



LUND UNIVERSITY

Skriva om jazz – skriva som jazz

artiklar om ord och musik

Baumgartner, Walter; Ljung, Per Erik; Strauss, Frithjof

2001

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Baumgartner, W., Ljung, P. E., & Strauss, F. (Red.) (2001). *Skriva om jazz – skriva som jazz: artiklar om ord och musik*. (Absalon : skrifter / utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; Vol. 19). Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Total number of authors:
3

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Skriva om jazz – skriva som jazz
Artiklar om ord och musik

Redaktörer

Walter Baumgartner

Per Erik Ljung

Frithjof Strauß

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Skriva om jazz – skriva som jazz
Artiklar om ord och musik

Redaktörer
Walter Baumgartner
Per Erik Ljung
Frithjof Strauß

Tryckt med bidrag från
Crafoordska stiftelsen i Lund
och
Filosofiska fakulteten vid universitetet i Greifswald

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund
Helgonabacken 12
223 62 LUND

© Författarna och
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 2001

Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Lars Gustaf Andersson,
Anders Palm, Johan Stenström, Jenny Westerström

Omslag: Kristian Lindström

Layout: Birthe Sjöberg

ISSN 1102-5522
ISBN 91-88396-18-5

Tryck: Sociologiska institutionen
LUND 2001

Jones Jones Jones
Jones
Jones
Jo Jones Jones
Jo
Jo Jones
Jones Jones Jones
Jo
Jo Jones
Jones Jones Jones
Jones
Jo
Jo
Jo
Jo
Jo
Jones
Jones Jones Jones
Jo Jones Jo Jones Jo Jones Jo Jones
Jooooooooooooooooones

Olle Snismarck, "Trumsolo" (1987)

Innehåll

Walter Baumgartner, Per Erik Ljung, Frithjof Strauß: <i>Inledning</i>	7
Claes-Göran Holmberg: <i>"Hear me talkin' to ya" – en intervju med Nat Hentoff</i>	17
Berthold Klostermann: <i>Fra mund til mund. Afroamerikansk kultur og oral tradition</i>	27
Berthold Klostermann: <i>"Ain't Nothin' Like the Real Thing, Baby" Samtale med Jalal</i>	35
Peter Poulsen: <i>Ballader skal synges langsomt. Tanker om jazz og lyrik</i>	45
Ulf Olsson: <i>Saxofonens röst . Anteckningar om soloimprovisationen</i>	53
Walter Baumgartner: <i>Jazz&Poetry</i>	59
Atle Kittang: <i>Tekst og stemme som instrumentale element i bop-jazzen Noen synspunkter på fenomenet "vocalese"</i>	83
Walter Baumgartner: <i>Cole Porter goes Baroque. Sex, intertekst og musikk i "Let's Do It"</i>	97
Bo Everling: <i>Tre "svarta motiv" av Stig Carlson</i>	131
Paul Tenngart: <i>Bluesens blå blomma. Femtiotalstromantik i Svante Foerstes blueslyrik</i>	141
Rolf Yrlid: <i>Två jazzdikter? Anteckningar kring Artur Lundkvists "Jazzband" och Claes Anderssons "Etude för sommarvind"</i>	159
Frithjof Strauß: <i>Epistrophy : Monkpoesi. En jazzpianostil som genstand for europæisk og amerikansk litteratur</i>	165
Per Aage Brandt: <i>The Jazz Ballad</i>	187
Per Erik Ljung: <i>"The job is open ?" Ett litet försvar för anekdoten</i>	199
<i>Författarna</i>	217

Med tumvantarna på – en inledning

Walter Baumgartner Per Erik Ljung Frithjof Strauß

Kenneth Rexroth, en av fäderna till *Jazz&Poetry*, sa en gång om sitt syfte: ”It is very important to get poetry out of the hands of the professors and the squares.” Poeterna ville nå ut till vanliga människor med sin lyrik. Men man stötte också på motstånd. Nikki Giovanni kommer in på det i en av de dikter som hon läste till gospelmusik när *Jazz&Poetry*-rörelsen stod på sin höjdpunkt. Hon mötte en gammal kvinna i Harlem och berättade för henne att hon var poet. ”That ain’t no reason to be uppity”, fick hon strax till svar. Och: ”You one of those technical niggers”. Och så kommer vi nu här, en grupp ”professors”, med en bok som försöker lägga beslag på denna utbrytargenre och dra in den i den akademiska institutionen igen...

Våra artiklar täcker ett brett spektrum av överväganden, inte bara kring *Jazz&Poetry*, utan också om jazzens förutsättningar i en oral kultur, om hur den har tematiserats i lyrik och prosa, och om själva den diskurs som har utvecklats kring musiken. Vi närmar oss ämnet från de vidaste kulturhistoriska sammanhangen till mer grundläggande teoretiska frågor kring ord och ljud eller kring försöken att beskriva vad en ”jazzmusikalisk” struktur i en dikt kan vara.

Upptakten till boken var ett symposium om jazz och litteratur i Greifswald som Walter Baumgartner inviterade till våren 1996. Bland deltagarna var Peter Poulsen och Jan Erik Vold – båda lyriker och författare av jazzdikter och kongeniala framförare av det som går under beteckningen *Jazz&Poetry*, den konstform där poesi och jazzmusik förenas och gör det *live*. Några forskare med doktorsavhandlingar om jazz och litteratur, Bo Everling och Frithjof Strauß, höll föredrag, liksom en med musikvetenskaplig bakgrund – Tor Dybo, som berättade om sin forskning kring Jan Garbarek. Dessutom fanns här litteraturforskare från Tyskland, Danmark, Norge och Sverige med intressen och kunskaper i jazzmusik som nu för första gången försökte tillämpa sitt professionella kunnande på relationerna mellan ett av 1900-talets mest remarkabla kulturella fenomen och litteratu-

ren. En lång rad inlägg gjordes – och starka intryck på åhörarna gjorde t.ex. en analys och historik över titlar på jazzlåtar, av Börje Räftegård, liksom en karakteristik som Søren Schou gjorde av jazzelement i den modernitets- och storstadserfarenhet som gestaltas i en rad danska romaner från förra hälften av 1900-talet. Diskussionerna blev ovanligt livliga och fortsatte, långt utanför seminarierummet och fram till idag. Konturerna till ett vidsträckt och mångfacetterat forskningsområde avtecknade sig. Några resultat lägger vi fram här.

Ämnenas art har givit artiklarna en viss brokighet i framställningsformerna. Sida vid sida framträder här intervjuer, mer essäistiska framställningar och genuina forskningsbidrag: det ligger i sakens natur. Också språkligt finns här en stor variation. Vi räknar med att läsarna lika gärna tar till sig texter på danska och norska som på svenska och engelska, och har sålunda valt att behålla den internationella karaktär som arbetet med boken har haft.

Gemensamt för alla bidragen är utgångspunkten – att det rör sig om skribenter som närmar sig de musikaliska fenomenen från det litterära hållet. Projektet i sig själv och mötena mellan konstarna – utforskningen av det senare är en specialitet vid Litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet – har sina komplikationer och inbyggda motsättningar. För att knyta an till tanken i upptakten – mycket av det vi tar upp här: Jazz, Rock, Beat, *Jazz&Poetry*, Rap, men också den litteratur som på olika sätt förhåller sig till musiken, hade sitt ursprung i miljöer där man tog avstånd från den etablerade, borgerliga kulturen. Med sina koder ville de distansera sig, provocerande, parodierande eller ignorererande, från högkulturella ambitioner, från ”arting”, som Amiri Baraka kallar det. Ändå fångades de omärkligt in i det finkulturella systemet och kulturindustrin och blev till pop, ett öde som på liknande sätt har drabbat andra motkulturella strävanden. Två inneboende tendenser i dessa utopier har bidragit till det: deras egen kreativa, konstnärliga innovationsdynamik och aktörernas sociala ambitioner. De strategier som sattes in mot *arting*, mot kulturindustrins allätande repressiva tolerans och mot att absorberas av den akademiska och finkulturella konst-institutionen visade sig snart vara verkningslösa. Det gav upphov till nya strategier, främmandegöranden och det som Peter Handke i ett uppmärksammat teaterstycke har kallat ”Publikumsbeschimpfung”. Koderna blev allt mer komplicerade och svåra att avläsa. I allt högre grad kom de att appellera till specialister, experter och *feinschmeckere*. Därmed får de ock-

så estetiskt värde i det samhälleligt utdifferenterade, autonoma systemet konst, där de blir föremål för elaborerade specialdiskurser.

Det faktum att musikerna och lyrikerna så ofta vände ryggen till publiken har säkert ändå medverkat till den fördröjning som är påfallande. Musik- och litteraturvetenskapen har länge ignorerat eller sett ned på en rad socialt – men också estetiskt! – intressanta företeelser. Därmed har det inte heller utvecklats begrepp för beskrivningen och analysen av samspelet mellan musik och litteratur. I bästa fall har fenomenen överlåtits till sociologin och etnologin. En annan effekt är, att när man idag vetenskapligt sysslar med jazz och jazzlitteratur, så är faran för att verka nostalgisk överhängande. Och det är sant: jämfört med forskning om låt oss säga Henrik Ibsen, Georg Stiernhielm eller Klaus Rifbjerg spelar här forskarens starka biografiska relation till sitt objekt en större roll. Många av oss har upplevt jazzen som en subkultur och ”diggat” den i protesthållningar på femtio- och sextiotalen och har till att börja med inte haft en tanke på att arbeta med den i vetenskapliga sammanhang. När vi nu gör det – i förbindelse med vår egentliga *métier*, litteraturforskningen – mister vi något av det patos som ligger i att ha tillgång till något nytt, något man själv har upptäckt, av att behärska en insider-kod och ett exklusivt vetande. Det är inte längre provocerande att syssla med jazz. Den är, i Skandinavien mer än i Tyskland, sedan länge införlivad i det allmänskulturella medvetandet.

Situationen får konsekvenser för hur man skriver om jazz och jazzlitteratur. Tor Dybo konstaterar i sin doktorsavhandling att merparten av sekundärlitteraturen om jazz har karaktär av kåseri. Författarna anpassar sin diskurs efter objektet och orienterar sig pragmatiskt mot jazzpubliken. Men det finns också en annan tendens: på grund av ett – trots allt – ännu existerande legitimeringsbehov kastas jazzforskarna överkompenserande över i den andra ytterligheten. De skriver i ett högt elaborerat språk och strör främmande ord omkring sig. Med den tilltagande komplexiteten i jazzen och jazzlitteraturen hotar *arting* – och på receptionssidan hotar något som man på motsvarande sätt kunde kalla *scienting*. John Lennon kände sig smickrad när han blev föremål för akademisk analys: ”Yeah, he wrote about aeolian cadences and all sorts of musical terms, and he is a bullshitter. But he made us credible with intellectuals.” Nikki Giovanni sa, när hon fick hedersdoktorstiteln: ”Look what the motherfuckers got me!”

Arting och *scienting* kan också löpa samman, till exempel hos en musiker som Jan Garbarek. I en intervju yttrar han sig i en vetenskaplig jargong om sin estetik: ”For meg kan improvisasjon være å spille tonen ’G’ i fem sekunder. Og da kan man spørre om hva improvisasjonen består i, [...] det kan være mange ulike ting: Et slags mikrokosmos, hvor variasjon i ansats, styrkegrad, overtonerikdom, tonens liv eller utvikling i tid [...] er noen av de parametrene som kan være hovedelementer.”

Det är tydligt att Garbarek har läst Tor Dybos avhandling. Att han övertar dess begreppsapparat visar på det milsvida avståndet till t.ex. Louis Armstrong, som en gång lyckades hålla en välvillig och vetgirig dam på ett visst avstånd, när hon ville veta vad *swing* egentligen är för något: ”Lady, if you have to ask, you’ll never know.”

Dilemmat är äkta nog. Vi undgår det inte i den föreliggande boken. Också här finns omisskännliga spår av diskurstypen ”Yeah man, dig it“ – och det finns nästan ingenting som lättare blir daterat än spår av olika generationers ungdomliga möten med sin musik.

Musik har med fest och överskott att göra. Vi reglerar oavbrutet våra mentala tillstånd med musik, som Per Aage Brandt uttrycker det. Vi nynnar, knäpper med fingrarna, visslar, slår på saker omkring oss. Musikens omedelbara appell är sinnlig och kroppslig – och inviterar inte i första hand till dissektion och översättning till ett vetenskapligt idiom. I *Claes-Göran Holmbergs* intervju med Nat Hentoff artikuleras en liknande skepsis inför den teoretiska analysen. ”Han dras som en magnet till mannen bakom musiken”, skriver Holmberg. ”Att försöka skriva om jazz är som att spela trumpet med tumvantarna på.” Det är en formulering som får öppna den diskussion som bokens bidrag förhoppningsvis inbjuder till. Per Erik Ljungs försvar för anekdoten i talet och litteraturen om jazz får stå som en högst tillfällig avslutning. Flera av de andra bidragen har en mer deciderat vetenskaplig intention och diktion när de introducerar och analyserar sina ”texter”, dvs kulturyttringar från ett sammansatt och föga belyst fält av möten mellan konstarter. Några av de centrala gestalterna, som t.ex. Thelonious Monk, och några företeelser i vårt ämne – som interaktion, receptionsstrategier, formlikhet, språklig jazzrytm, konstnärlig och språklig förnyelse – återkommer i nästan alla bidragen.

Problemet med att skriva *om jazz – som jazz* – tematiseras sålunda redan i *Claes-Göran Holmbergs* intervju med Nat Hentoff, en av pionjärerna på

området och en veritabel nestor i amerikansk jazz-kritik med sina många böcker om musiker och deras liv i USA. Går det att skriva om jazz utan att i någon mening förråda den? Dilemmat finns både hos jazzspecialisterna och hos de utövande konstnärerna – och Hentoff rör sig otvunget mellan de två kategorierna, inte minst med sina mästertliga *liner notes*, baksidestexter till skivor. Med stor självklarhet och tyngd placeras musiken i sitt sociala sammanhang; jazz och politik är nära förbundna med varandra. Grunden är den helt unika personkännedomen.

Den svarta musikens bakgrund i en fundamentalt *oral* kultur lyfts fram i *Berthold Klostermanns* ”Fra mund til mund”. Redan därmed är också närheten mellan ord och musik i jazzens historia antydd: rappens *roots* letar sig tillbaka till den muntliga ekvilibristiken hos västafrikanska *griots*. Kommentaren, häcklandet, antydningarna, de rörliga språkliga taktikerna för att stå ut under slavägarnas *illiteracy laws* är andra viktiga bakgrundsfaktorer – och de genererar uttrycksformer som fortfarande lever. Det ser man i intervjun med Jalal från Last Poets, rappens ”grandfather” om man får tro honom själv.

Brett är scoopet också hos *Peter Poulsen*. Här ställs frågan om musik och ord i ett principiellt och litteraturhistoriskt perspektiv. När skildes de två konstarterna åt? Och hur ser försöken till återerövring ut – hos diktare som Rainer Maria Rilke, Thorkild Bjørnvig, T.S. Eliot och Charles Baudelaire? Jazzen – kanske den av konstarterna som ”har absorberat mest århundrade”, som Poulsen formulerar det – blir för författaren en stor utmaning, en motpol att spegla sig i för den som primärt arbetar med ord. Jazzens svårbestämbara *swing* och dess ekonomisering med verkningsmedlen kan gå rätt in i en aktuell diskussion om poetik, och vice versa. Lyriken har nämligen också något att lära ut: om stramhet och precision.

Den röst som ofta förnims hos jazzens stora improvisatörer – Peter Poulsens exempel är Lester Young – försöker *Ulf Olsson* beskriva med begrepp som delvis hämtas från litteraturteorin. Retorikens termer för ”felaktiga” verbala uttryck och Michail Bakhtins idéer om det dialogiska ordet, där den talande oavbrutet har att föregripa den andres svar och slåss med det våld som utövas av det språk som redan finns, blir ett sätt att förstå den expanderande ”dubbleringen av röster” hos John Coltrane och Anthony Braxton.

I mer bokstavlig mening iscensattes i stor skala en mångfald av röster i den veritabla *Jazz&Poetry*-rörelse som initierades av beat-författare som

Kenneth Rexroth och Jack Kerouac och politiskt medvetna svarta författare som Amiri Baraka (LeRoi Jones) i slutet av 1950-talet och framöver. *Walter Baumgartner* ger en bred introduktion och sätter in poeterna i den muntligt baserade amerikanska traditionen från Walt Whitman och Carl Sandburg fram till Robert Creeley och Frank O'Hara, samtidigt som viktiga föregångare som Langston Hughes lyfts fram. Här går trafiken i båda riktningarna – jazzmusiker är vana att lyssna på varandra och kan också "svara" på lyriken, diktarna kan söka sig mot improvisationens frihet och musikens speciella *drive*. Viktigt för rörelsen var den anti-akademiska impulsen, dikten skulle föras ut i livet, *performance* och publikkontakt blev mer angelägen än raffinerade metaforer och lärda allusioner. Det handlade om ett helt sätt att leva, ett sätt att gestalta sin "hostility to square society". I Europa gjordes också avancerade experiment med dikter av Bertolt Brecht och Else Lasker-Schüler. Den österrikiske språkexperimentatorn Ernst Jandl har läst dikter bl.a. med Vienna Art Orchestra. I Skandinavien är det Jan Erik Vold som mest konsekvent har arbetat med jazzmusik— och till och med fått Sigbjørn Obstfelder att svänga. Baumgartner har ägnat honom flera studier på annat håll.

Ett specialfall är det som kallas *vocalese*, det vill säga de berömda improvisationer som har fungerat så inspirerande för vissa sångare och poeter att de, i en bebopinspirerad, ofta ekvilibristisk utveckling av *scat*-sången, har behandlat dem som kompositioner och satt ord till dem. *Atle Kittang* presenterar hela genren, som har sin speciella bakgrund i den vokalt inspirerade jazzen och i jazz-sångarnas strävan att använda sina röster som instrument. Två intressanta exempel blir föremål för närgångna analyser: å ena sidan Eddie Jeffersons "Body and Soul", som baseras på en berömd inspelning av Coleman Hawkins från 1939, och å andra sidan Charlie Parkers 1947-inspelning av "Scrapple from the Apple" – i en version som gjordes av Mimi Perrin och Claudine Barge i gruppen "Les Double Six" 1962. Inte minst den sistnämnda visar sig vara konstnärligt intrikat: här är det inte bara ett fantastiskt Parker-solo på altsax som ska "översättas" till ord, utan också en amerikansk storstads-slängighet som ska narrativiseras och föras över i ett avspänt och modernistiskt franskt idiom.

Cole Porters populära "Let's Do It" – om "birds and bees" och deras kärleksliv – har spelats in ett otal gånger, från Paul Whitman och fram till Louis Armstrong, och den citeras av Bloodhound Gang och Peter Tosh.

Mer okänt är att hela mönstret i texten återfinns nästan ordagrant i 1600-talets svenska bröllopsdiktning, hos Georg Stiernhielm, Lasse Lucidor och Gunno Eurelius Dahlstierna. Det ger *Walter Baumgartner* anledning till en litteraturhistorisk djupdykning som följer temats rötter långt ned i antiken och till de bibliska källorna. Barockdiktningens ”amplifikationer”, dess utbroderingar och ändlösa variationsmöjligheter, liksom de ”textmaskiner” som etableras, gör det möjligt att generera dikter och sånger på ett sätt som kan påminna om jazzmusiken. I den tas temat också upp – liksom i den moderna nöjesindustrin. I en avslutande musikalisk analys kan Baumgartner visa hur raffinerat Ella Fitzgerald och Cole Porter med musikaliska argument försäkrar oss om att det är ”fall in love” det handlar om och inte – trots de många ”did it” – det vi trodde. Louis Armstrong, däremot, styr oss redan med sin intonation i en annan riktning.

I tre på varandra följande svenska bidrag ges det synpunkter på vad en ”jazzdikt” kan innebära, en diskussion som inleddes av Rolf Yrlid redan i början av 1960-talet. En litteraturhistorisk linje kan också skönjas. *Bo Everling* tar upp några ”svarta motiv” ur Stig Carlsons diktsamling med samma namn från 1953. Boken blev något av en klassiker med sina lyriska porträtt av Louis Armstrong, Duke Ellington, Mezz Mezzrow och Bessie Smith och kom att inspirera flera svenska lyriker till försök i samma anda. Inte minst var det Bessie Smith och hennes på sin tid så uppmärksammade öde som hade gett näring åt diktarens fantasi. En av de författare som Everling nämner, och som inspirerats av Stig Carlsson, Svante Foerster, ägnas särskilt intresse i *Paul Tennyngarts* studie. Här är det jazzens civilisationskritiska potential som lyfts fram. Foersters femtiotal-”Blues” får en särskild legering i den samtida kulturella situationen – den blir ett mer känslomässigt alternativ till 40-talets intellektuellt överlastade poesi, samtidigt som den, med sina identifikationspunkter i den svarta musiken, kan rymma ett socialt engagemang som inte var riktigt gångbart bland de mer renodlade ”romantikerna” i generationen. *Rolf Yrlid* visar både på det som gick före och det som kom efter de femtiotalistiska bluesstämningarna. Men ärendet är att visa hur tematik och formell struktur går hand i hand i Artur Lundkvists tidiga prosadikt ”Jazzband”, från *Jordisk prosa* (1930), liksom i en dikt av Claes Andersson i *Det är inte lätt att vara villaägare i dess tider* (1969) med titeln ”Ett studie för sommarvind”. Varken titeln eller diktens ordval för omedelbart tankarna till jazzen – däremot ger diktens struktur an-

ledning till välunderbyggda funderingar kring den finlandssvenske psykiatrikerns, jazzpianistens och vänsterpolitikerns inspirationskällor.

”Sweet Georgia Monk” heter en av Claes Anderssons kompositioner på kassetbandet *Presidentiiblues* (1993). En annan Monk-dikt, från diktsamlingen *Under* (1984), kommenteras i *Frithjof Strauß* stora genomgång av hur just ”det monkiska” har fungerat utmanande och inspirerande för en förbluffande lång rad modernistiska författare. Strauß för ett grundläggande, semiotiskt orienterat resonemang kring hur den referenslösa musiken genomgår olika former av semantiseringar och hur en uppsättning exotiserande schabloner kring musiken och – inte minst – musikern snabbt har etablerats. Det saknas inte heller exempel på hur den särpräglade och i viss mening oskyldiga jazzmusiken, en aning kritiskt uttryckt, kommer att användas för att sprida glans över den tal-instans, som på det viset celebrerar sin egen originalitet.

Där Strauß ställer frågan om hur musik görs narrativ och blir litterär, tar *Per Aage Brandt* ytterligare ett steg mot de helt fundamentala kognitiva och estetiska frågeställningarna, i sina reflexioner kring jazzballaden. I denna historiskt specifika musikform – där sånger från tidens populära musiker omvandlas till älskade *standards* och samsas med originalnummer som Billy Strayhorns *Lush Life* och Benny Golsons ordlösa *I remember Clifford* – ser Brandt raffinerade exempel på hur konsten ”takes us back to the spring of expressive and semiotic behavior”. Föreställningar om det som inte är för handen, händelser som utspelar sig i imaginära rum, längtan efter någon, nostalgi är elementära mentala akter som föregår de språkliga uttrycken och som i balladerna, med deras ”dynamic swinging beat even in very slow tempos” och deras erotiskt färgade texter, får privilegierade uttryck som kan varieras i det oändliga.

Till sist återkommer *Per Erik Ljung* till den problematik som inledningsvis tas upp i Claes-Göran Holmbergs intervju med Nat Hentoff. Går det att skriva om jazz, så att det skänker den icke specialiserade läsaren och jazzälskaren bara något av samma glädje som det innebär att lyssna på musiken? Var finner hon eller han sin *plaisir du texte* i all den välmenande litteratur som vuxit fram kring musiken? Här blir det tal om jazzen som spegling, experiment, livshållning i olika typer av jazz-kritik – och om den ospecificerade subversivitet som plötsligt kan öppna möjligheterna för helt oväntade estetiska och ideologiska konstellationer.

"Hear me talkin' to ya" – en intervju med Nat Hentoff

Claes-Göran Holmberg

Att försöka skriva om jazz är som att spela trumpet med tumvantarna på. Man får hela tiden en känsla av att de riktiga tonerna inte kommer ut. Några försöker skriva *som* jazz. Så gjorde Jack Kerouac med sin "spontaneous prose". Andra försöker hålla distansen. Säger sig att det är två väsensskilda medier det rör sig om. Håller på litteraturens diskursiva kvaliteter.

Nat Hentoff, en av de mest ansedda jazzkritikerna i USA, har ibland försökt sig på en mellanväg. Hans mest kända bok om jazz, *Hear me talkin' to ya; the story of jazz as told by the men who made it* (gjord tillsammans med Nat Shapiro 1955), låter ett stort antal kända och mindre kända jazzmusiker framträda och berätta episoder ur jazzens historia. Det hela blir som en imitation av New Orleans-jazzen. Musikerna drar sina korta solon. Men det är helheten som ger den starka effekten.

Jag snubblade över boken någon gång på sextiotalet. I den hörde jag Clarence Williams, Danny Barker och Jonny St. Cyr berätta om New Orleans, Alberta Hunter, Jimmy McPartland och Buster Bailey om Chicago och Tony Scott, Kenny Clarke och Milt Hinton om New York.

Jag kände då redan till Nat Hentoff som författare till "liner notes" (texten på Lp-skivans baksida). Det var en mycket speciell genre. På några rader skulle man karakterisera en hel skiva. Några valde att vara tekniska, berätta vilka musiker som spelade solon och i vilken ordning. Andra var mer subjektiva och beskrev i mer eller mindre lyriska ordalag hur de uppfattade musiken. Nat Hentoff var en historieberättare och snabbtecknare av musik och musiker.

När man intervjuar Nat Hentoff får man en liknande känsla. Han berättar snabbt och intensivt, hoppar från det ena ämnet till det andra. Drar en anekdot. Det är mycket korta solon men helheten känns desto starkare. Det finns en konsekvens i allt Nat Hentoff gör, ett patos för frihet och mänskliga rättigheter.

Nat Hentoff är Amerikas stora retsticka. Förr retade han mest högern. Med att hålla ihop med Malcolm X. Vara emot vietnamkriget. Ständigt säga att jazzen var de svartas musik. Idag retar han lika mycket vänstern. Genom att vara emot aborter, emot dödshjälp, emot Clinton (hans stora hatobjekt). Själv tycker han att han, som alltid, är vänster. Medborgarrättigheter talar han om idag som på 60-talet, men det tolkas lite annorlunda idag. Även extremhögern kan citera honom med välbehag.

Vi möts på redaktionen på vänstertidningen *Village Voice* (där också Norman Mailer och många andra skrivit) där han arbetat sedan 1950-talet. Han är 76 år men ser påfallande pigg ut och verkar ha kvar sitt hetsiga temperament. Ett temperament som lett honom in i fejder med åtskilliga politiker och skribenter. Han föddes 1925 i Boston som son till två ryska judar från Odessa. Jag frågar honom hur han kom in på att skriva?

– Min far som var en ivrig tidningsläsare brukade titta upp när han läst någon artikel om hur folk blev förtryckta av någon myndighet eller någon annan auktoritet och sucka: ”O-judiskt, mycket o-judiskt”. Jag hade en anteckningsbok och där skrev jag in de kolumnister och reportrar jag gillade. Dessutom såg jag i min omedelbara närhet hur skör rättvisan är. Boston var en mycket antisemitisk stad på den här tiden. Katolska ungdomsgäng brukade regelbundet storma ner i vårt ghetto och slå ner folk. Bostonjudarna svarade med att sluta sig mot omvärlden. Det var alltid ”Vi” och ”Dom” (alla icke-judar, ”goyim”).

Det sista hans mamma sade när han lämnade hemmet för att börja på Harvard var: ”Lita aldrig på en goy”.

– När jag gick i skola i Boston var jag redaktör för skoltidningen och vi var grävande journalister. Vi undersökte varför folk satt i skolstyrelsen vilket fick till följd att rektorn slängde ut oss från skolan. Alla utom en. Det finns alltid någon svartfot! Det var då jag blev intresserad av tryckfrihet och det första tillägget till den amerikanska konstitutionen. Ända sedan dess har jag sysslat med medborgerliga rättigheter. När jag var 19 år kom jag in på radion och gjorde jazzkrönikor och sen kom jag till New York som frilansare. Tack vare att jag kände en massa svarta musiker blev jag intresserad av medborgarrätt och utbildning.

Jazz och politik har varit de två hörnstenarna i Hentoffs journalistik och för honom är de mycket nära förbundna med varandra.

– För mig hör de ihop. Om jazz *är* något så är det frihet. Allt som jag skriver om: utbildning, domstolsväsende, polisen handlar om något som vi har här i USA – även om inte så många känner till det – nämligen grundlagen och resten av konstitutionen. Allt hör ihop med det.

Hentoffs första musikaliska minnen är dock inte jazzen. Det var den judiska klezmermusiken som han hörde på bröllop och andra tillställningar och skolkantorns improviserade sånger trängde in i hans själ.

Han kom tidigt i kontakt med jazzen och när han var 19 år hade han ett eget radioprogram om jazz i Boston. Det var på det viset han lärde känna så många jazzmusiker.

– Jag gjorde utsändningar från olika klubbar som Savoy och Storyville. Jag lärde känna dem som spelade. En del av dem var mycket snälla, Duke Ellington till exempel. Han blev en mentor för mig, liksom Rex Stewart och Frankie Newton. Alla kom upp till radiostationen: Charlie Parker, Dizzy Gillespie och de andra. När jag kom till New York praktiskt taget bodde jag på klubbarna. På den tiden skrev jag för jazztidningen Downbeat och intervjuade många av musikerna. Flera av dem blev goda vänner.

På Downbeat blev inte Nat Hentoff gammal:

– Jag blev fockad från Downbeat eftersom jag insisterade på att när vi nu mest skrev om svart musik borde vi åtminstone ha en svart person på tidningen. Det kom in en svart kvinna och sökte en sekreterartjänst och jag anställde henne. Chefen i Chicago som var en fördomsfull man, exploderade. Nu visade det sig visserligen att hon egentligen var egyptier men jag blev i alla fall sparkad.

Jag frilansade vilket var svårt då som nu. När man en gång blivit kategoriserad som jazzskribent är det svårt att slippa ut ur den fällan. 1958 kom någon från *The Voice* och frågade om jag ville skriva en kolumn. Utan betalning förstås. Det tog flera år innan vi fick betalt. Jag sa ja med ett förbehåll. Jag ville inte skriva om jazz. Och när man väl börjar skriva om saker så tror folk man är expert på dem antingen man är det eller inte. Så det blev möjligt för mig att skriva om annat än jazz.

Nat Hentoff har också producerat jazz och skrivit baksidestexter på ett antal jazzskivor (och på Bob Dylans andra LP). Omkring 1960 spelade han på skivmärket CANDID in bland andra Cecil Taylor, Booker Little, Max

Roach ("Protestalbumet" med Abbey Lincoln), Booker Ervin och Charlie Mingus och bluesmusiker som Lightnin' Hopkins, Otis Spann och Memphis Slim.

Förutom sina kolumner och artiklar i tidningar och tidskrifter (bl.a. har han en syndikerad kolumn i *Washington Post* och 200 andra tidningar) har han också skrivit ett stort antal böcker. Alltifrån verk om jazz (inklusive ungdomsromanen *Jazz Country*) över debattböcker i sociala och politiska frågor till polisdeckare. Vad är det som avgör i vilken kategori ett material passar bäst?

– Det är lätt. Det som jag gör i min journalistik har att göra med vad som händer nu. Eller som har hänt men som folk inte känner till. En av mina mentorer var vänsterpublicisten I.F. Stone. Tom Wicker sa om honom en gång att han aldrig förlorat sin vrede. Och det är så jag också känner det, utom när jag skriver om musik. Jag vaknar upp varje morgon och är arg över en mängd saker. En av mina söner – båda är advokater – sa till mig att den enda gång din prosa riktigt sjunger är när du skriver om musik. Och det är säkert sant. Jag älskar att skriva om musik. När jag blir arg, då skriver jag om allt annat.

Vilken känsla har han då när han skriver fiktion?

– Någon sa att jazz är en känsla av överraskning och det är det jag känner när jag skriver fiktion. Det är en annan värld, visserligen baserad på saker som jag erfarit men det är mest bara roligt! Jag saknar att skriva fiktion. Men jag kommer aldrig att pensionera mig så jag får tid. Förresten det bästa jag hört om pensionering var när jag träffade Duke Ellington som just kommit hem från en av sina förfärliga turnéer som kunde sträcka sig från Toronto till Texas. Han turnerade omkring 260 dagar om året. Han såg förskräcklig ut. Han var nästan 70 år då. Och jag sa till honom: "Duke du behöver inte hålla på med det här. Du kan stanna hemma och dra dig tillbaks. Han tittade på mig och sa: "dra mig tillbaka till vadå"? Det är så jag också känner det.

På senare år är det kanske den politiske kolumnisten Nat Hentoff som fått mest utrymme men han har synpunkter på de olika skrivsättens funktioner. Man säger ofta att romanförfattaren har alla friheter men journalisten en mängd skyldigheter men det är inte sant eller hur?

– Nej, det är omöjligt för en journalist att skriva helt objektivt. Vi kommer alla med ett bagage av tidigare erfarenheter och fördomar. Det mesta man förväntar av oss är att vi ska vara "fair", bundna av "fairness". Det vi väljer att skriva om är subjektivt. Du kan välja vad du vill att skriva om. Om jag väljer att skriva om personer som brutit mot författningen så är det ett subjektivt val men sedan måste jag skriva så hederligt som jag kan om det.

Även om Nat Hentoff under senare år förmodligen blivit mest bekant som politisk debattör och medborgarrättskämpe är det trots allt i egenskap av jazzkritiker och jazzhistoriker som han är intressant i detta sammanhang.

Hentoff och Shapiros *Hear me talkin to ya'* och *Jazz makers* (1957) betydde mycket för min jazzutveckling. Jag inte bara lärde mig jazzens historia från New Orleans till bebop utan fick också otaliga tips om spännande musiker. Det är nästan 50 år sedan böckerna kom till. Är Nat Hentoff fortfarande lika intresserad av jazz?

– O ja! om det går ett par dagar utan musik blir jag frustrerad, Jag gillar all slags jazz. Jag skriver jazzkolumner i *Wall Street Journal* och i *Jazz Times*. Jag lyssnar på allt. Några av de nya avantgardisterna har jag möjligen lite svårt för. Men det har kanske med min ålder och min bakgrund att göra. Trumpetaren Marcus Roberts som spelar med bröderna Marsalis och den 25-årige tenoristen Jimmy Green (en protegé till Jackie McLean) – allt som har soul och eld – gillar jag. Just nu håller jag på med en memoarbok om Charles Mingus. Jag kände honom sedan han var 19. Jag jämför hans liv med mitt. Det är dock ingen självbiografi utan handlar om våra gemensamma intressen.

Charlie Mingus hade ju rykte om sig att vara en besvärlig människa att ha att göra med. Inte minst hans självbiografi, *Beneath the Underdog* (1971; sv. övers.: *Självbiografi*) sprider sådana föreställningar. Själv minns jag honom från konserter i Emmaboda och London. Han var inget charmtroll på scenen om man uttrycker sig försiktigt. Men Nat Hentoff håller inte med om bilden av Mingus som en besvärlig människa:

– Inte alls! Han var en personlighet. Han hade inget tålamod med dum-bommar eller klubbägare eller kritiker men han var mycket mild, mycket romantisk och mycket idealistisk. Däremot tyckte han om att skapa myter kring sin person. En dag sa han till mig: "Jag försöker spela sanningen om

mig. Men det är svårt eftersom jag förändras hela tiden”. Mingus var en av de få legendariska bandleadare och solister som lämnar efter sig ett corpus av kompositioner som är totalt karakteristiska för honom och hela tiden totalt oförutsägbara. Han är i detta avseende i sällskap med Jelly Roll Morton, Duke Ellington och Thelonious Monk.

– Jag hörde hur han förändrades hela tiden. Ibland ringde han upp mig tidigt på morgnarna och spelade upp något för mig. Efter några minuter hörde jag hans röst: ”Vad tyckte du om det?” Det var ett nytt verk under arbete. Ibland bytte han också skepnad. Då och då bantade han så mycket att han måste köpa nya kläder men efter ett tag var han sitt vanliga, överväldigande jag.

Mingus tyckte inte om när musikerna i bandet spelade på rutin. På en nattklubb kunde han plötsligt avbryta en solist och säga till honom: ”spela inte dina vanliga licks, vad vill du säga nu?” Mingus berättade för Hentoff hur han blivit en så bra basist. Han brukade som ung träna alla de svåraste sakerna, till exempel öva det tredje fingret som annars inte är så ofta använt. Mingus koncentrerade sig under en period så på hastighet och teknik att det nästan blev självändamål. Han ville skrämma alla andra basister. Men snart kände han att det var känslan, inte tekniken som var viktigast för honom.

– Ett av mina favoritminnen kring Mingus är när vi stod på en New York-klubb där Mingus just den kvällen spelade och diskuterade hur man med sin musik skulle kunna nå de nedersta djupen i känslorna, i själen. En mycket mörk afroamerikan sade påstridigt till Mingus att han var för ljus i hyn för att kunna spela riktig blues. Mingus avstod från frestelsen att slå ner killen och gick i stället upp efter paus och gjorde ett bassolo som gick så in i bluesens innersta att hans vedersakare bara dröp av. Själv talade Mingus sällan om ”jazz”. Det han spelade var ”mingusmusik”.

– Mot slutet av sitt liv var Mingus plågad av sjukdomen amyotrof lateral skleros (Lou Gehrigs sjukdom). Till slut kunde han varken gå eller spela bas. Men en kväll hemma hos honom såg jag på när han nynnade en ny melodi i bandspelaren. Den sista gången jag mötte honom var på en jazzkoncert som Jimmy Carter ordnat på Vita Husets gräsmatta. Mingus satt i rullstol och president Carter var framme och omfamnade honom. Mingus och hustrun Sue reste desperat runt för att hitta någon hjälp för honom men han dog i Cuernavaca i Mexiko 1979, 57 år gammal.

– Häromdagen lyssnade jag på Mingus band – du vet i storbandsvärlden brukar man prata om ”spökband”, till exempel när Tommy Dorsey dör och hans band tas över av någon annan. I Mingus band kan man nästan känna Mingus själv i raden av musiker. Hans fru Sue vet precis vilka musiker som ska engageras.

När Nat Hentoff berättar – eller skriver – om jazz och jazzmusiker kommer han nästan alltid in på det personliga. Teoretiska analyser av formspråk och stil är inte hans forte. Han dras som en magnet till mannen bakom musiken.

– Dizzy var en mycket varm och briljant trumpetare, en allmänt vis man. Det låter konstigt men det jag mest minns av Dizzy är när jag inte hade sett honom på ett antal år men gick och lyssnade när han repeterade på Lincoln Center i New York. Jag mötte honom i korridoren när han gick och pratade med någon. När han såg mig omfamnade han mig och sa: ”Det är som att träffa en gammal flickvän”. ”Gee”, tänkte jag.

– En eftermiddag på 50-talet i Thelonious Monks lägenhet på västsidan i New York talade Monk mer än han brukade göra. Ofta kunde han vara tyst i timmar. En lysande ung begåvning, Gigi Gryce, kom inrusande och skrek: ”Jag kom in! Jag kom in! Jag har kommit in på The Juillard School! Efter omkring tio minuter tittar Monk upp på den fortfarande glädjestrålände Gigi och säger: ”Well, I hope you don't lose it there”! Och med ”it” menade Monk det viktigaste i jazzen: ditt eget sound. Ett sätt att skapa musik så att vem som helst som slog på radion mitt under en spelning skulle veta vem det var som spelade.

– Monk spelade piano med varm respekt för tidigare generationers kraftfulla, tvåhända Harlem stride-pianister. Men fast Monk också täckte hela pianot spelade han – som han komponerade – med sparsam, kantig, ofta sardonisk oförutsägbarhet vad beträffar melodi, harmoni, rytm. Hans beat kunde vara som en tidvattensvåg och ibland tvingade den upp honom från pianosätet till någon sorts trandans framför bandet. Även när han förblev sittande uppförde hans ben något som såg ut som en våldsamt kosackdans-tävling.

– En natt på Five spot i New York såg jag John Coltrane gå av scenen efter att ha spelat med Monk. Han såg bedrövad och nedslagen ut. ”Jag tappade bort mig”, sa han, ”och det var som att falla ner i ett hisschakt”. Monk tolererade inte att man glömde att det var hans musik man spelade.

En av Hentoffs mest kända anekdoter är när Coleman Hawkins och John Coltrane tillsammans ska spela en av Thelonious Monks låtar. Hawkins frågar Monk hur den ska spelas. Monk vänder sig först till Hawkins och säger: ”Du är den store Coleman Hawkins, eller hur? Mannen som uppfann tenorsaxofonen?” Sedan vänder han sig till Coltrane: ”Du är den store John Coltrane, eller hur? Musiken finns i hornet. Tillsammans borde ni kunna hitta den”.

Nat Hentoff väver sina porträtt av en blandning av personligt upplevda anekdoter, snabba och drastiska karakteristiker och orädda värderingar. Mer analytiskt orienterade jazzdiggare kanske saknar en diskursiv, sammanhållen framställning men Hentoff verkar genom sin lidelsefulla inställning till musiken. Kanske är han mer ett fan än en kritiker.

Vi diskuterar Blue Note-jazzen som vi båda älskade. Art Blakey, Cannonball Adderley, Horace Silver – där fanns glöd och själ. Nat Hentoff är fortfarande upprörd över att det mest var de vita västkustmusikerna som fick mediernas uppmärksamhet riktade på sig vid den tiden. Han håller dock med mig om att den vite musikern Jimmy Guiffre hade en känsla för rötterna i folkmusiken men den innovative musikern i Guiffres band var gitarristen Jim Hall, menar han. Några svenska jazzmusiker kan han inte komma ihåg namnen på (så var de ju också vita!). Men han minns att det fanns en bra basist och en duktig altsaxofonist. Han utesluter dock inte att jazzens framtid kan ligga utanför USA.

– John Lewis i The Modern Jazz Quartet sa till mig en dag att efter Coltrane har vi inte haft någon som har vänt upp och ner på jazzvärlden – inte för att vi behöver någon, det händer så mycket just nu – men en dag kommer det någon och det kommer förmodligen vara en europé. Kanske någon som nu sitter och spelar piano i någon bulgarisk nattklubb. Den som kom närmast som jag känner till var Django Reinhard. Ingen kunde spela som han. Och idag är jazzen en världsmusik.

Ett problem som drabbar alla typer av kritiker men kanske speciellt musik-kritiker är hur man förenar rollerna som diggare och som kritiker.

– Efter alla år på *Downbeat* och de andra tidningarna skriver jag numera bara om musik som jag gillar. Jag trivdes aldrig med att kritisera musiker och kanske därmed påverka deras utkomst. Dessutom kan jag inte skilja ett ackord från ett annat. Min dotter som är en briljant pianist och kompositör

sa till mig en gång: hur vågar du skriva utan att kunna någon musikteori alls? Jag blev mycket deprimerad ända tills jag en dag mötte Gil Evans på gatan. Jag sa till honom att jag kanske inte skulle syssla med att skriva om jazz. Men han sa att det var nonsens. Att han kände mig och visste vad jag hade lyssnat på genom åren. Sedan nämnde han en musiker som tekniskt kunde allt men inte kunde svänga. Jag minns att jag hade en radioserie tillsammans med någon som kunde allt. Vi brukade bråka för han påstod att Oscar Peterson svänger och är en stor musiker och jag sa att han nästan aldrig svänger. Så det att någon vet allt behöver inte alltid betyda att deras smak är bra. Gil fick mig att återfå förtroendet på det jag höll på med.

I böcker som *Jazz Is* (1976) och *Listen to the stories: Nat Hentoff on jazz and country music*, (1995) har Nat Hentoff fortsatt att berätta sin historia och sina historier om de musiker han lyssnat på och ofta känt väl. Hans val är närhet – inte distans. Jazzen blir litteratur och litteraturen blir ibland jazz.

Böcker av Nat Hentoff

- Hentoff, Nat & Shapiro, Nat, *Hear me talkin' to ya: the story of jazz as told by the men who made it*. Edited by Nat Shapiro [and] Nat Hentoff, 1955, 1966 [sv. övers. *Jam-session*, Stockholm 1957].
- Hentoff, Nat & Shapiro, Nat, *Jazz makers*, edited by Nat Shapiro and Nat Hentoff, 1957, 1975, 1979.
- Hentoff, Nat, *Jazz: new perspectives on the history of jazz / by twelve of the world's foremost jazz critics and scholars*, edited by Nat Hentoff and Albert J. McCarthy, 1959, 1975 etc.
- *Jazz life*, 1961.
 - *Peace agitator*, 1963.
 - *New equality*, 1964.
 - *Jazz country*, 1965.
 - *Call the keeper: a novel*, 1966.
 - *Our children are dying*, Introd. by John Holt, 1966.
 - *I'm really dragged but nothing gets me down*, 1968 [sv. övers. *Jag vägrar*, Stockholm 1969].
 - *Doctor among the addicts*, 1968.
 - *Journey into jazz*. With drawings by David Stone Martin, 1968.
 - *Onwards! a novel*, 1968.
 - *Political life: the education of John V. Lindsay*, 1969.
 - *In the country of ourselves*, 1971.
 - *Jazz is*, 1976.

- *This school is driving me crazy: a novel*, 1976.
- *Does anybody give a damn?: On education*, 1977.
- *First freedom: the tumultuous history of free speech in America*, 1980.
- *Does this school have capital punishment?*, 1981.
- *Blues for Charlie Darwin*, 1982.
- *Day they came to arrest the book: a novel*, 1982.
- *Man from Internal Affairs*, 1985.
- *Boston boy*, 1986.
- *American heroes: in and out of school*, 1987.
- *Indivisible fight for life*, 1987.
- *John Cardinal O'Connor: at the storm center of a changing American Catholic Church*, 1988.
- *Free speech for me – but not for thee: how the American left and right relentlessly censor each other*, 1992.
- *Listen to the stories: Nat Hentoff on jazz and country music*, 1995 o 2000.
- *Speaking freely: a memoir*, 1997.
- *Living the Bill of Rights: how to be an authentic American*, 1998, 1999.

Fra mund til mund

Afroamerikansk kultur og oral tradition

Berthold Klostermann

Et band skal have et navn. Men når to rap- og hiphopjazzbands fra Philadelphia, der for første gang optrådte i Europa på den 22. Internationale New Jazz Festival i Moers 1993, kalder sig henholdsvis The Roots og The New Afrikan Griots, så er det mere end bare et navn eller en overfladisk indstilling til en sort kulturhistorie. Det er en identifikation med den afroamerikanske kultur i det hele taget, en opfølgen af dens kontinuitet, så vidt det kan lade sig gøre i henblik på Vestafrika. Der gøres hermed også opmærksom på det karakteristiske, der gør, at denne kultur er forskellig fra den europæiske og den angloamerikanske: nemlig den muntlige overlevering. Den, der har i sinde at skitsere den kulturhistoriske background for rap og hiphop, har det let. Navnene på de to bands giver de stikord, der peger direkte på emnet: For rappens *roots* ligger i den vestafrikanske *griots* kunst.

Oralitet i Afrika

Den sorte kultur er frem for alt oral, dvs. ikke-litterær kultur. I det førkoloniale sorte Afrika blev nyheder, historier, myter, legender, visdomsord, ordsprog, eventyr, fabler og bestemte former for kulthandlinger ikke overleveret ved hjælp af skriftsproget, men ved det talte sprog eller sangen, tit ledsaget af instrumenter og dans eller billedlig udfoldelse (f.eks. masker).

For ikke at glemme den overleverede "tekst" og for at kunne give udtryk for den til enhver tid, udviklede der sig orale kulturer (ikke bare i Afrika men i hele verden, f.eks. hos Homer i antikken), dvs. faste vendinger og metriske mønstre, der blev gentaget hele tiden. Det var de såkaldte *formulas*, som den enkelte så udnyttede til sine egne tit spontant opfundne, dvs. improviserede formuleringer, variationer, billeder og sproglomster. En typisk oral tekst er stykket sammen af overleverede formler og individuelle påhit ("*stitched together*", som Walter J. Ong kalder det).¹

Men også de ledsagende ikke-sproglige elementer, som musik, dans og masker hjælper med til at man lettere kan huske teksten. Samtidig er de tit et supplement, som først rigtig muliggør en forståelse af budskabet. Ved at alle disse elementer indgår, bliver det præsenterede ikke bare tale eller fortælling, men en opførelse, en *performance*, som lever gennem dens samtidige præsentation og reception samt gennem interaktionen mellem formidler og publikum. Men i performance bliver udtryksmåden og tekstens aktualisering mere betydningsfuld end det diskursive tekstindhold, et hvordan bliver vigtigere end et hvad.

Griots

Den centrale skikkelse i den mundtlige overlevering i de traditionelle vestafrikanske samfund var griot'en – et vandrende arkiv, en lovtaler, krønikefortæller, troubadour, minnesanger, entertainer, healer, historiker, poet og musiker i én person. Han måtte ikke mangle hverken ved kongehoffet, festligheder, helbredelsesritualer eller politiske begivenheder. Kort sagt: ikke nogen fest uden en griot!

Han hørte til sin egen stand, ja, en kaste, hvis tilhørsforhold nedarvedes eller erhvervedes ved et initiationsritual. Generation for generation kunne griot'erne overlevere viden om de nye stater, kampe, anernes heltedåd, katastrofer, slavejagt og modstand. De sørgede for, at det der var vigtigt (og rigtigt) ikke blev glemt. Endnu den dag i dag er de en uundværlig bestanddel af de traditionelle landlige riter, og i byerne synger de lovsange til personer fra politik og erhvervsliv eller yder deres bidrag ved brylluper eller andre anledninger. Så akkompagnerer de sig selv, f.eks. på en kora (en blanding af en harpe og en lut), eller de lader sig ledsage af et tromme- eller et andet instrumentalt ensemble. Hele tiden er det sunge/talte ord og musikken uadskillelige bestanddele af performance.

Tonesprog

Endnu mere end i den mundtlig overleverede litteratur er ord og musik flettet ind i hinanden i de afrikanske tonesprog. Som afrikanisten og musiketnologen Gerhard Kubik konstaterer, har alle ”ordstavelser bestemte toneegenskaber: høje, mellemste eller dybe sprogtoner”.² Alt efter intonation forandrer en given lyd- eller stavelsessekvens sin ordbetydning. Omvendt

kan sproglige udsagn også udtrykkes med musikalske midler inden for tonesprogkulturene: nemlig ved ”talespil” på blæse- og strengeinstrumenter eller ved de såkaldte *talking drums*. Faste melodiske eller rytmiske mønstre hører til bestemte kulthandlinger eller skal viderebringe nyheder. Instrumenterne bliver således kommunikationsmedier, de musikalske til sproglige sammenhæng; musikken bliver en del af den mundtlige overlevering.

Oralitet i Afroamerika

Slaveri og deportation til den nye verden formåede ikke helt at ødelægge oraliteten i afrikanernes kulturelle arv. Tværtimod: Slavernes sociale vilkår og deres retsstatus inden for det højt litterariserede amerikanske samfund bevirkede at den mundtlige tradition var den eneste mulige form for det kulturelle udtryk, og på den måde fik oraliteten endnu større betydning for slaverne. I de forskellige sydstater, hvor der var slaver, fandtes de såkaldte *illiteracy laws*, dvs. love, som forbød slaverne at lære at læse og skrive. De måtte ikke kunne læse bibelen og tro at de tanker om social retfærdighed, som bl.a. kom til udtryk i bjergprædikenen, var møntet på dem. Efter secessionskrigen og slaveriets ophør tjente sammenkoblingen af valgretten med læse- og skrivefærdighed fremfor alt til at holde flertallet blandt de nye sorte borgere, der endnu var analfabeter, væk fra valgurnerne – en diskriminering, som først ophævedes ved forbundsloven af 1965 i forbindelse med borgerretsbevægelsen.

Oralitet goes Underground

Nye love som *illiteracy laws* var slaveholdersamfundets reaktion på forskellige slaverevolter, især Nat-Turner-opstanden 1831, som medførte at ikke alene slavernes muligheder for at komme sammen (f.eks. ved gudstjenester) blev indskrænket, men at også brugen af musikinstrumenter, fremfor alt trommer, blev strafbart. Slaveholderne havde til dels forstået at der i høj grad lå et subversivt potentiale i de mundtlige og musikalske kommunikationsformer, som deres ufrivillige arbejdskraft havde slæbt med fra Afrika. Især havde de mistanke (med en vis ret) til de trommer, der kunne høres vidt omkring, og hvis ”sprog” de jo ikke forstod. Det kunne jo til enhver tid være et signal til opstand.

På den anden side udviklede slaverne kulturelle og kommunikative strategier, som ikke skulle vække mistanke, og som kunne praktiseres uden at udsagnet var (helt) forståeligt, når de hvide, f.eks. oppasserne, var tilstede. Et differentieret arsenal af sådanne strategier fandtes allerede i den orale tradition. På det grundlag satte den afroamerikanske kultur ikke bare præg på et næsten uudtømmelig repertoire af orale ”genrer” – songs, fabler, eventyr, prædikener, legender om *bad niggers*, mange slags ritualiserede taleakter osv. – men også fremfor alt på et repertoire af sproglig adfærd, som endnu den dag i dag fungerer som et system af koder og verbale overlevelsesteknikker. Således blev den verdslige tanke om slaveriets ophør holdt levende i kraft af f.eks. *double talk*-egenskaben, dvs. den ambivalente betydning, som kommer til udtryk i spiritualsangenes kristelige frelse-symbolik. Ritualiserede taleakter som *rapping*, *signifying*, *playing the dozens* og de mange varianter af *progressive maneuvering*, dvs. af sproglig taktik for at komme ud af en vanskelig situation, var og er kun virkelig forståelig inden for insidergruppen.

Ambivalens

Tvetydigheden, det at holde betydningen flydende uden at fastlægge sig, præger alle de væsentlige udtryksformer for den afroamerikanske oralkultur. Denne holdnings konfrontation med det vestlige tonesystem frembragte de karakteristiske *blue notes* og *dirty*-intonationen, melismen og glissandoeffekten i de sortes musik. Men også i det talte sprog bliver det ”mente” tendensielt nærmest mere omkredset og omskrevet end præcist bestemt. Den talte teksts ”betydning” opstår først i performance, i den interaktive situation med en stående overfor, et reagerende auditorium, en menighed, et kollektiv. Mere afgørende end indholdet i ordene og tekstens diskursive logik er selve taleakten, talerens karisma og den vellykkede interaktion.

Lige gyldig om man kan lide musikeren Ben Sidran eller ikke, så tilkommer musiksociologen Ben Sidran dog den fortjeneste at han allerede i 1971 i *Black talk* – en kulturhistorie om afroamerikansk musik ud fra den orale traditions perspektiv, som i mellemtiden er blevet standardværket om det emne – har vist, hvordan den performative aspekt i oraliteten til stadighed skifter fra et latent til et aktuelt subversiv element i de sortes kultur. I

samtlige større militante faser i den afroamerikanske historie forstod bevægelsens ordførere at drage nytte af den modkulturelle status, som kom til udtryk i det sorte mindretals orale tradition.³ (At Sidran på sin side aldrig har forsøgt selv at efterligne det, som han opfattede som sort musik, dvs. spille ”sort”, er forøvrigt rosværdigt.)

Ord og musik

En af den afroamerikanske kulturs vigtigste gennemgående elementer fra den afrikanske orale tradition ligger i den snævre forbindelse mellem musik og sprog. En stor del af det orale afroamerikanske repertoire består af sungne eller råbte (parlando-)former. Ligegyldig om det drejer sig om den traditionelle *call and response*-prædiken (*chanted sermon*) eller en Amiri Barakas (Leroi Jones) *New Black Poetry* eller Last Poets (så, nu nærmer vi os rap!) – grænserne er flydende for, hvornår den talte fremførelse/recitationen overgår til sang via mellemstadiene *cries*, *calls* og *scat*-agtige lyd-malerier. Tit kan man ikke finde ud af, om performeren (stadigvæk) taler eller (allerede) synger. Derudover bliver disse genrer og andre former for prædiken eller bestemte (delvis) talte bluesvarianter altid fremført med musikalsk akkompagnement. ”Mr. Charlie” er et eksempel fra bluesområdet, hvor Lightnin’ Hopkins fortæller en historie akkompagneret af guitar, for så at fortsætte med et antal sungne bluesstrofer.⁴ Musiketnologen Alfons Michael Dauer fra Graz har analyseret stykket indgående og valgt betegnelsen ”Chantefable-Blues” for denne specielle variant.⁵

Dauer diskuterer også et andet aspekt ved det talte ord og musikken i de sortes kultur: det afroamerikanske sprogs (*Black American English*) tonale anlæg og dets slægtskab med de afrikanske tonesprog: ”At Black American English har sin egen tonale udtryksmåde er alment kendt; men det burde undersøges nøjere, om denne tonestruktur samtidig virker meningskabende: så ville Black American English være et tonesprog ligesom afrikanske sprog.”⁶

Stemme og instrument

På denne kulturelle baggrund har det i det mindste mere end kun anekdotisk betydning, når talrige musikere fra alle den sorte amerikanske musiks stilistiske faser siger, at de taler igennem deres instrumenter eller fortæller

historier i deres improvisationer. De afroamerikanske musikere opfatter tit instrumentet som deres stemme og talerør, dvs. som et individuelt medium for personligt udtryk og social kommunikation, der kan identificeres gennem klangen. De ser sig selv – ligesom dem der hører til den samme kultur – i en funktion, som samler og giver udtryk for den kollektive erfaring – på samme måde som griot'erne, predikanterne eller bluessangerne.

Så karakteristisk som den vokaliserende brug af instrumentet er det omvendte i princippet: stemmens instrumentale indsats. At f.eks. Billie Holiday anså sin stemme for at være et instrument, der kunne sammenlignes med Lester Youngs tenorsaxofon, citeres ofte. Men den sorte musik har udviklet mange teknikker, som den kan give udtryk for stemmens instrumentale kvalitet på (især uden tekst): så som i kirkesangens *moaning* eller i John Lee Hooker-agtig blues, i *field hollers*, i bebopens *scatting* og *vocalizing* eller i gospel-, soul- eller doo-wop-kvartetternes harmonisang. Anderledes end i den europæiske musik kan man ikke klart adskille stemme og instrument i den afroamerikanske musik.

