

En bluespreken

Om Son House og «Preachin' the Blues»

Arnfinn Åslund

A Blues Sermon: Son House and “Preachin’ the Blues”

Eddie “Son” House Junior (1902–1988) was a blues musician from Mississippi, especially known for his recordings from 1930, among which we find “Preachin’ the Blues”, one of his greatest achievements. It deals with the tension between Christian belief on the one side and the blues on the other. In his youth Son House was a committed member of the Baptist church. He held his first sermon at age fifteen. But as he developed a taste for drinking and partying, he found it hard to keep up the lifestyle that was expected from a preacher. He left the church, and in his mid-twenties he was attracted to the blues, known as the devil’s music. He started playing the guitar, and after a few years he had the opportunity to record. “Preachin’ the Blues” addresses the conflict between the church and the blues as it is experienced in the personal life of a blues singer and it is evident from the performance that this is a very serious matter to House. The song consists of eleven stanzas of a partly enigmatic nature. This essay investigates the lyrics in an effort to come up with a convincing interpretation. The song seems to express an attempt at reconciliation while at the same time maintaining the contradictory nature of the opposite tendencies. The lyrics are relevant for the understanding of modern art itself, as the church and the blues offer different views of the role of music and song.

Keywords: Delta Blues, Song Lyrics, Son House, Hermeneutics.

His blues songs were always serious and often deeply philosophical. (David Evans om Son House)

|

Dette skal handle om Eddie House Junior, bedre kjent som Son House, og en av de sangene han spilte inn i 1930: «Preachin’ the Blues» del I og II. De to delene ble spilt inn hver for seg og utgitt på to platesider. På innspillingene opptrer Son House alene med sin gitar. Fremføringen gjør et mektig inntrykk med kraftfull vokal over et rytmisk drivende gitarakkompagnement. Det er fortvilelse, for ikke å si desperasjon, over uttrykket. Samtidig slås man av det estetiske overskuddet som gjør dette til et genuint kunstverk. Det er som å være vitne til et indre drama for åpen mikrofon. Den estetiske fascinasjonen som denne

fremføringen kan fremkalle hos en mottagelig lytter, er utgangspunkt for dette essayet. Formålet med undersøkelsen er å gi en fortolkning av den lyriske teksten slik den formidles som en vesentlig komponent i den kunstneriske helheten. Dette er altså et hermeneutisk prosjekt.

For å etablere en fortolkningsmessig relevant ramme, kreves noe biografisk bakgrunnsstoff, som vi henter inn fra kilder som oppgis underveis. At vi har med et kunstverk å gjøre, er en forutsetning for undersøkelsen. Det betyr at den deltagende tilegnelsen som kreves for at verket skal aktualiseres, også må innbefatte estetiske dommer. Å delta i verkets spill innebærer at man responderer på den fiksjonen som fremføringen etablerer: At den gestaltede persona uttrykker en livsopplevelse som blir forståelig fordi den kan forestilles som om det dreier seg om et virkelig menneske. Ytringens mening må forstås i lys av konteksten, og den lyriske utsigelsen får mening ved at den blir forstått som utkast til en væren i verden. Ifølge Hans-Georg Gadamer hermeneutikk innebærer fortolkningen at den estetiske opplevelsen transformeres til en erfaring. Det kan skje gjennom å respondere på verkets appell og tolke dette som en invitasjon om å gå inn i det. Gadamer snakker om nødvendigheten av å *dvele i verket* for å kunne forstå hva det dreier seg om (Gadamer 2003:96–117).

