

«hon var en han, hon var ingen hon»

En undersøkelse av ulike former for maskulinitet i
Cornelis Vreeswijks sangtekster

JULIAN BJERKELUND

VEILEDER

Bjarne Markussen

Universitetet i Agder, 2022

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for nordisk og mediefag

Master

Innhold

Sammendrag	2
Summary	2
1. Innledning	3
2. Teori	6
Maskulinitet	6
Å definere maskulinitet	6
Performativ kjønnsidentitet	8
Former for maskulinitet	9
Kvinnelig maskulinitet	11
Vise- og trubadurtradisjonen	12
Den litterære visen	12
Trubaduren	15
3. Metode	19
4. Analyse	22
Trubadurmaskulinitet	22
Den underdanige trubadur	22
Den paternalistiske trubadur	27
Å være mann nok	36
Myten om Mannen	36
Frykten for å miste mandigheten	40
Kvinnelig maskulinitet	44
Ann-Katarin	45
Elin Papilla og Deirdre	54
Marginaliserte og underordnede maskuliniteter	59
Slusker og drankere	59
Falska flickor	68
5. Avslutning	76
Litteraturliste	78

Sammendrag

I denne masteroppgaven studeres ulike former for maskulinitet i et utvalg av Cornelis Vreeswijks sanger. Tekstene er hentet fra den Jan-Erik Vold-redigerte *Samlade sånger* (2000), og er utelukkende basert på materiale som er innspilt som del av et album i Vreeswijks levetid. Hensikten med prosjektet har vært å undersøke ulike former for maskulinitet i Vreeswijks sanger, og dermed utfordre etablerte sannheter om hans syn på kjønnsroller og kjønnsidentiteter, som i stor grad virker å være basert på biografiske opplysninger. I oppgaven benyttes teori fra maskulinitetsforskningen primært, men det er også brukt teorier om trubadurtradisjonens utvikling og om visesang som musikalsk uttrykksform. Arbeidet mitt plasserer seg som et nytt bidrag til Vreeswijkforskningen, da større kjønnteoretiske analyser av Vreeswijks sanger ikke har blitt gjort tidligere. De funnene jeg gjør i analysene peker på at den biografiske oppfattelsen av Vreeswijk ikke er nyansert nok, og at kjønnteoretiske tekstanalyser kan være et godt verktøy for å se flere av nyansene i hans kunstnerskap. Spesielt gjelder dette synet på forholdet mellom kvinne og mann, men også hvilke egenskaper som menn er forventet å ha.

Summary

In this master's thesis, different forms of masculinity are studied in a selection of Cornelis Vreeswijk's songs. The lyrics are taken from the Jan-Erik Vold-edited *Samlade sånger* (2000) and are based solely on material recorded as part of an album in Vreeswijk's lifetime. The purpose of the project has been to challenge established truths about Vreeswijk's views on gender roles and gender identities, which to a large extent seem to be based on biographical information. The thesis uses theory from masculinity research primarily, but also theories about the development of the troubadour tradition, as well as theories about folk singing as a form of musical expression. My work puts itself as a new contribution to Vreeswijk research, as major gender-theoretical analyzes of Vreeswijk's songs have not been done before. The discoveries I make in the analyzes indicate that the biographical perception of Vreeswijk is not nuanced enough, and that gender-theoretical text analysis can be a good tool for seeing more of the nuances in his works. This especially applies to the view of the relationship between woman and man, and what qualities men are expected to have.

1. Innledning

Med sitt innholdsrike liv og sine nyskapende sanger formet Cornelis Vreeswijk et bilde av seg selv både gjennom media og gjennom sitt kunstneriske virke som visesanger. Fra kontroversielle oppslag i Aftonbladet til bejublete albumutgivelser har han bidratt til å prege det skandinaviske (og til dels nederlandske) publikumets oppfatninger av temaer som kjærlighet, ensomhet, krig, vennskap og død. Spesielt har temaet kjærlighet, særlig forholdet mellom kvinne og mann, vært en sentral tematikk gjennom hele hans forfatterskap. På denne måten har han ikke bare hatt stor innvirkning på en hel generasjon tilhørere og konsertgjengere, men også framtidige tekstforfattere og artister, og tilhører følgelig en viktig del av den skandinaviske litteraturhistorien. På tross av hans viktige bidrag til skandinavisk litteratur, er likevel synet på Vreeswijk, slik jeg oppfatter det, i stor grad basert på biografiske opplysninger. I biografien *Cornelis Vreeswijk - et bluesliv* (2007) beskriver Klas Gustafson ham slik:

Cornelis verner om myten om Mannen, utsetter seg for prøvelser for å bevise sin mandighet, har en homofobi som omgivelsene finner lattervekkende; han går helst ikke på restauranter som drives av homoseksuelle. Hans syn på Kvinnen er gammelt som Matusalem: madonna eller hore. (Gustafson, 2007, s. 281)

Beskrivelsen gir uttrykk for et ensidig syn på Vreeswijk som konservativ, homofobisk og sjåvinistisk, og baserer seg på biografiske framstillinger. Det er trolig belegg for at disse påstandene kan tilskrives svensk-nederlenderen, men slik jeg ser det bør også hans litteratur kunne bidra til å fortelle noe om hvordan visesangeren Cornelis Vreeswijk oppfattet forholdet mellom kvinne og mann. Dessverre finnes det få avhandlinger som omtaler Vreeswijks tekster på en systematisk måte, og ingen i et kjønnteoretisk perspektiv. Det eneste større relevante verket som fokuserer direkte på tekstene er Ulf Carlssons avhandling *Cornelis Vreeswijk: artist - vispoet - lyriker* fra 1996. Heller ikke denne tilstrekkelig for å studere hvordan visetekstene framstiller kjønnsidentiteter. Derfor vil jeg, ved hjelp av nyere kjønnteori, i denne oppgaven analysere et utvalg av Vreeswijks tekster for å prøve dem opp mot Gustafsons påstand. For å gjøre dette vil jeg benytte både biografisk og litterært materiale som empiri, mens kjønnteori, særlig fra maskulinitetsforskningen, vil fungere som teoretisk utgangspunkt. Hensikten med oppgaven er å studere ulike former for maskulinitet i Cornelis Vreeswijks tekster, og forskningsspørsmålet mitt er derfor som følger:

Hvordan framstilles ulike former for maskulinitet i Cornelis Vreeswijks sanger?

For å besvare det overordnende forskningsspørsmålet har jeg valgt å dele oppgavens analysedel inn i fire deler som skal besvare hvert sitt tekstanalytiske spørsmål. Den første delen vil ta for seg trubadurens maskuline identitet. I denne delen vil jeg undersøke hvordan trubaduren ved hjelp av sine kunstneriske evner benytter musikken som middel for å oppnå sine mål. Her vil igjen oppgaven deles i to ettersom det kan virke som om det ikke bare finnes én form for trubadurmaskulinitet i Vreeswijks tekster. I analysens andre del studerer jeg hvordan uttrykk for maskuline idealer framstilles i to sanger utgitt på to ulike album. Sangene er utgitt med tolv års mellomrom, og representerer Vreeswijks tidlige og senere kunstnerskap. Når jeg i analysens tredje del beveger meg bort fra Vreeswijks mannskikkelser blir fokuset å undersøke muligheten for at også hans kvinnelige karakterer kan omtales med maskuline karaktertrekk. Kvinnene jeg vil studere er Ann-Katarin, Elin Papilla og Deirdre. I analysens siste kapittel vil jeg ta for meg de bortkomne mannsfigurene i Vreeswijks sanger, blant dem Polaren Pär, før jeg til slutt skal undersøke hvordan transpersoner framstilles i to ulike tekster. Disse analysene vil til sammen kunne belyse det overordnende forskningsspørsmålet, som igjen skal oppsummeres i oppgavens siste kapittel, avslutningen.

Cornelis Vreeswijks kunstnerskap strekker seg fra debutalbumet *Ballader och oförskämldheter* fra 1964 til hans siste album *Til Fatumeh* utgitt samme år som hans død, i 1987. I denne perioden gav han ut rundt førti album, singler og EP-er både på svensk og morsmålet nederlandsk (Markussen, 2015, s. 296). Han gjorde seg også bemerket som filmskuespiller og poet, hvor det utenommusikalske høydepunktet for Vreeswijk selv trolig var hans debut som skriftlyriker i 1970, med samlingen *En handfull gräs* (Carlsson, 1996, 217f). I hans nærmere 25 år som skapende kunstner bidro han til å fornye visesangen ved å implementere moderne musikkuttrykk, særlig fra blues, jazz og sør-amerikanske sambarytmer i den svenske visetradisjonen (Rhedin, 2011, s. 205ff). I et maskulinitetsperspektiv er denne moderniseringen interessant ettersom særlig bluesen tilfører en sårhet, og sambaen en sensualitet, som ikke tidligere hadde blitt benyttet i kombinasjon med den svenske visesangen.

Av tidligere forskning på Cornelis Vreeswijks forfatterskap finner vi blant annet den allerede omtalte avhandlingen *Cornelis Vreeswijk: artist - vispoet – lyriker* (1996) av Ulf Carlsson, og et bokkapittel om Vreeswijks musikalske inspirasjonskilder skrevet av Bjarne Markussen, utgitt i boken *Lydspor* (2015). Markussen har også skrevet et bokkapittel med tittelen

«Musikalsk delingsøkonomi: Cornelis Vreeswijks ‘Ågren’ og Alf Cranners ‘Sjømannsvisse’» utgitt i Ole Karlsens *Fattigmannsblommer* (2019). Utover disse er Klas Gustafsons to bøker *Cornelis Vreeswijk - et bluesliv* (2007) og *Lyssnarens guide till Cornelis* (2013) relevante, og ikke minst Marita Rhedins kapittel «Cornelis Vreeswijk – vissångare, viskompositör och diktare» fra avhandlingen hennes, *Sjungande berättare* (2011). Ingen av disse tar for seg Vreeswijks tekster i et kjønnsperspektiv, og kun Carlsons avhandling berører mitt tekstutvalg i større grad. I hans avhandling er omtalene og analysene av tekstene stort sett av en generell art, og med unntak av kapittel fem, «En sång om lyckan den sköna», behandles ikke kjønnstematikk. I det nevnte kapitlet er det Vreeswijks kvinneskikkelser som omtales, og for denne oppgaven er særlig analysene av Ann-Katarin i «Ann-Katarin» og «Grimasch om morgonen» relevante. I tillegg gjør Carlsson en kort analyse av «Deirdres samba», hvor han peker på poenger som er relevante også for min oppgave.

2. Teori

Maskulinitet

Å definere maskulinitet

I standardverket *Masculinities* (2005) av den amerikanske kjønnsforskeren Raewyn Connell finner vi det som i dag trolig er det mest sentrale og best utarbeidede forsøket på å definere begrepet maskulinitet. Behovet for å definere begrepet oppstår ikke minst i møte med litteratur og samfunnsvitenskapelige problemstillinger, og blir dermed sentralt for denne oppgaven. Slik Connell ser det, kan maskulinitet knyttes både til sosialt konstruerte og biologisk nedarvede egenskaper. Fra disse to retningene har hun til slutt endt opp med fire ulike måter å definere maskulinitet på, som jeg i de følgende avsnittene vil presentere.

Den første av disse definisjonene er den normative, som i all hovedsak tar utgangspunkt i at maskulinitet innebærer de egenskaper som menn *bør* ha. Følgelig vil også en maskulin egenskap knyttes til handlinger som menn *bør* gjøre (Connell, 2005, s. 70). En slik tenkemåte er i all hovedsak sosialt betinget, da normer er konstruert av menneskelig samhandling heller enn biologisk arv. Problemet med denne definisjonen melder seg imidlertid når en skal gjøre analyser av ikke-mannlige personer som utøver maskuline handlinger, eller i diskusjoner om hvilken kulturs menn som skal fungere som mal. Ikke minst utfordrer denne definisjonen av maskulinitet teoriene om utøvelse av kjønn som performativt. Riktignok behandler Connell maskulinitetsbegrepet som noe fornybart og i stadig endring. På denne måten åpner den normative definisjonen opp for at hva som anses for å være maskulint kan variere fra kultur til kultur, og fra mann til mann. Om dette skriver hun følgende: «Normative definitions allow that different men approach the standards to different degrees. [...] Few men actually match the «blueprint» or display the toughness and independence acted by Wayne, Bogart or Eastwood» (Connell, 2005, s. 70). Connells overordnede forståelse av begrepet virker derfor å fremheve normativiteten som et sentralt poeng ved kjønnsidentitet generelt. Dette tydeliggjøres ved å studere det faktum at maskulinitet defineres ulikt i forskjellige kulturer etter hvilke handlinger menn er forventet å utføre.

En annen måte å definere maskulinitet på er den essensialistiske. Med denne metoden viser Connell til hvordan vi kan forsøke å finne kjernen i hva det vil si å være mann, for deretter å

basere andre maskuline egenskaper på denne kjernen. Blant annet gjør hun rede for hvordan menn tradisjonelt har blitt omtalt som den aktive part, mens kvinnen som regel er passiv (Connell, 2005, s. 68). Hvis vi slår fast at aktiv handling er den mest sentrale mannlige egenskapen, vil passive handlinger fremstå ikke-maskuline, og vi har dermed dannet et binært system som skiller mellom maskulint og ikke-maskulint. Om bakgrunnen for denne tenkemåten skriver Connell at «later authors' attempts to capture an essence of masculinity have been colourfully varied: risk-taking, responsibility, irresponsibility, aggression, Zeus energy» (Connell, 2005, s. 68). Med andre ord kan den essensialistiske teorien gi oss eksempler på flere egenskaper som historisk har vært tilknyttet maskulinitet, men på grunn av disse egenskapenes ulikheter blir den vitenskapelige verdien noe svekket. Essensialistiske framgangsmåter vil også trolig møte krass kritikk fra moderne kjønnsforskning ettersom kjønns performativitet undergraves ved å danne dualistiske modeller for å beskrive maskulint og ikke-maskulint.

En tredje måte å definere maskulinitetsbegrepet på er den semiotiske, som av Connell beskrives som «a system of symbolic difference in which masculine and feminine places are contrasted» (Connell, 2005, s. 70). Denne framgangsmåten innebærer i korte trekk at maskulinitet defineres som ikke-femininitet. Likevel skiller denne metoden seg fra de foregående, selv om den kan virke å skape et lignende binært skille. Den semiotiske metoden skiller mellom kvinne og mann ved å anerkjenne de faktiske ulikhetene som finnes i språklige diskurser. Mannen forblir den ikke-markerte termen og den med autoritet, mens kvinnen defineres av å være motpart til dette, nemlig spesifikt markert og uten makt. Dette innebærer også at maskulinitet og femininitet må ses på som språklige motsetninger, og at de språklige framstillingene av menn også definerer hva maskulinitet er.

Den siste metoden som skisseres er den positivistiske. Denne baseres på hva som vitenskapelig kan tilskrives menn, altså at maskulinitet er det menn faktisk er. Det er altså tale om en positivistisk samfunnsvitenskap, som på tross av sin enkelhet vinner frem som en plausibel modell for å definere maskulinitet. Denne modellen møter rett nok flere utfordringer, noe også Connell presiserer. Blant annet blir det raskt tydelig at tale om maskuline kvinner, eller andre overskridelser av det binære skillet mellom kvinne og mann, gjøres umulig. Ikke minst gjøres selve begrepet maskulinitet unyttig i møte med en slik modell, ettersom skillet mellom kvinne og mann blir gjort så tydelig at vi like gjerne kunne brukt begreper som kvinnelig og mannlig (Connell, 2005, s. 69).

Performativ kjønnsidentitet

Mye av diskusjonen om maskulinitet som vitenskapelig forskningsområde baseres på en tanke om at kjønn er performativt. Dette vil si at vi som mennesker selv er i stand til å konstruere en praksis om hvordan kvinner og menn bør oppføre seg, og hvilken rolle de er forventet å spille i samfunnet. Som vi har sett i det foregående kapitlet er denne tanken om performativitet representert relativt tydelig i flere av Connells definisjonsstrategier, og jeg anser det derfor som relevant å gjøre rede for Judith Butlers *Gender Trouble* (1990), hvor denne teorien først ble introdusert. I de påfølgende avsnittene vil jeg derfor trekke ut sentrale poenger fra *Gender Trouble* og peke på verkets viktighet for moderne kjønnsforskning, og ikke minst for maskulinitetsforskningen.

I sin diskusjon om hvordan begrepet kjønn kan defineres, velger Judith Butler en strategi som fram til utgivelsen av *Gender Trouble* i 1990 var nyskapende og annerledes. Ved å bryte opp tidligere definisjonsmodeller kunne hun avskrive enten-eller-definisjoner, som i stor grad baserte seg på binære forskjeller knyttet til «kvinnelige» og «mannlige» egenskaper. Det hun står igjen med er en teori om at kjønn reproducerer de forventningene samfunnet stiller det gitte kjønn, og at vi derfor i en bestemt kultur vil anta at noen egenskaper er mer «mannlige» «eller «kvinnelige». Hun skriver:

[...] gender is not a noun, but neither is it a set of free-floating attributes, for we have seen that the substantive effect of gender is performatively produced and compelled by the regulatory practices of gender coherence. Hence, within the inherited discourse of the metaphysics of substance, gender proves to be performative - that is, constituting the identity it is purported to be (Butler, 1990, s. 33).

Kjønn er altså ifølge Butler performativt i den forstand at det utgjør den identiteten eller de egenskapene som kjønn er ment å være. I en maskulinitetskontekst vil dette medføre at maskuline egenskaper, som i utgangspunktet utledes fra menn og deres egenskaper, reproducerer hvordan samfunnet oppfatter hva det vil si å være mann. I dette ligger en forkastning av den essensialistiske, og ikke minst den positivistiske definisjonen, slik de blir skissert av Connell. Om nettopp dette skriver Butler:

That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex and a true or abiding masculinity or femininity are also constituted as part of the strategy that conceals gender's performative character and the performative

possibilities for proliferating gender configurations outside the restricting frames of masculinist domination and compulsory heterosexuality (Butler, 1990, s. 180).

Her peker Butler på noe av det som står igjen som helt sentrale poenger innenfor kjønnsforskning generelt, og maskulinitetsforskningen spesielt. Ettersom kjønn reproduseres av kjønnsutøverne har også disse makt til å selv definere kjønnede egenskaper, handlinger og systemer etter hva de selv tjener på. På denne måten hevder Butler at det finnes aktører som søker å undergrave kjønnets performativitet og dermed etablere visse standarder og normer for egen vinning. Hun viser her spesielt til det hun omtaler som «masculinist domination and compulsory heterosexuality». Disse uttrykkene knyttes til de konservative kreftene som søker å beholde binære system hvor normen er heteroseksualitet og hvor grensene for hva som er «mannlig» og «kvinnelig» er tydelige. Begrepene «masculinist domination» og «compulsory heterosexuality» blir, som vi skal se i det neste kapitlet, omformulert og svært sentrale begreper i Connells *Masculinities*.

Former for maskulinitet

I *Masculinities* skisseres fire former for maskulinitet, som forfatteren hevder inngår i et hierarkisk system. Systemet er inndelt på en slik måte at maktkampen mellom de ulike maskulinitetsformene kommer til syne. Maktkampen fremstår som et sentralt poeng for Connell, for det er nemlig ikke slik at menn, i kraft av å være menn, har ubestridt makt i samfunnet. Også innenfor mannens verden foregår en intern maktkamp hvor hele grupper marginaliseres på bekostning av dem som søker ubestridt makt. Det er slike grupper Connell systematisk beskriver for å gi et bilde på de utfordringene som er knyttet til maskulinitet og makt. Ikke minst er kategoriene viktige for å skille ulike maskuline uttrykksformer, og spiller derfor en sentral rolle for å forhindre entydige, binære definisjoner. Connell trekker spesielt fram viktigheten av å skille maskulinitet fra andre biologiske og sosiale kategorier, som for eksempel hudfarge og sosioøkonomisk status (Connell, 2005, s. 76). I dette kapitlet skal jeg sammenfatte Connells teorier for senere å benytte disse i analysene av Vreeswijks tekster, og mer spesifikt maktkampen mellom hans fiktive skikkelser.

Den formen for maskulinitet som i enhver form for kultur kan defineres som den styrende makten i den gitte kulturen, omtaler Connell som *hegemonisk* maskulinitet. Slik hun ser det, er ikke denne formen for maskulinitet nødvendigvis representert hos de mektigste individene (presidenter, monarker og eiere av store selskaper), men heller hos forbilder som

fotballspillere, skuespillere og fiktive karakterer i for eksempel film og litteratur. Hegemonisk maskulinitet kan ifølge Connell defineres som «the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees the dominant position of men and the subordination of woman» (Connell, 2005, s. 77). Med andre ord har vi å gjøre med en type maskulinitet som søker å reprodusere de idealene som gir dem den ubestridte makten over kvinner og andre menn. Dette hegemoniet består helt til gruppen ikke lenger aksepteres av kulturen rundt, og erstattes dermed av andre grupper som kan etablere en ny form for hegemoni (Connell, 2005, s. 77f).

Den av kategoriene Connell skisserer som ligger nærmest den hegemoniske, er den som har fått navnet «copicity», eller «medvirkende» i norsk oversettelse. Denne formen for maskulinitet kan forstås som en undergruppe av den førstnevnte og et begrep som omfatter alle dem som nyter godt av kulturens hegemoniske maskulinitet. Uten selv å inneha kvaliteter til å støtte opp om og videreformidle hegemoniets verdier, bidrar de «medvirkende» ved å ikke anerkjenne undertrykkningen som finner sted. I *Masculinities* trekker Connell frem at slike menn, gjennom farskap, ekteskap og arbeidsliv, har inngått kompromisser med kvinner som gjør at de ikke har tilgang, eller ønske om, å utøve en mer dominerende form for maskulinitet (Connell, 2005, s. 79).

Den første av de to kategoriene som tilskrives minst makt i det maskuline hierarkiet, og som etter den normative definisjonen innehar færrest maskuline egenskaper, er «subordinated» (underordnet) maskulinitet. Gjennom undertrykking har avvikende former for maskulinitet blitt fratatt mye legitimitet, og dette gjelder særlig homoseksuelle menn. Om årsakene til dette skriver Connell følgende:

Oppression positions homosexual masculinities at the bottom of a gender hierarchy among men. Gaymess, in a patriarchal ideology, is the repository of whatever is symbolically expelled from hegemonic masculinity, the items ranging from fastidious taste in home decoration to receptive anal pleasure (Connell, 2005, s. 78).

De egenskapene som tradisjonelt forbindes med homoseksuelle er egenskaper som hegemoniet vil unngå, og som fungerer som motpoler til deres favoriserte egenskaper. Homofile blir derfor fratatt maskulinitet, og gjerne feminisert. Egenskapene som knyttes til homofile benyttes også om andre menn som ikke klarer å gjøre krav på maskulin legitimitet.

Ved å benytte nedsettende og feminiserende ord om disse underordnede maskulinitetene sørger hegemoniet for at deres posisjon blir stående utfordret (Connell, 2005, s. 78f).

Den siste kategorien omtaler Connell som *marginaliserte* maskuliniteter. Denne gruppen består i hovedsak av menn med en annen etnisk bakgrunn enn majoriteten, og som uavhengig av personlige egenskaper nektes tilgang til godene andre menn nyter godt av. Gruppen rommer også dem som av andre grunner mangler en tilsvarende tilgang. Nærliggende eksempler vil være menn som er arbeidsledige, er rusmisbrukere eller har funksjonsnedsettelse. I *Masculinities* skriver Connell: «Marginalization is always relative to the *authorization* of the hegemonic masculinity of the dominant group» (Connell, 2005, s. 80f). Med dette mener hun at det finnes unntak for marginaliseringen. I slike tilfeller kan små deler av gruppen oppnå makt i samfunnet ved å aksepteres av den dominante gruppen. Unntaket fører likevel ikke til at gruppen som helhet tjener på anerkjennelsen fra den dominante maskulinitetsformen, og dermed beholdes strukturen i hierarkiet.