Musikere, sangere og syngende musikere var dem, som bragte sådanne former for den sproglige performance – rent faktisk er det sådan, at ethvert ghettobarn lærer sådan noget på gaden, ja, endda skal lære det for at kunne hævde sig – på scenen, hvor de så udviklede sig til det, der nu kan høres langt væk fra den sorte ghetto under etiketter som ”hiphop”, ”dj-ing” og ”rap”.

Gaderap

I første omgang har rap egentlig ikke noget at gøre med musik. Rap er først og fremmest det talte ord. Det kan skanderes rytmisk og rimes eller kobles med musik – live eller plader, scratches, samples, loops osv. Men de sorte i Amerika rapper også uden musik. Ligegyldig hvor et par ghettokids er sammen, rappes der; bralres der op med den sædvanlige tomme snak: pralerier, fornærmelser, provokationer, obscøniteter, seksuelle tilnærmelser. Den, der rapper bedre end sin sidemand har vundet, er tit anerkendt anfører i ganget. Den der taber giver op, eller griber til kniven.

I afroamerikansk sprogbrug er rap, eller endnu bedre *rapping*, kun en variant af det omfangsrige repertoire af ritualiserede taleakter som sprog- og kommunikationsforskeren Thomas Kochman har klassificeret og be-

skrevet i en grundlæggende artikel: ”Den sorte i ghettoen hævder sig ved *rapping*, *sounding* og *running it down*, idet han forbinder personlig stil med sproglig slagfærdighed; ved *shucking*, *gripping* und *copping a plea* viser han respekt over for den overlegne; ved *jiving* og *signifying* turrer han (dvs. gør andre rasende). Med de midler håber han på at kunne manipulere og kontrollere mennesker og situationer, så han kan fremstå som vinder.”⁷ For de fleste af de nævnte kategorier fandt Kochman andre undergrupper; for så godt som alle varierer derudover ”genre”-betegnelser efter sted, region, ja endda fra peer group til peer group . Det er umuligt at opremse dem allesammen her.

Kun et par forklarende eksempler:

Til den første kategori hører pralende selvros (*boasting*) og seksuelle frække tilnærmelser overfor kvinder – i den sorte musik sådan noget som Bo Diddleys ”I’m a man”, som jo blev overdrevet af Muddy Waters i filmen ”The Last Waltz” helt hen til (ufrivillig?) selvironi. Udtryksmåden inden for *shucking*, der tit også kaldes *shucking and jiving* eller bare *jiving* (her kan man se, hvordan etiketten veksles og blandes sammen), omfatter alle former for spillet underdanighed og hyklet naivitet over for (hvide) respektspersoner, fremfor alt politifolk. Det klassiske eksempel: *tomming*, dvs. at spille den harmløse, godhjertede Uncle Tom. Ved *signifying* søger man til syvende og sidst at gøre den anden mistroisk og jaloux ved at foregive at man har (eller har haft) et forhold til en kvindelig slægtning (f.eks. ”mama”) eller den andens kæreste (”momma”): *playing the dozens*. For *playing the dozens* findes der næsten ingen eksempler i den sorte musik; bluespianisten Speckled Red (”The Dirty Dozens”) eller Luther Thomas & Dizzazz (”Yo’ Momma”) er meget sjældne undtagelser.

I alle disse verbalritualer kommer de traditionelle mekanismer og teknikker igen til udtryk, som altid har kendetegnet den orale afroamerikanske kultur: I stedet for plausibilitet, præcision, logik eller sandheden i udsagnet kommer det an på virkning og vellykket performance. Det kræver slagfærdighed, personlig stil, ja, karisma, og et publikum, der reagerer. Rytmsk tale og spontane rim, formelagtige floskler, parallelt opbyggede eller flere gange gentagne vendinger, tit i begyndelsen af sætningen, bidrager til at virkningen forøges endnu mere.

Det er ikke særlig mærkeligt, at scenefolkene – musikere, sangere, band-leaders, speakere, entertainere, komikere, skuespillere, DJs og MCs –, hvis de da skulle komme fra den sorte ghetto, er eller skal være sande mestre i sådanne taleritualer. På gaden har de tit oplevet deres første performance-succes. De har stiliseret *street talk*, udviklet den, til dels med et andet indhold, til en variant af den populære sorte kultur, som rækker langt ud over kollektivet. Og ved hjælp af massemedierne giver de den tilbage til gaden. For med deres rap har de igen indflydelse på den daglige *street talk* og dens repertoire med orale former og formler.

Oversat til dansk af Aud Broby-Ilg

Noter

1. Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London, 1985), s. 20 ff.
2. Gerhard Kubik, "Beziehungen zwischen Musik und Sprache in Afrika", *Musik in Afrika: 20 Beiträge zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*, ed. Arthur Simon (Berlin, 1983), s. 49.
3. Ben Sidran, *Black Talk* (New York, 1971).
4. (Samuel) Lightnin' Hopkins, "Mister Charlie", *Lightnin' in New York* (Candid Records 9010, rec. New York, Nov. 15, 1960).
5. Alfons Michael Dauer, "Mister Charlie - A Type of >Chantefable Blues: In Commemoration of Samuel 'Lightnin'' Hopkins (1912-1982)", *Jazzforschung /Jazz Research* 15 (1983), s. 115 ff.
6. Alfons Michael Dauer, *Blues aus 100 Jahren* (Frankfurt / M., 1983), s. 207.
7. Thomas Kochman, "Toward an Ethnography of Black American Speech Behavior", *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Urban Black America* (Urbana, Ill., 1977), s. 264.

"Ain't Nothin' Like the Real Thing, Baby" Samtale med Jalal

Berthold Klostermann

Den 30. maj 1993 optrådte The Last Poets på den 23. Moers-festival. Ved den lejlighed var der en anledning til et interview med Jalal Nuriddin, "the grandfather of rap", som gengives her i uddrag.

B.K.: Hvad er The Last Poets: et band, et projekt, et kollektiv med til dels skiftende medlemmer eller hvad?

Jalal: Et koncept. Det går ud på, at vor tidsalder er den sidste til digtning og essays. Kanoner og geværer er kommet i stedet for. Og vi er vor tidsalders sidste poeter. Nu er det den sidste chance for at få en dialog i gang, før verden går under, den sidste mulighed for at komme til fornuft, før følelserne tilintetgør os. Last Poets' koncept er at viderebringe budskabet.

B.K.: På hvilket grundlag vælger i jeres medlemmer?

Jalal: Overhovedet ikke på noget. Det er forudbestemt. Som når noget rammer dig eller går forbi dig. Jeg kan være midt i et jordskælv, og alle, undtagen jeg, omkommer. Hvorfor? Fordi min tid ikke er kommet. Der er mere mellem himmel og jord end hvad mennesket ved. Vi skal ikke bilde os ind, at vi ved det hele. Vi ved ingenting. Det eneste er: Vi befinder os på planeten jorden i solsystemet, og udenfor er der et kæmpestort universum. Vi er vist de eneste væsener, som bebor dette universum. Deraf kommer menneskets overdimensionale ego.

B.K.: Har jeres stil forandret sig i de 25 år, I har optrådt?

Jalal: Den er blevet bedre. Den har fået større dimensioner, i dybden og vokaliseringsteknikken. Jeg har forsket meget og gjort mine lektier. I dag ser jeg mit tema klarere foran mig, når jeg sætter mig ned og skriver.

B.K.: I begyndte jeres optræden i dag med en gammel tekst fra de tidlige 70'ere, med "This is Madness". Er det måske et svar på spørgsmålet om jeres udvikling?

Jalal: Ja, netop. Vores digtning er tidløs. Den ophører med at være aktuel, når de ting den handler om er blevet korrigeret. Men så længe det er nødvendigt at kritisere forholdene, så længe som de ansvarlige ikke er stillet foran en dommer, så er vores rap gyldig.

B.K.: Du kalder dig rappens "godfather".

Jalal: Du skal hellere sige "grandfather"! Gil Scott-Heron har allerede gjort krav på "gudfader". "Grandfather" er godt nok til mig.

B.K.: Efter jeres forstilling har der lige været en ung mand, der ønskede dig tillykke. Har du og den nye rapgeneration noget til fælles?

Jalal: De elsker os, og vi elsker dem. Vi har den samme overbevisning. Når du kender sandheden, er du fri. Sandheden hører de af os. Der findes ingen anden løn for det gode end det gode. Giver du kærlighed, får du kærlighed. De ved, at vi er oprigtige i hjertet og klare i hovedet. Og de er lykkelige for at vi findes. For os er det ikke showet, ikke det teatraliske, we just do our own thing.

B.K.: Unge rappere kigger efter jer. Stjæler de også en lille smule?

Jalal: De plagierer – og ikke bare en lille smule. Men plagiatet er den højeste form for anerkendelse. Problemet er bare: Jeg får ingen penge, når der er nogen der plagierer mig. Folk skulle gøre deres lektier, før de kommer ind i timen. For lidt viden i hovedet på en dumrian er farligt. Vi har brug for al viden, alle fakta og alle enkeltheder for at få en klar forståelse af tingene. Der er en masse de skal lære, og de må arbejde hårdt med sig selv for at komme rappen nærmere.

B.K.: Men det må da være en fordel for jer, at I nu – ikke mindst på grund af dem der efterligner jer – er blevet mere populære end I var før?

Jalal: Alt har sine fordele og ulemper. Jeg har allerede nævnt en af ulemperne: der eksisterer måske nu 34 samples af os, men vi få ikke en cent for det. At vi ikke får nogen penge, når vi har indflydelse på nogen, er da OK. Men så vil vi have lov til at øve rigtig indflydelse. Når du lærer noget af nogen, så skal du lære det hele, og ikke bare nøjes med et par timer, lave et hit og tro at du behersker hele kunstformen. Tag f.eks. Art Blakey & The Jazz Messengers. Art var en ven af mig. Hans musikere spillede som regel i en periode på fire år hos ham, så blev Jazz Messengers komplet fornyet. Før musikerne kunne tænke på deres egen karriere havde de i det mindste spillet fire år i Jazz Messengers. Inden for rap har vi ikke sådan noget. Rap er en mundtlig tradition, og der er mange der forveksler det med at efterabe det, der bliver sagt, når der rappes – de hører noget og tror at de også kan det. Om og om igen understreger jeg, at rap har noget med dannelse og viden at gøre – det handler om viden inden for den litterære og mundtlige tradition. Finde ord og lære dem udenad, det kan alle og enhver. Men at vide hvad man gør, det er noget andet. At skelne en sonet fra en strofe eller at vide, hvad der udgør en japansk haiku, det er noget helt andet. "The science of appliance", at skrive, recitere, og retorikken – det kræver ganske bestemte teknikker, ellers kan man ikke præsentere det.

B.K.: Du nævnte den mundtlige tradition. Her på festivalen var der en gruppe fra Philadelphia der optrådte, The New Afrikan Griots. Også I forholdet jer til en traditionslinie, som fører tilbage til de vestafrikanske griots.

Jalal (reciterer fra sit poem "Rapistory"¹):

I'd like all the people to balance the scales
On the roots of rap in ancient tales.
If you don't know the roots from the trunk of the tree,
You wan't know the branch and what the fruit would be.
You gotta first understand the surrounding mystery
Of rap in relation with so-called history.
History is distorted, so it ain't all there,
So we gotta examine the truth so we can clear the air.
Now, way back in the jungles of the African land
Is when the roots of rap first began.
Before the time of the scribes just the word was heard,
And the voice was the choice like the song of the bird.

There stood out among the people from various tribes
Wise story-telling sages who preserved the vibes.
There would gather all the people who would run around
From the village to the bush and the rural town.
For hours and hours and days on end
They unravelled their stories from beginning to end.
They knew about the now, and they knew about the then,
And they were known all around as the griot men.
From the past and the present they related their roots
And thought all the people in their ancient truths.

OK? Det er altså forbindelsen: Vi er stammen og går tilbage til rødderne. Vi kombinerer storbyens ghettodigtning med den afrikanske mundtlige tradition. I den forbindelse er vi klar over, at det første instrument var stemmen, og det andet trommen. I vores kunstform bevarer vi den afrikanske kulturarv og forbliver helt traditionelle.

B.K.: Hvad er din mening om, at der er rap-bands, der i dag populariserer denne kunstform og på den måde kommer på hitlistan?

Jalal: Det kommer ikke an på, hvad vi synes er godt eller ikke. De er frie og kan gøre hvad de vil. Rap bestemmer i dag 30 % af markedet. Men hvad det vil sige at gøre det rigtigt, det vil fortsat være tåge for dem. Ved elektronikken bliver rappen af-afrikaniseret. Så mangler grobunden. Den kan ikke mere se tilbage på en tradition og har derfor ikke mere nogen åndelig basis.

B.K.: Men lige i de ting, som gjorde jer kendte igen i 80erne, spillede elektronikken da en rolle: i dit stykke "Stella Marina" med Working Week og fremfor alt i Last-Poets-albummet *Oh My People*, som jo Bill Laswell producerede.

Jalal: Åh, det var da noget han selv lavede. Han havde penge til studiet. Alt det jeg vil, det er at bringe budskabet – med alle påkrævede midler. Hvis jeg bliver nødt til at tage en brevdue, så ville jeg tage den. Jeg ville hellere have et fly, fordi det er hurtigere. Hovedsagen for mig er at jeg overhovedet kommer ud med budskabet. Siden midten af 80erne har der været mange producenter med konceptet: "Tag en kunstner, producer ham og bliv star-producent." Det går så vidt, at man i dag spørger om, hvem der har produceret et album. Slagstallene kan afhænge af, hvor kendt producenten er. Han konkurrerer næsten med kunstneren.

B.K.: Hvis I selv skulle producere, vil da så komme noget andet ud af det?

Jalal: Vi har også selv produceret *Oh My People*. Hvis du hørte vores version, så gad du ikke høre Laswells mere. I hovedet ville du slette hans musik og kun høre efter teksterne. Men når du hører vores version, så passer det hele sammen.

B.K.: Føler I jer kunstnerisk røvrendt?

Jalal: Nej ikke just det. Men Laswell vil aldrig mere arbejde sammen med os. Han tror at han ved, hvad det går ud på, og han kan ikke lide, når nogen fortæller ham det modsatte. Det er rigtigt nok det der står i "Word to the Wise":

Centuries of oppression have left their mark,
Both the arrogant and ignorant are in the dark.
You can lead a fool to wisdom but you can't make him think,
And he'll never miss the water but he ain't gonna drink.

Når Nogen tror at teknologien viser vejen, så må han gå den.

B.K.: Hvordan gik det til, at du kom til at arbejde med bands som Kool & The Gang?

Jalal: Egentlig har jeg slet ikke arbejdet med dem. Det var i 1973. Jeg recite-rede et par tekster i studiet, min producer tog båndet med, Kool & The Gang hørte det, de kunne godt lide det, og de spillede deres musik derefter. Jeg har aldrig truffet de fyre.

B.K.: Hvad drejede det sig om?

Jalal: Det var *Hustler's Convention*, og det handlede om livet på gaden. Mange sorte amerikanere er arbejdsløse. Så snart de kommer ud af skolen, begynder de at "hustle". En hustler står op klokken fem, når de andre kommer hjem fra arbejde, går ud, spiller, driver alfonseri, dealer og gør alt muligt for at klare dagen og vejen. Det kalder man "hustling". Man har ikke noget job fra ni til fem. *Hustler's Convention* var et forsøg på at vise livet på gaden i det rigtige perspektiv. De sidste linier er tilegnet den unge

knægt, der sidder i spjældet og tænker på, hvordan han er havnet der. Her hedder det:

The real hustlers were rippin' off bins
From the unsuspecting men
Who are programmed to think they can win.

Hvis folk havde forstået budskabet alene ud fra disse linier, så ville jeg have været tilfreds med det. Jeg måtte skrive hele historien, for at gøre det klart: Bliv ikke nogen hustler, for før eller senere bliver du dræbt, røvrendt, stukket, sendt i spjældet, eller på anden måde nedbrudt. Gør dig ikke til grin! Det var det, det drejede sig om. Hvad Kool & The Gang angår, dem har jeg ikke engang set. Mange mennesker gør sig helt forkerte forestillinger, men i grunden ved de slet ingenting. De retter sig efter rygter. Min første rap-plade optog jeg med Jimi Hendrix 1969. Den blev først udsendt 1984. Det er der næsten ingen, der ved.

B.K.: Hvor kommer sådan nogen rygter fra?

Jalal: Det er mangel på information. The Last Poets er den mørke side af månen, ikke den man ser. Vi er ikke kommercielle, man ser os ikke i fjernsynsreklamerne, vi gør ikke reklame for Adidas-sko. Vi er underground, dvs. folk, man ikke ser. Når nogen kommer hen til mig bag scenen og spørger, hvor han kan få vores plader, kan jeg ikke fortælle ham det. Jeg har ikke noget at sælge. Jeg kommer med et budskab. Om nogen tager imod det, det er den pågældendes egen sag.

B.K.: Hvad lever I af?

Jalal: Af mad, tøj, luft, vand – ligesom dig. Man har ikke brug for så meget. Vi lever efter vores behov og ønsker. Jeg har ikke brug for nogen bil, noget hus, jeg har andre prioriteringer. Jeg har brug for et godt helbrede. Jeg er akupunkturlæge og mester i kung-fu. Jeg har det, alle vil have. I've got the real thing. I've got the ancient thing. Alle de moderne opfindelser og landvindinger kan ikke imponere mig. De fører ikke nogen steder hen.

B.K.: Hvad for en rolle spiller rappen i dag i Black Community?

Jalal: Den kan man takke for at de unge mennesker råder over et godt kommunikationsmiddel. I hvert fald blandt hinanden. Problemet er at de ikke kan kommunikere med de voksne. Da vi grundlagde The Last Poets, kunne vi kommunikere med alle og enhver. I vores rap er der ikke nogen kløft mellem generationerne. Vi var dengang i begyndelsen af tyverne, og vi kunne kommunikere med folk der var yngre men også ældre end os. De ældre respekterede os som "opvakte unge mennesker", der sagde hvad de ældre også længe havde følt, men som kunne give udtryk for det. Og de unge mente: "Vi kan kun tale om os selv, men I kan det bedre end vi." De unge mennesker i dag taler kun om sig selv og til hinanden, men ikke til dem der har magten til at ændre noget. Og det er de ældre, der har de positioner, f.eks. i regeringen, men de hører ikke rap. De eneste voksne som hører rap, det er dem fra pladeindustrien; det er fordi de kan tjene penge med det.

B.K.: Du er moslem. Hvilken rolle spiller Nation of Islam i dag?

Jalal: Aner det ikke. Jeg har aldrig været i Nation of Islam. Jeg er bare moslem. Nation of Islam er en ren amerikansk opfindelse og temmelig sammenkastet. Malcolm X var klar over det, da han tog på pilgrimsrejse til Mekka. Man behøver ikke at være sort for at være moslem. Islam er en religion. Enhver kan tilslutte sig en religion, for religion er en "way of life". Jeg har ikke noget at gøre med Nation of Islam. Jeg hører til islams verden. Jeg får min styrke fra Koranen, for i den drejer det sig om at følge sandheden og eliminere usandheden. Den halve sandhed er kun det halve liv. Jeg vil have hele sandheden og ikke noget andet end sandheden, i Guds navn. Sådan lyder den ed man sværger på bibelen i retten. Når jeg ser halv sandhed halv usandhed, tager jeg den sande halvdel og eliminerer den usande. Jeg vil vide alt det, der er nødvendigt for at få den rigtige indsigt. Og der må ikke være nogen sten i vejen. Hvis det betyder, at jeg skal forske, forsker jeg. Lige gyldigt hvilken religion – jeg holder mig til grundlæggerne, og undersøger om de har ret. Og når nogen kommer et par hundrede år senere og viger fra det oprindelige standpunkt, undersøger jeg om den fornyelse er i overensstemmelse med sandheden. Det er lige som i den gamle R&B-sang: "Ain't Nothin' Like the Real Thing, Baby."

B.K.: Du nævnte Malcolm X. Hvad mener de om Spike-Lee-filmen, der jo lige netop først gjorde de unge mennesker opmærksomme på Malcolm?

Jalal: Jeg har oplevet Malcolm da han endnu levede. Jeg har en mening om ham, og ikke en film om ham. Inden han blev dræbt fandt Malcolm sandheden og intet andet end sandheden, i Guds navn. Hvad Hollywood-filmen angår – den er åleglat, det hele er så godt og smukt, men jeg har selv set manden.

B.K.: Savner du i dag nogen som ham?

Jalal: Ja bestemt. Strategien for regeringen i USA var jo at skille hovedet fra kroppen med håb om, at kroppen ville dø. De kan ikke tåle at høre sandheden, ellers ville de give folk det, de har ret til. F.eks. indianere deres land. For de var der først. Man skal ikke først spørge dem, om de kan regere selv, men må først give dem muligheden til det. Alt andet baseres bare på antagelser og beskyldninger. Hvad de sorte i Amerika angår – giv dem så mulighed for at rejse tilbage til Afrika og hjælpe med til at bringe orden i det kaos som kolonialismen efterlod sig! Eller hvis den indianske regering gav tilladelse til det kunne vi måske blive borgere i et indiansk Eks-Amerika.

B.K.: Du taler altid om jeres budskab. Hvor får du dit budskab fra?

Jalal: Budskabet er alt det der sker. Det kommer direkte fra kilden. Jeg ser, hvad der er sket i fortiden, og hvad der sker i nutiden. You know (reciterer endnu engang en af sine tekster²):

There was a conference of time in space and rhyme
In the isolated place in space between the present and the future and the past.
They held a conversation about the occupation and how they thought it would
ever last.
The present was already present,
The past was right behind,
The future was comin',
But the present had presence of mind.
So the present looked left and said to the past,
Your history is very, very vast,
So tell me about the thing that I don't know,
So that my knowledge, wisdom and understanding can grow.
The past said, You've lost more than you gained,

Your animal spirit is not tamed.
I gave you a lesson every step of the way
Right on up to this very same day.
The present said, You mean the lessons that were taught
About the inventions, evolutions and wars that were fought?
The past said, I'm not talkin' about what mankind has done.
They've done every evil that's under the sun.
The present said, Doze in your time passed on the bill
Which my generation's got against their will.
The past said, Don't blame my time, said the past,
My generation's built things to last.
The presence said, But they're not here anymore.
And the past said, They didn't think till later what they could have done before.

Mere har jeg ikke at sige om det.

Oversat til dansk af Aud Broby-Ilg

Noter

1. "Rapistry" er med på albummet *On the One*, men transkriptionen baserer sig på interviewet. For at bibeholde tekstens karakter, blev der givet afkald på en oversættelse.
2. Denne tekst kunne ikke identificeres.

Diskografi

Med The Last Poets:

- 1970 The Last Poets (Douglas)
- 1971 This is Madness (Douglas / Celluloid)
- 1973 Chastisement (Celluloid)
- 1974 At Last (Blue Thumb)
- 1977 Delights of the Garden (Douglas / Celluloid)
- 1984 Oh My People (Celluloid)
- 1988 Freedom Express (Celluloid)
- 1993 Scatterap / Home (Age / IRS)
- 1995 The Prime Time Rhyme of The Last Poets, Vol. 1 (On the One / EFA)
- 1995 The Prime Time Rhyme of The Last Poets, Vol. 2 (On the One / EFA)

Under eget navn:

- 1993 Mankind (Maxi, On-U / EFA)
 - 1995 On the One (On the One / EFA)
- Under pseudonymet "Lightnin' Rod":

Berthold Klostermann

1973 Hustler's Convention w/ Kool & The Gang, King Curtis o.a. (Celluloid)

1980 Doriella du Fontaine, w/ Jimi Hendrix, Buddy Miles (Douglas)

Litteratur

The Last Poets: *Vibes from the Scribes*. Selected Poems, London: Pluto Press, 1985.

Ballader skal synges langsomt

Tanker om jazz og lyrik

Peter Poulsen

Sammenhængen mellem lyrik og musik er tæt; så tæt, at nogle hævder, lyrikken *er* musik og omvendt. Jeg er både enig og uenig i det synspunkt. Hverken det gode digt eller det gode musikstykke behøver forstærkning eller understøttelse fra andre kunstformer for at fungere. De har nok i sig selv.

På den anden side mener jeg ikke, at musikken og lyrikken ikke kan mødes alligevel, uden at nogen af parterne sætter sin selvstændighed overstyr, at der ikke findes et rum, hvor de i lykkelige stunder kan smelte sammen i et udtryk, der både tilgodeser lyrikkens og musikkens egenart.

Litteraturhistorien kan vise talrige eksempler på digte, der er blevet sunget eller opført, ofte af digteren selv: barden, troubaduren, rapsoden eller af en Minnesänger. Digte, der er skrevet for at blive sunget, reciteret, messet eller deklameret og som gør krav på en lydlig eksistens ved siden af deres tyste væren på papiret, i bogen. Der har, fra de tidligste tider, været en musikalsk dimension i lyrikken, som rakte ud over det, vi kan kalde sprogets musik.

De klassiske græske digtere, de franske troubadurer, de tyske Minnesängere, de nordiske folkevisedigtere – allesammen fra tider, da man ikke skelnede mellem musik og lyrik, da de så at sige var siamesiske tvillinger og da bogen endnu ikke var et massemedium. En besynderlig undtagelse er den latinske lyrik, der, så vidt vides, ikke var beregnet til musikalsk fremførelse.

Men på et tidspunkt, med renæssancen, er adskillelsen blevet en almen realitet og den såkaldte centrallyrik er opstået. Digtet har siden eksisteret *an sich* og har frembragt sin egen musik. Mødet mellem de to kunstarter er siden typisk forløbet på den måde, at en komponist har fundet sig et digt og sat det i musik, og at en sanger eller sangerinde har fremført det som Lied, sonate, canzone og hvad det altsammen hedder, ofte med klaver eller guitar som akkompagnement. Winterreise: Heine/Schubert, en duo, der *vil* noget,

og hvis solisten er Fischer-Dieskau er der vel ikke noget at sige til, hvis digteren selv ikke har lyst til at konkurrere.

Grænserne mellem musik og lyrik er blevet stadig mere hårdtrukne i vore dage: digtet har sit univers, musikken sit. Alligevel vil de forenes; det er, som om der eksisterer en magnetisk tiltrækning imellem dem og i mange digte kan man ligefrem høre, at sproget – udover sit semantiske indhold – har en musikalsk kvalitet, en klanglig og rytmisk dimension, der gør det rimeligt at anvende udtryk som sprogets musik og den slags. Omvendt kan man også, i instrumentalmusikken, fornemme noget verbalistisk: et udsagn, en betydning, bag ved klang og rytme.

Visse jazzsolister, som f.eks. Lester Young og Joe Henderson, har åbent erklæret, at the lyrics – altså teksterne – til de standardmelodier, de improviserer over, spiller en stor rolle for opbygningen af deres soli; ja, sidstnævnte, Henderson, har endda fortalt, at digtstrofer og sproglige fragmenter farer gennem hovedet på ham, mens han står på estraden og blæser i sin tenorsax.

Utallige er de digte, der har forsøgt at verbalisere en musikalsk oplevelse og det gælder næsten alle slags musik, ikke bare klassisk og jazz, men også rock, beat, latin – ja, sågar pop.

I samme udstrækning som lyrik og musik har specialiseret sig, fjernet sig fra hinanden, næsten med magt, har de – fornemmer man – været fascineret og tiltrukket af hinanden. Musikken har på digterne haft en magisk tiltrækning som et udtryk, der kunne gå bag om tingene, vise månens bagside, hvor ordene har deres konnotationer og indholdsmæssige begrænsninger.

Jeg er sikker på, at man, om man undersøgte sagen nærmere, ville finde et stigende antal digte til eller om musikken i takt med, at de to udtryk har selvstændiggjort sig og fjernet sig fra den fælles rede. Digterne har ligefrem i musikken set en materialisering af det uforklarlige, et konkret udtryk for det, man ikke kan sige i et digt.

Lad mig, som eksempler, bruge to digte, som ikke er skrevet af mig – mig kommer vi tilbage til – men af gode, europæiske kolleger. Den ene er tysk: Rainer Maria Rilke, som for ca. 80 år siden skrev et meget komprimeret, meget afgørende digt.

An die Musik

Musik: Atmen der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. Du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.

Gefühle zu wem? O du der Gefühle
Wandlung in was? –: in hörbare Landschaft.
Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
Herzraum. Innigstes unser,
das, uns übersteigend, hinausdrängt, –
heiliger Abschied:
da uns das Innre umsteht
als geübteste Ferne, als andre
Seite der Luft:
rein,
riesig,
nicht mehr bewohnbar.

På dansk, i Thorkild Bjørnvigs lydhøre oversættelse, lyder digtet således:

Til Musikken

Musik: Statuers ånde. Måske:
Billeders stilhed. Du sprog hvor sprogene
ender. Du tid,
som lodret står på de svidende hjerters retning.

Føling med hvem? O, du følelses
ændring, til hvad? –: til hørbart landskab.
Musik: Du fremmede. Hjerterum vokset
fra os. Mest inderligt vort,
som, ved at overstige os, trænger os ud, –
hellige afsked:
når vort indre står om os
som det indøvede fjerne, den anden
side af luften,
ren,
vældig
og ubeboelig.

Der er naturkræfter på spil i dette digt, fysiske love. Som om ordene var jernfilsspåner og musikken en magnet, de satte sig på – tvunget frem efter musikalske impulser, ikke digteriske mønstre. Allerede udtrykket: Atem der Statuen, statuers ånde, rummer en trods, en udfordring af naturlove.

Det er, som om musikken og lyrikken rykker i det fra hver sin side, så kraftigt, at de er nær ved at udslette sproget, få lemmerne af det.

Ligeså med: hörbare Landschaft, hørbart landskab. Her udfordres både logikkens og fysikkens love i et heroisk forsøg på at bevidst- og synliggøre den fremmedkendte verden, tonerne repræsenterer. Musikken er ligefrem den anden side af luften: rein, riesig, nicht mehr bewohnbar, ren, vældig og ubeboelig.

Ved i den grad at identificere sig med musikken opnår digtet tilsyneladende at trænge sig ind i dens område, at fylde sig med den – men ikke bare tilsyneladende: for det, som faktisk sker, er, at musikken indordner sig efter lyrikkens matricer, lyrikken blir en snylter, der æder sin vært op indefra og bemægtiger sig dens form, gør sig til den og dermed den til sig.

Man kan sige, at Rilkes digt er det endelige udtryk for musikkens og lyrikkens separation, men samtidig det ekstreme udtryk for deres længsel efter at genforenes, kopulere, ja, mere end det: opgå i hinanden, blive ét.

Et digt som Rilkes *An die Musik, Til Musikken*, vil det paradoksalt nok være vanskeligt at fremføre med nogen form for musikledsagelse, simpelt hen fordi det handler om musik, er musik, men på digtets præmisser.

På samme måde vil det være svært at verbalisere bestemte musikstykker. Kan man finde ord for musik og i så fald hvilke? Selvfølgelig ikke: en violinsonate er en violinsonate, men komponistens angivelser af tempo og stemning i de forskellige satser er en verbal meddelelse til udøveren, en meddelelse, digteren kan bruge, hvis han vil omsætte musikken i lyrik, dvs. fremkalde musikalske associationer i sin læser.

T.S. Eliot har ikke med sine *Four Quartets, Fire kvartetter*, genskabt Beethovens musik, men han har skrevet fire digte, fire lyriske satser, der, på lyrikkens betingelser, udfolder sig efter samme skema som Beethovens strygekvartetter og som dermed får en musikalsk dimension foruden den, de enkelte ord og strofer i forvejen rummer.

Hvor Rilke går ind i musikken og æder, opløser den, går Eliot med den, lader så at sige sine ord stryge den med hårene.

Er lyrik og musik nu så adskilte, som de hævder og som de ser ud til at være? Rilkes digt kunne tyde på, at adskillelsen er voldelig, contra naturam, et jerntæppe, en Berlinmur, en laboratorieskabt modsætning, indført for at parterne kan få mulighed for at besinde sig på, hvem de hver især er, hvad de er bygget op af, hvordan de kan udvikle sig, specialisere sig, gøre

sig fri af alt fremmed og uvedkommende, indtil selvudslettelse – som man har set det med en digter som Paul Celan, der reducerede digtet til det minimale og, da han var nået ind til benet, udslettede sig selv.

Lignende koncentration har man set i musikken. Men den genetiske længsel efter det fælles ophav, har ikke kunnet likvideres eller inddæmmes, den er kun blevet stærkere, efterhånden som renselsesprocesserne er skredet frem.

Et andet, meget berømt digt over dette tema er Charles Baudelaires sonet: *La Musique*. Den er skrevet under indtryk af Baudelaires samtidige: Richard Wagner, og den, kunne man sige, lidt rubatoagtige sonet er fra Baudelaires berømte *Les Fleurs du Mal*, der udkom første gang i 1857. På fransk lyder den:

La musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets á la voile;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos de flots amoncelés
Que la nuit me viole;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
Des mon désespoir!

I min danske oversættelse går Baudelaire-sonetten således:

Musikken

Jeg rives ofte med af musikkens ocean!
Mod min stjerne så bleg,
Under den høje æter eller tågernes membran
Jeg gir mig på vej;

Jeg mærker brystet hvælves og lungerne fyldes
For bliden bør,
Jeg rider på bølgenes rygge, som hylles
I nattens slør.

Jeg føler mine lidenskabers indre vibrationer
Som et skib i nød,
Den gode vind, orkanen og dens konvulsioner

På en afgrunds skød
Mig vugger. Andre gange, så spejlglat, så stille:
Min sorgens kilde.

Også her er musikken en naturkraft. Man skulle næsten tro, Baudelaire havde læst Rilkes digt, hvis det ikke havde været fysisk umuligt. Sproget, hvor sprogene ender, *Sprache wo Sprachen enden*, blir i hans sonet til et hav, une mer, som digteren føres med af, som om det var et levende væsen, en urkraft, en vildskab, der skal tæmmes, en malstrøm, der kan knuse, men også et spejl, der kan ligge blikstille som et billede af sorgen. Sorgens kilde, sorgens væsen.

For mit vedkommende har det i høj grad været jazzmusikken, der har dannet modpol til mine digte og som jeg også har spejlet mig i. De modsætninger mellem musik og lyrik og den indbyrdes tiltrækning imellem dem, som jeg har skitseret i det foregående, gælder i højeste grad for min egen lyrik og dens relation til musikken.

I så høj grad er jeg et produkt af disse modsætninger, at jeg har opdaget, at jeg faktisk skriver to slags digte: auditive og visuelle, digte, der skal høres, fremføres, og digte, der skal ses, læses i enrum, mødes i stilhed.

Også dengang jeg ikke var bevidst om disse modsætninger, forholdt det sig sådan.

Jazzen: måske den af kunstarterne, der har absorberet mest århundrede, som er mest identisk med sin tid. Sligt kan altid diskuteres; men at jazzen har især to egenskaber, der adskiller den fra andre udtryk, er uafviseligt.

Den ene er det, man kalder swing. I don't mean a thing, if it ain't got that swing. Selv om man forsøger at definere swing som et rytmisk element, en særlig accentuering af taktslagene, en dynamik, en puls – og det er altså sammen så sandt – vil noget altid mangle: det sidste, det, der skal til for, at det swinger.

Man kan straks høre, hvis det ikke swinger, men kan altså have svært ved at sige hvorfor eller hvorfor ikke.

Man kan endda gå så vidt som til at sige, at noget, der faktisk ikke swinger, rummer en masse swing; fordi det alluderer til sin mangel på swing, hvorimod en masse hårdtpumpet, rytmisk accentueret musik ikke

rummer for to øre swing. Det er som med erotisk udstråling; nogle har den, andre mangler den.

Swing går altså ud over det rent musikalske. Det er en slags mentalitetsbeskrivelse; en holdning til tilværelsen – der, efter min opfattelse, fik sine moderne pionerer i Lester Young og Billie Holiday. Måden de hang på beatet, en anelse bagved, skabte en rytmisk dynamik og et rum i musikken, der svarer til nogle af de intonationer, Charles Baudelaire indlagde i poesien for små 150 år siden.

Økonomiseringen med virkemidler, renonceringen på store bravader, foragten for præstation, den lille skælven, den nye skælven, deler Baudelaire med Billie Holiday og Lester Young; den lyse, vibratoløse tone, der kan være videnskabeligt dissekerende og samtidig rumme så megen melankoli, så megen sorg, er ens for dem begge – ja, for dem alle tre – og rummer næsten en livsanskuelse.

Kunst er ikke dekoration; kunst er ydmyg og bruger sine midler ydmygt; for jazzens vedkommende: tonerne. For lyrikkens: ordene. Words and eggs should be handled with care, sagde Anne Sexton og hun kunne godt have nævnt tonerne ved den lejlighed.

Ballader skal synges langsomt. Intet er så ulideligt som disse hårdtpumpede musikmaskiner, der ikke har tålmodighed til at vente på en melodi, et musikalsk forløb; som ikke respekterer et musikstykkets personlighed og rastløst skal hælde toner på det bål, som i virkeligheden er ved at brænde musikken. Det samme gælder de digtere, som tror, at desto højere, de skriger, desto mere de gebærder sig, desto mere moderne er de.

Mange digtere, der har gjort et stort nummer ud af deres intime forhold til jazz, har efter min mening kun haft blik for dens udenværker: glimmet, whiskyen, solbrillerne, narkoen og hvad der ellers er. Jeg blir altid nervøs, når lyrikken erklærer sig for tydeligt, hvad enten det er som hip avantgarde, politisk talerør eller kristen søndagsskole.

Det samme gælder musikken.

Jazzen kan give lyrikken spændstighed og puls, mens lyrikken kan lære jazzen noget om stramhed og præcision og give den noget af den formbevidsthed tilbage, som den satte overstyr med den vilde free jazz-bølge i 60'erne, da alt gik over sine bredder og meget ud af proportioner.

Jeg forsøger meget bevidst at arbejde med de erfaringer, musikken har høstet og tror på, at der i mødet mellem tonerne og ordet kan opstå noget tredje.

Her vil jeg slutte med et digt, der ikke kan læses til musik, som i hvert fald ikke behøver at blive det, og som handler om inspirationens øjeblik, den brøkdelt sekund, der kan få læsset til at vælte eller vognen til at rulle den rigtige vej. Det er fra min digtsamling, *Yoricks kranium*, 1995. *Æblet*, hedder det, og det er Newtons berømte æble, der hentydes til:

Æblet

Det øjeblik, da æblet slap sin kvist
og endnu ikke var begyndt at falde,
sekundet før hans tese blev bevist,
er det sekund, som overtrumfer alle.

Da dunker hjertet vildt, da ryster hånden,
man tænker intet og man tænker alt –
har Isaac Newton frygtet, set i ånden,
at æblet blev i luften, ikke faldt?

Vel næppe. Men hvis han har følt, at tiden
var suspenderet, verden sat i stå,
så har han smilet, trods erfaring, viden,
da æblet, endelig, i græsset lå.

Da har han følt med uforklarlig svimlen
– som Don Giovanni, Faust, Raskolnikow –
at æblet så at sige steg til himlen
på trods af modstandskraft og tyngdelov.

Saxofonens röst

Anteckningar om soloimprovisationen (för saxofonisten Joakim Milder)

Ulf Olsson

(det är i brist på röst jag talar, det är avsaknaden av ord som får mig att skriva, jag sjunger tonlöst, det är instrumentet som tvingar musikern att spela –)

Bläddrar man i de alltmer gulnande läggen från jazzens historia, slås man gärna av en återkommande figur: kommentatorerna – poeter eller kritiker – förknippade ständigt jazzmusiken med *våld*. Sålunda betonade exempelvis titeln på ett av de mer genomförda angreppen på ”negermusiken” dess aggressivitet: *Jazzen anfaller*.¹ Henry Parland, den tidige och unge finlands-svenske modernisten, talade – utifrån en betydligt mer positiv värdering av musiken – om ”jazzens diktatur”, och i konsekvens med det kunde han också hävda att jazzen inte har något ”medlidande”.²

Den här typen av provokativa bestämningar av jazzen är alltså inte ovanliga i den tidiga poetiseringen av musiken, och den skymtar också i kritiken av jazzen, i exempelvis Adornos estetik. Dess påstående är enkelt: jazzen utövar någon form av *tvång*, av *våld*.

Men går vi trettio-fyrtio år framåt i tiden tycks bildens innehåll kastas om. Saxofonisten John Coltrane kunde på sextiotalet, pådriven eller hetsad av sin rytmsektion, spela halvtimmeslånga solon, utan vilopunkter. Coltrane var verkligen den jazz-Messias som Henry Parland drömde om på tjugotalet, den som på jazzens ”dynamiska rytmik och traditionsobundenhet kommer att bygga upp en ny jord och en ny himmel”.³ Men den samtida kritik som vägrade att erkänna något värde i Coltranes musik kunde tala om hans ”plågade” ton, den kunde påstå att det var som om saxofonisten var utsatt för ”tortyr”. I en noggrann analys sammanfattade en kritiker åtta verkningar av att spela som Coltrane. De var: ”1. andnöd, 2. svettningar, 3. darrningar, 4. illamående, 5. okontrollerbar upprymdhet, 6. utmattning, 7. depression, 8. muskelkramper.”⁴

Får vi tro Parland att jazzen är en diktatur utan medlidande, så är enligt detta nedslag i sextiotalets kritik diktaturens första offer musikern själv. Och bläddrar man i biografierna över de stora jazzsaxofonisterna så bekräftas bilden: dessa levnadsberättelser är i hög (och plågsam) grad en berättelse om förstörda läppar, blödande tandkött, kronisk tandlossning – det är som om instrumentet självt, saxofonen, går till ett våldsamt angrepp på den spelandes mun, på det som är röstens utlopp från kroppen.

Om jazzen alltså är en diktatur, så visar det sig att diktatorn i jazzens auktoritära stat inte är musikern utan instrumentet: saxofonen. Det är inte musikern som plågar sitt instrument, utan tvärtom detta som angriper, som tvingar – och kanske *betvingar* – den spelande. Eller om man för ned det till en lägre nivå: instrumentet är torteraren, förhørsledaren, som försöker framtvunga den spelandes röst, få honom att bekänna. Och var och en som någon gång försökt blåsa i en saxofon vet hur instrumentet svarar med antingen total likgiltighet eller med ett hånskratt: den kräver mer av oss, saxofonen är ingen snäll och förlåtande gitarr.

Bilden är nu hårt pressad: saxofonen som en sorts förhørsledare? Men det ligger något i den, och jag skall försöka tolka och förtydliga min bild av jazzens diktatur med hjälp av den klassiska retoriken.

En utgångspunkt kan då vara, återigen, de tidigaste beskrivningarna av jazzen: bilden av de svarta amerikanska barbarerna som extatiskt spelande på sina blänkande mekaniska underverk försökte förgöra den europeiska kulturen.⁵ Barbaren är en figur, också en *språklig* figur, som alltid har funnits. Om vi går tillbaka till århundradena kring Kristi födelse finner vi att den apokryfiska handboken *Rhetorica ad herennium* definierar den språkliga barbarismen helt enkelt som ”ett felaktigt verbalt uttryck”.⁶ Lite senare systematiserade den mer eleganta och utförlige Quintilianus i sin *Institutio oratoria* de språkliga barbarismerna. Den första typen av barbarism skyllde Quintilianus på ”ras”, och barbarismen inträffade när man i det goda latinska talet införde ”spanska eller afrikanska termer”. Den andra barbarismen bestod helt enkelt i användandet av ett ”grovt och brutalt språk”.⁷ Och en tredje barbarism slutligen bestod enligt Quintilianus i ”additionen eller utelämnandet av en bokstav eller en stavelse, eller i ersättandet av en med en annan, eller i insättandet av en där den inte hör hemma”.⁷

Det är i själva verket en vacker profetia om jazzmusikern som retorikern ger oss: han eller hon som spelar fel, som för in afrikanska termer i språket,

som uttrycker sig grovt och brutalt, som spelar vid sidan av takten, utelämnar och tillfogar toner efter behag. Och det blir möjligt att läsa den språkliga barbarismen som en bild av jazzmusikern därför att försvaret av den västerländska kulturen alltid har krävt att något utdefinieras som barbariskt, som en annan och främmande röst som måste disciplineras och infogas i det härskande talet. – Kanske bör man också påminna sig att när Adolphe Sax vid mitten av artonhundratalet konstruerade saxofonfamiljen så siktade han i första hand på den lukrativa marknaden som militärorkestrarna utgjorde: saxofonen konstruerades för att tjäna den auktoritära staten.

Så vill jag ställa upp min bild på nytt, idag: Den har två komponenter: den ene är musikern, än idag barbarisk, han är helt oskyddad, han skall ensam framföra en fri improvisation, han måste tala. Men helt ensam är han inte: där finns saxofonen, och i den finns innesluten alla de som tidigare formulerat sig på den, spelat på den, det är traditionen eller, för att tala med Parland, den diktatoriska staten utan medlidande. Vad är det då som händer i detta möte mellan historielös improvisatör och historietyngt instrument?

Det musikern gör, åtminstone i en lyckad improvisation, är inte så mycket att han med sitt kunnande, sin teknik betvingar instrumentet, utan snarare att han med sin röst, och genom sin förmåga att med rösten formulera sitt motstånd mot traditionen, framtvingar instrumentets röst. Inte traditionens eller stilens stelade röst, utan en annan, som hittills varit dold i instrumentets inre. Och förutsättningen är just denna dialogiska grundsituation, två parter, två motparter: musikern och instrumentet.

Återigen vill jag gå till retoriken för att försöka göra min bild mer exakt. I retoriken återfinns en språkfigur som kallas *anaklasis*. Dess förutsättning är en dialog, där måste finnas två talande parter. *Anaklasis* inträder när den ena parten ”drar orden ur munnen” på den andra, och använder den andres ord på ett sätt som denne inte avsett. – Det kanske tydligaste exemplet i svensk litteratur på *anaklasis* finns nog i Strindbergs *Röda rummet*, där den demoniske teaterdirektören Falander ständigt drar fram orden ur de andra människorna – och slungar tillbaka dem mot sin samtalspartner som en provokation, för att komma förbi flosklerna.⁸

Men med *anaklasis* närmar vi oss återigen min utgångspunkt: våldet, den plågade musikern. För *anaklasis* kan lätt överskrida det dialogiska, glida över i ett alltmer tvångsmässigt framkallat språkanvändande, och till sist bli till ett mer regelrätt verbalt våld, till *anakrisis*. Och det är i detta obe-

stämbara fält mellan framlockande och framtvingande av den andres röst som den improviserande musikern spelar.

I sin analys av Dostojevskijs *Anteckningar från ett källarhål* visar Michail Bachtin hur denna på ytan så monologiska bok egentligen är djupt dialogisk. Men dialogen blir också tvetydig i Bachtins framställning, den börjar närma sig det framtvingade språket, det talade våldet.

En av de former för det dialogiska som Bachtin intresserar sig för består i källarmänniskans ”föregripande av den andres repliker”. Innan vare sig romanhjältens omgivning eller romanens läsare hunnit formulera sig, har källarmänniskan tagit våra ord, förvrängt dem, tillbakavisat dem. Och, skriver Bachtin, texten ”tenderar mot en hopplös oändlighet”. Jag tror man kan förstå också jazzmusikern som en källarmänniska: den improviserande musikern försöker föregripa instrumentet, överrumpla det i små tonala fragment som upprepas och förvrängs, utvidgas och upplöses. På sextiotalet spelade John Coltrane halvtimmeslånga solon – de tycktes delar av samtiden hopplöst oändliga: som tortyr.

Men i denna akt av föregripande av den andres tal finns också något annat dolt. Bachtin skriver om Dostojevskijs hjältes ständiga ”strävan att krossa sin bild i den andre och för den andre”. Dialogen har alltså antagit en våldsamt form, det handlar om att krossa, om att förstöra – men inte den andre utan sig själv i den andre. Musikern möter sitt instrument och försöker spela det så som det aldrig har spelats förut. Och det är för att krossa bilden av sig själv, ljudet av sig själv: genom att locka fram, eller tvinga fram, eller föregripa instrumentet röst tvingar han också fram – ut ur sig själv – ljudet av den egna rösten, för att låta den formas på nytt i mötet med instrumentets andre.

Bachtin återkommer i sin teori om det dialogiska ständigt till att en förutsättning för dialog är det olika, det främmande, det utanförstående. Dialog är inte att identifiera sig med den andre, utan tvärtom att låta den andre förbli främmande och därmed en egen röst. Därför låter sig musikern plågas av sitt instrument, det är hans sätt att göra saxofonen främmande, att framkalla dess motstånd. Och saxofonen nekar envist att ge efter, den vägrar att överge sin maktposition gentemot den spelande. Och i detta tvång, den våldsamma konfrontation mellan mänsklig livsande och stelnad metall som är soloimprovisationen, hörs två röster. De är inlindade i varandra, de finns till bara just när bägge två finns, aldrig en och en. De tillhör inte läng-

re musiker respektive saxofon. Inte en röst som uttrycker sig genom saxofonen, utan – helt enkelt – två röster som utsäger varandra.

Lyssna på amerikanen Anthony Braxtons inspelade soloimprovisationer – för mitt öra en absolut höjdpunkt i jazzen. Och på dessa skivor hör man ständigt denna dubbling av röster, som främmandegör varandra, tvingar varandra. Men som hela tiden talar, sjunger.

Michail Bachtin skriver, och i en sista akt av språkligt våld stjälar jag hans ord för att låta dem bli min slutsats: ”Två röster är ett minimum av liv, ett minimum av vara.”

Noter

1. Erik Walles, *Jazzen anfaller*, Stockholm 1946.
2. Henry Parland, ”Jazz” [1928], *Säginteannat. Samlad prosa 2*, Stockholm 1970, s. 40.
3. *Ibid.*, s. 41.
4. Jag har här något förenklat de åtta punkterna som förtecknades av musikläraren Jerry Coker, citerad i Brian Priestley, *John Coltrane*, London 1987, s. 46.
5. Om det ”barbariska” i jazzdiskursen, se exempelvis min analys av Artur Lundkvists jazzdikter, i ”Jaz-zen”, i *Poesi och vetande*, red. U-L Karahka, A. Olsson, Stockholm 1990, s. 186–197.
6. [Cicero] *Ad C. Herennium [Rhetorica ad herennium]*, övers. H. Caplan, The Loeb Classical Library, London & Cambridge, Mass. MCMLIV, s. 271.
7. Quintilianus, *The Institution Oratoria of Quintilian*, övers. H.E. Butler, The Loeb Classical Library, London & Cambridge, Mass., MCMLXXXVI, I.v.8–10.
8. Se min analys av *Röda rummet i Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag 1996, s. 70 ff.

Jazz & Poetry

Walter Baumgartner

I

”Poetry and Jazz tycks gemensamt utveckla en egen konstform” skrev lyrikern Lawrence Lipton i början av 60-talet på skivomslaget till sin *Jazz Canto*. Metoden att kombinera musik och lyrik var då ganska ny...

Den första LP:n med Jazz and Poetry som jag känner till är *A Modern Jazz Symposium Of Music And Poetry With Charles Mingus* (1957) med en dikt av Lonnie Elder, läst av Melvin Stuart och Langston Hughes.

1958 kom *Weary Blues with Langston Hughes* med musik av Red Allen på sidan A och Charles Mingus på sidan B. Samma år kom *Poetry Readings in the Cellar* med lyrik av Kenneth Rexroth och Lawrence Ferlinghetti till jazzmusik.

Jazz and Poetry blev ett veritabelt mode på jazzklubbar som Five Spot och Village Vanguard, på colleges och universitet och på stora Open-air-konserter. Beat-poeterna bidrog starkt till utvecklingen. Joachim Ernst Berendt introducerade omgående musiktypen i Tyskland, där framförallt lyrikern Peter Rühmkorf tillsammans med pianisten Michael Naura blev de stora namnen i genren.

I Skandinavien har Claes Andersson, Sonja Åkesson och i synnerhet Jan Erik Vold, Peter Poulsen och Peter Laugesen experimenterat inom området. På 70-talet och framöver skapar många svarta lyriker Jazz and Poetry och gör anspråk på blandningen av text och musik som exklusivt uttryck för sin Black Nationalism. Amiri Baraka (LeRoi Jones) angav här tonen.

En ansevärd mängd av denna konst finns dokumenterad på LP och CD. Det blir klart att J&P är betydligt mer än ett tillfälligt, roligt experiment.

Ur skivomslagstexter, självbiografier och essäer träder en poetik fram, som placerar sig mellan anspråksfull konstnärlighet – med hänvisningar till Schönbergs Sprechgesang och Stravinskys Pierrot Lunaire – och förakt för det trendsökeri som Baraka kallar art-ing. Strävan ”Back to the Sources of Literature” i stället – jämför titeln på en av Rexroths essäer – och anknyt-

ning till traditionerna inom Talking Blues, Streetsong och gospel. I princip tillhör denna poetik en "Quest for a Popular Modernism".¹

Å ena sidan Rexroth och Allen Ginsberg och å den andra sidan Baraka och Last Poets, vill gemensamt slita loss lyriken ur de elitära konventionerna och institutionerna och åter placera den bland de aktuella kommunikationsformerna. "It's very important to get the poetry out of the hands of the professors and the squares. If we can get poetry out into the lives of the country it can be creative", skriver Rexroth.²

"Jazz poetry is fun to listen to, and it is even greater fun to do it" är parollen här. "The joy we had in making poetry-music" är viktig också för Baraka, men: "We also wanted to say some things!"

Lyriken från en döende epok – dvs. för Baraka: rasismens, monopolkapitalets och imperialismens tid – "exists mostly on paper [...] actually intended for a particular elite [...] The poetry I want to write is oral by tradition, mass-aimed as its fundamental functional motive."³

Medan de vita jazz-lyrikerna sökte en bredare publik – "the club was packed. San Franciscans of every strata of society came to hear what was obviously a new and intriguing artistic excursion"⁴ – appellerar Black Poets till dem som förstår "The You know what I mean dialect" (Jane Cortez) eller "The Ghetto-Code: Dot-dot-dit-dit-dot-dot-dash" (Gil Scott-Heron)."

Litteraturhistoriskt inordnar sig J&P-författarna i en muntligt baserad, genuin amerikansk lyriktradition från Walt Whitman och Carl Sandburg via William Carlos Williams till bl.a. Robert Creeley och Frank O'Hara. Tematiskt och språkligt/formellt är de inspirerade av jazzen, dvs. de är en del av "the black experience" ur vilken också blues, jazz och rock stammar. Många texter talar om Lester Young, Charlie Parker, om Leadbelly, Bessie Smith eller om John Coltrane. Tonen är talspråklig, den närmar sig ofta slang. De efterbildar bluesstrofer (Hughes) eller utvecklar sitt tema i långa dikter som fri vers, rapsodiskt som en jazzimprovisation. Vid sina framträdanden behandlar de dessutom sina skrivna texter mycket fritt. Jazzprägel i Beat-generationens livskänsla har fått Norman Mailer att tala om White Negroes – Rexroth skulle tvivelsutan vara en av dem. Ett sådant synsätt skulle naturligtvis tillbakavisas som usurpation av de svarta. Säkerligen är det skillnad om man "har bluesen", eftersom man blivit diskriminerad och kriminaliserad, har varit arbetslös och hemlös, eller om man i bluesen söker frihet och äventyr som "social climber, climbing down" (Ferlinghetti i

dikten "Autobiography"⁵ Hur det nu må vara med det, så helt frivilligt och enbart lustbetonat stod väl inte heller Beatniks i utkanten av samhället.

I varje fall har vi med J&P en ny erövring av bimedial multikulturell terräng, som man bör ta på allvar. När det lyckas som bäst uppstår "interplay"⁶ mellan text och musik, en kongenial interaktion mellan den reciterande lyrikern, hans text och jazzmusikerna. "There it is, another example of what a poet does with music and what musicians do with poetry" (Jane Cortez).

Another example: Kända och erkända exempel finns ju inom opera, sång, liturgisk sång, olika typer av recitation, teater- och filmmusik, musik som inspiration eller motiv i litteraturen...

What it does with: Musik och text påverkar varandra och skapar någonting nytt. Detta kan tyckas självklart, men det är inte så lätt att beskriva vad som sker. När det gäller klassisk musik och litteratur försöker Steven Paul Scher utreda frågan, ordrikt men knappast precist, i handboken *Literatur und Musik*.⁷

När det gäller jazz-estetiken i lyriken av Langston Hughes, Jack Kerouac och Amiri Baraka, finns det utförlig och upplysande sekundärlitteratur. Men när det handlar om J&P som bimedial genre, finns det litet relevant skrivet.⁸ Ofta förtecknar bibliografierna inte ens LP-inspelningarna fastän det finns lyriker (t.ex. Gil Scott-Heron) som givit ut fler LP än böcker. Dessutom finns det många dikter (t.ex. av Jack Kerouac) som bara är tillgängliga på LP eller CD. Omvänt registrerar inte heller jazzforskningen J&P. Ingen tycks känna sig kompetent eller ansvarig för kombinationen av lyrik och musik.⁹ Och den musik det handlar om här är ju jazz – kan det överhuvudtaget vara konst? Kan den vara föremål för professorers mödor? Adorno fällde en gång en hård dom över jazzen.¹⁰ Mer förståelse för fenomenet J&P skulle man säkert kunnat ha hittat hos Bachtin eller hos den sene Marcuse. För vårt syfte kan den penibla frågan lösas genom Diedrich Diedrichsens definition: "Konstmusik är sådan musik som kräver specialisering av sin publik. Populärmusik är sådan musik som inte gör det. Då det mesta av dagens populärmusik, utöver att tilltala den breda publiken, också recipieras av en specialpublik och reagerar på detta faktum, utan att ge upp sin breda funktion, kan det finnas musik som samtidigt tillhör båda grupperna."¹¹ "Orena" (Bachtin!), subkulturella eller multikulturella fenomen kan medverka i olika kontexter eller diskurser och kan ha flera funktioner,

det är deras styrka. Redan textmässigt har jazz-poetikens dikter en interdiskursiv karaktär, de är ofta montage eller parodier.

Och så än en gång: Vad gör texten med musiken och – framför allt – vad tillfogar musiken texten?

Med utgångspunkt i semiotiska begrepp borde man först säga att minst ett fjärde plan, musiken, tillkommer till de tre nivåer som enligt Jürgen Link konstituerar strukturen i den lyriska texten, nämligen denotation i ”mitten”, konnotation överlagrat, och ljudmässig, rytmisk nivå underlagrat och nu alltså också musiken.¹² Effekten för receptionen är främst en pendling mellan förgrund och bakgrund, alltså en upplösning och omvändning av en given hierarki. Semiotiskt sett uppstår en viss desemantisering av denotationen genom musiken och samtidigt en semantisering av de musikaliska elementen. Musiken och texten tolkar varandra ömsesidigt. Sociologiskt sett signalerar jazzen när den kombineras med lyriken, globalt en ny funktion, en ny lokalisering vad det gäller intention och publik. Jazzen tar den finkulturella auran från lyriken och ger den en annan, en ny.