Tittelen på essayet springer ut av en motsetning som Son House selv formulerte slik i en introduksjon fra scenen: «I'm preaching on this side and the blues is on that side. I says, well I'll just put them together and name it 'Preachin' the Blues'». Forholdet mellom religion og blues var ikke noe enkelt vekselbruk for House. Det handlet om en eksistensiell konflikt. Oppdragelsen til Son House førte han tidlig inn i kirken hvor han etterhvert ble predikant. Da han begynte å få sansen for alkohol fikk han snart problemer med å opprettholde den livsstilen som krevdes av en predikant. Han brøt med kirken og ble snart en eminent bluesartist. Bluesen var kjent som «the devil's music», en talemåte som har fulgt bluesen opp igjennom historien, og de spenninger og konflikter som dette medførte i forhold til kirken og kristne menigheter er redegjort for av en rekke forskere. Et av de seneste bidrag er den innholdsrike *Beyond the Crossroads – the Devil & the Blues Tradition* av Adam Gussow (2017). Ettersom dette motsetningsforholdet er så grundig dokumentert, trengs ingen utførlig redegjørelse her. Det var slektskap mellom kirkelig og verdslig musikk, og de var begge elementer i en felles svart kultur. Men Son House er et historisk vitne om hvor problematisk forholdet mellom kirken og bluesen kunne være på et personlig plan: «I can't hold God in one hand and the Devil in the other one» (Beaumont 2011:kap.8). I den grad «Preachin' the Blues» handler om å overvinne denne motsetningen, som en utopi om sinnsro og fredelig sameksistens, viser intensiteten i uttrykket hvor alvorlig konflikten oppleves. Rent musikalsk var det nok slik at da House begynte å satse på bluesen, noe som først skjedde da han var et stykke ut i 20-årene, så kunne han bygge på den skoloring han hadde fått gjennom sine år i kirken. Og musikkhistorisk gikk denne påvirkningen begge veier. Det er kjent at gospeldronningen Mahalia

Jackson, som selv nektet å synge blues, var inspirert av sangstilen til kvinnelige bluesvokalister som hun hørte i ungdommen (Intervju i Chicago Tribune 1955, Grossman 2018).

Naturlig nok er det flere som har vært opptatt av hvordan denne eksistensielle konflikten kommer til uttrykk i musikken til House. Her vil jeg si litt om de bidragene jeg har funnet. Et par av dem har til og med «Preachin' the Blues» i tittelen, men dette er bare en tematisk indikator, for begge disse konsentrerer seg om andre sanger av House. Luigi Monge tar for seg «Dry Spell Blues», og Michael Broyles analyserer «Death Letter Blues» i sin masteravhandling (Monge 2008, Broyles 2013). Blant forskere som går mer inn på «Preachin' the Blues» kan nevnes Daniel Beaumont, som også har brukt sangtittelen som tittel på sin innholdsrike og grundige biografi, Kyle Crockett, som kommenterer sangen i sin masteravhandling om House, og Teresa Reed, som tar for seg teksten i *Holy Profane*, hennes bok om «Religion in Black Popular Music» (Se litteraturlisten). Men ingen av disse forfatterne går igjennom hele teksten, de nøyer seg med å trekke frem enkelte momenter, og det kan være uenighet om hvordan disse skal fortolkes. Ellers er det mange som har skrevet om Son House, altfor mange til å nevnes her. Blant de første bidragene etter gjenoppdagelsen i 1964 er bluesmusikeren Al Wilsons grundige artikkel fra 1965 (Wilson 1965). Den er basert på flere måneders samkvem med House etter at Wilson fikk oppdraget med å hjelpe House til å gjenoppfriske hans gamle repertoar (Davis 1998). Vi kan også ta med at det svenske bluestidsskriftet *Jefferson* presenterte Son House for et nordisk publikum i 1983 med en omfangsrik artikkel av Leif Gäverth (*Jefferson* nr 62). Vi kommer tilbake til noen av disse bidragene underveis i undersøkelsen.

Son House var fra Delta-regionen som ligger nordvest i delstaten Mississippi, mellom elvene Yazoo og Mississippi. Når man refererer til delta-blues, dreier det seg om musikken herfra. Dette området må ikke forveksles med Mississippi-elvens delta lenger sør, med byene Baton Rouge og New Orleans, som også er kjent for sitt rike musikkliv. Deltabluesen fikk tidlig en kanonisk status, ikke minst på grunn av platesamlere som James McKune og Harry Smith, som på 1940-tallet merket seg originaliteten og den høye kvaliteten på plateinnspillinger med artister fra dette området (Hamilton 2008:233). Da platene først kom ut, merket artistene lite til noen slik anerkjennelse. Selv om det var interesse for å iverksette kommersiell omsetning av deres musikk, nådde ikke innspillingene noen større utbredelse. Som McKune sa om seg selv og kretsen av likesinnede: «Vi er alle interesserte i hvem som er de virkelig *store*, countrybluessangerne måles ikke etter hvem som har solgt flest plater» (Sullivan 2014:248). Foruten Charley Patton, som McKune regnet som den største, dreier dette seg om artister som Tommy Johnson, Skip James, Son House, Willie Brown og Robert Johnson. Musikkhistorikeren Elijah Wald sier det slik i *Escaping the Delta*: «... a handful of unquestionably brilliant but relatively obscure Delta artists were crowned kings of the blues pantheon» (Wald 2005:82). Wald