Connells fire kategorier baserer seg på at en gruppe menn har ubestridt makt til å definere hva maskulinitet er, mens de som ikke er en del av denne gruppen må finne seg i å ha svært mye lavere sosial makt i samfunnet. Ettersom normene reproduseres gjennom kulturen og på tvers av generasjoner, forblir disse normene etablerte sannheter. Derfor er denne modellen verdifull når det er tale om å definere hva maskulinitet er, ettersom vi ved å peke på en kulturs dominante maskulinitet også kan definere hva maskulinitet er i denne kulturen. I den vestlige verden er det nærliggende å se til Hollywood, Disney, Superbowl eller Premier League for å få svaret på dette. Og stort sett vil vi da være vitne til at den dominerende maskuliniteten består av hvite, modige, fysisk sterke menn med høy inntekt og betydelig sosial status. Dette betyr ikke at menn som ikke innehar disse egenskapene ikke er maskuline, eller at kvinner ikke kan ha slike egenskaper. Det betyr først og fremst at vi må studere maskulinitet som et sosialt skapt fenomen, og dermed noe som ikke er umulig å forandre.

Kvinnelig maskulinitet

I møte med maskuline kvinner støter vi umiddelbart på en utfordring når det gjelder de etablerte definisjonene av begrepet maskulinitet som jeg har presentert tidligere i oppgaven. Judith Halberstam, forfatter av boken *Female Masculinities* (1998), hevder at maskulinitet først kommer til syne når den ikke lenger knyttes til en mannlig, hvit middelklassekropp. Med dette forsøker hun å løsrive maskulinitet som begrep fra den dominerende, maskuline

nevneren, og åpne opp for at andre kroppar kan anerkjennas som utøvere av maskulinitet. Dette kan ifølge Halberstam vere de undertrykkede i samfunnet, som kvinner, homoseksuelle, folk fra arbeiderklassen og mørkhudete (Halberstam, 1998, s. 2).

For å knytte maskulinitet som begrep like naturlig til både kvinner som menn, presenterer Halberstam maskulinitet som ei egenskap både kvinner og menn har utviklet uavhengig av biologisk kjønn. I den allerede omtalte *Female Masculinities* oppsummerer hun dette slik:

I am trying to show in this chapter that what we call «masculinity» has also been produced by masculine woman [...] For this reason, it is inaccurate and indeed regressive to make masculinity into a general term for behavior associated with males (Halberstam, 1998, s. 241).

Forstått på denne måten handler ikkje maskulinitet om eigenskapar som er laget av og for menn, men heller om eigenskapar skapt både av menn og kvinner, men som i hovudsak menn benytter seg av i samfunnslivet. Derfor vil eigenskapene som gjerne omtales som maskuline, som styrke, handlekraft og rasjonalitet, oppnå denne statusen uavhengig av opphavet, men snarere på bakgrunn av praktisk bruk. Ettersom det er, for det aller meste, menn som utøver slike dominerende eigenskapar, knyttes disse til «mannlighet», selv om eigenskapene like gjerne kunne vært «kvinnelige». Årsaken til at kvinner som innehar slike dominerende eigenskapar likevel ikkje har evnet å utfordre den bestående hegemoniske maskuliniteten handler ifølge Halberstam om følgende: «[...] the way that dominant culture contained the threat that the mannish woman represented to hegemonic masculinity was to absorb female masculinity into the dominant structures» (Halberstam, 1998, s. 49) I hovudsak handler det altså om ei inkludering av ei type maskulinitet som hegemoniet oppfatter som ei trussel. Ved å integrere maskuline kvinner og la dem utfolde seg som ei del av samfunnets dominante kraft unngår hegemoniet å måtte forholde seg til nye strukturar i det maskuline hierarkiet. Samtidig skjules også det faktumet at kvinner i samme grad som menn innehar muligheter til å utøve maskulinitet.

Vise- og trubadurtradisjonen

Den litterære visen

Når vi skal analysere Cornelis Vreeswijks tekster er det naturlig å plassere også forfatteren inn i ei tradisjon, som også omfatter det ikkje-tekstlige, nemlig den kontekstuelle tradisjonen tekstene oppsto i. Selv om Vreeswijk var inspirert av ei rekke musikalske sjangre, er den mest nærliggende, og den som var mest gjennomgående for hele hans forfatterskap, den

litterære visen. Marita Rhedin beskriver sjangeren som en stil som bryter med både kunstmusikk og folkemusikk. I *Sjungande berättare* (2011) skriver hun følgende: «det var i stället visornas litterära värden – och därmed gestaltandet av sångtexten – som hamnade i fokus» (Rhedin, 2011, s. 99). Når tekstene kom i fokus, åpnet det opp for at ikke-skolerte sangere, som bare kunne noen få grep på gitaren, kunne bli musikere. Ikke minst ble enkelhet, autenticitet og nærhet vektlagt som det estetiske idealet (Rhedin, 2011, s. 179), og det var denne estetikken som banet vei for visesangere som Evert Taube, Fred Åkerström og Cornelis Vreeswijk, for å nevne noen. For sistnevnte var denne tradisjonen noe han med bevissthet inngikk i, og han tolket både Carl Michael Bellman og Evert Taube tidlig i karrieren. Likevel skilte han seg ut, og ifølge visesangeren Sid Jansson skrev han viser som «var oerhört fräscha» og som «brøt av ordentligt mot allting som vi hade haft tidligare» (Rhedin, 2011, s. 2005).

Visesjangeren kan defineres på en rekke ulike måter, og i *Sjuangande berättare* kommer Rhedin med noen forslag. Det første av disse siterer hun fra musikketnolog Gunnar Ternhag som hevder at en litterær vise er «en visa som vars text har skapats av en till namnet känd skald, och där texten har en litterär, inte folkelig stil» (Rhedin, 2011, s. 159). Med andre ord skal dikteren være navngitt og stilen skal være av en viss litterær kvalitet. Avstanden fra folkediktning kunne ikke blitt tydeligere. Denne påstanden utdypes Rhedin når hun i det følgende resonnerer at «litterär visa är [...] en visa som, till skillnad från den så kallade folkvisan, *inte har levit i muntlig tradition* och därför inte blivit föremål för variantbildning» (Rhedin, 2011, s. 161). Enklere gjør hun det imidlertid når hun presiserer dette uten å sammenlikne den litterære visen med folkeviser. Ved hjelp av elleve punkter lager hun en presis oppsummering av sjangeren:

- a) Förmedlandet av texten står i centrum.
- b) Det ingår ett visst mått av improvisation eller variation i framförandet.
- c) Sångteknisk briljans är av mindre betydelse.
- d) Det finns en förväntan på att sångaren skall uttrycka något äkta, «autentiskt».
- e) Vissångaren skall gärna göra egna visor, samt
- f) ackompanjera sig själv, företrädesvis på gitarr eller luta.
- g) Den ideala lokalen för framförandet är intim och erbjuder närkontakt med publiken.

- h) Publiken förväntas vara uppmärksamt lyssnande.
- i) Vissångaren inordnas gärna i en tradition som sträcker sig långt tillbaka i tid och rum, till medeltoda provensalska trubadurer.
- j) I denna traditionsskrivning har manliga opphovsmän och exekutører varit i övervikt.
- k) Vissångaren kan vara såväl underhållande och humoristisk som provocerande och djupt allvarlig.

(Rhedin, 2011, s. 13f)

Til sammen utgjør disse punktene hva den litterære visen er forventet å inneholde, og ikke minst hva den ikke skal inneholde. Det er også relevant å kommentere den nærheten og autentisiteten som er forventet av framførelsen. Disse egenskapene står i kontrast til det faktum at visesangeren samtidig er forventet å inngå i en nesten tusen år trubadurtradisjon, og ikke minst at han gjerne kan inngå i rollen som «provensalsk trubadur». Utover dette passer punktene godt til de tidlige svenske visesangere som Evert Taube og de nyere, som Fred Åkerstrøm, og selvfølgelig, Cornelis Vreeswijk.

Visetradisjonen har hatt en særlig sterk posisjon i Sverige de siste hundre årene, og i et forsøk på å kartlegge årsakene til dette trekker Rhedin frem en rekke faktorer som har spilt inn:

- a) arvet etter Bellman, b) Scholanders och hans lutsjungande efterföljares framgångar på estraderna, c) romanssångens gradvisa tilbakagång, d) den samtida produktionen av strofisk og rimmad lyrik lämpad för vissång, e) tanken om en gemensam svensk sångrepertoar som ett led i byggande av folkhemmet samt f) organiserandet av Samfundet Visans vänner (Rhedin, 2011, s. 168).

Veien mot Vreeswijk og fornyelsen av visesangen bygger altså på en tradisjon hvor først og fremst arven etter Bellman står sentralt. Visemiljøet Bellman skildret er ikke ulikt deler av Vreeswijks kunstnerskap, og som svært belest og tradisjonsbevisst er det nærliggende å tenke at han var inspirert av denne tradisjonen. Også Scholanders bruk av lutten som sentralt for visediktningen kan sies å ha påvirket Vreeswijk direkte, i den forstand at han benytter enkel instrumentering i sine egne sanger, og særlig (spesielt på de tidlige albumene) med strengeinstrumenter. I grove trekk kan denne tradisjonen deles i to, hvor den første sammenfaller med opprettelsen av Samfundet Visans vänner på midten av 30-tallet, i en tid hvor blant annet radioen ble en mer sentral del av folks kulturliv (Markussen, 2015, s. 298). Denne perioden blir av Rhedin omtalt som en «visrenässans» ettersom den satt liv i en enda

tidligere visebølge, på 1900-tallets aller første tiår (Rhedin, 2011, s. 18). Den visebølgen oppgaven min handler om oppsto på 60-tallet, og hadde sterk tilknytning til Taube og 30-tallets tradisjon, men nå med et antiborgerlig, kulturradikalt og ungdommelig preg (Markussen, 2015, s. 298). I denne tradisjonen finner vi Åkerstrøm og Vreeswijk, og særlig leder sistnevnte an etter hans debut i 1964.

Trubaduren

Trubadurtradisjonen strekker seg tilbake til middelalderens trubadurer, som i hovedsak var adelsmenn som reiste rundt i Europa, særlig i Oksitania i dagens Sør-Frankrike, og diktet sanger. På reisene oppfant de ikke bare en identitet som omstreifende diktere, de oppfant også den moderne kjærlighetslyrikken. Ordet «trubadur» betyr passende nok «oppfinner» (Grønstøl, 2008, s. 38), og som oppfinner av kjærlighetslyrikken, møter vi i tekstene deres menn som «ælsker, længes, smægter» i jakten på «den utsøgte kærlighed» (Pedersen, 2001, s. 13f). Uttrykket er av John Pedersen oversatt fra det oksitanske «fin´amor», og kan oppsummeres på følgende måte:

1. Det kræver af manden total underkastelse over for kvinden.
2. [Æ]gteskap og kærlighed er kun rent untagelsesvist sammenfaldende størrelser.
3. For at gøre sig værdig til sin position som tilbeder må manden udvise ridderdyder som mod og ædelmodighed og acceptere de prøver, kvinden ønsker at utsætte ham for (Pedersen, 2001, s. 20).

Trubaduridentiteten er derfor nært knyttet til kjønnsroller og forventninger i kjærlighetslivet. Som vi ser av sitatene er denne rollen i stor grad underordnet kvinnen, og det er hun som til syvende og sist sitter med makten. Hennes høye rang og umuliggjøringen av ekteskap mellom dem, gjorde kjærligheten til «høvisk og agefull avstandskjærleik» (Grønstøl, 2008, s. 39). Trubaduren fremstår derfor ofte i et underdanig forhold til kvinnen. Med dette menes den tilbedende og smertelig oppofrende rollen han spiller for å vinne hennes kjærlighet. Selv om underdanigheten kan virke å være rettet mot kjærlighetsobjektet, må den forstås som en strategisk valgt posisjon, som trubadurene tilskrev seg selv for å få medfølelse også av publikum. De stadige prøvene og de gjentatte avvisningene er trolig også elementer som skapte spenning og dramatik i sangene deres. John Pedersen peker på nettopp dette ved å presisere at maktposisjonen ikke samsvarer med samfunnets normer for øvrig. For selv om

kvinnen framstår som herskerinne i tekstene, var ikke dette sannheten om samfunnet, og er derfor en konstruert maktposisjon skapt av trubaduren selv (Pedersen, 2001, s. 22).

I tillegg til å skape medfølelse hos publikum har også overnevnte poenger tilknytning til dikterkunsten generelt. Trubaduren var nemlig lidenskapelig opptatt av lyrikken, og ifølge Pedersen knyttes kjærlighetstematikken i tekstene like mye til lyrikken, som til kvinnene som omtales. Vi har altså å gjøre med en metafiksjonell dimensjon, som i *Troubadourernes sange* (2001) omtales på følgende måte: «Snarere end i moderne forstand er troubadourernes sange uttrykk for kærlighed til lyrik. Og dertil glæde og stolthed ved at forme en kærlighedskodeks i ord og toner» (Pedersen, 2001, s. 22). Dette metafiksjonelle elementet åpner for tolkninger av trubadurlyrikken både som uttrykk for kjærlighet og erotikk, og kunst og musikk. Kvinnens rolle i skapelsen av kjærlighetslyrikken må heller ikke undervurderes. Selv om middelalderens adle kvinner hadde begrenset frihet og påvirkningskraft i samfunnet generelt, endres dette i trubadurens sang. Pedersen skriver: «I modsætning til samfundets normer i øvrigt får kvinden i troubadurens sang en *magtposition*: hun er hærskerinden» (Pedersen, 2001, s. 22). At kvinnene tar rolle som herskerinne vitner ikke bare om kvinnens påvirkningskraft på trubaduren, men også kunstens evne til å snu opp ned på virkelighetens sosiale forhold.

I Nils Gunder Hansens *Den høviske kærlighed* (1985) skisseres tre ulike trubadurskikkelser som i stor grad har formet hvordan middelaldertrubadurene sine kjærlighetsliv har inspirert senere litteratur. Som allerede nevnt er trubadurene, som oppfinnere av både kjærlighetslyrikk og den moderne kjærligheten, særlig relevante for denne oppgaven. Trubadurene som omtales i boken er Guillaume IX, Marcabru og Bernard de Ventadour, og det er deres kjærlighetssyn jeg kort vil omtale i de neste avsnittene.

Den første trubaduren som beskrives av Hansen er Guillaume. Her omtales han som en grunnlegger av høviskheten, eller i alle fall et springbrett fra den tidligere ridderideologien til den høviske tradisjonen som boken omhandler (Hansen, 1985, s. 96). Årsaken til denne oppfatningen er knyttet opp mot kvinnenens posisjon i Guillaumes dikt og hans liv, og hvordan disse skiller seg fra tidligere middelalderdiktning. Det er ifølge Hansen tale om en ny «vægtning af kvinden», hvor hun blir en kvalifiserende prøve for ridderen. Det er denne utfordringen som gjør kvinnen til et mål som han ved hjelp av «bejlingsceremoniellet og lovsangen» kan vinne over (Hansen, 1985, s. 95). Dette skaper utgangspunktet for den underdanige trubadurtradisjonen hvor underkastelsen og lovprisningen av kvinnen er det

sentrale. I Guillaumes burleske dikt blir det likevel åpenbart at han inngår i en mellomposisjon, hvor også seksuelt begjær fungerer som motivasjon. Om dette skriver Hansen følgende:

Guillaumes begær er utvetydige, men til gengæld introduserer han enkelttemaer, der sidenhen bliver bærende for høviskheden: kærligheden og fryden som et gode, kvinden som magtfuld, bejlingen som et ceremoniel (Hansen, 1985, s. 95).

Om Guillaume med dette innførte et ideal hvor trubaduren skulle være en underdanig beiler, tok Marcabru et oppgjør med kjærligheten som sådan, og behandlet den som et langt vanskeligere tema. I hans sanger finnes en gjennomgående kritikk, og de er preget av «kærlighedsskuffelse, kvindeforagt og prinsipiell kritik av adelens gøren og laden» (Hansen, 1985, s. 104). Marcabru skal på tross av sin skarpe kritikk ha vært svært populær i sin samtid. I en av de få kjente tekster om ham, beskrives han slik: «Han var en af de første troubadourer, som man husker. Han lavede ulykkelige sirventes og talte ondt om kvinderne og kærligheden» (Hansen, 1985, s. 103). Marcabru innfører med sin kvinneforakt og mangel på tiltro til kvinnene en opplevelse av kjærligheten som noe smertefullt og negativt. Ikke minst knyttes dette til seksualitet, og kvinnes umettelige seksuelle lyst: «Kurmageriet er udsigtsløst», oppsummerer Hansen, «det interesserer ikke de promiskuøse kvinder» (Hansen, 1985, s. 108).

Den tredje av trubadurene som omtales i *Den høviske kærlighed* er Bernard de Ventadour, som ifølge forfatteren står for den klassiske høviskhet, og en kjærlighet som er «idealtypisk» for trubaduren. Denne klassiske høviskheten skiller seg fra både Guillaume og Marcabru, og fremstår som en «kærlighed i dens reneste form» (Hansen, 1985, s. 136). Om Bernard skriver Hansen at hans dikt, i likhet med sine forgjengere, preges av lidelsene kjærligheten innebærer. Forskjellen ligger imidlertid i Bernards inkludering i kjærlighetslivet, hvor han, i motsetning til Guillaume og Marcabru, ikke holdes utenfor. Likevel inneholder tekstene hans den lidelsen som høviskheten rommer, nemlig «adskillelsens søde melankoli, den masochistiske nydelse ved at underkaste sig kvinden» (Hansen, 1985, s. 137). Disse følelsene inkluderes i Bernards sanger ved at avstanden mellom partene i kjærlighetsforholdet ikke er av en traumatiserende karakter. Uttrykket for den høviske kjærlighet i avstandsforholdet fremstår heller som en fryd. Om sangen «Bernards lykkelige dag» skriver Hansen: «Hans fryd udspringer af, at han ved at besidde fin'amors til overflod, en loyalitet der trodser enhver afstand, og derfor kan han uden uro hengive sig til både erindringen og forventningen» (Hansen, 1985, s. 141). Med andre ord

er denne formen for trubadurkjærlighet av en annen art enn forgjengerne; han er tillitsfull og lykkelig lengtende på en kvinne som prises både som «sexuelt og sosialt objekt» (Hansen, 1985, s. 141). Slik framstår Bernard som en forening av Guillaume og Marcabru, og virkelig opphavsmann til høviskheten slik begrepet defineres av Pedersen i den allerede omtalte *Troubadouernes sange* (2001).

3. Metode

I analyser av sanglyrikk støter man på en del metodiske utfordringer knyttet til blant annet til forholdet mellom tekst og musikk, valg av utgivelse og sang-jegets identitet. I de påfølgende avsnittene vil jeg kort presentere min framgangsmåte i arbeidet med oppgaven og enkelte refleksjoner rundt de utfordringene jeg vil støte på i mine lesninger av Vreeswijks tekster.

Forholdet mellom tekst og musikk er den første utfordringen som særlig skiller sanglyrikk fra boklyrikk. I min oppgave har jeg stort sett latt være å kommentere vokalkvaliteter, harmonikk og instrumenteringer, utenom i de sangene hvor nettopp dette bidrar som sentrale faktorer for å nyansere tolkningene. Bakgrunnen for dette er min manglende musikkvitenskapelige kompetanse, og dermed overlater jeg dette til dem som har utdanning på feltet. Det jeg derimot kommer til å være bevisst på i oppgaven er viktigheten av sanglyrikkens særegne stilling som produkt av både tekst, musikk og framføring. Utvilsomt finnes det mange fortolkningsmuligheter i de teksteksterne elementene i sangen, som kunne ha blitt omtalt i musikkvitenskapelige analyser. Dette vil jeg se bort fra, og heller holde analysene til teksten, og kun der det er nødvendig kommentere hvilke roller utenomtekstlige elementer spiller i tolkningene.

I artikkelen «Omfattes leseren og lytteren av den sanglyriske henvendelse?» (2022) behandler Erling Aadland et annet sentralt dilemma i sanglyriske tekster; jeg-et og du-ets referenter. I denne oppgaven er problemstillingen i artikkelen interessant ettersom forholdet mellom sang-jeget og trubaduren må avklares. På samme måte må også identiteten til du-et som blir tiltalt avklares. Aadland skriver:

I de fleste dikt og sanger antar vi – kanskje med rette, kanskje ikke – at dikt-jeget viser til *samme størrelse i alle diktets deler*. Det samme gjør vi med du-et, og akkurat på dette punkt gjør det ikke noe til eller fra om angjeldende størrelser er menneskelige, allegoriske personifikasjoner eller transcendent vesener (Aadland, 2012, s. 4).

Tanken om du-et og jeg-et som enhetlige størrelser hevder Aadland henger sammen med vår oppfatning av språkets evne til å beskrive virkeligheten. Kunstverket kan imidlertid ikke tolkes på samme måte som ikke-fiktive objekter, noe som betyr at vi ikke med sikkerhet kan vite, eller kreve, koherens mellom du-ets størrelser i en litterær tekst (Aadland, 2022, s. 4). Derfor blir særlig du-et et interessant aspekt i lesninger av sangtekster, ettersom du-et kan være skiftende størrelser avhengig av hvem som taler og hvem som tiltales. I Vreeswijks

kjærlighetssanger er slike skifter frekvente, og det er ikke uvanlig at sangenes dramatiske form skjuler både du-ets og jeg-ets skiftende størrelser.

Vreeswijks ironi står frem som en av de større hermeneutiske utfordringene i analyser av sangene i utvalget. Ifølge Carlsson forsterkes kompleksiteten i Vreeswijks tekster av ironien, som signaliseres i spennet mellom tekst og framføring (Carlsson, 1996, s. 10). Dette medfører at det både i tekstene og i fremførelsen ligger en avstand til innholdet, som gjerne kan tolkes ironisk. Denne avstanden henger sammen med et sentralt kjennetegn ved visesang; visesangerens formidling av tekstinnholdet. I formidlingen kan dette i hovedsak gjøres på to måter, episk eller dramatisk (Rhedin, 2011, s. 173). Vreeswijk benytter begge disse stilene i sine viser, men det er den førstnevnte som dominerer. Unntaksvis skimtes også en mer dramatisk formidlingsform, noe som skaper et behov for å kunne skille dem. Den episke fortellingsformen gir uttrykk for en distanse til tekstinnholdet, som igjen kan forstås ironisk, og må derfor skilles fra den dramatiske. Rhedin viser til følgende egenskaper som kjennetegn for en episk fremføringsform: den er fortellende, uaffektet, objektiv og distansert, med en grunnstemning som holdes konstant, og hvor dramatiske forløp ikke belyses (Rhedin, 2011, s. 173). I Vreeswijks sanger må en slik form for episk distanse kunne forstås ironisk, som en måte å distansere seg fra dypere tematikk, men samtidig som en inngang til dypere meninger. Dette kan i tolkninger av sangene føre til tvetydigheter, men også en mulighet for å fremskaffe mer nyanserte lesninger.

En tilsvarende utfordring som den nevnt ovenfor, finnes i oppgavens teoriutvalg. Ettersom det som teoretisk grunnlag benyttes samfunnsvitenskapelig teori i møte med en estetisk empiri, skapes et behov for å avklare noen utfordringer knyttet til dette. Først og fremst vil ikke denne typen teorier kunne avdekke nyanserte fortolkningsrom i tekstene. Dette medfører at jeg i analysene må ta hensyn til teoriens manglende egnethet i møte med estetisk empiri. På samme måte som den allerede nevnte ironiutfordringen vil jeg derfor bevisst behandle stoffet på en kritisk måte, og unngå å sette eksempler fra teksten med direkte likhetstegn til kjønnteoriene.