Såväl musik som text och scenisk-retorisk presentation – med möjlighet till spontan, dynamisk feedback och interaktion – kan ömsesidigt ackompanjera, förstärka, illustrera, ironisera över, kontrapunktiskt kommentera, tolka och känslomässigt förstärka varandra. De uppträdande kan börja dialoger med varandra, de kan spela över bollen och sinsemellan ändra fokus i det semantiska systemet genom ”staging”.

Det går att beskriva hur dessa effekter uppstår, även om de oftast tillkommer spontant och intuitivt.¹³ Jack Kerouac blev t.ex. djupt besviken en gång när Zoot Sims och Al Cohn inte ens ville lyssna på bandet efter inspelningen av *Blues and Haikus*. De ville bara parkera sig på närmaste bar. Före inspelningen hade man inte heller haft någon genomgripande diskussion. För musikerna var inspelningen bara ett jobb som alla andra.¹⁴ Men de har inte spelat vad som helst. Jazzmusiker är vana att lyssna och reagera på varandra och de kan också lyssna till en lyriker. Slagfärdigt och med jazz-humor illustrerar Sims och Cohn motiv i Kerouacs *Haikus*: förvirrade flugor, smygande katter, kalla knän, skällande hundar, trötta affärsmän osv. Till dikterna ”Hard-hearted Old Farmer” eller ”The Last Hotel” ger de en blues-bakgrund som svarar mot dikternas innehåll.

Musiken lägger till minst en ny, icke-verbal strukturnivå. Men musiken kan också etablera ett semantiskt plan av onomatopoetisk typ – som hund-

skall. Eller aktualisera en generell kontext, som t.ex. blues. När det gäller jazz-standards blir låtens titel en ny kontext till dikten, som när Rexroth läser "Nicholas, you ran away from a hospital" till St. Infirmity Blues. Vissa instrument, stilar, former eller sätt att spela (t.ex. jungle style) har givna konnotationer. Musikens rent rytmiska och melodiska konfigurationer kan bygga upp relationer till tematiska och prosodiska element i dikten.

Om man utgår från att texterna i sig ligger inom jazz-poetiken, gäller den mest intressanta frågan inom lyriken recitatörens/lyrikerns musikalitet och förmåga att samverka med bandet. Bäst blir det i live-inspelningar där lyriker med känsla för jazz och med scentalang själva läser sina dikter. Enkla arrangemang (s.k. headarrangements) fungerar oftast bättre än komplicerade kompositioner. "How can I turn images and personal experiences into a dynamic shout superimposed over the blues" frågar sig Jane Cortez, när hon gör J&P.

II

Kenneth Rexroth kan betecknas som "the father of jazz and poetry". I hans *An Autobiographical Novel* handlar ett kapitel om The Green Mask i Chicago. Som sextonåring arbetade han där och blev senare delägare i klubben. Där rörde sig ett brokigt och inspirerande sällskap av "bona-fide-artister", musiker och show-business-folk, "sophisticated Negroes", anarkister, en konsertpianist och jazzmusiker. Varje vecka hade man diktläsningar med folk som Sherwood Anderson, Edgar Lee Masters och Langston Hughes. Och: "Here happened the first readings of poetry to jazz I know",¹⁵ bl.a. med Rexroth själv. Till husbandet läste han egna dikter och dikter av Whitman och Sandburg. Den kvinnliga konsertpianisten ackompanjerade hans läsning av dikter översatta från franska.

Rexroth beskriver ursprunget till en antiborgerlig-bohemisk och multikulturell livsstil, som hade uppstått på 20-talet i Chicago, New York och Paris och utbredd sig därifrån för att kulminera i Beat Generation på 60-talet. I slutet av 50-talet var Rexroth åter i händelsernas centrum, denna gång i San Francisco. På jazzklubben Cellar – senare omdöpt till Blackhawk – läste han egna dikter tillsammans med klubbägarens band. Där uppstod 1958 den första egentliga J&P-plattan. På den hör man förutom Rexroth också Ferlinghetti. 1960 kom hans andra LP, *Poetry and Jazz at the Blackhawk*.

Härigenom utlöste han – tillsammans med Ferlinghetti, Kenneth Patchen och Lawrence Lipton – en veritabel modevåg, skriver han på skivomslaget. I bandet från klubben Cellar – en kvintett med tenorsax och trumpet utan namnkunniga musiker – hade han ett samspelt gäng. ”We knew exactly how to bring out each other’s best points.” Bandet spelade mainstream standards med enstaka free-jazz passager och komponerade sekvenser. Under repetitioner och framträdanden växte arrangemang fram, som tillät spontanitet så att musik och lyrik kunde utvecklas och ändå ”go together”.

Inte bara på skivomslagen till inspelningarna utan också i litterära essäer är Rexroths *cetero censeo* en plädering för att lyrikern ska vända sig bort från ”the bookish, academic world” och exponera sig för en bredare publik, där han måste utsätta sig för konkurrensen från ”acrobats, trained dogs, and Singer’s Midgets”. ”Precisely what is wrong with the modern poet is the lack of living, flesh and blood connexion with his audience.”¹⁶ Lyrik ska vara en face-to-face kommunikation. Även lyriken ska ha det som Rexroth beskriver som jazzens kvintessens: ”A way of life [...]. Hostility to square society.”¹⁷ De organiska rytmerna i det talade språket, i sången, i musiken och i dansen ska skapa en mera autentisk gemenskap.

Rexroths poetik handlar mycket om rytmisk och kontrapunktisk organiserade textröster. Radindelningen i dikterna fungerar som en formell markering av tempo och emfas, av växling mellan staccato och legato, som ska finnas vid det muntliga framförandet.¹⁸ En diktsvit heter ”Written to Music: Eight for Ornette’s Music”. Ur den läser han på LP-skivan från 1960 t.ex. ”Married Blues”:

I didn’t want it, you wanted it
Now you’ve got it, you don’t like it.
You can’t get out of it now [...].

Den bästa sammanfattningen av hans (jazz-)poetologi och dess traditioner finns i essän ”Back to the Sources of Literature” 1969.¹⁹

Lawrence Ferlinghetti gör anspråk på att ha skrivit den första dikt som direkt är koncipierad för framförande till jazz. Dikten ”Autobiography”, som han läser på Cellar-LPn, ”really developed right along with the Cellar-sessions. [...] The big thing is the oral message. My whole kick has been oral poetry. [...] We were trying to capture an audience. Gutenberg had a good idea with printing but it ran away from him and ruined for the poets.

Put the clam on the voice! The jazz comes in as a part of the attempt to get the audience back.”²⁰

Detta är inte bara en lättvindig försäljningsstrategi. Jazzkritikern Ralph J. Gleason vittnar om att Ferlinghettis dikter fick ”a considerable acceptance from the musicians themselves.” I kombinationen av jazz och högläsning har Ferlinghetti funnit en egen form. I sviten ”Oral Messages”, där ”Autobiography” ingår, försöker han att genom upprepning, parallellismer och variationer av ett tema omvandla musikaliska element till talad rytm. Genom att använda vardagliga uttryck och obsceniteter och genom att kombinera med jazz, försökte han föra tillbaka lyriken i vardagen och på detta sättet distansera sig från det som han uppfattade som oäkta, akademisk lyrik – så står det i ett lexikon.²¹

Rexroths båda LP är milstenar i jazz- och litteraturhistorien. Kanske låter de lite väl enkla jämfört med den utveckling som de utlöste, men hörvärda är de ändå. Rexroths recitationsstil är inte så jazzinfluerad som hans poetik och biografi skulle låta förmoda. Han läser sina dikter, t.ex. den långa ”Thou shalt not kill”, monotont som en litania, patetiskt känslösamt så som man tidigare läste den förhånade high-brow poesin. Den yngre Ferlinghetti svänger lite mer. Arrangemangen är bra, och på många punkter möts verkligen text och musik. Det finns tvivelsutan en affinitet mellan denna lyrik och den typ av modern main-stream jazz som Cellar-bandet spelar. Några ambitiösa, genomkomponerade passager (fugor, t.ex. när Boccherini nämns i dikten ”Quietly”) verkar alltför artificiella och de motverkar egentligen Rexroths intentioner. Som framgår av hänvisningar till Schönberg och Ezra Pound, ville man inte heller helt avstå från vissa högkulturella ambitioner og legitimationer. Det var kanske nödvändigt på den tiden...

III

1958 hade Jack Kerouac en läsning på jazzklubben Village Vanguard i New York. Efter pausen ackompanjerades han spontant av pianisten Steve Allen, dittills mest känd som showartist. 1959 kom LPn *Poetry for a Beat Generation* med dem båda. Samma år utkom ytterligare en LP, *Blues and Haikus*, där Kerouac ackompanjerades av tenorsaxofonisterna Zoot Sims och Al Cohn. 1981 monterade sångaren Mark Murphy in inlästa passager

av Kerouac i sin LP *Bop for Kerouac*. På *Kerouac, then and now* 1989, reciterar Murphy Kerouac-texter till en rytm-sektion.

Att Kerouacs prosa och lyrik på ett tekniskt exakt sätt har jazzkaraktär har sagts av många.²² Hans texter utspelas ofta i jazzmiljö, de talar om jazz- och bluesmusiker, har titlar som "Mexico City Blues" osv. Kerouac förändrar sina texter under läsningen och själva recitationen har jazz-kvaliteter. Han lyfter från förlagan, ungefär så som Charlie Parker antyder standardteman, modifierar dem, använder dem som språngbräda för improvisationer. Något liknande finns också på LPn utan musik: *Readings By Jack Kerouac On the Beat Generation* från 1959. Där låter hans dikter som när en bluesmusiker spelar en serie riffs, med plötsliga pauser, oväntade accenter och presto-passager som tungvrickningsramsor. Inspelningen är gjord med publik och speglar den autentiska kommunikationssituation som Beat-poeterna föredrog för sina framträdanden. "Somehow Kerouac got drunk, kept everybody entertained, happy and high, and got off his lines on cue all the time".²³

Kerouac har flera gånger uttalat sig om sin jazzpåverkan: "Jazz and Bebop, in the sense of a, say, a tenor man drawing a breath and blowing a phrase on his saxophone, till he runs out of breath, and when he does, his sentence, his statement be made, [...] that's how I therefore separate my sentences, as breath separations of the mind [...]. I formulated my theory [...] never mind what Olson, Charles Olson, says./ Formulated this theory in 1953 at the request of Burroughs and Ginsberg. Then there's the raciness and freedom and humour of jazz."²⁴

Kerouacs LP med Steve Allen är intressant främst för att den har en hel palett av fortfarande opublicerade dikter, där jazz och blues utgör temat. Pianoackompanjemålet är diskret, för att inte säga tråkigt. Allen låter som en barpianist. Upptagningen är gjord utan förberedelse under en enda studiosession. Utan att direkt vilja illustrera, spelar Allen blues eller boogie-woogie riffs och licks till dikter om den legendariska Leadbelly, bebop-fraser och vågade intervall till dikten "Charlie Parker", och "How high the Moon" till Kerouacs "The Moon her Majesty". Det finns moment av riktigt lyckat interplay. Dessutom finns på nyutgåvan (1989) ett extra spår, som inte är redovisat i registret. Där hör man slagverk och gitarr till piano – och applåder. Helt klart är det från en live-spelning.

CD:n *Blues and Haikus* med Sims och Cohn, likaledes inspelad direkt under en enda studiosession, är ett perfekt exempel på interplay mellan erfarna musiker och en jazzlyriker som samtidigt är en professionell recitator: alla tre talar samma språk. Al Cohn debuterar här som blues-pianist och Kerouac som blues-sångare. Detta som indicium på de positiva vibrationer som måste ha rått – med eller utan en flaska Thunderbird. Zoot Sims' "katt" och "hund" tål att jämföras med Prokofieffs djurimitationer i *Peter och vargen*. Producenten Bob Thiele har fel när han säger att de båda musikerna "just blew without listening".²⁵ Däremot instämmer jag i det stora hela med Stephan Ronan som i skivhäftet jämför med andra vita J&P-artister: "None equalled Kerouac's success, mostly just stretching their usual reading voices to accommodate the music played behind them. Kerouac, on the other hand, was one of the musicians, a virtuoso of tone and mood".²⁶ (När Mark Murphy på *Bop for Kerouac* sjunger vocalesenummer av Eddie Jefferson och läser prosatexter av Kerouac svänger det naturligtvis trots allt ännu mera!)

I texthäftet till CD:n *The Jack Kerouac Collection* skriver Allen Ginsberg: "Kerouac knew spontaneity & jazz, unafraid and charming. His Blues and Haikus remain for me the classic of all Beat era jazz poetry recordings, yet to be matched for delighted recitation – verve of pronunciation, deep color of vowel & consonantal bite, exquisite intelligent consciousness in crossing T's & tonguing against the teeth with open lips. Though I'm often credited with innovating American poetic vocalisation, my own guru (...) is directly Jack Kerouac, originator of that style of poetic oratory."²⁷

I förordet till *First Blues and Rags* ger Ginsberg besked om sitt eget förhållningssätt till jazz och blues och om relationen mellan text och läsning. Vid sidan av Kerouac är Bob Dylan en av hans viktigaste referenser. 1969 gav Ginsberg ut *William Blake Songs of Innocence and Experience* tillsammans med Don Cherry, Julius Watkins och Elvin Jones. 1989 kom *The Lion for Real* med bl.a. Bill Frisell.

I Ginsbergs poetik finns alla de element som vi redan känner från Rexroth och som vi också senare möter hos bl.a. Amiri Baraka: den nära kontakten med blues och jazz som botemedel mot akademiskt infekterad litteratur, den tematiska och formmässiga utvecklingen av texter, som föl-

jer pulsslagens rytmiska andning, en vilja till spontant skapande direkt ur den givna kommunikationssituationen.

Kerouac såväl som Ginsberg koncipierade mestadels inte dikterna vid skrivmaskinen, utan talade in dem direkt på ljudbandet. Ett tecken på Ginsbergs publiktycke är att Bob Dylans manager tog in honom i sitt stall. Med de pengar han tjänade här, kunde han bl.a. hjälpa Amiri Baraka, som då satt i fängelse.²⁸

Starkare än de tidigare nämnda lyrikerna försöker Ginsberg medvetet knyta sin lyrik till blues och jazz, till en svart musik: ”Jag hade redan en form av amerikansk blues i blodet utan att veta om det. Jag kunde sjunga den, men tyckte inte att den hade litterärt värde.” Hare Krishna Mantra och Ezra Pound kom att göra honom medveten om att sång, dans, musik och lyrik hör ihop. Hos Ginsberg är den politiskt revolutionära tendensen i svart musik och subkultur tydligare artikulerad: ”The black tradition keeps the chant going, in the sense that the body chant is still there in jazz and spirituals, up to the political use of it in ’We Shall Overcome’ – there are still remnants of Afric chanting and dancing and drumming. But while in Black culture something very shallow and un-chanty [...] is the dominant. [...] I would say the reason for that is maybe capitalism – that is, usury. People trying to make money out of mass production.”²⁹

Trots de illustra jazznamnen i besättningen har Ginsbergs Blake-LP inget med jazz att göra. Ginsbergs tonsättningar (”tuned by...”) som mestadels går i maklig tre-fjärdedels-takt och framförs dilettantiskt tillsammans med Peter Orlovsky, påminner snarare om medeltida värdshusmusik. Trumpetaren Don Cherry tillåts markera takten med fingercymbal. Hornisten Julius Watkins signalerar apokalypsen. Och Elvin Jones trumsolo, på det enda spår han släpps in, det sista, markerar ”the iron hand (that) crushed the tyrant’s head/ And became a tyrant in his stead.” Ginsberg knyter här sin synkretistiska anti-ideologi till den andra tradition, som han – bredvid Black Culture – finner hos Rexroth, och som också för till ”the Sources”: den europeiska litterära motkultur som börjar någonstans med François Villon.

Framstående modern J&P kan man däremot höra på Ginsbergs *The Lion for Real*. Musiken är ibland jazz och ibland rock med World-music-element. Av Marianne Faithfull hade Ginsberg fått rådet att han skulle låta bli att sjunga. När han nu läser till jazz hör man tydligt basröstens black timbre och man upplever den blues som han har i blodet. Med milt understatement

och självvironiskt patos berättar han här bl. a. den surrealistiska historien om hur ”I came home and found a lion in my living-room [...]. Terrible presence, I cry, eat me or die.” Tenorsaxofonen (Lenny Pickett) spelar naturligtvis lejonet. Den första dikten på skivan är en hyllning till Kenneth Rexroth, med Michael Blairs musik till dikten som ”might be 4 AM in the soul.”

Innovationen med multimedial lyrikpresentation spred sig snabbt över Europa. Lyriker som Adrian Mitchell och Dannie Abse tillsammans med Michael Garricks trio firade triumfer i London. Deras *Poetry and Jazz in Concert* kom ut på 60-talet. I Tyskland mixade Joachim Ernst Berendt först klassiker och expressionister – från Heine till Benn, men också Enzensberger – med redan befintlig musik av John Coltrane, Miles Davis, Oscar Peterson och Mal Waldron. I detta låg en pedagogisk vilja att göra lyriken attraktiv för ungdom och att samtidigt legitimera jazzen kulturellt. Att göra jazzen salongsfärdig med hjälp av stor lyrik är en idé som dock inte har fått genomslag. Det svänger inte om skådespelarnas uppläsning, inte ens när det var Gert Westphal. Varken till tema eller till form har de dikter som här kombinerats med jazz beröringspunkter med musiken.

Den ende som arbetat med J&P-form någon längre tid är Peter Rühmkorf. Enligt min uppfattning närmar sig både hans lyrik och Michael Nauras musik art-ing, det konstruerat konstfulla. Och Rühmkorf sysslar mer med att sarkastiskt beklaga att den moderna lyriken/konsten förlorat sin funktion och visa upp sina kunskaper i grekisk mytologi, än han strävar att nå en ny publik med en annorlunda lyrik: det räcker att lyssna på deras *Kein Apolloprogramm für Lyrik* (1976). Däremot svänger Günter Grass tillsammans med den östtyska slagverkaren Günter Baby Sommer riktigt ordentligt! Ernst Jandl med Vienna Art Orchestra och med NDR Bigband är bra.

I Norge har lyrikern Jan Erik Vold producerat 12 LP-skivor J&P från 1969 fram till nu. Hans dikter och hans framförande har genuin jazzkvalitet och jazzmusiken är ofta tema i dikterna. Han bodde i Kalifornien i början av 60-talet och har översatt W.C. Williams, Robert Creeley, Bob Dylan och Frank O’Hara till norska. Vold rör sig så smidigt och professionellt vid mikrofonen framför bandet, att Red Mitchell som ofta ackompanjerat honom, trodde att han ursprungligen varit tenorsaxofonist. De första LP-skivorna visar Vold i ett kongenialt samspel med Jan Garbarek Quartet. Redan hos Beat-poeterna spelade ett visst zen-inflytande in, och här förknippar

Vold zen-inspiration med Garbareks kyligt elegant nordiska jazz-syntes och ECM-estetik. Senare läser Vold sina dikter – och på en LP Frank O’Haras – till standardlåtar, spelade av ett norsk-svenskt band. På en sällsport lyckad skiva, 1988, ackompanjerar Chet Baker och Philip Catherine poeten. Vold har en stark affinitet till traditionen från Lester Young, och han visar inte heller tillsammans med Garbarek någon tendens till trendsökande förkonstling. I en essä om Garbarek har Wolfgang Sandner sagt att Vold har ett Kerouac-liknande framställningssätt.³⁰ Jag menar att Volds recitation faktiskt är ännu mer flexibel, nyanserad och jazzpräglad än Kerouacs.³¹

J&P har dödförklarats många gånger, men faktum är att den lever i bästa välmåga. The Last Poets och andra rappare visar ett släktskapsförhållande till J&P. Men också J&P i egentlig mening görs fortfarande. Bara för att nämna några få: New Jazz-saxofonisten Greg Osby sände ut CD-en ”Black Book” 1995, där han och hans musiker spelar till unga svarta poeters recitation. Texterna är, som ofta är fallet i J&P album, upptryckta i häftet som följer med, och bland dem som får ett tack i häftet till ”Black Book” finner man döda och nu levande lyriker som jag redan har nämnt, bl. a. Langston Hughes och Nikki Giovanni! År 2000 gav tenorsaxofonisten John Tchicai ut ett album tillsammans med lyrikern Yusef Komunyakaa: ”Love Notes from the Madhouse”. 2001 lanserade skådespelaren Christian Brückner tillsammans med tyska musiker i The Lone World Trio albumet ”Brückner Beat” med texter av beat-poeterna Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gary Snyder m.fl. . Jan Erik Volds till dags dato nyaste album, ”Storytellers” kom 1998. J&P är en modern main-stream, med det finns experimentella fortsättningar. På CD-skivor och live-uppträdanden kan man idag höra Dan Tùrell, T.S.Høeg, Peter Laugesen, Lars Saabye Christensen, Øyvind Berg, Øivind Hånes, Anne Braathen, Jacques Werup, och i Frankrike t.ex. lyrikern Georges med lyrik- och musik-interaktion som spänner från egentlig J&P till något jag kallar *Sounds&Poetry*, där lyriken kombineras med musik som Free Jazz, Rockjazz, Acid-Jazz, rap, pop, techno, World Music och vidare till Noise Art, med övergångar till Contemporary Music (som när Jan Erik Vold har börjat uppträda med slagverkstrion SISU). På ett tyskt album, ”Rilke Projekt”, reciterar kända skådespelare och rockartister som Nina Hagen Rilke-dikter till komponerad grytmisk musik som betecknas som ”moderne Klänge”...

V

1958 – alltså samma år som Rexroths första J&P-skiva kom, lanserade också Langston Hughes för första gången lyrik tillsammans med jazz. Hans texter passar ju särskilt bra för genren. Skivan heter *Weary Blues* efter Hughes debutbok och en av hans mest berömda dikter. Men han spelade inte in recitationen direkt med musikerna. Leonard Feather monterade dikterna som spelades in en och en på band. Musiker var dels ett main-stream-band med bl.a. Red Allen och Vic Dickenson och dels en Charles Mingus-grupp. På *Jazz Canto*, Vol I (Vol II har jag inte lyckats spåra) finns förutom dikter av Williams och Walt Whitman också några av Hughes, lästa av pianisten Bob Doroughs till musik av Bob Dorough/Ralph Peña Quintet.

De sociala förhållanden, som orsakade en del av jazzens födslovåndor, påverkade också Hughes utveckling som lyriker. Vachel Lindsay, som skapade 'jazzdikten' på 20-talet, upptäckte Hughes vid en läsning på ett hotell, där Hughes hade ett tillfälligt jobb.

Hughes viktigaste insats är att han omskapat den svarta populärlitteraturen till en betydande konstform, menar John Unterdecker. Han ignorerade den universitetsförankrade New critics-inriktningen och vände sig till en bredare publik som intresserade sig mindre för LITTERATUR och mer för dess "roots". Hughes inspirerades i sina texter av samtidens mest kreativa svarta konstnärer: bluesångare och jazzmusiker som man kunde höra i gathörn, på barer och nattklubbar i slummen, i kök och sovrum. Där fann han autentiskt råmaterial. Hans lyrik, med källor i den muntliga traditionen, arbetar mer med ton och modulering än med kanoniserade metriskä modeller och han leker på ett folkligt och vitsigt sätt med rim och orena rim ("It's such a / Bore / Being always / Poor"). Under det skrivna ordet känner man bluesmelodin, jazz-synkopen och plötsliga inskott av prosa: skvaller, slang, signifying. Det är poesi som ska framföras snarare än läsas.³²

Som lyriker och essäist är Hughes föregångare inom den rikt förgrenade anti-puritanska, anti-establishment litteratur, där också Rexroth och beatniks hör hemma. Men även Black Poets ser honom som en faders-figur. Onwuchekwa Jemie har visat hur jazz-teman och jazzteknik i Hughes dikter hänger samman med den afro-amerikanska traditionen. Man kan hitta veritabla blues-texter bland Hughes "Blues-dikter". Hans "Jazz-dikter" är emellertid annorlunda. De är antingen mer 'fun' eller mer sofistikerade; men också mer subversiva än bluesdikterna med deras "pain swallowed in

a smile”. ”Most of my poems are racial in theme and treatment, derived from the life I know. In many of them I try to grasp and hold some of the meanings and rhythms of jazz.”³³ Och då jazz är ”process music” ska också jazz-poesi vara performativ, framföras som en litterär motsvarighet till svart musik.

Jemie anger tre huvudlinjer i Hughes verk: 1. Det centrala temat är Amerikas svarta befolkning i kampen för frihet. 2. Författarskapet är förankrat i den afro-amerikanska muntliga traditionen. 3. Teman, motiv och gestalter representerar autentiska svarta attityder, erfarenheter, liksom språk och kultur.³⁴

Som en fjärde princip kunde man se den ”audience participation”, som Hughes önskar sig och som han också bygger in i dikternas struktur. ”In the public alliance of poetry and music so challenging in the case of jazz poems, Hughes has been a pioneer [...]: ’I did poetry readings with a jazz piano, including Fats Waller, in Harlem friend’s homes in the early 1920’s’”.³⁵ Jazzkritikern Nat Hentoff skrev 1958 en essä om Hughes, där han citerar Hughes uttalande om J & P: ”The music should not only be background to the poetry, but should comment on it. I tell the musicians – and I’ve worked with several different modern and traditional groups – to improvise as much as they care to around what I read. Whatever they bring of themselves to the poetry is welcome to me. I merely suggest the mood of each piece as a general orientation. Then I listen to what they say in their playing, and that affects my own rhythms when I read. We listen to each other.”³⁶

Hughes dikt ”Ask your Mama” (1931) är koncipierad för ett musikaliskt framträdande som han har gjort en sorts partitur till. (I så fall skulle alltså Ferlinghetti inte ha varit den förste!)

Weary Blues har på A-sidan dikter med ”jazz-is-fun”-känsla. Red Allen och hans sidemen spelar musik som är arrangerad och delvis komponerad av Leonard Feather. Här finns efter min mening för lite naturligt interplay, även om Allen och Hughes passar bra ihop stilmässigt. Feather vill få fram lite för många direkta illustrerande paralleller mellan ord och musik och musikerna antar utmaningen med mycket humor: Vic Dickenson ”snarkar” på trombonen, etc. Men stilarna hopas: ibland är det dixieland, ibland swing, ibland gospel, allt efter som dikterna tycks kräva det. Effekten blir ett ”Mickey Mouse score where I’d elaborate on every door slam or

footstep”, just sådant som Steve Allen ville undvika, när han ackompanjerade Kerouac.³⁷

På B-sidan kombinerade Feather dikter ur ”Montage of a dream deferred”, som kräver ”a more sophisticated setting”, med musik som Charles Mingus spelade särskilt för detta. Musiken är aggressiv, uttalat preaching hard bop. Mingus lät sig inte styras av Feather, ändå blir det lite för mycket av ”litterär” ambition i musiken. Men, som Feather skriver på skivomslaget, Mingus var lyhörd för Hughes tankar och frågor och han har grepp om musikens förlopp. Som recitatorer är Hughes, såväl som Rexroth, något av en besvikelse när man jämför honom med t.ex. Baraka, eller med den svar-te sångaren Hendricks’ ”Manhattan” till George Russells Big Band på *New York, New York* 1960. Hughes’ liksom Rexroths recitationsstil liknar traditionell lyrikläsning, och det blir ännu tydligare bredvid Mingus’ radikala musik.

Kongenial är däremot Bob Doroughs tolkning av Hughes’ dikter på *Jazz-Canto*-plattan. Dorough, som också är med på Ginsberg-Blake-plattan, bryter in med scat-stavelser och sjunger texterna inom ramen för avspända, exakt anpassade svängiga head-arrangemang. Han tar fram maximum av jazz-kvalitet ur Hughes’ texter.

Av de tidiga J&P inspelningarna är egentlig den första, med Charles Mingus, den bästa. Det var en live-session i New York 1957. Den långa dikten ”Scenes in the City” av Lonnie Elder är en inre monolog av en ensam jazz-klubb-gäst (på återutgivningen av *Tijuana Moods* – först utkommen 1962 – i RCA Victor Gold Series 2000 finns ett bonusspår där Lonnie Elder själv läser dikten!). Recitationen är en del i ett omväxlande, spontant verkande men välstrukturerat head-arrangemang. Det finns tempoväxlingar, pauser, stops, ”illustrationer” till enstaka textelement av instrumenten, och ordkulisser, rop och scat-sång, som om de kom från publiken. 1984 gjorde Branford Marsalis en remake av Elder/Mingus’ ”Scenes in the City”, där till och med publikens feedback är med. För mycket av det goda blir stegen som närmar sig i början och den knarrande dörren till jazzklubben. På slutet avlägsnar sig stegen igen – allt inspelat med bandspelare i Greenwich Village!

VI

De sista raderna i Hughes "Ask your Mama" lyder: "No show fare, Baby / Not in these Days."

'Jazz is fun' har sin begränsning (och den var aldrig bara 'fun'). Hughes hade ju också sin revolutionärt-marxistiska fas. Under skärpningen av den politiska kampen avvisade de svarta revolutionära all fraternisering med de vita lyrikerna, de tog avstånd från beatniks, som LeRoi Jones hade sympatiserat med innan han blev Amiri Baraka. Svart nationalism, Svart Identitet, Black Power, Black is beautiful – och alltså Black Esthetic var det nya lösen.

Nikki Giovanni skrev 1971: "Musicians have always been in the forefront of the black experience. [...] The blues like sermons, like the colloquialisms that mark our speech, have always been just beyond the grasp of the insignificant others. [...] A people need to have something all to ourselves. The blues will be with us until we were free". När Rexroth ville ha del i revolten³⁸ kände han dock sin begränsning. "The poetic value, the esthetic power, of even commercialized rhythm and blues is extraordinarily high [...] This cannot be assimilated directly. For one thing the emotional manipulation of repetition is special to Negro Song, American, Caribbean, or African, so much so that it is almost an instinctive skill. With it goes the shifting of accents and quantity, the seemingly irrational emphasis or lengthening of syllables, which few white people can imitate."³⁹ Vad Rexroth beskriver här är precis det karakteristiska i recitationstekniken hos 'Last Poets' (eftersom de bara använder rytminstrument som ackompanjering, räknar jag dem inte till den egentliga J&P). Det passar på Amiri Baraka, Jane Cortez och andra när de framför sina dikter till new jazz, funk eller city blues eller, som Nikki Giovanni, till gospelkörsång. Och de här dikterna har skapats för den musikaliska kontexten: för "Class Struggle in Music", som titeln på en dikt av Baraka heter.

Lyrikerna rör sig som musiker på podiet. Ofta är det live-inspelningar med direkt hörbara publikreaktioner: "Art-collective created out of the context of the people" och just inte "art-ing". Jemie skriver därom: "The younger poets have developed a new school of poetry reading, a style of delivery that brings together black preaching and oratory to the accompaniment of drums, jazz or gospel music. The performance usually follows the classic leader-chorus pattern which is endemic to African and Afro-Ameri-

can music: the leader recites at rapid-fire pace, and those in the chorus dance, sing, chant, echo, shout, mock, and exhort. The words can be heard and understood, but the words soon cease to be more important than the concert of voices and music and the intense electricity of the performance as a whole. [...] If Hughes were alive, he would surely be pleased at this development, for it is a fulfillment of his own lifelong dream of fusing his poetry with black music – although his own readings, with or without musical accompaniment, were by comparison sedate and uninvolved. The emergence of the "preacher style" of poetry reading is a testimony to the vigor of the folk traditions of which both Hughes and the younger poets are a part."⁴⁰

Många av dessa författare har skrivit essäer om politik/jazz/litteratur och särskilt om Baraka finns det en omfattande sekundärlitteratur som rentav likställer hans litterära jazz-estetik med Black Esthetic och förklarar och förtydligar den.

Åtskilligt av denna poetik – bortsett från den etniska separatismen och politiska radikalismen – har vi redan sett hos Rexroth, Hughes och Ginsberg. Baraka är till att börja med stolt över att vita ser på svart musik som kreativ och innovativ. "Only racists believe truth comes from one nationality!" Men, fortsätter han, "Imitation takes on a negative implication because in capitalist America blacks are not only exploited workers but an oppressed nation [...] so that black people never benefit by their energies and innovations [...] although the innovators' contribution will be used readily once they are appropriated by white players."⁴¹

Baraka vänder på steken. Enligt William J. Harris är Barakas 'jazz-esthetic' tekniskt sett en procedur som använder jazz-improvisation och "recomposition" (dvs. att komponera en beboplåt över harmonierna från en standard) som paradigm för att förändra vit poetik och sociala ideer till svarta. Av jazzens många spelvarianter tar Baraka upp den aggressiva linjen från Bessie Smith, över Charlie Parker till John Coltrane, Albert Ayler, Ornette Coleman, Thelonious Monk och Cecil Taylor. Baraka närmar sig deras musikaliska tekniker och överskrider den vita kulturens dominans "by repeating and then inverting" – ungefär som när Coltrane använder slagern "My favourite things" och fullkomligt vänder ut och in på den. Mycket mindre diskret än Hughes använder Baraka slang, signifying och dirty dozens (dvs. förolämpande ordlekar genom exponering av svaga

punkter hos motståndaren). Det är nästan det samma som Coltrane och andra gör med musikaliska grepp (jfr. Charlie Parkers Bizet-citat!).

Sagt på ett annat sätt handlar det om montage- och parodi-tekniker,⁴² avauratisering, som alltid i J&P, bara med större radikalitet.

Hur viktigt goda kunskaper om jazzen och jazzens värld är för att förstå enstaka dikter, demonstrerar C. Lacey bl. a. med dikten "The Bridge. For Wieners and Mc Clure" av Baraka. Bridge betyder inom musikerspråket den andra, kortare men harmoniskt mer komplicerade delen av en standardlåt, den som inte fastnar så lätt i minnet. "How does the bridge go? (...) The changes are difficult." "Changes" är ackordbyten. Dessutom måste man känna till, att Sonny Rollins dragit sig tillbaka från offentligheten i två år för att nyorientera sig musikaliskt och under denna tid ofta övade på Williamsbridge i New York. "Bars" är takter. "Head" är huvuddelen av ett jazztema. "I have forgotten the head/ of where I am. Here at the bridge. 2 bars down the street." Dikten är på en gång en metapoetisk uppgörelse med författarna Wieners och McClure och en självmordsdikt, den är samtidigt symbolisk och konkret, en inre beskrivning av en jazzmusiker som mitt i chorus har tappat kontrollen över sin improvisation.⁴³

Baraka har skapat J&P med musiker som Sunny Murray, Albert Ayler och Don Cherry. Ett bra exempel är *New Music – New Poetry* (1981). Han bildar här en riktig trio med David Murray och Steve McCall. Baraka läser långa varierade dikter om "The last revolutionary", "Against bourgeois art" ("bourgeois poets yodel nonsense about boring absence. [...] They think their shit is profound, and complex / but the people think its / as profound as monkey farts / Now meditate on that.") Många av texterna domineras av anaforer (No ... no ... no ...) och upprepningar med minimala variationer, uppbyggda på samma sätt som ett solo för slagverk. Den grafiska utformningen av texten ser faktisk ut som en sorts slagverkspartitur eller en sonografi av ett trumsolo.

Barakas sätt att framföra texterna liknar faktiskt ett trumsolo. Långa staccato-passager "get it, get down, hit it, get up, do it" utmynnar i virituosa virvlar (= långa prosarader). Hos Steve McCall uppskattar han framför allt "the big rumbling funk fire of nigger-in-the-street-rebellion." Och David Murray – på tenorsax eller basklarinett – följer likaledes mer rytmiska impulser än melodiska lagar. De tre talar samma språk: aggressiva rytmer, dirty tones, dirty words – "setting fire under the white man's ass." Det är

Free-Jazz-Interplay – som inte ens bryr sig om något head-arrangemang – men ändå bildar en helhet.

En annan lyriker, som gör genuin J&P, är Gil Scott-Heron. Han definierar sig mer som recording artist än som författare. Sina dikter kallar han ”urban city poetry”⁴⁴ och musiken är inte så avantgardistisk som Barakas – det är snarare city blues. På hans live-inspelningar hör man hur han kommunicerar med publiken, hur han spontant avlägsnar sig från texten eller varierar den. Man hör också hur publiken kvitterar hans poänger med rop, skratt, visslingar och spontana applåder. Texterna är mindre ”dadaistiska” än Barakas (som kallar en av sina LP-skivor *Black Dada Nihilism*) mer berättande. Ett representativt urval av hans verk finns på *The Mind of Gil Scott-Heron* (1978).

Jane Cortez arbetar på ett liknande sätt. Till jazz har hon läst egna dikter – och bl.a. vissa av Langston Hughes. Hon bildar tillsammans med Bill Cole och Bern Nix ett väl samspelat team. Hennes lyrik på *There it is*, och *Unsubmissive Blues* (1980) betonar de afrikanska rötterna i den svarta kulturen. Bill Coles exotiska musett-improvisationer understryker effektivt dessa referenser liksom Joe Daleys ”elephant, bull roarer, diesel truck sound” på tuba. Som recitatör ligger hon nära rapping eller stilen hos Last Poets: Hon läser gärna till enbart slagverk eller percussion (”Ogun’s Friends” eller ”If the Drum Is a Woman”).

Slutligen har vi Nikki Giovanni. Hon har hittat sin stil tillsammans med Benny Diggs ”New Community Choir” och läser sina dikter till gospelmusik på LP-skivorna *Truth is on its Way* (utan år) och *Like a Ripple on a Pond* (1973).

Med mild och lugn röst läser hon sina dikter. Recitationen tycks till en början inte ha något att göra med extatisk och frenetisk gospelsång och religiösa budskap. Men inplaceringen i gospelns ritualiserade interaktion och församlingssituation känns riktig. Musiken ger lyriken djup (eller höjd?) och aktualiserar textens understatements. Körens soli, shouts och refränger fungerar liksom som publik-feedback. ”Nikki, the Princess of Black Poetry, is the voice and the messenger, your experiences, my people, are the message” avslutar Vernon Kitabu Turner på omslagstexten till *Like a ripple on a Pond*. ”Music is the most perfect language”, säger Nikki Giovanni.

VII

Det publikdeltagande som alla de här nämnda J&P-konstnärerna söker må vara en fiktion eller utopi. Den fungerar inom de ramar som kulturindustrin och de sociala skillnaderna och spänningarna mellan raserna ger. Men eftersom de speglar dessa villkor och strategiskt möter dem med att knyta an till blues-, gospel- och jazztraditionen talar de ändå till en bred icke-konform publik och når också fram till den.

Art-ing undgår J&P bara delvis. När J&P omformulerar de subkulturella element som den tar upp, och när den genom konstnärlig differentiering och massmedial utbredning når dit, där man, bortom sociala funktioner, talar om lyckad eller svag konst – då är den fast. Det är emellertid problemet för all engagerad konst och motkultur.

Redan Langston Hughes upptäckte det: "One handful of dream dust / Not for sale." Eller, mer sarkastiskt, om "Be Bop Boys"

Imploring Mecca
to achieve
six discs
with Decca.

Också Kenneth Rexroth var medveten om problematiken. "My own generation is now entering the home stretch of collected editions. [...] The grazing post-War II avant-garde ist also thoroughly assimilated and its members are now the subject of explications of text themselves. [...] Black culture courses now so fashionable in the colleges. [...] You always are tempted to become a kept rebel and an allowed clown. [...] This is the problem which all the spokesmen of the counter-culture must face every minute – cooptation."⁴⁵ Jan Erik Vold har en dikt, där hans alter ego ska söka rötterna till jazzen och city blues i Chicagos slum. De är de enda vita i bussen. En äldre kvinna skriker hysteriskt; "Charlie get off. Charlie get off" tills han måste lämna bussen. Men jazz har blivit ett världsspråk. Vold skapar sin egen, vita, nordiska eller europeiska variant av J&P; visserligen "feeling blue", dock mycket mjukare än Baraka. Men därför inte mindre genuin.

En klyfta finns det redan inom den afro-amerikanska befolkningen. Nikki Giovanni – hedersdoktor vid Wilberforce University ("See what the motherfuckers got me!"⁴⁶) – har en dikt om detta med titeln "Conversation" på

skivan *Like a Ripple of a Pond*. Hennes samtal med en gammal kvinna i Harlem börjar bra: "yes she said, my man's gone too." Men sedan frågar kvinnan: "what are you doing here?" och på svaret – "I'm a poet" – kontrar hon prompt: "that ain't no reason to be uppity"! Samtalet hotar att gå över i gräl, signifying, ja t.o.m. dirty dozens. Av den 79-åriga damen får den vackra poetissan rådet "keep yo dress up and yo pants down and you'll be / allright", och hon skickas tillbaka till det City, där hon hör hemma: "cause you one of those / technical niggers, and you'll have problems here."

Men kanske tycker den gamla kvinnan i Harlem om Nikkis platta, kanske förstår hon den när hon hör den i radio. Båda hennes skivor har blivit hits.

Langston Hughes' "dream deferred" är en utopi som all konst hårdnackat ändå hållit fast vid. "Straddling an artistic fence" (Scott-Heron) som jag visat här ger denna dröm "tremendous wings" (Baraka).

(Översatt av Carin Rejler)

Noter

N.B. Jag hänvisar till utförliga bibliografier i den första versionen av denna artikel i *Jazz Podium* nr. 9 och 10, Stuttgart 1992 och i min artikel om Jan Erik Volds J&P, se fotnot 13.

1. Jfr. Werner Sollors, *Amiri Baraka, The Quest for a populist modernism*, New York 1978.
2. Ralph J. Gleasons coverttext till *Poetry Readings in 'The Cellar'*, LP 1958.
3. Coverttext till *New Music – New Poetry*, LP 1981.
4. Gleason.
5. Jfr. Diedrich Diedrichsen, *Schwarze Musik und weiße Hörer*, i *Symptome, Zeitschrift für epistemologische Baustellen*, Heft 7 (1991), s. 28–39.
6. "Interplay" används som lyrikteoretisk fackbegrepp i Hans-Werner Ludwig, *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*, Tübingen 1981, s. 56 ff.
7. Jfr Steven Paul Scher (Hg.), *Literatur und Musik*, Berlin 1984.
8. Jfr dock: Tom Schroeder/Manfred Miller: "Ich bin seit Hellas ziemlich heruntergekommen. Apropos Jazz & Lyrik", in *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhundert*, utställningskatalog, Darmstadt 1988, s. 643–652. Och Wolfram Knaues (Hg.): *Jazz und Sprache/Sprache und Jazz*, Hofheim 1999.
9. Jfr. Schers inledning, s. 9 f..
10. Jfr. Theodor W. Adorno, 'Zeitlose Mode. Zum Jazz' i *Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft*, München 1958.
11. Diedrichsen, s. 37, fotnot 4.

12. Jfr. Jürgen Link, 'Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes'. I Helmut Brackert/ Jörn Stückrath (Hg.), *Literaturwissenschaft, Grundkurs 1*, Reinberg b. Hamburg 1981, s. 205 ff.
13. Jfr. Walter Baumgartner, 'Jan Erik Vold – Jazz & Poetry' i Asmund Lien (red.), *Modernismen i skandinavisk litteratur* (=XVII. IASS konferens), Trondheim 1991, s. 399 ff.
14. Jfr. häftet till *The Jack Kerouac Collection*, CDs 1989, s.7.
15. Kenneth Rexroth, *An Autobiographical Novel*, New York 1969, s. 167.
16. Coverttext 1960.
17. "Some Thoughts on Jazz as Music, as Revolt, as Mystique" i Kenneth Rexroth, *Bird in the Bush. Obvious Essays*, New York 1959, s. 20 och 38.
18. Jfr. Morgan Gibson, Kenneth Rexroth, New York 1972, s. 94 passim.
19. Kenneth Rexroth, *The Alternative Society. Essays from the Other World*, New York 1970, s. 147–167.
20. Coverttext 1958.
21. Hans Peter Rodenberg i *Neues Kindler Lexikon*.
22. Jfr Regina Weinreich, *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac*, Carbondale and Edwardsville 1987.
23. Gerald Nicosia, "Kerouac as Musician" i häftet till CD-n *The Jack Kerouac Collection*, s. 9.
24. Weinreich, s. 9 f.
25. Jfr. häftet s.16.
26. Häftet s. 12.
27. Ibid., s. 8.
28. Jfr. Jane Kramer, *Allen Ginsberg in America*, New York 1974, s. 33.
29. Gordon Ball (ed.), *Allen Verbatim. Lectures on Poetry, Politics, Consciousness*. New York 1974, s. 33.
30. *FAZ Magazin*, 23.11.1990, s. 16.
31. Jfr. Baumgartner och densammes, "J&P konspirasjon! Jan Garbarek", Egil Kapstad, Red Mitchell, Nisse Sandström, Chet Baker featuring Jan Erik Vold, i Ole Karlsen (red.) *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*, Oslo 1990, s. 210–227.
32. Jfr. förordet till Onwuchekwa Jemie, *Langston Hughes. An Introduction to the Poetry*, New York 1976, s. X.
33. Jfr. Amiri Baraka, "Langston Hughes and the Harlem Renaissance" i *Daggers and Javelines. Essays*, New York 1984, s. 149–165. Viktig är här också Hughes' essay "The Negro Artist and the Racial Moment", 1926.
34. Jfr. Jemie.
35. Jemie, s. 11.
36. Jemie, s. 30 f.
37. Häftet till *The Jack Kerouac Collection*, s. 5
38. James A. Emanuel, *Langston Hughes*, New York 1967, s. 146
39. Rexroth, "Some Thoughts", s. 81.
40. Nikki Giovanni, "The Sound of Soul", i *Gemini. An Extended autobiographical Statement*, New York 1971, s. 117 f. och 120. Jfr. också Berthold Klostermann, "Long

Black Song. Oralität und Schwarze Musik in der Schwarzen Literatur”, i *Jazz Podium*, April 1984, s. 3–4.

41. Amiri Baraka, ”Back to the Sources”, a.a., s. 166.
42. Jfr. Sollors; se också William J. Harris, *The Poetry and Poetics of Amiri Baraka*, Columbia 1985 och Theodore R. Hudson, *From LeRoi Jones to Amiri Baraka, The Literary Works*, Durham 1973.
43. Jfr. Henry C. Lacey, *To Raise, Destroy, and Create The Poetry, Drama and Fiction of Imamu Amiri Baraka*, New York 1981, s. 7 f.
44. Jfr. Häftet till *The Mind of Gil Scott-Heron*, LP 1978.
45. Kenneth Rexroth, ”Poetry in the 70’s”, i *The Alternative Society*, s. 171, 178 f. och 163.
46. Jfr. Ida Lewis’ förord till *Nikki Giovanni. My House*, New York 1972, s. IX.

Tekst og stemme som instrumentale element i bop-jazzen

Noen synspunkter på fenomenet ”vocalese”

Atle Kittang

Tittelen på denne artikkelen viser til et fenomen som i sin tid skapte en del uorden innenfor den kulturelle orden som jazzmusikken danner. Fenomenet ble døpt ”vocalese” av den kjente jazzkomponisten og kritikeren Leonard Feather, og utgjør en særegen vokalgenre som spesielt ble dyrket på 1950- og 60-tallet.

Sangen eller det vokale element i sin allminnelighet har forøvrig alltid hatt en marginal status innenfor jazzen. Det er ingen tvil om at mange av jazzens vokalist har kunnet oppvise fremragende musikalske kvaliteter. Likevel er vokalisten (som oftest har vært kvinnelig) av både kritikken og mange musikerkollegaer blitt oppfattet som et slags ”pynt på kaken” – et dekorativt innslag på storband-scenen såvel som i de intime jazzklubbene. Unntaket som bekrefter regelen er kanskje de store bluessangerne på 1920- og 30-tallet, med Bessie Smith som den fremste eksemplet. Regelen har på sin side trolig en god del med vokaljazzens repertoar å gjøre, ettersom jazzvokalistene stort sett har vært henvist til et repertoar av standardmelodier, hentet fra ulike arenaer i den amerikanske show business. Disse såkalte Tin Pan Alley-sangene er ofte vakre komposisjoner i harmonisk og melodisk henseende, men er forsynt med ytterst banale tekster, og er dessuten intimt forbundet med en utpreget kommersiell musikkultur.

Uansett hva som kan være forklaringen, viser sangens marginale plass i jazzen til et av denne musikkformens merkeligste paradokser. På den ene siden ligger jazzmusikkens røtter så utvilsomt i det vokale element, nærmere bestemt i sangformer som work songs, gospel og først og fremst blues. Og den instrumentelle jazzen har alltid skilt seg fra den klassiske instrumentalmusikken ved sine ”vokalaktige” trekk når det gjelder både klangfarge, tonekvalitet og ansats eller attack. Når saksofonen har vært det viktigste instrumentet i jazzen, i det minste siden slutten av 1930-årene, er det sannsynligvis fordi dette instrumentet med sin store fleksibilitet etter-

likner den menneskelige stemme på en bedre måte enn noe annet instrument. Når vi hører Billie Holiday synge med Lester Youngs saksofon i bakgrunnen, klinger det som en duett mellom to stemmer. Eller kanskje ville det være like rett å si at det klinger som en duett mellom to horn? For dette er den andre siden ved paradokset, krystallklart formulert av Joachim E. Berendt: "all jazz derives from vocal music, but all jazz singing is derived from instrumental music" (Berendt 1989: 367). Disse instrumentale kvalitetene ved jazz-sangen er ofte blitt utviklet til egne vokale genrer. Allerede i 1930-årene gjorde The Mills Brothers suksess ved å bruke stemmene sine til å etterlikne jazzens viktigste instrumenter. Et spesielt tydelig eksempel fra nyere vokaljazz er Bobby McFerrin, som i sin stemmebruk tidvis kan være vanskelig å skille fra f.eks. en trompet.

Bop'ens glansperiode som grovt sett strekker seg fra midten av 1940-tallet til tidlig 1960-tall, var en spesielt vanskelig periode for vokaljazzen. Hovedgrunnen til det var innlysende nok. Den revolusjonen musikere som Charlie Parker og Dizzy Gillespie gjennomførte i instrumentaljazzen gjennom 40-årene, fikk en helt spesiell form. Det ble skapt et musikalsk paradigme dominert av en ekstremt hurtig spillestil, svært kompliserte melodilinjer og rytmiske forskyvninger, merkelige harmoniske varianter og kaskader av toner. Disse trekkene kom også til å karakterisere bop'ens originaltemaer eller komposisjoner, f.eks. de komposisjonene som Charlie Parker skapte på mer eller mindre improvisatorisk basis ("Confirmation", "Bird of Paradise", "Relaxin' at Camarillo" osv.). Flere av hans medmusikere kunne enkelte ganger ha problem med å spille Parkers rytmisk intrikate melodilinjer. Og for sangere som var vant til Tin Pan Alley-tradisjonen, var den slags komposisjoner nærmest umulige å synge.

Kanskje kunne en ha forventet at den såkalte scat song – vokalimprovisasjoner uten meningsbærende ord – ville ha blitt bop-jazzens karakteristiske vokalform. Scat song'en hadde vært populær siden Louis Armstrong gjorde sin berømte innspilling av "Heebie Jeebes" i 1926, der han sang nonsens-stavelser omlag på samme måte som han improviserte på kornetten. Senere har flere vokalister dyrket denne formen, Ella Fitzgerald og Jon Hendricks regnes vel som de dyktigste. Men med noen få unntak (Dizzy Gillespie selv var et av dem) lyktes det heller ikke for scat song'en å gjøre vokalmusikken til et viktig element i bop-jazzen. Will Friedwald har derfor rett når han understreker: "Bop never came as naturally to the voices as it

did to Parker's alto and Dizzie Gillespie's trumpet and then to the other instruments. The new music may have reasserted many of jazz's basic principles, especially the primacy of the blues, but it was almost exclusively a player's music" (Friedwald 1992: 223).

Imidlertid kom det i det minste én original vokalform fra bop-jazzen, om ikke direkte, så i alle fall indirekte, nemlig "vocalese".

Fenomenet vocalese innebærer at man tar berømte jazz-improvisasjoner og arrangementer, lager tekst til dem, og presenterer dem som sangkomposisjoner i egen rett. Rudimentære forløpere eksisterte til en viss grad på 1930-tallet. Bl.a. finnes det en vokalversjon med tekst av soloene til Bix Beiderbecke og Frankie Trumbauer på "Singin' the Blues", innspilt i 1934 av Marion Harris. Sanggruppen Delta Rhythm Boys er kjent for en innspilling fra 1947 av Billy Strayhorns arrangement av "Take the A Train". Dessuten var det flere av 1940-tallets vokalist (f.eks. Harry "the Hipster" Gibson, Leo Watson og Babs Gonzales) som yndet å lage frie improvisasjoner i grenselandet mellom scat song og en slags ordspillaktig oral "automatskrift" (jfr. Grant 1995: 287 f.). Men som Friedwald sier: Slike "early examples of vocalese amount to pre-Columbus discoverers of America." I egentlig forstand oppstod vocalese først i 1952, i tilknytning til to vokalist som senere er blitt stående som genrens egentlige fedre, nemlig Eddie Jefferson og King Pleasure. Friedwald tilføyer: "Jefferson and Pleasure brought it to the fore and, for better or worse, made it part of the jazz singer's vocabulary" (Friedwald 1992: 234).

Vi skal få anledning til å komme tilbake til Friedwalds uttrykk "for better or worse", som framhever den tvetydige status vocalese-genren kom til å få innenfor jazzens kanon. La meg bare tilføye et tredje navn til de to som Friedwald og andre mener er vokalformens "gudfedre", nemlig den engelskfødte sangartisten Annie Ross, som en periode var medlem av den berømte sanggruppen "The Lambert, Hendricks and Ross Trio".

Den første hit'en innenfor vocalese-genren ble skapt i februar 1952, da King Pleasure spilte inn Eddie Jeffersons versjon av bop-saksofonisten James Moodys improvisasjon over Tin Pan Alley-balladen "I'm in the mood for love". James Moodys berømte improvisasjon stammer fra et opptak med en gruppe skandinaviske musikere i 1949, der pianisten Thore S-rud har ansvar for mellomspillet. Opptaket er tilgjengelig på CD'en *Americans in Sweden*, en kompilasjon utgitt av Scana/Pink Honey Records: 1995. King

Pleasure fikk av en eller annen grunn mesteparten av æren for Jeffersons vocalese-versjon, som hadde fått tittelen ”Moody’s mood for love”. Den toppet hit-listene for rhythm-and-blues-innspillinger i 1953, og er senere blitt innspilt en rekke ganger med forskjellige artister. Eddie Jefferson selv har gjort den i flere versjoner (også under tittelen ”There I go, there I go again”), og Van Morrison har den med på sin CD *Too Long in Exile* fra 1993, hvor han synger den sammen med Georgie Fame. Det finns også en versjon med Karin Krog (jfr. diskografien). For noen år siden hørte jeg til og med James Moody selv framføre den på Nordsjø-festivalen i Haag – ikke på saksofon, men vokalt! Det siste eksemplet er kjennetegnende for selve kjernen og sjelen i vocalese-genren, nemlig at det som engang var en instrumental improvisasjon, traderes og vedlikeholdes som sangkomposisjon.

Senere på året i 1952 spilte Annie Ross inn en annen vocalese-hit, ”Twisted”, som var basert på en blues-improvisasjon av tenorsaksofonisten Wardell Gray. Også ”Twisted” er blitt en klassiker innenfor genren, den er bl.a. blitt innspilt av Joni Mitchell. Og i 1954 kom King Pleasures notorisk berømte versjon av Charlie Parkers ”Parker’s Mood”, med en tekst som mer enn hintet til den store altsaksofonistens selvdestruktive liv og kommende død. Kanskje nettopp derfor bidro denne innspillingen til å gi vocalese et negativt rykte blant musikere og kritikere, selv om teksten åpenbart har sine dypeste røtter i den samme blues-tradisjonen som Parkers improvisasjon tilhører:

Come – with – me-ee-ee,
If-you-wanna-go-to-Kansas City-ee-ee-ee...

I’m feeling low down and blue, my heart’s full of sorrow,
Don’t hardly know what to do, where will I be tomorrow?

Goin’ to Kansas City. Want to go, too?
No, you can’t make it with me.
Goin’ to Kansas City, sorry that I can’t take you.

[...]
So long, everybody, the time has come and I must leave you.
So, if I don’t see your smiling face again,
Make a promise you’ll remember, like a Christmas day in December
That I told you all through thick and thin, on up until the end,
Parker’s been your friend.
Don’t hang your head when you see those six pretty horses pullin’ me.
[...]

(Sitert etter Russell 1978:271 f.)

Med disse innspillingene var genren etablert – ”for better or worse”. Riktignok forsvant King Pleasure mer eller mindre ut av bildet etter sine første hits, men Eddie Jefferson arbeidet i flere år sammen med James Moody, og hans sannsynligvis beste innspillinger ble gjort så sent som i 1968. De innbefatter, foruten en versjon av Coleman Hawkins’ berømte ”Body and Soul”-improvisasjon som jeg skal komme tilbake til, også fine utgaver av Parkers ”Now’s the Time”, Miles Davis’ ”So What” og Joe Zawinuls ”Mercy, Mercy, Mercy”. Annie Ross dannet på sin side sammen med Dave Lambert og Jon Hendricks det som Friedwald har kalt ”the greatest musical unit to work with vocalese” (Friedwald 1992: 236). Mot slutten av 1950-årene hadde trenden også spredt seg til Europa, der en av de mest undervurderte vokalgruppene innenfor jazz og populærmusikk, ”Les Double Six de Paris”, begynte å opptre og gjøre innspillinger. Selv om situasjonen ser ut til å være i bedring, er hverken ”The Lambert, Hendricks and Ross Trio” eller ”Les Double Six” særlig lett tilgjengelige på CD i dag. Det henger åpenbart sammen med at vocalese mistet den smule popularitet som genren hadde mot slutten av 1960-årene, på tross av de forsøkene som kommersielle grupper av typen ”The Manhattan Transfer” gjorde på å reintrodusere den på 70- og 80-tallet.

II

Jeg skal nå ved hjelp av to eksempler se litt nærmere på de mest karakteristiske trekkene ved vocalese. Fordi mitt fag er litteraturvitenskap og ikke musikologi, vil kommentarene mine rette seg mot de poetiske sidene ved eksemplene, og i langt mindre grad mot de musikalske. Men det finnes også en saklig grunn til denne prioriteringen av det poetiske. Siden hovedpoenget med vocalese er å skape verbale mønstre som overfører ren instrumental lyd til den kombinasjonen av melodi, stemme og tekst som vi kaller sang, er genrens estetikk nødvendigvis også en språkets estetikk og bør studeres som sådan.