referer til denne prosessen som en mytedannelse. Marybeth Hamilton undersøker tilblivelsen av denne forestillingen i sin *In Search of the Blues* (Hamilton 2008). Deltaområdet er til og med gjort til bluesens fødested, noe det er vanskelig å finne belegg for, og delta-myten kan ha vært uheldig for vurderingen av artister fra andre regioner. Imidlertid viser også Wald til at området hadde en egen musikalsk rikdom:

All of that being said, the Delta was home to a unique strain of blues music, which has become extremely influential on the modernday scene, and the Delta musicians were undoubtedly affected by the special conditions of their home region. (Wald 2005:83–84)

Det hører også med i bildet at en rekke artister fra den elektriske bluesen som ble utviklet fra slutten av 1940-tallet og fremover, også hadde bakgrunn fra deltaet: Muddy Waters, Howlin' Wolf, Elmore James og BB King.

Nå skal ikke dette være en diskusjon av delta-myten, men det hører med til den hermeneutiske tilnæringsmåten å reflektere over forutsetningene for ens egen forståelse, og når man skriver om deltablues, bør man vite at man inngår i en tradisjon som aktivt har fremhevet dette området. Undertegnede er åpenbart inspirert av tidligere forskere og forfattere som har vært fascinert av deltatradisjonen. Det ligger ikke nødvendigvis noen regional sjåvinisme i dette, for selvfølgelig finnes det stor blues fra andre steder, det er heller en anerkjennelse av den estetiske erfaringen som gjør at vi mennesker fester oss ved spesielle verker. Helst er det en type fascinasjon vi ikke helt kan gjøre rede for, samtidig som den innebærer en type gjenkjennelse, har den samtidig noe gåtefullt ved seg, noe som krever fortolkning. I bluesens tilfelle beveges vi av musikalske kvaliteter, men ordene yter også sitt vesentlige bidrag. Det er særlig dem vi skal undersøke her.

Når Wald, i det anførte sitatet, trekker inn de spesielle forholdene i regionen, må man tenke på hvordan Son House ble omvendt til bluesen etter å ha hørt det som må ha vært musikk av høy klasse ved en sammenkomst i en småby. Snart kom han i kontakt med sterke utøvere han kunne lære av, og etter et par år var han i platestudio. Talentet var hans eget, men at det så hurtig skulle resultere i stor blues, hadde sammenheng med det miljøet han virket i. Når musikken herfra har fått et så stort gjennomslag i ettertiden, dreier det seg ikke bare om mytedannelse, men også om gjenkjennelsen av kunstnerisk kvalitet.

I et tidligere essay har jeg tatt for meg Patton og Charlie McCoy, som begge var fra Delta-området, men som samtidig er svært forskjellige (Åslund 2013). De er begge store poeter. Den mest berømte av de tidlige deltablues-artistene er nok Robert Johnson, han var en del yngre enn Son House og Charley Patton og gjorde sine innspillinger i 1936 og -37.

Selv om hans høye status er fortjent, er det blueshistorisk viktig å få frem at også den tidligere generasjonen hadde lyriske bidrag som er verdt å undersøke, som sterke vitnemål og som estetiske fenomener.

II

Son House ble født i staten Mississippi i 1902. I oppveksten ble han eksponert for musikken som faren spilte sammen med en liten blåsergruppe. Dette var formodentlig tradisjonelle og populære melodier med preg av ragtime. House har fortalt at han gjenkjente noe av repertoaret i konsertprogrammet til Mississippi John Hurt, som han kunne høre da de begge opptrådte på Newport på 1960-tallet. Han har også fortalt at han i oppveksten alltid pleide å synge, men hadde ingen interesse av å delta i farens musisering.