Analysene i oppgaven bygges opp på en slik måte at størstedelen av tekstmaterialet i hver sang analyseres og tolkes som en del av en helhet. Jeg vil stort sett nærlese sangene strofe for strofe, og der det er nødvendig kommentere instrumentering, vokalkvaliteter og andre ikke-tekstlige aspekter. Blant annet kan slike aspekter være vesentlige for å vurdere overnevnte problemstillinger knyttet til sang-jegets identitet, du-ets ulike størrelser og sang-jegets

distanse eller nærhet til tekstinnholdet. I analysedelens fire kapitler, som belyser ulike deler av forskningsspørsmålet, avslutter samtlige med et oppsummerende avsnitt hvor jeg samler funnene i analysen og knytter dem mot oppgavens tema. I analysen hentes alle referanser til Vreeswijks sangtekster fra samlingen *Cornelis Vreeswijk: Samlade Sånger* (2000).

4. Analyse

Trubadurmaskulinitet

Visesangeren Cornelis Vreeswijk oppstod på ingen måter i et vakuum. Han var en svært belest dikter og en som kjente godt til den tradisjonen han inngikk i. Blant de svenske trubadurene var han ikke fremmed for å ta sin plass i tradisjonen etter Bellman og Taube, og han lot seg også inspirere av litteratur og musikk fra kontinentet og fra Amerika (Gustafson, 2007, s. 318 og s. 40-42). Den Vreeswijk-arven vi sitter igjen med er derfor farget av referanser til annen litteratur, og ikke minst er hans persona, forstått som en spilt, delvis fiktiv rollekarakter, farget av en lengre tradisjon, som strekker seg tilbake til middelalderens trubadurlyrikk. I dette kapitlet skal jeg undersøke hvordan Vreeswijks sang-jeg forholder seg til rollen som trubadur, og på hvilken måte disse utøver former for maskulinitet.

Den underdanige trubadur

I de tekstene hvor Vreeswijks sang-jeg iscenesettes som diktende trubadur er forhold til ulike kvinner sentrale motiver. Disse tekstene preges av metadiktning, og i flere av visene befinner trubaduren seg i posisjon som «underdanig», et uttrykk som i denne sammenhengen er ment for å beskrive hvordan jeg-et underordner seg kvinnen, og knestående henvender seg til henne med sang. Underdanigheten er ikke bare med på å skildre forholdet mellom kvinne og mann, det fungerer også som en av nyansene av maskulinitet som utøves i Vreeswijks viser. Ikke minst vil kapitlets tekstutvalg vise hvordan rollen som underdanig er en strategisk posisjonering både i jeg-ets virke som trubadur og som tilbyder av kjærlighet. De utvalgte sangene som jeg vil analysere i dette kapitlet er «Marcus' skog» og «Visa i Vinden».

«Marcus' skog» ble utgitt på albumet *Narrgnistor och transkriptioner* fra 1976. Den består av seks strofer, hvor første og siste er identiske. I hver av strofene er det fem verselinjer med et fast, om enn noe utradisjonelt, enderimsmønster. I alle strofene rimer første, tredje og fjerde verselinje med hverandre, og andre og femte med hverandre. Dette danner rimmønsteret «abaab». Musikken er mollstemt og med fingerspill på gitarer som eneste instrumentering. I teksten møter vi et jeg og et «du», begge navnløse, samt etternavnet til filosofen Herbert Marcuse. Kjent for sine kompliserte og vanskelig tilgjengelige verker, var han en av den radikale venstresidens store intellektuelle helter på 60 – og 70-tallet, også for Vreeswijk

(Gustafson, 2013, s. 322). Visen handler riktignok ikke om Marcuse, men heller om jeg-ets lengsel etter du-et.

Jag gick vilse i Marcuses skog
för jag längtade efter dig.
Och därför så förstår du nog.
Jag gick vilse i Marcuses skog
För jag längtade efter dig.
(Vreeswijk, 2000, s. 231)

I teksten befinner ikke jeg-et seg på samme sted som kvinnen han besynger, og vi får derfor å gjøre med en vise hvor lengselen i større grad omhandler ønsket om emosjonell nærhet enn fysisk nærhet. Den første strofen fremhever dette savnet i allegorien «vilse i Marcuses skog», som også fungerer som gjennomgående motiv i hele sangen. Det er nærliggende å anta at «Marcuses skog» er en metafor for Herbert Marcuses filosofiske verker, og at jeg-ets vandring i denne «skogen» kan forstås som et forsøk på å oppta tankene med noe annet enn lengselen etter du-et. Kvinnen fungerer dermed som objekt, men også som inspirasjonskraft. Det er fraværet av henne som gjør trubaduren i stand til å dikte, og som jeg tidligere har vist er kjernen i trubadurlyrikken nettopp at den «handlar om lidenskapelig og tilbedande kjærleik frå ein høvvisk mann til ei dydig og høgtståenande kvinne, framstilt som ein besettande mål for lyst og lengt, dyrka i lovprisande ordelag, men alltid også fjern og uoppnåeleg» (Grønstøl, 2008, s. 37). Også de to påfølgende strofene omhandler lengselen i ferden gjennom «Marcuses skog»:

Det var ett fasligt tankeknog
att koncentrera sig.
Jag gick vilse i Marcuses skog.
Och varför? Det förstår du nog!
För jag längtade efter dig!

Hans skog var bred, hans skog var vid,
hans skog var saftig grön.
Fast full av snår emellertid
som det tog tid att dröja vid.
Och det var ganska skönt.
(s. 231)

Av disse strofene tolker jeg at jeg-et oppnår den ønskede effekten av lesningen av Marcuse. Han klarer tilsynelatende å gå fra lengsel og konsentrasjonsvansker i strofe to, til en tilstand han beskriver som «ganska skön» i strofe tre. Jeg-et ser ut til å ha fått tankene bort fra du-et og han lar seg rive med av nysgjerrig begeistring over Marcuses gåtefulle tekster. Tankenes villfarelser er derimot kortvarige, og allerede i den påfølgende strofen er jeg-ets tanker igjen hos det navnløse du-et, og tekstens sentrale metafiksjonelle tematikk kommer til syne:

Ifall du hade kommit då
så hade denna sång
ej blivit vad jag grubblat på
utan om hur det också kunnat gå
en annen gång.

Och nu är visan faktiskt klar.
Och jag längtar efter dig.
Det är bara första strofen kvar.
Och den handler om hur förfärligt det var
när jag längtade efter dig.
(s. 231)

Jeg-et knytter diktningen av visen direkte til savnet, og ytrer at visen aldri ville blitt til dersom du-et hadde kommet til ham. Det er nettopp lengselen som fungerer som skapende kraft i sangen; på den ene siden som motivasjon for diktningen, og på den andre siden som tematisk holdepunkt i teksten. Vreeswijk dikter her med tradisjonsbevissthet, sterkt inspirert av middelalderens trubadurer. Som jeg har vist tidligere har denne tradisjonen også røtter fra den greske antikkens lyrikk, som ikke minst forente kjærlighet og diktekunst. Denne foreningen finnes også hos den høviske trubaduren og John Pedersen fremhever i *Troubadourenes sange* at tekstene er «udtryk for den smertelige passion og umulige kærlighed» (Pedersen, 2001). Den lengtende trubaduren fremstår i «Marcuses skog» med en maskulinitetsform som er i kontakt med egne følelser, har produktiv skaperkraft og evne til å bearbeide, samt sette ord på lengselen og savnet. Ikke minst må vi ta med i betraktning trubadurens rolle som dikter og scenekunstner. Ved å overdrive den følelsesladde språkbruken og den tilbedende rollen vinner trubaduren tilhørers sympati. Han utøver det Pedersen omtaler som det «sociale rollespill» som kjennetegner både kjærlighet og diktekunst. Målet for trubaduren, ifølge Pedersen, er nemlig å framvise sin «digterkærlighed til kærlighedsdigtning» til publikum, som igjen er innviet i dette rollespillet (Pedersen, 2001).

I likhet med «Marcuses skog» forteller «Visa i vinden» om et mannlig jeg og en kvinne som ikke fysisk er sammen, men som knyttes til hverandre gjennom trubadurens lengselsfulle sang. Også denne sangen er melankolsk og moll-preget, og enkelt akkompagnert av fingerspill på gitar. På denne måten oppleves trubaduren som svært tilstedeværende, samtidig som at teksten fremheves. Sangen har en strofisk form, hvor de fire strofene har fem verselinjer hver og fast rimmønster. Kryssrimet i de fire første verselinjene etterfølges av en siste verselinje som rimer med det andre rimpåret og som dermed knytter seg rytmisk til dem (ababb). Effekten blir derfor at den siste verselinjen fremstår som en form for omkved som forsterker linjens viktighet både musikalsk og semantisk.

Jag sjunger en visa i vinden
och jag hoppas att vinden för
min sköna den visan mot kinden
och i hennes öra strör
och hennes hjärta rör.

Jag har varit i länder många
och ej varit i många fler.
Nog skulle jag slutta gånga,
om du mig därom ber.
Och kärligt på mig ser.

(s. 26)

I den første strofen synger jeg-et i et forsøk på å vinne det kvinnelige objektets kjærlighet ved hjelp av diktekunsten. Trubadurens diktergave og kontakt med omgivelsene, særlig naturen, er et tilbakevendende motiv i romantisk diktning (Grønstøl, 2008, s. 72f), og denne kraften støtter jeg-et seg på når han vil sende sangen sin med vinden og på denne måten føre den til hans utkårede. I strofen skildrer jeg-et kvinnen som «skön» og han ytrer et ønske om å røre hennes hjerte. Det er med andre ord et jeg i en typisk knestående posisjon, som gir komplimenter og uttrykker seg med klisjefylte metaforer for å vinne hennes kjærlighet. Ønsket om gjensidig kjærlighet fortsetter også i andre strofe hvor jeg-et uttrykker de ofrene han vil gjøre for å få henne til å se «kärligt» på han. I strofen ligger også et element ved trubadurlivsstilen, som omstreifende og eventyrlysten, en livsstil jeg-et virker å være klar til å gi opp. Også denne visen innehar elementer hentet fra den kontinentets middelalderdiktning. Kjærligheten er som vi ser umulig, ikke minst på grunn av kvinnens mangel på interesse. Sigrid Grønstøl skriver følgende om kvinnens rolle som uopnåelig objekt: «Trubadurdiktets

kvinne er uoppnåelig som kjærleikspartner av ei rad grunnar [...] Som med Ovids diktfigur Corinna kan ho ha personlege eigenskapar som hindrar allianse; ho er hard, kald, grusom og avvisande» (Grønstøl, 2008, s. 39). Den undertrykte posisjonen framstår dermed hjelpeløs og tryglende, og kvinnens makt over mannen blir tydelig. Den underdanige trubaduren inntar imidlertid rollen som aktivt handlende subjekt i strofe tre, hvor han tar et oppgjør med den til nå navnløse kvinnen:

Men önska mig lycka på färden
när jag nu ifrån dig drar.
Och orsaken, Ann-Katrin, är den:
jag kan ej stanna kvar
där jag ej din kärlek har.
(s. 26)

Strofen blir et vendepunkt i en tekst som startet med kjærlighetsønsker og som nå har utviklet seg til å handle om jeg-ets smertefulle vei ut av forholdet. Av teksten kan vi lese jeg-ets desperasjon i en vanskelig situasjon; han orker ikke lenger å vente på kvinnen han elsker. Likevel holder han døren på gløtt da han også oppfordrer henne til å ønske han «lycka på färden», og på denne måten forventer respons fra henne. Det kan virke som om han i den fjerde strofen har gått videre, tilsynelatende uten respons fra Ann-Katrin, og han skildrer den ulidelige smerten han føler i strofens tre siste verselinjer: «Mitt hjärta er som en gråsten /mitt hjärta har mist sin form / Och min smärta er enorm». Oppgjøret når sitt klimaks i den femte strofen, hvor også musikken endres fra mykt fingerspill til tunge, taktfaste slag på de tunge stavelsene:

Men hör på min marsch under månen,
den gungar i stadig moll.
Den passer ej på grammofonen,
den handlar om deg, ditt troll.
Att ditt hjärta är ett såll.
(s. 26)

Det endelige oppgjøret utspiller seg både i tekst og musikk, hvor de hardtslående karakteristikkene «ditt troll» og «ditt hjärta är ett såll» harmonerer med de taktfaste, tunge slagene i musikken. Også denne strofen har et sentralt element av metadiktning, da jeg-ets mollstemte «marsch under månen» samsvarer med musikkens taktfasthet, og ikke minst at visen han dikter, som handler om «trollet» Ann-Katrin, ikke egner seg som plateutgivelse. Av

dette kan vi lese at sangen er for kraftfull og full av anger og fortvilelse til at den kan spilles inn. Avslutningen viser tydelig trubadurens vekslende sinnsstemning i både tekst og musikk, og sier derfor mye om trubadurens maskulinitetsutøvelse i ulike situasjoner. Det at vi har å gjøre med et jeg, som i løpet av teksten utvikler seg fra å være underdanig og tryglende, til å bli sørgende og til slutt med en voldsom oppgjørstrang, vitner om en vekslende maskulinitetsutøvelse og et jeg med et bredt emosjonelt spekter.

I tekstene «Visa i vinden» og «Marcuseskog» har jeg vist hvordan trubaduren i tekstene framstår underordnet kvinnen, i en posisjon som kan fremstå hjelpeløs og desperat. Det jeg derimot vil argumentere for er at denne posisjonen er strategisk valgt både som forsøk på å vinne tilbake kvinnens kjærlighet, men aller helst for å vinne publikums sympati. Tekstene er, som jeg har vist, fulle av velvalgte klisjeer, overdrivelser og ironi, som mer enn noe annet appellerer til tilhørerne. Dermed virker trubaduren å være, på tross av sine sterke og svingende følelser, kalkulert og nærmest kynisk i sin fremgangsmåte for å vinne sympati hos publikum. En slik tolkning snur opp ned på den umiddelbare oppfattelsen av trubadurens maskulinitet, fra å være nedtrykt, desperat og sørgende, til å kynisk og kalkulert selge sin egen sorg for å vinne publikum.

Den paternalistiske trubadur

En annen trubadurrolle finner vi i de tekstene hvor jeg-et framstår som paternalistisk. I disse tekstene er følgelig også den maskuline identiteten endret, sett i forhold til hvordan denne framsto hos den underdanige trubaduren. I det påfølgende kapittelet skal jeg analysere sangene «Grimasch om morgonen» og «Til Linnéa via Leonard Cohen» for å vise hvordan denne maskulinitetsutøvelsen kommer fram i tekstene. Felles for sangene er trubadurens metalitterære bevissthet, og at kvinner spiller sentrale roller i tekstens tilblivelse.

«Grimasch om morgonen» ble utgitt i 1965 på albumet *Ballader och grimascher* og er en av tekstene hvor den allerede omtalte Ann-Katarin figurerer. Sangen har fire strofer med åtte verselinjer hver. I alle strofene knyttes de fire første verselinjene sammen med kryssrim, og de fire siste med parrim (ababccdd). Som i flere av Vreeswijks viser er deler av teksten en dialog mellom et mannlig jeg og en kvinnelig motpart. I strofe én får vi et innblikk i en av disse dialogene, hvor det i strofens andre halvdel, fra verselinje fem, er Ann-Katarin som kommer med en oppfordring til jeg-et:

Nu faller dagg och nu stiger sol
men det kan du inte höra.
Du ligger uten blus och kjol
med läpperna mot mitt öra.
Tala nu allvar, ber du bestämt:
Du skratter visor och sjunger skämt.
Du kan, men vil inte göra
en sång om lyckan den sköra.
(s. 73)

Du-et som «ligger uten blus och kjol» må vi tolke som det samme du-et som i de fire siste verselinjene henvender seg til trubadur-jeget. I henvendelsen ligger også kjernen i sangens interessante problemstilling: hvorfor vil ikke trubaduren dikte en sang om «lyckan den sköra»? Denne ytringen, kombinert med den fjerde verselinjen, gir konnotasjoner til det tradisjonelle trubadurmotivet hvor musen puster inspirasjonen inn i trubaduren, og på denne måten starter hans kreativitet (Grønstøl, 2018, s. 17), og som igjen vitner om kjønnsroller nært knyttet direkte til trubaduridentiteten. På den andre siden kan Ann-Katarins forespørsler samtidig tolkes som en form for egging og utfordring av dikteren, et motiv vi kjenner igjen fra den tidlige visetradisjonen, og som gir henne en mer aktiv rolle i skapelsen av diktverket.

Oppfordringen til jeg-et gir uttrykk for en melankoli i livsanskuelsen til kvinneskikkelsen Ann-Katarin. Hun erkjenner i siste verselinje at lykken er skjør, samtidig som at hun søker bekreftelser på denne erkjennelsen fra jeg-et. Han har på sin side forholdt seg unnvikende til lykkens skjørhet ved å syngte skjemteviser. Strofen fungerer som et oppgjør mot denne unnvikelsen, og spørsmålet drar i gang jeg-ets kreative kraft. Ikke minst starter den hans behov for å belære du-et, slik det kommer frem i den andre strofen, som også åpner med morgenmotivets stigende sol og fordampende dugg. I likhet med den første strofen møtes vi av et poetisk bildespråk som Ulf Carlsson, i avhandlingen *Cornelis Vreeswijk. Artist, vispoet, lyriker* fra 1996, omtaler som «ett traditionellt motiv, där naturen står för det mänskligt gemensamma och socialt utjämnande i livets skiften» (Carlsson, 1996, s. 233). Motivet er hentet fra Wivallius og sangen «Lärkans sång är allsintet lång». Også sangens tematikk kretser rundt Wivallius-referansene, og strofen med mest åpenbar likhet er den sjuende strofen:

Then människa är ej född under sol
ibland fattige och rika,

fast man än suto på konungslig stol,
kan lyckan ifrån honom vika.
(Wivallius, 2011, s. 75)

I den påföljande strofen allmenngjøres motivet med nok en Wivallius-referanse, «för fattigt folk och för rika», før trubaduren tar tak i lykkens problem i den tredje verselinjen, stadig med referanser til Wivallius:

Nu stiger sol och nu faller dagg
för fattigt folk och för rika.
Men lyckan har en förgiftad tagg
som man bör noga undvika.
Hon stannar gärna i några dar
men när du vil hålla henne kvar
blir hennes ögon iskalla
och du blir bitter som galla.
(s. 73)

Trubaduren inntar en belærende holdning når han omtaler lykkens skyggesider. I metaforen «förgiftad tagg» tegnes et bilde av lykkens forræderske egenskaper, som jeg-et i tredje verselinje omtaler som om det skulle være en universell sannhet. I strofens andre halvdel personifiseres denne lykken som en kvinneskikkelse som «stannar gärna i några dar». Det kan dermed se ut til at lykken, for trubaduren, er like flyktig som forholdene til kvinnene han omgås med. Av dette kan vi også skimte trubadurens syn på kjærligheten, som i likhet med lykken er forbigående, og innebærer den samme risikoen for å ta slutt. Ikke minst danner denne personifiseringen en overgang til den neste strofen, hvor solen i morgenmotivet besjeles:

Så faller daggen förutan ljud
och gräs och blader blir våta
Och varje morgon står solen brud
fast inga brudpsalmer låta.
Ann-Katarin, du ska veta att
det finns en lycka som dör av skratt.
Men den vill smekas om natten
och den är stilla som vatten
(s. 73)

Jeg-ets ordvalg er stadig belærende, og selv i strofens første halvdel, som omhandler naturen og de nevnte besjelingene, får vi inntrykket av jeg-ets ubestridte viten. Enkelt sagt oppsummerer han naturens svingninger og demonstrerer sin kunnskap ovenfor Ann-Katrin, men i dette skjuler han også en dypere mening. Besjelingen «står solen brud» knytter nemlig kvinnen direkte til solmotivet, altså som varm og livgivende, men tilsynelatende også like forgjengelig som lykken selv. Det kan virke som om kvinnen og lykken, som i forrige strofe ble knyttet sammen, nå også inngår i solmotivet. Og i likhet med solens gang på himmelen, kommer både lykken og kvinnen med jevne mellomrom, før de igjen forlater trubaduren i nattens dugg og våte blader.

Strofens andre halvdel tar oss igjen tilbake til Ann-Katarins spørsmål fra første strofe. Jeg-et, som stadig fremstår paternalistisk og belærende, forklarer henne, med det noe nedsettende «du ska veta att», om lykken som «dör av skratt». Ettersom jeg-et tidligere i teksten har blitt beskyldt for å være en som «skrattar visor och sjunger skämt», kan det virke som om han nå har kommet til kjernen i lykkebegrepet. Kanskje er det denne skjøre lykken Ann-Katarin ønsker at han skal synges om? Sett i lys av de foregående strofenes sammenlikning av kvinnen, solen og lykken blir det nærliggende å tenke at jeg-et ser for seg en lykke som innebærer et varig forhold med nettopp Ann-Katarin. Dette begrunnes i verselinjene «det finns en lycka som dör av skratt. / Men den vill smekas om natten». Her bryter fortelleren med tidligere framstillinger av nattens ensomhet med dugg og mørke. Den reelle lykken må «smekas» også om natten, og det fremstår altså som om Ann-Katarin er veien hans ut av ensomheten og skjemtevisene. Dermed kan det se ut til at problemet ligger i Ann-Katarins tilsynelatende flyktige natur, og i jeg-ets vansker med å erklære sin kjærlighet til henne.

I den siste strofen kommer nok en indikasjon på de foregående antagelsene. Vi blir i disse verselinjene, for første gang i teksten, introdusert til strofen uten naturens forgjengelighetsmotiv. Også denne gangen henvender jeg-et seg direkte til Ann-Katarin og påkaller henne med et viktig budskap:

Stig upp ur sängen, Ann-Katarin,
och lyssna på något viktigt:
Det finns ett särskilt slags ädelt vin
som man bör njuta försiktigt.
För om man dricker det utan sans
förlorar det sin forna glans
och du får kvar en tom flaska

och bittra tårar. Och aska.

(s. 74)

Den første verselinjen, som i de foregående strofene omhandlet solens oppstigning, knyttes nå direkte til Ann-Katarin, og fungerer som en oppfordring til henne. Det at hun erstatter solen som motiv i strofens første verselinje styrker også tolkningen som baserer seg på sammenhengen mellom kvinnen, solen og lykken. Når Ann-Katarin blir oppfordret til å stige «upp ur sängen» innebærer det visse erotiske konnotasjoner, og disse forsterkes ikke minst når oppfordringen forbindes direkte til allegorien i strofens neste verselinjer. Her sammenliknes kjærligheten med det å drikke «ädelte vin», og dermed gir det uttrykk for at jeg-ets tanke om at både vin og kjærlighet må nytes i moderate mengder for å unngå at man går lei. Ved første gjennomlesning kan det virke som om strofen kun er skrevet som velmente råd til Ann-Katarin. Det jeg derimot vil argumentere for er at vi har å gjøre med en jeg-person som dikter denne visen som en kjærlighetserklæring, og som et varsel på de utfordringene et slikt kjærlighetsforhold vil innebære. Når man leser strofene under ett åpenbarer denne tolkningen seg fra forgjengelighetsmotivet i første strofe, og utvides gradvis ved at dette motivet overføres fra solen, til lykken og til slutt til kjærligheten. I frykt for ensomhet, for jeg-et symbolisert med natten, oppfordrer han Ann-Katarin til å pleie forholdet deres måteholdent.