Mitt første eksempel er Eddie Jeffersons ”Body and Soul”, innspilt sammen med bl.a. James Moody og pianisten Barry Harris i 1968. Innspillingen er basert på Coleman Hawkins’ berømte opptak fra 1939 – en av de vakreste balladeimprovisasjonene i jazzhistorien, som Hawkins laget rett etter at han kom tilbake til USA fra et fem års opphold i Europa. De engelske jazzkritikerne Richard Cook og Brian Morton karakteriserer Hawkins’

prestasjon på følgende måte: "[...] this one-take, two-chorus improvisation is so completely realized, every note meaningful, the tempo ideal, the rhapsodic swing irresistible, and the sense of rising drama sustained to the final coda, that it still has the capacity to amaze new listeners" (Cook & Morton 1998: 701). Det er ikke noen andre solister på opptaket enn Hawkins selv, hvilket er ganske eksepsjonelt for denne typen combo-innspillinger. Like eksepsjonelt er det at Hawkins forlater originalmelodien etter bare to takter, for å skape sin egen særegne melodi over originalens akkordskjema. Denne kreative metoden foregriper med mellom fem og ti år de komposisjonsmetodene som Dizzy Gillespie og Charlie Parker skulle benytte seg av, da bop-klassikere som f.eks. "Groovin' High" (basert på akkordvekslingene i "Whispering"), "Scrapple from the Apple" (basert på "Honeysuckle Rose" og midtpartiet i "I got Rhythm") og "Bird of Paradise" (basert på "All the Things You Are") ble skapt.

Eddie Jeffersons vocalese-versjon av Hawkins' improvisasjon følger originalen også på den måten at det ikke gis rom for noen instrumentale soloer. Teksten danner en eneste lang sekvens med "frie vers" som dekker Hawkins' instrumentale sekvens tone for tone. Her er en transkripsjon som jeg selv har laget av første kor:

Don't you know
He is the king of saxophones
Yes indeed he is
Talkin' 'bout the guy that made it sound so good
Some people know him by "the Bean"
But Hawkins is his name
He sure can swing and play a pretty tune
Sounds good to me sure sounds good to you
I love to hear him playing Body and Soul
Very pleasing to the ear
When I first heard him on the record I just stopped
Right there
Sounded like a band of angels in the sky
And I have never ever heard a sweeter tone
In fact I paid no 'tention to the saxophone
Till Coleman Hawkins came along and spoke to everyone
Saying: "Better listen won't you hear me
While I play for you
Sometimes it's hot then again it's blue
My soul just seems to wander

Pleasing each and every one
It's what I've long been craving for
The doors have not been always open
But I am trying to please you
Please don't try to stop me hope you like it folks"
And then he started cookin'
Every time he played some melodic melody
Fast or slow
You could tell that it was Hawkins
No other one ever has quite captured his tone
Just he alone
As the sound that penetrates it would sure go right through you
Yes it will
And every chorus gives you just another thrill
[...]

Vocalese-tekstene representerer ofte en lekende tilnærming til språket. både rytmisk og når det gjelder klangeffekter som rim, alliterasjoner og assonanser. Fordi teksten synges og ikke resiteres, er rytmen i Jeffersons vers naturlig nok ikke markert ved vekslinger mellom trykksterke og trykksvake stavelser, men ved et komplekst mønster av korte og lange stavelser som gjengir de rytmiske figurene i Hawkins melodilinjer. Jeg kan ikke her kommentere alle detaljene i dette rytmiske mønsteret. La meg bare antyde hvordan teksten starter med en anapest ("Don't you knooow"), fortsetter med en regelmessig jambisk sekvens som ender i en repetisjon av den innledende anapesten ("He iiis the kiiing of saxophooone"), og forvandler deretter det jambiske mønsteret til en kort og hurtig trokæisk figur ("Yees indeed he iiis"). Variabilitet og hurtighet ser ut til å være spillets regel, og selv om det er den opprinnelige improvisasjonen som dikterer både detaljene og helheten i det rytmiske mønsteret, er Jeffersons tekst et godt eksempel på de bop-aktige kvalitetene i vocalese: Teksten viser hvordan språkets ressurser kan utnyttes slik at den instrumentale bop-jazzens karakteristiske måte å frasere på kan overføres til tekstlige sekvenser. (Men på dette spesielle punktet er vi jo tilbake til det paradoksale toveis-forholdet mellom stemme og instrument som jeg nevnte innledningsvis: Miles Davis har innrømmet at han lærte å frasere ved å lytte til Frank Sinatra og Orson Welles...).

Spillet med konsonanter og vokaler og språkets sonore elementer for øvrig, gir interessante uttrykk for språkets lydmalende muligheter. Konsonantene som Jefferson bruker gjennom hele teksten, tilhører i hovedsak det

stemte og bløte artikulasjonsregisteret (frikativer og nasaler); ustemte plosiver eksisterer nesten ikke. Sammen med den flytende og eksplosjonsfrie diksjonen som normalt preger amerikansk-engelsk, skaper dette en fin imitasjon av treblåseinstrumenter. Tekstens dominerende vokalisme er på liknende måte karakterisert av lange vokaler og diftonger fra det bakre artikulasjonsregister. Ordet "sound" (både som verb og som substantiv) er ikke bare et viktig tematisk ord; det illustrerer også gjennom sin egen "sound" det som teksten i hovedsak handler om – nemlig den "sound" som er så karakteristisk for Coleman Hawkins' saksofonspill.

Men det språklige elementet i vocalese er selvsagt ikke bare rytme og klang. I så fall ville vocalese ha vært scat song, rett og slett. Tekstene i vocalese handler også om noe, og svært ofte har de en tendens til å vise til sin egen opprinnelse: De hyller den kunstneren og/eller det kunstverket som de etterlikner. Dette metadiskursive aspektet, som også organiserer den poetiske historien Jefferson forteller om hvordan han lyttet til Hawkins' improvisasjoner over "Body and Soul", er blitt skarpt kritisert som en nostalgisk klisjé, som mangel på poetisk inspirasjon, som "forkynnelse". Friedwald går så langt som å tale nedsettende om "Jefferson's stiff musical PR for Coleman Hawkins' musicianly prowess" (Friedwald 1992: 238). Men det er faktisk mulig å se denne selvrefleksive bevegelsen i teksten på en helt annen måte: både som et tegn på en slags poetisk modernitet, og som et ukunstlet uttrykk for glede og stolthet over selve jazzen som spesi- fik musikkform. Som Barry Keith Grant sier det i sine "Notes Toward an Aesthetic of Vocalese": "it is not because of a lack of imagination that so many vocalese songs are about the appeal of jazz and the greatness of particular jazz artists, but because, as so many of these songs insist, the music, whether played on an instrument or with the voice, is itself the message" (Grant 1995: 299 f.). Da "The Manhattan Transfer" laget sin versjon av Jeffersons "Body and Soul" mange år senere, etter at både Hawkins og Jefferson forlengst var døde, erstattet de den siste halvdel av Jeffersons originaltekst med deres egen hyllest til Eddie Jefferson selv: "Then along came Eddie Jefferson / He sang the melody like Hawkins played it / He sang it true he sang it blue / Made words for it too [...]". Ingenting kunne være mer i harmoni med den opprinnelige intensjonen og med vocalese- genrens ånd.

Mot slutten av 1950-årene hadde som nevnt denne vokalformen spredt seg til Europa, der den ble tatt opp av en vokalgruppe som var meget populær i perioden, nemlig "Les Double Six de Paris" (navnet refererer til den bruken gruppa gjorde av overdubbingsteknikker under grammofoonopptak). "Les Double Six" under ledelse av Mimi Perrin, men med skiftende besetning forøvrig, laget fra slutten av 1959 og fram til høsten 1963 en del innspillinger i samarbeid med amerikanske musikere som Dizzy Gillespie, Bud Powell og arrangøren og komponisten Quincy Jones. Disse innspillingene er nå etterhvert tilgjengelige i CD-format. Blant sekstettens største suksesser finner vi versjoner av berømte storband-innspillinger som f.eks. Woody Hermans "Early Autumn" og Count Basies "Tickle Toes". Også i samarbeidet med Dizzy Gillespie skaper gruppen fine storbandeffekter, som resultat både av overdubbingsteknikken og av medlemmenes overlegne vokale kvaliteter. Men like fine er deres versjoner av klassikere fra smågruppe-bopens diskografi.

En av disse er den versjonen Mimi Perrin og Claudine Barge laget i 1962 av Charlie Parkers og Miles Davis' berømte 1947-innspilling av "Scrapple from the Apple". Mimi Perrin, som skrev tekstene til alle gruppens nummer, kalte sin versjon for "A bâtons rompus". Selv om bare to av gruppens medlemmer deltar, gir innspillingen likevel et godt inntrykk av den musikalske vitaliteten og profesjonaliteten som preger "Les Double Six" på sitt beste.

Både musikalsk og tekstlig er det store forskjeller mellom Jeffersons "Body and Soul" og Perrins og Barges "Scrapple from the Apple". Noen av disse forskjellene har selvsagt sammenheng med at "Body and Soul" er en ballade, mens "Scrapple from the Apple" er en medium up-tempo melodi, komponert (i tråd med bop'ens tradisjoner) over akkordvekslingen i to populære standardlåter, Fats Wallers "Honeysuckle Rose" (A-delene) og George Gershwins "I got Rhythm" (B-delen eller "broen"). Særlig broen, som spilles av Parker alene på den instrumentale originalversjonen, viser forøvrig hvor nær knyttet improvisasjon og komposisjon er til hverandre i bop-jazzen. I tillegg er det noen åpenbare forskjeller i diksjon mellom det franske og det amerikanske språket som gir seg utslag i like åpenbare vokalmusikalske forskjeller mellom de to prestasjonene. Sist men ikke minst må det innrømmes at selv om de franske vokalistene legger for dagen en teknisk virtuositet som Eddie Jefferson ikke kommer i nærheten av, så mang-

ler stemmene deres denne ”svarte” kvaliteten som vi normalt forbinder med den genuine jazz-sound’en, og som er så tydelig i Jeffersons måte å synge på.

Den aller største forskjellen ligger likevel i den type tekster som Mimi Perrin skrev til gruppens framføringer, og som preges av en underlig blanding av fransk slang, hverdagsrealisme, surrealisme, fantasi og eventyr, og rene ordspill. Tekstene unndrar seg som regel både parafrase og oversettelse, ettersom deres særpreg ligger i den udelelige helheten av klang, rytmikk, artikulatorkisk muskularitet og mening, som er så fint tilpasset hvert enkelt instrumentalt forelegg. Men selv når vi betrakter innholdet for seg, blir vi ofte slått av hvor godt tekstene gjengir musikkens spesifikke karakter. ”A bâtons rompus” er et godt eksempel i så måte. Teksten ser slik ut i transkripsjon:

Tema: Charlie Parker/Mimi Perrin – Miles Davis/Claudine Barge:

Pendant le temps qu’les gars n’sont pas là, pour parler prenons tout le temps qu’on pourra, tant qu’on est là toutes les deux, tenez, nous on parierait bien que nos malabars pintent au bar. Pendant le temps qu’les n’sont pas là, pour parler, prenons tout le temps qu’on pourra, tant qu’on est là, toutes les deux, tenez, nous on parierait bien qu’ils nous ramèneront la gueule de bois. Puis il y en a qui n’tiennent pas bien debout, on a de temps rien qu’pour nous, pire ou non il n’y en a pas. Oyez moi là j’vous l’dis, mais ne riez pas tant car ils nous faudrait briller toutes les deux: c’est pas du tout cuit là sans nos gars. Pendant le temps qu’les gars n’sont pas là, pour parler, prenons tout le temps qu’on pourra; tant qu’on est là toutes les deux, tenez, nous on parierait bien que nos quatre malins n’s’en font pas.

Solo: Charlie Parker/Mimi Perrin:

Pour le boniment on n’craint pas de me demander; ben dites il y a de quoi car moi j’connais des tas d’bonnets d’la bande de midi, qui m’ont permis de donner le relais, de donner le relais. Quand j’y vais l’été il y a d’abord de quoi, rentrer riant, tout riant, je voudrais m’y abonner. Parlez donc d’un bel atout le vrai bonheur est de pouvoir y aller là. Tout l’temps ça t’étonnerait de voir qu’on n’parle pas d’ennuis, tout devient bonnard dans la vie. Car réellement pour moi oui il n’y a rien de plus important quand on ne peut pas pour un tas de riens prendre du bon temps. Quand venez vous? Plus rien pardi, oui, rien du tout, n’compte autant pour moi, car je n’oublie pas voyez mon idée là, mes minots, parole donnée moi j’veux revenir là-bas dans le midi riant.

Solo: Miles Davis/Claudine Barge:

Contente pour toi d’t’endendre parler: tu y as droit pour un coup. En t’cas quand on verra qu’v’là l’printemps pour toi, tout, va, tournera. Tu y vas là-bas,

dis-moi le donc, oui, là combien de temps? Tentons quand on pourra d'partir un peu plus loin car moi vois-tu partout tou l'temps quand on n'peut faire des tournées, pardonne-moi, pas de bonheur, pas de bonheur, tiens, oui il me faut, parions là que j't'étonne vraiment, travailler dur, y'a rien d'plus beau tout au long de l'année pendant que toi dans ton midi pardi, tu te pavanerais, pourtant tout l'temps tu verrais: tant de repos doit être très mauvais. A propos dis-moi il nous faudrait p'têt pas tarder, car il y a longtemps que nos quatre hommes à toute allure se sont taillés vers le bar.

Tema: Charlie Parker/Mimi Perrin – Miles Davis/Claudine Barge:

Pendant le temps qu'nos gars n'sont pas là, pour parler prenons tout le temps qu'on pourra; tant qu'on est là toutes les deux, tenez, nous on parierait bien que nos quatre malins n's'en font pas.

(Hentet fra CD'en *Les Double Six/Les Double Six rencontrent Quincy Jones*)

Det som kanskje er mest interessant å notere seg ved denne teksten, er hvordan dens rytmiske mønstre passer perfekt med den hurtige, fragmenterte og på en måte "nervøse" fraseringen til Parker og Davis, som er fylt av off-beat-aksentueringer og uortodokse figurer. For å gjenskape denne rytmiske teksten har Perrin skrevet sin "fortelling" på et meget muntlig og dagligdags prate-fransk, pepret med slang, ordspill og uoversettelige "fyll-fraser". Men vi legger også med en gang merke til forskjellen mellom den relativt flytende og "pustende" klangen i Mimi Perrins kor, og den langt mer muskulære, attackerende "trompetstilen" i Claudine Berges sekvens, som er dominert av ustemte plosiver (og på fransk er alle plosiver uaspirerte, noe som gir k, p, t en langt hardere og attackerende kvalitet enn på amerikansk-engelsk og andre germanske språk). Kanskje er det denne forskjellen som også er intendert når Mimi Perrin i sitt eget kor bruker den franske høflighetsformen "vous" konsekvent, men erstatter den med den hverdagslige tiltaleformen "tu/toi" i Claudine Berges kor. "Vous" er jo et typisk saksofonimiterende ord (slik vi så at ordet "sound" var det i Jeffersons "Body and Soul"), mens ordene "tu/toi" forsterker det trompetaktige ved artikuleringen i Berges del av teksten.

Den bokstavelige betydningen av Parkes tittel "Scrapple from the Apple" er noe slikt som "bit av eplet": Substantivet "scrapple" er avledet fra "scrap" og betyr "del, fragment, bit", hovedsaklig i forbindelse med mat. Men en annen betydning av ordet "scrap" er "skrot, rask, søppel". Og med begge disse betydningene i spill, er det tydelig at tittelen gir sterke konnotasjoner til det nervøse, fragmenterte urbane livet i New York City,

”the Big Apple”. I tillegg rommer tittelen kanskje en ironisk metadiskursiv konnotasjon som henspiller på den nervøse og fragmenterte karakteren til Charlie Parkers egen jazz-stil. Mange av dens motstandere oppfattet nemlig bop-jazzen som musikalsk skrot og rask. Akkurat dette metadiskursive elementet er tatt vel vare på i Perrins tittel: ”à bâtons rompus” betyr nemlig noe i retning av ”i rykk og napp”, og det er en god metafor for de mest slående rytmiske kjennetegnene ved Parkers originale utføring. Men vanligvis refererer ”à bâtons rompus” på fransk til en viss type usammenhengende tale eller prat, som springer fra tema til tema slik særlig kvinner gjør når de kommer sammen. Og nettopp dette er det Perrins lille dialogiserte fortelling handler om: to jenter som prater jenteprat sammen mens gutta er på bar og tar en drink eller fem. Denne situasjonen er selvrefererende for såvidt som de fire mannfolkene teksten gjentatte ganger nevner, må forstås som de fire mannlige medlemmene i sangsekstetten: Når de er borte (som de rent faktisk er i denne innspillingen), kan jentene utfolde seg alene. I første kor, som synges (og i originalen spilles) unisont, oppfordrer jentene hverandre til å gripe anledningen og prate som de vil, mens de venter på at gutta skal komme tilbake fra sin barrunde, kanskje med kuppelhode og på skjelvende bein. Mimi Perrin uttrykker i sitt kor sine drømmer og minner og planer om lykkelige ferier i Sør-Frankrike, der livet er lett og hele verden smiler til deg. Teksten uttrykker en vitalitet og en fandenivoldsk laissez-faire-holdning som svarer godt til Parkers frodige og overdådige spillestil. Claudine Barges kor gir uttrykk for et langt kjøligere og forbeholdent temperament (slik Miles Davis’ trompet også gjør det): Sør-Frankrike er OK, men altfor mye ferie og avslapping er ikke noen god ting. Hun vil være langt lykkeligere ved å arbeide hardt mens venninnen later seg i Syden; dessuten er det snart på tide å vende tilbake til det normale, for gutta har alt vært lenge borte og kan komme igjen hvert øyeblikk. Fra en innholdsmessig synsvinkel er teksten slett ikke noen hyllest til Parker og Davis og deres musikk. Men måten den er organisert på, i eit dialogisk mønster omkring jenteprat-motivet, skaper den et perfekt språklig bilde av den type musikalsk dialog som karakteriserer stilen i en bop-combo som The Charlie Parker Quintet anno 1947.

III

Jeg har allerede nevnt at vocalese aldri er blitt spesielt høyt vurdert, hverken av jazzkritikere eller av jazzmusikere. Selvsagt fins det viktige unntak. Både Dizzy Gillespie, James Moody og Horace Silver samarbeidet med vocalese-artisten, og ser ut til å ha hatt stor glede av det. På den andre siden er det velkjent at Charlie Parker sterkt mislikte King Pleasures versjon av "Parker's Mood", av personlige grunner først og fremst, men kanskje også av musikalske grunner. Imidlertid kan vi ikke se bort fra at han ville ha satt atskillig større pris på Mimi Perrins og Claudine Barges på samme tid lekne og respektfulle versjon av "Scrapple from the Apple".

Vocalese er først og fremst blitt kritisert fordi den mangler den improvisatoriske friheten som er et av jazzens viktigste kjennetegn. Innvendingene har gjerne gått slik: Når originalimprovisasjoner må imiteres tone for tone i en én-til-én-korrespondanse med de tilsvarende ord og stavelser, blir det skapt en musikalsk tvangstrøye som binder sangartisten enda fastere enn til og med de konvensjonelle strukturene i Tin Pan Alley-sangene. Fordi improvisasjonen tilhører jazzens vitale kjerne, er vocalese dermed ikke jazz, men tvert imot en parasitt på jazzen. Slike vurderinger har nok ligget til grunn når genrens suksesser på 1950-tallet ikke ble registrert på jazzens hit-lister, men "in the rhythm and blues market – that is, one that defined itself as a distinctly different, although overlapping, subculture from jazz" (Grant 1995: 286).

Jeg har vært inne på at bop-revolusjonen først og fremst betydde en revolusjon når det gjaldt jazzens instrumentale – og dermed essensielt musikalske – kvaliteter. Derfor er det lett å se at en slavisk tekstlig og vokal "overdubbing" av bop'ens musikalske essens kunne fortone seg som en forurensning av denne musikkens renhet som kunst. Tilføyer vi den midelmådige kvaliteten som mange av kritikerne har funnet i vocalese-genrens tekstmateriale (og gjort et stort nummer av), kan vi kanskje konkludere med at mistroen til vocalese alt i alt ikke er noe annet enn et særtilfelle av den dype mistroen til sang generelt som har preget jazz-kulturen. Dette kan også forklare hvorfor vocalese så ofte har falt mellom to stoler: Ikke tilstrekkelig "jazzet" og i tillegg for kommersiell til å bli anerkjent som et virkelig medlem av jazz-familien, og for "jazzet" til å bli godtatt på populærmusikkens marked, har den endt opp som en *parent pauvre* utenfor de eksisterende musikalske markeder og kretsløp.

Ikke desto mindre var vocalese det nærmeste bop'en kom til å skape seg sitt eget vokale uttrykk. Fra min synsvinkel som litteraturviter er det interessant å konstatere at denne vokalgenren også har gitt spennende bidrag til jazzens lyrikk. Enda viktigere er det likevel at når vi lytter til vocalese-genrens klassikere, der store improvisasjoner er blitt forvandlet til sangbare komposisjoner, må vi til fulle anerkjenne at jazzens mestere ikke bare var utrolig dyktige til å improvisere, men også fantastiske *komponister* når de improviserte på sine instrument. Jazz er jo musikk, først og sist.

Diskografi

- Americans in Sweden. Scana Jazz 96020 (1995).
Les Double Six/Les Doubles Six rencontrent Quincy Jones. Ida CD 1551.
Dizzy Gillespie and The Double Six of Paris, Philips CD 830 224-2.
Coleman Hawkins/Body and Soul, Victor CD 09026 685 15 2 (1996).
Eddie Jefferson/Body and Soul, Original Jazz Classics CD 396-2 (1989).
Karin Knog
Van Morrison/Too Long in Exile, Exile Productions Ltd. 519219-2 (1993).
Charlie Parker/Yarbird Suite: The Ultimate Charlie Parker Collection, Rhino R2 72260 – 2 CD (1997).
King Pleasure Sings/Annie Ross Sings, Original Jazz Classics CD 217.
The Manhattan Transfer Anthology/Down in Birdland, Rhino 8122-71053-2 (2 CD).

Litteratur

- Joachim E. Berendt 1989: *The Jazz Book from New Orleans to Jazz Rock and Beyond*. Revised edition, London: Paladin.
Richard Cook & Brian Morton 1998: *The Penguin Guide to Jazz on CD*. Fourth Edition, completely revised and updated, London: Penguin Books.
Will Friedwald 1992: *Jazz Singing. America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*, New York: Macmillan.
Barry Keith Grant 1995: "Purple Passages or Fiestas in Blue? Notes Toward an Aesthetic of Vocalese", in Krin Gabbard (ed.), *Representing Jazz*, Durham and London: Duke University Press.
Ross Russel 1978: *Charlie Parker lever!* (no. overs. av *Bird Lives!* [1973]), Oslo: Gyldendal.

Cole Porter goes Baroque

Sex, intertekst og musikk i "Let's Do It"

Walter Baumgartner

*Lehr und Kunst
Ist gegen die Natur umbsunst.¹*

I

Et av Cole Porters mest populære numre er "Let's Do It" fra musicalen "Paris", uroppført 8. oktober 1928 ved Music Box Theatre, NYC, der den gikk 195 ganger. Handlingen består i at en amerikansk overklasseemor forhindrer sønnens bryllup med en parisisk showbizz-stjerne. Hun intrigerer, og pariserinnen gifter seg med sin dansepartner isteden. Happy end er faktisk, når mesalliancen er forhindret og to par – hvert innenfor sitt eget sosiale lag – skal gifte seg. "Let's Do It" er nummeret den parisiske starletten blir forført med av sin kollega og kommende ektemann.

Allerede 1928 og 1929 kom original-musicalversjonen ut på plate (på CD kom den 1992). Men låten "Let's Do It" gjorde seg fort uavhengig av musical-konteksten. I løpet av de samme to årene kom det hele 16 plater, der den er med, 12 av dem under tittelen "Let's Do It". Bl.a. ble den spilt av Paul Whiteman and His Orchestra, av Dorsey Brothers' Orchestra og av Ray Ventura.²

Av senere innspillinger er kanskje Louis Armstrongs versjon med Oscar Peterson Quartet, Ella Fitzgeralds med Paul Smith/Barney Kessel Quartet og Dinah Washingtons med Hal Mooney and his Orchestra mest kjent. Også Frank Sinatra har sunget den. Della Reese synger den som med refrengen: "Let's cha cha cha!" Det er blitt en riktig svingende jazzlåt, men det finnes få rent instrumentale versjoner – det er åpenbart teksten som fenger. Særlig Armstrong henter maksimum ut av dens dobbeltydigheter. Den handler jo ikke, som refrenget harmløst påstår, om *to fall in love*, men om *let's make love*. ("Let's Misbehave" sto opprinnelig på dens plass i musikalen, før den ble erstattet av "Let's Do It" til premieren.)

... birds do it, bees do it
Even educated fleas do it,
Let's do it. Let's fall in love.
In Spain the best upper sets do it,
Lithuanians and Letts do it,
Let's do it, let's fall in love.
Osv.

Om Cole Albert Porter, og ikke minst når det gjelder akkurat vår låt, er det ofte og med rette blitt sagt at han skriver sofistiskerte tekster med genial musikalsk adaptasjon.

Ideen til "Let's Do It" er imidlertid ikke Cole Porters egen. Oppskriften til en tekst som utfolder seg omkring birds og bees, Lapps and Finns og alle de andre som "do it" står allerede i Det gamle testamentes skapelsesberetning:

Og Gud gjorde de ville dyr, hvert efter sitt slag, og feet efter sitt slag og alt jordens kryp, hvert efter sitt slag. Og Gud skapte mennesket [...] til mann og kvinne skapte han dem. Og Gud velsignet dem og sa til dem: Vær fruktbare og bli mange.

Da Noa får i oppdrag å sikre artenes overlevelse når syndfloden kommer, heter det bare litt senere i Første Mosebok:

Jeg vil opprette min pakt med dig, du skal gå inn i arken, du og dine sønner og din hustru og dine sønners hustruer med dig. Og av alt som lever, av alt kjød, skal du ta et par av hvert slag med inn i arken for å holde dem i live med dig; han og hun skal det være. Av alle slags fugler og av alle slags fe og av alle slags kryp på jorden skal par for par komme inn til dig for å holdes i live.

Jeg er ikke sikker på om Cole Porter var så bibelkyndig, men det er jo merkelige formuleringer, og de står på de første sidene i Bibelen. Mange illustratører har tegnet dette tog av par av alle slags dyr, og det er ofte blitt ganske merkelige bilder.

Det finnes imidlertid ytterligere en tradisjon for vårt tema, og den ligger så nær opp til Porters utforming at det må være direkte derfra han har oppslaget. Som skandinavist kjenner jeg den best fra 1600-tallets svenske bryllupsdiktning. Likhetene er så iøynefallende at man fristes til å spørre om Porter kan ha lest Georg Stiernhielm, Lasse Lucidor eller Gunno Eurlius Dahlstierna. Det kan han naturligvis ikke ha gjort – ingenting tyder på at han kunne svensk. Og Dahlstiernas dikt med temaet, som passer nesten best sammen med Cole Porters tekst, finnes bare i to eksemplarer, ett i Stettin, ett i Greifswald. De ble skrevet 1696 til et bryllup i Stralsund.³

Temaet, som i den tyske barokkforskningen kalles ”die große Liebeskette”,⁴ forekommer i en snarere abstrakt formel som hos Dahlstierna kan lyde:

At hwar och en/ som de blir nämnde/ börja gå
I Paar och Paar/ som Naturen täckts att ämna.

Eller:

Så er Naturens Wijs/ att Twå sig samman-para:
Ty så gör Ewas Ätt/ som Diur och Foglars-Skara.

Mønsterdannende for den svenske tradisjonen var Georg Stiernhielms ”Bröllops beswärs Ihukommelse” fra ca. 1650-årene.⁵ Der vies temaet nesten 80 vers. Særlig av luftens dyr blir det oppregnet en lang og festlig rekke. Alle gjør sin plikt: land- og skogdyrene, og de som lever i vannet, og:

Summan ähr det: all diur, all Fiskar, Fåglar och Örter [!]
Para sig ihoop, all ting bestrijder Lille Cupido.
Men ey diuren allen, utan också Diurenes Herre,
Mennischian, ähr och nu till Lust fast mehra benägen.

Gammal och Vng, Rijk, fattig, och Skiön, Leed, Lärd eller Olärd
Starck och Svag, Lång, Låg, all ting som finneß i Werlden
Teer sig ihoop, Magnet och Ståhl,⁶

Samuel Columbus uttrykker seg 1667 i Georg Stiernhielmske heksametre:

Jntet lefwande finns i dä gansk' obegrijpliga runda
Hwarkenn i Högden/ i Diupet/ i Lufften/ i Hafwet/ å Jorden/
Hwilket Kärlekens Macht och Lust ey röner och skönier.
Dyljka går det i Hand med thet ädle förnufftige Diuret
[...].

Det ”ädle förnufftige Diuret” er mennesket, så klart. Columbus kan også formulere det enklere, i et dikt fra 1669:

Naturen all will thet beiaka/
At ensamt lefwa ledsamt är:
Dän minste Fogel har sin Maka/
Som han för andra håller kär.⁷

Til forskjell fra Bibelens relativt abstrakte, men suggestive formuleringer ved hjelp av gjentakelser, blir temaet i barokklitteraturen ”amplifisert”, dvs. utbrodert og illustrert konkret i prinsipielt endeløse variasjonsrekker i

overensstemmelse med barokkpoetikkens inventio-teknikker. Og det blir utsmykket etter alle kunstens regler i retorikken.

Annerledes enn i Bibelen er det i barokke bryllupsdikt ikke nødvendigvis direkte Guds vilje som gjør at det går som det går, men naturens. Det er klart at dette lå nærmere for Cole Porter. I den innledende strofen hos ham heter det da også: "It is nature, that's all,/ Simply telling us to fall in love". En kritiker i *Esquire* konstaterte på 1930-tallet at "Porter discovered the facts of life and zoology at the same time – he became the great leader of the habits of rabbits school of popular songs."⁸ Det lyder moralsk indignert, tross tilføyelsen at "Let's Do It" er den beste teksten i denne genren. Men uansett var denne "skolen" altså minst 250 år gammel, da Porter sluttet seg til den, og besto av barokktidens mest berømte og respektable diktere over hele Europa. Den hadde i sin tur forbilder i den greske og romerske antikken.⁹

Når formelen blir utfoldet i barokk lærdom og poetisk lekelyst, kan det hos Dahlstierna – med innrim og tre L-allitterasjoner – hete:

Att Oxen fölier Koon/ och Gumsen med sit Fåår;
Ja Vargen lop i går med sin Fru Låår om Låår.

Sitatet ovenfor fra "Bröllopsbeswär" fortsetter slik:

Så den Rijke, som har med Gull upfylte Skatuller,
Gångar i dantz hooß dhe Gullgläntzande Dyre Madamor.

Det barokke topos er strukturert etter klassifiseringen av skapningene som i Bibelen. Havets dyr, landdyr (ev. med en underavdeling i ville og tamme dyr, firbente dyr og krypdyr – Bibelen skiller også mellom rene og urene dyr), luftens dyr og til slutt menneskene: "de förnämste Diur som Jorden monde draga".

I Lufft/ i Hafwet ock på wijda Jorden all
Är ey så wildan Stig: där paar ey råkes skall. (Dahlstierna)

Der kan det så regnes opp representanter fra de mest forskjellige og underlige dyr, og mennesker med de mest forskjellige yrker og vaner, fra fjerne og eksotiske land, unge og vakre, gamle og stygge, samt mytologiske helter, guder og fabelvesener.¹⁰ Alt dette har jo Cole Porter i prinsipp i "Let's Do It"! (Men han har ikke barokkens spekulative dimensjon, som kommer inn med det s.k. kosmiske bryllup – mellom solen og jorden, regnet og havet.)

Ten heeft gheen aert,
Voor'tis ghepaert.

Sans mariage,
N'a courage.

P H Y L L I S.

<p>Ick sagh dees daghen op een deck, Twee duyfkens spelen beck aen beck; Hier door onstont in mijnen sin Een soet bedencken op de min: Siet! (dacht ick) hoe Gods wonder macht Elck dierken paert in sijn gheslacht; Elck voelt, en voet sijn eygen vier, Elck vrijt, en trout, op sijn manier; Geen isser, dat geen lief en heeft: 't Liefst al, oock selfs dat niet en leeft. Den Daldel-boom vertreurt haer jeught, (vreught, Men sieter aen noch vrucht noch</p>	<p>Tot sy ten lesten by haer vint Haer weder-paer, dat sy bemint, Dan grijpt den boom eerst als een moet, En geeft haer vrucht in overvloet. Dringt liefde door het quastich hout, Is't slijm der visschen niet te kout, Zijn wilde voghels niet te snel, Zijn wreede dieren niet te fel, Om elck te paren naer hun aert, Wat doet den mensch dan ongher- paert? Voelt leeu en beer dees soete pijn, Wat sal't van teere maeghden zün?</p>
---	--

Non, nisi nupta, viget.

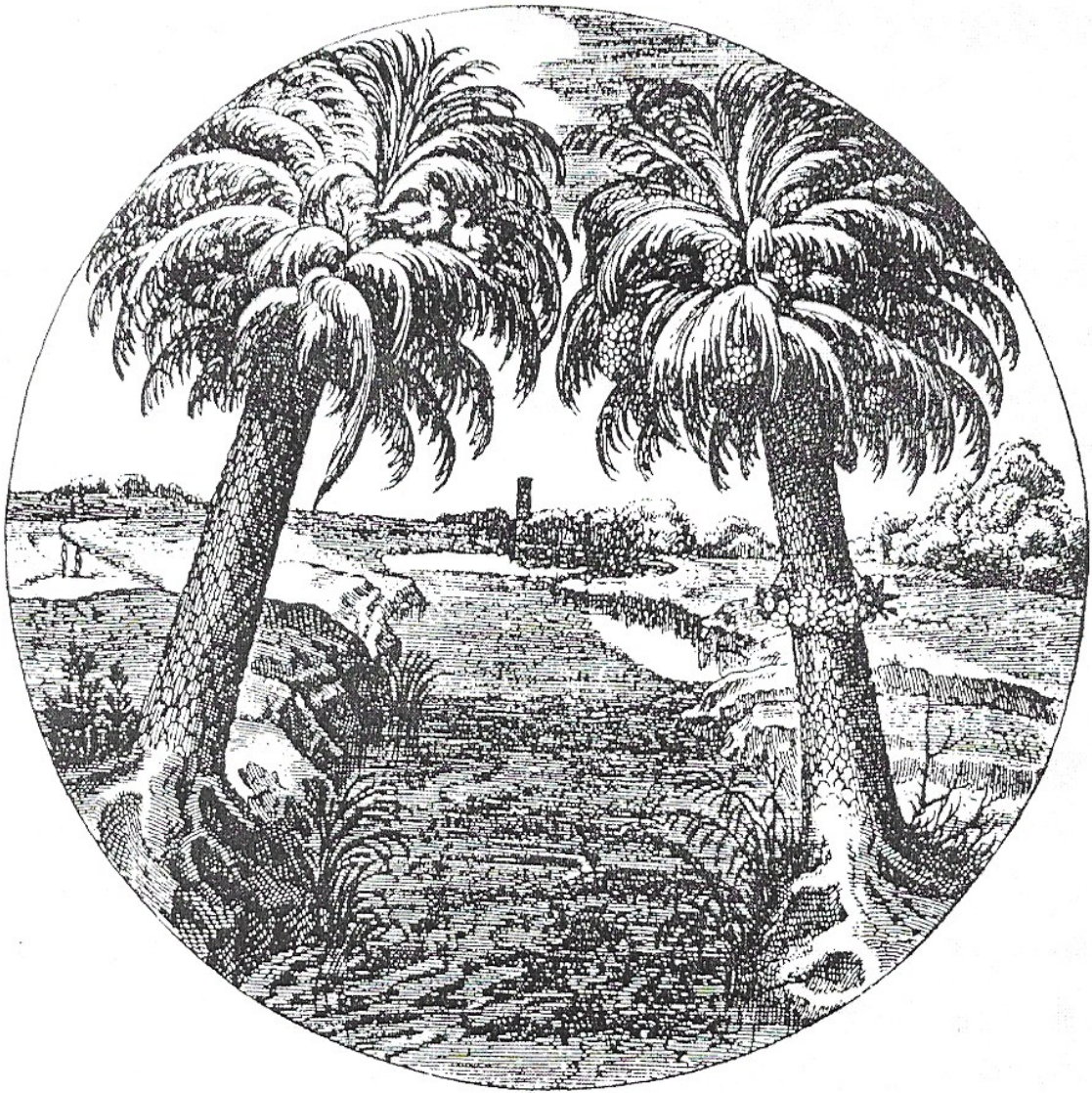
P H Y L L I S.

DVm geminas nuper, per tecta paterna, columbas
Conspicio dulci jungere rostra sono,
Palmaque forte subit, sterili miserabilis umbra,
Suspirat socium dum procul esse marem,
Moxque vel aspectu cari propiore mariti,
Ridet, & agricolam fertilitate beat;
Alma Venus, dixi, moriar nisi nubere dulce est!
Et loquor, & tacito pectore serpit amor.
Arboribus suis ardor inest, sua flamma volucris,
Æstuat umbrosi per juga montis aper,
Cæruleo quod amet, non deficit in æquore pisci,
Cur fugiat teneras sola puella faces?

Denna sida och nästa: Faksimil från Jacob Cats: "Maeghden-Plicht" (1618), Emblemata I u.å., från Samlade dikter av Lucidor, utg. av Fredrik Sandvall, Bd. 2 (kommentar), Stockholm 1930, s. 336 a-b.

NON, NISI NVPTA, VIGET.

I.



Lucret.

O Mne adeo gens in terris, hominum-
que, ferarumque,
Et genus equorum, pecudes, pictaque vo-
lucres,
In furias ignemque ruunt.

Montagn.lib.3 des Essais cap.5.

Tout le mouvement du monde se resoult,
& rend a cest' accouplage; c'est une
matiere infusée par tout, c'est un Centre, ou
toutes choses regardent.

Porters intertekstuelle lek med den barokke tradisjonen er så tydelig at ”hvert esel må jo se det” (som Brahms sa til en dame som mente at det var litt for mange Beethoven-lån i hans Første symfoni). Jeg fant et engelsk tekststed som Porter kunne ha tatt som utgangspunkt. Det står i diktet ”Colin Clout comes home again” fra *The Shepherds*, 1579, av Edmund Spenser:

Thenceforth they gan each one his like to loue,
And like himselfe desire for to beget,
The Lyon chose his Mate, the Turtle Doue
Her deare, the Dolphin his own Dolphinet.¹¹

Det er mulig at Cole Porter hadde lest ”The Shepherds” eller et utdrag av det i en antologi. I hvert fall er det vår teksttypes idé in nuce, og et bevis for at den også forekom i England. At Porter var universitetsutdannet – fra Yale – vet vi. Han gikk på forelesninger og seminarer om bl.a. Shakespeare og de engelske romantikere.¹² Senere kom han til å lage musical av *The Taming of the Shrew – Kiss me Kate*, 1948. Og faktisk finner jeg akkurat i ”Let’s Do It” et tydelig spor av hans Shakespeare-lesning. I den resitativliknende innledningsstrofen (Verse) som står foran den egentlige teksten finnes som et både tekstlig og melodisk framhevet element at the Bluebird synger ”Spring, spring”, og the little Bluebell synger ”Ding, ding”. I Shakespeares *As You Like It* finnes en berømt ”Song” som nesten lyder Cole Portersk, om man kan si det slik:

It was a lover and his lass
With a hey, and a ho, and a hey nonino,
That o’er the green corn-field did pass
In the spring time, the only pretty ring time,
When birds do sing, hey ding a ding, ding:
Sweet lovers love the spring.

Sammenlign med Cole Porters innledning:

When the little Bluebird, who has never said a word
Starts to sing: ”Spring, spring”;
When the little Bluebell, in the bottom of the dell,
Starts to ring: ”Ding, ding”
[...].

Visst var Cole Porter sophisticated!

At Porters tekst nesten passer best sammen med diktene som Dahlstierna skrev til et bryllup i Stralsund, kan skyldes at både Dahlstiernas tekster og Porters forutsatte engelske forbildet fra barokk- eller renessansetiden som i sin tur har hatt samme forbilde – kanskje i italiensk eller antikk.

Den intertekstuelle tekstproduksjonen over temaet "Let's Do It" fortsetter også etter 1928. Jeg kjenner ikke "the habits of rabbits school" som omtales i *Esquire*. Men jeg kjenner noen parodier eller videre bearbeidelser av "Let's Do It" (som altså i sin tur er en parodi av barokke bryllupsdikt). Cole Porters engelske venn Noel Coward har skrevet én og framført den selv. På svensk finnes to versjoner av sangen, skrevet av hhv. Gösta Rybrant og Lars Amble. På dansk har vi en versjon fra Robert Arnolds penn og Preben Uglebjergs stemme. Peter Tosh har en reggae-adapsjon, og Bloodhound Gang en raptekst med referanse til vår Cole Porter-låt. Jeg antar at denne tradisjonen har mange flere utløpere.

Mønsteret som ligger til grunn for alle disse variantene kan kalles en tekstmaskin. Man kan tillempe begrepet "ikke fast tekst"¹³ på den, dvs. en tekst som er strukturert i stil med den ikke skriftfestede fortelle- og balladetradisjonen. Tekstens variabilitet er så å si et strukturkjennetegn, slik at hver "performer" kan dikte eller altså i våre dager: skrive videre på den versjonen han kjenner til, hvis han har forstått dens formale genereringsmekanisme og tematiske grunnidé. Dette kan føre til nesten identiske tekstpassasjer hos forskjellige forfattere, uten at en av dem behøver å ha skrevet av fra en annen. Barokkdikterne, Cole Porter og senere medlemmer av "skolen" har ikke plagiert en tekst, de har overtatt en idé og en metode, og produsert sine egne tekster med den. Porters egen tekst er i seg selv en "ikke fast tekst": Det finnes en del varianter og to apokryfe strofer til "Let's Do It". Og så inngår den altså i en større litteraturhistorisk resirkulerings-prosess.

II

La oss gå litt nærmere inn på tekstmaskinen og dens historiske dimensjon og tekstlige raffinementer. Det har altså vært en latinsk eller gresk antikk poet i begynnelsen, men så langt som til Adam og Eva skal vi ikke gå nå, selv om det nok var med dem det hele begynte i virkeligheten. Vi begynner med den barokke diktningen i Sverige (jeg kjenner også eksempler i tysk, fransk og nederlandsk litteratur).

Selve emnet eller temaet var en alvorlig sak for barokk-poetene. Det fungerte i poesiens formildende antidiskurs mot katolisismens og protestantismens fryktskapende og disiplinerende syn på seksualitet, der man knapt hadde positive ord for forelskelse, lyst, erotisk lek og seksualitet.¹⁴ Biskop Haquin Spegel skriver i sitt gigantiske versepos *Gudz verk och Hwila* at

Lust-liuflig *Venus* haar them henne nog berömma /
Jag kenner henne ej ...

... dy är hon kallad worden
All Kärlekz Moder kär / alt Wänskapz foster-Amma /
Omskönt otuchtig Folk misbruka tjdt thet samma.¹⁵

De første forsøkene var relativt stivbente. Stiernhielm gjør bruk av svært høytidelig heksameter, han blir først burlesk (og kvinnefiendtlig!), når han senere i diktet behandler det svenske frieriets og bryllupsfeiringens ”besvär”. I og med at vi nærmer oss senbarokkens manierisme åpnes det for mer fantasifulle artistiske utbroderinger, metaforiseringer og sammenkoblinger med store kontraster. Intendert eller ikke, de kan bli ganske humoristiske eller parodiske. Målet er i alle fall at leseren/tilhøreren skal bli overrasket, beundre poetens verskunst og fantasi.

Eksemplet fra Spenser, 1579, fortoner seg som ganske moderat, men også der ser man viljen til språklig variasjon og spesielle effekter, f.eks. gjennom antropomorfering av dyrene.

Hos Lasse Lucidor, i et bryllupsdikt fra 1668, finner vi igjen den høytidelige, barokkpompøse ”Häufung”, dvs. den lange, språklig uformidlete optellingen. Han begynner med ”formelen”: ”Alt hwad här finn’s/ ifrå thet högsta til thet sidsta/ Thet giffter sihg ihoop.” Når han blir konkret, er det ”det högsta” som nevnes først. Solen, ”foebus’ gyl’ne Strål”, gifter seg med jorden og avler og føder ”Gräb/ Örter/ Blomster/ Trän ock hwad meer synbart är” som f.eks. ”wild’ och spake Diur”, ”Foglar/ Orm- ok Maskar/ Ohyor/ Flugor Bijr ok hwad i Watnet plaskar”. Det er underforstått at disse også ”do it”, men det blir sagt eksplisitt i fortsettelsen. Det står også at det skjer ifølge naturens lov, men – obs! også til ”den gode Gudz behagh”:

Diur löpa medh hwar ann’/ Fisk leker/ Lufft-fät paras
Alt makar sig ihoop/ hwa son’s Nampn bär wil Faras.
Hwi skulle Menniskian sigh icke wilia giffa

Om sitt förgängli' Namps åminnelse at stiffta?
Förvthan gifftermåhl kan Werlden ey bestå
Men genom Gifftermåhl all Lust ok nytta få.¹⁶

(”Faras” betyr å bli far, ifølge Stina Hanssons kommentar.)

Det var kanskje nødvendig med alle eksemplene og betoningen av de gode grunnene, med tanke på de dydige möar, opptuktet til fromhet og kyskhet, som satt i bryllupslaget – og som jo tross alt skulle ”do it” før eller senere. (Kanskje Shakespeares *Taming of the Shrew* og mange eventyr av typen ”Prinsessen som ingen kunne målbinde” til syvende og sist handler om dette problem?) Og først etter slike forsikringer, men i alle fall! – kunne det snakkes om lust, men i umiddelbar sammenheng med den også om nytta.

Det er selvfølgelig snakk om ekteskapelig lyst, og den er tillatt, ja ønsket av Gud og Luther og kongen – ikke minst fordi, ”tå höwer man ey tiggia/Olovligh kärleekz leek”! Seksualitet utenfor ekteskap ble den gangen betegnet som ”Hoor”, ”Lönskeläge” og ”Möökränkning”, det var både synd og forbrytelse. Etter den rike mannens kjærlighet nevner Stiernhielm i ”Bröllopsbesvär” den fattige, som ”sig frödgar i Löndom”. Slikt kunne ha dødsstraff til følge.

Nå var kanskje Lucidor ikke selv så dydig. Men han visste hvordan man måtte skrive i det teokratiske svenske riket for at diktet skulle gå gjennom sensuren – han satt noen måneder i fengsel på grunn av et bryllupsdikt som ikke fulgte reglene. På den andre siden må man si: Også hos Cole Porter tjener sangen ”Let’s Do It!” til at man blir gift. I alternativ-nummeret ”Let’s Misbehave”, som ellers anslår frekkere toner/ord for ”un peu d’amour” – ”Why keep the brakes on? Let’s misbehave!” – kommer, som et sent ekko av den barokke, kirkelig kontrollerte, dydige kjærligheten, en forsikring (i dobbel forstand): ”You know my heart is true”!

Hos Dahlstierna glimrer teologisk-kirkelig moralisme med sitt fravær, og det er ikke atypisk for barokk diktning. Formuleringene blomstrer frodigere, sidestillingen av eksemplene kan virke svært morsomme, om ikke groteske. Han påberoper seg ikke Gud, men ”Naturens Wijs” og ”ett gammalt Lag/ som tages än i Ackt”. Hos götisten Dahlstierna er denne loven en førkristen, folkelig svensk skikk. Av ”foglar/ Wilde djur och Hafwets blanka Fää” regner han opp ”Myror små, den naakta gröna Fröö ... [som] qväder för sind Möö”, og ”Björn för Wännen sin sig bogar” Han går ut fra at også ”Necken” gjør det. Hos menneskene konstaterer han bl.a.:

Ja, Groo och Torbjörn blee och entelig ett Paar/
Fast han på Trääbeen gick; doch hon Kuuthålot war.

På en måte som foregriper Cole Porters lettere og lapper (altså: samer) og nederlendere skriver Dahlstierna:

Ty foger han [Astrild] nu snart en Pålska med en Skotte/
En Finska kommer och en Frans-man wäll til måtte.
En Tyska med en Swänsk gjør och gott Bröllops-Laag
Af ödets Under makt och Astrills Wällbehag.

Det er godt sagt ved et bryllup i Stralsund mellom en svensk embetsmann og en tysk kjøpmannsenke! Og legg merke til: Det er ikke til Guds, men til Astrilds, den svenske Amors, behag dette bryllupsmarked fungerer!

Dahlstierna skrev syv dikt på svensk til bryllupet i Stralsund, og avsluttet syklusen med et åttende dikt på tysk som er det litterært mest ambisiøse. Det handler så å si bare om alle dem som ”gjør det” – hele 52 eksempler! Han begynner med mennesker (”Vom kalten Lappen-Land biß an den Hottentott”, etc.), fortsetter med ”Wall-fisch”, og sier at

Der flüchtige Delfin kan sich demüthig bücken/
Vor seine Bett-Freundin/ und machen krummen Rücken.

Vis-à-vis Cole Porters kanskje overraskende, og undertiden groteske ”Cold Cape Cod clams” er det interessant at også Dahlstierna regner med at ”Die Muscheln reichen [sich] den stummen Liebes-Kuß!” Fra luftens beboere nevner Dahlstierna et eksempel på tamme og et på ville fugler – turtelduen og ørnen. Fra jordens firbente beboere nevner han løven, bjørnen og tigreren. I resten av de 43 versene om vårt tema blir han esoterisk eller fysiokratiske – som Stiernhielm før ham. Ikke bare planter og trær elsker, men jern kysser stenen, og polarstjernen elsker nordpolen.

Jeg har laget en oppstilling av dyr, planter og mennesketyper som forekommer hos et utvalg av barokkpoeter, inklusive en nesten ukjent svensk poet, Peter Olufsson Warnmark (han skrev også to dikt til bryllupet i Stralsund), og de som forekommer hos Cole Porter og de Porter-parodier jeg har funnet.

Tabell

Bokstavene i parentes betyr A=Amble; BH=Bloodhound Gang; C=Coward; D=Dahlstierna; L=Lucidor; R=Rybrant; St=Stiernhielm; T=Tosh; U=Uglebjerg; W=Warnmarck

<i>Barokk</i>	<i>Cole Porter</i>	<i>etter Porter</i>
<i>Kosmos:</i> Sol, jord, etc. (D/L/St)		
<i>Guder:</i> Joppiter (D), Neptunus, etc. (St)		Zeus (U)
<i>Fabelvesener:</i> Necken, Troll (D)		
Abstrakt: Ewas Ätt (D) Hwar och en (D)	us mammals (Let's Missbehave)	vem som helst (R), varenda en (A), han, hon, den, det (R/A/U), den ene og den anden (U) mammals
<i>Luftens dyr:</i> Fogel Adler/örn (D/L/St/W), Turtelduvan (Sp/D/W), Anckan (W), Orren (W)	birds eagels black bird, nightingales, larks, canaries, cuckoos, owls, penguins	birds (T/C), fuglen (U)
<i>Insekter:</i> Bijr (L) Myror (D)	bees fleas, dragon flies, mosquitoes, katydid, lady bugs, moths, locusts, centipedes	bin, bees (C/A/R/U) ants (T)
<i>Krypdyr:</i> Orm och mackar (L)	whelks and winkles	
<i>Vanndyr:</i> Hafwets blanka Fää (D/W) Frö (D) Wall-fisch (D), Delphin (D, Sp) Muscheln (D)	goldfish clams oysters sponges, jellyfish, electric eals, shad, soles, salmon, sturgeon, cod	en fisk (U) Ostron (R)

<i>Barokk</i>	<i>Cole Porter</i>	<i>etter Porter</i>
<p><i>Landdyr:</i> Lejon (D/W/Sp) Björn (D/W) Tiger (D), Leopard (W), Elefant (W), Elg (W), Hjort (W) hare (D i vignetten) ape (D i vignetten)</p>	<p>bears</p> <p>chimpanzees camels (Let's Misbehave) kangaroos, giraffes, hippopotami slohs</p>	<p>monkeys (C)</p> <p>fowls (T) zebras (BH-cover) Discovery Channel (BH)</p>
<p><i>Husdyr:</i> Hönan (W), Ko (D) Getter (D) Får (D/W) Gås (W)</p>	<p>guinea pigs, pekineses</p>	<p>Goats (T) Får (R)</p>
<p><i>Planter:</i> "Gräß/Örter/Blomster/Trän" (L) Weinstock, etc. (D)</p>	<p>(Bluebell) Beans</p>	<p>Blommor (R)</p>
<p><i>Mennesker:</i> Lapper (D) En Finska (D) Argentinier (D) Peruaner (D), Brazil (W), etc.</p> <p>Frants-Mann (D) Spania (D), Polen (D) Holland Hottentotter (D, W) Kinesare (D)</p> <p>(forts.)</p>	<p>Laps Finns Argentines</p> <p>Dutch</p> <p>Chinks Japs, Lithuanians, Letts, Siamese twins The Royal Set Napoleon, Marie Antoinette</p>	<p>Peru (R), Brazil (R), Beduin (R), Sascatchewan (R), Paris, Nice, etc. (R) Toreador (R) Belgiums and Dutch (C)</p> <p>Ali Khan (C), King Faroukh (C, U), shahen (U), Prinsesse Margaret (U), The House of Commons (C), Parliament (C), Jens Otto Krag etc. (U) Leading Writers, T.S. Eliot, etc. (C), Jens August Schade (U)</p>

<i>Barokk</i>	<i>Cole Porter</i>	<i>etter Porter</i>
<p><i>Mennesker</i> (forts.):</p> <p>En fattig (St) Den Rijke (St) dyre Madamor (St)</p> <p>Wij Christne vs. Hottentotter etc. (W) Skrantug och Lijten, Koppärrs- bijten, På Trääbeen, Kuuthålot (D)</p>	<p>Blue clerk</p> <p>Mam'selles (Sinatra), refined lady (Armstrong)</p>	<p>Bureaucrats, kontorist (C/R) Doctors (T), Nurses (T), Judges (T), Lawyers (T) Uncles and aunts (C) Trippers (C), Foodcranks (C), Teddy Boys (C) Artists (C), singers, players of instruments (T), En pank (R) En rik (R) Yndig brud, stud (U)</p> <p>Hedning och frälst (A/R)</p> <p>Psykopat og skizofren (U)</p>

III

Alt dette tatt i betraktning er kanskje Cole Porters høyst merkelige serie av vesener som "do it" ikke lenger så overraskende. Vittig er den likevel. Vit-tigheten hos Porter består ikke minst i de rent språklige midlene han bruker når han overtar et gammelt tema og en gammel poetisk oppskrift. La oss nå se litt nærmere på hans tekst for å belyse den kunstneriske teknikken.

Porters tekst består som sagt av en innledende strofe¹⁷ som introduserer emnet. Emnet "Amors makt" forbindes gjerne allerede i barokken med våren og fuglene og blomstene som tegn på denne gledens og erotikkens årstid. Bryllupet i Stralsund fant sted i juni, og Dahlstierna begynner et av diktene med: "Nu är den liuffsta Tijd/ aff Föbus hand oss gifwen!/ Natu-rens ädla Macht man nu i all ting ser." Samme oppslag har Shakespeares dikt ovenfor, som jeg altså mener Cole Porter har en intertekstuell referanse til i innledningen. Porter bearbeider motivet språklig med gjentakelser og innrim: "sing – spring – spring" og "ring – ding – ding" samt flere rim som "Bluebird – word", "Bluebell – dell" og "above – love" i en tekstsekvens som ellers snarere har karakter av en prosa-innledning – men akkurat "Spring, spring" og "Ding, ding" framheves melodisk med et markant musikalsk motiv – mer om dette senere. Innledningen slutter med en "prosa-isk" formulert allmenn-filosofisk konstatering: "It' nature, that's all ..."

Det hele vekker en spenning, tesen krever en utredning og eksemplifisering som altså nå kommer: ”*And that’s why Birds do it, Bees do it ...*” [min kursiv.]. Den første strofen begynte opprinnelig med mennesker. Porter har senere forandret teksten, fordi han mente den kunne såre noen. Først sto det:

And that’s why Chinks do it, Japs do it
Up in Lapland little Laps do it,
Let’s do it, let’s fall in love.

De første dyrene som nevnes i den nåværende strofe 1 kan – bortsett fra at de er en klisje i seksualundervisningens diskurs – gjelde som poetiske dyr, de tilhører luftens rike, men de holdes også sammen av allitterasjonen: ”Birds and bees”. Det tredje eksemplet danner en kontrast, et fall fra sublim høyder til det lavkomiske og groteske – tross at vi fortsatt så å si befinner oss i luftens sfære: Hva er ”educated fleas”? I motsetning til biene som er vakre og nyttige og flittige, er loppene urenlige, stygge skadedyr. De parer seg nok normalt på en uestetisk og tankeløs måte – men ikke engang *veloppdratte*, ja dresserte eksemplarer i et loppesirkus kan altså motstå kjærligheten, naturens makt!

Strofen går deretter frekt over til mennesker. Spanjolene kobles sammen med ”Letts” når de tilhører ”The upper sets” – fordi det rimer. Lithuanians og Letts er naboer i Baltikum, og begynner på ”L”. Antakelig var disse folkene like langt fra Porters kjente verden som hottentottene fra Dahlstiernas och Warnmarcks, slik at bare å nevne dem – i likhet med lappene/samene (som er små, fordi vi da får så mange ”L-er” på engelsk) – av den grunn er litt komisk. Det smarteste triks i denne strofen er at ”Letts” danner et innrim med ”let’s”, og at man derfor godtar at de gjør noe som man ellers kanskje ikke ville mistenkt dem for.

Teknikken som driver fram assosiasjonene og de komiske effektene er altså av språklig og retorisk art: Teksten har jo ikke noe narrativt eller dramatisk forløp. Den blir styrt av bevegelser innenfor paradigmer som rim, innrim, allitterasjon (”Cold Cape Cod clams”, ”shallow shoals, English soles”). Det semantiske paradigme kan byttes ut ved et lydlig sporskifte, eller det kan være overstrukturert (som hos Stiernhielms ”Lång, Låg”). Retorisk-semantiske kontraster som ideologisk og poetisk konnoterer høyt-lavt, nært-fjernt, og som også hos den kontrasterende sidestillingen av ulike mennesker og dyr skaper humoristiske effekter, kan styre tekstens gang.