Da foreldrene skilte seg, ble han med moren til Louisiana og kom med i baptistkirken. I menigheten utmerket han seg tidlig med sine talegaver, og 15 år gammel holdt han sin første preken. Det må understrekes at kronologien er uklar når det gjelder disse årene. Iallfall flyttet de på et tidspunkt til Algiers i utkanten av New Orleans. Her jobbet han en tid som skopusser. I et intervju med Bob West forteller han litt fra denne tiden:

Louis Armstrong – that's the one. I used to shine his shoes every morning. That was my job. I was a shoeshine man. This was way back in 1920 and '21. I was young then and I used to shine his shoes. Yeah Algiers, the old Standard Oil Company was across over in Algiers and they used to hire a lot of coloured guys over there. (West 2006:4)

Han merket seg at musikken i New Orleans var forskjellig fra den han kjente hjemmefra. I ungdommen leste han hele King James-Bibelen, fortalte han senere. Blues var djevelens musikk, han likte verken gitarspill eller blues: «Brought up in church and didn't believe in anything else but church, and it always made me mad to see a man with a guitar and singing those blues and things. Brought up to sing in choirs. That's all I believed in then» (Beaumont 2011:kap. 2). Etterhvert fikk han imidlertid lyst til å undersøke hva livet utenfor kirken kunne tilby. Han forelsket seg i en noe eldre kvinne, han var 19 og hun 32, de ble viet av en pastor, men det er uklart om vielsen var juridisk bindende. Etterhvert kom han til å føle seg så utnyttet av denne kvinnen og hennes familie at han dro sin vei.

Snart døde moren, og House flyttet tilbake til Mississippi hvor han tok forskjellige jobber. Etter en tid tok han opp igjen prekengjerningen, han følte han manglet den avgjørende frelseserfaringen, men den kom over han en dag han var ute på arbeid, og han kunne gå inn for arbeidet som pastor, noe som var viktig av flere grunner. Det innebar blant annet

en mulighet til å slippe unna det tunge kroppsarbeidet som han ellers måtte ty til. Men etterhvert skulle hans interesser for kvinner, whiskey og gambling komme til å forstyrre hans kirkelige gjerning. Dessuten var House en rastløs sjel. I det hele tatt kom levesettet hans til å utvikle seg i en retning som ble vanskelig å kombinere med predikantkarrieren, men etter hva han har fortalt, kunne det enda noen år hende at han av og til holdt en preken. I det hele tatt må det sies at mye er uklart i den tidlige biografien til House. Når det gjelder hans musikalske omvendelse til bluesen, oppgir Wilson 1926, men Beaumont har kommet frem til at 1927 virker mest sannsynlig (Wilson 1965:2). Imidlertid virker det rimelig sikkert hvilken musiker som må få æren for at House fant en ny retning i livet:

Well, I stopped, because the people were all crowded around. This boy, Willie Wilson, had a thing on his finger like a small medicine bottle, and he was zinging it, you know. I said, "Jesus! Wonder what's that he's playing?" I knew that guitars hadn't usually been sounding like that. So I eases up close enough to look and I see what he has on his finger. "Sounds good!" I said. "Jesus! I like that!" And from there, I got the idea and said, "I believe I want to play one of them things." (Beaumont 2011: kap. 3)

