, 1978, 2. utgave 1984. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 16. november 2008): <http://www.biblegateway.com/versions/?action=getVersionInfo&vid=31#vinfo>)

Vliet, D.V. (1987). *Skeleton Breath, Scorpion Blush*. Innledning ved A.R. Penck. Berlin: Verlag Gachnang & Springer, 1987. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (sist

hentet 17. november 2008): <http://www.uni-giessen.de/~g51092/Beefheart-Lyrics/BeefLyrics16.html>)

Weisman, A. (2007). *The World Without Us*. New York: St. Martin's Press, 2007.

Woolf, V. (1994). *To the Lighthouse*. Innledning og noter ved N. Bradbury. Ware: Wordsworth Editions Ltd., 1994. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 15. november 2008): http://books.google.com/books?id=BQjtK_H-TQoC&hl=no)

Wordsworth, W. (1994). *Selected Poems*. Utvalg og noter ved J.O. Hayden. London: Penguin Books Ltd., 1994. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 15. november 2008): http://books.google.com/books?id=_2E7MrSbSXIC&hl=no)

Zias, J. (1989). "Lust and Leprosy: Confusion or Correlation?", i *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, nr. 275 1989. (Jeg har forholdt meg til en elektronisk versjon (hentet 15. november 2008): <http://links.jstor.org/sici?sici=0003-097X%28198908%29275%3C27%3ALALCOC%3E2.0.CO%3B2-Q&size=LARGE&origin=JSTORenlargePage>)

Diskografi

(for sangtekster jeg har analysert, referert til, eller brukt som titler)

CB&MB (1967): Vliet, D.V., Snouffer, A.C., Cooder, R., Handley, J., French, J., Titelman, R., Holland, M., Mahal, T., Hoffman, S. *Safe as Milk*. Produsert av R. Perry og B. Krasnow. Mikset av H. Cicalo og G. Marker. New York: Buddah Records, 1967.

CB&MB (1969): Vliet, D.V., Harkleroad, B., Cotton, J., Hayden, V., Boston, M., French, J., Moon, D. *Trout Mask Replica*. Produsert av F. Zappa. Mikset av D. Kunc. Los Angeles: Bizarre-/Straight Records, 1969.

CB&MB (1974): Vliet, D.V., Harkleroad, B., Boston, M., Tripp, A., Snouffer, A.C., Marcellino, M., DiMartino, A., Simmons, D. *Unconditionally Guaranteed*. Produsert av A. DiMartino. Mikset av J. Guess og J. Callon. London: Virgin Records, 1974.

CB&MB (1976): Vliet, D.V., French, J., Walley, D., Thomas, J. "Odd Jobs" (demo). I: *Grow Fins: Rarities: 1965-1982* (antologi). Austin: Revenant Records, 1999.

Osterberg, J.N., Williamson, J., Asheton, R., Asheton, S. (1973). *Raw Power*. Produsert av J.N. Osterberg. Mikset av D. Bowie og J.N. Osterberg. New York: Columbia Records, 1973.

Hütter, R., Schneider, F., Bartos, K., Flür, W. (1978). *Die Mensch-Maschine*. Produsert av R. Hütter og F. Schneider. Mikset av J. Rudas og L. Jackson. London: Electric & Musical Industries Ltd., 1978.

Hurt, J.S. (1929). *Stack O' Lee Blues / Candy Man Blues* (singel). New York: Okeh Records, 1929.