Av funnene i de fire strofene kan vi, gjennom et maskulinitetsperspektiv, utlede en rekke spennende funn om den maskuline identiteten til trubaduren. Først og fremst kan denne identiteten i utgangspunktet framstå som dominerende i møte med Ann-Katarin, som han både belærer og dikter viser for. Hun tilskriver ham makt, og underordner seg, med ytringen «du kan, men vil inte göra», og det blir nærliggende å anta at det å mestre dikterkunsten er et uttrykk for en maskulinitetsform med stor makt, og at virtuositet er en egenskap tilhørende en hegemonisk maskulinitet. På tross av denne makten evner ikke jeg-et å oppnå det han ønsker. Når sjansen byr seg blir han unnvikende og han skjuler sin egentlige kjærlighetssøken i allegorier om lykkenes forgjengelighet. Videre fungerer jeg-et også som den aktive parten gjennom størstedelen av teksten, og det er han som enten fører ordet eller siterer Ann-Katarin. Han blir tilsynelatende provosert av Ann-Katarins utsagn i første strofe, og følger opp med å dikte, som vi har sett, en vise om nettopp lykken. Likevel, og på tross av hans imperativer og belærende tone, framstår han maktesløs i kampen mot sine innerste følelser.

I visen «Til Linnéa via Leonard Cohen» finner vi flere påfallende likheter til den allerede omtalte «Grimasch om morgonen». Blant annet er det også i denne visen en kvinne som har

en sentral rolle i skapelsen av sangen. Denne gangen omhandler visen riktignok Linnéa, som på albumet *Linnéas fina visor* fra 1973 også omtales i tre andre sanger. Sangen åpner med jeg-ets henvendelse til Linnéa, og på samme måte som i «Grimasch om morgonen» henter trubaduren inspirasjonen fra kvinnen og «något i mitt öra». Dette kan tolkes på samme måte som i den forrige teksten, nettopp som et inspirert pust fra hans muse:

Linnéa, vad vill du höra?
Jag glömmer det varje gång!
Jag har något i mitt öra
som kanske kan bli en sång.
Det darrar ju i gitarren,
den ber om ett vackert grepp.
Nu öppnat jag etuiet
Och kysser din underläpp.
(s. 163)

I strofens første verselinjer blir vi introdusert for jeg-ets inspirasjon og motivasjon til å dikte sangen. Han beskriver riktignok også at han ikke har helt kontroll på hva Linnéa ønsker seg, før han lar seg rive med av egen kreativitet. Dette kan vi enten tolke som at jeg-et nonsjant glemmer eller overser Linnéas ønsker, eller at han tar hensyn til dette og dikter en vise slik hun vil ha den. Det at visen har fått navnet «Till Linnéa via Leonard Cohen» tyder på at visen har framkommet fra Linnéas ønske. Uansett maler jeg-et et bilde av en nærmest magisk skapelsesprosess hvor gitar og trubadur inngår i et gjensidig avhengighetsforhold, og hvor gitaren besjeles som dirrende og bedende. Det kan virke som om jeg-et har et større ønske om å tilfredsstille gitarens behov for å bli spilt på, enn Linnéas ønske om å bli spilt for. Når gitaretuiet endelig åpnes og Linnéa har fått et kyss ser jeg-et omsider ut til å kunne synge det første verset han har diktet:

Sitt stilla och tyst, Linnéa,
här kommer en vacker vers.
En frånvarande skalmeja
jagar mig kors och tvärs.
Ett krumhorn och två timbaler
försvinner långt härifrån.
Gittaren skälver i famnen

på min moders ende son.

(s. 163)

I denne strofens første verselinje kommer jeg-ets belærende tone frem. Linnéa skal sitte «stilla och tyst» mens han fremfører sin sang. Dette befalende imperativet minner om eksemplene fra «Grimasch om morgonen» og har også tilsvarende funksjon; trubaduren skal spille og kvinnen skal lytte. Selv om visen skulle være dedisert Linnéa og hennes ønske, framstår trubaduren vel så opptatt av egne behov for kreativitetsutøvelse, og visen blir en metalitterær skapelsesprosess hvor trubadurens innlevelse og beruselse av musikken stjeler fokuset. Den «frånvarande skalmēja», «ett krumhorn» og «två timbaler» figurerer som fiktiv instrumentering som setter jeg-ets kreativitet i bevegelse. Disse, i likhet med gitaren, skildres med en nærmest magisk realisme, hvor skillet mellom dikterens fantasi og virkeligheten viskes ut. Gitaren som nå «skälver i famnen» er det eneste instrumentet som befinner seg fysisk hos jeg-et. Visen fremstår dermed som en privat sfære hvor jeg-ets musikalske fantasier får utspille seg.

En eskimå öppnar ett fönster
Då blir hela rummet svalt.
Ut strömmar förföriska dunster.
(Det rimmet var genialt!)
Du vet jag kan hålla värmen.
Det vet du nog att jag vet.
Jag är lika varm som Saturnus, minst!
Och stark som en järnmagnet.

(s. 163)

I den tredje strofen videreføres den magiske realismen fra de to foregående. Denne gangen klarer imidlertid jeg-et å henvende seg til Linneás ønske, ved første verselinjes Cohen-allusjon «En eskimå öppnar et fönster». Verselinjen baserer seg på Cohens «One of Us Cannot Be Wrong» og den finurlige strofen «An eskimo showed me a movie / He'd recently taken of you / The poor man could hardly stop shivering / His lips and his fingers were blue» (Cohen, 1967). Metrisk er denne verselinjen lik Cohens, men likhetene stopper ved metrikken og eskimomotivet. Der hvor Cohens strofe har en sentral funksjon i tekstens innviklede metaforikk, banaliserer Vreeswijk motivet og konkluderer med at «då blir hela rummet svalt». Når Vreeswijk synger denne linjen på albumet kan man også tydelig høre hvordan han flirer seg gjennom denne delen av teksten. Han latterliggjør dermed ikke bare Cohen, men også

Linneá, som tross alt ønsket seg en sang slik Leonard Cohen skriver dem. I albumteksten kan vi lese følgende:

En dag når Linnéa var sur på mig så sa hon till mig: «Viss gör du rätt så trevliga visor! Men ta en kille som Leonard Cohen! Han har PERSONLIGHET han!» Och visst har han det. Men jag blev förbannad. Så jag satte mig ned och skrev ett antal kärleksvisor, vilket ju är det som Leonard Cohen håller på med. Inte blev dom väl så bra som Leonards låtar men vad begär ni av meg? (Carlsson, 1996, s. 106)

Etter de Cohen-inspirerte verselinjene beveger jeg-et seg bort fra hans og Linneas sfære, og henvender seg til et større publikum. Den metalitterære verselinjen «det rimmet var genialt!» kommenterer egen diktning og på denne måten inviterer han publikum nærmere. Strategien er ikke tilfeldig, ettersom trubadurens rolle tross alt i stor grad handler om å skaffe seg sympati hos publikum. I slutten av strofen fortsetter jeg-et med lignende overdrivelser, som for eksempel de to siste verselinjenes sammenlikninger av jeg-et, Saturn og jernmagneter. Her har trolig også trubaduren med viten valgt Saturn (som i realiteten er en svært kald planet), for å ytterligere sjarmere publikum med feilaktige påstander.

Nu är snart den visan färdig.
Det märker du redan själv.
Fram flyter min penna, värdig
som timret i någon älv.
Sitt stille och tyst och vänta!
Bli kvar i din tavelram.
För när jag har skrivit färdigt, Linnéa,
är pennan så gott som lam.
(s. 164)

Også den fjerde strofen har umiddelbar metafiktiv tematikk. Du-et er til stede og blir bokstavelig talt plassert i en observerende rolle av jeg-et, som tilsynelatende er i gang med å ferdigstille teksten. «Sitt stilla och tyst och vänta» kan trolig hevdes å være den verselinjen som tydeligst skildrer maktforholdet mellom den virtuose trubadur og hans muse. For at jeg-et skal kunne gjøre ferdig teksten mens han enda er inspirert, blir Linnéa nødt til å forbli i hennes «tavelram», et ord jeg tolker som at hun står modell for dikteren i en slags fiktiv ramme, eller at hun faktisk ikke er til stede, og kun synes i et foto i en bilderamme. Uavhengig av hvilken tolkning vi velger oss er det tydelig hvordan Linnéas frihet ofres på bekostning av jeg-ets kreativitet, og ikke minst hvordan rollen som trubadur er hevet over det

å være kvinne. Det kan riktignok virke som om Linnéa er utålmodig ettersom jeg-et i strofens siste verselinjer desperat argumenterer: «För när jag har skrivit färdigt, Linnéa / är pennan så gott som lam». I disse linjene ligger det en forventning fra Linnéa om at jeg-et omsider skal legge fra seg pennen, og at hun i realiteten er lei jeg-ets diktning. Ikke minst virker det som om jeg-et har forsvunnet bort fra kjærlighetstematikken og den Cohen-inspirerte sangen Linnéa ønsket seg. Også i sangens siste strofe ser det ut til å handle mer om dikterens kreativitet enn Linnéas ønske:

Nu blir alla stjärnor matta
och stelnar till. Som stanniol.
I öknarna, torra och platta,
framspringer det vattenhål.
Och mörkret viker – och natten.
Och än är det inte dag.
Linnéa, här är din visa, Linnéa!
Och här är jag!
(s. 164)

Her demonstrerer jeg-et nok en gang diktetekunstens kraft over omgivelsene, og som vi har sett har ikke trubaduren bare makt over omgivelsene, men også personene han omgis. Likevel vil jeg mer enn noe annet velge å forstå denne strofen som en framvisning av egen skaperkraft og en presentasjon av diktningens verdi. Linnéa, som sangen er dedisert til, fremstår i de to siste verselinjene fraværende. I den nest siste verselinjen «Linnéa här är din visa, Linnea!», virker hun å være forsvunnet, og dikteren må påkalle henne. Det er derfor rimelig å tenke at seg at strofen i større grad gir uttrykk for kjærligheten til diktningen, enn kjærligheten til Linnéa. Det kan nesten se ut som om jeg-et glemmer at det var til henne sangen opprinnelig var dedisert. En slik tolkning støttes opp av hvordan teorien behandler forholdet mellom kjærlighet og diktning. I *Troubadourernes sange* skriver John Pedersen: «troubadourernes sange [er] uttrykk for kærlighed til lyrik. Og dertil glæde og stolthed ved at forme en kærlighedskodeks i ord og toner» (Pedersen, 2001, s. 22). Teksten blir dermed et eksempel på hvordan kjærlighetsdiktningen i trubadurtradisjonen, og også i moderne tekster, vel så mye handler om kjærligheten til diktningen.

I de omtalte tekstene har det i hovedsak vært kvinnen som har blitt underordnet på bekostning av trubadurens litterære prosjekter, og paradoksalt nok er både «Grimasch om morgonen» og «Till Linnéa via Leonard Cohen» tilkommet på forespørsel fra en kvinne. Det kan derfor se ut

til at de paternalistiske uttrykksformene som møter oss i tekstene er en del av trubaduridentitetens maskulinitet, og noe som til dels aksepteres av kvinnene. At tekstene har blitt laget på oppfordring fra en kvinne betyr ikke nødvendigvis at trubaduren fullt ut lyster deres ønsker. I de to omtalte tekstene virker trubaduren å være egenrådig. Han tar utgangspunkt i oppfordringen fra henholdsvis Ann-Katarin og Linnéa, og gjennom sin diktereivne gjør han kjærlighetsviser til disse kvinnene. Likevel kan vi se, og som jeg har vist i analysene, at disse visene like gjerne er forkledd som hyllester til diktekunsten selv. Dette gjelder spesielt «Till Linnéa via Leonard Cohen», som i størst grad gir uttrykk for en trubadurrolle, som med sine metalitterære referanser og henvendelser til publikum, opphøyer og hyller diktereivnen.

Å være mann nok

Det maskuline idealet som kom til uttrykk i det foregående kapitlet framstilte i stor grad en maskulinitetsform som lener betydelige deler av identiteten på rollen som trubadur. En slik maskulinitetsform dekker likevel ikke hele spekteret av hva maskulinitet innebærer i Vreeswijks viseunivers. I flere av tekstene tematiseres ulike former for mannlig maskulinitet uten at trubadurrollen spiller en vesentlig del. I denne delen av oppgaven vil jeg derfor analysere to tekster hvor mansrollen direkte tematiseres, og undersøke hvordan maskulinitet fremstilles i disse tekstene. De to tekstene jeg skal analysere er «Balladen om båtsmann Charlie Donovan» fra *Narrgnistor och transkriptioner* (1976) og «Teddybjörnen» fra *Visor och oförskämtheter* (1964).

Myten om Mannen

«Balladen om båtsmann Charlie Donovan» består av elleve strofer hvor hver strofe er inndelt i tre verselinjer. Av disse linjene inngår den siste i et omkved som gjentas i alle de elleve strofene. Teksten er bygget opp på en slik måte at jeg-et fremstår som talende til de tilhørende «me boys», i en setting vi må anta er et sjømannsmiljø. Den omtalte Charlie Donovan omtales i fortid, og framstilles derfor som mytisk, og en som kun jeg-et har kjent personlig. Dette gir også inntrykket av at jeg-et har lengre erfaring enn de andre, eller i det minste er eldre. Teksten er bygget opp på en måte hvor strofe en til tre introduserer tilhøreren til både diktersituasjonen, som fungerer som en rammefortelling, og til beskrivelser av Charlie Donovan som person:

Och lyster det er att höra på de ord jag tecknat ned
om båtsman Charlie Donovan som jag har seglat med.
Det är sant, me boys - hör och häpna! Sådant händer oss ibland!

Hans mor var indianska och hans far var diplomat.
Och själv var han föräldralös och han var min kamrat.
Det är sant, me boys - hör och häpna! Sådant händer oss ibland!

På alla de sju haven hade Donovan sitt hem.
Han hade Charlie Chaplin tatuerad på sin lem.
Det är sant, me boys - hör och häpna! Sådant händer oss ibland!

(s. 217)

I den første strofen påkalles tilhørerne, både de fiktive som befolker teksten, omtalt som «me boys» og den reelle tilhøreren. Fortidsformen gir, som nevnt, Donovan en mytisk og uavklart skjebne ettersom han ikke inngår i rammefortellingens handling. Når det gjelder det uformelle «me boys» forteller det oss både at kulturen vi får innblikk i er mannsdominert, og trolig også flerkulturell, ettersom deler av dialogen foregår på det jeg vil tolke som et engelsk lingua franca. I denne delen av teksten virker Donovan å være et ideal for resten av mennene, og ikke minst for jeg-et. Jeg vil argumentere for Donovan, i denne gitte kulturen fremstår som en opphøyet maskulin skikkelse med stor påvirkning på dem andre. Når jeg-et i teksten beskriver Donovan, trekkes hans selvstendighet og uavhengighet frem både i strofe to og tre. Både det å være foreldreløs og det å ikke ha fast bopel opphøyes her som noe spennende og eventyrlig. Ikke minst fungerer tatoveringen som en identitetsmarkør, som også blir et motiv senere i teksten.

I de påfølgende strofene flytter jeg-et fokuset bort fra rammefortellingen og de generelle detaljene om Charlie Donovan, og handlingen legges til en konkret hendelse. Denne handlingen utgjør resten av teksten, bortsett fra den siste strofen, og strekker seg fra strofe fire til strofe ti. I den første av disse forteller jeg-et følgende: «Plenty vackra damer finns på torget Place Pigalle. / Och jag blev eld och lågor jag! Men Donovan var kall.» (s. 207). Donovan beskrives som «kall», mens jeg-et er «eld och lågor». Kontrasten dette skaper tolker jeg som en bekreftelse på det hierarkiske forholdet mellom dem, hvor Donovan representerer den dominerende maskuliniteten. Ro og fornuft er som tidligere vist egenskaper som tradisjonelt har blitt tilskrevet menn, og som derfor omtales som en maskulin egenskap. Å være «eld och lågor» må forstås som den strake motsetningen, nemlig å være følelsesstyrt og entusiastisk.

Dette er også en egenskap som Donovan reagerer på i den påfølgende strofen og negativt sanksjonerer: «You bloody fool! sa Donovan. – Håll dig du utenför! / Gå bakom mig med käften stängd och titta hur jag gör! (s. 2017). Omtalen som «fool» (fjols) kan ikke tolkes som en direkte feminisering av jeg-et, men omtalen er utvilsomt nedverdiggende. Som tidligere beskrevet kan tilnavn og karakteristikk benyttes som maktmiddel for å nedvurdere andres maskulinitet. (Connell, 2005, s. 78f).

Det mest påfallende i denne strofen er likevel Donovans tydelige rolle som erfaren læremester; han går foran og instruerer, mens jeg-et blir læregutt. Maktforholdet mellom dem er følgelig svært tydelig. Det som derimot ikke kommuniseres direkte, er årsaken til Donovans høye status. Han virker å inneha denne statusen på bakgrunn av tatoveringen, hans ro og fattethet og hans evne til å forføre kvinner. Disse tre egenskapene framstilles som de sentrale forklaringene på hvorfor Charlie Donovan har fått en mytisk status i sjømannsmiljøet, og dermed framstår dette som denne kulturens maskuline normsett og ideal. På bakgrunn av dette, og det faktum at strofenes fokus allerede i første verselinje omhandler damene på «torget Place Pigalle», vil jeg argumentere for en sentral maskulin egenskap i denne kulturen er kunsten å forføre kvinner. Det er nemlig Donovan, som tross alt er en opphøyet og idealisert skikkelse, idealiseres for sine forføreriske egenskaper. Ikke minst viser jeg-et, som tar opp temaet i sin fortelling, at det å forføre damer er et viktig tema i denne kulturen. Etersom jeg-et velger dette temaet til å introdusere handlingen, sier det mye om den mannskulturen i rammefortellingen som teksten oppstår i, blant annet at dette er en kultur hvor røverhistorier om kvinner fungerer som samlende aktivitet.

I de påfølgende to strofene følges Donovan og jeg-et videre i deres ferd over «Place Pigalle»:

Vi kryssade på Place Pigalle bland damer av och an.

Och plötsligt steg ett rop mot skyn: Där är ju Donovan!

Och damer kom från alla håll ur alla glada hus

och bad oss gärna kliva på! Det var ett fasligt krus.

(s. 217)

Det må nevnes at den første av disse strofene ikke er spilt inn på albumet *Narrgnistor och transkriptioner*, og er trolig blitt ansett for å være overflødig. Likevel har denne strofen betydning både med tanke på jeg-ets troverdighet og som en utdypning av hendelsesforløpet fram mot den andre av strofene. Når denne strofen inkluderes i teksten forsterkes tilhørerens opplevelse av handlingen som en røverhistorie. Den bidrar til at øyeblikket fryses når de

omsvermes av kvinner, og det virker som om de to og kvinnene er det eneste som er til stede i byen. Ikke bare fremstår handlingen mindre troverdig, men strofen gjør også at Donovan virker å være en kvinnemagnet, som nærmest uforskyldt tiltrekker seg alle kvinnene i en viss omkrets fra ham. At kvinnene spesifikt roper på Donovan bekrefter hans posisjon som den med erfaring og bekjentskaper i byen, og derfor, innad i sjømannskulturen, representant for den mest dominerende formen for maskulinitet.

I den andre av de to siterte strofene, og den av de to som er innspilt på albumet, strømmer kvinnene mot dem fra «alla håll ur alle glada hus». Denne frasen kan forstås bokstavelig, men nærheten til ordet «glädjehus» gir den første indikasjonen på at kvinnene er prostituerte. Denne forståelsen bekreftes til dels i den påfølgende verselinjens «kliva på» som indikerer tekstens erotiske motiver. Sexkjøp må dermed forstås som noe som ikke bare aksepteres, men også til en viss grad idealiseres i denne kulturen. I omkvedet «Sådant händer oss ibland», indikeres likevel en noe passiv holdning til egne handlinger. Det noe uetiske, eller i det minste, uansvarlige, ved livsførselen deres blir tema i de to påfølgende strofene, som viser hvilken makt de har over hverandres liv og kvinnene de omgås med:

Snart satt vi uti en salong och tog oss en absint,
och damer kom och kysste oss och smekte Charlies flint.

Sen levde vi så lustelig med var sin kurtisan.
Och vi blev akterseglade, men det gav vi välan fan.

(s. 218)

Om maskulin makt og bruken av den skriver David Buchbinder følgende: «The price of power is violence toward both others and oneself» (Buchbinder, 1994, s. 40). I disse strofene skildres bruk av alkohol, sexkjøp og arbeidsunnlattelse, som alle kan knyttes til skadeverk mot seg selv eller andre. Når denne typen, i utgangspunktet skadelige og ødeleggende handlinger, framstilles idealisert for et publikum av tilhørere fremstår dette som skadelig påvirkning og bruk av makt. Når det oppfordres til slike handlinger bidrar jeg-et og Donovan til å reprodusere egenskapene som i denne sjømannskulturen idealiseres, men som for de involverte kan være svært skadelig. Også i tekstens neste strofe skildres hvordan de i «[t]vå dagar och fem veckor blev ut i huset kvar», som i praksis gir uttrykk for ansvarsløshet og løsgjengeri etter å ha mistet jobben på skuta. Denne verselinjen fungerer også som overgang til den siste delen av teksten hvor jeg-et igjen tar fokuset tilbake på Donovan og hans

tatovering, før handlingen befinner seg tilbake i rammefortellingen: «Så går det till i land, me boys. Om du vill bli idol / gå till en tatuerare och pröva på hans stål.» (s. 218). For første gangen i teksten blir Donovans status som «idol» dirkete koblet til tatoveringen, og på denne måten dannes en direkte kobling mellom det å være tatovert og til den mytiske statusen og makten Donovan innehar.

Den mytiske Charlie Donovan blir som jeg har vist i denne analysen en personifisering av alt hva som inngår i det maskuline idealet i sjømannskulturen. Blant annet er eventyrlyst, egenrådighet, høyt forbruk av damer og ansvarsløshet egenskaper som knyttes til Donovan. Disse blir idealisert, og når jeg-et videreformidler opplevelsene de to har delt, innebærer det at han også bidrar til videre idealisering og reproduksjon av de nevnte egenskapene. Troverdigheten til jeg-et blir også et viktig tema, ettersom han i lys av å ha kjent Donovan både har nytt godt av hans dominerende rolle innad i deres kultur, og derfor har fått en viss makt. Det er nærliggende å tro at flere av strofene gir uttrykk for feilaktigheter, og fremheving av episoder som forsterker ønskede egenskaper. Dermed skildres kun de sidene ved Donovan som gjør han til «idol»; nemlig de typisk maskuline.

Frykten for å miste mandigheten

I et samfunn hvor mannen og hans rolle er sosialt bestemt, er også denne rollen noe han kan miste eller fratras. Ifølge maskulinitetsforskeren David Buchbinder er dette et stort problem for mange menn, som streber etter å oppnå den dominante formen for maskulinitet. Han beskriver dette som «the concerns and anxieties that beset men trying to live according to the dominant model of masculinity» (Buchbinder, 1994, s. 83). Slik har frykten for å miste status og tilgang til den rådende maskulinitets goder blitt en del av maktkampen i det maskuline hierarkiet. Denne frykten fungerer, slik jeg tolker det, som en polariserende kraft, hvor mannen enten er del av den dominant maskuline gruppen, eller ikke. I «Teddybjørnen» setter jeg-et ord på denne frykten, og i første strofen presenteres en rekke karakteristikk som «hon» tilskriver ham, og som rokker ved hans maskuline ideal:

Hon kallade mig sin teddybjörn, det kunde jag inte gilla.
Hon tog mig för en smeksam figur när jag kände mig som en gorilla.
Hon hade en massa ljuvliga ting som vem som helst skulle ha tänt på.
Men hon kallade mig sin teddybjörn, det kan man bli impotent på!
Ba-da-da-ba-di-di-do.