I melodienes B-del er det plass i teksten for små digresjoner, bemerkninger, sidekommentarer til publikum: "Waiter, bring me shad roe", "think of the Siamese Twins". Den første B-delen begynner kanskje litt poengløst. "Not to mention the Finns" betyr vel at det at de "do it" er noe alle vet. Litt smartere er påstanden at "Some Argentines [do it] without means" – på grunn av innrimet. Og at i Boston "even Beans" gjør det er en konsekvens av samme rim. Dermed får vi også hos Cole Porter – sannsynligvis uten til-siktede barokk-naturfilosofiske implikasjoner – et kjærestepar fra plantenes rike! Samtidig var the Beans en kjent familie i Boston, og denne byen assosieres med Boston Baked Beans.

Strofe 2 er viet luftens dyr. Nattergalen gjør det i mørkret, mens pingvinene er mere ublyge, de gjør det på isen, "in flocks, on the rocks", med et ekstrapoeng for whisky-kjennere. Videre har vi "Old owls", "when they're out of season, grouse do it", etc., alt i alt ni eksempler. Noen av dem skal vi komme tilbake til straks.

Strofe 3 fører oss til det våte element. Der må vi stole på hva "they say"! Det hele er så interessant at det må brukes to strofer¹⁸ på dette motivreservoaret eller topos, dvs. i retorikken: sted, der dikteren finner "argumenter". Hva er "romantic sponges"? Og tenk på østers og muslinger! Og på elektriske åler, de gjør det "though it shocks them" – kanskje også moralsk? Når man ikke ser men bare hører teksten, kan "english soles" også bety engelske sjeler – viktorianere! Det vittigste og frekkeste her er at soles rimer på bowls, slik at gullfisken får det privilegium å kunne gjøre det "in privacy" – samtidig som man jo da ser dem i forstørrelse gjennom glasset!

Det ser forresten ut som Porter er opptatt av eller finner det særdeles komisk med dyr i fangenskap. I strofe 2 heter det: "Canaries, caged in the house do it". Og enda morsommere: "Even little cockoos, in their clocks do it", der "clocks" samtidig er en sterk semantisk kontrast til rimordet "rocks": det spissborgerlige lille gjøkur-fengselet vs. den ville naturen eller verdensmannens whiskyglass! Blant vannets dyr har Porter "sponges in the tub". Og "Beans [in Boston]" – gjør de det i hermetikkboksen? Jeg fant en representant fra dette fengselsparadigmet hos den ellers nesten glemte Peter Warnmarck i et bryllupsdikt fra 1706. Han skriver ikke om gullfisken, gjøken eller svampen, men om hønan, og gjennom rimtvangen oppstår det en semantisk spenning mellom naturen og "buren" som svarer til den mellom "rocks" og "clocks":

Jag tänkte/ alt har GUD gitt uti Naturen
Alt para sig ihoop/ och leka med hwar an'/
En Hiort hoop med en Hind/ en Qwinna med en Mann/
En Höna med en Tupp/ omskjönt i Hönße-Buren.¹⁹

Apropos Hjort, hoop, Hind, Höna, Hönße-Buren: Også hos de andre barokkpoetene og faktisk hos Cole Porter finner vi påfallende mange allitterasjoner.

Det slumpaktige, prinsipielt uavsluttede i oppregningen av eksempler fra et så stort paradigme som levende vesener blir understreket av forbindende halvsetninger av typen "not to mention", "Think of", "they say", "I might add". Armstrong, som tilføyer en del "oh yeah", "yes", "mamma", "mmm" og "nnn" (og som fremhever allitterasjonene med stor suffisance) introduserer sjimpansen med et "And I say", som Porters "I'm sure", når det gjelder giraffene.

I Frank Sinatras innspilling blir teksten fra nå av strukturert løsere. Det virker som om han hadde glemt ordene og var nødt til å improvisere, dikte litt selv. Han bytter på rekkefølgen av strofene og tekstelementene. Også Armstrong gjentar delvis det som allerede er sagt, eller fyller på med scat. Sinatra har en strofe om Napoelon som jeg ikke kjenner fra noe annet sted. De utnytter altså den "ikke faste tekstens" muligheter kreativt. Systematikken i dyreklassene går riktignok i vasken når giraffer og ørner nevnes i samme setning, men giraffene gjør det "on the sly" og ørnene "as they fly", så det rimer pent, og begge har det altså ikke lett. Armstrong regner med at "the most refined lady does it" (istedenfor lady bugs), og han spør "what's the use of balls" (der Porter snakker om "moth balls")!

Teksten er lang. Som "ikke fast tekst" er den i prinsipp uendelig. Gjennom sin oppramsingsstruktur er den kanskje lettere å dikte videre på eller improvisere over enn å memorere ord for ord. Ella Fitzgerald og Paul Smith/Barney Kessel måtte gjøre flere opptak, og på CDen er disse nå kommet med. På ett av dem avbryter Ella midt i og utbryter: "It's so long!" Som hos noen barokkpoeter er det faktisk en fare for at slike kataloger tross alle retoriske raffineringer blir litt kjedelige. Ella og mange andre vokalistene synger da også bare to av fem strofer, mens Armstrong synger fire, med stor variasjon i melodiens og rytmens behandling.

Strofe 4 handler om insekter, som "sentimental centipedes". Og "mosquitoes, heaven forbid, do it". "Refined Ladybugs" gjør det bare "when a

gentleman calls". "Moths in your rugs" hører til fengselsparadigmet, og de lar seg ikke stoppe av "moth balls".

Strofe 5 er viet landdyrene, og da dukker selvfølgelig sjimpansene opp først – de gjør det "in the zoos". Hør hvordan Armstrong dveler ved "chimpanzees – zoos". (Noel Coward i sin versjon er som alltid frekkere: "Monkeys, wherever you look, do it".) Når det gjelder "old sloths", grubler Porter over at de gjør det "though the effort is great". Av kenguruene er det kun "some courageous" individer som "do it" – om det nå skyldes at de lange bakbeina er i veien eller at Porter likte nesten-rimet og allitterasjonen "courageous – kangaroos". Bjørnene og pekingeserne har det til felles med sjimpansene, gullfisken, etc. at de gjør det hhv. i fangenskap og i siviliserte omgivelser: "bears in pits do it,/ even Pekineses in the Ritz do it".

Frank Sinatra har som sagt en strofe til.²⁰ Etter de eksotiske folkeslagene kommer han til samfunnets støtter, autoriteter, som altså også ... Det begynte allerede med "the upper sets in Spain", og i dyreriket med "High-browed old owls ... they're supposed to be wise". Men nå kommer vi til "the royal set". Der gjør man det, siden man kan fransk, "sans regret". Assosiasjonen går fra det franske språket til Napoleon. Napoleon ble bedratt av Marie Antoinette, og det markeres med et falskt rim. Dessuten kan det i uendelighet gjentatte "do it" her varieres med imperfektum "did it". (Det finnes en amerikansk vits som jeg hørte av Dizzy Gillespie: "The telegraphists daughter did it, did it, did it"):

The royal set sans regret did it
And they considered it fun
Marie Antoinette did it – with or without Napoleon.

Siden "Antoinette" mitt i linjen rimer med "sans regret" (i engelsk uttale), så er det vel først og fremst hun "blant the royal set" som ikke angret. Fallet fra de sosiale høydene markeres hos Sinatra (med umotivert imperfektum):

Parliament pleasure bent did it
Mam'selles every time they're short of rent did it.

Coward er her igjen frekkere. Han snakker om "visiting statesmen" som "do it in cars".

Et formalt karakteristikum i teksten som minner om hhv. anafor- og epiforteknikken hos barokkdikterne, er den stadige gjentakelsen av kvintessensen, de to ominøse ordene ”do it”. De rimer – med unntak av innrimet ”Letts, let’s” – ikke med andre ord. I hver A-del forekommer de tre ganger, i B-delen tre ganger. Dvs. man hører dem 12 ganger i hvert chorus. Denne insisteringen kunne virke kjedelig og masete, men vitsen er at etter tre gjentakelser som man tror er en påstand om sex, kommer den harmløse romantiske klisjeen ”Let’s *fall in love*” – hver gang like overraskende. Man kan bli lettet eller skuffet av denne forskyvningen på meningsplanet, alt ettersom. Strukturen har et fint navn: isotopimodulasjon (sml. Soles – souls). Cole Porters bruk av den ligner de gåtene som pleide å ledsage barokke bryllupsdikt. De var gjerne på fransk, slik at barna ikke skulle forstå dem, eller for at alles oppmerksomhet skulle skjerpes ekstra mye. Gåtene var formulert slik at alle straks tenkte på noe sekseuelt, mens den rette løsningen var svært harmløs. Her er et eksempel på et tysk dikt, skrevet til et bryllup i Stockholm:

Nu rahtet ihr Jungfer’n/ ihr liebes Göttinnen
 Was dieses woh sey/
 Ey saget es frey/
 Noch eh ihr euch werdet begeben von hinnen.
 Es ist glatt und rauch
 So wie der Gebrauch/
 Man steckt es ins Vaß/
 Biß es wird recht naß/
 Dann sagt es treulich
 Was vorgieng neulich.
 [...]
 Herr Bräutigam sagt an
 Ob ihrs nicht gethan
 Und offt gebraucht dieses Ding mit Lust
 So wird Ihn’n allen/ Schreiben bewust.²¹

Brudgommen har meget ofte ”gethan” det – til og med ”gethan ... mit Lust”. Han var skriver, og den rette løsningen er antydning i siste linje: en penn å skrive med.

McBrien skriver i sin monografi om Cole Porter: ”Porter’s use of the pronoun ”it” is masterful. He follows Mallarmé’s advice to suggest rather than to name. [...] Porter plays tricks with the audience: we first think that the antecedent of ”it” is sex, but the *faux naive* speaker is more loftily pro-

posing not sex but love.” McBrien gjør oppmerksom på at Porter trikser på samme måte med ordet ”that” i ”You’ve Got that Thing” og ”Don’t Look at Me That Way”.²² I førstnevnte låt dukker det forresten opp en representant av serien elskende dyr:

You’ve got that thing, you’ve got that thing,
That thing that makes birds forget to sing.

Og endelig har vi altså i denne Cole Porter låten også kjæresteparet Adam og Eva:

You’ve got what Adam craved when he
With love for Eve was tortured.

Og i ”Let’s Misbehave” står det også følgende linjer:

They say that bears
Have love affairs,
And even camels;
We’re merely mammals,
Let’s misbehave.

Forresten hører det med til vår intertekstuelle ekko-sal at Woody Allen bruker ”Let’s Misbehave” i sin film ”What You Always Wanted to Know About Sex.”.

Bloodhound Gang har en raplåt der de kombinerer ”Let’s Do It” med ”Let’s Misbehave”: ”You and me, baby, we ain’t nothing but mammals/ Let’s do it like they do in the Discovery Channel!”

Det er blitt sagt at det barokke topos av elskovskjeden på jorden og i kosmos på lang sikt bidro til sekulariseringen av den vesterlandske tenkning. Fra å være de fornemste av alle dyr i den barokke diktningen er vi i hvert fall i denne tekstpassasjen hos Cole Porter (og hos Bloodhound Gang) hentet ned på samme nivå som alle andre pattedyr.

IV

Den barokke bryllups poesien er per se mer belærende enn en musicaltekst, som først og fremst skulle være underholdende – noe som barokk bryllups poesi riktignok *også* skulle være.

Det er ikke dermed sagt at Cole Porters tekst ikke har sin ideologiske betydning eller funksjon. Den likner til og med den barokke bryllupsdikt-

ningens intensjon. 1600-tallets bryllupspoesi var nok på mange måter affirmativ, konservativ, særlig når den ble skrevet av de mange diktende prester. Når teologen Dr. Petter Olufsson Warnmark konkretiserer 'elskovskjeden' med fremmede menneskeslag påstår han først at "Them iag til Tidzfördrif/ mig ärnar teckna opp". Men så forteller han om deres frieri- og bryllupsvaner, for – ganske sjåvinistisk, ville vi si i dag – å fordømme dem og til slutt peile seg inn på vår alene riktige og saliggjørende protestantiske adferd. I Malabar finner han jus primae noctis – som om ikke den uskikken også fantes i hans nærmere omgivelser! Hos "Hottentotter som i Indien [!] fortöfwa/ Brudefolcket i ett Skriande sig öfwa." I Libya registrerer Warnmark "Then stygga Hedna-Sed/ at alle the som gå/ I Bryllopz Laget/ sku then stora Frihet få/ At then wäna Brud på leena Dunen präfwa." Han forteller om liknende styggedommer i Kina, Egypt, Brasil, Etiopia, for til slutt med lettelse å konkludere:

Så har wij Christne tå berömelige Seder
[...]
Then Sed den bätsta är/ som vijd Gudz Ord sig stödjer.²³

Cole Porter, når han fleiper med lapper og finner, er ikke politisk korrekt, men han er allikevel ganske harmløs, sammenliknet med Warnmark. Og Porter skiftet som sagt ut en strofe om "chinks and japs" som han selv syntes kunne såre noen. Som produsent av masseartikler som musicals og songs som skulle gå over hele verden, var jo dette også fornuftig av ham rent økonomisk.

Barokkpoesi, ikke minst der den tematiserte kjærligheten, bidro altså på lengre sikt til sekulariseringen. En litt mer distinkt tese som jeg argumenterer for et annet sted²⁴ går, som allerede antydnet, ut på at spesielt bryllupsdiktningen henvendte seg til de ugifte unge menn og først og fremst kvinner og bidro til å bryte ned eller mildne motstanden mot seksualitet som ble innprentet av en seksualfiendtlig kirke. Seksualfiendtligheten har overlevd fram til våre dager – ikke minst i Amerika, bare tenk på siste presidentskandale.²⁵ McBrien forteller en god anekdote som viser hvordan Porters sang i en konkret situasjon gjør dobbeltmoralen synlig. En far ba sin unge datter å synge "Let's Do It" sammen med ham. Hun svarte: "Daddy, if you don't want me to do 'it', why do you want me to sing about it?"²⁶

Egentlig er det merkelig at Porters "Let's Do It" ble en slik suksess. Eller snarere: Den kan jo nesten bare ha blitt det *fordi* puritanismen og dobbel-moralen sitter dypt i oss. Vi er takknemlige hver gang den får seg et spark – i vittig og spøkende form, og i kunstens eller showbusinessens frirom, så sensurlystne moralister med gledesdrepende og til syvende og sist dysfunksjonale og urealistiske bud kan overlistes. Eller, om vi er puritanere selv, fordi vi iblant gjerne lar oss kile litt av leken på grensen av det seksuelle tabu. Som det er blitt sagt om litteraturens funksjon: Den synliggjør grensene, relativiteten av de til enhver tid gjeldende "meningssystemene", problematiserer dem, bidrar til å forandre dem. "You've got that kiss, that kiss that warms/ That makes reformers reform reforms", som Cole Porter også skrev.

Kunsten, litteraturen har denne effekten fordi den leker, og den leker ikke minst i intertekstualitetens ekko-sal. Den står på naturens side i den forstand at den – til og med i ortodoksiens og regelpoetikkens tid – er non-konform. I mottoet til dette essayet står det at mot naturen er pedagogikken og kunsten maktesløse. "Kunst" betyr i dette sitatet imidlertid dressur. Setningen er gjengitt på et emblem – altså kunst i vår forstand. Det viser en ape som løper bort fra sin herres dressurforsøk fordi noen kaster nøtter til den. I den utvidede kommentaren til emblemet blir dette tillempet på menneskets seksualitet: En man ville flykte fra sin avhengighet av kvinnen og gå i kloster. Men ikke før ser han kvinnen igjen, så faller han for henne på ny. Et motiv i bryllupsdiktingen er forresten også at jentene ikke skal late som om de er av "Nunne-Släkt" (Lucidor, Warnmark).

Interessant er det at Noel Coward fra det puritanske England – og noen tiår senere enn Porter – er betydelig mer provoserende enn sitt amerikanske forbilde – for ikke å snakke om Bloodhound Gang.²⁷ Der Cole Porter ramser opp en del autoriteter i en mild humoristisk kontekst, eller snakker om Napoleon fra en historisk fortid som egentlig berøver keiseren autoriteten på forhånd – med eller uten Marie Antoinettes sidesprang –, lister Coward opp en lang rekke navngitte aktuelle VIPs, autoriteter og autoritetsinstitusjoner som/der man gjør det.

V

La oss se litt på "elskovskjede"-tradisjonen som tok utgangspunkt i Cole Porters tekst – som vi jo har vært inne på noen ganger.

Først Noel Coward. Han har en innledning, akkurat som Porter. Her handler den om ulike forfatteres behandling av emnet kjærlighet: "Mr. Irving Berlin must have emphasized sin in a charming way./ Mr. Coward, you know, wrote a song or two to show: sex is here to stay./ Richard Rogers, it's true, takes a more romantic view/ of a slight biological urge./ But it really was Cole, who made the hole thing merge."

I strofene siterer Noel Coward "birds and bees", og "Dutchs" fra Cole Porters tekst. Ellers har han en lang rekke tanke- og lattervekkende eksempler av egen oppfinnelse i den prinsipielt uavsluttede serien Porter (og barokkpoetene) har begynt på. Det skjer kongenialt med kombinasjoner av både semantiske og lydlig-formale paradigmer – som jeg har påvist i Porters utgangstekst. Han er imidlertid ikke så interessert i dyr som i mennesker. Rettere sagt: Han gir Porter-sangen en vri i retning samfunnssatire. Etter "monkeys" går han brått over til samfunnsstøtter, VIPs og kjendiser og andre eksponerte samfunnsgrupper. Han blir så konkret at han nevner navn. Det begynner bare relativt morsomt: "Even Hildegard and Hutch do it. [...] Marlene might do it,/ but she looks far too young." Men så går han over til "our leading writers" og nevner bl.a. "Somerset and the Maughams [!]" "The Brontës felt that they must do it,/ Mrs. Humphrey Ward could just do it."

Those T. S. Eliot and Fry did it,
– they did it in verse.
Priestley and I do it,
But we have to rehearse.

Voldsomme lattersalver ved hvert nye poeng på liveopptaket jeg har teksten fra, viser at Coward appellerer til dype behov for psykisk avlastning hos sitt publikum. "McCarthy did it once, but it took a long time". Og så:

The House of Commons en bloc do it,
Civil Servants by the clock do it,
Let's do it, let's fall in love.
Foodcranks who only eat roots do it,
Teddy boys in horrid suits do it.

"Kith and kin more or less do it/ Every uncle and aunt...". Dertil kommer "Those girls that turned into chaps". En gruppe hos Coward består av kongelige, men annerledes enn hos Porters/Sinatras "royal set" nevnes her

navn som var aktuelle på femti- eller sekstitallet, da sangen ble skrevet: Ali Khan og kong Faruk.

Omtrent midt i teksten, der også "birds and bees" nevnes, formulerer Coward sin filosofi i tilknytning til Porters innledning: "It is just nature elle môme/ Merely singing just the same old song".

I Sverige finnes det to ganske frie oversettelser av Cole Porters tekst – i riktig forståelse av den "ikke faste tekstens" muligheter og krav som originalen legger opp til. En av oversetterne er komponisten og sangforfatteren Gösta Rybrant. Refrenget lyder hos ham nesten som fra en lærebok i svensk grammatikk: "Varenda en kan det, män kan det. Han och hon och det och den kan det. Kan du det? Kan du bli kär?"

Rybrant følger først Porters innledning. Men der Porters "little blue clerk" synger mot månen, har Rybrant: "en trist kontorist får i ögonen nå't visst, när han ser på en välformad vrist". Dessverre holder den videre oversettelsen eller bearbeidelsen ikke helt hva denne begynnelsen lover, den har ikke Porters smartness og slagkraft. "Så bli inte nervös: det är kärleken som kommit lös" for Porters "it's nature, that's all". Ledemotivet heter hos Rybrant "kan det" istedenfor "do it". Og istedenfor oppfordringen "let's fall in love" har Rybrant et spørsmål: "kan du bli kär?" Det ser ut som Rybrant på dette punktet oversetter fra en annen og vagere versjon av vår Porter-sang, Theodore Koehler og Harold Arlens "Let's Fall in Love"; der står det også et spørsmål: "why shouldn't we fall in love?" Rybrant har bare to strofer, og sammenstillingen av eksemplene virker mer planløs enn hos Porter, ofte mer abstrakt forklarende enn slagkraftig og vittig.

Den andre svenske versjonen er av Lars Amble, skrevet til en revy med tittelen "Can Can", 1973. Den ligner sterkt Gösta Rybrants tekst. Nølingen istedenfor Porters frekke imperativ og triumfalt humoristiske panerotiske forkynnelse er ikke bare kjedelig, men direkte pinlig: "så måste någon svara på/ mitt frågande/ kan jag det/ kan jag bli kär?" Slutten lyder så her: "ja men förstår ni mig om jag säger att/ det här börjar kännas riktigt skakande/ att inte riktig veta ifall jag/ kan det/ kan jag det/ kan jag bli kär/ Usch!" Ja, usch! I Cole Porters musical bidro teksten til å overtale en kvinne. Frigjort fra musicalen som den for lengst er blitt, er den en oppfordring til alle mennesker. Hos Amble er den blitt fordreid, liksom trukket inn i et enkelt jeks selvplagerske psyke og muligens usikre kjønnsidentitet. Sangen beskriver

en ubesluttet elsker, og akkurat denne masete usikkerheten er kanskje tenkt å virke ekstra parodisk-komisk i kontrast til Porters bråkjekke original. Det skal kanskje være litt Hamlet her, som i Koehler/Arlens sang som også hos Amble hører til pretekstene: "We might have been meant for each other/ To be or not to be,/ Let our hearts discover, /Let's fall in love,/ Why shouldn't we fall in love?"

I Danmark har vi en versjon av "Let's Do It" fra 1959 som ser ut til å være direkte inspirert av Noel Cowards. Robert Arnold har skrevet, og Preben Uglebjerg har sunget den. Innledningen begynner slik: "I United States der sad en komponist,/ og komponisten var Cole Porter selv..." Arnold ser ut til å ha kjent Rybrant/Amble også, strofene begynner med "Hun gjør det, han gjør det,/ hver en kvinne, hver en mann gjør det". Men Arnold overtar det egentlige refrenget som engelsk sitat fra Cole Porter. Teksten går direkte på navngitte politikere og kjendiser, inklusive Prinsesse Margaret (Lord Snowdowns kone):

Prinsesse Margaret, som slet ikke tør det,
Må gi' efter for trangen,
Æh, eks-kong Faruk gjør det
I en halv snes ad gangen.

Arnold/Uglebjerg har mange navn fra den danske revy- og filmverdenen, samt av politikere som f.eks. Jens Otto Krag. Fra dyreriket teller de opp "en bi, en fisk og en fugl". Den danske teksten er heller ikke den språklig så raffinert, den stoler på frekke antydninger som for meg som ikke-dansk, og nesten femti år senere, ikke alltid virker. Preben Uglebjerg presenterer den imidlertid feiende flott under utnyttelse av Porters melodiske rafinesser.

I Tyskland har Hildegard Knef skrevet og sunget en morsom, meget selvstendig "oversettelse" med tittelen "Sei mal verliebt". Av visse hentydninger å dømme er den fra slutten af 60-tallet. Max Rabe synger den med 20-tallskoloritt til filmen om Knef: "Für mich soll's rote Rosen regnen", 1995. Knef har bare gullfisken fra Porters original, resten er egen oppfinnelse. Hun overtar imidlertid helt tydelig Porters språklig-stilistiske finesser:

Ochs tut es, Kuh tut es,
ein gesundes Känguruh tut es,
tu es, sei mal verliebt.
Der Fink und Star auf dem Dach tun es,
Bachforellen ohne Bach tun es,
Ach tu es, sei mal verliebt.

Knef synger om at en krokodille gjør det - "bitte frag mich nicht wie!" -, om "ein alter Walfisch im Tran", mennesker fra Tutua(?) til Luzern og "ein Eskimo ohne Licht tut es". Og så til og med: "Ich tu es, ich bin verliebt". "Nerz mit viel Herz tut es, für die Pelzindustrie". Agenter i øst og vest og en student "ganz ohne Protest" gjør det. Slutten lyder: "Ein Betriebsausflug im Gras tut es,/ Spaß macht es, sei mal verliebt!"

Endelig finnes det også en reggae-adapsjon av "Let's Do It", Peter Tosh synger den. Peter Tosh er ikke litterært så sofistisert som Porter og Coward, han konsentrerer seg om budskapet. Det måtte da være den avslappet gyngende reggae-musikken som står for en mild form for selvironi og for kunstnerisk lekelyst. Han overtar ikke melodien, og skifter tema, men bibeholder/benytter "tekstmaskinen". Temaet er hasjrøyking, og refrenget og sangtittelen heter "Let's Legalize It". De som "do it", røyker hasj altså, er "singers", "players of instruments", "doctors", "nurses", "lawyers", "judges" – her tar Tosh autoritetene til inntekt for sin freakposisjon. Men Tosh har også representanter fra dyreriket: "birds", "ants", "fowls" og "goats". ("Ants" har Tosh felles med Dahlstiernas "myror"!)

Grunnen til at man skal gjøre det – "legalize it, don't criticize it" – har hos Peter Tosh som hos Cole Porter og Dahlstierna noe med naturen å gjøre. Det skal nemlig være godt mot "flu", "astma", "tuberkulosis" og til og med mot "trombosis".

En låt og sangtekst som parodieres så ofte, må være svært kjent. "Sesamestraße Muppets" ser ut å forutsette at låten vår også er kjent av barna. Eller den syntes helt enkelt at "tekstmaskinen" ga morsomme muligheter også for en barnesang - og Porters melodi er bibeholdt i "Let's Lay An Egg". I den tyske oversettelsen begynner den så her:

Tauben tun es, Falken tun es,
Papageientaucher auch tun es,
wir tun es, wir legen ein Ei.

Teksten er strukturert etter kontrastprinsippet: ”Kröten tun es, der Alligator auf dem Sumpf tut es”, ”Igel tun es,/ Dinosaurier sowieso tun es.” Hos paret ”Schnecken” og ”Schlangen” har vi også her en allitterasjon. Det pedagogiske fasit er: ”So fängt für uns das Leben an.”

Cole Porter har ikke de encyklopediske ambisjonene som vi finner hos barokkpoetene, og hans filosofi er mer overfladisk. Det trekkes underholdende poenger av sidestillinger av underlige dyr og eksotiske menneskeslag, og produseres en del vittig nonsens, mens det på 1600-tallet nok var en ekte zoologisk og geografisk interesse med i spillet. I barokktiden var det helt utenkelig å la katalogen omfatte de kongelige. Og om jeg mener at barokklitteraturen, ikke minst bryllupsdiktingen, bidro til mentalitetsforandringer, så var den aldri samfunnskritisk, og av gode grunner veldig forsiktig med samfunns satire. Barokkdikterne gjorde – revolusjonært – naturens lov gjeldende overfor statskirkens, mens Cole Porter både provoserer og morer det gode (men musical- og jazz-diggende) borgerskapet med en rapport fra dyrenes seksualliv. Bloodhound Gang henvender seg til en lyttergenerasjon som er oppvokst med Discovery Channel og allerede har sett seg lei av kopulerende hvaler og sebraer i *close up*.

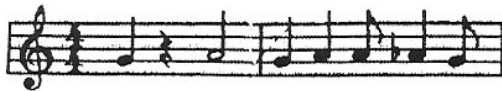
VI

Når jeg nå kommenterer melodien, skjer det med det forbehold at jeg ikke har sett originalpartituret til musicalen eller hørt originalopptaket fra 1928, der ”Let’s Do It” synges som duett av en mann og en kvinne. Jeg vet ikke om harmoniseringen og andre jazzmessige kvaliteter av låten er Cole Porters fortjeneste. Porter, som har bidratt med så mange numre til *The Real Book*, jazzens standardrepertoar, hadde egentlig ikke mye til overs for jazz.²⁸ Men anmelderne ved uroppførelsen kalte ”Let’s Do It” ”a bright and snappy tune”. Sangen ble rost som ”this joyously tuned and worded anthem with which Bordoni rang twelve bells.”²⁹ Irene Bordoni sang i hovedrollen som Paris-starletten.

Komposisjonen har uten tvil en del jazzkvaliteter, ikke i det melodiske, men i det rytmiske. Det må skyldes den monotone melodien at den nesten aldri blir spilt rent instrumentalt. Hele komposisjonen ser ut til å være koncipert først og fremst med tanke på at teksten kan leveres i full tydelighet, og der bruker Porter en del smarte triks. Slik har da også Louis Armstrong oppfattet det. Når man hører hans opptak, kan man knapt gjøre seg en fo-

restilling om hva som egentlig står i notene. Men, som det står i heftet til CDen om denne interpretasjonen med Oscar Peterson Quartet fra 1957: "Cole Porters Let's Do It never was in better hands; [...] The tempo is so deliberate that few could have sustained it, and Peterson & Co. are very helpful in maintaining the velocity – the pianist in particular keeps it flowing. But that tempo gives maximum weight to the lyrics, and Armstrong doesn't drop a stitch."

Melodien er ganske enkel, en slags omsnudd "Yes, Sir, That's My Baby", altså charleston, som nok var det mest jazztypiske Porter visste om i 1928. Noel Coward og flere andre som har tolket den da også temmelig fort.



Yes, Sir



Birds do it Bees do it

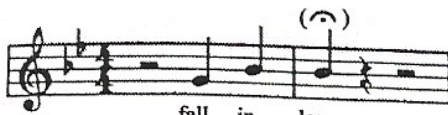
Spilt i medium tempo, som er blitt det vanlige, inviterer den til offbeat-spill i trommene, og da svinger den bra. Antydninger til offbeat har også Louis Bellson i Peterson Quartet, når kvartetten mot slutten bygger opp den rytmiske intensiteten, tross det ekstremt langsomme tempoet.

Innledningen har som sagt både når det gjelder tekst og melodi resitativ-karakter. Melodien beveger seg nølende litt opp og ned, men i tredje og syvende takt munner den ut i et markant motiv med et stort intervall (kvintsprang).

Dette motivet framhever og imiterer fuglens "Sping, sping" (Armstrong synger: "Swing, swing!"), blomstens "Ring, ring". Oscar Peterson gjentar motivet med triller som et ekko på Armstrongs ganske flegmatiske fuglekviser. Til slutt, på første slag i avslutningstaktene av de 16 takters resitativ synges tekstens sentrale budskap på samme motiv som nå i en mer bekvem liten ters fører til grunntonen: "fall in love".



Sing: "Spring, spring"
ring: "Ding, ding"



fall in love

Den egentlige sangen har formen A(8)A(8)B(8)A'(8). A-delen begynner med en opptakt av tre fjerdedeler på g som markerer at nå begynner det å svinge, nå går vi i gang. Armstrong betoner de tre opptaktsslagene veldig sterkt og rytmisk markert, som om han skulle stampe inn tempoet. Effekten er så mye sterkere, etter at han avslutter resitativet med to lange fermater på "love" og "Oh yes!"



Hvis trommeslageren nå spiller off beat, får han plass til off-slagene i melodien – den har pause på andre slaget:



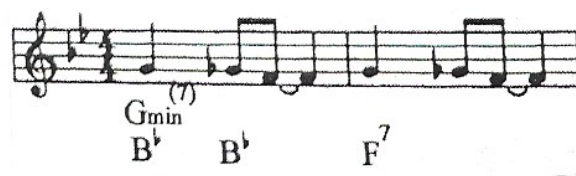
Melodien består egentlig bare av dette innfall av én takts lengde. "Let's Fall in Love" av Koehler/Arlen er en imitasjon av Cole Porter, men med mer markante intervaller:



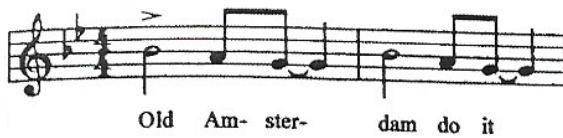
De fleste jazzmusikere spiller dette synkopert og "in thirds", så likheten blir enda tydeligere:



Motivet flyttes siden hos Cole Porter litt opp og ned i sekvenser, men uten at det oppstår en riktig melodisk bue. Låten kretser med en tendens til småskalig kromatikk hele tiden om seg selv – og det kan jo oppfattes som et poeng siden teksten også gjør akkurat det! Harmonisk kan man iaktta noe liknende. A-delen begynner ikke med grunnakkorden, men med moll-parallellakkorden på taktslagene 1 og 2, først da kommer grunnakkorden. Dette kan også høres som en eneste akkord: grunntreklang med sixte ajoutée (omkring 1928 den mest "jazzige" akkorden, elsket av Boogie Woogie-pianistene). Det vil si den harmoniske bevegelsen er lite distinkt. Dertil kommer at motivets minimale tonefølge g, gess, f kan bli stående på samme trinn, når vi får septimakkorden på dominanten:



B-delen (the bridge) har ikke, som det ellers pleier å være, et nytt, kontrasterende melodisk motiv. Det eneste er at motivets første note nå ligger på grunntonen, og at den ikke kuttet av med en pause. Dette understreker det insisterende i teksten.



Ella Fitzgerald f.eks. holder ut denne første tonen i B-delen over en hel takt, dvs. hun insisterer enda mer:



Man kan sammenligne Porters B-del med B-delen i Koehler/Arlens "Let's Fall in Love". Den har den kontrasterende B-delen med nytt melodisk material som er det normale for en jazz-låt:



Motivet flyttes nå litt mer rundt i harmoniene, med den følgen at vi får noen jazzmessige forminskede septimer i taktene 4, 6 og 7. Samtidig er teksten der litt mer fleksibel i syntaks og assosiasjoner. Refrenget gjentas ikke lenger i hver femte takt, men først når A-delen (A') kommer igjen.

I hele det 32-takters choruset får vi høre motivet 19 ganger. Det andre melodiske materialet har ingen selvstendig funksjon, det er bare den allere-

de nevnte opptakten og så en slags opptaktsfigur til, med punkterte åttendeler som hjelper til å transportere motivet oppover:



I A'-delen får vi – endelig! – en markant oppadstigende bevegelse av motivet over tre trinn. Det flyttes – i forhold til melodien ellers – nesten triumfalt opp en forminsket kvint fra startpunktet (dvs. en liten ters over grunntonen = bluenote!) og siden en ren kvint fra der det begynte så ubestemmelig en ters under grunntonen, og til sist en sekst. Slik legges det opp til klimaks og ordene "let's fall in love" i chorus-slutten – bare hør på Ella Fitzgeralds interpretasjon!



Melodien underbygger altså spenningen som det legges opp til i teksten med alle de gjentatte ledemotiviske "do it", til vi til slutt med sterke musikalske argumenter blir forsikret om at det er "fall in love" det handler om, og ikke det vi trodde. Ideologisk klimaks eller antiklimaks – i melodien er det romantikken som triumferer når den fra de lave sfærene (en ters under grunntonen) har beveget seg oppover. Dog ikke høyere enn en kvart over grunntonen. Det er ingen barokk koloraturarie som besynger den "Sanne Kjærlighet" på det høye c. Porters "True Love" derimot er en kitschaktig langsom vals...

*

Fred Lounsberry, som har skrevet en hel bok om Cole Porters lyrikk, skriver i heftet til CDen med Ella Fitzgeralds versjon utførlig om at vår songwriters tekster er preget av en kombinasjon av intelligens, modenhet, frekkhet, tilbakeholdenhet, slagkraft, realisme og dannelse. John Updike skriver i forordet til *The Complete Lyrics of Cole Porter* (1992): "He [Cole

Porter] brought to the traditional and somewhat standardized tasks of songsmithing a great verbal ingenuity, a brave flexibility and resourcefulness". Alt dette passer jo absolut på "Let's Do It". Så jeg håper ikke at noen mener det samme om min letsdoitologi som Ella Fitzgerald sa om vår Cole Porter låt: "It's so long!"

Noter

1. Arthur Henkel/Albrecht Schöne, *Emblemata, Handbuch der Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, sp. 437.
2. Sml. The Virtual Cole Porter, www.geocities.com/Broadway/932/porter, og: www.coleporter.org.
3. Erik Noreen fant dem i Stettin og publiserte dem i *Samlaren* 1940, S. 105–118. Jeg fant dem i samlingen *Vitae Pomeranorum* i Greifswalds universitetsbibliotek.
4. Sml. Hans-Georg Kemper: "Geordnete Liebe. Diesseitsbejahung und Daseinsbewältigung in der Barock-Lyrik (Opitz und Gryphius)", i: Janota/Scheuer/Kemper, *Deutsche Literaturgeschichte. Mittelalter und Barock*, Düsseldorf 1980, s. 94. Det mest kjente eksempl er Paul Flemings "Früelings Hochzeit", inspirert av den panerotiske italienske filosofen Marsilio Ficino.
5. Om dateringen og attribueringen se Bernt Olsson, *Den svenska skaldekonstens fader*, Lund 1974, s. 50 f.
6. Bernt Olsson, *Bröllops besvärs Ihugkommelse I*, Lund 1970, s. 4 ff.
7. Samuel Columbus. *Samlade dikter II*, utg. Bernt Olsson och Barbro Nilsson, Stockholm 1995, s. 62 og s. 93.
8. Citat fra William McBrien: *Cole Porter. A Biography*, New York 1998, s. 121 f.
9. Sml. Bernt Olsson, *Bröllops besvärs Ihugkommelse*, op. cit. bd. II, s. 14 f.
10. Se også f.eks. så sent som hos Gustaf Fredrik Gyllenborg i "Herdevisa", *Rokokolyrik i urval* av Björn Julén, Stockholm 1962, s. 115 ff.
11. Sml. Bernt Olsson, *Bröllops besvärs Ihugkommelse*, op. cit bd. II, s. 45.
12. Sml. McBrien, s. 44 ff.
13. Sml. kapitlet "Der unfeste Text" i Joachim Bumke, *Die vier Fassungen der 'Nibelungenklage'*, Berlin, New York 1996, s. 53ff. Robert Kimbal gjør rede for sine editionprinsipper i *The Complete Lyrics of Cole Porter*, (1992) og han kommenterer: "It is helpful, perhaps, to think of a published song as offering a view of a lyric at one particular point in the creative process. A cast recording gives us another view at another stage in the process"!
14. Denne tesen argumenterer jeg utførlig for i en artikkel om Dahlstiernas Stralsundbryllupsdiktning i: *skandinavistik* 1/2001.
15. Bernt Olssons och Barbro Nilssons utgave, Bd. I, Stockholm 1998, s. 212 f.
16. Lars Johansson (Lucidor): *Samlade dikter*, utg. Stina Hansson, Stockholm 1997, s. 38.

17. Innledningen kalles hos Porter *Verse*, mens de følgende strofene kalles *Refrain*. Det egentlige refrenget er imidlertid linjene 6 og 13 i hvert "Refrain" (strofe): "Let's do it, let's fall in love".
18. "Verse 3 (english production)" i min utgave består av deler av strofe 3 pluss noen nye linjer. Sml. *Cole Porter 100th Anniversary*, 1991 Warner Bros. Publications Inc., s. 15. "English production" mener revyen *Wake Up and Dream*, 1929.
19. Petter Olufsson Warnmarck: *Parnassi Grönskande Blomsterwall*, Göteborg 1709, s. 89.
20. Se www.vex.net/~buff/sinatra/cgi/arch.cgi/Let's_Do_It.
21. Jan Drees, *Die soziale Funktion der Gelegenheitsdichtung*, Stockholm 1986, s. 450.
22. Sml. McBrien, s. 121.
23. Warnmarck, op. cit., s. 60–65
24. Se fotnote 14.
25. Sml. "Introduction" i: Merry E. Wiesner, *Christianity an Sexuality in the Early Modern World. Regulating Desire, Reforming Practice*, London and New York 2000.
26. I barokke bryllupsselskaper lot man gjerne barn lese opp de tvetydige gåtene for å gjøre det hele mer pikant!
27. Robert Kimball skriver i *The Complet Lyrics of Cole Porter* (1992): "Porter's willingness to dare, limited as it was, did help pave the way for today's more salubrious climate." (s. xxi)
28. Sml. McBrien, s. 370.
29. McBrien, s. 121.

Diskografi (utvalg)

- Lars Amble, Jan Boquist, Ulla Sallert: Can can, CD Honda Music Int. 1 104
Louis Armstrong, Let's Do It, Verve CD 529 017-2
Bloodhound Gang, The Bad Touch, Geffen CD 497 085-2
Noel Coward, 100 Years of Cinema, CD 2, R2CD.40-25/2
Billie Holiday, Lady Day's Immortal Performances, CD 53006 AAD
Hildegard Knaf, Für mich soll's tausend rote Rosen regnen, eastwest records 0630-12998-2
Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Song Book, CD Verve 537 257-2
Peggy Lee/Benny Goodman, Everything I Love, CD ACUM 20.3046-HI
Della Reese, Cha Cha Cha, RCA 886 828-919
Sesamstraße: Ernies Tierleben. Lieder und Geschichten, BMG 7432154218 2
Peter Tosh, Legalize It, Virgin CDV 2061, 0777 7 87038 2 2
Preben Uglebjerg, Gyngerne og karusellen, FANCD 8906
Dinah Washington in the Land of HI-FI, EmArcy 826 453-2

Tre ”svarta motiv” av Stig Carlson

Bo Everling

Journalisten och poeten Stig Carlson har blivit något av en klassiker med sina porträttdikter av jazzmusiker i diktsamlingen *Svarta motiv* (1953). Dikterna är kanske inte poetiskt fulländade men har med en viss regelbundenhet åberopats som inspirerande modell för andra jazzlyriker under 50-talet och de decennier, som förflutit sedan dess. Tre som tidigt påverkades är Svante Foerster, Olle Snismarck och Gunnar Harding. I Foersters debutbok *Solmässan* (1954) liksom i Snismarcks första diktsamling *Som en cymbal* (1959) finns porträttdikter, som är tydliga bevis på att författarna har läst Carlsons dikter om Louis Armstrong, Duke Ellington, Mezz Mezzrow och Bessie Smith. Gunnar Harding, som debuterade 1967, hade experimenterat med porträttdikter i Carlsons anda men inte publicerat dem.

Det fanns tidigt invändningar mot de lyriska jazzporträtten. Poeten Petter Bergman förargade sig i en recension av Stig Carlsons antologi *Tolv blåtoner* (1959) över den ensidigt blåtonade stämningen i 50-talets jazzdikter, som bara stundtals kunde brytas av den revoltanda, som också hörde till. Det blev torftigt menade Bergman med en poesi, som bara tillät två uttryck.¹

Det nya med Stig Carlsons diktsamling *Svarta motiv* hade varit att den innehöll en hel avdelning med sju jazzdikter som i sex fall skildrade namngivna jazzartister och i det sjunde genom sin titel ”Weary Blues” alluderade på en av jazzlyrikens pionjärer, Langston Hughes, vars första diktsamling, *The Weary Blues*, utkom 1926. De tidigare jazzlyrikerna i Sverige hade behandlat jazzen som ett tidstypiskt fenomen men med undantag för Gustaf Rune Eriks inte gått in på människorna, som representerade musiken. Eriks hade 1944 fått en grammofonskiva av sin vän Stig Carlson, *St. Louis Blues*, insjungnen av Bessie Smith. Enligt vad Eriks själv berättat, lyssnade han på den femton gånger, varpå han skrev en dikt, ”Blues till Bessie Smith”, som han bifogade ett tackbrev till Carlson.²

Dikten omfattade två tolvradiga strofer, en allusion på tolvtaktersbluesen. Den första strofen lyder:

Jag faller sakta bakåt genom tiden
med rösten dröjande i örats virvel.
O Bessie, bluesens mörka drottning!
Din anade gestalt mot orgelns bakgrund,
fastkedjad vid en vemodig kornett.
Young Woman's Blues och melodin av Handy
Svårmodet i din stämman gav oss längtan,
det okänt ouppnåddas blåa smärta.
Med dunkel trötthet svidande i blicken
blev du symbol för alla kvinnors saknad.
Du skänkte mening åt den mörka porten,
åt asfalts ljusblänk, disig dager.³

Det är en spisarsituation med ett gäng unga södergrabbar runt en resegrammofon som skildras och titeln på Bessie Smiths blues har gett drömsynerna en kvinnlig gestalt. Melodin av Handy är dennes berömda ”St. Louis Blues”. Orgeln som nämns i strofen finns i en inspelning med Fred Longshaw på detta instrument och Louis Armstrong på kornett.

Det är alltså intryck från lyssnandet på berömda *St. Louis Blues* av W. C. Handy, som givit impulsen till dikten, medan strukturen till stora delar påverkats av titeln *Young Woman's Blues* som är en av Bessie Smiths egna kompositioner.

När Stig Carlson skulle skriva en dikt om Bessie Smith, valde han liksom Eriks att utgå från tonerna i en grammofonskivas ljudspår. Men därmed upphör likheterna. Eriks hade återgivit själva lyssnandet och drömmen om en kvinna. I några rader hade han också formulerat lyriska paralleller till musiken på skivan. Stig Carlson däremot identifierade sig med Bessie Smith:

Den sista tonen vaggar jag länge ännu i mitt rymliga bröst.
Tror ni att den rann bort med mitt blod i det gråa landsvägsdammet!

Den lever, den mattglänsande eboniten
svart som min själ och min hud
bär den vidare genom åren.

James P. Johnson, säg dem att gå längre ned
djupare, o djupare kan min röst slunga er.
Ge dem min fruktansvärda lyrik
som strukit längs de lungsjuka kvarteren
och hånat nattklubbarnas bleka parasiter.
Ge dem också mina usla morgnar

då ginet blommar torrt i nattstjälpta glas,
o ge dem min blödande ros.

Den gula hunden, har ni sett den smutsiga besten.
Men inte ens honom får jag behålla
nu när jag står på min sista estrad
med landsvägens gråa damm inblåst i mitt blod.
Länge skall ni höra min röst mumla, viska, ryta, gråta

Careless Love Blues.

Dikten är fylld av indignation. Greppet liknar Edgar Lee Masters i *Spoon River Anthology* (1915) med dess levnadshistorier i stark koncentration, tänkta som epigram på gravstenar. Med ”den mattglänsande eboniten” som medium ljuder en social protest varje gång någon lägger en blues med Bessie Smith på skivtallriken.

Omständigheterna vid Bessie Smiths död av blodförlust i samband med en bilolycka den 26 september 1937 förutsätts i dikten vara kända för läsaren. Enligt den gängse uppfattningen vid den tid Stig Carlson skrev dikten, avvisades hon från det sjukhus, dit hon först fördes, därför att hon var svart. Senare forskning har visat, att detta var en myt. Den allvarligt skadade Bessie Smith togs till ett sjukhus för svarta i Clarksdale, Mississippi, och opererades för sina skador, varvid en arm amputerades. Ingreppet var förgäves; allvarliga skador i huvud och inre organ ledde till döden samma dag.⁴ Det är uppfattningen om de vitas skuld till det spillda blodet i landsvägsdammet, som är resonansbotten för den ton av protest som i dikten bärs vidare fram till slutradens ”Careless Love Blues”.

Stig Carlson lyssnade ofta på jazz och blues, medan han skrev. Han hörde till de diktare som i sin dagliga skrivargärning hade en jazz- eller bluesplatta på skivtallriken. *Careless Love Blues* med Fletcher Henderson på piano, Louis Armstrong på kornett och Charlie Green på trombon ingick i hans skivsamling. Bessie Smith sjöng texten och troligen har Carlson med sitt val av titel velat alludera på temat kärlekslöshet i sångerskans liv. Också andra bluesinspelningar har varit aktuella. Det visar närvaron av James P. Johnson i den andra och den gula hunden i den tredje strofen.

Johnson, som var 20-talets viktigaste stilbildare som pianist inom jazzen, medverkade på ett flertal inspelningar med Bessie Smith, ibland som ende ackompanjator. Så är fallet i ”Backwater Blues”, en komposition av Bessie Smith 1927. Bluestexten är sångerskans egen och skildrar en

översvämning av Mississippi. Ibland försöker Johnson med sitt spel illustrera vad som sker i texten. När Bessie Smith sjunger "when it thunder and alightnin' an' the wind begin to blow", låter han åskan mullra i allt djupare tongångar, vilket möjligen kan ha påverkat Stig Carlson till att skriva "James P. Johnson, säg dem att gå längre ned / djupare, o djupare kan min röst slunga er". Vad som stöder denna hypotes är det faktum, att Stig Carlson, då han 1959 läste in dikten på band som komplement till ett bildband för pedagogiskt bruk, bytte ut den avslutande bluestiteln "Careless Love Blues" mot "Backwater Blues". Till yttermeravisso spelade han "Backwater Blues" med Bessie Smith och James P. Johnson som bakgrundsmusik till diktläsningen.⁵

Den gula hunden i den sista strofen är svårförklarlig, om man inte vill härleda dess ursprung ur "Yellow Dog Blues" av W. C. Handy. Visste Stig Carlson, som saknade kunskap i engelska, att Handy med "The Yellow Dog" avsåg ett tåg? Handys undertitel till sin blues lyder i nothäftet: "He's gone where the Southern cross' The Yellow Dog". Återskapandet av hunden känns i varje fall konstnärligt motiverad.

Också i dikten "Louis Armstrong" är det fråga om en identifikation från diktarens sida:

Det började med floder grå som ålderns lava.
Vi vaggade oss genom seklerna
med pyramider av sorg och skepp som av järn.
Vi såg deras stränga ansikten lysa av hat
och tände våra sånger medan somrarna dog
och congomoderns smek över våra pannor
som vill sprängas av längtan.

De brände oss inne med sina förödmjukelser
och slog oss för att majsen slocknade av törst.
De hatade vår hud och spottade på vår gud
som grät sig till ny tro i fallfärdiga träkapell.
Med stormar av banjosträngar besvor vi dem
att lämna våra kvinnor i fred ute på fälten
men de svarade med att hölja oss i vågor
av tjutande bensin.

Tolv blå takter gav vi dem och de snickrade
åt oss en skrud för nattklubbarnas estrader.
De finner oss aldrig, vårt liv är vårt
och vår död ska bli en stolt svart kyrka
dit bara vår egen gamle vitskäggede gud hittar.

Spela för dem nu Satchmo – de kan ändå aldrig
lyssna sig ända in i vår värld
byggd av tolv blå takter.

”Det började med floder” redan hos de första jazzlyrikerna i USA, Vachel Lindsay hade publicerat sin långa dikt ”The Congo” 1914, Carl Sandburg hade låtit sin ”Jazz Fantasia” ta gestalt ombord på ”a Mississippi steamboat” 1920 och Langston Hughes kallade den första dikt han fick publicerad 1921 för ”The Negro Speaks of Rivers”. Den togs med i hans första diktsamling *The Weary Blues* (1926) och blev där en av de mest uppmärksammade dikterna. Artur Lundkvist gjorde en tolkning av den, som publicerades i tidskriften *Fönstret* (1930).⁶ Stig Carlson ingår alltså i en jazzlyrisk tradition med både amerikanska och svenska utövare, då han inleder sin jazzdikt med en historisk exposé i flodmiljö.

”Tolv blå takter” är den metafor för blues, som Carlson oftast använder. I Armstrongdikten framställs bluesmusiken som de svartas gåva till ett påtvingat fosterland. Den vita arbetsgivarklassen krävde emellertid att musiken anpassades till nattklubbsmiljön. Detta är något som Stig Carlson i hög grad ogillar. I den syndikalistiska tidskriften *Storm* hade han i en artikel 1945 protesterat mot synen inom showbusiness på den svarte musikern. De vita bör inte exploatera ”negerns innersta liv”, menade Carlson.⁷

Diktens tre sista rader, som inleds med ”spela för dem nu Satchmo”, tycks kräva en musikalisk illustration till Stig Carlsons djärva påstående: ”de kan ändå aldrig / lyssna sig ända in i vår värld / byggd av tolv blå takter”. I radioprogrammet ”Jazzbiten” 1953 använde han ”Dear Old Southland” till recitation med bakgrundsmusik. På ljudtapen till det pedagogiska bildbandet som producerades 1960 spelades ”Westend Blues” som bakgrundsmusik i inspelningen med Louis Armstrong and His Hot Five från 1928. Ingenting tyder på att den inspelningen funnits i åtanke, då Carlson skrev dikten, men mer än någon annan ger den stöd åt jazzhistorikernas uppfattning, att det rådde en svart hegemoni inom jazzen vid den tid, då inspelningen gjordes.

Det mest utmärkande för dikten ”Duke Ellington” är att nästan allt i den av tankar och bilder har sin utgångspunkt i jazzen. Den kan läsas som ett dagboksblad skrivet i Baltimore av den ständigt turnerande orkesterledaren:

Om jag vaknar efter klockan tre på natten
måste jag tvätta bort all den sepiafärgade sirap
som er berömda smartness bestrukt mig med.
Tidigt på morgonen i Baltimore fäster jag mina
synkopers små myror mellan notbladens nervtrådar
och medan neonljusen flackar bort i gryningen
återvänder jag till Nilen och lånar ännu en gång
Faraos öga, det vänstra, det insjunkna sjuka.

Hör ni hur slavkedjorna rasslar i Baltimore
när jag vidrör pyramidens fötter med min trollstav
av blå musik,
hör ni hur det dånar i mina bröders svarta kyrka.
I Baltimore gråter negern i blåsiga gränder –
å vi har gråtit mera blod än allt Nilens gamla vatten
och ni har piskat in ett deltasystem av ångest
i våra ryggar, böjda över slaveri och
blänkande klaviaturer. Ebenholts är hårt och vi.

Jag låter cymbalerna regna som guldmynt genom djungeldiset
och jag sliter gallret från tigerburen. Han ryter.
Jag frigör creolskans förtvivlade ensamhet. Hon stönar.
Jag öppnar slussarna för bleckets vansinne.
Jag skriver trumpetlyrik och pukmässor.
Jag visslar i en miljon klarinettrör.
Jag darrar urtidens fasa i vilda tonpanoramer.
Jag ger en jazzens historia medan den ännu ryker av nu.
Jag tilldelar er ackompanjemanget vid er egen undergång.

Men i Baltimore negern gråter i trasiga gränder
och dagen har inga lösenord att ge en förtappad.
På kvällen stinger jag systrarna i Harlem
med en inflammation långt värre än tarantellens.

Jag ryter min vilshenhet genom tonvis med vax
i all världens music shop.
Kom hit med ert civiliserade århundrade
jag stampar sönder det med den blåaste av all lyrik.

Poeten föreställer sig att Duke Ellington vid uppvaknandet på sitt hotellrum först behöver befria sig från de olustkänslor, som den kommersiellt betingade djungelromantiska delen av repertoaren inger honom. Stig Carlson är här liksom i dikten om Louis Armstrong kritisk mot den vita omgivningen, som låter de svarta artisterna ödsla bort sin talang i ovärdiga sammanhang. Deras ”smartness” har påtvingat orkestern en stil, som Ellington

själv i dikten karaktäriserar som präglad av "sepiafärgad sirap". Sepiafärgen har emellertid Ellington också använt i klart positiva sammanhang såsom i titeln på 40-talskompositionen "Sepia Panorama".

När Ellington låter slavkedjorna rassla i Baltimore samtidigt som han "vidrör pyramidens fötter" i trakterna av Nilen med sin bluespräglade musik, gör han det i protest mot en rasdiskriminering, som började under slavhandelns tid och fortfarande är påtaglig i 50-talets Baltimore.

Allusionerna på musik som man förknippar med Duke Ellington är många. "Pyramid" heter en komposition av Ellingtons ventilbasunist Juan Tizol, som finns i inspelningar i arrangemang av Ellington. I den katalogliknande strofen, där sju rader av åtta börjar med "Jag" finner man i första raden en trolig anspelning på Ellingtonmelodin "Echoes of the Jungle", i andra en hänsyftning på standardlåten "Tiger Rag", inspelad av bl. a. Ellington, i tredje en allusion på Ellingtons komposition "Creole Love Call".

I de två fyrradiga, avslutande stroforna förflyttar sig Duke Ellington till New York, där han på kvällen spelar till dans och "stinger systrarna i Harlem med en musik", som ger "en inflammation långt värre än tarantellens". Stig Carlson anspelar på Noras individuellt utlevda tarantelladans i *Ett dockhem* av Henrik Ibsen. Ellingtons rytmer i dikten är verkningsfullare, eftersom de inflammerar ett helt kollektiv.

Sista strofen ger ytterligare utrymme åt självkänslan hos jazzens mest erkända kompositör. Hans "vilsenhet" må avspeglas i hans melodier, men med utnyttjande av "tonvis med vax" har inspelningarna graverats till matriser, som gjort produktionen av alla Ellingtonskivor möjlig. Med dem når han världen. Hans civilisationskritik förmedlas av hans bluesfärgade musik.

Vid sina uppläsningar av dikten med bakgrundsmusik använde Stig Carlson Duke Ellingtons inspelning av "Creole Love Call" från 1945. En mer levande form av jazz & poesi genomfördes 1984, då en LP-skiva spelades in under förberedelserna för ett TV-framförande av Stig Carlsons *Svarta motiv*. Thad Jones och Nils Lindberg hade fått i uppdrag att arrangera musiken, som skulle vara bakgrund till recitation av Thorstein Bergman. Thad Jones arrangerade en svit av tre Ellingtonkompositioner till framförandet av dikten "Duke Ellington". Första satsen utgjordes av "Things Ain't what They Used to Be", som ledde över till recitationsdelen med "Mood Indigo" i bakgrunden och avslutningen "It Don't Mean a Thing if it Ain't Got that Swing". Studioorkestern bestod av nio man. Utöver Thad Jones på kornett

och Nils Lindberg på piano ingick i orkestern trombon, tre valthorn och saxofon. Ett solo på sopransax utfördes av Jerome Richardson.

”Duke Ellington” hör till Stig Carlsons mest uppskattade dikter. Den prisades redan 1953 av flera recensenter och har favoriserats av antologiredaktörer. Många ansåg att poeten just i den dikten visat ett säkrare handlag med bildspråket, som tidigare fått kritik för bristande konkretion.⁸ Dikten föregrep den språkliga förnyelse, som kom att präglade Carlsons diktsamlingar på 60-talet, som innebar ett nytt genombrott för poeten.

Att Stig Carlsons ”svarta motiv” kunnat framföras i form av jazz & poesi har bidragit till att befästa poetens status som en jazzlyrikens klassiker.

De tre lyriker som på 50-talet tillämpat Stig Carlsons metod att göra jazzmusikerporträtt gick snart nog egna vägar som jazzlyriker. Svante Foerster utgav 1956 diktsamlingen *Blues*, där han i varierande former prövar bluesens uttryckskraft. Han förankrade i andra dikter jazzen i svensk vardagsmiljö och experimenterade med sönderslagna teman i verbala improvisationer. Hans förebild bland jazzens improvisatörer tycks ha varit Sonny Rollins i första hand.