Dette var noe helt annet enn det gitarspillet han kjente fra kirkelige miljøer, hvor gitaren gjerne ble brukt til enkelt sangakkompagnement (Wilson 1965:2). Slik Son House beretter om denne begivenheten, må slidespillet ha vært en åpenbaring. Han skaffet seg selv en gitar, og etterhvert gjorde han store fremskritt. Snart ble han også kjent med Rubin Lacey som senere dette året fikk gjøre innspillinger for Columbia. Den lokale artisten James McCoy ble viktig, for visstnok var det av han at House lærte det musikalske grunnlaget for de låtene han skulle utvikle til «My Black Mama» og «Preachin' the Blues». Imidlertid brukte McCoy helt andre arrangementer, blant annet spilte han uten bottleneck (Wilson 1965:2–3). Ut fra hva han fortalte senere, var det ikke bare lett for House å melde overgang til djevelens musikk, og eventuelle samvittighetsproblemer måtte vel bli forsterket da han snart ble innblandet i en skyteepisode som fikk fatal utgang. Visstnok var det en mann som gikk amok med skytevåpen på en tilstelning der House spilte. Han grep inn, og det endte med at han skjøt og drepte mannen. Først fikk han en dom på 15 års staffarbeid på Parchman farm, men dommen ble snart tatt opp til ny vurdering, og han slapp ut etter et års tid på grunn av omstendighetene ved skytingen. Det er mye rundt både forbrytelsen, dommen og straffen som er uklart. Men vi kan regne med at erfaringen satte spor.

I sitt lokalmiljø var nå House blitt kjent som en habil musiker. Kort tid etter løslatelsen ble han invitert med av Charley Patton, som var en etablert artist, da denne skulle i studio i 1930. Innspillingene til Son House er blitt høyt vurdert i ettertiden, men på grunn av lave salgSTALL ble de ikke starten på noen platekarriere. Noe som også

skyldtes de økonomiske nedgangstidene. Plateselskapet Paramount avsluttet produksjonen i 1932. Lokalt var House en stjerne og ble en viktig inspirator for Robert Johnson og Muddy Waters. Intensiteten i fremføringen og det effektive slidespillet gjorde sterkt inntrykk.

Musikkologen Alan Lomax gjorde noen feltopptak med Son House i Mississippi i 1941 og -42, de er eminente, men var ikke ment for kommersiell bruk og ble liggende utgitte til 1960-tallet. Etter mange år borte fra musikkverdenen ble han gjenoppdaget i 1964 og fikk noen aktive år, før han måtte trekke seg tilbake, svekket av demens og andre plager. Han døde i 1988. Den eldre Son House hadde en høflig og forsiktig fremtreden, men når han sang blues, var han intens og dedikert, med øynene lukket, som om han var fordypet i sin egen verden, eller med blikket høyt hevet, som om han anropte høyere makter. Det finnes enkelte filmopptak fra disse årene. Gitarspillet kunne fremdeles være effektivt, følsomt og poengtert, men den tekniske siden av saken var ikke like imponerende som i ungdommen.

III

Tilbake til 1930: Sammen med Louise Johnson, Charley Patton og Willie Brown dro House fra Mississippi helt opp til Grafton, Wisconsin. Her hadde Paramount Records platestudio. Patton hadde vært der året før, og nå hadde de andre blitt med på hans anbefaling. På denne turen ble House godt kjent med Willie Brown, som skulle bli både en venn og kollega i årene fremover. Brown gjorde for øvrig flere innspillinger selv, han akkompagnerte Patton og gjorde seks egne låter. Det var nok til å fylle tre plater, to av disse er aldri blitt funnet, men den tredje regnes som et absolutt høydepunkt i blueshistorien: «Future Blues» på den ene siden og «M&O Blues» på den andre. Ellers hadde House et godt øye til pianisten Louise Johnson. På hennes innspillinger høres oppmuntrende tilrop fra Brown og House, blant annet på «On The Wall», en låt som handler om fordelene ved å ha sex i stående stilling.

Denne innspillingssesjonen er utførlig omtalt av flere forskere, blant de grundigste er Edward Komara, som jeg bygger på her (Komara 1997:3). Med tanke på den høye kvaliteten på innspillingene, må denne sesjonen regnes blant de viktigste i blueshistorien, hevder Al Wilson (Wilson 1965). Son House spilte inn i alt seks sanger. Tre av dem var så lange at de måtte deles i to. De fylte to platesider. Dette var ekstraordinært og sier mye om hans egenrådighet som kunstner. Her gjaldt prinsippet om autonomi: Kunstnerisk integritet og verkets egne regler. Ved siden av «Preachin' the Blues» gjorde han blant annet «Dry Spell Blues», som omhandler den dramatiske tørkekatastrofen dette året, en av de verste i USA's historie, teksten tegner en skrekkvisjon av det ødelagte landskapet, ikke uten allegoriske konnotasjoner, som et bluesens «Waste Land». Dette nummeret har for øvrig imponerende slidespill av House.