(s. 47)

Ordene som stilles opp mot hverandre, og dermed kontrasterer det maskuline fra det ikke-maskuline, er i de to første verselinjene «teddybjörn» og «smeksam figur», og «gorilla». Her blir det myke, hyggelige og rolige en motsetning til symbolet for det ville og fysisk sterke. Sangen har flere intertekstuelle referanser til Elvis Presleys «(Let Me Be Your) Teddy Bear», også utover tittelen. I «Teddybjörnen» brukes referansene imidlertid som ironiserende virkemidler, ettersom rollene mellom kvinne og mann i Elvis sin original er fullstendig annerledes:

Baby, let me be your loving teddy bear
Put a chain around my neck
And lead me anywhere
Oh, let me be your teddy bear

I don't wanna to be a tiger
Because tigers play too rough
I don't wanna be a lion
'Cause lions ain't the kind you love enough
(Presley, 1957)

Dyremetaforene spiller sentrale roller i begge tekstene, men med ulik betydning. Der hvor Elvis ikke ønsker å være hardhendt som en tiger, ønsker jeg-et i «Teddybjörnen» å være en gorilla. I denne referansen ligger en kontrast mellom de to mennene, som belyser Vreeswijks ironiske blick på menns væremåte. Der Presleys «Teddy bear» innordner seg i en moderne rolle i et moderne parforhold, tviholder «teddybjörnen» på tradisjonelle oppfatninger av mannlige kjønnsroller. Denne rollen parodieres av Vreeswijk ved å skildre en overdramatisk, og stadig mer irrasjonelt handlende mann. I den første strofen kommer dette tydeligst frem i omtalen av egen impotens, som både er en kroppsliggjøring av eget selvbilde og et uttrykk for overdramatiseringen. Ikke minst innleder dette sangens erotiske tematikk, noe som også i Elvis sin tekst er et gjennomgående element. Her kommer erotikken til syne i fraser som «tigers play too rough», og spiller direkte på dyremetaforene som begge tekstene har til felles. Ironien i Vreeswijks «Teddybjörnen» vises derfor tydeligere når den får kommunisere med Presleys sang. Som vi har sett av Connells strategi for å definere maskulinitet, kan maskulinitet defineres blant annet av de forventningene, eller normene som knyttes til det å være mann. I teksten vil jeg på bakgrunn av dette argumentere for at karakteristikkene «teddybjörn» og «smeksam figur» bryter med jeg-ets normative oppfattelser av egen identitet. Dermed utfordres hans personlige oppfatning av å være sterk «som en gorilla».

I strofens andre halvdel omtales den tilsynelatende nære tilknytningen mellom seksualitet og maskulinitet. Igjen er det opplevelsen av å bli kalt «Teddybjörn» som virker avmaskulinerende, og som også nå får en fysisk reaksjon hos jeg-et. På tross av hennes tiltrekningskraft som noe «vem som helst skulle ha tänt på» opplever han det å bli omtalt som «Teddybjörn» som så feminiserende at han nærmest blir impotent. Denne humoristiske formuleringen setter dermed ord på den frykten han får av å avkles, eller fratas, sin ønskede maskuline identitet. Frykten for å feminiseres kan også knyttes til homoseksualitet, og dermed en underordnet maskulinitetsform uten makt i samfunnet. Ifølge Connell knyttes ord som «wimp», «sissy» og «cream puff», for å nevne noen få, til det å være «utvist» fra det legitime maskuline. Disse ordene har symbolsk innblanding av femininitet, slik også tilnavnet «Teddybjörnen» oppfattes av jeg-et (Connell, 2005, s. 79).

Etter å ha gitt uttrykk for kallenavnets impotenserende effekt, retter jeg-et i den andre strofen skylden på «Hon». Om vi skal tro jeg-et er det hun som påfører ham denne lidelsen:

Hon sade: Min dumma teddybjörn, när jag till verket skulle skrida.

Hon tyckte det var så trevligt så att mig i kramp se vrida

Hon sade att hon var kär i mig, det fanns blott ett litet aber.

Hon kallade mig sin teddybjörn, den liknelsen var makaber.

Ba-da-da-ba-di-di-do.

(s. 47)

Den første verselinjen velger jeg å tolke i forlengelsen av den første strofens tematikk, hvor koblingen mellom seksualitet og maskulinitet står sentralt. I lys av dette kan utsagnet «när jag till verket skulle skrida» gi seksuelle konnotasjoner og skaper en direkte kobling til den første strofen, og tekstens tematikk som helhet. At de seksuelle intensjonene ikke blir fullbyrdet legger jeg-et helt og holdent over på «Hon», og begrunner dette med at hun synes det er «trevligt» å se ham lide. Disse påstandene passer ikke overens med tilhørerens oppfatning av situasjonen, og jeg tolker utsagnet som et uttrykk for jeg-ets overdrevne aversjon mot å bli kalt «teddybjörn». I den tredje verselinjen virker det derimot som om «Hon» viser omsorg for jeg-et, når hun forteller at hun er «kär» i ham. I sammenheng med tekstens tematikk kan dette forstås som emosjonell støtte etter hans manglende evne til å ha sex med henne.

I den tredje strofen vendes blikket fra de foregående strofenes seksuelle tematikk. Dette må heller forstås som et bakteppe for handlingen som utspiller seg i strofen. Slik jeg tolker det gir denne strofen uttrykk den skammen jeg-et føler etter den foregående episoden. Han legger

imidlertid skylden på teddybjørnkarakteristikken når han argumenterer for hans planlagte «hevne»: «Hon kallade mig sin teddybjörn, det ska aldrig mera hända. I morrn tar jeg Mats ur skolan för att aldrig mer återvända» (s.47). I disse verselinjene kommer det fram at jeg-et har bestemt seg for at han har blitt kalt «teddybjörn» for siste gang, og at han skal forlate sin navnløse kjæreste. Han er nemlig klar for å ta «Mats ur skolan» allerede den kommende dagen, et uttrykk som stammer fra et gammelt svensk ordspråk som betyr å «dra sig ur en ubehagelig situasjon» (Svenska Akademien, 2015). Reaksjonen på teddybjørnkarakteristikken fremstår svært overdreven, og forteller oss først og fremst at jeg-et trolig er svært skamfull over de overnevnte hendelsene.

I de påfølgende verselinjene vil jeg hevde at jeg-ets irrasjonalitet kommer frem i de antitetiske verselinjene «Jag tål at bli kallad för vad som helst som finns inom jordeskäfen. / Men kallar man mig för teddybjörn, så sätter jag min på tvären» (Vreeswijk, 2000, s. 47). Tverrheten, som jeg-et selv innrømmer, vitner om jeg-ets desperasjon og nesten barnlige måte å forholde seg til kjælenavnet. Som Connell gjør greie for i *Masculinities*, er menn uten tilgang til det maskuline idealet gjerne «plassert» der av kvinnelige motparter, gjerne ved usynlige kompromisser (Connell, 2005, s. 79). Dermed kan jeg-et reaksjon forstås som et uttrykk for motstand mot et slikt kompromiss. I dette tilfellet virker motstanden å dreie seg direkte om frykten for å bli fratatt de maskuline egenskapene jeg-et selv mener å inneha. Det foregår med andre ord en konflikt mellom jeg-ets opplevde maskulinitet, og kjærestens tilnavn, som oppleves så ødeleggende og skaper så mye usikkerhet for jeg-ets maskuline identitet, at han tar det irrasjonale valget om å forlate henne.

I sangens siste strofe er det igjen forholdet mellom maskulin identitet og seksuell evne som er den sentrale tematikken. I strofens første verselinjer åpner jeg-et slik: «Tro inte at jag beklagar mig, jag tål långt hårdare törnar. / Men så fort vi blev amosösa så begynte hon pladdra om björnar (s. 47). Det fremstår noe uklart hva han beklager for, men jeg velger å forstå beklagelsen i den første verselinjen som en del av nok en antitese, hvor jeg-ets urimelighet kommer til syne. Ifølge Connell er forholdet mellom rasjonalitet og maskulinitet særlig knyttet opp mot mange menns seksuelle bekymringer. Dette begrunner hun ved at seksualiteten er en svært definerende arena for mannens maskulinitetsutøvelse, og samtidig en trussel mot mannens rasjonelle kontroll. Om et utvalg menn i et studie i *Masculinities* skriver hun:

«Though diverse in their practice *of sex*, the men share a cultural experience about sex. As boys, most grew up in conventional patriarchal households with a repressive attitude to sexuality [...] Sex commonly became a source of tension and anxiety in adolescence and early adulthood (Connell, 2005, s. 174f).

Forholdet mellom seksuell usikkerhet og maskulinitet er altså et utforsket tema innen maskulinitetsforskningen. I og med at fokuset i den sistnevnte strofen, i likhet med den første strofen, behandler forholdet mellom seksualitet og maskulinitet, virker dette å være en viktig tematikk også i Vreeswijks tekst. Jeg-ets har åpenbare problemer forbundet med sin maskuline identitet, og disse virker stadig å være nærere knyttet til egen seksualitet. I de to neste verselinjene utdypes dette: «Ja, så fort hon kom inom räckhåll för den sexuella finalen så kallade hon mig teddybjörn. Då kunde jag blivit galen» (s. 47). Her bekreftes og spesifiseres de tidligere antagelsene om jeg-ets seksuelle utfordringer. Ikke minst blir koblingen mellom det feminiserende kallenavnet og de nevnte utfordringene tydelige.

«Teddybjörnen» tematiserer først og fremst to viktige poenger i maskulinitetsforskning generelt, og i denne oppgaven spesielt: forholdet mellom maskulinitet og seksualitet, og usikkerhet knyttet til egen maskulinitet. Førstnevnte er en sentral tematikk i hele teksten, og skildres spesifikt i hvordan jeg-ets maskulinitet og seksuelle evne svekkes proporsjonalt. Denne sammenhengen åpner på den andre siden også for å tolke impotensen uavhengig av «Hon» sine utsagn, og at jeg-et derfor ubegrunnet legger skylden på henne. Denne forståelsen åpner også for tekstens andre sentrale tematikk, nemlig jeg-ets maskuline usikkerhet. Det at han tilskrives egenskaper han ikke selv kjenner seg igjen i, eller ønsker å identifisere seg med, ser ut til å skape en maskulin identitetskrise. Som jeg har vist på bakgrunn av Connells teorier kan feminiserende tilnavn og karakteristikk frata menn opplevelsen av å inneha dominante maskuline egenskaper, og dermed skape en konflikt mellom personlig opplevd og reell maskulinitet.

Kvinnelig maskulinitet

De kvinnelige skikkelsene som befolker Vreeswijks viser spiller en sentral rolle som motpart til de allerede omtalte mannlige figurene. Likevel finnes det eksempler på kvinner som ikke bare løsriver seg fra rollen som objekt, men som også selv tar styring i tekstene. Som vi allerede har sett i teorikapittelet er ikke maskulinitetsbegrepet reservert menn, og det blir derfor vel så viktig å gjøre analyser av kvinnelige former for maskulinitet. Derfor vil jeg i

dette kapitelet analysere et utvalg tekster for å undersøke hvordan kvinnelig maskulinitet kommer til uttrykk hos Vreeswijks kvinneskikkelser.

Ann-Katarin

Av Cornelis Vreeswijks gjengangerkarakterer er Ann-Katarin den kvinneskikkelsen som følger Vreeswijk over lengst tid, fra platedebuten *Ballader og oförskämtheter* (1964) og til hans siste album *Til Fatumeh* (1987). Dermed er hun en figur som befolker hele Vreeswijks viseunivers og levendegjør dette, i tradisjonen etter både Taube og Bellman. Ann-Katarin har derfor fått en spesiell plass i den svenske visetradisjonen, og det er ikke uvanlig å trekke paralleller mellom henne og nettopp Bellmans sentrale kvinneskikkelse, Ulla Winblad (Gustafson, 2013, s. 180). I mine analyser har jeg gjort et lite utvalg av disse tekstene, i den hensikt å undersøke i hvilken grad Ann-Katarin kan sies å representere en form for kvinnelig maskulinitet. De utvalgte tekstene er «Ann-Katarin» (1964), «Polaren Pär är kärlekskränk» (1966), «Telegram för fullmånen» (1966) og «Blues for Ann-Katarin» (1973).

Tekstutvalget utelater dermed en rekke tekster hvor Ann-Katarin spiller en sentral rolle. Dette gjelder følgende sanger: «Visa i vinden» og «Grimasch om morgonen», som begge er omtalt i forrige kapittel, i tillegg til «Getinghonung Provencale», «Visa vid Nybroviken» og «Ann-Katrin, farväl». Som vi så forrige kapittel er «Visa i vinden» en mollstemt vise om trubadurens ambivalente kjærlighetsforhold til en kvinne med navnet Ann-Katrin. I teksten framstår jeg-ets kvinnelige motpart med egenskaper som tematisk kan knyttes også til dette kapitlet. Når det gjelder «Grimasch om morgonen» tar Ann-Katarin rolle som tilhører, kun med unntak av at hun i første storfe kommer med en oppfordring til jeg-et. Også i de andre tekstene framstår Ann-Katarin som relativt enhetlig, og utvalget er derfor gjort av praktiske årsaker.

Vårt første møte med Ann-Katarin gjør vi oss, som allerede nevnt, i Vreeswijks debutalbum *Ballader og oförskämtheter* fra 1964. På albumet nevnes hun i to ulike tekster, «Visa i vinden» (av hensyn til metrikk og rytme omtalt som Ann-Katrin) og i visen «Ann-Katarin». I denne analysen vil jeg bare ta for meg den sistnevnte. I sangen om Ann-Katarin møter vi en jeg-person som minnes en kvinne han kjente en gang. Tekstens første verselinjer «Aldrig ur minnet bortskjuter jag vel / Ann-Katarin den väna» plasserer tilhøreren i sentrum av begivenheten, og nettopp i posisjon som tilhører. Teksten støttes kun opp av enkelt gitarspill i valsetakt og Vreeswijks stemme. Ann-Katarin markeres utvilsomt som kvinne, både ved

navnet, og ved attributtet «vän», et ord som gjerne benyttes for å beskrive kvinner. Likevel fremstår denne kvinneskikkelsen, gjennom sine handlinger og væremåter, som tvetydig kjønnset sosialt sett. I de følgende avsnittene vil jeg undersøke dette nærmere, med utgangspunkt i R.W. Connells definisjoner av maskulinitet.

Aldrig ur minnet bortskjuter jag väl
Ann-Katarin, den väna.
Hon gav mig mitt första sår i min själ,
hon gav mig skavsår på knäna.
Därtill hon skänkt mig sitt hjärta och hand,
fastän blyg som en konfirmand
lärde hon ut alla knepen till mig
och sen fick jag blodad tand.
Om pistiller och bin talte Ann-Katarin,
men hon tänkte på något helt annat.
Jag tror inte jag vill. Och hur ska det gå till?
Men vi kom dit vi kom lik förbannat.
(s. 29)

Teksten gir oss en lang rekke beskrivelser av Ann-Katarin, og vi får også et innblikk i forholdet mellom henne og trubaduren. Av ytre beskrivelser finner vi det allerede nevnte adjektivet «vän», samt «skjön», «fin» og ikke minst at hun har «armar och barm utan lyta och vank». De positivt ladde adjektivene beskriver kvinnens ytre, og sier ingenting om Ann-Katarins væremåter. Disse er mer indirekte kommunisert og åpner derfor for flere tolkningsmuligheter. For det første framstår Ann-Katarin som den aktive parten i flere av strofene. Allerede i tredje verselinje møter vi en beskrivelse av Ann-Katarin som person: «hon gav mig mitt första sår i min själ / hon gav mig skavsår på knäna». Formuleringen vitner om en mann som står i et passivt og underordnet forhold til kvinnen. Ikke minst gir de billedlige omskrivningene i det klisjefylte «sår i min själ» oss inntrykket av at mannen står igjen som den svake, tapende parten. Dette videreføres i metonymien «skavsår på knäna» som igjen kan tyde på at mannen er knestående og tryglende, og at dette påfører han kroppslig, fysisk skade. Lest i sammenheng med strofens erotiske tematikk kan også denne metonymien også forstås som at jeg-et blir seksuelt utslitt av Ann-Katarin. En slik tolkning forsterkes i verselinjene «lärde hon ut alla knepen åt mig / och sen fick jag blodad tand» og «Om pistiller och bin talte Ann-Katarin / men hon tänkte på något helt annat» som spiller direkte på hennes seksuelle

interesser. «Pistiller och bin» fungerer her som en omskrivning av det mer brukte «blommor och bin», og gir konnotasjoner til gammelmodig seksualundervisning. Også en slik tolkning gir et bilde av Ann-Katarin som den førende, og dem av de to med størst makt i forholdet. I denne strofen kan vi derfor argumentere for at jeg-ets passive rolle bryter med den rådende kulturelle oppfatningen av mannen som aktiv og styrende. Det at kvinnen overtar denne rollen gir henne et tydelig maskulint attributt: å være en aktiv og handlende aktør.

På den andre siden finnes det spor av Ann-Katarins påståtte uskyld også flere steder i strofen, som kan bidra til å nyansere tolkningene. Det første tegnet på dette finnes i kontrasten mellom strofen «fastän blyg som en konfirmand», som dirkete spiller på hennes påståtte uskyld, og den påfølgende «lärde hon ut alla knepen till mig». Disse linjene leder opp til strofens fire siste verselinjer, hvor Ann-Katarin til slutt får det som hun vil. I disse verselinjene spiller hun uskyldig, men er kynisk i sin fremgangsmåte. Dette kommer spesielt til syne i strofens nest siste verselinje «Jag tror inte jag vill. Och hur ska det gå till?», hvor vi støter på en utfordring knyttet til sangens jeg. Jeg-et kan vise både til sang-jeget og til Ann-Katarin, og tolkningen av strofen vil dramatisk endres av hvem som taler. I dette tilfellet er det mest nærliggende å anta at utsagnet kommer fra Ann-Katarin, som spiller uskyldig og uvitende, som ellers i strofen. Dette står også i sammenheng med de to foregående linjene, hvor Ann-Katarin får tale indirekte. For tolkningen gir det Ann-Katarin en enda mer kynisk framtoning, og en kan argumentere for at hun utad fremstiller seg i tråd med kvinnelige normer, som blyg og uskyldig, mens hun egentlig er slu og kynisk.

Ann-Katarin oppfattes gjerne som en *femme fatale*, et begrep brukt om farlige, vakre og forføreriske kvinner som fungerte som symboler for den rådende kulturens bekymringer knyttet til blant annet sex, aggresjon, galskap og sosialt forfall (Braun, 2012, s. 2-3). Dette gir oss en interessant innfallsvinkel til tekstenes konflikter knyttet til kjønn. Ettersom uttrykket er knyttet til kvinner som bryter med, og utfordrer, forventende kjønnsnormer åpnes det for lesninger av hvordan slike kvinner etablerer nye former kjønnsidentitet. I tekstene om Ann-Katarin kan denne identiteten se ut til å utfordre det maskuline hegemoniet. Siden vi forstår begrepet maskulinitet som et normativt og sosialt skapt fenomen, kan vi argumentere for at den aktivt handlende Ann-Katarin representerer en alternativ, kvinnelig form for maskulinitet. Likevel vil vi ikke kunne vurdere en enkelthandling som maskulin før vi har analysert det aktuelle samfunnet, i dette tilfellet Vreeswijks viseunivers, og kartlagt hva menn i dette samfunnet faktisk er forventet å være. Som vi har sett i de foregående kapitlene framstår

Vreeswijks mannsfigurer som sammensatte, med både mer og mindre maskuline trekk. Det er derfor vanskelig å danne seg et enhetlig bilde av viseuniversets hegemoniske form for maskulinitet, og tilsvarende vanskelig å vurdere i hvilken grad Ann-Katarin faller innenfor denne kategorien. Uansett er det nærliggende å tolke Vreeswijks tekster som relativt presise gjengivelser av hans samtids normer, og vi kan da anta at Ann-Katarin representerer et brudd med patriarkalske kjønnsnormer som var i endring i Norden på 60-tallet. Av dette ser vi at Vreeswijks *femme fatale*-skikkelse, i normative termer, fremstår som maskulin på flere områder.

I tekstutvalget beskrives Ann-Katarin med fysiske attributter som i de fleste kulturer tilskrives menn. Utover de allerede nevnte karakteristikken fra første strofe i «Ann-Katarin» finner vi også beskrivelser som at hun er «en kvinne gjord av rostfritt stål», en egenskap som kan gi konnotasjoner til en ridder i rustning. Tekstens kjærlighetstematikk gjør at denne egenskapen kan leses som en kald tilnærming til følelseslivet og til hennes mannlige partnere. Det viser seg nemlig at Ann-Katarin på ingen måte er trofast mot sine menn:

Avhållsamheten är inte modern
samt alstrar onda safter.
Kärlekens möda är svaghetens värn
och Ann-Katarin hade krafter.
Hon bytte tavla när jag sköt i mål.
Sköt jag ej, bytte hon ändå.
Ja hon var en kvinna av rostfritt stål,
det lovar jag och svär jag på!
Ge mig kärlek, ge vin! sade Ann-Katarin,
ty det blir mig så sorgligt i längden.
Ganska skral min moral och min stig inte smal,
så jag slipper att trängas i mängden.
(s. 29)

Denne strofen skildrer ikke bare Ann-Katarins behov for stadig spenning i form av nye forhold, men også hennes krav til jeg-et, og trolig andre menn. Hun krever både «kärlek» og «vin», og som dionysiske symboler spiller verselinjen videre på den første verselinjens nedvurdering av den gammelmodige «avhållsamheten». Ann-Katarin forkaster avhold fra sex og rus og nyter begge deler til hun går lei, og det er på tide å finne noe nytt og spennende. Heldigvis har hun flere alternativer i bakhånd, og full av selvinnsikt og viten om sin «skrala

moral» velger hun seg en ny elsker fra sitt brede utvalg. Utroskapen blir imidlertid avslørt av jeg-et da han fortvilet innser dobbeltspillet i fjerde strofe:

För hon gav mig korgen för en huligan
som hon spelade fyrhändigt med.
Ja, hon har behandlat meg som själva fan,
det kan jag ta på min ed!
Det finns penicilin, sade Ann-Katarin,
det ser inte så farligt ut.
Adios, far i frid, nu har jag inte tid
och förresten så är det slut!
(s. 30)

Det er altså Ann-Katarin som er den forføreriske, ikke-trofaste av dem to og den som styrer forholdet deres dit hun selv ønsker. Ikke minst vitner likegyldigheten og mangelen på empati i strofens siste verselinjer virkelig om «en kvinne gjord av rostfritt stål». På bakgrunn av dette etterlates jeg-et som den tapende parten, men det er verdt å nevne at denne posisjonen kan være et bevisst valg for å vinne tilhørerens sympati. Denne strategien omtalte jeg også i det foregående kapitlet, hvor den spesielt ble gjort tydelig i strofer hvor humor og ironi var sentrale virkemidler. Slike formuleringer vil jeg argumentere for at det også finnes i denne strofen, og særlig knyttet til jeg-ets oppfatning av Ann-Katarins utroskap. Ord og uttrykk som «gav mig korgen», «huligan» og «spelade fyrhändigt» blir brukt som omskrivninger av det faktiske hendelsesforløpet, og som på hvert sitt vis bidrar til å bygge opp tilhørerens sympati for jeg-et.