I romanen *Klasskämpan* (1964) förs jazzen stundom på tal och då med ett förtätat språkbruk, som står prosalyriken nära. I ett sådant stycke beskriver han Dexter Gordon:

Dexter Gordon smakar mig som grovt bröd, salt, persilja och källarkylt rent brännvin, grundsmakerna. Vad rent och starkt är. Han är elementär, men med kraft. När man spelat honom, talar man sanning en lång stund. Man hyvlar plankor och bär kolsäckar och skrattar brett och säger inte ett osant ord.⁹

Olle Snismarck har genom decennierna bibehållit sin vana att göra musikerporträtt, där hans sociala och politiska engagemang lyser fram. Så gör han också i sin verksamhet som tidningstecknare. En ny stil prövar han i dikten ”Trumsolo” (1987), där batteristen i Count Basies berömda komposition prövar den ringande high-hat-cymbalen:

Jones Jones Jones
Jones
Jones
Jo Jones Jones
Jo
Jo Jones
Jones Jones Jones

Jo
Jo Jones
Jones Jones Jones
Jones
Jo
Jo
Jo
Jo
Jo
Jones
Jones Jones Jones
Jo Jones Jo Jones Jo Jones Jo Jones
Jo oooooooooooooones¹⁰

Gunnar Harding, som sagt att hans intresse för jazzlyrik bl. a. väckts av läsningen av Stig Carlsons *Svarta motiv*, publicerade inte några därav påverkade jazzdikter. Hans diktsviter om Buddy Bolden, Bunk Johnson och Bix Beiderbecke är alltför långa för att här citeras, men i en förstudie från 1973 till Beiderbeckedikten benämnd ”Spirit of St Louis. In memoriam Bix Beiderbecke” lyfter han genren med sitt försök att gestalta Beiderbeckes förståelse till musikalisk elevation (Poesi 1967–1973 [1974]):

Svartvitt. Svartvitt.
Sorgsna kvinnor går med ryckiga steg
upp och nerför trappor.
De dammar av palmerna
med fjädervippor.
1927. 1928. 1929. 1930. 1931.
Mässingsinstrument framför de tunga draperierna.
Därbakom – den nya världen:
majsfält, vita landsvägar, farmare
i skjortärmarna på sina verandor
under väldiga molnmassor.

Slå upp fönstret! Slå upp fönstret!
Bix Beiderbecke kommer med smattrande propeller
över hustaken. The spirit of St Louis
i kvällsljuset över Paris.
I Chicago strömmar vattnet ner
ur de hundratals vattentornen, rinner
över svarta fönsterkarmar.
Amerika sörjer sin rosenkindade trumpetare.

Davenport, Iowa

och allt det jag aldrig skulle berätta
lika verkligt
som allt det han aldrig hann spela.
Fötter stampar, fötter stampar
in a bungalow of dreams.

Petter Bergman, som hårt kritiserade 50-talets svenska jazzporträtt, blev själv en mästare i genren genom sin dikt om Lester Young, "Lester Left Town" i *Årstiderna* 1979. Redan 1967 hade han emellertid i diktsamlingen *Så länge krampen släpper* blivit en nyskapande jazzlyriker med sitt försök att åstadkomma en språklig jazzrytm i "Eric Dolphy i ultrarapid":

Aldrig på taktslaget; alltid
strax före eller efter. Men
herregud när det lyckas!
Och takten långsamt, långsamt förskjuts
och hamnar
strax före eller efter.

Noter

1. Petter Bergman, "Tio blå tankar om Jazz och Jazzdikter", *Aftonbladet* 4.11 1959.
2. Bo Everling, *Blå toner och Svarta motiv*, 1993, s. 125.
3. Gustaf Rune Eriks, *Hänryckningens tid*, 1944. Dikten utgör den avslutande delen av novellen "Mellankrigsgeneration".
4. Chris Albertson, *Bessie*, 1972, s. 196 f.
5. Bessie Smith, *Backwater Blues* inspelad 17.2 1927 med Bessie Smith, sång, och James P. Johnson, piano.
6. Artur Lundkvist, "Negern talar om floder", *Fönstret* 26.7 1930.
7. Stig Carlson, "Synkoperad livsmelodi", *Storm* nr 8, 1945.
8. Bengt Holmqvist, "Expansion och stilisering", *Stockholmstidningen* 18.4 1953.
9. Svante Foerster, *Klasskämpan*, 1964, s. 337.
10. *Den blågula trumpeteten. En svensk jazzantologi*, red. Olle Snismarck, 1987, s. 54.

Bluesens blå blomma

Femtiotalstromantik i Svante Foersters blueslyrik

Paul Tenngart

I en dikt om Bessie Smith låter Gustaf Rune Eriks den svarta bluesångerskans stämma symbolisera en stark längtan. Att denna längtans mål är höljt i dunkel och tycks omöjligt att uppnå gör den inte svagare. Den är fåfäng men orubblig: ”Svårmodet i din stämma gav oss längtan, / det okänt ouppnåddas blåa smärta.” I botten finns en brist, en djup saknad i livet. Dikten utgör andra delen av Eriks novell ”Mellankrigsgeneration” och gestaltar ett gäng södergrabbars känslor inför några av Smiths mest kända blueslåtar:

Du sjöng för oss som levde utan mening,
du sjöng för oss som längtade till mening.
Oss gav du drömmen om en kvinnas närhet
som sköld mot verklighetens här och nu.

Bessie Smiths röst ger de svenska tonåringarna en vindpust av mening i en annars meningslös tillvaro. Den erbjuder en tillfällig flykt från verklighetens torftiga tillstånd.¹ Eriks dikt publicerades mitt i det svenska fyrtioalet, som dominerades av antingen litterär beredskap eller modernistisk desillusion i krigets och krigsslutets skugga. Ändå är dess grundläggande livssyn som hämtad ur den litterära romantiken: en fåfäng och oidentifierbar längtan efter något som i grunden skiljer sig från det existerande och en drömsk flykt från den krassa verklighetens här och nu. ”Himmelska land han skådar bakom: arkadiska bygder, / Sökte förgäves här, flyttas av aningen dit”, som det heter i Stagnelius’ ”Resa, Amanda, jag skall”.² Som svensk bluesdikt betraktad sticker emellertid Gustaf Rune Eriks dikt inte ut. Den ingår snarare i en tradition – om än en dittills väldigt kort tradition – av jazz- och blueslyrik. Jazzens första steg på svensk mark under 1920-talet ackompanjerades av exotism och Artur Lundkvists jazzdikter i antologin *Fem unga* (1929) trakterar en stor dos negerromantik.³

Men varken i Lundkvists tidiga lyrik eller i Eriks dikt har romantiken särskilt specifika drag. Jazzen får symbolisera något ganska allmänt som inte har direkt med musiken eller musikerna att göra. Lundkvist använder jazzen snarare som symbol för den nya världens möjligheter än som något intressant i sig. Petter Bergman har ju också fört fram åsikten att de fem unga aldrig någonsin skrev om jazzmusik: ”Få av dem hade hört någon och de som hade hört lyssnade in vad de ville höra.”⁴ Hos Eriks får sångerna av Bessie Smith på ett liknande sätt symbolisera en allmän tonårslängtan efter sexuell kontakt som är djupt förankrad i en svensk fyrtiotalverklighet.

Desto mer elaborerat skulle jazz- och bluestematikens romantiska drag utnyttjas ett tiotal år senare hos den unge Svante Foerster. I Foersters tidiga lyriska produktion upptar hans musikaliska intresse en dominerande andel, först i debuten *Solmässan* (1954) och i uppföljaren *Gränstid* (1955), men framförallt i den alltigenom blueslyriska diktboken *Blues* (1956). Det finns fog för påståendet att dessa böcker innehåller något annat än tidigare försök att transformera amerikansk svart musik till svensk ordkonst.

Med *Blues*, menar Bo Everling, är Foerster först i Sverige med att göra ett ”så omfattande försök att utnyttja bluesens lyriska kvaliteter”.⁵ Foersters lyrik skiljer sig emellertid inte bara kvantitativt från tidigare poesi. I hans bluesdikter finns ett annat slags allvar i tonfallet och ett annat sätt att utnyttja den svarta musikens kulturella position. Även om Foerster av allt att döma var mycket inspirerad av den något äldre Stig Carlson, lyckades han i sin ambition att förnya traditionen av jazzlyrik. ”Jag skall spola åt helvete allt vad Artur Lundkvist, Stig Carlson m. fl. vita s.k. jazzpoeter har skrivit.”, citerar Everling ett brev från Foerster till Ingvar Orre.⁶ Lundkvists och Carlsons jazzlyrik har väl inte spolats bort och försvunnit, men klart är att Foerster både ville och lyckades åstadkomma något nytt. Det nya kan till stor del ringas in med hjälp av begreppet romantik.

Svante Foerster och 1950-talets nyromantik

Under 1950-talets första hälft uppvisade den svenska poesin starka romantiska tendenser. Utvecklingen från den lyriska fyrtialismen mot ett mer romantiskt ideal kan sägas ha påbörjats redan under de sista åren av fyrtio-talet. Det fanns då en försiktig tendens mot ett nytt tonfall, dels bland etablerade och dels bland unga och opublicerade lyriker. Erik Lindegrens

Sviter (1947) och Karl Vennbergs *Fiskefärd* (1949) brukar anföras som tidiga exempel på denna förändring. I Vennbergs artikel ”Den fyrtiotalistiska lyrikens återtåg” från 1949 tog också den store fyrtiotalisten ett steg tillbaka för att lämna plats åt en yngre mer romantisk generation.⁷ Bland de yngre poetämnena fanns denna tendens framförallt kring gymnasistidskriften *Medan Lagrarna Gro*. Under rubriken ”Bort från det krystade Åter till romantiken!” fick denna nya poetströmning 1950 komma till tals i *Dagens Nyheter*.⁸

Viktigare än dessa försiktiga romantiska tendenser var emellertid den mer hårdfört polemiska romantiken. Den mest kände representanten för denna linje var Bo Setterlind, som alltsedan debuten 1948 med diktsamlingen *Månvaggan* förde fram ett kompromisslöst romantiskt ideal som förkastade allt som andades ens en gnutta fyrtiotalistisk tidsdikt. En liknande hållning intog – åtminstone stundtals och i vissa falanger – den unglitterära Föreningen Unga Konstnärer som snart bytte namn till Grupp Metamorfos. I Metamorfos fanns bland andra poeterna Paul Andersson, Lasse Söderberg och Petter Bergman. Det var också till denna unglitterära grupp som den opublicerade Svante Foerster någon gång i början av femtioåret introducerades av vännen Ingvar Orre.

Metamorfos hade många skepnader. Gruppens tidskriftsutgivning speglar kanske dessa förvandlingsnummer bättre än något annat. En av de mer svärmiskt romantiska eldsjälarna, norrmannen Willy Buzzzi, gav 1952 ut tidskriften *Metamorfos*. En annan driftig romantiker, Dag Wedholm, började året efter ge ut *Odyssé*. Dessa båda tidskrifter hade en svärmisk och andlig romantik gemensamt med Bo Setterlind. Metamorfos’ tredje tidskrift, *Tribun*, som gavs ut i ett enda nummer 1955, skapades till stora delar i protest mot den svärmiska falangen. Ansvarig utgivare för denna tidskrift var Lennart Nilsén-Somre, som åren innan varit mannen bakom Grupp Metamorfos’ succéartade stencilutgivning av diktsamlingar. Tidskriftens redaktionssekreterare var Svante Foerster.

I *Tribuns* enda nummer publicerades en artikeln av Bengt Melin om den amerikanska bluesens musik och text, ”Motiv i blått, svart och rött”. Av Foerster ingick dels den inledande dikten ur den kommande diktsviten *Blues*, dels en lång debattartikel om tillståndet i den svenska litteraturen, ”Rapport från 50-talet”. I sin artikel kritiserar Foerster i starka ordalag den samtida lyrikens esteticistiska strömning, det vill säga de poeter ”som stö-

der ett ofruktbart minnande, ett i längden självmördande handlingsförnekande, genom sina romanisticistiska [sic.] beskrivningar av pietetsfullt bevarade, lätt fuktskadade gamla miljöer”.⁹ Udden är framförallt riktad mot Bo Setterlind och den svärmiska falangen av Metamorfos.

Foerster kan i *Tribun* i förstone tyckas uttrycka en antiromantisk hållning. Esteticism och romantik är emellertid inte samma sak. Trots att han högljutt eftersträvar en ny tidskommenterande och samhällsanpassad dikt och i kursiv stil ropar efter ”*En ny medvetenhet!*”,¹⁰ menar Thomas Nydahl i förordet till dikturvalet *Kärleken upphäver tiden* med all rätt att längtan, kärlek och vemod är de mest centrala inslagen i Foersters poesi.¹¹ Den romantiska titeln på Nydahls urvalsvolym är inte heller det minsta inadekvat för diktarens tidiga lyrik.

Att Foersters strävan efter medvetenhet inte utesluter romantik framgår inte minst när han i sin artikel lyfter fram Gorkijs författarskap som ett ideal. Följande ord av Maxim Gorkij om litteraturens funktion citeras av Foerster:

Myt är diktning. Att dikta vill säga: att av en given verklighet draga ut dess egentliga mening och förkroppsliga den i en bild – så blev realismen till. Men om vi till den mening vi har utvunnit ur den givna verkligheten, med hypotesens logik, tillfogar det önskade, det möjliga, och med detta tilldiktade fulländar bilden, så får vi den romantik som är grund för myten, och som är i högsta grad gagnelig, därför att den bidrar till att utlösa en revolutionär inställning till verkligheten, en inställning som i praxis förändrar världen.¹²

Hos Gorkij har Foerster hittat en romantik som är den direkta motsatsen till esteticistisk verklighetsflykt. Trots den hårda kritiken mot Setterlind, Buzzi och Wedholm är det alltså ändå ett slags romantik som Foerster ser som sitt litterära ideal. Men det är en romantik med två fötter: medan den ena dröjer långt borta hos den blå blommans hägrande dröm om en bättre värld, är den andra fast förankrad i den direkta omvärldens verklighet.

Och det är för att åstadkomma denna speciella typ av romantisk dikt som Foerster hämtar inspiration och motiv från jazzens och bluesens värld.

Dikten som sekulariserad religion

”Med en åtbörd dold i liljan”. Så lyder den allra första raden ur diktsviten *Blues*.¹³ Med denna symbolladdade blomma anger öppningsraden en reli-

giös ton för hela diktverket. När liljan – som i kristendomen står för den jungfruliga kärleken till Gud – senare i diktsviten återkommer, kopplas den ihop med ordet ”sakrament”.¹⁴ Det religiösa tonfallet bibehålls sedan boken ut.¹⁵ Begreppen blues och dikt smälter samman hos Foerster, men det är knappast så att all dikt är värd beteckningen blues. Blues ska snarare förstås som namn på den ideala konstnärliga uttrycksformen, vare sig den är musikalisk, litterär eller bådadera. Och denna form är inte bara estetiskt överlägsen. Dess funktion är religiös: ”BLUES O BLUES HÖR DEN STIGER / STIGER MÅTTLÖS MOT EN HIMMEL BAKOM SMÄRTAN”, heter det i *Solmässan*.¹⁶

Men bluesen visar inte vägen mot Bibeln. Snarare ersätter den de traditionella heliga skrifterna. Bluesen leder till ”insikten om katedralen i varje människa”,¹⁷ en formulering i *Blues*' epilog som dryftar den romantiska tanken om människans gudomliga status. Det gudomliga finns inom var och en och med bluesens hjälp kan det blomma ut. Därför är poesin livsnödvändig: ”Det finns en poesi / nödvändig som bröd och kol”.¹⁸ Vad Foersters dikt uttrycker är inget annat än synen på konsten som den moderna världens forum för det oändliga. Han bygger därmed vidare på den litterära romantikens projekt att göra människan gudomlig och hennes dikt helig.

Denna syn på människa och blues får naturligtvis effekter på konstnärens roll. I dikten ”Joe Smith” i *Solmässan* kallas den amerikanska kornettisten för ”den tragiska mässans överstepräst”. Längre fram i dikten tilldelas han en än mer betydelsefull position när han får sina ”händer svedda efter bränder / som andra tänt” och tilldelas ett sår som aldrig vill läkas: ”Du hade en gång rämnat och aldrig / ville ditt sår åter läkas, med din trumpet / fick du blommor att slå ut ur din smärta”.¹⁹ Här finns tydliga messianska kvaliteter: de sår som andra människor åsamkar honom är både eviga och välgörande för hans medmänniskor. Bo Everling liknar Foersters gestaltning av Joe Smith med den grekiska mytologins Orfeus, och visst är han som konstnär orfisk i linje med Ingemar Algulins definition av denna konstnärposition.²⁰ Men framförallt är Foersters Joe Smith en gestalt som tar på sig våra synder och befriar oss. Han är en modern Kristus. Jazzmusikern är en Kristi ersättare i en sekulariserad värld, en människa som med risk för sitt eget liv uppehåller sig vid klippans stup för att kunna omvandla de livsfarliga erfarenheterna till en dikt som är livsnödvändig för människorna. Samma syn på konstnären återfinns i den svenska femtiotalroman-

tikens mest kända dikt, Paul Anderssons ”Elegi över en förlorad sommar” från 1953: ”Jag skall leva så / nära de andras stup att jag själv / blir den sista stenen och den första / gnistan av skräck!”²¹

I dikten ”Tommy Ladnier” läggs en annan dimension till denna romantiska konstnärposition. Den amerikanske trumpetaren kallas för ”Loke, Lucifer / störtade ängel, förlorade gud”, vilket gör honom till Joe Smiths motsats.²² Men denna uppvärdering av kristendomens fallne ängel ligger också i linje med en romantisk konstsyn. Det var ju romantikerna som upptäckte hur mycket intressantare än Gud Satan var i Miltons *Paradise Lost*. William Blake ägnade också många litterära rader åt att föra fram idén om att det traditionella helvetet står för positiv energi, kraft och skaparförmåga i motsats till himlens döda harmoni.

Om Joe Smith hos Foerster står för den ljuse, messianske romantiske poeten, står Tommy Ladnier för den demoniske. Bluesen är inte bara livsnödvändig utan även livsfarlig. Den omfattar en livssyn som söker det intensiva, det kompromisslösa och det extatiska. I *Blues* uttrycks denna livsinställning som en vilja att känna ”oerhörd fruktan / och oerhörd glädje / inför varje gryning”.²³ Det är en romantisk inställning som senare skulle uppträda i rock’n’roll-filosofins framhävande av det snabba och farliga livet. Hos Foerster är denna livsfilosofi förbunden med en annan musikgenre, men innehållet är i princip detsamma: bluespoetiken är för Foerster i många stycken en rock’n’roll-poetik *avant la lettre*.

Till dessa religiösa drag i Foersterns blueslyrik ska läggas dess mytiska ursprungsromantik. I *Blues* talas det om ”Urminnet, släktets ärr i pannan”, en mystik kring människornas gemensamma ursprung som andas både av C. G. Jungs kollektiva medvetna och en romantisk-platonsk idélära. Längre fram i sviten uttrycks samma ursprungstanke i helt andra termer:

Ryggradens skelett
i en nattblank båge böjd mot nattens dunkelsprängda
skimmer med röda strimor, fallande som frön –
ryggradens skelett av djuret
som en gång gått ned sig i lavafloden
med framben och bakben och nedåtsträckt huvud
– som gått ned sig medan bergen stelnade
och solen frös till röd plåt, och det var
en av jordens första gryningar²⁴

Människans ursprung placeras här varken i något paradiset eller i någon idévärld utan i djurriket i enlighet med ett sekulariserat och evolutionistiskt synsätt. Samtidigt behålls ett religiöst tonfall som poängterar det mystiska, underliga och stora med livet.

Det finns hos Foerster ett stort allvar och en stor ambition som förtjänar att kommenteras ur en samtidskontext. I sin debattartikel i *Tribun* resonerar han kring sin generations tidsupplevelse i det kalla krigets skugga. Mitt i detta engagerade och allvarsamma resonemang känner han sig manad att skjuta in en parentes som förekommer en tänkt kritik: ”Att just denna passage – som naturligtvis är ’rörande’ och ’patetisk’ – bjuder det yppersta stoff för akademiska skämtpressredaktörer och erkänt lustighuvade dagskritiker inser jag fuller väl [...]”²⁵ Foerster positionerar sig här som en allvarlig ung poet i opposition mot de i hans ögon alltför vanliga estetiska lekarna och akademiska skämten. Som måltavlor kan man här tänka sig de akademiska poeterna i den så kallade Lundaskolan, t.ex. Göran Printz-Påhlsson och Majken Johansson, men också Beppe Wolgers och Lars Forsell, som gjort sig kända för lyriska skämtsamheter och lekfull dikt. Jämfört med dessa poeter uppvisar Foersters blueslyrik ett blodigt allvar.

Den konstsyn som framförs i Foersters tre tidiga diktböcker står också i stark opposition mot en annan litterär ståndpunkt som i Sverige började tas i bruk under femtiotalet. I artikeln i *Tribun* citerar Foerster följande ord av Walter Dickson: ”Den nya kritiken lyfter upp konstverket till en höjd av egenvärde där kopplingarna med det skapande subjektet tycks kunna brytas. [---] Man tolkar verket utifrån verket – och lämnar jagat därhän.”²⁶ Det som kritiseras här är den anglosaxiska nykritikens syn på den autonoma dikten, frigjord från författarens kontroll och makt. Foersters avoga inställning till denna nya syn på litteratur är helt i linje med den romantiska diktarroll som tilldelas jazzmusikerna Joe Smith och Tommy Ladnier. Den är också kongenial med den roll Foerster själv intar i *Blues*:

Jag diktar blues, blues diktar mig
diktar i mig
kring och bakom
som en besvärjande skog
som en sjungande natt
som ruset av gryningsbränder kastade
mot vass och gräs²⁷

I sin stora diktsvit *Berättarna* hade Paul Andersson året innan uttryckt samma romantiska poetik:

Min dräkt är oupphörligen förenad
med mitt kött [...].
[---]
Förföljd och självklart utelämnad
är jag endast liv på dessa tiljor [...].²⁸

Hos både Foerster och Andersson är konsten och subjektet ett. För båda Metamorfospoeterna är diktaren sin dikt och dikten sin upphovsman. Bluesen är ingen lek; den är en nödvändighet och den är oundviklig.

Den geografiska exotismen

Till skillnad från Gustaf Rune Eriks dikt om Bessie Smith är Svante Foersters blueslyrik inte placerad i svensk miljö. Det är inte de svenska jazzspisarnas intryck av Joe Smiths, Tommy Ladniers och Charlie Parkers musikaliska konst som står i fokus i de tidiga samlingarna, och inga svenska öron avlyssnar sången i *Blues*. Utifrån en svensk horisont rör sig böckernas jazz- och bluesdikter helt och hållet i exotiska miljöer, i en verklighet långt från det svenska femtiotalet. Däremot råder det inget tvivel om att upphovsmannen och både de faktiska och tilltänkta läsarna är svenska, ett faktum som förstärker böckernas exotistiska drag. Dikternas plats är någon annanstans: en drömplats långt borta, om än kalkerad på autentiska orter.

Redan på de första raderna av *Blues* gör denna geografiska exotism sig gällande när bluesen liknas vid ”en frisläppt skog av magnolias / som likt bufflar – sidlänges! – tycks tumla ned i floden”.²⁹ Här sammanfaller den fantastiska, smått surrealistiska bilden med den fantasieggande amerikanska prärien till ett och samma exotiska uttryck. Diktsviten handlar om bufflar, ångbåtar och sumpträsk, om Moulton och Jim Crow. Och denna geografiska kolorit understryks rent språkligt av inskjutna engelska ord; till exempel ”Get him (ghetto...) / Get him, get him!, get him!” och ”Jim Crow var en man of honor”.³⁰ Kontrastverkan blir därmed stor när Foerster längst bak i boken ger en tids- och Ortsbestämning av verkets tillkomst: ”(Dalarna-Stockholm-Karlstad januari -54 – januari -56)”. Oannonserat dyker de två svenska januarimånaderna upp som en plötslig frostvind efter

diktens alla heta rytmer från den amerikanska södern – som för att säkra diktens egen autenticitet.

Exotiserandet av USA faller in i en helt allmän romantisk förkärlek för främmande och spännande miljöer. Det geografiska intresset kan också betraktas som något karakteristiskt åtminstone för de engelska romantikerna, för vilka resor till den europeiska kontinenten gav sublimes minnen: till exempel upplevelsen av de franska alperna hos både Wordsworth och Shelley. Den geografiska exotismen får emellertid mer specifika konturer med den svenska femtiotalromantiken som kontext. Bo Setterlinds romantik tog sig inte utanför en svensk horisont; istället glorifierades det specifikt svenska. Den mest kände romantikern efter Setterlind, Paul Andersson, framförde emellertid en motsatt inställning. Som tonåring gav sig Andersson av, precis som många andra i hans generation, till den europeiska kontinent som åter öppnats efter kriget. Dessa geografiska erfarenheter bidrog till Anderssons status bland de unga och de utnyttjades också i hans poesi för att definiera en global och existentiell romantik till skillnad från Setterlinds nationella. Paul Anderssons resor inlämnades i den romantiska erfarenhetspoetiken: den diktare som upplevt de mänskliga gränserna vet vad han pratar om.

Den geografiska exotismen hos Svante Foerster är emellertid mer raffinerad än Anderssons. Hos Foerster öppnas inte bara en helt ny kontinent för den svenska femtiotalspoesin – *Blues* introducerar två helt nya kontinenter. Exotismen är nämligen dubbel: från en svensk horisont exotiseras ett svart USA som i sin tur exotiserar den afrikanska ursprungskontinenten. Det är Afrika som – åtminstone på diktens bokstavliga nivå – utgör platsen för det mytiska ursprunget:

Urminnet, släktets ärr i pannan
från den första kontinenten
– :den glömda kontinenten –
skräckens och extasens kontinent³¹

Och detta Afrika är för diktens svarta amerikaner lika mycket en drömvärld som USA är det för de svenska läsarna. Den romantiska exotism som fantasifullt målar upp ouppnåeliga och främmande orter återfinns alltså på två nivåer i *Blues*.

Vad *Blues* gör i femtiotalspoetin är därmed vad *Tribun* ser som sin upp-
gift att åstadkomma på litteraturkritikens nivå. I tidskriftens "Anmälan"
görs det klart att ett av dess syften är att "presentera utländskt material,
också från exotiska och inte så väl kartlagda områden".³² Det enda numret
innehåller också, förutom Bengt Melins artikel om blues, översatta dikter
av flera madagaskiska poeter.

Den geografiska romantiseringen av Afrika förtjänar inte bara att sättas
in i en för *Blues* samtida kontext. Lika mycket som den är en utveckling av
en kort tradition av femtiotalstromantik föregriper den nämligen vad som
ska komma. Thomas Nydahl menar att det hos Foerster finns en syn på
tredje världen som har en hel del gemensamt med den 68-rörelse som skul-
le födas ett drygt decennium senare.³³ I *Blues* finns en sådan romantisering,
men den föregriper inte bara den politiska våg som engagerade folk för
Vietnam mot slutet av sextioalet utan även de engagerade romaner och re-
portageböcker om Afrika och Asien som femtiotalsförfattarna Sara Lidman
och Per Wästberg skulle göra sig kända för under sextioalets första hälft. I
Blues finns den globala politiska indignationen redan 1956.

Den etniska exotismen

Införlivad med den geografiska exotismen finns en etnisk romantisering
kring svarta människor i allmänhet och svarta amerikaner i synnerhet. Som
Bo Everling konstaterar liknas den kuvade svarta befolkningen i "Joe
Smith" vid vildgräs:

De hårda vindarna från södern
som drar repor genom gräset och det liknar sår där
blodet ännu tvekar. Men du väntar, du har tid att vänta
: nästa år har gräset redan rest sig upp igen

Gräsets metafor signalerar naturligtvis den svarta befolkningens styrka:
precis som gräset kommer de svarta att resa sig. Men bilden innehåller mer
än så: en organisk ursprunglighet, en naturlighet. I en sådan belysning kan
även det darwinistiska ursprunget i *Blues* tolkas. De svarta har ett naturligt
ursprung, med rötter i natur och djurliv som jordens vita befolkning förlo-
rat. Därmed är också de svartas konst, bluesen, något helt naturligt. Dess
uttryck är direkt och äkta. Den är okonstlad.

Och detta är precis vad första avdelningen i *Blues* meddelar. De fyra sidorna utgör en helhet som beskriver hur bluesen koncipieras, växer och föds. I första strofen sägs den stiga som en manslem vid älskog:

grovt skuren som en åldrings minne i trä
ådring i minne, skenbart orörlig väntan
förlösande som en hävd smärta
stiger bluesen, sväller
som en lem i tragisk älskog

I andra strofen beskrivs själva samlaget: ”rörelse, snabb som flykt / knyckig som en skiva papp / i kvinnobrisens långa kjolar”. Därefter följer själva koncipieringsögonblicket, grafiskt åskådliggjord med hjälp av tankstreck: ”Och elden skall dåna / som fallande skogar av spjut / --- / ---”. I sista strofen växer bluesen som ett foster för att slutligen födas:

stiger ur din kropp, föderska
där den förvandlad, genom lidande och död omskapad
ligger som ett sår ur marken och ur minnet
ett sår ur människan och tiden...³⁴

Det är en raffinerad skildring av bluesens naturlighet, av dess kontakt med livets ursprung och dess organiska nödvändighet.

Och bluesens naturlighet färgar naturligtvis av sig på utövarna. Framhävandet av det svarta folkets naturliga äkthet bär på starka primitivistiska drag. Denna Foersters bluesiga primitivism har visserligen en annan skepnad än den som Artur Lundkvists tidiga lyrik uppvisar, men i fråga om intensitet ligger den inte långt efter föregångaren. Bakom primitivismen återfinns en stark civilisationskritik. I *Blues*' tredje avdelning talas det om en ”multnande kultur”. Vad som åsyftas blir klargjort i avdelning fem som är en lång litania över den gamla västerländska eller möjligtvis europeiska kulturens sterilitet, förstelning och förkonstling. Den borgerliga kulturens fanbärare beskrivs som gamla föråldrade män:

Gamla män
med nycklar på sina bröst
med en stelnad marsvind djupast i sin öronsnäcka
och en gnagares egenskaper i sina händer
gamla män med multnade banér
som ingen vind kan längre gripa tag i

gamla män på kontor och restaurangvagnar
i redaktionsstolar och på läktare
bakom mikrofoner och storbokstavade skyltar
borta från haven och nära kristallens svarta träd
med varmt vatten i gummidynorna i sina sängar
med skulpterade lejon som sina gardister
med skymning i sina rörelser och snö i sina tankar
gamla män med småflickor till sin spasmska hjälp
med tuggad mat i sina hjärnor³⁵

Det är en gammal och degenererad värld som här målas upp, i stark kontrast till den svarta bluesens friska och okonstlade.

I motsats till den inledande avdelningens naturliga sexualitet beskrivs den vita civilisationens sexualitet som ett narcissistiskt ”umgänge med speglar” och som ”en lust som ruttnat vatten”. Den sexuella dekadensen illustreras bland annat med en pervers böjelse för det motsatta könets plagg: de gamla männen ”provade i hemlighet sina mödrars korsetter”. Att även den vita världens kvinnor har ett onaturligt förhållandet till sina kroppar markeras med uppgiften att ”deras sköten är av pärlemo”.³⁶ Det kvinnliga könsorganet har blivit ett vackert ting, ett estetiserat objekt, långt ifrån bluesföderskans blödande underliv i svitens första avdelning.

Den vita civilisationen framställs av Foerster som klart antiromantisk. Den äger många böcker och ord men till skillnad från den svarta konsten är den vita substanslös: ”med alla böcker och en förlorad magi / med alla ord och en förlorad tro”. Människorna lever därmed ”utan varje äventyr”. De har förlorat inblicken i livets storhet och lever ”utan sina myter” som ”gamla drömlösa män”.³⁷ Därmed möts i *Blues* civilisationskritiken och romantiken. Den svarta amerikanen och hans afrikanska ursprung lyfts fram som ideal på bekostnad av den europeiska gamla kulturen. I överförd bemärkelse kan man säga att den förra romantiseras där den andra avromantiseras. Men romantiken finns i allra högsta grad med även i bokstavlig bemärkelse: det är just en sorts romantik som bluesens kultur besitter och som den vita civilisationen saknar.

Det är lätt att se ett ekonomistiskt och teknokratiskt välfärdssverige som förlaga för det drömlösa samhälle som i skräckfärger målas upp i *Blues*. Överhuvudtaget kan en stor del av de romantiska litterära idealen hos den unga generationen i början av femtiotalet betraktas som en protest mot den tendens till rationalistisk likriktning som rådde när man försökte skapa en

välfärd för alla. Romantikerna såg sig som försvarare av andliga värden i ett materialistiskt tidevarv. I tidskriften *Metamorfos* är introduktionsartikeln tydlig i sin opposition mot det rådande samhällsklimatet: ”Vi har erövrat intellektets vapen och därigenom materien. Vi äger jorden – men har mist himlen.” Den romantiska strömningens målsättning är att rycka upp den svensk som krälar vid ”det materialistiska tänkandets tiggarsstav” ur sin andliga fattigdom.³⁸ Samma kritik mot det svenska femtiotalets ordnade välfärdsbygge uttrycks av Paul Andersson. ”Driv bort mig från lagarnas centrum / där allting är enkelt och givet”, vädjar han i sin elegi.³⁹ Själv uttrycker Foerster denna ståndpunkt i *Tribun*. Det europeiska samhällets förkärlek för ”fastslagna, fixa sanningar” har gjort livet trångt för den moderna människan: ”Bristen på alternativ för den europé, den nutidsmänniska som överlevde fredsutbrottet är i stunden tragiskt [sic.], det är omöjligt att komma ifrån.”⁴⁰

I det antiborgerliga budskap som Foerster för fram i *Blues* kan det svarta motivet betraktas som en förevändning för att poeten ska kunna kritisera det välmående svenska samhället. Den svenska befolkningen har det tydligen för bra för att kritiken ska kunna riktas direkt mot det svenska: det måste till skildringar av svarta amerikaners umbäranden för att något slags protest ska kunna framföras. Ett sådant omdöme är emellertid både orättvist och missvisande i sin reduktion av Foersterns text till ett enkelt budskap. Foersterns metod är dessutom långt ifrån unik i den europeiska litteraturen. ”Afroamerikansk kultur,” skriver Magnus Persson i en artikel om ”vita negrer”, ”och då i synnerhet musik, har under hela nittonhundratalet utgjort en rik fontän att ösa ur för vita fantasier om gemenskap och utanförskap, ursprung och modernitet.”⁴¹ I det tidigare nämnda brevet till Ingvar Orre talar Foerster om hur han speciellt uppskattar den vite jazzmusikern Mezz Mezzrow: ”Gillade hans strävan att bli ’den vite negern’”.⁴² Man kan betrakta Foersterns intensiva *Blues* som en strävan mot en liknande omvändelse. Hans försök är i så fall tidstypiskt, kanske inte för svenskt vidkommande, men väl utifrån en amerikansk horisont. Året efter *Blues* kom ut i Sverige skulle nämligen Norman Mailer skriva sin beryktade essä ”The White Negro”, som beskriver beatniken som en vit imitation av den svarta hipstern.⁴³

De unga poeterna kring 1950 hade i mångt och mycket hämtat förebilderna för sitt utanförskap från den europeiska kulturtraditionen, framförallt

med den franska intellektuella och svårmodiga poète maudit-attityden som modell. Mot mitten av decenniet skulle detta franska inflytande över den svenska ungdomskulturen bytas ut mot amerikanska förebilder, inte minst tack vare filmer med James Dean och Marlon Brando. Visst har den etniska exotismen i *Blues* många av sina rötter i en romantisk femtiotalsattityd, men dess amerikanska motiv gör att den skiljer sig markant från *Metamorfos* och *Odyssé*, i vilka traditionellt romantiska poeter som Novalis och Stagnelius förs fram som förebilder. Den skiljer sig också från Paul Anderssons idolisering av Arthur Rimbaud. Hos Foerster har romantiken amerikaniserats.

Blueslyrik och politisk avantgardism

Både Thomas Nydahl och Bo Everling menar att Svante Foersters bluesbegrepp innehåller ett politiskt ställningstagande.⁴⁴ Ett sådant är alldeles tydligt i *Blues'* epilog, som innehåller en hel del indignation över händelser i den svenska, europeiska och västerländska samtidshistorien:

Dagen är ett hjärta –
att glömma är att döda –
att glömma de baltiska dagarna
dagarna fångna som i gas i boernas psalmer
dagarna som caudillon och falangen oupphörligt skändar
(med ansiktet dolt bakom pyreneiska ryggen
och portmonnän sträckt bakåt över havet)⁴⁵

På dessa rader bildar olika politiska händelser ett gemensamt mönster av förtryck: den svenska baltutlämningen, det sydafrikanska förtrycket av svarta samt såren efter spanska inbördeskriget.

Men poetens uppgift består inte bara av att nämna vad som är fel och beskriva vad som bör göras. Då skulle ju Foerster inte behöva ta omvägen om amerikansk blues för att kritisera det svenska samhället. Bluesen och dikten erbjuder en form av samhällskritik som inte kan uttryckas på annat sätt. ”Det finns en poesi / nödvändig som bröd och kol”, heter det i epilogen till *Blues*. Lika nödvändig som föda och värme är – inte bara ord och kommunikation i allmänhet – utan just poesi. Foerster tillmäter alltså poesin en unik position i kampen om en bättre värld. I sin artikel i *Tribun* menar han också att diktens funktion är att vara ”pionjär”. Därför är dess situation all-

tid ”inopportun”.⁴⁶ Här poängteras konstens avantgardistiska funktion, och därmed formuleras en poetik med rötter i den litterära romantikens sätt att tilldela konstnären en medlande position: inte bara mellan himmel och människa utan även mellan nutid och framtid.

Konstnärens profetiska förmåga får en suggestiv gestaltning i dikten ”Strange fruit – tilläggsstämma på avstånd” ur *Gränstid*. Dikttiteln är hämtad från den välkända Billie Holiday-sången om de vitas oförrätter mot svarta i den amerikanska södern. Med sångtextens hängande avrättade kroppar som fond – ”ett landskap / med svart smärta rågad i sina klyftor” – avslutas dikten både hotfullt och profetiskt: ”Långt borta hundskall. Där bakom / varnar en kornett”.⁴⁷ Långt borta i mörkret finns bluesens kraft, dess protest mot förtrycket, dess sång om vad som ska komma: kanske rättvisa, kanske hämnd.

Att göra dess politiska målsättning alltför konkret och specifik är att underskatta den estetiska eller, om man så vill, visionära kraften i Foersters lyrik. Med ena foten står hans blueslyrik i baltutlämningens och den nya medvetenhetens konkreta mylla, men den andra är placerad i en lika storlagen som diffus drömvärld. Så kan Charlie Parker, i en porträttdikt i *Gränstid*, gestaltas som offer för en omöjlig längtan:

Ditt rop: en ton, ett rep
en bön om flykt och flyktens möjlighet
– men bunden
till en hånfull arabesk, en bittert
stiliserad slinga utanför
tro och kända värden –
så blev din väg⁴⁸

På samma sätt blandas konkreta förhoppningar om en ny och bättre värld med myter och legender i en dikt om New Orleans-pianisten Jelly Roll Morton:

Med ditt piano skriver du
legenden om ett hopp, en kamp
legenden om en gryning
vid flodens gula vatten⁴⁹

Precis som Morton skriver inte Foerster direkt om den politiska kampen. Därtill är han alltför romantisk. Istället skapar han legenden om denna

kamp, och för att göra den bärkraftig tar han hjälp av exotiska miljöer och romantisering kring främmande folkslag. Fantasier och konkreta förhoppningar, högtflygande visioner och jordnära politiska krav svetsas samman till en färgstark och suggestiv helhet.

I *Tribun* karakteriserar Bengt Melin den amerikanska bluesen som motiv i blått, svart och rött. Samma färgskala dominerar Svante Foersters blueslyrik: röd är den politiska inställningen och svarta de geografiska och etniska motiven. Den blå färgen i Foersters blues har två nyanser. Här ryms både den amerikanska musikens blå melankoli och kronbladsfärgen i den litterära romantikens favoritsymbol.

Noter

1. Gustaf Rune Eriks, "Mellankrigsgeneration" i *Blått är det förlorades färg*, Lund 1995, s. 18.
2. Erik Johan Stagnelius, "Resa , Amanda, jag skall", i *Samlade skrifter*, vol. II, red. Fredrik Böök, Malmö 1957, s. 38.
3. Se Bo Everling, *Blå Toner och Svarta Motiv. Svensk jazzlyrik från Erik Lindorm till Gunnar Harding*, Stockholm/Stehag 1993, s. 42.
4. Petter Bergman, "the blues is where it's at" i *Accent* 1971: 4. Jämför dock Yrlid nedan s. 2.
5. Everling, s. 175.
6. Everling, s. 157.
7. Karl Vennberg, "Den fyrtiotalistiska lyrikens återgång" i *Intåg i femtiotalet*, red. Åke Lindström och Willy Stillert, Stockholm 1949, omtryckt i *På mitt samvete. Recensioner, essäer och tidskritik från fem decennier*, Stockholm 1987.
8. "Bort från det krystade Åter till romantiken!" i *Dagens Nyheter* 10/9 1950.
9. Svante Foerster, "Rapport från 50-talet" i *Tribun* 1955: 1, s. 18.
10. Ibid, s. 20.
11. Thomas Nydahl, "Svante Foerster – socialisten och folkhemspoeten" i Svante Foerster, *Kärleken upphäver tiden. Dikter 1952-1981*, red. av Thomas Nydahl, Stockholm/Lund 1987, s. 8.
12. Foerster, "Rapport från 50-talet", s. 20.
13. Foerster, *Blues*, Stockholm 1956, s. 9.
14. Ibid, s. 15.
15. I epilogen kallas till exempel dikten inte dikt utan bikt: "Lång bikt / en tidning med vita blad / fladdrar genom sinnena, blåser genom dygnet / sida efter sida / fylls med sjudande text / ännu het från smältorna / kastar sig i rytmiska attacker / mot spaltstreckens / galler". Ibid, s. 43.
16. Foerster, "Blues" i *Solmässan*, Stockholm 1954, s. 48.
17. Foerster, *Blues*, s. 44.

18. Ibid, s. 43.
19. Foerster, "Joe Smith" i *Solmässan*, s. 50.
20. En orfisk diktarposition är en extraordinär position som gör diktaren till förmedlare av okända dimensioner. Se Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Stockholm 1977.
21. Paul Andersson, "Elegi över en förlorad sommar" i *Elegi över en förlorad sommar*, Stockholm 1953, r. 393-396.
22. Foerster, "Tommy Ladnier" i *Solmässan*, s. 52.
23. Foerster, *Blues*, s. 35.
24. Ibid., s. 21 f.
25. Foerster, "Rapport från 50-talet", s. 26.
26. Ibid, s. 22.
27. Foerster, *Blues*, s. 9.
28. Paul Andersson, "Harlequin" i *Berättarna*, Stockholm 1955, s. 94.
29. Foerster, *Blues*, s. 9.
30. Ibid., s. 27 och 31.
31. Ibid, s. 17
32. "Anmälan" i *Tribun* 1955: 1, s. 3.
33. Nydahl, 1987, s. 11.
34. Foerster, *Blues*, s. 9-12.
35. Ibid., s. 35.
36. Ibid, s. 37 och s. 28.
37. Ibid, s. 36 och s. 38.
38. "Introduktion" i *Metamorfos. Tidskrift för Ny-Romantisk orientering*, 1952: 1, s. 2 och s. 19.
39. Paul Andersson, "Elegi över en förlorad sommar", r. 197-198.
40. Foerster, "Rapport från 50-talet", s. 20. En utförligare diskussion kring femtiotalromantikens kritik mot det svenska samhället förs i min artikel "Ungdomskravaller och romantisk poesi. Två försök till revolt i det tidiga 1950-talets Sverige" i *Litteraturens makt*, red. av Birthe Sjöberg, Lund 2000.
41. Magnus Persson, "Vita negrer – från avantgarde till mainstream" i *Skeptiska betraktelser*, red. av Lars Gustaf Andersson, Bengt Lewan, Gun Malmgren och Birthe Sjöberg, Lund 1999, s. 45.
42. Everling, s. 158.
43. Norman Mailer, "The White Negro" i *Advertisements for Myself*, New York 1959. Se även Magnus Perssons diskussion om denna essä i nämnda artikel.
44. Everling, s. 174; Nydahl, s. 8.
45. Foerster, *Blues*, s. 42.
46. Foerster, "Rapport från 50-talet", s. 20.
47. Foerster, "Strange fruit – tilläggsstämma på avstånd" i *Gränstid*, Stockholm 1955, s. 17.
48. Foerster, "Charlie Parker – konturlinje" i *Gränstid*, s. 23.
49. Foerster, "Jelly Roll Morton" i *Solmässan*, s. 49.

Två jazzdikter? Anteckningar kring Artur Lundkvists ”Jazzband” och Claes Anderssons ”Etude för sommarvind”

Rolf Yrlid

I

Vad är en jazzdikt? En som både ställt och givit ett svar på den frågan är Bo Everling i avhandlingen *Blå toner och svarta motiv: Svensk jazzlyrik från Erik Lindorm till Gunnar Harding* (1993). En jazzdikt är enligt Everling en dikt ”som har ett förhållande till jazzen vilket på något sätt framgår av titel, innehåll eller struktur” (s. 11). Everling är väl medveten om att definitionen inte är oproblematiserad. ”Inte ens jazz är någon oomtvistad term”, konstaterar han (s. 9). Möjligen släpper han ändå definitionsfrågan lite väl snabbt. Inte så att jag anser att han borde ha definierat termen annorlunda eller att han i sin genomgång skulle tagit upp andra dikter än dem han behandlar. Vad som kan behöva diskuteras är emellertid vilka krav som måste uppfyllas för att man skall kunna hävda att en dikts *struktur* uppvisar ett förhållande till jazzen.

II

I Artur Lundkvists *Jordisk prosa* (1930) återfinns prosadikten ”Jazzband”:

Sex svarta män som spelar jazz i en danssalong.

De vaggas, vaggas i jazzens rytm, deras ögon glänsar, deras tänder lyser till och slocknar bort likt ljusreklamer som tänds i mörkret, instrumenten glimmar metalliskt – hela kvällen arbetar de som ett sinnrikt maskineri.

Vilka drömmar i deras själar, vilka syner ur det förgångna i deras musik.

Sol. Het jord. Floder.

Ställen där man badar i gyttjan. Sol, blänkande kroppar.

Ställen där man fångar fisk med spjut. Flod som blir röd av blod. Ställen där man dansar då månen går upp över djungeln. Dans med bara fötter på den hårda heta marken. Snabba, snabba fötter. Dova trädtrummor: djungelnattens puls.

Kvinnobröst som mjölken rinner ur i vita strimmor. Svarta bröst. Vita strimmor.

Fruktbarhet. Ångande mull.

Gamla kulturer, riken, städer. Timbuktu. Songhay. Memfis. Babylon. Den ljuva skymningen i gatorna. De rödklädda kurtisanerna. Fiender som brändes levande. Slavar som man skar av tungan. Män som öppnade sina pulsådor efter nätter av vanvettiga njutningar. Kvinnor som gav sina älskare gift.

Ett annat liv, djupare i köttet, närmare. Liv med en salt smak av blod.

Sol. Het jord. Ångande mull.

Mull att lägga sig ner i, vara nära.

Gröna hyddor vid en strand där ett silkeslent blått hav gungar in –

Sex svarta män som spelar jazz hela kvällen. Sex män som uppväcker uråldriga lidelser och utbreder den eviga mullens doft.

I en stad av betong och stål.

Artur Lundkvist var inte den förste svenske författare som litterärt behandlade jazzmusiken och rent kvantitativt är det heller inte särskilt många av hans texter som har anknytning till jazzen. Men han var tidigt ute. Redan i december 1927 publicerade han i *Folkets Dagblad Politiken* en tolkning av Carl Sandburgs "Jazz Fantasia" och i hans två första diktsamlingar, *Glöd* (1928) och *Naket liv* (1929), ingår jazzen som ett karaktäriserande element när Lundkvist skildrar den moderna storstaden, vars danspalats liknas vid "djungelns månbelysta vattenställen" där kropparna vaggar till "rytmen, som saxofonerna framgråter, slagverken larmar och xylofonerna kvittrar" ("Stad"). Mer direkt och odiskutabel anknytning till jazzen har dikterna "Jazz", "Neger med saxofon" och "Saxofonstycke" i antologin *Fem unga* (1929) och det ovan återgivna prosapoemet "Jazzband" ur *Jordisk prosa* (1930). "Negersång" från *Fem unga* och "Negerstad" ur *Svart stad* kan också möjligen kopplas till jazzmusiken och i tidskriften *Kontakt* nr 1 1931 finns "Saxofonspel", där i varje fall titeln antyder någon form av jazzinspiration. Det är allt, om man inte skall vidga genreperspektivet och även ta med romanen *Floderna flyter mot havet* (1934), vars huvudperson Leander introduceras i jazzens värld av den jazzfrälste Gabriel Flod, och den essä, "Hot-jazz" i *Karavan* 1935, som Lundkvist författade tillsammans med Gabriel Flods förebild i verkligheten, mångsysslaren och tvåboks författaren Gunnar Erikson.

Det som ger "Jazzband" en särställning i Lundkvists jazzinfluerade lyrik är att han här inte nöjer sig med att bara beskriva ett jazzband och karaktärisera musiken, utan att jazzen även får sätta sin prägel på diktens form. "Jazzband" har visserligen sin utgångspunkt i det visuella intrycket av sex "svarta män som spelar jazz i en danssalong", sex svarta män som "vaggar

i jazzens rytm” och vars instrument ”glimmar metalliskt”. Och det är även i fortsättningen det visuella som dominerar när diktaren målar upp de scener som musiken associeras till, även om det också talas om ”Dova trädtrummor: djungelnattens puls”. Men det förhåller sig ju också så, att dikten i själva sin utformning anknyter till jazzmusikens karaktäristiska form: tema – improvisation – tema.

”Jazzband” är uppdelad i fem strofer, de tre första med i stort sett samma omfång – femtiofem, sextiosju respektive femtiosex ord – och de två avslutande hälften så långa – tjugofem respektive tjugosju ord. Läser man samman strof fyra och fem, kan man se strofindelningen som ett försök att återge ett jazzmusikaliskt standardnummer bestående av fyra chorus om två gånger sexton takter. Diktens första och sista strof har identiskt samma inledning, ”Sex män som spelar jazz”, och är en beskrivning av den spelande orkestern. Dessa två strofer svarar mot den framförda musikens tema. Detta presenteras i de trettiotvå takter, som normalt utgör första chorus. Därefter följer här – i stenkakornas tidevarv – två och ett halvt chorus av solistimprovisationer, varefter temat kommer tillbaka och får avsluta fjärde chorus.

Man kan vidare notera hur ytterligare ett par fraser förutom diktens inledningsrad kommer igen och varieras. Andra strofens inledande ”Sol. Het jord. Floder.” kommer tillbaka som inledning i fjärde strofen med den skillnaden att ”Floder” här byts ut mot andra strofens avslutande ”Ångande mull”. Frasen ”Mylla att lägga sig ner i, vara nära” i fjärde strofen går tillbaka på andra strofens ”badar i gyttja”, och på denna strofs ”Flod som blir röd av blod” alluderar ”De rödklädda kurtisanerna” och ”Män som öppnade sina pulsådor ” i tredje strofen. Dessa upprepningar och variationer leder omedelbart tanken till jazzsolistens sätt att improvisera över meloditemat.

Läst på detta sätt uppfyller Artur Lundkvists ”Jazzband” alla de tre kriterier som Bo Everling ställer upp för en jazzdikt. Såväl diktens titel som dess innehåll och struktur uppvisar ett förhållande till jazzen. Men ”Jazzband” kan också uppfattas på ett helt annat sätt. I en uppsats, ”JAZ-ZEN! Anteckningar om Artur Lundkvists tidiga författarskap” i festskriften till Kjell Espmark, *Poesi och vetande* (1990), ifrågasätter Ulf Olsson således den ovan anförda läsningen av ”Jazzband”, som jag tidigare skisserat i uppsatserna ”Saxofonernas förgyllda gråt” i *Horisont* nr 3 1963 och ”Jazz på svenska” i

antologin *Musiken i dikten* (1969). Ulf Olsson hävdar att begreppet jazz i Lundkvists dikter "inte har mycket med jazz som musikaliskt formspråk och tradition att göra" (s. 190), något han uttryckligen markerar genom att genomgående i uppsatsen sätta orden "jazz" och "jazzdikt" inom citations-tecken. Lundkvists "jazzdiktning" utmärker sig således enligt Olsson för sin grundläggande "abstrakta karaktär". Orden "jazz" och "neger" får i "dessa modernitetens hymner en emblematiske funktion", konkluderar han.

Ulf Olsson uppfattar och behandlar Lundkvists "jazzdikter" som "en text" (s.193), som han menar domineras av två koder, sexualitetens och modernitetens. Dessa kan, skriver han, "ytligt sett tyckas stå i opposition till varandra. Sexualitetens kod kan skrivas som biologisk, horisontal, och ahistorisk, medan modernitetens är kulturell, vertikal och historisk" (s.192). Hos Lundkvist är dessa koder emellertid djupt inflettade i varandra och pekar på "en gemensam punkt dit dikterna strävar" (s. 192). Sexualiteten får en specifik betydelse som ett jungfruligt, ursprungligt tillstånd. Som "den moderna civilisationens, stadens och fabrikernas musik (och som sådan bärare av en historisk *erfarenhet*)", blir "jazzens" funktion att markera "ett område före 'civilisationens och årtusendenas börda'" (s.192).

Olsson hävdar vidare att Lundkvist övertar och sätter i spel ett antal klichéer som jazzen tilldelats i den borgerliga offentligheten och omvandlar "den 'borgerliga' diskursens tillmälen till en, åtminstone förment, radikal anti-borgerlig hållning. Den upplösning av moralen som iakttas av och fördöms i offentligheten bejakas av Lundkvist" (s. 190). Genom att Lundkvist tömmer begreppet "jazz" på "varje referentiellt innehåll (och det 'mimetiska' visat sig vara det imaginära)" kan "Jazzen!" enligt Olsson bli "den nya modernitetens stridsrop" (s. 195).

Har man detta som en huvudtes finns det givetvis en poäng i att uppfatta Lundkvists jazzdikter som *en text*, som när den dekonstrueras visar sig föra fram uppfattningen att "'de nya melodierna' egentligen är 'de gamla visorna' om ett ursprung före historien och civilisationen" (s. 193). Det är säkert alldeles riktigt och jag går gärna med på att jazzen hos Lundkvist blivit "modernitetens provokativt klingande lösenord" (s. 195) och att dubbelheten modernitet och sexualitet präglar prosadikten "Jazzband". Utan tvekan förhåller det sig så att jazzbandet här är civilisationens agent och att denna agent "återuppväcker kategorier från före civilisationen, 'uråldriga' och 'eviga'" (s. 193). Däremot kan jag inte se, att det råder något egentligt mot-

satsförhållande mellan denna Ulf Olssons tolkning och den av mig framförda – och av honom direkt ifrågasatta – uppfattningen att Lundkvists dikt skulle vara ett ”försök att översätta ett musikens budskap”. Möjligen borde jag, när jag i de två ovan nämnda uppsatserna använde termen ”översätta”, hänvisat till den teori om musiken som ”känslornas algebra”, som Susanne K. Langer för fram i *Philosophy in a New Key* (1942) och vars grundtanke är den, att musikens betydelse aldrig är fixerad, utan utgör ett övergående spel av flera innehåll.

Den uppfattning som jag alltså inte kan dela med Ulf Olsson är dennes kategoriska påstående att begreppet jazz i Lundkvists dikter ”inte har mycket med jazz som musikaliskt formspråk [...] att göra” (s. 190). Som jag i det föregående försökt visa har ”Jazzband” en uppbyggnad som tydligt pekar på ett sådant förhållande. Jag menar att ”Jazzband” måste ha skrivits av någon, som lyssnat så mycket på jazz att han tillgodogjort sig denna musikforms grundstruktur. Att Lundkvist under dessa år mot slutet av 1920-talet verkligen lyssnade på jazz har han själv flera gånger vidgått, bland annat i ett brev till mig daterat den 10 maj 1960. Lundkvist uppger där att han redan innan han 1930 träffade sin medförfattare till essän ”Hot-jazz”, hade stiftat bekantskap med jazzen ”genom skivor av Armstrong, Ellington, Baron Lee m.fl.”. Det är också intressant att notera, att Lundkvist i detta brev karaktäriserar Gunnar Erikson som i första hand en ”dansfantast”, som ”betraktade jazzdansen som sekundär sexualitet”, medan han själv var ”mera spekulativt inställd till jazzen som musik” och försökte ”uppfatta den som spontana tonpoem med anknytning till en automatisk, omedveten inspiration, inte utan likhet med surrealismen”.

III

I Claes Anderssons diktsamling *Det är inte lätt att vara villaägare i dessa tider* (1969) finner man dikten ”Etude för sommarvind”:

Hon går med vinden i sitt hår
Jag älskar hennes sätt att gå
Jag älskar hennes sätt att gå
med vinden i sitt hår
Jag älskar sättet
vinden går i hennes hår
och vindens sätt
att gå i hennes hår

Jag älskar när hon går
Jag älskar hennes sätt att gå med vinden i sitt hår
Jag älskar vindens sätt med hennes hår
Jag älskar vindens sätt att gå i hennes hår
Jag älskar henne
då hon går med vindens sätt att gå i hennes hår
Jag älskar henne och jag älskar vinden
när hon går med vinden i sitt hår
och vindens sätt att älska hennes hår
Jag älskar henne när hon går med vinden i sitt hår

Den som påstår att ”Ettude för sommardikt” är en kärleksdikt riskerar knappast att möta några allvarligare invändningar än den som Merete Mazzarella för fram i *Där man aldrig är ensam: Om läsandets konst* (1999), nämligen att dikten i första hand bör karakteriseras som en förälskelsedikt (s. 55). Mer kontroversiellt torde det vara att beteckna denna dikt som en jazzdikt. Varken diktens titel eller dess innehåll kan ju direkt och omedelbart kopplas till jazzen. Men hur förhåller det sig med dess struktur?