Alle masterpressingene til Paramount er tapt, så det eneste man har er 78-platene, og de kan være vanskelige å finne. Av «Preachin' the Blues» er det bevart ett eneste eksemplar, det er spillbart, men av dårlig kvalitet. Bare å få tak i ordene kan være en krevende øvelse. House spilte dessuten inn to kortere sanger som kom på en fjerde plate, den er også funnet i bare ett eksemplar, det skjedde så seint som i 2005. En av disse, «Mississippi Country Farm Blues», omhandler oppholdet på fengselsleiren som han nylig hadde sluppet ut fra.

IV

«Preachin' the Blues» ble i en senere versjon fra 1965 titulert «Preachin' Blues» uten bestemt artikkel. Denne endringen har litt å si for betydningen. I det ene tilfelle prekes *om* blues, i det andre har prekingen *resultert* i blues. Disse forskjellene henger sammen med tvetydigheten ved ordet blues, at det kan betegne både en sinnsstemning og en musikkform. De går noen ganger over i hverandre. Og benevnelsen på sinnsstemningen er eldst. Den går tilbake til 1700-tallet. Det ser ut til at den opprinnelig var knyttet til ubehag grunnet alkoholmisbruk. Etterhvert ble betydningen utvidet til nedstemthet mer generelt. Som en kuriositet kan vi nevne at i 1904 ble «blues» forsøkt etablert som diagnostisk kategori av Albert Abrams, en selvutnevnt lege som ble avslørt som kvakksalver (Abrams 1904). Den patologiske tilstanden skulle dreie seg om en form for tungsinn ledsaget av fysiske symptomer, formodentlig i slekt med depresjon eller nevrasteni. De svarte i Amerika har i tillegg fylt ordet med et eget innhold som inkluderer deres historiske erfaring med slaveri og rasistisk undertrykkelse. Under bluesens tidlige år var det flere hundre lunsjinger i USA. Den norske forfatteren og essayisten Kjartan Fløgstad har peika på at det er fra bluesen at rocken har sitt alvor:

*Alvoret er sosialt, det heng saman med undertrykking
og motstand. I rock'n'roll er alvoret bluesen si forteneeste.
Den populære artist som hadde gripe noko som helst av
svart country-blues, kunne ikkje lenger stå fram som rein
refrengsongar og sorglaust tralla at det går betre og betre
dag for dag. (Fløgstad 1996:79)*

Ordet blues er en sammentrekning av «blue devils». Mange bluestekster aktiverer denne personifikasjonen. Hos Son House ser vi at blues omtales i flertall, slik at inntrykket av de blå djevelene spiller med. Her fra del I, strofe 3:

*Oh, in my room I bowed down to pray
Oh, up in my room I bowed down to pray
Then the blues come along and they blowed my spirit away*

Allerede benevnelsen «blues» antyder altså en type demoni, men den siterte strofen kan også handle om bluesen som musikkform. Om

vi ser på neste strofe, finner vi at «womens and whisky» nå står på samme sted som blues, og med lignende funksjon i teksten. Med andre ord kan blues assosieres med uforsiktig uteliv, gambling, flørting og alkoholmisbruk. Den er djevelens musikk i metonymisk forstand. Fra Norge kjenner vi en lignende problematikk i forhold til folkemusikken. Det går historier om spillemenn som knuste felene sine etter kristen omvendelse: «Felas stordomstid var på 1800-talet, særleg som danseinstrument, men ein tilbakegang kom mot slutten av hundreåret som eit resultat av mange religiøse vekkingar; fela blei sett på som eit «syndig» instrument» (Store norske leksikon, oppslagsordet «Fele»).