Lignende karakteristikk av kvinnen finner vi også i «Polaren Pär er kärlekskränk». I denne teksten har Ann-Katarin (nå omtalt med etternavnet Rosenblad) gjort det slutt med Polaren Pär. Igjen vitnes det om en kvinne med makt over mannen, og akkurat som i «Ann-Katarin» slår bruddet ned som en bombe hos Pär, som sitter igjen med tomme, blanke øyne:

Polaren Pär är kärlekskrank,
skjortan är ren och blicken blank.
Blicken är blank av kärlekskval.
Osammanängande är hans tal
(s. 87)

Ann-Katarin på sin side fremstår iskald og følelsesløs i den påfølgende strofens verselinjer: «Kinden är röd och Pär förstörd. / Men Ann-Katarin är oberörd» (s. 87). Vi kan se for oss at «Polaren Pär är kärlekskänk» fungerer som en oppfølger til den første teksten, og at tekstene samlet sett er skildringer av Ann-Katarins erobringer. Som en parallell til «Ann-Katarin» skildres den førende kvinnen nok en gang som «skön», deretter «tuff» og «hårdare än granit». Den tilsynelatende følelsesløse Ann-Katarin virker å være en enhetlig figur, og dette bekreftes da også denne teksten omtaler henne som en jernkvinne med «musker av stål både här och där». Assosiasjonene til maskulin makt blir ikke mindre av hennes ustabile temperament og vilje til å utøve fysisk vold om hun blir fornærmet, slik det kommer frem i strofe fire:

Och när jag bad om en kyss til tack
så fick jag en smäll så läppen sprack!
Ann-Katarin Rosenblad,
temperament till den milda grad!
(s. 88)

Den tilsynelatende aggressive væremåten til Ann-Katarin er i denne sammenheng interessant ettersom aggresjon i forskningen har blitt diskutert både som en biologisk og en sosialt skapt egenskap. Aggresjon blant menn er forstått som et resultat av deres relativt sett høyere testosteronnivå, som igjen betyr at kvinner oftere er mindre aggressive. Dette synet baseres på positivistiske teorier om menns testosteronnivå, som betyr at kvinnelig aggresjon ikke kan forklares på bakgrunn av nivåer av mannlig kjønnshormon. David Buchbinder behandler dette temaet nettopp ved hjelp av kvinnelig aggresjon som eksempel. Han skriver: «[M]ale hormone certainly seem implicated in acts of male aggression and violence, it cannot surely be the sole cause; nor does this hypothesis satisfactorily explain acts of female aggression and violence, which, even if much rarer, nevertheless do take place» (Buchbinder, 1994, s. 36). Uavhengig av de fysiologiske årsakene til Ann-Katarins aggresjon og bruk av vold, gir skildringene av dette uttrykk for en typisk maskulin væremåte. Når disse er tilskrevet en kvinne brytes det binære kjønnsrollemønsteret og erstattes av mer uklare skiller mellom kjønnene. Ikke minst åpner dette for diskusjon om alternative former for maskulinitet.

En annen egenskap som verdsettes i Vreeswijks forfatterskap, og visetradisjonen generelt, er evnen til å drikke alkohol. Som vi har sett er drikkingen i stor grad forbeholdt menn, som kommer sammen på «krogen» for å ta en øl eller fem. Polaren Pär imponeres derfor av Ann-Katarins evne til å drikke i store mengder og utbryter: «Fantastisk vad den damen tål!» og

følger opp med å utdype: «Ann-Katarin Rosenblad / hon sveper en åtta drinkar i rad / utan att blinka! Jo, jag svär!» (s. 87). I utsagnet ligger det ikke bare overraskelse, men også et behov for å bekrefte påstanden med å sverge. Her blir også tekstens dialogiske oppbygning tydeliggjort, og i kombinasjon med det flerstemte mannskoret i omkvedet «Jävlar i det, sa Polaren Pär», skapes inntrykket av at historien om Pär fortelles blant flere menn. At Ann-Katarin væremåte omtales blant menn, og at hennes drikkeevner møtes med vantro, tyder på at slike egenskaper ikke tradisjonelt forbindes med kvinner. Å være «stordrikker» anses trolig som ikke-feminint, og er derfor, etter semiotisk definisjon, en maskulin egenskap.

Ann-Katarin fremviser i disse strofene hvordan hun på flere områder fremstår som en kvinne med en rekke høyt maskuline egenskaper. I *Masculinities and Identities* (1994) presenterer David Buchbinder begrepet «hypermasculinity», som først og fremst knyttes til menn som på overdrevent vis konkurrerer i maskuline aktiviteter og væremåter som drikking, bodybuilding og forføring (Buchbinder, 1994, s. 36ff). Buchbinder skriver blant annet følgende:

So many strive for a hypermasculinity, that is, an excessive masculinity, whether signified by a huge, muscular body, an impressive sexual scoreboard (which may not bear any relation to reality – here, as in other aspects of masculine behaviour, it is the reputation which is important, not the actuality) (Buchbinder, 1994, s. 36).

Noe av Ann-Katarins oppførsel i både «Ann-Katarin» og «Polaren Pär är kärlekskränk» vil jeg argumentere for at passer overens med denne noe udetaljerte definisjonen. Hun er både beskrevet som fysisk sterk og som en rundbrenner, og til slutt som en aggressiv stordrikker. Ikke minst fremstår hun i tekstene som rasjonell og rolig, i kontrast til sine mannlige motparter. Om disse egenskapene er nok til å definere henne som hypermaskulin, er diskutabelt, men de gir uansett uttrykk for flere maskuline egenskaper.

I teksten «Telegram för fullmånen» møter vi igjen Ann-Katarin, som denne gangen gjengis ved direkte tale. Du-et i teksten må tolkes som trubaduren - som også fungerer som dramatisert forteller. I hovedsak er det hennes refleksjoner om månen som skildres i den tre strofer korte sangen. I løpet av den første strofen får tilhøreren et inntrykk av hennes filosofiske tilnærming til månens mål og mening: «Fullmånen, jag undrar, vad lyser den för / nån mening ska det väl vara? / Den henger i luften bara.» Månen har i den vestlige kulturkrets i alle tider hatt en sentral rolle i myter og som symbol, blant annet som symbol for romantikk, melankoli, kjærlighet og femininitet, og er et stadig tilbakevendende motiv i Vreeswijks tekster, som blant annet i «Balladen om herr Fredrik Åkare och den söta fröken Cecilia Lind».

Det er derfor interessant at det, i en tekst som omhandler en kvinne og en mann, er mannen som fremstår som den følende og den som gripes av fullmånenes skjønnhet og romantiske kraft. I teksten kommer dette til uttrykk i strofe tre:

Du håller min hand, sa Ann-Katarin.

Berätta varför du gör det.

Tror du att du får nånting för det?

Nej, karlar är ena svin

som svamlar om kärleks glöd.

Men månen är kall och död.

(s. 98)

Det er Ann-Katarin, som framstår som den reflekterende, og den av de to som ikke lar seg rive med av de romantiske omgivelsene. Du-ets forsiktige forsøk på å skape et romantisk øyeblikk knuses momentant av Ann-Katarin, som krever svar på hvorfor han driver med slikt fintfølende svermeri. Metaforikken i verselinjene «Nej, karlar är ena svin / som svamlar om kärleks glöd» sammenlikner menn med griser som forelsket, og nærmest besatt, fabler romantiserende om følelser og kjærlighet. De nedlatende karakteristikkene som Ann-Katarin tilskriver jeg-et, og menn generelt, bidrar ytterligere til å bekrefte hennes dominerende posisjon, og ikke minst hennes kalde tilnærming til følelseslivet. Maktforholdet dem imellom kommer også tydelig fram; Ann-Katarin er hovedperson både i teksten og i forholdet.

Maktforholdet bunner ikke minst ut i den mannlige maskulinitetens betingelser, hvor sensitivitet blir en stadig mer akseptert egenskap også for menn. Vi blir vitne til at den tilsynelatende moderne Ann-Katarin hever seg over denne følende og sensitive maskulinitetsformen og beskylder jeg-et for å ha en baktanke. David Buchbinder forklarer fenomenet med følgende metafor: «For woman the question is, can the leopard change his spots? [...] Is this new-found sensitivity and so on merely a strategy to keep things as they are, allowing him to continue to prey sexually on women?» (Buchbinder, 1994, s. 19). Som vi ser av dette står mannen i en posisjon hvor kvinnen i større grad overtar hans tradisjonelle, maskuline rollebetingelser, og hvor han selv står uten mulighet til å etablere nye former for maskulinitet uten å mistenkeliggjøres. I de følgende avsnittene skal vi se mer på hvordan denne tematikken også utspiller seg mellom jeg-et og Ann-Katarin i en senere utgivelse.

På albumet *Linnéas fina visor* fra 1973 møter vi igjen Ann-Katarin. I sangen «Blues för Ann-Katarin» blir forholdet mellom den bluesspillende trubaduren og den «Internasjonale»-

syngende demonstranten Ann-Katarin direkte tematisert. Forskjellene dem imellom blir tydelige i en rekke motsetningspar som skaper kontraster mellom den handlende, politisk engasjerte kvinnen og den forfyllede, ensomme, og ikke minst trengende mannen:

Ann-Katarin har inga normer, Ann-Katarin är cool.
Redovisar sina former under en naken sol.
Alla laster, alla nycker prövar man väl på.
Jag ger fan i vad du tycker, kan du väl förstå.
(s. 169)

I den første strofen beskriver det lyriske jeg-et hvordan Ann-Katarin er normløs og egenrådig. Strofen gir oss et inntrykk av at dialogen skifter nærmest umerkbart dem imellom, og at den talende dermed må vurderes ut fra kontekst. De motsettende utsagnene i tekstens første strofe gir oss grunnlag for å anta at det er jeg-et som fører ordet i de tre første verselinjene, før Ann-Katarin i fjerde verselinje kommer på banen og kontrer jeg-ets utsagn med det kraftfulle og noe nedlatende «Jag ger fan i vad du tycker, kan du väl förstå». Ann-Katarin fortsetter sitt verbalangrep mot jeg-et også i neste strofe, og hun kommer med en rekke nye påstander som ytterligere definerer henne som person:

Jag gör mitt och du gör ditt och jag gör väl vad jag vill.
Livet är till för att levas fritt och så ligger saken till.
Skulle du kräva något mer är du reaktionär.
Nu går jag ut att demonstrera, tänker du stanna här
(s. 169)

I denne strofen er det utelukkende Ann-Katarin som fører ordet i en belærende politisk tale til jeg-et. Hun fremstår egenrådig og fri til å handle akkurat slik hun selv ønsker. I høyeste grad virker hun å være en aktør med makt over ikke bare eget liv, men også jeg-ets liv. Den avsluttende hilsenen «tänker du stanna här?» uttrykker en viss grad av kontroll over mannen som i tredje strofe framstår passiv og selvdestruktiv: «Sitter här ensam, kall och stum och tar mig en solokrök». Ikke minst blir kontrasten mellom dem tydelig i strofe fire hvor Ann-Katarins demonstrasjonstog settes opp mot jeg-ets høye alkoholforbruk: «Medan du kånkar på din fana under taktfasta vrål / dricker jag utav gammal vana for mycket alkohol». Igjen er vi vitne til hvordan kvinnens aktive livsførsel passiverer mannen og mistenkeliggjør hans handlinger. Som vi så i «Telegram för fullmånen» blir jeg-et mistenkt på grunn av sin maskulinitetsutøvelse, nærmere bestemt for sin sensitivitet, en egenskap Ann-Katarin tolker

som et seksuelt rovdyrs skalkeskjul. I «Blues för Ann-Katarin» er mistankene politiske, men i utgangspunktet av samme art, da jeg-et nå beskyldes for å være «reaktionär». I disse tekstene kan det virke som om Vreeswijks sentrale kvinneskikkelse har utviklet seg på en måte som har gjort mannens maskulinitet gammelmodig, utdatert og lite troverdig, mens hun selv har kunnet ikle seg tradisjonelt maskuline egenskaper for egen vinning. Den sentrale, og som vi har sett, tradisjonelt maskuline egenskapen agens, står frem som Ann-Katarins viktigste maskuline kvalitet. Uten denne egenskapen ville hun trolig ikke ha skilt seg ut på samme måte blant Vreeswijks andre kvinneskikkelser.

I analysene har jeg vist hvordan vi gjennom blikket til en mann får skildret både ytre og indre egenskaper ved Ann-Katarin. Det er påfallende at mennene i utgangspunktet skildrer en kvinne som er «skön» og «fin», og at disse ytre, feminine egenskapene står i kontrast til hennes maskuline væremåte. Både jeg-et i «Ann-Katarin» og Pär i «Polaren Pär är kärlekskränk» mister kontrollen når Ann-Katrin bestemmer seg for det, og ikke minst overraskes de så fort hennes ikke-feminine sider kommer fram. I møtet med mannen blir kontrastene mellom den maskuline kvinnen og den umyndiggjorte mannen tydeliggjort. Disse møtene bærer ikke preg av binære forskjeller mellom mann og kvinne, maskulin og feminin, men uttrykker heller maskulinitetens uavhengighet til biologisk kjønn og kjønnets performativitet.

Elin Papilla og Deirdre

På albumet *Tio vackra visor och Personliga Person* fra 1968 har Vreeswijk hentet inspirasjon fra Brasils sambarytmer, og vi møter her flere interessante kvinneskikkelser. En av dem, Elin Papilla, får i «Papillas samba» føre ordet nærmest uten forstyrrelser fra et jeg, som etter andre strofe forsvinner ut av teksten, og inntar rolle som observatør. Teksten baserer seg på filmen *Svarta palmkronor* hvor Vreeswijk selv hadde en mindre rolle. Til tross for at han skrev «Papillas samba» for at den skulle spilles i filmen, ble den aldri brukt (Gustafson, 2007, s. 209). Sangen skildrer hvordan Elin Papilla skal gjengjelde en mann som reddet livet hennes: «Han räddade mitt liv en gång, nu räddar jag hans», forteller Elin i strofe fem.

Elin Papilla inntar rollen som en slags ridder, i dette tilfellet en som reiser land og strand rundt for å gjøre en edel handling. Hun forteller i strofe to at handlingen er å regne som en plikt: «Det är för att jag måste och inte för jag vill». Elin virker å være styrt av en heroisk altruisme hvor hun er oppslukt i å tilbakebetale det hun skylder. I det ridder-lignende motivet

ligger det en maskulin diskurs hvor selvstendighet, aktiv handling og ære står sentralt. Mannen hun skal redde skildres som en tidligere sjømann, Colette, som nå har «gömt sig i en vrå», trolig et sted i hans siste havn, Rio de Janeiro. At han har «gömt sig i en vrå» kan tolkes både som at han er i fare, og derfor trenger hjelp, eller kanskje helst som en metafor på at han er ulykkelig og deprimert. Elin er den førende stemmen i teksten, og både jeg-ets og Colettes perspektiver framstår som uvesentlige. Vi er med andre ord vitne til en kvinnelig helt, som ikke bare er hovedperson i eget liv, men også i en større kontekst.

Det at Elin Papilla innehar rollen som subjekt gir henne en umiddelbar utradisjonell rolle i trubadurtradisjonen. Helt fra middelalderens trubadurer har det vært mannen, eller nærmere bestemt ridderen, som har hatt «den fornødne subjeksposition» (Hansen, 1985, s. 167). Likefullt spiller fremhevelsen av kvinnens subjektivitet en viktig rolle i en tekst hvor båndet mellom kvinne og mann skildres som avgjørende for liv og død. Elins heltemot bunner ut i en skyld til hennes redningsmann slik det skildres i strofe fire og fem:

Han räddade mitt liv en gång när stormen var svår.

Jag har sökt efter honom i tre dager och år.

Ja, i dagar och år.

Han drog mig upp ur havet, han var min frälsarkrans.

Han räddade mitt liv en gång, nu räddar jag hans.

Ja, nu räddar jag hans.

(s. 108)

Disse strofene markerer også en sentral forskjell mellom de to redningsaksjonene. Selv om det i begge tilfeller tilsynelatende er snakk om liv og død, og ikke minst modige og ærefulle handlinger, kan vi skimte noen vesentlige forskjeller. Colette, som reddet Elin i en forferdelig storm, utviste stor fysisk styrke, mot og beslutsomhet i en livsfarlig situasjon for begge parter. Egenskapene han tilskrives er derfor, etter den normative definisjonen, typisk maskuline. Det at han til slutt ender opp som en som har «gömt sig i en vrå» tyder på at denne maskuliniteten er skiftende og ikke konstant. Etter den normative modellen er ikke det å være deprimert nødvendigvis en maskulin egenskap. Overgangen fra være en heroisk sjømann til å bli deprimert og uten arbeid, viser hvordan Colette fratras mye av sin maskulinitet, og at det nå er opp til Elin å være den aktive og målbevisste, og den som tar rollen som helt. Helt snudd på hodet er rollene imidlertid ikke, da Elins heltedåd kan forstås som terapeutisk og emosjonell, mens Colette i større grad var utsatt for ekstreme forhold og utviste mot og fysisk styrke.

En annen sang på albumet *Tio vackra visor och Personliga Person* hvor en kvinne settes i begivenhetens sentrum er «Deirdres samba». Vreeswijk selv har forklart at han fikk inspirasjonen til sangen etter et møte med en vakker kvinne i Rio de Janeiro under innspillingen av *Svarta palmkronor*. Kvinnen het Deirdre og hun «började klockan åtta på kvällen och slutade klockan fem» (Gustafson, 2013, s. 147). Teksten sier altså ikke eksplisitt at hun er prostituert, men som lesere er det fort gjort å fortolke det slik. Hun fungerer som forteller i teksten, noe som gir en nærhet til jeg-ets tanker. I Klas Gustafsons *Cornelis Vreeswijks – et bluesliv* kommenterer forfatteren at Deirdre minner om Taubes «Pepita», som det også fortelles om i jeg-person (Gustafson, 2007, s. 209). Fra tekstens andre strofe blir Pepitas rolle som sang-jeg tydelig:

Fernando, Fernandito,
o, säg mig var du går!
Jag sökte dig i kyrkan
med slöjan på mitt hår
Jag sålde några blommor
men röda jorden brann -
Du fick min första kärlek,
du tog den - och försvann.
(Taube, 1955, s. 167)

Selv om det udiskutabelt finnes likheter ved at begge tekster har kvinnelige fortellere og et latinamerikansk dansermotiv, er ulikheten mer påfallende. Pepita framstår trengende og sårbar, og tilsynelatende utnyttet av sjømannen Fernando. Som vi skal se er Deirdre en annen type kvinne, og som kvinnelig sang-jeg representerer hun noe uvanlig i Vreeswijks forfatterskap. Likevel er det svært interessant at den teksten som helt utelukkende er fortalt av en kvinne, også er prostituert. For Vreeswijk, som var en talsperson for «de utslagna, utstötta, sluskar, fnask, billånare» (Rhedin, 2011, s. 205), kan det ha vært et poeng å la nettopp den prostituerte tale.

I «Deirdres samba» fremfører Vreeswijk teksten med en sensitivitet i stemmen som vi ikke finner i de andre tekstene hvor kvinner får tale. Klas Gustafson hevder at forfatteren hadde skrevet denne teksten for at en kvinne skulle fremføre den (Gustafson, 2007, s. 209). Det at Vreeswijk velger å gjøre innspillingen med en «feminisert» stemme er derfor interessant ettersom både Elin Papilla og Ann-Katarin får mye taletid i sangene om dem, uten at det markeres i vokalen. Ikke minst må det legges til at det eneste som indikerer jeg-ets kjønn,

ikke befinner seg i selve teksten, men i kvinnenavnet i tittelen. Dermed står “Deirdres samba” i en posisjon hvor jeg-ets utøvelse av kjønn bør leses uavhengig av de tydelig kjønnede markørene som befinner seg utenfor teksten.

I det første verset presenteres vi for jeg-et, som forteller om livet i Rio de Janeiro, og om hvordan hun “[v]arje kväll vid åttatiden” tar turen ned til strandpromenaden på Copacabana. Hun utstråler stor selvtillit og integritet med utsagnet “jag tål att tittas på”, og ikke minst forsterkes dette av det nærmest selvreklamerende refrenget:

- dansa samba med mej.

Ay ay ay ay.

Jag e bra.

Jag e bra.

/:Har du tid och pengar så

köper du min samba.:/

(s. 101)

At jeg innledet analysen av dette verset med å omtale jeg-et som «hun» er i midlertidig noe problematisk. Det er nemlig ingen grammatiske markører som tilsier at det er en kvinne som figurerer som hovedperson, og det er ikke gitt at Deirdre nødvendigvis er samme person som jeg-et. Uavhengig av Vreeswijks tilgjorte stemme på platen og de biografiske omstendighetene rundt sangen, kunne dette jeg-et like gjerne tilhørt en mann. Ikke minst vil jeg argumentere for at dette har en sammenheng med de etablerte tolkningene som argumenterer for at sambaen er en metafor for sex. Slik jeg ser det er disse tolkningene forhastede og feilslåtte. Jeg-et frister nemlig ikke de forbipasserende kun med sex, men også med sine kunstneriske kvaliteter. Faktisk finnes det ingen direkte erotiske referanser i tekstens to første strofer, utover de assosiasjonene vi som tilhørere selv måtte tilskrive karakteristikkene av hovedpersonen. Igjen ledes denne tanken tilbake til de rollene vi tilskriver kvinner og menn, hvor de maskuline idealene ikke passer sammen med disse karakteristikkene. Det som dermed overses er jeg-ets aktive og selvstendige handlinger, og at hun i realiteten ikke fremstår som prostituert, men heller som danser og musiker:

Vill du lära dej min samba

under månen, på stranden

Jag kan vissla melodien,

med två snäckskal slår jag takten.

(s. 102)

I denne strofen er det erotiske subtilt forkledd som symbolske hint i verselinjen «under månen, på stranden», og de konnotasjoner vi tilskriver ord som «vissla» og «takt». Igjen mangler kjønnete termer, og vi kan sette spørsmålstegn også her om både du-ets og jeg-ets kjønn. Det er nærliggende å anta at «min samba» kan vise til den samme dansen som tittelens «Deirdres samba», men denne liknelsen forblir uklar. Det som derimot blir tydeligere er erotikken, som nå kommer til syne i strofens andre halvdel, men da som et valgfritt tillegg til dansen:

Och om du har lust att älska
har vi hamnat på rätt ställe.
Det är förbjudet – jovisst
men hotell är så väldigt trist
(s. 102)

I rollen som forfører er jeg-et både selvsikker og dristig, og når teksten i denne strofen blir eksplisitt erotisk finnes ingen tegn til snakk om penger og betaling. Dansen glir over i det erotiske, tilsynelatende som lyst hos jeg-et, og med skepsis hos du-et. Dette inntrykket skapes av den tredje verselinjen i sitatet over, hvor jeg-et virker å argumentere for å bli på stranden. Slik jeg leser dette møter hun tvil hos motparten, som kan tyde på at hun er i den ledende rollen, og den av de to som tar initiativ. I tekstens siste vers forlater vi både dans og erotikk, og det alvorstyngede bakteppet trer frem:

Mellan Praia de Flamengo
och det fagra Ipanema
finns de rikes heta stränder.
Men dom fattiga i Rio
bor högt över alla andra,
högsta berget bor jag på.
Vinden svalkar, solen bränns.
Där finns sorg som inta känns
- dansa samba med mej.
(s. 102)

I denne strofen reflekterer jeg-et over klasseforskjellene i Rio, og vi får inntrykket av at også hun, i likhet med Elin Papilla, handler som hun gjør fordi hun må, og ikke fordi hun vil. De er begge styrt av samfunnet rundt seg, og de forventningene som stilles til dem. Samtidig lar Vreeswijk hovedpersonen fungere som mer enn bare sanger og danser; hun får også rollen

som samfunnskritiker og ideologikritiker. Vi har altså å gjøre med en kvinne som er fanget i et undertrykkende økonomisk system, og hvor denne jeg-fortellende kvinnen bruker sin kreative kraft og stemme til å protestere. På den andre siden kan strofen også forstås som et uttrykk for at kunsten, representert ved musikken og dansen, fungerer som frigjørende elementer i en sosialt urettferdig verden. Skillet mellom de fattiges bydel og «de rikes heta stränder» blir markert som to ulike sfærer, og om kvelden kan hun stige ned til stranden, hvor kunsten visker ut de sosiale skillene.

Det at kvinner får føre ordet i disse tekstene bryter til dels med den mannlige visetradisjonen. Som vi har sett finnes lignende kvinneskikkelser i allerede nevnte «Pepita Dansar» av Evert Taube, i tillegg til den tidlige trubadurtradisjonen fra middelalderen, men de er på ingen måter vanlige. At Vreeswijk skriver noen av sine mest kjente sanger om uavhengige, fortellende kvinneskikkelser, bryter ikke minst med Klaes Gustafsons inntrykk av Vreeswijks kvinnesyn som «gammelt som Matusalem» og at hans kvinneskikkelser enten var «madonna eller hore» (Gustafson, 2007, s. 281). Tekstene om Deirdre og Elin Papilla vitner om nyanserte kvinner, som også ikler seg maskuline trekk for å få spille mer sentrale roller i et mannsdominert univers.