Om man ser till diktens uppbyggnad kan man, alldeles som när det gällde Artur Lundkvists ”Jazzband”, hävda att ”Ettude för sommarvind” är uppbyggd enligt mönstret tema – improvisationer – tema och att diktens omtagningar och variationer går tillbaka på jazzmusikerns sätt att improvisera. Men omgrupperingar av ett givet material är en gestaltungsform som inte bara karakteriserar jazz, utan också kännetecknar klassiska musikaliska former som exempelvis rondot och sonaten. Bengt Höglund har exempelvis i en uppsats, ”Gunnar Ekelöf och musiken” i antologin *Musiken i dikten* (1969), visat att när Ekelöf i sina dikter utnyttjar en liknande omgrupperingsteknik, så utgår han från mönster som han funnit just i den klassiska musiken. Dikten ”Jarrama” framhålls exempelvis av Höglund som ”till sin allmänna formella hållning [...] inspirerad av Chopins improviserande teknik”. Varför skulle inte samma sak kunna gälla för ”Ettude för sommarvind”? Är det inte rent av denna relation till Chopin som Claes Andersson velat markera genom att kalla sin dikt för etyd, till yttermera visso stavat på franska?

Men det är i detta fall möjligt att komma med andra men. Till skillnad från vad som gäller för Gunnar Ekelöf kan man i Claes Anderssons fall visa att författaren har ett genuint och personligt förhållande till jazzen. Claes Andersson har således offentligt framträtt som jazzpianist. I samband

med att han 1993 hade nominerats till vänsteralliansens kandidat i det finska presidentvalet, gav han till och med ut ett kassetband med titeln *Presidenttblues*, där han tillsammans med Pentti Mutikainen, bas, och Tomi Parkkonen, trummor, bland annat spelar tre kompositioner som han betecknar som sina egna: "Presidenttblues", "Sweet Georgia Monk" och "Björling". Och i Claes Anderssons lyriska produktion återfinns åtminstone två dikter, som direkt kan kopplas till jazzen. I diktsamlingen *Under* (1984) finns en dikt om jazzpianisten Thelonius Monk och i *Huden där den är som tunnast* (1991) hittar man en dikt som börjar "Jazzen gör mig vild".

Mellan "Etude för sommarvind" och jazz finns det dessutom en direkt koppling. I oktober 1996 kunde man i anslutning till mässan Bok & Bibliotek 96 i Göteborg vid en jazz & poesikväll på jazzklubben Nefertiti höra Claes Andersson spela piano och läsa egna dikter. Claes Andersson inledde sitt framträdande med att spela Herb Magidson och Allie Wrubels "Gone With the Wind" och därefter läsa "Etude för sommarvind". Kanske är det inte Chopins pianoetyder utan Magidson/Wrubels jazzklassiker från 1937 som inspirerat Claes Andersson till att skriva sin dikt och – medvetet eller omedvetet – påverkat hans utformning av den?

Denna frågan får emellertid åtminstone tills vidare förbli obesvarad. Claes Andersson har hittills valt att inte svara på det brev med några frågor om och kring "Etude för sommarvind" som jag skickade honom i mars 1997, och han har inte heller vid ett personligt sammanträffande mer än i mycket allmänna ordalag velat kommentera dikten.

IV

Bo Everling föreslog alltså i sin avhandling att en jazzdikt skulle definieras som en dikt "som har ett förhållande till jazzen vilket på något sätt framgår av titel, innehåll eller struktur". Syftet med dessa mina anteckningar har inte varit att direkt ifrågasätta denna definition utan endast att i någon mån problematisera den. Jag är övertygad om att jazzmusikens struktur har påverkat vissa dikter och jag betvivlar inte, som min analys av "Jazzband" förhoppningsvis visat, att denna påverkan är möjlig att spåra. Vad jag däremot ställer mig tveksam till är möjligheten att säkerställa ett sådant strukturellt samband när det gäller dikter som i likhet med "Etude för sommarvind", varken genom sin titel eller sitt innehåll direkt annonserar ett förhållande till jazzen.

Epistrophy: Monkpoesi

En jazzpianostil som genstand for europæisk og amerikansk litteratur

Frithjof Strauß

Thelonious Monk har med sin musik bevæget jazzverdenen til at tildele ham et eget adjektiv. Prædikatet ”monkisk” bruges gerne, når der henvises til en helt speciel og let genkendelig stilmodus i det 20. århundredes kunst.¹ Dette ord åbner for en kompatibel referenceramme ligesom de andre nydannede, almindelig brugte adjektiver i sammenhæng med kunstnernavne; f.eks. som ordet ”felinisk” for en beskrivelse af en skurril skikkelse eller det overmeget brugte ”kafkask” for absurde historier.

Det monkiske denoterer først og fremmest musikeren Monks kompositions- og spillemåde. Ved hjælp af musikvidenskabelige begreber lader den sig let definere:² melodikken med de reducerede temakerner og den sparsomme variation i gennemførelsen, accentforskydningen i rytmikken, dannelsen af komplekse, udvidede akkorder ved få karakteristiske toner i harmonikken, det hårde, perkussive anslag og valget af dybere registre i klangudformningen, temafragmenteringen og de hurtige heltoneskalaløb i improvisationens formarbejde, og ikke mindst: atonaliteten og pauseplaceringen. Yderligere kunne man skelne mellem, hvad Monk gjorde, når han spillede alene eller som trioleder, eller når han akkompagnerede improviserende solister.

Men der findes næppe en tekst om Monk og musik, ligegyldig om det drejer sig om journalistik eller kunstvidenskab, som nøjes med det musikologiske vokabular. Endda bare i beskrivelsen af de musikalske fænomener *uden* interpretatorisk hensigt bliver metaforer og sammenligninger fra ikke-musikområder tit taget med.³ Den i og for sig referenceløse musik tilskrives i denne verbalisering kulturelt konventionaliserede eller individuelt motiverede semantiske indhold. Selv om det i disse tekster ikke drejer sig om digtning, så fremkalder Monks toner hyppigt en karakterisering ved mere eller mindre litterære rummetaforer. ”Kantede”, ”pladskrævende”,

”spidse” og fremfor alt ”skrå” er disse rumformer. Når man taler om forløbet i musikken, da ”bumper” og ”snubler” den, den ”falder” og ”tøver”, ”kredser”, ”søger”, ”roder” og ”graver” (sml. på engelsk ”digging”). Med alle disse verber opstår der et narrativt scenario, hvor en aktant med en bestemt hensigt bevæger sig gennem et genstridigt, uoverskueligt, lige netop skråt landskab. Så let opstår der en forestilling om en lille rudimentær verden, som da skal repræsentere musikken.

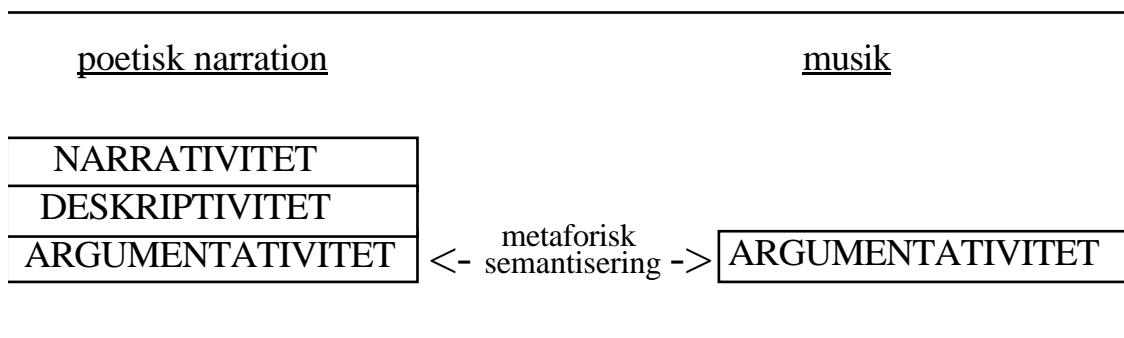
Det andet store metaforområde, som musikbeskrivelserne gør brug af, er de menneskelige sindstilstande. Uden absolut at ville hentyde til en karakterisering af personen Monk, bliver hans spillemåde skitseret med udtryk for psykiske kvaliteter. En villensmodalitet for motivering af musikforløbet foreslås dermed på metaforisk niveau. Prædikaternes skala spænder her ligefra infantil og forskruet, humoristisk, over ihærdig, grublende og insistent, hen til obsessiv, aggressiv og brutal. Når musikken på den måde bliver udstyret som en menneskelig aktant med en psykisk disposition, så er der igen forudsat et narrativt scenario. For et subjekt er ikke bare sådan i sig selv aggressivt og grublende; det er det tværtimod over for noget andet i sin verden, over for et villensobjekt.

Hvad jeg her vil fremhæve med monkeksemplerne er den musiktematiserende teksts tilbøjelighed til, at den inddrager narrative konstellationer allerede i den beskrivende tilnærmelse til tonerne: verdener hvor aktanter agerer. Med rummetaforerne kommer den enkelte verdens objektivitet, det genstridige landskab, til udtryk. Psykometaforerne angiver den aktantielle subjektivitet, som står over for det objektive landskab. Et subjekt *vil* noget og motiverer således sin verdensforandrende gøren i tiden. Et udsagn som ”Monks musik søger og graver” hentyder til et transitorisk forløb med en motivationsenergi. Musikkens fremadskridende karakter svarer så i det metaforiske narrative scenario til subjektets tidsmæssige successive gøren. Når vi taler om såkaldte ”stemninger” i musikken – og det gør vi med psykometaforer –, så har vi sandsynligvis subjektaktantens modale disposition i tankerne: graden af en villen, en gørens *drive*. Når vi f.eks. taler om aggressiv musik, så svarer det til forestillingen om en aktant, der med heftig villen roder rundt i landskabet; landskabet er udsat for heftige forandringer. Også den musikalske kvalitet *swing* er et narrativt motiveret begreb: En aktant svinger gennem et rum.

Disse teoretiske spekulationer omkring de ganske vist punktuelle men vedvarende metaforer i den almene musikdiskurs vil sikkert være mere plausible, når den litterære tale tages i betragtning i det følgende. Anderledes end i dagligdags sproget, hvor en metafors billedplan i talestrømmen kun må lyse op et kort øjeblik for ikke at tage opmærksomheden fra genstandsplanet; anderledes end her forbinder den poetiske teksts metaforer, der karakteriserer musikken, sig til en meningshelhed, til en isotopi, til en repræsenteret verden, om den nu var virkelig, mulig eller umulig. Endnu mere åbenbart skaber digtningen et narrativt scenario, når den beskriver musikerfaringen verbalt. Her skal der gøres opmærksom på en grundlæggende forudsætning: Jeg går ud fra, at en digterisk tekst, som tematiserer Monkmusik, formulerer metaforer for at nå frem til en viden, en kognitiv effekt, en udsagnsmulighed netop i henblik på denne musik. Denne grundlæggende antagelse lyder tautologisk. Men den må understreges over for de litteraturvidenskabelige positioner, som postulerer at digtningen netop ikke handler om det, den taler om.

Den danske semiotiker Per Aage Brandt har engang foreslået, at man betragter en narrativ teksts verdensrepræsenterende effekt som resultat af tre konstituenters samvirke.⁴ For det første var der (1) argumentativiteten, som omfatter formeringsreglerne til den fremstillede verden. Den fastlægger den specifikke kausalitet og ontologi i en fortælling, efter hvilke subjekt- og objektaktanterne kan stå i forbindelse med hinanden og deres prædikater. På denne argumentative logik beror (2) deskriptiviteten, som regulerer formerne for de objektive fænomeners og sammenhængenes fremtræden. Deskriptiviteten opbygger landskabet, hvor historien så afspiller sig. Historien kommer i stand ved (3) narrativiteten, som bestemmer subjektaktanternes villensmotiverede gøren i det fremstillede landskab. Ved denne processuale gøren får den fremstillede verden en tidsdimension. Som resumé: narrativiteten bygger på deskriptiviteten, og det hele hviler på argumentativiteten. I den forbindelse – og det er vigtigt – nævner Brandt også musikken. Den er ”måske [...] det nærmeste, vi kan komme en kropsløs, ren argumentation”.⁵ Ifølge denne opfattelse har musikken stort set ingen deskriptivitet og narrativitet. Det er forståeligt, for den udvikler bortset fra lydmalerske effekter ingen figurativ-anskuelig semantik. Men musikken bliver alligevel reguleret af en argumentativitet. Musikkens forarbejde, dens morfogenese, følger klanglogiske parametre; Adorno ville her tale om *Materialstand*.

Den poesi som taler om musik, som altså semantiserer den transmedialt, organiserer tilsyneladende metaforiske tale narrativt. Deraf kan konkluderes, at den poetisk imaginerede verdens narrative argumentativitet gør den musikalske argumentativitet metaforisk håndgribelig. Diagrammet kan tydeliggøre denne gensidige relation:



Den musikbeskrivende handlingsfremstilling i den narrative tekst indeholder en formeringslogik, som anviser formeringslogikken i den refererede musik metaforisk. Omvendt er det let at forstå, at den musikalske argumentativitet understreger den narrative logiks tvang over for en fortalt verden: Man skal bare tænke på det fatales *flow*, som opstår ved filmmusikken, eller på den klingende skæbnemekanik i operaen med al sin uundgåelighed. Musikpoesien er under denne aspekt ikke mindst et bud på hvordan man kan formulere viden, nemlig et udsagn om den musikalske argumentativitet. Kan man bevise det eller kun hævde det? Musik synes virkelig at kunne byde på dynamiske strukturer, som fungerer mentalt som meningsattraktorer. Til disse kan vi knytte forestillingsbilleder, som så kan smelte sammen i imaginære verdener.⁶ Tit vender forestillingsbillederne tilbage til musikens kulturelt foregivne kontekster – til ikke-musikalske kontekster til de argumentativt strukturerede klangfænomener.

Lad os igen tale om Monk. Hvilke historiske kontekstuelle udgangspunkter kan talen om det monkiske indbygge i sine scenarier? Den jazztematiserende digtning tog sig hyppigst af musikernes offentlige skikkelser. Fremstillingen af socialt undertrykte, afroamerikanske kroppe, som sublimerede eller gav udtryk for deres lidelser i jazzen, er et favorittema. Men den offentlige skikkelse Monk kunne ikke give anledning til en sådan lidelsespatetik i sin biografi. Ikke engang narkotika, som han blev anklaget for

at være i besiddelse af, nedbrød ham; andre havde puttet det i lommen på ham. Med sådanne scenarier kunne man altså ikke imødegå det monkiskes æstetiske udfordring. Men man benyttede sig i den almene, ikke specifik litterære, jazzdiskurs af kunstnerens usædvanlige habitus til at patologisere hans produktion som galmandsværk. Utallige anekdoter skildrer infantil egocentrik, autistisk åndsfraværelse, vis naivitet. (I det hele taget er anekdoten en af de allervigtigste tekstgenrer inden for jazzdiskursen. Det var værd at undersøge hvorfor.) Uforklarligheden i Monks indre liv var imidlertid en dårlig forklaring på hans jazz. Monk selv inscenerede kulturindustrielt tændende *hipness* med baret, hornbriller og fipskæg. Senere fulgte hovedbeklædningernes encyklopædi. Til hans fremtræden hørte ligeledes den visuelle performance på scenen: Monks gåen frem og tilbage og danse, mens de andre medlemmer i ensemblet spillede solo.

Musikindustriens diskurs udbyggede den solipsistiske excentrikeres topos: "genius of modern musik" stod der på hans første Blue Note LP. Covernes imaginariet understregede yderligere denne nimbus. Det maledede cover af *Solo Monk* (Columbia) og det fotograferede af *Thelonious himself* (Riverside som også de følgende),⁷ begge gange drejer det sig om solooptagelser, viser ham som pilot, en autonom opdager i atmosfæriske landskaber. Særegenhedens merkantile aspekt frembyder *The unique*: Monks profil på et præhistorisk frimærke, er ligesom den blå Mauritius et værdifuldt samlerobjekt. Eller fotografiet på *Brilliant corners*: ved første blik tror man, aha, fem bandmusikere sidder stjerneformet, indtil man ser at det er fem gange Monk. Ikke primært som personimage, men mere som musikillustration fungerer de Riverside-covere, som viser klassiske moderne malerier. På *Misterioso* er der et billede af de Chirico, som viser en *Gliedermann*, der i en scenekulisse sidder på hug ved siden af en tavle med en perspektivisk arkitekturtegning. På *Thelonious Monk plays Duke Ellington* er der et urskovsbillede af Henri Rousseau. I begge tilfælde aktanter i landskaber som musikmetaforer: her i naivistisk vildnis, der mellem konstruktiv kalkulation og forvirrende fantastisk.

I journalistikken kurserer han til stadighed som "beboppens ypperstepræst". Men det kan ikke have været på grund af hans musik, for ingen har vel nogensinde karakteriseret hans improvisation med hardbop-metaforen "preaching". Det sakrale image kunne til gengæld henvises til efternavnet Monk. Fornavnet Thelonious lyder som noget fra den græske antik: men

det var ikke muligt for mig at finde det i noget navneleksikon. Rent associativt fremmer det billedet af eremitten i den antikke kristendom. Den schweiziske forfatter Jürg Laederach kalder hovedfiguren i sin prosatekst om Monks pianistik sågar Hieronymous.⁸ Alexander von Schlippenbach tolker fornavnet med hjælp af ordspil med titlen på en af sine jazzkompositioner: *The Onliest – The Lonliest*. Til syvende og sidst fremkalder Monks mellemnavn et imaginarium af singular selvoptagenhed: Sphere, en autarkisk verdensklode som kredser om sig selv.

Med alle disse topoi og kulturindustrielle metaforer er der udgangspunkter til en betydningsskabende reception af musikken, som heller ikke er gået forbi litteraterne. Imidlertid var den første monkpoet Monk selv, når han opfandt titlerne på sine kompositioner. Tit plantede han sig selv med sit navn som subjektaktant i sine musikalske verdener: *Thelonious*, *Blue Monk*, *Monk's Dream*. I *Monk's Mood* gør titlens sproglige form opmærksom på sig selv med allitterationen. Her som i mange andre af titlerne refererer udtryksformen formprincippet med de små variationer af knappe temakerner, som jo er et kendetegn på monkisk argumentativitet. Dertil hører det onomatopoetiske *Trinkle Tinkle*, det rummetaforiske *Criss Cross*, *[Little] Rootie Tootie*, som er tilegnet sønnen. I disse tre eksempler er det bare et bogstav der skiftes ud. I en anden titel, i det fonopoetiske mini-digt *Ba-lue Bolivar Ba-lues-are* (en blå blues på et New York-hotel med latinonavn) sammensmelter det sidste ord de to forudgåendes klange. En morfogenese som gentagelse med små brydninger og drejninger, det kunne også være udsagnet af titlen *Reflections*. Og med en rigtig tekstteoretisk terminus betegnes forarbejdet som *Epistrophy*. Hermed er den retoriske figur hhv. epifora eller epifor ment; dvs. gentagelsen af et eller flere ord i slutningen af på hinandenfølgende sætninger eller delsætninger, altså det omvendte pendant til anaforen. Derved kan der henvises til modi i den musikalske argumentativitet. Også *Evidence* peger på sådan en følgerigtigheds logik.

Lad os nu se på de andre monkpoeters noget mere omfangsrige tekster. Med hvilke imaginariet sigter de digteriske verdener til den monkiske klanglogik? Mit korpus dækker et tidsrum af fire årtier, nøjere sagt 1954 til 1994, og består for en ganske stor del af skandinaviske tekster. Det er sikkert ret vilkårligt. Fra den danske jazztematiserende litteratur har jeg brugt seks relevante tekster. Monk hører nemlig til de jazzkunstnere, som har in-

spireret de danske digtere mest. Kun Charlie Parker, Miles Davis og Billie Holiday har fået en lignende stor opmærksomhed. Bo Everling behandler i sin undersøgelse af den svenske jazzlyrik tre Monk-digte.⁹ Derudover har jeg også en tekst af en argentinsk, en hollandsk, en schweizisk og en US-amerikansk digter. Halvdelen af alle de tekster er kort lyrik. Udover det har jeg fire længere digte med mere end tyve linier og to kortprosaetekster. Betragtet ud fra graden af den kunstneriske sprogbehandling, drejer det sig her ved de længere digte snarere om prosa med liniebrud, ved kortprosaeteksterne om lyrik uden liniebrud.

Ud fra indholdet vil jeg inddele korpus i tre grupper. Den første og største består af syv tekster, som forsøger at indfange den monkiske musikalitet ved surrealistisk metaforik. Tekstene i den anden gruppe prøver det samme, men tager desuden monkensemblets scenepreformance og interaktion eller en anden forestilling om personen Monk med i sin betragtning og opnår derved en brydning af det faktiske og det fantastiske. Hvad de tre tekster i den tredje gruppe angår, så gælder det, at de næppe gør brug af nye metaforer – en verbal indkredsning af jazzen står ikke i forgrunden her. Musikken er bare en impuls, for at vise recipientens livsstil eller personlige indtryk. Ifølge min tendentielle, indholdsorienterede typologi kan korpus altså inddeles efter emnerne musikalitet, kunstnerportræt og receptionserfaring. Næsten alle tekster af den første type er korte digte. De opstod for det meste i de første ti år af den her behandlede monkpoesi. Litteraturhistorisk set opdager den digteriske modernisme her, at også jazzen er et æstetisk eksperiment med gribende intensitet. Først fra midten af 50erne begynder den europæiske litteratur ikke mere at se jazzen som et narkotiserende primitivt entertainment eller som livsytring fra pinte mennesker. 50ernes forfattere opdager det avancerede kunstneriske forarbejde i jazzen og forsøgte at udforske denne med poesiens midler. Det omvendte gælder for de tre tekster i den tredje gruppe: her er selve musikkonsumenten vigtigere end musikkens verbale belysning. Teksterne stammer fra tiden efter de store modernistiske eksperimenter efter 1970. De er skrevet i knækprosa og på dansk.

Lad os se på den første tematiske gruppe. Begge de første kronologiske eksempler stammer fra Sverige, hvor man tidlig havde forstået det moderne kunstindhold i jazzen på en bred kulturel basis. 1954 udkom Gunnar Möllerstedts digt "Händelsevis omkring midnatt", hvor kunstnernavnet

først dukker op til slut i en paratekstuell tilføjelse:¹⁰ Trilla trioler med skrattande speglar

väv mönstret i gungande rökelsekar
gråt sakta ibland
men oftare lekande bubbla i svårmodig yra.

Stå kritisk och kall med ögat han gett dig:
I stärkkrage klädd du slipper att se
hur han trillar trioler
på skrattrutat mönster i svårmodig yra.

/Thelonious Monk/

Her hentyder titlen altså til Monks mest kendte komposition *Round about midnight*. En taleinstans henvender sig til musikeren samt til et du med høj krave, som vel pga. sin civilisationspansring ikke opfatter musikbegivenheden. Teksten beskriver klangfølgerne som ikke-figurative mønstre over gyngende kar, altså med abstrakte visuelle sammenligningsforestillinger. ”Med skrattande speglar” trilles triolerne – monktoposet vedrørende *reflections*, dvs. svagt modificerende gentagelser, tilbyder sig her til en tydning. Musikerskikkelsen producerer ganske vist abstrakte former, men den udstyres med enorm plat emotionspolaritet. At grine og græde i ”svårmodig yra”, altså livsytringer, alt det må teksten slæbe frem som musikkens grundlag. Det er mellemkrigstidens typiske jazzsemantiseringer, fra dengang da man endnu ikke ville anerkende det bevidste i jazzkunsten. Derfor genspejler digtet lidt anakronistisk en tilstand af æstetisk usikkerhed: Man opdager ganske vist det moderne abstrakte formarbejde i jazzen, men kan endnu ikke forstå den som andet end et produkt af en sløret emotionalitet uden fuld bevidsthed.

Digtet ”Thelonious Monk” af den unge Carl-Fredrik Reutersvärd som udkom et år senere 1955 giver afkald på en sådan psykisk kausalitet.¹¹

högt uppflugan
på alptågets rökpuff
spelar Thelonious
sin flygel
någon speglar
sig i glaciären
och ett päron mognar i skuggan

Enkle sætninger skildrer et fantastisk scenario ud fra et ydre perspektiv. Derved består scenariets umulighed kun i en negering af tyngdekraften, som Monk og hans instrument ikke er underkastet her. Ellers beskrivelsen af et bjerglandskab med færdselsforbindelse, en verdens solide deskriptivitet, hvor en narrativ aktant går i aktion. Denne fortalte verdens argumentativitet er surrealistisk. Og surrealismen følger en streng kombinationslogik, som netop ikke tillader at alt knyttes sammen med alt. Også i dette digt bliver refleksioner sat i gang under ægiden af Monks flyvende flygel – i det mindste i gletscherens genspejling. Og en pære får stor opmærksomhed.

Fra et alpelandskab fortsætter vi til et fjernøstligt landskab. Et ligeledes meget kort digt af den hollandske COBRA-kunstner og lyriker Lucebert, der i sit land går for at være den ledende skikkelse i 50ernes poetiske modernisme, henlægger monkscenariet til det kinesiske. Teksten med titlen ”monk”, som jeg citerer i den tyske oversættelse, er fra 1959.¹²

der berauschende mandarin befiehlt
abbruch des porzellanpalasts
lüsterne sklaven reißen ein während er
in seiner jadegrotte sich wiehernd einspinnt

Der nævnes ganske vist intet musikalsk her; men med arkitekturmetaforikken beskrives komplekse formprocesser. Disse forandrings styrende bevidsthed, mandarinen, foretrækker den uregelmæssige grotte frem for det regelmæssige palads. Jade er et mere værdifuldt stof end porcelæn; grotten, det groteske værk, kan derved have større kulturel betydning end det store, konforme herskesæde, hvis destruktion organiseres af mandarinen. Han organiserer en æstetisk transformation, hvor han ”vrinskende forpupper sig”; det kan betyde, at han går over i en tilstand af asocial, animalsk selvoptagethed. Det er muligt at denne tekst ikke kun karakteriserer musikken, men også den offentlige skikkelse Monks habitus. Monkfiguren optræder i det tilfælde i hvert fald ikke som hos Möllerstedt ”i svårmodig yra”. Mandarinen er jo ikke ”beruset”, men ”berusende”: højst recipienterne taber deres fulde åndsbevågenhed.

Man vil nu blive forbavset, når man ser, hvordan nogle af motiverne i de nævnte digte går igen i de to lyriske tekster af Jørgen Leth. De udkom i samlingen *Gult lys* 1962.¹³

Blue Monk

Skakten Den overståede
reflexion er åbnet
og nu indhegnes natten
af muntre våde parenteser
som falder i byger
langs temaets april
Da brænder månen
hul i tidens
spændte ballon

Endnu mens

Endnu mens Monk
destruerer forløbet
tøver den døvede smerte
og minuttet blåner betændt
Ask me now
Kravet fastfrosset
i hans dybe drypstengrotte
som skælver af latterskred
Træthedens splinter
er trukket ud én efter én
Blodløse læsioner
Flyglets
opbrudte rødder
stræber
langs en underjordisk flod

Igen indgår refleksionen i digtet "Blue Monk"; og i "Endnu mens" dukker grotten igen op, denne gang som drybsten, og vrinskende latter. Argumentativiteten i den monkiske musik synes at suge bestemte metaforer til sig. "Blue Monk" handler først og fremmest om pianistens tidskunst, inddelingen i perioder og placeringen af cæsurer: "nu indhegnes natten / af muntre våde parenteser / som falder i byger / langs temaets april". En tidsrelateret spænding opbygges i temaets refleksioner, som sprænges itu af et brændende himmellegeme (Sphere, monkmånen). Ved teksten "Endnu mens" er det endnu sværere at dechifrere den hermetiske skrivemåde i henblik på den monkiske spillemåde. Men lige det er vel også hensigten: at repræsentere en hermetisk argumentativitet sprogligt. Her domineres metaforikken af forestillingen om en såret kropslighed, som kan manipuleres af monkisk destruktion eller af et målrettet indgreb. Landskabet eksisterer også: grotte, klaver og en underjordisk flod.

Og endnu et landskab, en undervandsverden nemlig, viser det digt uden titel af Claes Andersson, der udkom 22 år senere.¹⁴

Thelonious sitter på havsbotten og spelar
Pannonica, sjöstjärnorna gör korstecknet
Han har lånat sin döda mors elva fingrar
Han glänsar som en daggmask
Kring honom stiger och sjunker halvt upplösta
afrikaner som drunknat från slavskeppen
en haj glider omkring med tolv tänder
Tritonus! En svärm horor lossnar från
pedalen, störtar svärande upp mot strålkastarna
Bullshit! alla utom tre saknar trosor!
Thelonious drar pälsmössan över sitt glänsande
ollon, hans händer är svarta näckrosor
Ett inlåst folk bultar på väggen inne i flygeln
De kräver medborgarrättigheter!
Publiken har drunknat, vaggas av och an som tång
Thelonious petar in basfiolen i näsan, tänder på
Första blosset! Ända in i simblåsan!

Den finlandsvenske forfatter Andersson, som selv optræder som jazzpianist og i mellemtiden var kulturminister, har ligeledes sit virke som psykiater. Dette arbejde kan være årsagen til, at han bombarderer den stakkels Monk med kroppe og genitalier på havets bund. I hvert fald er det den eneste monkpoetiske tekst, hvor den sorte lidelseshistorie ("afrikaner från slavskeppen") og eksplicit seksualitet kredser omkring musikken. Hverken den døde mor eller honkytonk-luderne fra jazzhistoriens billedbog mangler. På den måde er digtet i fare for "rationelt" at reducere det æstetiske i jazzen med det psykoanalytiske klichérepertoire. Helt tydelig bliver det, når pels-huen, en af Monks scenerekvesitter, bliver placeret på hans genitalier. Teksten ignorerer forskellen mellem fallos og penis, mellem udfordrende forførelse med meningsløse signifikanter og obscøn fremstilling af sandhedslystne signifikater. Derimod synes jeg, at påkaldelsen af Tritonus er dybsindigt. Bo Everlings kommentar henviser ganske rigtigt til den antikke havgud. Men man kan også tænke på tritonus i musikteorien, en vanskelig interval (forhøjet kvart) som akustisk er i slægt med bebopharmonikkens forminskede kvint (*flatted fifth*).¹⁵

Den sidste tekst i gruppen af den musikkarakteriserende poesi har jeg allerede nævnt. Det drejer sig om Jürg Laederachs kortprosastykke "Tas-

tendämmerung oder ein Hieronymous" fra 1994. I den bliver musikvidenskabens talemåle parodistisk anvendt på Monks pianostil. Resultatet virker ikke mindre surrealistisk end de seks andre korte digte.

Så kommer vi til gruppen af kunstnerportrætter, som forbinder koncertsituationen eller Monks habitus med hans jazz. To af teksterne er udkommet i de tidlige tressere, da Monk på højdepunktet af sin karriere var på sine store turneer. 1962 skrev den humoristiske dagligdagspoet Benny Andersen sit digt "Thelonious Monk" med undertitlen "Five Spot Café, New York":¹⁶ Efter indledningschoret

lukkede hans hænder sig
og trak sig tilbage fra flyglet.

Nu kørte de andre frem.
Chorene raslede forbi ham
(Johnny Griffin alene otte chor)
til alle sider blottedes skinner
der brutalt stregede hinanden over
eller gled sultent sammen.

Midt i det sad han
distanceret
tilbagelagt
fortrængt
et barn
optaget af ingenting i tobakstågen
tolv chor igennem uden at se på de andre,
uden at gøre forsøg på at råbe dem op.
De var for langt ude,
ude af sig selv og ude af hinanden,
kendte ham ikke mere,
målte ikke ud fra ham mere,
kendte ikke ørerne der vendtes mod dem,
smil der for længe hade været holdt nede
og nu var brudt frem på siden af hoderne,
blinde smil der ikke aner hvem de smiler til
da han pludselig er der,
ingen ser springet
som et klip i en film,
lokomotivet foran,
det er ham der har trukket læsset hele tiden
going west
med læsset af stakåndede bohemer
profetiske postkortmalere

indadvendte danserinder
overbelastede øjenbryn
barens sorte gallionsfigur
nybarberede vagabonder
rystede skandinaver

med et hårdt tiltrængt indgreb
i klaviaturets rygrad
slår han fast at nu er vi fremme
at her på denne prærievide stilhed
står vi af.

Undertitlen og omtalen af Johnny Griffin tyder på, at der kan ligge plademusik til grund for teksten, nemlig live-indspillinger af Monk Quartet 1958 med Griffin, Ahmed Abdul Malik og Roy Haynes. Måske var Benny Andersen dengang endda i blandt publikum som ”rystet skandinav”?

Helhedsoplevelsen af et jazzstykke bliver skildret, ganske vist uden at man erfarer, hvad for et tema, der blev foregivet i indledningschorus. Monk stopper sit spil, når digtet begynder. Hans musikalske fravær udtrykker teksten ved imperfekt. Når han igen fortsætter at spille, går tempus over til præsens. I ensemblespillets fremstilling bringer musikken nu sin egen fortælling med en hel anden forestillingsverden. Improvisationsprocessen i den fremadrivende rytmik anskueliggøres i billederne af rejse, skinner og jernbane. Monk giver imens afkald på enhver deltagelse – som en ubevægelig bevæger – og overlader kollegerne til deres fjerne, i Monks perspektiv: selvforglemmende udflugter. Men så kommer Monk igen med i spillet, og i jernbanemetaforikken bliver han til ”lokomotivet [...] der har trukket læsset hele tiden, going west”. Denne western-scenografi (”film”) skildrer koncerten som en rejse ud i eventyret. I tekstens og ligeledes i jazznummerets afsluttende kadence når western-jernbanen den stille prærie, og som et lokomotivs sidste snøften lyder den sidste linie med dens tre lige stærkt betonedede ord. Dette monkportræt opstår ved to narrative verdener, koncertsituations scenario og den imaginære western, som hæfter sig ved de musikalske strukturer.

En sådan parallelisering finder vi også hos Julio Cortázar, som efter min mening har skrevet allersmukkeste om jazzen. Argentineren beskriver i sin prosasamling *La vuelta al dia en ochenta mundos* (Rejsen rundt om dagen i 80 verdener) en koncert i Genève 1966 på tre sider. Forventningens glæde er enorm, man vil komme til at opleve et stort eventyr. Så betræder Monk

scenen, og hans gang hen til flygelet henleder tankerne i to retninger: en bjørns klodsethed (en monktopos), men også en forsigtig kaptajn fra antikken på en fønikisk kystsejlad med fare for for lavt vand. Om Monks spil vil teksten ikke sige noget. Den siger: ”Det kan man ikke forklare: A rose is a rose is a rose.” Men alligevel undgår teksten en sådan tautologi og formulerer ved hjælp af bjørnen og kaptajnen ex negativo denne jazzoplevelse. Nøjagtig som hos Benny Andersen handler det her om den tid, når Monk ikke spiller og om hans klodsede bevægelser på klaverbænken. Nemlig i form af en kæmpelang sætning i sekundstil fuld af barokke fantasier og semantiske arabesker, som også den svenske oversættelse gengiver:¹⁷

När sen Charles Rouse tar ett steg fram mot mikrofonen och hans saxofon med fasta penseldrag börjar fylla i varför han är här, låter Thelonious händerna falla, lyssnar en sekund, lägger ett sista lätt ackord med vänstra handen, sen reser sig björnen, gungande mått på honung, kanske för att se sig om efter en lämplig bädd av mossa att vila sig på, reser sig från taburetten och lutar sig mot pianot, stampar takten med ena foten och nickar med mössan medan fingrarna trevar sig fram över tangenterna tills de tar slut, där kunde ha stått ett askfat och en öl, men just nu bara Steinway & Sons, och fortsätter sin safari längs kanten på pianot medan björnen själv fortsätter sitt rytmiska gungande till Rouse och basisten och trummisen som har snärjt in sig i djupet av sin treenighets mysterium, Thelonious själv trippar svindlande iväg, samtidigt som han rör sig en centimeter i taget på väg mot avgrunden där pianolocket tar slut, dit han aldrig når, dit man vet att han aldrig hinner, för till det hade han behövt mera tid än Phileas Fogg, mera isjakter, mera forsar av björksav och elefanter och tåg styva av snabbhet för att svinga sig över instörtade broar, Thelonious reser på sitt eget sätt med tyngdpunkten först på ena benet, sen på det andra, utan att röra sig ur fläcken, rytmiskt nickande från bryggan på sitt skepp *Pequod*, strandat på en scen, medan han då och då rör på fingrarna för att komma fram en centimeter till, eller tusen *miles*, tills han stannar upp igen och liksom försiktigtvis mäter solhöjden med sin sextant av rök och plötsligt avstår från sista biten fram till kanten på pianot, utan släpper taget, björnen svänger majestätiskt och vad som helst kan hända när han för ett ögonblick inte har något som helst stöd, utan bara svävar som en kungsfiskare över rytmen där Charles Rouse lägger sina sista långa och mäterliga penseldrag av violett och rött, och vi känner hur hela Thelonious samlade volym går loss från pianot och hur det enda, enorma hjärtat som dunkar med allas vårt blod vidgas diastoliskt just när hans andra hand når pianot och björnen svajar med full kontroll och tar sig tillbaka ett moln i taget till tangenterna som han ser på som vore det för första gången, och hans fingrar hänger ett ögonblick i luften innan han låter dem falla och vi alla är räddade, kaptan Thelonious är här och kursen ligger fast för en stund, och så gesten från Rouse när han backar och hakar av sig saxen, som ett litet överlämnande av makten, som en ställföreträdare som lämnar tillbaka *La Sere-nissimas* nycklar till sin doge.

Julio Cortázar: Reise um den Tag in 80 Welten, Frankfurt am Main 1995 (= Suhrkamp taschenbuch 2433).

Denne kæmpesætning nævner vist nok enkelte faser af Charlie Rouse's saxofonsolo, men hovedinteressen og de mange metaforiske investeringer gælder Monks ikke-spillen. Imens kører musikken med fuld fart, og ligeledes er der ikke noget punktum som stopper tekstens *drive*. Metaformotiverne bliver virvlet rundt og smeltet sammen i associativt formarbejde. Men alt dette viser tilstedeværelsen af Monks musikalske fravær. Poesiens paradoksale men libidinøse projekt, at gribe tonerne: Her kredser et enormt arabesk ordtæppe netop omkring Monks faktiske stilhed. Benny Andersen og Julio Cortázar viser, hvordan Monks enestående musik opstår, netop ved udeladen, ved pausen, som hans store kunst. Originaludgaven af *La vuelta al día en ochenta mundos* blev illustreret af den argentinske billedkunstner Julio Silva. Han valgte at stille en "klassisk" illustration fra Jules Vernes' *Vingt mille lieues sous les mers* (1869/70) ved siden af Cortázars tekst om Monk. Alphonse de Neuville's stik på grænsen til det surrealistiske viser dykkere, som vandrer gennem et korallandskab på havets bund.¹⁸ Over dem rager mægtige tangplanter, og sværme af vandmænd og andre havdyr svæver forbi. Igen altså illustrerer et landskab hhv. musikken og teksten til musikken. Længe før Claes Anderssons digt fra 1984 bruges her en verden på havets bund som metaforisk scenario for det monkiske.

Til syvende og sidst hører Amiri Barakas udaterede digt "Monk's World" til gruppen af kunstnerportrætter.¹⁹

That street where midnight
is round, the moon flat
& blue, where fire engines solo
& cats stand around & look
is Monk's World

When I last saw him, turning around
high from 78 rpm. growling
a landscape of spaced funk

When I last spoke to him, coming out
the Vanguard, he hipped me to
my own secrets, like Nat
he dug the numbers & letters
blowing through the grass
initials & invocations of the past

All the questions I asked Monk He
answered first

in a beret. Why was
a high priest staring?
Why were the black keys
signifying? And who was
wrapped in common magic
like a street empty of everything
except weird birds?

The last time Monk smiled I read
the piano's diary. His fingers
where he collected your feelings.
The bar he circled to underscore
the anonymous laughter of smoke
& posters.

Monk carried equations he danced at you.
"What's happening?" We said, as he
dipped & spun. "What's happening?"

"Everything. All the time.
Every googplex
of a second."

Like a door, he opened, not disappearing
but remaining a distant profile
of intimate revelation.

Oh, man! Monk was digging Trane now
who a chaser he drank himself
in. & Trane reported from
the 6th or 7th planet deep in
the Theloniouscape.

Where fire engines screamed the blues
& night had a shiny mouth
& scatted flying things.

Forfatteren forbinder en anekdote – fortællingen om en af Monks sentenser, som vidner om hans bevidsthedsintensitet²⁰ – netop med en illustration af musikken ved at skildre en verden: "Monk's world". Dermed tematiserer teksten selv deskriptiviteten i denne repræsentation af mening: I det andet vers er der tale om "a landscape of spaced funk", og i det næstsidste vers endda om "the Theloniouscape". Desværre gentager teksten en hel række klicheer: midnatten, baretten, ypperstepræsten.

Man erfarer kun meget lidt om musikken i min sidste gruppe af monk-tekster. De viser især receptionen, eller snarere konsumeringen af musik-

kunstværkerne. Deres ordkunstneriske udformning skelner sig kun minimalt fra dagligdagssproget. I stedet for får man en masse at vide om livsstilen hos den pågældende udsigelsesinstans. I Jannick Storms lillebitte tekst fra 1972, bliver en værgeløs Monk reduceret til hyggespreder for bohemeerne.²¹

the
thelo
nius
monk
quar
tet
drinks
smukke
kvindehalse

lukker sig lydhør inde
i en skal af væren

intet
skal forstyre
vor bastante
levemåde

Treheden af "Wein, Weib und Gesang" har ikke nogen anden virkning på det skildrede kollektiv end det, som netop den bombastiske tautologi "en skal af væren" udtrykker: Vi er, hvad vi er, dermed basta, og Monk ovenikøbet.

Også i Dan Turèlls lange knækprosa-digt "Til Thelonious Monk" skal jazzkunsten tjene til at sprede glans over taleinstansen, som på den måde celebrerer sin egen originalitet.²² Næsten alle ord vedrørende Monk beskriver ham som umoden. "Et evigt undrende Babyface", eller "som et barn der skal til at repetere skala-øvelserne / under spillelærerindens strenge blik / sådan er det somme tider du spiller". Om spillemåden kan digtets jeg kun komme i tanke om sammenligninger med ufærdig eller deficitær subjektivitet: "stadig farer du forsætlig vild i melodierne / som et barn der løber hjemmefra" eller "følende dig frem i melodien som en blind langs med en væg" eller "Mad Monk" eller, her som ros, "evige crackpot". I sit parlando reducerer det narcissistiske jeg jazzkunstneren til sit personlige spejl: beboppen spiller 1945, men vigtigere er det, at jeget, som det hele drejer sig om, bliver avlet i dette år af sine forældre. Jeget, der ser sig selv som

poesiskaber, paralleliserer endda sit arbejde med Monks kunst: ”og her sidder du ved dit klaver / stadig undrende over tastaturet / som jeg hver dag undrer mig når jeg ser på skrivemaskinens hvide taster / er det virkelig dét der kommer poesi af?” Hvad jeget så til sidst tilbyder som poetisk scenografi for det monkiske er en kulturindustrielt gennemtærsket blueskliche: ”et værelse på et af New York’s titusind hoteller / med en uindfattet pære i loftet”. Man kan ikke lave det mindre originelt.

Helt til sidst vil jeg godt nævne et langt prosadigt af Ebbe Traberger fra 1985 ”Den dag Thelonious døde.”²³ Den titel alluderer til Frank O’Haras nekrolog-digt til Billie Holiday ”The day Lady died”.²⁴ Jan Erik Vold har oversat det til norsk og reciteret det på jazz & poetry-pladen ”Den dagen Lady døde”, Peter Poulsen har oversat det til dansk og desuden lavet en parafase over det. O’Haras tekst fra sidst i 50erne har været udgangspunkt til en af jazzpoesiens vigtige genrer, nemlig jazznekrolog-digtene. Den genre følger i sin poetik nyenkeltheden og frembringer autobiografiske effekter. Her skildrer forfatteren først hvordan han lever og tænker; så får han pludselig meddelelse om en jazzkunstners død, og intet er mere som det var før, og han er dybt rystet over, hvor hurtigt sådan noget kan ske. Den afdødes musik spiller derved næppe nogen rolle. Også det hører med til genren, at den forudsætter kunst, men ikke kommer ind på den, ikke interpreterer den. I anledning af Monks død lader Traberger jeget overveje, om det politiske klima ville være bedre, hvis folk dyrkede jazzen som officiel kultur. Det er han overbevidst om, da han som journalist står foran kongrespalæet i Madrid ”og ventede på at udenrigsministre og chefdelegerede fra 35 deltagerlande på den europæiske konference for sikkerhed og samarbejde skulle komme ud på den anden side af de lukkede døre og forkynde en ny fiasko, måske et sammenbrud.” Der vil vi også lade ham stå, fordi han ikke fører os ind i Monks verden, men i sin egen.

Oversat fra tysk af Aud Broby-Ilg

Noter

1. Sml. Peter Niklas Wilson, ”Versuch über das ’Monkische’. Zur musikalischen Ästhetik Thelonious Sphere Monks und ihrem posthumen Weiterwirken”, *Jazzforschung / Jazz research*, 19/1987, s. 41–59.
2. Sml. smst. og Manfred Straka, ”Komponist, Solist, Begleiter. Eine musikalische Annäherung”, *du*, 3/1994, s. 47–51.

3. Sml. ved siden af de allerede nævnte titler hele det schweiziske kulturtidsskrift *du*:s temanummer "Misterioso. Jazzlegende Thelonious Monk", *du*, 3/1994, samt Ulf Olsson, "Monkvariationer", *ord och bild*, 4/1991, s. 57–63.
4. Per Aage Brandt, "Hvad er en fortælling", *Almen semiotik*, 3/1990, s. 67–84.
5. Smst. s. 72.
6. Sml. Per Aage Brandt, "Om måner og fugle. En jazz-analyse: 'How high the Moon' og 'Ornithology'", i Finn Gravesen (red.), *Musikken har ordet, 36 musikalske studier*, København 1993, s. 169–176.
7. Gengivet i Graham Marsh und Glyn Callingham, *East Coasting. The cover art of New York's Prestige, Riverside and Atlantic Records*, Zürich 1993.
8. Jürg Laederach, "Tastendämmerung. Ein Hieronymus", i *du*, 3/1994, s. 86 f. En anden offentliggørelse af teksten hedder "Monks Tastendämmerung oder Ein Thelonious". Navnet Hieronimus blev i denne version overalt erstattet med Monks fornavn. Se d.s., *Eccentric. Kunst und Leben: Figuren der Seltsamkeit*, Frankfurt am Main 1995 (= edition suhrkamp es 1928), s. 98–104.
9. Bo Everling, *Blå Toner och Svarta Motiv. Svensk jazzlyrik från Erik Lindholm till Gunnar Harding*, Stockholm 1993.
10. Første gang i Gunnar Möllerstedt, *Triangelskärvor*, Malmö 1954, her citeret efter d.s. *På gehör. Samlade jazzdikter*, Stockholm 1994, s. 51.
11. Første gang i Carl-Fredrik Reuterswärd, *Abra Makabra*, Stockholm 1955, her citeret efter Everling 1993, s. 226.
12. Hollandsk originaltekst i Lucebert, *Val voor vliegengod*, Amsterdam 1959. Her citeres den tyske oversættelse af Rosemarie Still fra d.s. *Die Silbenuhr. Ausgewählte Gedichte und Zeichnungen*, Frankfurt am Main 1981 (= Bibliothek Suhrkamp 742), s. 52.
13. Jørgen Leth, *Gult lys*, København 1962, s. 39–40.
14. Claes Andersson, *Under*, Helsingfors 1984, s. 53. Sml. også Everling 1993, s. 227.
15. 1991 digtede Andersson selv citerende videre i *Huden där den är som tunnast*: I den danske oversættelse som jeg havde til disposition står der: "Jeg kan sidde natten lang og tale med Thelonious Monk, hans galskab er tritonisk." ("Fem digte af Claes Andersson", oversat af Allan Hilton Andersen, i *Information*, 10.8 1994) Den ældgamle monktopos bliver endnu engang kogt op. Sml. f.eks. titlen på en Billy Taylor-komposition fra 40erne: *Mad Monk*. Pianisten Andersson beskriver forresten også sin egen spillemåde med en ordret henvisning til det monkiske i harmonikken: "Jag bjuder [...] det vackraste jag kan, jag knyter [...] band av mina vackrasta slingor och harmonier, mina monkgaste överkvarter och blåaste septimer." D.s. *Mina tolv politiska år. Fragment, minnesbilder, drömmar*, Stockholm 2000, s. 164.
16. Benny Andersen, *Kamera med køkkenadgang* [1962], 2. udg., 1. opl., København 1987, s. 68–69.
17. Utgivarna vill här tacka Jens Nordenhök som för denna volym har översatt "Pianot runt, med Thelonious Monk", från *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1966. – Sml. også Walter Bruno Bergs afhandling, som desværre mangler jazzperspektivet: *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*, Frankfurt am Main 1991 (= Editionen der Iberoamericana, Reihe 3, Bd. 26), s. 352–353.
18. Cortázar 1995, s. 127.
19. Amiri Baraka, "Dichtung für Monk", *du*, 3/1994, s. 70.

20. Sml. den autobiografiske baggrund: Amiri Baraka, "Der Hohepriester des Bebop", smst., s. 20–23.
21. Jannick Storm, *Fuglene standser i luften*, Århus 1972, s. 10.
22. Dan Turèll, *3-D digte*, København 1977, s. 36–38. Der findes flere digte af Turèll, som hentyder til Monk. "Blå Munk. En midnats-improvisation over Thelonious Monk's *Blue Monk*", i d.s., *Forklædt til genkendelighed*, København 1989, s. 86–89. Denne tekst giver afkald på en direkte omtale af Monk som offentlig figur eller af hans musik. Turèll har sat ord på et musikstykke. Den nævnte kompositions melodirytme, hvis noder endda er aftrykt, gav her det metriske skema, som blev fyldt med alskens livsvisdomme og ordspil. Denne type af monkpoesi får ligeledes sin semantiske virkning i en gensidig relation af musikalsk og poetisk argumentativitet. Der er også andre som har sat nye ord på Monks melodier; her kan man frem for alt nævne Jon Hendricks *lyrics*. – Og ikke mindst har Dan Turèll i *Himalaya Hilton*, København 1991, s. 40, tilegnet Monk en lille refleksion om gigoloens kvaliteter. Monk spillede jo selv schlageren *Just a gigolo*.
23. Ebbe Traberger, *Fordel ude*, København 1985, s. 71–73.
24. *The selected poems of Frank O'Hara*, ed. Donald Allen, New York 1974, s. 146.

The Jazz Ballad

Per Aage Brandt

1. On origins

Themes in jazz are called songs. The jazz phrasing – contrary to what happens in post-Schönberg written music – is 'singing'; any jazz solo is a song embedded in a song; musicians often hum when they play their lines. The voice is vividly present in what we might call jazz phenomenology. I would like to present some initial considerations on the grounding of music and language. The American cognitive semanticist Mark Turner¹ defends the idea that in a sense, and paradoxically, *story telling* precedes language in the evolution of the human mind, rather than the inverse. I would go one step further in this direction and suggest that another important event in the prehistory of the human mind that shaped language, namely the development of a semantic structuring design that Gilles Fauconnier² discovered in the early 1980s and called *mental spaces*, is based on *poetry*, which was sung before it came to be written and then finally spoken. The capacity to grasp and communicate ideas unfolding in imaginary spaces outside that of the conscious present, a capacity of semiotic delegation,³ by which we readily imagine space-time settings, situations, ongoings in framed scenarios, micro-worlds apart from our present situational context – whether real, possible, counterfactual, or fictional – only tied up to the present by 'space builders', i.e. expressive signs (gestures, words, etc.), this capacity suggests a possible emotional origin of abstract thinking in attitudes of consciousness-out-of-presence, such as *longing for* someone, nostalgia – attitudes and feelings that are typical of separated persons that *stay* emotionally united *across* distance and, thus motivated, generalize the experience of mental presence despite physical absence. The song, the poem, is then the musical 'space builder' by which the cherished, absent and missed person is literally re-called and presentified. Music was known to our first ancestors, equipped with petrophones, flutes, drums, and first of all: with rhythmic bodies and vocal chords capable of producing loud tones of stable pitch, and not only of screaming. Emotional expressions and states in fact

build mental spaces containing the thoughts that motivate the specific states (such as: anger ← offense; fear ← danger; sorrow ← loss...); these expressions are regularly more *elaborated* – if vocal or verbal, then as to their intonation, rhythmic pattern, pitch, volume – than are non-emotional, neutral expressions. This is also the case of iconic expressions. The degree of elaboration corresponds directly to the degree of emotional excitement of some sort, signified by an expression. Here is thus a general observation: the experience of 'beauty' is one of a high degree of elaboration of some expression, and is therefore also an experience of emotion – even if there is no emotion (only calculus or hard work) involved in obtaining the elaborate expression. Also our experience of nature's beauty is generally one of emotion 'out there': nature elaborates, so we easily feel it is alive and awake; and religion is a plausible result of this aspect of aesthetic perception – we may be naturally romantic in this sense.

It is a plausible claim of cognitive esthetics that art takes us back to the spring of expressive and semiotic behavior, and that it is capable of offering us these powerful and socially important feelings – precisely of the presence of absent things – because it reactualizes our original mental move. Art is in fact still mainly about love and longing, or scientifically put: about 'mating', if we consider its explicit themes. Dancing, painting, poetry-chanting, story-telling, playing and composing drama and music – all occurring 'Kunstarten' – anchor their representational content in themes of eroticism. And texts used in music are almost *exclusively* about love. By contrast, they are never about how to use an artefact or how to avoid taxes... This resounding tautological condition in art is probably best explained by the aesthetic importance of such conceptual attitudes as follow from being in love, or being in a disposition analogous to that of being in love, and rapidly passing through a wide range of emotional states of mind and body, including depression, ecstasy, and obsessional fixation of attention; the corresponding styles of thought and perception show an increased sensitivity to *pure form*. Lovers are formalists. Inversely, this does not entail that formalists also have to be (as) lovers in order to direct their minds toward beauty. Nevertheless, the psychology and the phenomenology of artistic practice seem to indicate an affinity to affective meaning, besides the affinity to specific formal genres, and also a strange attraction toward suffering. Artists may be and often are described as small-scale autists and masochists.

2. On contemporary conditions

Jazz music is also emphatically a form of modern art. It developed in a context of urban culture and the strong ethnic tensions characteristic of a cynical, modern, urban society. *Strange Fruit*... It had to express very basic human resources of resistance to the core existential message of modernity: *You are nobody!* The deepest human answer to such a challenge is then a remembrance: to be is to be or to have been ... loved. Proper names are tokens of love. To be a person is to bear such a token. And names are small songs – note how we still sing them when we call on persons vocally. Even if language is now generally 'spoken', it easily switches to chanting, intoning, droning, as soon as the frequency of proper names rises (cf. speakers of news programs, weather reports) or words are taken literally, used metalinguistically, demonstratively pronounced, etc. Language was probably born as a symbolic response to distress. The vocal expressions of physical pain extended into vocalic and tonal lines expressing mental suffering and the names of things and spirits involved.

When there is nothing else left, at the edge of despair and exhaustion, people still sing. Resistance arises from what Georges Bataille and Jacques Lacan could have called a sovereign feeling of giving what you don't have. Resistance, the capacity to stay upright and go on living as a sovereign subject, this strange existential resource, is a semiotic product of personal commitment to art in its deepest and simplest form. Abandonment, 'giving yourself' to some person or activity, leads to these elementary artistic behaviors, well-known from pre-instrumental forms of music such as the flamenco genre *cante jondo*, and still relevant to the understanding of jazz as a 'post-instrumental' form, in which the individual sound is more important than any neutral notion of instrumental mastery. Instrumental music of the Western tradition we call 'classic' is essentially symphonically tempered, tonally equalized to the extent that the sound of an instrument is a function of an orchestral norm, and the musician is the functionary of that function. Contemporary compositional music continues to support this instrumental conception, since it is a necessary condition of the value of 'composing': the sound is *in the score*, if played correctly, not in the playing or the interplay of particular musicians. Otherwise, there would be no point in writing music. But the conception of playing is post-instrumental

in all forms of jazz music. Pre- and post-instrumental conceptions coincide in stressing the 'sovereignty' aspect of musical meaning.

3. Ballads

The ballad is a jazz genre that developed after the dixieland styles and combos had given way to larger dance-hall bands and big-bands, and with the subsequent enlargement of the repertoire in the pre-war swing era, where new rhythmic patterns allowed for a maintained feeling of plastic flow and a dynamic, swinging beat even in very slow tempos. Songs from the popular musicals of the time were promptly imported into the jazz book, and if properly baptised by authoritative interpretations by important musicians, admitted as 'standards'. The category of standards thus includes the body of imported themes in all tempos, coming with texts that now were heard, conceived, and sung in jazzy ways but stayed worded as before; additionally, singers invented vocalising scat techniques for free soloist phrasing. In the slow tempos, the textual aspect of the singing was naturally more prominent, so the slow and textually significant, emotionally explicit and often poetically elaborated standard 'ballad' – the term in fact takes on a new meaning: a serious, aria-like theme with contents related to intimacy, and rather rich harmonic modulations – became an important genre (ex.: G. Gerswin's beautiful songbook; and 'the queen of ballads', Victor Young's: *Stella by Starlight*, 1946). So important was the new expressive register which the genre made accessible, that jazz musicians began to compose similar 'ballads'. Since the 1940s, the jazz repertoire has thus been enriched by a growing literature of internally created ballads, with or without text (a great textless example is Benny Golson's solemn *I Remember Clifford* (Brown), named after standards like *I Remember April*, *I Remember You...*). Many of these internal compositions were post-texted by poets close to the milieu – e. g. Thelonious Monk's and Cootie Williams' *'Round Midnight*, 1944, with words by Bernie Hanighen – and a few even came with a text right away, such as Billy Strayhorn's *Lush Life*, 1949, with words by the composer.

The latter examples are particularly revered in post-swing jazz as masterly and solidly texted compositions. I would like to present some observations on the integration of text and tune in these perhaps prototypical jazz ballads.

contributes the wisdom of age and experience. Then, in the b part, we get a minimal narrative unfolding: a love affair, a tiff or row, followed by a split, and a nostalgic expression of regret. This part directly addresses the beloved person, first by a rhetorical question ("does it mean...? [No!]), then by a vocative ("darling!") and a contrastive use of personal pronouns ("you" versus "I"). The utterance expresses either an imaginary recall-and-return or else a situation of real encounter with the former beloved and as a reply to a question of how the singer is doing after the split... In the first eventuality, we have a clear case of linguistic 'telecommunication' by the original magic of singing initially mentioned. In the framework of staged performance, the addressee will be absent anyway, so the recall interpretation will be strongly supported. The a3 part continues this apostrophic address, but now in the form of a prayer ("let...let...let...") or an optative. The second person can hardly be the instance supposed to "let" (the angels sing for *your* returning), since *you* would instead just return; and even the very presence of this second person is now made improbable by the optative. The *wing-sing* rhyme, raised by the melodic peaks, foregrounds instead the transcendent dimension: "angels" and divine intervention is needed, and can supposedly be obtained by the angels' musical production in heaven. Here, *the song sings that it sings*, it becomes self-referential, and thus makes momentarily the singer into one of the singing angels. Love will then be restored ("sound" again, cured), and this miracle will happen both "some midnight" – simple time indication – and when the personified "old midnight" is there to attest it.