Marginaliserte og underordnede maskuliniteter

Som tidligere omtalt var Vreeswijk en talsperson for dem som var falt utenfor i samfunnet. Han tok slusker så vel som drankere og knarkere på alvor. I hvilken grad disse «utslagna» menneskene utgjør noen egen form for maskulinitet vil jeg undersøke i dette kapitlet. Hensikten er ikke å plassere dem innenfor Connells «marginalized masculinities»-begrep, men heller å studere dem helhetlig i lys av teoriene. Tekstene jeg vil ta for meg er «Slusk blues» fra *Ballader och grimascher* (1965) og «Polaren Pär hos det sociala» fra *Getinghonung* (1974). I kapitlets andre halvdel undersøker jeg hvordan alternative kjønnsidentiteter framstilles i «Balladen om hurusom Don Quijote gick på en blåsning» fra *Narrgnistor* (1978) og «Den falska flickan» fra *Getinghonung* (1974).

Slusker og drankere

«Slusk blues» består av fem strofer med fem verselinjer i hver strofe. Denne enkle, strofiske inndelingen støttes opp av et enderimsmønster hvor to og to linjer danner rimpar. I den femte, og siste verselinjen i hver strofe, rimer det siste ordet med en tidligere stavelse og danner en

tydelig avslutning på hver strofe. I teksten møter vi et jeg og et du, og det er gjennom jeg-ets opplevelse av verden vi får skildret et bilde både av «slusken» og omgivelsene. Det finnes ingen spesifikt kjønnede termer i teksten, og teksten overlater denne tolkningen til leseren. Jeg vil diskutere denne problemstillingen ytterligere i analysen ettersom den kan hjelpe til med å belyse hvordan fiktive personer kjønnnes i sangtekster, og ikke minst hvordan mangelen på kjønnsmarkering løsriver egenskaper og handlinger fra biologisk kjønnede kropp.

I teksten finnes det flere kontrastpar som knytter seg til jeg-et og du-et. Disse er tydelig adskilt som enten tilhørende «slusk» eller «ikke-slusk». Teksten har derfor et antitetisk preg, og allerede i den første strofen kommer motsetningene fram, og skillet mellom jeg-et og du-et tematiseres:

Jag är en slusk. Jag är et svin.
Jag gillar snusk, men du är fin.
Du dricker vin for njutningens skull,
men jag gillar vin, för då blir jag full.
Såna som jag borde sättas i bur, eller hur?
(s. 75)

Karakteristikkene i denne strofen handler i stor grad om utseende og drikkevaner. Rimparene «svin» og «fin» fungerer her som beskrivelser av jeg-et og du-ets ytre. For å begynne med det siste, gir ordet «fin» umiddelbare konnotasjoner til ikke-maskuline kvaliteter, ettersom «fin» hverken i biologiske eller sosialkonstruktivistiske definisjoner vil knyttes typisk til maskulinitet. På den andre siden kan den noe mer kreative metaforen «svin» argumenteres for å sjeldent forbindes med kvinner, og må på denne måten kunne sies å betegne en maskulin karakteristikk. Den samme metaforen ble også benyttet i den tidligere omtalte «Telegram för fullmånen», og også i den sammenhengen ble den forbundet direkte til menn («Nej, karlar är ena svin»). Den andre tydelige kontrasten knyttes som nevnt til drikkevaner, og i teksten er det å drikke for «njutningens skull» eller for å bli full, som settes opp mot hverandre. I artikkelen «Alcohol and Masculinity» (1989) viser Russell Lemle og Marc Mishkind hvordan drikkevaner er nært knyttet til kjønnsroller, og hvordan maskulinitet forbindes med alkoholmisbruk. De skriver: «Heavy drinking symbolizes greater masculinity than lighter drinking, and the more a man tolerates his alcohol, the more manly he is deemed» (Lemle & Mishkind, 1989, s. 214). Det er derfor et avgjørende poeng at du-et framstilles som mindre maskulin enn jeg-et basert på måten de drikker alkohol på. Det skal også nevnes at Vreeswijk

i andre tekster bruker alkoholpreferanser som markør for maskulinitet, eller som indikasjon på manglende maskulinitet. Et eksempel på dette finner vi blant annet i «En halv böj blues» hvor «damerna ska ha Beaujolais som inte finns på listan / och herrarna Fernet Branca som är så bra för kistan» (s. 249). Skillet mellom det forfinende og feminine, og det sterke, rå og maskuline blir på denne måten tydelig.

Tekstens andre strofe viderefører tilsvarende kontraster gjennomgående i alle verselinjene. I de to første markeres ulikhetene dem imellom med spesifikke kontrastpar, mens det i de tre siste verselinjene markeres implisitt ved at du-ets væremåte beskrives uten referanse i jeg-et. Som tilhører blir det likevel åpenbart at også disse verselinjene markerer kontrast:

Du gillar snyggt du, men jag gillar skit.
Ditt liv är tryggt, mitt hit och dit.
Du kör omkring i dom sportiga bilarna
med dom små små damerna med dom fåniga profilerna.
Tänk att få sova till långt fram på dan. Tamefan!
(s. 76)

I denne strofen er det altså kontrasten mellom du-et og jeg-et som fungerer som den sentrale tematikken. I de to første verselinjene framstilles hovedpersonenes livsførsel og estetiske preferanser, og jeg-et gir uttrykk for en livsførsel som kan virke både ustabil og utrygg, mens du-et lever trygt og forutsigbart. I *Masculinities* kommenterer Connell nettopp hvordan maskulinitet og risiko henger sammen når hun utforsker hvordan særlig arbeiderklasseungdom er utsatt for sosial og økonomisk ustabilitet (Connell, 2005, s. 96f). Denne sammenhengen mellom idealer for livsførsel og maskulinitet kommenteres også i de neste linjene, hvor strofens tredje og fjerde verselinje spiller direkte på du-ets jåleri, som blant annet innebærer å kjøre sportsbiler med små damer. Bruken av adjektiv i disse verselinjene markerer det, for jeg-et, uvanlige og fremmede ved både bilene, damene og utseende deres. På denne måten kommenteres kontrastene implisitt, og jeg-et stiller seg bevisst uforstående til hvordan du-et lever sitt liv. I den siste verselinjen er det du-et som får taletid, og han uttrykker sin avsky mot jeg-ets livsførsel. Verselinjen «Tänk att få sova till långt fram på dan. Tamefan!» bidrar dermed til å skape kontraster mellom dem to, og en stadig eskalerende konflikt. De nedsettende holdningene de har til hverandres væremåter skaper også utgangspunktet for den neste strofen, hvor du-ets påståtte renhet spiller en sentral rolle.

Når jeg-et i den tredje strofen omtaler seg selv som «lortgris» og «förfallen och degenererad», mens du-et omtales som «ren», «förfinad och sofistikerad» blir disse egenskapene knyttet til de respektive maskulinitetsformene. Lest i sammenheng med resten av teksten, og jeg-ets kulturelle oppfatning av maskulinitet, kan slike utsagn oppfattes som både skepsis og sjalusi. Denne mulige sjalusien kommer spesielt til uttrykk i strofens siste verselinje når jeg-et utbryter: «Tänk om vi skulle ta och byta nån dag, du och jag!». Linjen gir konnotasjoner til et kjent motiv i flere andre litterære tekster, som det velkjente rolleskiftet i Ludvig Holbergs *Jeppe på Bjerget*. Denne likheten åpner igjen opp for at de to siste strofene kan tolkes ikke bare som uttrykk for deres svært ulike livsførsel, men også som eksistensielle betraktninger over livets tilfeldigheter og urettferdighet. Etter et kort instrumentalmellomspill får sangen i fjerde og femte strofe en intensivering i både instrumentering og stemmebruk:

Jag är en slusk, född i en slask.
Far, han var alkis. Mor var ett fnask.
Far min dog givetvis i rännstenen
men din pappa sköt sig en kula för tinningen.
Orsaken var visst olycklig amour till din mor.
(s. 76)

Mens den nevnte forgjengeligthetstematikken utspiller seg, gjøres vi i denne strofen også oppmerksomme på de nedarvede, eller kanskje helst sosialt reproduserte, egenskapene jeg-et og du-et innehar. Fedrene deres, som henholdsvis drakk seg i hjel og begikk selvmord, kan virke å representere modeller for deres egen maskulinitetsutøvelse. I *Masculinities and Identities* (1994) beskriver David Buchbinder hvordan gutters frykt for å ikke få sin maskulinitet bekreftet, produserer angst og spenning mellom menn i hierarkiske forhold, for eksempel mellom far og sønn. Konkurransen som skapes i dette maskuline hierarkiet er med på å reproducere idealer mellom blant annet fedre og sønner, lærere og elever og mellom brødre eller kollegaer (Buchbinder, 2014, s. 35). Derfor kan vi anta at fedrenes påvirkning på sønnenes identitet også bidrar til hvordan deres maskulinitet skildres. I og med at disse er såpass ulike kan vi tolke deres ulike maskuliniteter, i lys av dette, som selektivt valgte egenskaper, utvalgt og reprodusert på bakgrunn av deres representative, sosiale grupper. Fedrene, som befant seg på hver sin side av den sosiale skalaen, endte begge opp med tragiske skjebner. Den ene grunnet alkohol, og den andre grunnet en kvinne. I Vreeswijks tekster er mannens svakhet for både brennevin og kvinner et tilbakevendende motiv, og kanskje best beskrevet i «Ballad på en soptipp»: «Det finns ju så många varor / som människan inte tål. /

Herr Karlsson är svag för kvinnor, / herr Andersson för alkohol.» (s. 24). Både alkoholen og kvinnene har stor makt over mannen i Vreeswijks univers, og har som vi har sett, ikke minst evne til å få menn til å forgå.

Etter de første strofenes kontrastering av personlige egenskaper, kan vi i den foregående strofen skimte at ulikhetene mellom du-et og jeg-et nå knyttes nærere til en forgjengeligtematikk. Selv om jeg-et anerkjenner at hans maskulinitet utfordres på enkelte områder, spesielt på det materielle og sosiale planet, erklærer han slik makt som irrelevant i eksistensiell sammenheng: «Jag är en slashas, du är en sprätt / Jag är ett as, visst har du rätt. / men när du är död står jag ännu på benen» (s. 76). Det nedsettende «sprätt», som kan oversettes til «snobb», fungerer som første eksplisitt negative karakteristikk av du-et. Samtidig sammenligner han seg med jeg-et, som beskrives som en «slashas», altså en som er «slö och slarvig» (Svenska Akademien, 2021). Den eksistensielle tematikken utdypes nærmere i strofens siste verselinje, hvor jeg-et hevder at du-et vil være «död utan orsak» og ha levd et «liv utan skäl» (s. 79). I dette ligger det en tanke om at hverken livets lengde eller kvalitet kan måles i materiell og sosial makt, og på denne måten undergraver jeg-et betydningene av identitetsforskjellene mellom dem to. Slik blir også maskuline identitetsmarkører gjort uvesentlige. Det skal likevel sies at Connell i *Masculinities* omtaler nettopp det å sitte med påstått kunnskap om et tema er en spesifikt maskulin måte å utøve makt. Hun skriver: «[...] men view having information as a form of hierarchy – so people with more information are further up the hierarchy... [...] it was for this reason men tended not to ask a stranger for directions, because it was admitting that they were in some way inferior» (Connell, 2005, s. 3f). Dermed kan jeg-ets ytringer også tolkes som et forsøk på å heve sin maskuline status over du-ets, på tross av hans manglende materielle og sosiale makt.

En lignende tematikk møter vi også i visen «Polaren Pär hos det sociala» fra 1974-albumet *Getinghonung*. Polaren Pär er som tidligere omtalt en av Vreeswijks gjengangerskikkelser, og en av få karakterer han tar med seg gjennom hele forfatterskapet. I utgangspunktet kan vi ikke lese Polaren Pär som en enhetlig person, men heller som varianter av flere ulike reelle personer Vreeswijk kjente på denne tiden (Gustafson, 2007, s. 371). Han framstår derfor som en representasjon av den forkomne mannsfiguren, ettersom tekstene om han skildrer menn i ulike vanskeligheter. I den aktuelle teksten forholder Pär seg i hovedsak til to andre menn; et «jag» og en «assistent» som arbeider på sosialkontoret. Forholdet mellom disse tre mennene

utspiller seg på to ulike steder; sosialkontoret og på puben Den Gyldene Freden, og det er dette som utgjør holdepunktene i teksten.

I de to første strofene befinner Pär og sosialassistenten seg på sosialkontoret, og maktforholdet mellom dem er i utgangspunktet styrt av deres sosiale roller og deres tidligere bekjentskap. Allerede i de første verselinjene kommer det fram at Pär rutinemessig besøker sosialkontoret, og det er Pär selv som fører ordet: «-Tjena assistenten! Jo du förstår / det är samma visa i dag som i går. / Jag behöver stålar till en fika och en macka» (s. 200). Oversatt til norsk tilsvarende dette penger til lunsj, da både fika og macka viser til svenske mattradisjoner. I disse linjene fremstår Pär fattig og trengende, og i en posisjon langt nede på storsamfunnets hierarki. Ikke minst inngår han i en rolle på sosialkontoret hvor han er underordnet representanten for makten, nemlig sosialassistenten. Årsaken til Pärs behov for penger hintes det imidlertid om i strofens siste verselinjer, og spesielt i *den* siste som også gjentas som et omkved: «får jag loss en tia så ber jag att få tacka / sociala nämnderna, samt lovar och svär / att inte köpa brännvin för pengarna, sa Pär» (s. 200).

At Pärs alkoholbruk, eller nærmere bestemt hans (trolig falske) løfter om nykterhet, blir tema på sosialkontoret vitner både om kontorets tidligere erfaringer med Pär, og hans egen skamløshet knyttet til det å skaffe alkohol. Når Pär må se seg nødt til å forsøke å skjule problemene sine ovenfor sosialkontoret innebærer dette, i et maskulinitetsperspektiv, to aspekter. Først og fremst blir han nødt til å be om en tjeneste fra en annen mann og dermed underordne seg han, i tillegg til at det innebærer en unnvikelse fra det som trolig er problemets egentlige kjerne. Dette blir imidlertid enkelt avslørt av assistenten i den påfølgende strofen, og rollene mellom dem blir desto tydeligere når sosialassistenten, som nå fører ordet, i første verselinje svarer Pär kontant:

-Nix! sa assistenten, hårdt och brutalt,
inte ett rött öre blir här utbetalt.
Här hjälper varken böner eller klagosånger:
En spänn till tunnelbanan och två matkuponger.
Och kommer du i morgen, så kom i nyktert skick!
- Äh! Kyss du mig i häcken! sa Polaren Pär och gick.
(s. 200)

Den lite medfølende og direkte tonen vitner om at assistenten hviler avgjørelsene sine på den makten han innehar. Hverken «böner» eller «klagosånger» vil rokke ham fra avgjørelsen. Han

fremstår med dette som arrogant og nedlatende, og ikke minst viser den avsluttende hilsenen «Och kommer du i morgen, så kom i nyktert skick» til hans manglende tro på at Pär vil bedre seg. Det siste ordet tilhører imidlertid Pär, som utbryter «kyss du mig i häcken» før han forlater sosialkontoret. I den neste strofen har han kommet seg bort fra sosialkontoret, hvor han møter jeg-et på en T-banestasjon:

Jag mötte Pär vid tunnelbanestation
och sen han förklarar sin situation
åkte vi tillsammans södra tunnelbaneleden
och kom så småningom till Den Gyldene Freden.
Och när vi väl suttit i några timmar där
/:in kommer assistenten som hade nobbat Pär.:/
(s. 200)

Strofen gir først og fremst uttrykk for forholdet mellom to menn. Møtet er tilsynelatende tilfeldig, og vi må anta at disse to er venner, særlig med tanke på Pärs tilnavn «Polaren». Ordet «småningom» gir inntrykk av at turen tok relativt lang tid, men ettersom hendelsene på denne turen utelates, må vi regne med at ingenting av relevans hendte. Det er heller ikke utenkelig at denne stunden, og tiden det tok, omtalt som småningom, foregikk i stillhet mellom dem to. Det er nemlig ikke alltid menn, selv gode venner, har så mye på hjertet, og spesielt gjelder dette når temaet omhandler følelser eller andre personlige problemer. Dette temaet behandles av maskulinitetsforsker David Buchbinder, og om vennskap mellom menn skriver han følgende:

Extremely important in such male-male friendships, however, is behaviour which signals close friendship without sexual involvement [...]. Expressions of love and affection between men are therefore usually muted [...]. More often, though, nothing is said explicitly, and the expression of affection is re-routed through activities done together – drinking, watching sports, fishing, viewing television – so that the activity itself substitutes for any articulation of love (Buchbinder, 1994, s. 38).

I teksten har Pär nettopp vært i en nedverdiggende situasjon på sosialkontoret, og jeg-et står ovenfor flere valg for å hjelpe vennen i nød. Blant disse ville det mer omsorgsfulle valget i en slik setting, ha vært å hjelpe Pär med hans faktiske problemer. Disse innebærer først og fremst det at han ser seg nødt til å tigge etter penger til alkohol på sosialkontoret, på det som trolig er en hverdag. Dette er selvsagt, i det maskuline felleskapet som mannlig vennskap utgjør, uaktuelt, eller svært vanskelig å snakke om, og etter å ha fortalt om hendelsen, gjør de to

vennene det menn gjør sammen; de går på pub. Dermed unnvikes kjernen i problemene, og paradoksalt nok «hjelper» jeg-et Pär med å skaffe alkohol. Strofens to siste verselinjer, «Och när vi väl suttit i några timmar där / in kommer assistenten som hade nobbat Pär», blir en overgang til tekstens andre halvdel, hvor sosialassistenten tar del i kromiljøet. Denne delen av teksten fungerer både som et humoristisk brudd med den sosiale virkeligheten rundt, men også som et eksempel på hvordan sosialt skapte roller forandres innenfor ulike felleskap. I den første strofen ønskes assistenten velkommen til kroen av Pär, og maktforholdet mellom dem er endret:

-Tjena, assistenten! Välkommen hit!
sade Pär och doftade påtagligt sprit.
-Usch, sa assistenten, med en moderat betoning.
Tänk att få se Pär i denna syndens boning.
Vem kunde tro du hade råd med sånt här?
/:-Äh! Det ska du ge fan i! sa Polaren Pär.:/
(s. 201)

Det må sies at assistenten fremdeles fremstår som nedlatende i denne strofen. Dette kan tolkes som et forsøk på å opprettholde den makten han har over Pär i kraft av stillingen på sosialkontoret. Han følger opp med den hyklerske linjen «Tänk att få se Pär i denna syndens boning», som om han paradoksalt nok forsøker å rakke ned på Pärs tilstedeværelse på kroen. De befinner seg imidlertid begge to i samme «syndens boning», og det kan virke som om det sosiale felleskapet de nå befinner seg i utvisker de tidligere forskjellene. Denne humoristiske omveltningen av sosiale roller viser hvordan sosial makt, i dette tilfellet i form av maskulin identitet, endres etter hvilket felleskap en inngår i. Fenomenet forklares av Pär selv i den neste strofen: «Sist vi sågs, sa Pär, var jag asocial. / Men nu är jag hemma i Fredens lokal. / Här är vi alle lika goda, ska du veta, / magra och tjocka och beniga och feta» (s. 201). De egenskapene som jeg tidligere har omtalt som typisk maskuline, utviskes på kroen, og felleskapet framstår som et utopisk, ikke-hierarkisk system. I strofens siste verselinjer knytter Pär dette systemet til økonomi, for på kroen er det plass til selv dem uten penger: «Kan du bara pröjsa, är du en ärens man. / Och kan du inte pröjsa, så snacka med han!». «Han» i dette tilfellet er jeg-et, og det kolokvielle «pröjsa», tilsvarer det mer formelle «betala». I det påfølgende mellomsnakket forklares Pärs utsagn nærmere:

*Och därvid pekade Pär åt mitt håll, eftersom jag
råkade stå alldeles bredvid där – det var nämligen*

*jag som hade hand om pengarna den dagen. Och
följaktligen bar det seg inte bättre än att:*

Pär och assistenten och jag, det gör tre,
vi drack på min bekostning, medborgare
Så är det nämligen inom det sociala:
Kan ej den ena, får någon ann betala.
Det gör detsamme vem som blir finansiär.
/:-Men skål för kapitalet! Sa Polaren Pär.:/
(s. 201)

Den allegoriske framstillingen av en utopisk sosialisme blir i et maskulinitetsperspektiv et uttrykk for hvordan økonomisk og sosial makt fremstår som sentrale faktorer i det maskuline hierarkiet. De i utgangspunktet marginaliserte blir på kroen likestilt; der «är alla lika goda». Denne økonomiske forståelsen av maskulinitet underbygges av Connell, som i *Masculinities* skriver: «in our society the main focus of masculinity is the wage» (Connell, 2005, s. 93). Dermed peker Vreeswijk på et sentralt poeng i koblingen mellom maskulin og økonomisk makt; de marginaliserte, og deres sosiale problemer, er vel så knyttet til mangelen på kapital som mangelen på maskuline egenskaper.

I både «Slusk blues» og «Polaren Pär hos det sociala» tematiseres en sosial kamp mellom ulike grupper menn. Utgangspunktet for maktkampen er i hovedsak de marginalisertes ønske om å ta del i den dominerende maskulinitetsformen, nemlig den hegemoniske. I Vreeswijks to sanger virker denne kampen i stor grad å dreie seg om økonomisk og sosial kapital, og i tekstene presenteres vi for to ulike løsninger. I «Slusk blues» ser den marginaliserte ut til å ta et oppgjør med du-ets forfinede kultur, og argumenterer for at denne kulturen er kjedelig og lite verdt. Han fremmer heller en «live fast»-mentalitet, hvor livets faktiske innhold skal vektlegges og premieres. Denne strategien gir ham imidlertid ikke tilgang til de godene hegemoniet innehar, og han står kun igjen med en sterkere legitimering av egen livsførsel. Polaren Pär finner derimot en løsning for å oppløse det maskuline hierarkiet ved å reise på kroen. I dette sosiale systemet er utseende og, til en viss grad, økonomisk kapital uten relevans for sosial status. Denne nærmest utopiske tilstanden brukes av Vreeswijk som en allegori for et klasseløst samfunn, men viser oss også hvordan ulike kulturer, som for eksempel krokulturen, har ulik oppfatning av hvordan sosial status bestemmes. På denne måten defineres også maskulinitet som et sosialt konstruert fenomen i stadig endring.

Falska flickor

En av de mest berømte historiene om Vreeswijks liv omhandler direkte hans forhold til kjønnsidentiteter, og spesielt hvordan han oppfattet alternative former for maskulinitet. Hendelsen fant sted i Stockholm i 1975, hvor Vreeswijk etter en tur på byen hadde med seg to kvinner hjem til leiligheten sin. Kvinnene viste seg imidlertid å være transseksuelle, og Vreeswijk kastet dem på dør etter å ha kuttet en av dem på ryggen med en kniv. Dette ble slått stort opp i Aftonbladet, og var med på å definere medias bilde av personen Cornelis Vreeswijk (Gustafson, 2006, s. 303ff). Påfallende er det uansett at han valgte å skrive en sang om hendelsen, og ikke mindre påfallende at han noen år tidligere hadde gitt ut en sang med en lignende tematikk. Sangene det er snakk om er henholdsvis «Balladen om hurusom Don Quijote gick på en blåsning» fra *Narrgnistor* (1978) og «Den falska flickan» fra *Getinghonung* (1974). I de påfølgende avsnittene vil jeg analysere disse to tekstene for å forsøke å danne et bilde av hvilke maskuline identiteter som presenteres i sangene.