At this point, regarding now the signifier, the sequence *around midnight* is inverted and finally becomes *midnight (comes) around*. It turns around, so to speak. As if the old confident friend echoed in his gesture the turn of the story. Or, as if this figure were a magic helper who had discreetly brought about the happy result, perhaps as the real addressee of the optative letting-sequence. – Of course, after the angelic singing, the **sound** rhyming with this "around" also, secundarily, takes on its acoustic meaning. Moreover, the rhymes and rhythmical metrics throughout the four parts are articulated and distributed according to a set of principles we find very generally – I would even call it the jazz ballad default setting: 1) Rhymes come only in pairs. 2) Rhyme happens only between neighbouring terms. 3) Rhyming words are predominantly monosyllabic (vs. *mending-ending*).

4) Rhyming pairs are predominantly found as end terms of equal metrical strings, which are shaped by a melodic profile (vs. *sad-bad* in a1). 5) The distance between rhyming terms is predominantly two bars (as: /... *tell...* / ... /... *well...*), so a rhymeless bar separates the rhyming terms. The only exception to the fifth rule we find in this text is the last rhyme: *sound-around*, but only if we follow the melodic notation of the last note as an anticipated tonic, instead of: *sound-a/round*. This fifth rule is what makes it possible to introduce the obsessive, recurrent phrase (di-da-da) in the parts, and to keep it free from the rhymes. Furthermore it allows for textual sequences of two rhyme-free bars, as bars 4-5 in a – structurally, there might be even more, but then the effect would be disturbingly literary – ; the contrast between rhyme bars and no-rhyme bars is an active resource in ballad song writing. It is essential to the rhetorical integration of grammatical structure and musical phrase, as in the beautiful parallelism in b: ...*you.../out of my arms...I.../out of my mind* – contrasting the trivial: "you are out of my mind", if you are out of sight...

If this example is prototypical of the jazz ballad, as I believe it is, the one that follows is rather a counter-example. It would take a systematic analysis of the corpus of songbooks to see how few there are of the extravagant type it illustrates. But let us, for the sake of comparison and contrast, take a brief look on Strayhorn's words⁵ for his *Lush Life*⁶:

(Freely, with motion:)

a1

I //used to visit all the very /**gay places**, those come what
/ **may places**, where one re-/**laxes** on the **axes** of the
/ **wheel of life** to get the /**feel of life** from jazz and /**cocktails**.

a2

The //girls I knew had sad and sullen/**gray faces** with distin-
/ **gué traces**, that used to /**be there**, you could **see where** they'd been
/ **washed away** by too many/**through the day** twelve o' -/**clock tales**.

b

Then //you came **along** with /your siren **song** to /tempt me to **madness**. / - I
/thought for a **while** that /your poignant **smile** was /tinged with the **sadness**
/of a great love for me./ - /Ah! Yes I was /wrong, /again I was /wrong. / - //

(Slowly, quasi a tempo:)

c1

//Life is **lonely** a-/gain, and **only** last /year ev'rything seemed so /**sure**. Now
/life is **awful** a-/gain, a **troughful** of /hearts could only be a /**bore**. A
/week in **Paris** will /ease the **bite of it**, /all I **care is** to /smile in **spite of it**.

c2

//I'll forget **you**, I /**will**, while **yet you** are /**still** burning inside my /brain. Ro-
/mance is **mush**, stifling /those who **strive**. I'll /live a **lush** life in /some small
dive. And
/there I'll be, while I /rot, with the rest of /those whose **lives** are /lonely too.

This text is unusual in many ways. Formally, by its extensive and elaborate tripartite stanza structure – a-b-c – whose first two thirds correspond to the rubato thematic introduction, while the last third constitutes the core theme of the ballad, but echoes the double structure of the first part (c1-2 / a1-2). Semantically, a portrays a cultural site in ambiguous (a1) and then clearly dysphoric terms (a2); the first person "knew girls" there, but apparently took no pleasure of the setting. Then (b) he addresses a second person, a seductive woman whose "siren song" and "poignant smile" has made him believe in a love story with her; the bitter retraction follows immediately. This addressee is still present in the last part, as an internal and imaginary hearer of the self-pitying lament (c1) and the final exorcising speech act (c2), a rather ambivalent existential abdication ("... ye you are still burning...").

Regarding the textual expression, most of the principles just stated are ignored. Rhymes are extremely close: they occur between neighbouring bars, even within one bar (twice: *relaxes – axes; be there – see where*), or extremely distant: separated by two or three rhyming pairs and marking a parallelism in extensive phrases (*cocktails – o'clock tales; madness – sadness*). Rhymes overlap in c1 (*Paris – bite of it – care is – spite of it*) and c2 (*(for)get you – will – yet you – still; mush – strive – lush – dive*). Rhyming words are often polysyllabic and even dactylic: *gay places*, etc. Then, the last seven bars of b are suddenly rhymeless! The last four bars of c2 are almost as dramatic and have only one quasi-rhyme (*lives -> strive – dive*). These passages have obsessive echoing: ...*wrong – wrong*; or alliterations: ... *Rot... Rest... thOSE whOSE Lives... LoneLy*.

The above-mentioned self-referential singing or meta-singing expected to occur in songs⁷ also shows up here, but only faintly: *your siren song* is of course rendered by the singer, but is neutralized by the narrative mode in which it appears. Instead, the integration of text and musical phrasing is driven by the figurative wave (cf. *bore*, c1), the iterative, gestural swaying in the harmonics of the composition, especially foregrounded in a and c, where the wave motion is obsessively present from the initial phrases. The melodic variations seem to imitate affected gestures of indifference in response to the waves of fatal illusions and disappointments, and the immersion in the *lush* (comfortable, flush, also: alcoholic) nothingness of a life in which the *feel of life* is now equal to collective withering. Note that in a1, *jazz* was mentioned as one of two sources of this *feel*; here is another self-referential instance: the music mentions itself (as jazz), and thus in c2 lets this jazzy essence be the on-line expression of the ambivalent "lush" solution of the drama and ending of the story – this irony of the external parts (a1, c2) is in fact the unrestful tonality that first and last colors the song. Jazz as seen, heard, conceived by this ballad, is what there is outside the mythical "siren songs" of drama, what remains when they cease, and the elegant misery of modern life returns.

It might be possible and relevant to elaborate a specific jazz poetics. The aesthetics of its textual findings would coincide with that of the music: contrary to what has happened in the "modernity" of militant literary poetics, in the "modernity" of jazz the archaic codes of poetic language are as much alive as are the archaic codes of tonal music, and as are the codes of *singing* around the world, across cultures and often even across millenia – at least in certain respects, namely those grounded in what humans can hear, feel, and sing, and in the basic things we are able to both hear, feel, and sing simultaneously. These things, I am sure, will continue to tie together old and new midnights, origins and extravagant inventions in language and music.

Notes

1. *The Literary Mind*, Oxford University Press, 1996.
2. *Les espaces mentaux*, Editions de Minuit, 1984, followed by an English translation and a host of works that in the 1990s led to Fauconnier's and Turner's cognitive theory of conceptual integration and blending, one of the most important events in cognitive semantics, and a brilliant notional tool for understanding meaning in any semiotic setting, including music, the iconic media, and language.
3. I have studied this phenomenon at various occasions, and recently in "Qu'est-ce que l'énonciation?" (to appear in a French anthology published by the Presses Universitaires de France, Paris, 2001).
4. *'Round Midnight and 51 Great Jazz Classics*, Warner Bros. Publications Inc., 1986.
5. As before, we presuppose the reader's knowledge of the music in question.
6. *Lush Life. The Billy Strayhorn Songbook*, Amsco Publications, New York 1997.
7. In religious hymns, the phenomenon is recurrent and seems to have an important effect or meaning as a unifying moment in collective, intersubjective vocal display.

”The job is open?” Ett litet försvar för anekdoten

Per Erik Ljung

Är man intresserad av att läsa om jazz, ska man naturligtvis inte i första hand gå till dagstidningarna. Ändå vore det en lockande uppgift, att göra en kulturhistorisk genomgång av jazzen i dagspressen från 20-talet till 90-talet. Vilket utrymme har man gett åt något som skulle kunna kallas jazz-kritik? Var placeras den? På nöjes-, teater-, nyhetssidorna? Eller i feuilleton-traditionen, som understreckare eller *kronikker*, på kultursidorna överhuvud taget? En inte alltför djärv hypotes är att jazzen – liksom filmen – betraktas som *nöje* och får sin plats på nöjessidorna. Eventuellt, liksom i fråga om filmen, kan man tänka sig att det finns undantag, entusiaster och pionjärer som har gått i bräsch för att ta den nya konstformen på allvar. Särskilt i radion har det funnits sådana, man tänker i det svenska sammanhanget på folk som Claes Dahlgren – som med sin ”flygande matta” förflyttade sig så behändigt mellan de hippaste jazzklubbarna i Chicago, Detroit och New York –, den pedagogiske Bertil Sundin, Leif ”Smokerings” Andersson och Börje ”Bebop spoken here” Räftegård. Men de har ju alla haft möjligheten att spela upp sina ”Oerhört fina jazzspår!”, som Gunnar Lindqvists förnämliga program hette. Så de faller lite utanför här, där jag framför allt vill fundera på hur jazzen kommer till orda i *skrift* och kan få jazzälskaren att känna sig hemma.

En liten pilotundersökning kring en så remarkabel sak som Charlie Parkers Sverigeturné bekräftar gissningarna – men med några olika accenter. *Lunds Dagblad* och *Sydsvenska Dagbladet* (Helsingborgspressen har jag inte konsulterat) lyckas med konststycket att inte nämna konserterna i Lund och Malmö – trots att Parker i Lund mot sin vana lär ha spelat klarinett på Akademiska Föreningen. I *Expressen* 21.11 1950 skriver Lasse Klefeldt under vinjetten ”Röda nejlikan i folkvimlet” om ”Roy & The Bird”, som ”får ursäkta” – behållningen av konserten blev nämligen ”den Ericsonska-Domneruska orkestern”. Eldridge och Parker ska rent av ”vara

tacksamma för att dom fått framträda på en estrad i ett så fint sammanhang”. De var inte direkt dåliga, sägs det, men ”dom hade ingenting att ge av det som är jazzens innersta väsen: känslan, viljan att vända ut och in på sin själ” – mannen i vimlet drar sig inte ens för att säga att Parker ”i all sin bebopska skicklighet är lite ’corny’ numera”. Han ber i stället att få återkomma om ”Sveriges hittills bästa jazzorkester” och hoppas att ”Charlie Parker är så jazzintresserad att han stod i kulissen och lyssnade”.

Nästan lika chauvinistisk och aningen mer blaserad var besserwissern ”Tom” i *Göteborgs-Tidningen* 22.11 1950, som noterade några finslipade ”parketter” mellan Parkers ”patenterade snabbblöpnings i cirkusstil”; däremot gjorde det svenska elitbandet ”ett mer än vanligt blandat intryck”. Här imponeras man inte i onödan, inte. Men en rad fina bilder hade man kostat på sig.

Signaturen ”TOBI” i morgonkollegan *Göteborgs-Posten* samma dag är betydligt mer ambitiös. Han är bekymrad för den ”konstform” jazzen är. ”För lyssnaren är nämligen bopen ett kallt tonstaplande, som lämnar honom så gott som helt oberörd.” Det rör sig visserligen om skickliga musiker – men de borde ha haft ”riktig jazz” på programmet, i stället för ”detta evinnerliga skalklättrande”; man kommer rent av på sig själv med att sitta och längta efter en ordentlig slagdänga. ”Kätterskt, kan det tyckas.” Just det. Men också en annan kritikerroll än i *Expressen* och *Göteborgs-Tidningen*. Här finns några av de ingredienser som brukar finnas i t.ex. litteraturkritiken, kritikern är pedagogen (som informerar om ”konstformen”), han är publikrepresentanten (som slår tillbaka inför de genrevidriga stolligheterna), och han är smakdomaren, som kan tipsa musikerna om deras repertoarval.

Svenska Dagbladet har engagerat en veritabel kännare för att skriva om evenemanget under vinjetten ”Teater, musik och film”. Det är signaturen A.R.Ö, det vill säga den senare från radiosammanhang och *Orkester-Journalen* välkände Anders R. Öhman, som tar till orda i ”Hektisk jazz” 21.11 1950, i en spalt bredvid en recension av ett framträdande av den rysk-amerikanska cellisten Ludmila Wellerson. Presentationen av musikerna är tidstypiskt exotiserande, men också informativ i sin karakteristik: ”Båda herrarna är mörkhyade med blixtrande vita tänder, båda två blåser på sina resp. instrument, altsax och trumpet, ohämmat ut allt vad som faller dem in. Skickliga är de också, var och en i sin stil. Eldridge utgör en god expo-

ment för jätterbugsfriande swingmusik från 30-talet, i vilken det finns stänk och flikar av det följande decenniets mera hektiska tongångar, och Parker är prototypen för och förgrundsgestalten inom det senare 40-talets tekniskt oerhört drivna, rolösa musicerande. Lugn var aftonen alltså inte.” Mörkhyade herrar med blixtrande vita tänder... jo, men 1933 hade Louis Armstrong kallats ”jazzkung” och ”människoätarättling” och två år senare presenterades Coleman Hawkins som ”negerkung” i *Aftonbladet*. Hur som helst har Öhman fin sans för både idéri kedomen och skönheten i Parkers musik. Och så kommer en underfundig slutkläm: ”Men kom aldrig och säg, att det befordrar unga människors harmoni och balans att höra mycket av den sortens musik!” – Det kanske de inte ville heller, lika lite som den litterära nittitalismens lyriska *stänk och flikar* var något att sätta upp mot den ”drivna och rolösa” modernism man just hade stiftat bekantskap med, om man till exempel var gymnasist i Stockholm. Kanske hade man lärt känna den via närläsningarna av modern svensk lyrik i gymnasieantologin *Lyrisk tidsspegel* (1947) eller via den s.k. ”obegriplighetsdebatten”. Modernism som modernism – någon ”harmoni” befrämjade den inte.

*

För *aficionados* med större intellektuell aptit fanns det naturligtvis möjlighet att söka sig åt andra håll. I *Orkester-Journalen* kördes 1949–1950 en serie på inte mindre än 25 internationella kritiker-porträtt, i regi av Erik Wiedeman, den enastående danske jazzkritikern. Här kunde man, som nummer 14 i januari 1950, möta Wiedemans landsman, Harald Grut, känd radoröst, med artiklar runt om i den internationella fackpressen, men också han skeptisk mot delar av den moderna, ”progressiva” jazzen i Dizzy Gillespies eller Stan Kentons skepnad. I februari samma år presenterades – som enda kvinnliga kritiker – Madeleine Gautier, som hade gjort en strålande skiss om Fats Waller i *Jazz Hot* före kriget. Men också hennes porträtt av Coleman Hawkins, Don Byas och andra karakteriseras som ytterst attraktiva av Wiedeman. I mars presenterades den trettioårige engelsmannen Albert J. McCarthy, som redan hade varit representerad i *Orkester-Journalen* med en artikel om Tommy Ladnier. Det intressanta här är hans intellektuella profil: han är revolutionär anarkist, med Picasso, Braque och Henry Miller som huvudinspiratörer. Men också folkloristisk diskograf;

och författare till *The Trumpet in Jazz*. I juli kunde man bekanta sig med belgaren Robert Goffini, pionjären som redan 1919 i en litterär tidskrift skrev en artikel, "Le Disque Vert", om Sidney Bechet, och i *Jazz 47* hade en artikel om jazz och surrealism. Jazzen är modernism(en) – i ett annat medium. Det var inget som Theodor von Wiesengrund Adorno kunde förstå, men så var det. Han skrev sina "Abschied vom Jazz" och "Über Jazz" på 30-talet, hypersensibel inför moderniteten men full av kulturella fördomar, och ändrade väl inte sina ståndpunkter när han kom över till New York. Men med lite välvilja kan ett stycke som "Kein Abenteuer" från 1940, där han skildrar en utebliven kontakt med en invandrad flicka i tunnelbanan, ses som ett stycke reflekterande europeisk blues, över "det begär som bara förstör vad det klänger sig fast vid", nämligen. Han stiger av uppe vid ståndet hos den sömnige tidningsförsäljaren och beger sig sakta hemåt. "Sorgsen, med den onödigt tjocka tidningen under armen, gick jag nedåt Broadway". Moderniteten tar ut sin rätt. Trafiken går i olika riktningar här, mellan uttryckssätten.

*

Svårigheten att skriva om jazz tematiserades i Ingemar Glanzelius *Jazz bland annat*, utgiven i BLM-biblioteket 1968. Sammanhanget är remarkabelt: här samsas Glanzelii artikelsamling med bland annat Becketts lilla bok om Proust, med John Cages *Om ingenting* och Arnold Ljungdahls introduktion till Lukács, med Wittgensteins föreläsningar i estetik och Hans Magnus Enzensbergers *Avantgardets dilemma*; redaktörer var Lars Gustafsson och Leif Zern. *Sjätte sinnet är ditt – jazz som personlig spegling* hette uppföljaren 1995 – med en mycket sägande titel. Det är jazzen som spegling, experiment, livshållning, politiskt utspel som intresserar Glanzelius.

Är det inte svårt att skriva om musik – som ju inte "betyder" på samma sätt som litteratur – brukar vännerna fråga, kan man läsa i förordet till *Jazz bland annat*. Tvärtom!, säger Glanzelius. Just därför kan man skriva om vad som helst, från det mest närsynt privata till det allra vidaste, där musiken försvinner.

"I den spetsigaste vinkeln" är man tätt inpå musiken i tid och rum. Man hör eller har hört Beethovens sonater som vaggvisor eller Glenn Miller vid

sin första kyss... och i värsta fall ska sedan omvärlden plågas i decennier av kritikerns tillfälliga idiosynkrasier. I en några grader trubbigare infallsvinkel jämför man. Man lyssnar på musiken och tänker på hur det lät förra gången; i recensionerna av Charlie Parkers konserter i Sverige tycks t.ex. alla känna sig tvungna att säga något om hans framträdande i Paris 1949. Musikern kommer i centrum i stället för musiken – applåderna, allt runt om, träder fram. Kritikern blir representant för publiken och meddelar vad ”vi” fick uppleva under kvällen.

Men man kan också lyssna mot en fond av annan musik. ”Sonny Stitt (som nyss var en skicklig saxofonist med stark rytmisk drift) blir nu en oduglig epigon för att han vattnar ur Charlie Parker. Bengt Hallberg får förebråelser för att han inte är ’rytmiskt lika koncis som Bud Powell’.” Det är en kritik som kan öppna nya perspektiv – men den hamnar lika lätt i det som Glanzelius karakteriserar som genre-fundamentalism. En variant av denna vinkel är att begrunda jazzen i samma fält som all annan musik. ”Albert Ayler i förhållande till Luigi Nono eller tvärtom”. Då börjar det bli farligt, skriver Glanzelius, eftersom det finns så mycket prestige inblandad på olika håll. Själv är han luttrad efter att ha försökt diskutera opera som samhällsfenomen – med en operaexpert – i ett radioprogram.

När vinkeln är i det närmaste 180 grader blir det till en generöst utslagen famn. ”Då hör man Lasse Werners musik som en handling i samhället.” Vilka ”spelmetoder” är effektivast i en bestämd situation? Hur svarar en spelares regelsystem – ”och hans sätt att leva i det” – mot annat i samhället? Det är ofta hitåt Glanzelius syftar. Men han är medveten om att det är bedrägligt. Det blir ett perspektiv som är så brett att det – paradoxalt nog – kan bli smalt. Vad som helst kan tas som förevändning för resonemang om vad som helst. ”Man behöver bara snudda vid det med fingertopparna, uppfatta det som en förevändning för annan sysselsättning, börja med Lester Youngs musik för att jag egentligen vill skriva något om självförälskelse.” Ska det bli läsbart, så ska det väl vara just i kraft av denna pendling mellan privat och allmänt? Men så är vi väl på god väg in i litteraturen?

Det är verkligen uppfriskande att läsa Glanzelius – med hans förhoppning att man ska kunna läsa hans klippbok utan att ha hört talas om ”Charlie Christians oskick att betona nonan i ett Eb7 före ett Ab moll”. Han försätter sig kanske utanför dialogen med musikerna – då och då har väl röster höjts mot hans aningen envetna premierande av avantgardistiska

hållningar – men han öppnar å andra sidan mot ett samtal med andra. Av allt att döma har han också verkat inspirerande för en lång rad yngre jazzskribenter, inte minst i *Dagens Nyheter*.

Musikerna skapar sig ett motstånd som de spelar emot, skriver Glanzelius i en artikel i teatertidskriften *Dialog* 3/67, som är omtryckt i boken. Miles Davis motstånd är de sångbara melodierna, Ornette Colemans är instrumentet, Bill Evans vill ålägga sig ett strängt formschema som han likt en ”reformist” gör levande inifrån. ”Archie Shepps motstånd är att klä sej i andra spelares olika konventioner, inte för att förändra dem utan för att pröva om han kan vistas i dem och ändå behålla sin integritet.” – Det är ett fruktbart sätt att se på konst; och det ger en rad intressanta karakteristiker av musiken. Det blir också ett sätt att föra in en – måhända tidstypisk – ”politisk” dimension i jazzkritiken, som inte behöver vara alltför enkelspårig. ”Om ’borgerlig’ är ’bestående’, och ’socialistisk’ är ’föränderlig’, då är jazzen en socialistisk aktivitet. Om ’borgerlig’ är en individualistisk människosyn, en genilängtan, och ’socialistisk’ en människosyn där individen ser sej själv genom gruppen – då är jazzen i många stycken en borgerlig aktivitet.” Archie Shepp kan vara ett slags korrelat för en ’socialistisk’ impuls. ”Vilket inte hindrar att jag ofta njuter mer av Bill Evans.”

Jazzen förbinds med rörlighet och förändring – den radikala inriktningen finns i olika kritiska sammanhang, både före och efter Glanzelius. Det intressanta är sedan hur dessa register länkas samman, jazzens rörliga maskineri, med dess ospecificerat subversiva och emancipatoriska löften och den kritiskt intellektuella diskursen, som naturligtvis skiftar allt efter situationen. Vi ser kopplingen i 30- och 40-talets kulturradikalism, exemplariskt i litteraturforskaren, småbarnspedagogen, pianoläraren och jazzskribenten Sven Møller Kristensens artiklar i bl.a. kommunistiska *Land og folk*. Hos honom görs jazzen socialt relevant i en bredare kritik av borgerliga praxisformer i pedagogik och musik. Människans allsidiga utveckling är det som föresvävar honom; kroppen ska vara med om det ska svänga i tillvaron. Ensidig cerebralisering är lika destruktiv i litteraturen, som i barnuppfostran och i jazzmusiken. *Den kødelige rationalisme* blev den passande titeln på ett urval av hans artiklar, som gavs ut till hans 70-årsdag 1979.

När Ulf Olsson 1992 kallar sin essäsamling *Konstruktionen av en kropp* har kroppsligheten en annan innebörd. Det är improvisationsmusikens förmåga att överskrida sina egna hierarkiska schabloner och genrestyrda för-

väntningar, att konstruera en främmande, oöversättlig, materiell kropp rätt in i marknadens homogeniserande varusystem, som intresserar honom. Han analyserar Thelonious Monks berömda *Brilliant Corners* från 1956 som ett poängterat intellektuellt verk, i visst motstånd mot allt tal om den ’känsla’ som brukar framhävas hos jazzen. ”Originalen” är hopklippt från fyra tagningar; här finns ingen ”naturlig” sångbar melodi, långsamma poängterat artificiella partier bryts med snabba, där den normala rytmiciteten, det som är jazzens ”natur” kommer tillbaka som ”ideologi”, framför allt i Sonny Rollins solo – som spelas utan distans och ”som om ’Brilliant Corners’ alldeles oproblematiskt bar på en mening som skall friläggas i et jazzspel”. I Monks solo däremot ”påbörjas en destruktion av vår förväntan på jazzen”, när dissonanser läggs ut, kanske ironiskt – men fortfarande som om han ”bara till hälften vågar låta det annorlunda höras i sin musik”.

Det är en intressant och inträngande form av kritik; vore det tal om litteraturkritik kunde man kanske tala om ett försök att gå helt tätt inpå texten, på jakt efter dess brottytor, dess öppningar mot det som ännu inte är inordnat ens i improvisationens dialekt (mot det som är Text, snarare än Verk, för att tala med Roland Barthes). Det är en typ av avancerad estetisk reflexion som man kunde tänka sig utförd av en avantgarde-teoretiker som Adorno – och som fortfarande är sällsynt i fråga om jazz.

Det som underprioriteras i en sådan analys är möjligen den kulturella konstellationens möjligheter, förbindelsen just med de konkreta lyssnarkropparna. Till och med den traditionella swing- och dixieland-musiken kunde till exempel falla in, inte bara i den kulturradikala strömningen i Danmark på 30- och 40-talet, utan också i introduktionen på bredare front av den ”moderna” konsten i början av 50-talet i Skandinavien. Som pianisten och slavisten och en av ikonerna för dansk Revival-musik, Adrian Bentzon säger i en intervju, efter att själv ha påpekat att design-konstnärerna och arkitekterna på Bauhaus hade en egen jazz-orkester, och därpå ha blivit tillfrågad om inte kulturradikalismen snarare borde innebära att man var med i ”utvecklingen” och spelade ”modern” musik än att man ”sökte sig tillbaka”, som man gjorde med New Orleans-musiken. ” – Jamen”, säger Bentzon då, ”ingen havde regnet med at dén musik blev gravet op igen. Det var faktisk ret forbavsende.” Det har han ju rätt i. Och så blev det den stora ungdomsmusiken i flera år i början av femtiotalet. Kopplingarna till olika former av ”radikala” fenomen och strömningar sker på oväntade vä-

gar; om det nu är en sofistikerad kritisk teori som tar fatt i jazzen, eller om det är en social kraft som finner sin dynamik i eller kring just denna musik, som kan peka åt så många håll. Här finns en ömsesidig attraktion mellan olika konstarter och mellan olika ”diskurser”, om man så vill, som då och då tändes till ordentligt. – Som när den store litteraturkritikern Harold Bloom, i en intervju med min kollega Anders Mortensen, ska förklara något av mekanismerna kring ”Anxiety of Influence”, författarnas dynamiska förhållande till de stora föregångarna, och man kommer in på några paralleller i musik-sammanhang. ”Jag är nu inte någon jazzexpert, men jag har en passion för, säg, Charlie Parker, Bud Powell, ... – och det fascinerar mig hur allt detta verkar inom jazzen. Lyssna på Coltrane, lyssna på honom mycket, mycket djupt – alltså den Coltrane som betyder något, innan han blir en religiös däre och gör de där hemska sakerna – lyssna på den Coltrane som gjorde ”Equinox”, som jag ägnade mig åt häromkvällen. Ju mer du tränger in i hans sound, desto tydligare träder Parker fram, som en enorm, begravd kropp.” – Yeah!, får man lust att utbrista. Är Bloom så smart? Sådant visste musikerna för länge sedan. Som Prez, Lester Young, som hade sitt eget språk...”tooting on his sideways horn / translating frankie trumbauer into / Bird’s feathers”, enligt poeten LeRoi Jones.

*

För det är väl så vi förhåller oss, vi som varken är musikologer eller några riktiga jazz-kritiker och som vägrar att släppa vår naiva beundran för de stora heroerna. Hur går det till? Dagligen, ”fenomenologiskt”, när vi sätter ord till? Vi som lyssnar på och älskar jazz och väl ändå har någon form av verbal relation till musiken, även om vi inte är beredda eller kunniga nog att leverera några analyser. Faller i talet, gissar jag, bråkar, visslar några fraser och har slingor med oss. Som jag själv för några år sedan, när jag skulle gå i clinch en smula med Shirley McLaine och hennes dogmatiska New age-optimism, inför ett möte med redaktionen i *Res Publica*, och brast ut i något slags ”dikt”. Fraser från Gunnar Ekelöf och den danske lyrikern Peter Laugesen anmälde sig; och Laugesen hade varit hos Thelonious Monk.

Felet med felet är inte felet
Bara att bara
Kunde du bara slappna av lite,
Shirley
– my dear
Och nu får jag nog citera Peter Laugesen igen
– När engle bøvser jazz (Borgen 1998)
Det är nämligen hans bok jag gillar
mer än jag är arg på dig
Hans cirka 49:e – och enorma – bok
Om vi nu ska räkna in översättningarna och det ska vi
Artaud Bakunin Charles Olson Gunnar Björling
Och nu också – Hallelujah – Lasse Gullin och Vilhelm Ekelund
i kanon för att inte tala om
Monk och Bud Powell
Släktingar och andra
Det är inte så konstigt att man är helknäckt
Och som sagt Shirley
Shirley, my dear

Eller Ruby, som hon heter hos Laugesen, som hos Monk
som jag inte vågar översätta
(Det låter för jävligt i luren ibland)

Ruby, my dear
– tag dig nu sammen,
det er da ikke
noget
der skulle kunne få
sådan en som dig
til at bryde sammen i tungsind,
og når vi nu begge to,
både mig og Thelonious
– når vi nu begge to
spiller lidt for dig ...
Men Ruby er utrøstelig,
hele hendes verden
er kappet over ved roden
– den flyder frit i rummet...
Og de blir bare ved,
Thelonious og Trane,
indtil hun ser
at sådan flyder alting.

Hos Laugesen är det tal om den rena personkulten, kanon-dyrkan. Han diktar med namn, så som Vilhelm Ekelund – eller Friedrich Nietzsche – kan

göra i sin prosa, eller som Bellman kunde göra med sina figurer. Blotta namnen står för bestämda värden och utlöser svärmar av associationer. Han går rakt på sak och nämner konstnärer från olika fält, sida vid sida i sitt bidrag till tidskriften *Jazz Specials* serie "jazzen ifølge...". Det är konstellationen som ger energin. "Charlie Parker, Jack Kerouac, Jackson Pollock, det var det samme. At sætte sin stemme i verden og sin verden i stemme. Spontan eksistens, melodisk opfindsomhed og sprog til alt det, der altid skal siges, fordi det aldrig er sagt sådan, som det er. I feel a song coming on." Det går inte att skriva om jazz, även om Jack Kerouac drömde om att skriva en bop-prosody när han var 21 år (och även om Laugesen är lite ambivalent här – visst tycker han att Kerouac kommer nära, varför annars dessa långa citat ur brev, bland annat om Stan Getz och Lasse Gullin?). Men det går att skriva om hur man föll över cd-en "Sonny Rollins + 4" i Florens 41 år efter det att den spelades in. Och är man en gammal närsynt diktare, skriver Laugesen, kan man läsa Ira Gitlers sinnrika schema över tidens tenorister på originalets cover. Det framgår att Rollins stammar från Lester Young, med mindre mellanstationer hos Coleman Hawkins och Ben Webster, och med ett språng ut i avgrunden från Charlie Parker. Själv är Rollins avstampsrampen för J.E. Monterose, som blommade ut hos Charles Mingus. Och så är han den enda i raden (Stitt, Getz, Gray, Heath, Rouse, Foster, Eager, Mobley, Gordon, Powell), som tycks ha med sig Ben Webster i bagaget. Jazzälskare älskar sådana genealogier och uppställningar.

Diktaren Laugesen kör vidare från dessa rika fantasier, konstellationerna kan sättas i scen. Coltrane kommer till Miles Davis genom Thelonious Monk. Särskilt Monk var en utmaning för honom: "I always had to be alert with Monk, because if you didn't keep aware all the time of what was going on, you'd suddenly feel as if you stepped into an elevator shaft." Och så – under rubriken "Far cry deep down" skriver Laugesen: "Og så mens Coltrane og Monk fører dybsindige samtaler med hinanden på randen af tidens tomme skakt, fyrer Bud Powell en sindsyg hurtig Ornithology af på Birdland dybt nede i hullet. Endnu to af de mange unge døde, Eric Dolphy på bas-klarinet og Booker Little på trompet, skriger blidt i det fjerne: I keep hearing something else beyond what I have done."

Jazz-älskarna får till och med Laugesens bud på ett bigband:

Trumpeter: Fats Navarro, Clifford Brown, Miles Davis, Booker Little, Don Cherry.

Altsaxofoner: Charlie Parker, Jackie McLean, Eric Dolphy, Ornette Coleman.

Tenorsaxofoner: Sonny Rollins, Coleman Hawkins, Ben Webster, John Coltrane, Lester Young, Stan Getz.

Pianon: Bud Powell, Thelonious Monk, Bill Evans, Cecil Taylor.

Bas: Charlie Mingus.

Trummor: Max Roach

Det liknar pojkårens – och sportjournalisternas – laguppställningar och dröm-eltor; och det är väl just så en och annan av oss befolkar våra imaginära världar. Vid närmare betraktande händer det också något i sådana listor, som Bengt Höglund har påpekat i sin artikel om 60-talets fantastiska katalogdikter – en sådan är Laugesens uppställning ju redan på väg att bli. Man observerar att både Bill Evans och Cecil Taylor finns med; man baxnar inför den högdramatiska tenorsax-genealogin. Trane och Monk flyttar sedan direkt in i Laugesens egentliga dikter, på samma sätt som Getz och Gullin förs in i Kerouacs prosa. En av dikterna i *Når engler bøvser jazz* heter bara ”Kanon”:

Shakespeare

Joyce

Beckett

Artaud

Baudelaire

Mallarmé

Rimbaud

Hölderlin

Dostojevskij

Diderot

Faulkner

Dickinson

Benjamin

Brecht

Benn

Poe

Carroll

Williams

Pound

Det är inget slutet system, här tar sig också Vilhelm Ekelund och Gunnar Björling in. För att inte tala om Monk och Trane. Det är bara det att allt har blivit så förnämt, förstår man av en annan dikt.

Småborgerskabet har besat
den før så hellige kunst. Nu er den formen. Fiseformem
og skidtvigtig gentager den alt, hvad de døde ukendte
dristige drømmere en gang
– Monk og Trane – med blod i øjne...
[---]

*

Jazz-dikterna är och förblir ändå ett speciellt problem. När Carl Fredrik Reuterswärd i *Abra Makabra* (1955) har en dikt som heter ”Thelonious Monk” drar det naturligtvis blickarna till sig:

högt uppflugen
på alptågets rökpuff
spelar Thelonious
sin flygel
någon speglar
sig i glaciären
och ett päron mognar i skuggan

Det är naturligtvis helt i sin ordning. Men kanske är det lite för mycket, för poängterat. Gestaltningen av paralleller mellan musik och verbalt formulerade bilder är och förblir en delikat och prekär affär. Men finner man dikten aningen corny, så kan den ändå hjälpa en att överhuvudtaget läsa eller höra in lite ”Monk” runt omkring i Reuterswärds dikter. Så fungerade det nog för mig, i alla fall.

För snart fyrtio år sedan fick jag nämligen tag på en nyutkommen diktsamling som gav riktning åt mitt liv, för att nu säga det lite högtidligt. Det förstår jag när jag tittar i den igen.

En spis.
Röd står synvillan i skrovet.
Förnimmer fursten taklisten?
Kan den stadige fiskfjällaren ha skurit sig?
Nötens skala.

Vilken vacker poesi. Hur mycket närmare jazzälskaren Lasse O’Månssons absurdistiska radioprogram *Blå tummen* låg inte detta än den poesi av Verner von Heidenstam som vår lärare förgäves försökte få oss att höra rösten mellan raderna hos. Se i stället hur det svänger om den anarkistiske Ikaros som eventuellt har störtat i Reuterswårds *Angående disciplinen ombord* (1958):

Vem är det som går omkring och skräpar
med vingar?
Här flyter en.
Levande.
Var är till exempel den andra?

Det var det perfekta korrelatet till den livskänsla jag sökte mig mot. Jag ville vid den tiden, nyintroducerad till Herman Hesses *Siddharta* och Aldous Huxleys *Den oföränderliga filosofin*, gärna kombinera en form av ”jag-löshet” med en sakta eskalerande hedonism. Helst skulle man vara ungefär som en fågelskrämma, som suveränt släpper igenom vinden och undviker att svara på frågor.

”Förförd, splittrkrönt och fet” var den samlande beteckningen på den kärring man framför allt inte ville bli. ”Lungans leende är en amatörs” kunde jag viska för mig själv, när jag listigt drog mig undan den borgerliga idyll (”Med storartad enfald anländer bröllopgästerna”) som jag gjorde milt motstånd mot genom att åka över till Helsingør och köpa billigt vin.

Inte hörde jag då att Reuterswård kanske skojade med Tomas Tranströmer när han skrev rader som ”Slå blyga faran med lögn. Denna hörnsoffa är / November./ Spårljuset hör kons vänfasta rop.” Jag tyckte bara det lät vackert och blandade ihop det med ljudet från mistlurarna från sundet, som påminde mig om John Coltrane.

Det är möjligt att jag hade fastnat för något citat i en anmälan i *Helsingborgs Dagblad*. Men titeln var inte heller så dum. Det fanns ju så mycket disciplin ändå och här kom tydligen en som tyckte att man kunde dra på lite grann och se vad som hände. Att man som ung man den gången skulle behöva mer gränser eller manliga förebilder eller något sådant var inget som på minsta vis föresvävade en. Hellre då jobba med frågor – i Reuterswårds anda:

Okvävd står Apan
över Apan.
Röd variant.
Hurra?

*

Därför var jag för min del tvungen att åka till Köpenhamn. Till Köpenhamn åker man för att lyssna på jazz.

Heroiska överfarter, med Lucullus från Helsingborg eller via den uppbyggliga Sundskroen i Helsingør. Tumlande tuborgsk grönska i löftesrika vattenvirvlar, utopiska aningar redan i Nyhavn. Uppsmattrande vindstötter bland fräcka septemberlov.¹ Från Tivoli och ljuvligt svala *Jordbærkælderen* på Strøget förskjuts intresset omärkligt till ställen som *Bar Dot*, *Nyhavn 17*, *Cap Horn*, *Vingaarden* ("Jazz is like Banana You Eat It On The Spot") och *Nick's* (troligen rätt skumma) *Bar*. Oförglömliga *Tokanten* (med fastgjuten tvåkrona i golvet och "Den er kortere en du tror" på herrtoaletten). *Lauritz Betjent* med journalister som aldrig sov och som varit radikala ända sedan 30-talet. Okarina och bongotrummor utanför Folketinget medan solen går upp. Natliga vandringar i väntan på morgonbåten. Rykten om "Dødsruten" och möjligheten att gå direkt till ställen som öppnar 5.

När man lyssnat på jazz ska man skryta om det. Montmartre, det riktiga, gamla Montmartre på St. Regnegade, där röken låg tät mellan islandströjorna och man inte kunde dansa men många hade lust att göra det – "så alle sad og rockede på bænke og taburetter / roterende røvballer og swingende skuldre til alle sider på de / store aftener", som Dan Turèll berättar i sina hämningslöst nostalgiska *Jazz-digte* från 1986.

De stora aftnarna var många. Någon gång på vintern 1959/60: Stan Getz, Lars Gullin, Jan Johansson, William Schiøpfe dr... och Oscar Pettiford på bas, brukade jag påstå. Det var inte sant. Men Pettiford kunde – rent kronologiskt – ha varit med. Han fanns i stan, man kunde möta honom nere på *Drop in* (i varje fall fanns det en bild på väggen av honom där). Om han inte hade gått över till *Galatea*. Sant var det i alla fall att Gullin i det närmaste blåste ut Getz den kvällen. Och då var ändå Getz oerhört bra. (I en uppsats i skolan meddelade jag att jag hade sett en kvinna som knyckte på halsen "som en häst" inne bland dimmorna; svensklärarinnan satte ett litet rött frågetecken vid liknelsen). Violinisten Stuff Smith på ett annat gig.

In kommer oannonserad – Svend Asmussen! Hur de spelar tillsammans i timmar och hur folk till sist står uppe på borden, lyckliga. Bud Powell, nervös och genial; som om det plötsligt öppnades en kanal direkt ner till 40-talets Bebop i New York. Långe Dexter Gordon, med det nästan provocerande eleganta smilet som Lester Young – enligt Dan Turèll – ”ville have pantsat sit horn for”.

*

Det är konstellationerna det kommer an på. Konstellationer och anekdoter – mycket av jazzens tradition lever vidare i den oral history som levereras i biografier och samlingar av historier som basisten Bill Crow's *From Birdland to Broadway* eller från brittiska *Jazz Score*. Den fantastiska dokumentärfilmen kring Art Kane's *Jazz Portrait Harlem 1958* bärs upp av musikernas generösa berättelser om varandra och de många poängerna. För min egen del har jag kommit på mig själv med att jag också i ett bredare perspektiv är svag för det man kan kalla anekdoter. Korta textsjok som ger snabb glädje, också mitt inne i större språkmassor. Episoder, oväntade möten, snabbt upplysande ting; ofta dikter, lika gärna en kritisk formulering. Någon gång aforismer, som skär rätt in i det som antas gälla, det som tas för givet. Saker som man fäster sig vid och vill återanvända, stjäla, knipa poäng på.

– Som i basisten Charles Mingus självbiografi *Beneath the Underdog* (1971), där en större diskussion mellan Charlie Parker, den alltför tidigt döde trumpetaren Fats Navarro och den ”coole” pianisten Lennie Tristano, återges och utvecklas till ett gräl om religion. Mingus fattar inte vilken tur han har...

[---] But I was there with Bird as Lennie tried to tell him there was no God. And Bird said, ”Are you sure Lennie? The job is open? I'll take it. On your knees, Tristano. Thank me for all I have given you. On your knees, blind fool without any eyes within his soul. Worship the bird that flies without wing!” [---]

Min förtjusning var naiv och total när jag läste detta första gången. När man sen funderar över det – är det inte så att den goda anekdoten har en oerhört effektiv ekonomi? På ett mycket litet utrymme ska den ju 1) utlösa en viss laddad munterhet, 2) säga något om – eller hävda att den har något samband med inget mindre än – verkligheten, 3) på inget sätt dölja att den

är en anekdot, det vill säga att den är djupt litterär, och 4) gärna öppna några vida eller tänkvärda perspektiv på det som berättas, eller på dem det berättas om, eller på andra större frågor i livet och historien.

På den fjärde punkten är Mingus anekdot ganska massiv. Här inviteras ju blixtnabbt till diskussioner om sådant som Gud, personkult, arbetslöshet, läsarnaivitet, upphävandet av tecknets arbitrariet i vissa namn, sociolekter, 52:a gatan 1945–50, skiktspecifika drogvanor, Adorno (igen), självbiografins excesser och den muntliga poesins möjligheter, avantgarde och machismo, Mikhail Bakhtin, Hugo Friedrich och den tomma transcendensen.

*

Just kring Parker har anekdoterna stor genomslagskraft och ingen ände. Inte ens den källkritiskt rigoröse Gary Giddins kunde i sin *Celebrating Bird. The Triumph of Charlie Parker* (1987) stå emot trycket, när det gällde den veckolånga turnén i Sverige i november 1950. Är det verkligen sant att Parker under en bilfärd genom landet upplystes om att svenska kor älskar musik, varpå Bird gick ut på en äng och – som om han bjöd upp till nästa dans – bugande närmade sig en ko som därmed fick sitt första smakprov på modern jazz? Är det Charlie Norman som har gett den uppgiften till den minutiöse bebopologen? Eller Leppe ”Djungelboken” Sundewall? Hur som helst har den fallit väl på plats i en perspektivrik dikt av Jesper Svenbro, i samlingen *Blått* från 1994:

Historia

Första gången jag såg en neger var en januaridag 1953
nära Stures cykelaffär i Landskrona
där Föreningsgatan mynnar i Östra Infartsgatan.
Tidigare hade jag bara sett svarta på bild
men här kom en livs levande neger på trottoaren!
I solen glänste hans ansikte som mahogny.
Jag hade sällskap med farmor, vilket jag nu långt efteråt
finner väsentligt: sommaren 1903
skulle hon just fylla tjugo, då hon förläste
med ett svensk lastfartyg som kolliderat på Themsens –
det var tidigt på morgonen och farmor,
som inte var simkunnig, drogs upp av en neger.
Där stod hon i bara nattlinnet strax före soluppgången.
London höll just på att vakna. Från den stunden
stammade hennes tillit till ”negerna”:

hon hade ju dem att tacka för att hon levde!
Ännu som åttioårig hade hon t.ex. en passion för Josh White,
bluessångaren med det bländande efternamnet:
varje gång han uppträdde i i television
såg hon med beundran hur svetten
pärlade från hans panna. Under tiden hade jag själv
blivit intresserad av jazz och använde alla pengar på skivor;
för att i någon mån sanera min ekonomi
bidrog hon med att köpa Orkester-Journalen, –
kanske därför att hon omedvetet
identifierade den med "de svartas musik"
och lät de femton kronorna bli en månatlig avbetalning
på sitt livs skuld. I ett nummer
kunde jag läsa för henne hur Charlie Parker
på turné i Sverige med sina musiker
en sommarnatt behövde kylarvatten till bilen
och därför gjorde halt vid en bondgård.
Själv uppvuxen på en gård hörde hon uppmärksamt på:
bonden som brukade utfodra sina kor med musik
i tron att de på så sätt skulle mjölka bättre
bad musikerna om en gentjänst och lärt bandupptagaren gå...
Bandet hade återfunnits och skulle ges ut på skiva!
Julinatten stod förtrollad omkring oss.
Långt borta drömde en mjölkko om "Bird"
och råmade av välbehag mitt i sin dröm.

"Historia", i titeln här, tycks laddat med innebörd. Det är naturligtvis en skröna som berättas, men det är också som om själva begreppet historia får sin säregna belysning i dikten. Farmoderns livshistoria, pojkens minnen, vetenskapen om människor från vitt skilda håll, London 1903, barndomens somrar, Parker i Sverige; allt packas samma i en slags samtidighet. Året är också värt att notera. Som Peter Laugesen skriver i upptakten till en av sina självbiografiska dikter:

Den store plan. Lars Gullin
1953 efter at Kerouac
hørte ham i Mexico med Getz
fra Sverige. Jeg var elleve.
Jeg hørte ingenting. Det var
alt sammen Odder. Stadion,
skolen. Første mellem. Big
deal. Jeg var the boy next
door. Og det er jeg stadig
Naboens knægt. [---]

Det är de *tidiga* inspelningarna, gjorda i Sverige, med Getz och Gullin som Kerouac hörde i Mexico. Självt hörde jag alltså musikerna *live* i Köpenhamn några år senare; jag just hade läst Carl Fredrik Reuterswärd. När Charlie Parker spelade på *Royal Roost* med den klassiska kvintetten 1948 – vad visste John Cage om det? Ingenting, avslöjar han i en intervju med Torsten Ekbom. Vad gör vi med sådan upplysningar? De historiska preciseringarna är viktiga här, om och när vi ska gå vidare i våra verbala *cutting sessions*. Men viktigare är – som sagt – de enastående och historiskt komplicerade konstellationerna: Adorno i New York, energin från Kerouac – och Shakespeare! – som rinner rätt in i Laugesens dikter, Glanzelius mitt i 60-talsavantgardismen och Ulf Olsson i den avancerade textteorin, Josh White hos Jesper Svenbros farmor, Kajsa Rootzéns lyriska formuleringar kring Ellingtons ”Caravan” i *Svenska Dagbladet* 1939 (det är Bertil Lyttkens som har grävt fram dem), Gud hos Mingus. De handlar om de mer eller mindre litterära avtrycken av det enastående och helt oundgängliga element i samtidskulturen som vi har fått via mötet med den musik vi älskar över allt annat: jazzen. Spåren finner vi strödda runt om i skrifterna.

Not

1. Det var en student i Köpenhamn som gjorde mig uppmärksam på det mindre lyckade (får man väl erkänna) Vilhelm Ekelund-ordet ”uppsmattra”. Han yrkade vid ett tillfälle på att ”uppsmattra” en skål för det utomordentligt givande Köpenhamns-Lundensiska samarbete som initierats och möjliggjorts av framlidne skeppsredaren och veckotidningskungen Einar Hansen. I en sådan deltar jag gärna – och dedicerar denna uppsats till honom.

Litteratur

- Theodor W. Adorno, ”Inget äventyr” (cirka 1940), *Res Publica* 32/33 1996.
- Lars Bukdahl, ”Livets spontane bop prosodi” (intervju med Peter Laugesen), *weekendavisen* 20–27. maj 1998.
- Bill Crow, *From Birdland to Broadway. Scenes from a jazz life*, New York/Oxford: Oxford University Press 1992.
- Torsten Ekbom, *Experimentfälten. Visionärer, nyskapare och sökare från tre sekel*, Stockholm: Bonniers 2000.
- Gary Giddins, *Celebrating Bird. The Triumph of Charlie Parker*, London: Hodder and Stoughton 1987.
- Ingemar Glanzelius, *Jazz bland annat*, Stockholm: Bonniers (BLM-biblioteket) 1968.

- Ingemar Glanzelius, *Sjätte sinnet är ditt – jazz som personlig spegling*, Stockholm 1995.
- Charles Graham/Dan Morgenstern, *The Great Jazz Day* (om Art Kanes Harlem-bild), Woodford Press 2000.
- Bengt Höglund, ”Upprop ur Jazzrullorna”, *Agora* 3/4 -99/ *Res Publica* 46/47 99:4-00:1.
- LeRoi Jones/Amiri Baraka, ”Pres Spoke in a Language”(1979), citerad efter Elisabeth Goldson (ed), *Seeing Jazz. Artists and Writers on Jazz*, San Francisco: Chronicle Books 1979.
- Sven Møller Kristensen, *Den kødelige rationalisme. Digtning. Musik. Opdragelse. Kultursociologi. Artikler og vers 1936–79*. Udvalg og indledning ved Thomas Bredsdorff, Hans Hertel og Jørgen Bonde Jensen, København: Gyldendal 1979.
- Peter Laugesen, ”Now’s the Time” (i serien ”jazzen ifølge...”), *Jazz Special* #35 august/ september 1997.
- Peter Laugesen, *Når engle bøvser jazz*, København: Borgen 1998.
- Bertil Lyttkens, *Svart på vitt* (om amerikanska jazzbesök i svensk press 1895–1939), Jazzavdelningen vid Svenskt visarkiv, Stockholm 2000.
- Charles Mingus, *Beneath the Underdog* (1971), London: Penguin 1980.
- Anders Mortensen, ”Lärjungar är förrädare” (intervju med Harold Bloom), *Sydsvenska Dagbladet* 24.11 1991.
- Ulf Olsson, *Konstruktionen av en kropp. Musikessäer*, Stockholm: Norstedts 1992.
- Roy Pellet, *The best of Jazz Score*, London: BBC Books 1992.
- Carl Fredrik Reuterswärd, *Angående disciplinen ombord*, Stockholm: Bonniers 1958.
- Tolv blå toner*. En svensk jazzantologi av Stig Carlson, Stockholm: Rabén & Sjögren 1959.
- Jørgen Siegumfeldt, ”Behøver det at være smukt hele tiden?” (intervju med Adrian Bentzon), *Jazz Special* # 52 juni/juli 2000.
- Jesper Svenbro, *Blått. Dikter*, Stockholm: Bonniers 1994.
- Dan Turèll, *Jazz-digte, Et udvalg 1966–1986*. Grafiske arbejder af Peter Hentze, København: Brøndum 1986.

Författarna

Walter Baumgartner, f. 1941. Professor i skandinavisk litteratur vid Nordisches Institut, Universität Greifswald. Böcker om Tarjei Vesaas, receptionen av skandinavisk litteratur i Tyskland, Knut Hamsun, begreppet centrallyrik. Artiklar om bl.a. Strindberg, Kierkegaard och Almqvist, Jan Erik Vold, Edith Södergran. Översättningar, jazzkritik i *Jazz Podium*.

Per Aage Brandt, f. 1944. Professor i semiotik vid Aarhus Universitet och forskningsledare vid Center for Semiotik. Böcker om lingvistik, textteori, dynamisk och kognitiv semiotik; filosofiska och litterära översättningar; lyrik, senast *Om noget og hvad der affølger*, 2001. Som jazzmusiker (pianist) aktiv från bop till free form. Forskar för närvarande i kognitiv semantik och estetik.

Bo Everling, f. 1923. Fil.dr. i litteraturvetenskap med avhandlingen *Blå Toner och Svarta Motiv. Svensk jazzlyrik från Erik Lindorm till Gunnar Harding* (Symposion 1993) och under många år verksam som lärare i svenska och engelska. Artiklar om jazz i *Allt om böcker* och *OrkesterJournalen*. Jazzkritik och radiokåserier om jazz. Tillsammans med Rolf Yrlied redaktör för antologin *Svenska texter om jazz*, utgiven av *En bok för alla* 1997.

Claes-Göran Holmberg, f. 1946. Universitetslektor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet, litteraturkritiker. Böcker och artiklar om bl.a. ung-litterära tidskrifter, mediateori, svensk presshistoria, samtida amerikansk litteratur; *Crossroads. Möten med den samtida amerikanska litteraturen* (Nya Doxa 1994).

Atle Kittang, f. 1941. Professor i allmän litteraturvetenskap vid Universitetet i Bergen. Böcker om Paul Eluard, Arthur Rimbaud, Knut Hamsun, samt om modern fransk och nordisk litteratur och om litteraturteori, senast *Sju artiklar om litteraturvitskap* (Gyldendal, Oslo 2001).

Berthold Klostermann, f. 1952. Fri musikjournalist och konstnärlig ledare för jazzkonserter i Essen; studier i anglistik, amerikanistik, historia, Dr. phil. i Bochum med avhandlingen *Blue Notes – Black Fiction: Schwarze*

Musik in der afroamerikanischen Erzählliteratur der 20er und 30er Jahre (WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1993).

Per Erik Ljung, f. 1943. Docent och universitetslektor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Böcker och artiklar om Vilhelm Ekelund, Stig Dagerman, Rut Hillarp, Willy Kyrklund, poetik, ämneshistoria; medverkar i *Den svenska litteraturen* och *Skånes litteraturhistoria*; litteraturkritiker, medlem av redaktionen för tidskriften *Res Publica*.

Ulf Olsson, f. 1953. Fil.dr. i litteraturvetenskap och kritiker, för närvarande forskare vid Arbetslivsinstitutet i Norrköping. Böcker och artiklar om bl.a. Birgitta Trotzig och August Strindberg; essäsamlingen "Konstruktion av en kropp" (1992) med essäer om Anthony Braxton, John Coltrane, Grateful Dead med flera.

Peter Poulsen, f. 1940. Författare; debuterade 1966 som lyriker, har sedan dess givit ut en lång rad diktsamlingar, romaner och noveller, ofta med anknytning till jazzen och dess miljöer. Översättningar av poesi: Benn, Baudelaire, Pessoa, Borges m.fl., och prosaförfattare som Mário de Andrade och João Guimarães. Uppträder som *jazz&poetry*-recitatör tillsammans med bl.a. saxofonisten Jens Søndergaard.

Fritjof Strauß, f.1965. Forskarassistent vid Nordisches Institut, Universität Greifswald. Doktorsavhandling *Soundsinn. Jazzdiskurse in den skandinavischen Literaturen*. Artiklar om bl.a. Strindberg, Kristiania i litteraturen, Eyvind Johnson, Sven Elvestad, jazzestetik, narratologi. Översättningar. Medarbetare i tidskriften *Jazz Podium*.

Paul Tenngart, f. 1972. Doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Arbetar med en doktorsavhandling om Paul Andersson (1930–1976), en av de mest framträdande poeterna i det svenska 1950-talets nyromantiska strömning.

Rolf Yrlid, f. 1937. Docent och universitetslektor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och författare; senast romanen *Tiden i Arles*, 2001. Böcker om svensk litteraturkritik, litteraturens villkor och textanalys. Artiklar om jazzen i litteraturen i *Horisont* och *Svensk litteraturtidsskrift*. Tillsammans med Bo Everling redaktör för antologin *Svenska texter om jazz* (1997).

17. Innledningen kalles hos Porter *Verse*, mens de følgende strofene kalles *Refrain*. Det egentlige refrenget er imidlertid linjene 6 og 13 i hvert "Refrain" (strofe): "Let's do it, let's fall in love".
18. "Verse 3 (english production)" i min utgave består av deler av strofe 3 pluss noen nye linjer. Sml. *Cole Porter 100th Anniversary*, 1991 Warner Bros. Publications Inc., s. 15. "English production" mener revyen *Wake Up and Dream*, 1929.
19. Petter Olufsson Warnmarck: *Parnassi Grönskande Blomsterwall*, Göteborg 1709, s. 89.
20. Se www.vex.net/~buff/sinatra/cgi/arch.cgi/Let's_Do_It.
21. Jan Drees, *Die soziale Funktion der Gelegenheitsdichtung*, Stockholm 1986, s. 450.
22. Sml. McBrien, s. 121.
23. Warnmarck, op. cit., s. 60–65
24. Se fotnote 14.
25. Sml. "Introduction" i: Merry E. Wiesner, *Christianity an Sexuality in the Early Modern World. Regulating Desire, Reforming Practice*, London and New York 2000.
26. I barokke bryllupsselskaper lot man gjerne barn lese opp de tvetydige gåtene for å gjøre det hele mer pikant!
27. Robert Kimball skriver i *The Complet Lyrics of Cole Porter* (1992): "Porter's willingness to dare, limited as it was, did help pave the way for today's more salubrious climate." (s. xxi)
28. Sml. McBrien, s. 370.
29. McBrien, s. 121.

Diskografi (utvalg)

- Lars Amble, Jan Boquist, Ulla Sallert: Can can, CD Honda Music Int. 1 104
Louis Armstrong, Let's Do It, Verve CD 529 017-2
Bloodhound Gang, The Bad Touch, Geffen CD 497 085-2
Noel Coward, 100 Years of Cinema, CD 2, R2CD.40-25/2
Billie Holiday, Lady Day's Immortal Performances, CD 53006 AAD
Hildegard Knep, Für mich soll's tausend rote Rosen regnen, eastwest records 0630-12998-2
Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Song Book, CD Verve 537 257-2
Peggy Lee/Benny Goodman, Everything I Love, CD ACUM 20.3046-HI
Della Reese, Cha Cha Cha, RCA 886 828-919
Sesamstraße: Ernies Tierleben. Lieder und Geschichten, BMG 7432154218 2
Peter Tosh, Legalize It, Virgin CDV 2061, 0777 7 87038 2 2
Preben Uglebjerg, Gyngerne og karusellen, FANCD 8906
Dinah Washington in the Land of HI-FI, EmArcy 826 453-2