«Den falska flickan» ble altså skrevet før den nevnte hendelsen i Stockholm, og må derfor leses fullstendig uavhengig av denne. Handlingen er lagt til den nederlandske byen Rotterdam, og det er Lazarus som spiller hovedrollen. Bibel-allusjonen i navnet er tydelig, men det er likevel vanskelig å tolke bruken av navnet, som gjerne knyttes til gjenoppstandelse, i denne teksten. En mulig tolkning finnes allerede i første strofe, som skildrer hovedpersonens ankomst, eller kanskje hjemkomst, til Rotterdam: «Lazarus dansar i Rotterdam. / Hej, en så lustiger dans! / Lazarus´ båt har gått i hamn» (Vreeswijk, 2001, s. 208). En kan av dette tenke seg at hjemkomsten kan sees på som en gjenoppvåkning fra de døde, på samme måte som den bibelske Lazarus skal ha gjort. Blant annet kommer dette til syne i hovedpersonens dansende glede og umiddelbare forelskelse, som også gjenspeiles i musikkens valsetakt og instrumentering. Det er denne euforien som til slutt leder Lazarus til tekstens sentrale tematikk, og dermed er en slik tolkning av navnebruken ikke usannsynlig.

Noe som derimot er påfallende er hvordan også «Balladen om hurusom Don Quijote gick på en blåsning», benytter navnet til en kjent litterær person på tilsvarende måte. Det må riktignok nevnes at et av Don Quijotes sentrale karaktertrekk i Cervantes roman var hans forvirring og manglende evne til å skille kunsten fra virkeligheten. Dette vises spesielt i hans store forelskelse til Dulcinea, og hvordan hans verden raser sammen når illusjonen brytes. Oppdagelsen gjør ham bunnløst trist, og han omtaler seg selv som «el más desdichado de los hombres», den mest ulykkelige av mennesker (Melberg, 1992, s. 77). Don Quijote-referansen gir en direkte kobling til Vreeswijks tekst, som også kan sies å tematisere en lignende

opplevelse av forvirring. Uansett ser det ut til at tekstenes tematikk ikke kan utforskes med et «jag» som hovedperson, og at forfatteren har måttet se seg nødt til å låne en annen identitet til hovedpersonen.

Tematikken i «Den falska flickan» presenteres allerede i den første strofens to siste verselinjer: «Men falskare dam än den Lazarus fick se / finner man ingenstans» (Vreeswijk, 2005, s. 208). Disse fungerer som frempek til hendelsene som skal utspille seg, og dessuten avsluttes samtlige strofer med lignende omkved, noe som igjen bekrefter viktigheten av disse verselinjene. Sangens handling utvikles hurtig, og allerede i sangens andre strofe er Lazarus og «flickan» i dans. Den nyforelskede Lazarus venter ikke lenge før han kommer med kjærlighetserklæringene:

Lazarus dansar med flickan sin.
Hej, en så lustiger dans!
Lazarus frågar: Vill du bli min?
Hej, en så lustiger dans.
Flickan viskar: Följ med mig hem!
Lazarus darrar i varje lem.
Men falskare dam än i detta poem
finner man ingenstans.
(s. 208)

Møtet mellom «flickan» og Lazarus inneholder flere kjønnede praksiser som kan leses uavhengig av deltagerens biologiske kjønn. For det første har «flickan» åpenbart et utseende og en væremåte som gjør at hun omtales som nettopp «flicka». I teksten framstilles hun som relativt direkte og frampå, og på Lazarus' forespørsel svarer hun med å invitere ham hjem. Forespørselen blir også et midlertidig vendepunkt i hvem av dem to som tilskrives agens, ettersom det er «flickan» som i resten av strofen, samt i den neste, framstår som den aktive parten. I hovedsak markeres «flickans» aktive rolle ved at Lazarus, som i starten av teksten var aktivformulert, tilskrives passive eller ukontrollerbare handlinger som «følje», «sväve», «darre» og «få». I tillegg er det «flickan» som kommer med oppfordringer, og på denne måten styrer handlingens utvikling. Eksempler på dette finnes i både strofe to og tre med utsagn som «Följ med mig hem!» og «Kom Lazarus, kom, så skall du få allt du drömmer om!» (s. 208).

I den fjerde strofen avsløres «flickans» biologiske kjønn, og Lazarus blir umiddelbart den aktive parten igjen. Han «flyr på sjumilasfjät», et uttrykk som kombinerer det

eventyralluderende «sjumilastövlar» og det arkaiske «fjät», og dermed plasseres hovedpersonen i en uvirkelig eller fjern tilstand. Lignende arkaisk språkbruk finner vi også i de følgende verselinjene, hvor «fröyd», og det bibelspråklige «salighet» brukes for å beskrive den gleden Lazarus ble frarøvet. I strofens fire siste verselinjer oppklares hendelsen for tilhøreren:

Flickan som tände Lazarus´ passion,
hon var en han, hon var ingen hon,
Maken till dylik desillusjon
finner man ingenstans.
(s. 209)

I denne delen av teksten skimter vi jeg-ets syn på kjønnsidentitet. Synet framstår som tradisjonelt, særlig ved måten «flickans» kjønn defineres av tydelig adskilte fysiskbiologiske kvaliteter. Uavhengig av væremåte og ytre utseende framstilles hun som en svindler, som ikke kunne tilby mannen det han ønsket seg. Denne karakteristikken lener seg utelukkende på bevisstheten om hennes biologiske kjønn, og bekrefter dermed også fortellerens homofobiske holdninger. Disse holdningene kan Lazarus se ut til å dele, da han reagerer sjokkartet med gråt, sinne og sorg. Gråten blir beskrevet i tekstens siste strofe, før fortelleren kommer med en avsluttende oppfordring:

Lazarus gråter uti son koj.
Ack, en så sorglig vals!
Bortifrån kajen hörs skratt och stoj
men hör min bedårande vals.
Kommer ni, gossar, till Rotterdams stad,
köp er ett rus och en flicka glad.
Maken til damen i denna ballad
finner ni ingen alls.
(s. 209)

I tekstens siste strofe trer fortelleren for første gang inn i historien for å gi et råd til tilhørerne. Det kan i denne sekvensen virke som om fortelleren dramatiseres delvis gjennom Lazarus, ved at valsen flyttes fra Lazarus sin sorg til et fysisk sted. Dette stedet ligger nær «kajen», og koblingen mellom «kajen», valsen og rådet i strofens andre halvdel, knytter alt både til Lazarus og fortelleren selv. Dermed viskes skillet mellom dem delvis ut, og det blir uklart hvem som gir rådet i strofens siste halvdel, og hvilke forbindelser Lazarus og fortelleren

egentlig har til hverandre. En slik tolkning åpner for at fortelleren benytter Lazarus sitt navn for å forkle egen identitet, og at den siste strofen er ment å være et subtilt hint om dette.

I sangen «Balladen om hurusom Don Quijote gick på en blåsning» møtes vi av en lignende tematikk. Forskjellen er i hovedsak at handlingen er direkte knyttet til en reell hendelse som fant sted noen år før utgivelsen, og hvor forfatteren selv var hovedperson. Også i denne sangen er dansen sentral, og på samme måte som i «Den falska flickan» er det tale om dans med en navnløs «flicka». Teksten består av en vokalintro etterfulgt av sju strofer, hvor strofe en og sju er like. Dette gir teksten en sirkelkomposisjon. Den nevnte vokalintroen fungerer som omkvad i alle strofene, og er til dels løsrevet fra handlingen som utspiller seg:

Turalleri, turallerej!
Hej, lilla flicka – valsa med mej!
Turalleri, turallera!
Vad du valsar bra!
(s. 237)

Selve handlingen fortelles av Don Quijote, og som allerede nevnt er navnet hentet fra Cervantes berømte roman. Fortelleren observerer på nært hold, men dramatiseres aldri, og gjengir kun Don Quijotes tale, i en fortellersituasjon som kan minne om en samtale, hvor hovedpersonen med retoriske spørsmål forsøker å forklare seg. Fortellersituasjonen får dermed preg av å likne et avhør:

Ack, hurvid damerna är falska eller äkta
är något som medborgarna med föga fog vet.
Det kan va´ nog så krånglitgt det där, när lysen äro släckta.
Hur tager man, sa Don Quijote, reda på det?
(s. 237)

Den første strofen beskriver en generell oppfatning av «huruvida damerna är falska eller äkta», og handler derfor ikke direkte om begivenhetene Don Quijote har tatt del i. Tilhøreren får derfor en følelse av at handlingen presenteres i retrospekt, en god stund etter at handlingen fant sted. Dette styrker oppfatningen av at Don Quijote befinner seg i en form for avhør. Ved å innlede strofen med interjeksjonen «ack» gjøres tekstens monologiske oppbygning levende for tilhøreren. Ikke minst setter den dramatiske fortellermåten tilhører og forteller i lignende roller når Don Quijote stiller retoriske spørsmål, som i strofens siste verselinje. Med denne

linjen begjærer han også sin uskyld ved å stille seg retorisk spørrende. I den neste strofen starter imidlertid forklaringen av begivenhetenes hendelser, i kronologisk rekkefølge:

Själv, säger Don Quijote,
var jag uten på stan en kväll ock kände blodet dunka
och mötte tvenne damer som jag tilltalade servilt.
Säg, skulle jag ta för mig? Eller åka hem och – måla om i köket?
Det valet var, sa Don Quijote, föga subtilt.
(s. 237)

Også her stiller han spørsmål ment for å renvaske sine handlinger. Ved å sette å «ta för mig» opp mot å «måla om i köket» presenterer han for tilhøreren disse valgene som de eneste aktuelle. Valgene kan også tolkes som en kategorisering av det typiske maskuline, å «ta for seg», mot det mer feminine, å gå tidlig hjem for å pusse opp i huset. Uansett fungerer motsetningen som et humoristisk element, som til en viss grad tar oppmerksomheten bort fra den noe uetiske formuleringen «skulle jag ta för mig». I strofen blir vi også kjent med de to damene, som tydelig omtales som damer, selv om tilhøreren nødvendigvis aner hva som vil skje. I de følgende strofene inviteres tilhøreren inn i den videre forklaringen, blant annet hvordan damene «tömde allt som drickas kunde» hjemme hos Don Quijote. Utsagnet bryter med de oppfatningene vi har gjort oss om at femininitet er en motsetning til den maskuline stordrikkeren. Eventuelt fungerer denne linjen, og nettopp fordi dette er spesifisert, som et frempek til den mistanken tilhøreren har gjort seg om damenes egentlige identitet. Denne mistanken styrkes ytterligere gjennom strofe fire og fem:

Men när vi skulle gå til sängs vi tre, att tända Venus´ låga
och jag, sa Don Quijote, nog var beredd på en del
så var det snarast dom som skulle riva av en plåga.
Förstår du nu, sa Don Quijote at allting kändes fel?
Ty tager man ett skamgrepp som man tror att man har rätt till
och får nånting i handen som man inte vill ha
- ja, tänk vad som kunnat hända och vad det kunnat lett till!
Vilken tur, sa Don Quijote, att jag inte är sådan jag!
(s. 238)

Fra den fjerde til den femte strofen blir mistanken bekreftet og kroppsliggjøres elegant med ordspillet «tager man et skamgrepp [...] och får nånting i handen som man inte vill ha». Her blir tekstens homofobiske holdninger tydelige, og ikke minst kommer de fram ved utspillet

«vilken tur [...] at jag inte är sådan jag!». Det må likevel sies at Don Quijote i den tredje verselinjen sår et snev av tvil om egen legning når han fantaserer om hva som kunne skjedd om situasjonen hadde fått utspille seg. Denne homofobien minner om framstillingene av forfatterens holdninger, slik biografien *Cornelis Vreeswijk - et bluesliv* framstiller ham. Blant maskulinitetsforskere er møter mellom «den maskuline» og «den alternative maskuliniteten» et utforsket felt, og blant dem er David Buchbinder, som beskriver det slik: «Many other men, however, registert contempt, anxiety, unease, or even anger in the presence of other, cross-dressed men (Buchbinder, 1994, s. 51). Mulige årsaker til dette sinnet omtaler han som at «male-to-female cross-dressing attracts the charge of homosexuality», og at det oppfattes som et svik mot maskuliniteten selv (Buchbinder, 1994, s. 51). Dette sinnet kommer til utløp i handlingens siste del, i sangens nest siste strofe:

Men jag tog min lilla yxa. Och skummande av vrede
ristade jag små märken på damerna här och var
och vrålade om: Byxor! Och: Fy för den lede!
Och damerna forsvann och lämna´ sina lösbröst kvar.
(s. 239)

Som vi ser i denne strofen er viljen til vold mot «damerna» til stede, og handlingene beskrives i detalj. Det virker riktignok som om Don Quijote forsøker å forsvare handlingene sine ved å benytte seg av formildende adjektiver som i formuleringene «lilla yxa» og «små märken». Dette gjøres bevisst for å skape sympati hos tilhørerne, noe også versets humoristiske tone inviterer til. Ikke minst bidrar den siste verselinjen til dette, ved å avslutte tumultene med en humoristisk avslutning. I maskulinitetsforskningen er vold mot homoseksuelle, transseksuelle og andre avvikende maskuliniteter undersøkt særlig av Connell, og det beskrives som et middel for å trekke grenser og bevisst ekskludere, «authorized by an ideology of supremacy» (Connell, 2005, s. 83). Volden kan altså forklares som et middel for å markere at «den avvikende» utøver kjønn på en måte som er feil, og at skillet mellom riktig og feil maskulinitetsutøvelse markeres.

En annen interessant bemerkning å gjøre seg i denne strofen er at Don Quijote stadig refererer til «damerna», selv etter at deres biologiske kjønn avsløres. Med hensyn til skillet mellom biologisk og sosialt utøvet kjønn framstilles derfor et sentralt poeng i denne delen av teksten. Protagonen virker å være forvirret i sin oppfatning av kvinnenens identitet, og står med ett ben i en biologisk definisjon, og ett ben i en sosialt konstruert definisjon. Han jager dem

riktignok på bakgrunn av deres biologiske kjønn, men ved å fremdeles omtale dem som «damerna», viser han hvordan det er språklige vanskeligheter knyttet til det å beskrive kvinnenens identitet. Som vi har sett av den semiotiske definisjonen er språkets oppbygning skapt av, og for menn, og dermed vil slike avvikende identiteter være vanskelige å skildre ved hjelp av «mannens språk». Connell beskriver dette slik: «masculinity is the unmarked term, the place of symbolic authority. The phallus is master-signifier, and femininity is symbolically defined by its lack» (Connell, 2005, s. 70). Oppdagelsen av kvinnenens biologiske kjønn blir derfor en språklig og symbolsk utfordring for Don Quijote. Hun er hverken kvinne eller mann, eller kanskje helst, både kvinne og mann, og oppfattes dermed som en trussel mot hans språklige hegemoni.

I den siste strofen, som er tilnærmet lik den første, omtales fortsatt kvinnene, nå i en mer generell kontekst, som «damerna». Her følges den samme forsvarslogikken om at det kan være vanskelig å være sikker på om «damerna är falska eller äkta». Den eneste forskjellen fra den første strofen er tillegget «Om man säger så!» etter omkvedet. Denne linjen fremstår som et noe mystisk tillegg i en strofe som ellers er identisk til sangens førstestrofe. Begrepet kan tolkes som en måte å uttrykke tvil rundt en påstands sosiale aksept. En mulig norsk oversettelse kan være «hvis jeg kan si det slik». Om vi antar at dette er linjens tilskrevne betydning åpner det for å tolke fortelleren som kritisk tvilende til egne utsagn. I så fall har vi å gjøre med en tekst som også tematiserer grensene for hvordan alternative kjønnsidentiteter kan omtales.

I de to sangene «Den falska flickan» og «Balladen om hurusom Don Quijote gick på en blåsning» har jeg vist hvordan alternative maskuliniteter, mer spesifikt transseksuelle, framstilles i Vreeswijks viseunivers. I de to tekstene er tematikken, og gangen i handlingen, tilnærmet lik, på tross av at den ene teksten baseres på en episode som Vreeswijk selv opplevde. De homofobiske holdningene som man kan se i tekstene samsvarer med biografien oppfatningen av forfatteren, men likevel finnes det formuleringer i begge tekstene som ikke er entydige. Spesielt holder begge tekstene fram med å omtale kvinnene som kvinner, selv etter at deres biologiske kjønn avsløres. Dette tyder på at det utøvede kjønn vektlegges og anerkjennes. På den andre siden viser dette også hvordan språket er utilstrekkelig i møte med alternativ maskulinitet, noe vi ser av motsettende formuleringer som «huruvida damerna är falska eller äkta» og «hon var en han, hon var ingen hon». Til slutt vil jeg vektlegge de fysiske uttrykkene for homofobi som skildres i begge tekstene. I «Den falska flickan» blir

sinne, gråt og sorg den mest beskrivende reaksjonen, mens det hos Don Quijote først og fremst er vold og trusler som beskrives. Spesielt sistnevntes reaksjon passer overens med Connells teori om mannens behov for å verne om egen maskulinitet, som kommer til uttrykk ved bruk av fysisk makt.

5. Avslutning

Hensikten med å studere Cornelis Vreeswijks tekster i et maskulinitetsperspektiv var i utgangspunktet for å undersøke hvordan disse formene for maskulinitet framstilles i Vreeswijks visetekster. I innledningen siterte jeg Gustafsons påstand om at svensk-nederlenderen hadde et kvinnesyn «gammelt som Matusalem» og at han var en forsvarer av «myten om Mannen». Etter å ha nærlest og lyttet til Vreeswijks omfangsrike viseunivers, og analysert et mindre utvalg av tekstene, vil jeg hevde at de biografiske framstillingene av Vreeswijk ikke er tilstrekkelig for å danne et helhetlig bilde av dikteren Cornelis Vreeswijk. Først og fremst vil jeg påstå at jeg i denne oppgaven har vist at kvinner, som blant andre Ann-Katarin og Elin Pappila, tilskrives egenskaper som tradisjonelt er forbundet med menn, og at de derfor kan omtales som alternative maskuliniteter. Dette passer ikke overens med Gustafsons oppfatning av Vreeswijks kvinneskikkelser som enten «Madonna eller hore», og tyder på at tekstene ikke nødvendigvis samsvarer med biografien. I lesninger av tekstene framstår Elin Pappila som ingen av delene, men snarere en heltmodig skikkelse, og Ann-Katarin er muligens begge, men også mye mer.

Det finnes på den andre siden flere funn i analysene mine som også støtter Gustafsons syn på Vreeswijk. I tekster som «Balladen om båtsmann Charlie Donovan» blir vi kjent med Mannen; den rolige, ansvarsløse, forføreriske og tatoverte sjømannen. Selv om Charlie Donovan blir idealisert i sjømannskonteksten visen befinner seg i, er han ikke nødvendigvis et representativt bilde på alle Vreeswijks mannsfigurer. Flere av dem blir, som jeg har vist, framstilt uten Donovans hegemonisk maskuline egenskaper. I viser som «Teddybjørnen» og i tekstene om Polaren Pär møter vi menn som latterliggjøres for sin manglende kontroll på livet, og hvor de tvinges til å innordne seg i et maskulint hierarki som plasserer dem under både kvinner og andre menn. Det er med andre ord en nyanserikhet i tekstene som har lite til felles med offentlighetens oppfatning av Cornelis Vreeswijk som person.

For samtidens offentlighet var en av de mest kjente hendelsene i Vreeswijks liv den natten som inspirerte ham til å skrive «Balladen om hurusom Don Quijote gick på en blåsning». Som nevnt ble dette slått stort opp i Aftonbladet og Vreeswijk selv svarte med å dikte den allerede omtalte visen. De funnene jeg har gjort i selve teksten peker likevel ikke på ensidig forakt mot den alternative maskuliniteten som transseksualitet representerer. Det er en nysgjerrighet og

aksept av de sosiale definisjonene av kjønnsidentitet som jeg vil argumentere for at til dels taler imot oppfattelsen av teksten som et sjåvinistisk diktverk.

I tekstene hvor jeg-et står i rolle som trubadur finnes trolig den identiteten som ligger nærest det maskuline trubaduridealet. Dette er den identiteten som også i størst grad kan sies å representere forfatterens ideal. Som jeg har vist i tekster som «Visa i vinden» og «Grimasch om morgonen» er ikke denne identiteten en fast karakter. I de to nevnte sangene skildres to ulike måter å forstå trubaduren på. Den første som lengtende og melankolsk, og den andre som belærende etter å ha blitt egget til å dikte. I begge tekstene er trubadurens motpart en kvinne, selv om hun i den første teksten er fraværende. Kvinnene fungerer som inspirasjon uavhengig av deres fysiske nærhet til trubaduren. Det kan i enkelte sanger, som «Visa i vinden» virke som om det nettopp er hennes fravær som er den inspirerende kraften. Dette er som jeg har vist et uttrykk for den lengselen trubaduren har nærret sine sanger på siden middelaldertrubadurene. På den andre siden finner vi den belærende trubaduren, som egges til å dikte. Når han besvarer utfordringen gjør han det ved å belære kvinnen med elegant bildespråk. Vi har altså å gjøre med to svært ulike former for maskulinitet, hvor den ene er tilbedende, lengtende og underdanig, mens den andre er belærende og egenrådig. Likheten mellom dem begge finner vi imidlertid i deres inspirasjon fra trubadurtradisjonen.

Litteraturliste

Aadland, Erling (2022) «Omfattes leseren og lytteren av den sanglyriske henvendelse?»
Under utgivelse.

Braun, H. L. (2012). *The Rise and Fall of the Femme Fatale in British Literature, 1790–1910*. Madison (New Jersey): Fairleigh Dickinson University Press.

Buchbinder, David (1994). *Masculinities and identities*. Melbourne: Melbourne University Press.

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble - Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Carlsson, U. (1996). *Cornelis Vreeswijk: artist - vispoet - lyriker*. Malmö: Bokförlaget Corona.

Cohen, Leonard (1967). One of Us Cannot Be Wrong. På *Songs of Leonard Cohen*. Columbia Records.

Connell, Raewyn (2005) *Masculinities*. Cambridge: Blackwell Publishers.

Grønstøl, S. B. (2008). *Syng guidinne - inspirasjon og litteratur*. Oslo: Samlaget.

Gustafson, K. (2007). *Cornelis Vreeswijk - et bluesliv*. Oslo: Schibsted Forlagene.

Gustafson, K. (2013). *Lyssnarens guide till Cornelis*. Stockholm: Leopard Förlag.

Halberstam, Judith (1998). *Female Masculinity*. Durham, NC: Duke University Press.

Hansen, Nils Gunder (1985). *Den høviske kærlighed*. København: Forlaget Basilisk.

Lemle, R., & Mishkind, M. E. (1989). Alcohol and masculinity. *Journal of Substance Abuse*

Treatment, 6(4), 213–222. [https://doi.org/10.1016/0740-5472\(89\)90045-7](https://doi.org/10.1016/0740-5472(89)90045-7)

Markussen, Bjarne (2015). "Skapende Gjenbruk. Cornelis Vreeswijk og sangtradisjonen" i Markussen, Bjarne (red). *Lydspor*. Kristiansand: Portal Forlag.

Melberg, Arne (1992). *Mimesis - en repetition*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB.

Pedersen, J. (2001). *Troubadouernes sange*. København: Gyldendal.

Presley, E., Mann, K. & Lowe, B. (1957). (Let Me Be Your) Teddy Bear. På *Loving you*. Paramount.

Rhedin, Marita (2011). *Sjungande berättare - visning som estradkonst 1900-1970*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Svenska Akademien (2015). *Svenska Akademiens ordlista*. Stockholm: Svenska Akademien.

Svenska Akademien (2021). *Svensk ordbok*. Stockholm: Svenska Akademien.

Taube, Evert (1955). *Dikter*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

Vreeswijk, C. (2000). *Cornelis Vreeswijk: Samlade sånger. Skrifter 1* (J. E. Vold, red.). Stockholm: Ordfront Förlag.

Wivallius, Lars (2011). *Ack, libertas! Visor av Lars Wivallius*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.