For å oppsummere: Blues som sinnsstemning handler om lidelse, og det er vanlig å assosiere den med musikkformen. En blues er som regel en klagesang. Imidlertid opptrer «blues» i tittelen på en rekke sanger uten at dette dreier seg om musikkformen blues. Det kalles gjerne titulær blues og indikerer bare at sangen har et sørgelig innhold. Når det gjelder bakgrunnen for at ordet «blues» i det hele tatt kunne bli knyttet til en musikkform, er det vanskelig å si noe sikkert. Barbara Devi har pekt på at det mot slutten av 1800-tallet ble vanlig med en type langsom pardans i svarte miljøer i sørstatene, kombinert med inntak av alkohol, og hun mener alkoholrus var assosiert med blåfargen. Navnet skulle så blitt overført fra dansen til den ledsagende musikken (Devi 2012:25). Men en sosiolog som samlet inn musikk blant de svarte i sørstatene tidlig på 1900-tallet, Odum het han, noterte flere tekster der ordet blues ble brukt om sinnsstemningen, men i hans materiale omtales ikke musikkformen som blues. Han kaller disse sangene for «knife-songs», det var sørgmodige sanger som ble fremført til akkompagnement av slidegitar, noe som fremdeles er typisk for bluesmusikk (Odum 1911:261). Dette kunne bety at sinnsstemningen er primær. Vi bør huske på hele betydningskomplekset: Lidelsen, musikken og det 'syndige' levesettet (mer om dette i Åslund 2013:16–21).

Ordet «blues» er sentralt i «Preachin' the Blues», og det kan referere både til sinnsstemningen og til musikkformen. I den grad det siste er tilfelle, får teksten et metapreg, dette synes å være tilfelle i tittelen og dermed i de strofene som følger opp tittelens tema, men ordet «blues» trekker jo uansett med seg de andre konnotasjonene. «Preachin' the Blues» fremstår som en metablues, en poetikk med eksistensielle dimensjoner. Merk en personifikasjon som dette:

*Now I met the blues this morning, walking just like a man
Oh, walking just like a man
I said good morning blues, now give me your right hand*

Man må være åpen for at ordet blues får en utvidet eller endret betydning i sangen til House. Dersom denne strofen inngikk i en annen tekst, kunne vi oppfattet «blues» som en personifikasjon av sinnsstemningen, noe som kan være tilfelle her også, men i kraft av konteksten, slik den blant annet er angitt ved tittelen, så forstår vi at det

kanskje først og fremst dreier seg om en figurasjon av musikkformen. I sin tolkning av sangen vektlegger Teresa L. Reed at håndhilsningen kunne være noe mer enn bare høflighet. I lekmannsmenighetene var den et tegn på aksept. Man var tatt opp i menigheten:

In Part 2, the poet has resolved his spiritual dilemma and is resigned to preaching the blues. In fact, the blues, now personified, is a member of the poet's church. This becomes clear in the line "now give me your right hand." In the black Baptist tradition, church membership is granted when the preacher extends what is called "the right hand of fellowship." The poet thus creates a parallel between joining the church and his own reconciliation to the blues. (Reed 2003:56)

I stedet for å være en bitterironisk aksept av tungsinnet som kommer, så innebærer håndhilsningen her en aksept av House som tilhørende bluesens menighet. Men i neste omgang kan parallellen innebære en metaforisk overføring som indikerer at bluesen låner egenskaper fra menigheten. At musikkformen blues kanskje har muligheter i seg som er forenlige med en kirkelig kontekst, eller som bør være det. Her ser vi at en tolkning av ordet «blues» og den eventuelle transformasjonen av dette, kan lede oss inn mot kjernen av problemet. Men at House antyder en slik mulighet, betyr ikke at den realiseres annet enn som et moment i hans diktete univers.

V

Som nevnt er sangen fordelt på to platesider. Dette dreier seg faktisk om to opptak gjort etter hverandre, det er ikke én lang innspilling som er kuttet i to. Todelingen gir en symmetrisk struktur. Seks strofer i første del og fem i andre, hvor en vokalstrofe er substituert med en gitarsolo. Strofeformen er konvensjonell: Tre linjer, der den andre gjentar den første, mens den tredje får preg av en konklusjon. Imidlertid ser vi flere steder at nynning eller ordløs sang substituerer ordene før cesuren i andrelinjen. Det metriske skjemaet er ikke strengt, men det er tendens til sju trykktunge stavelser i hver linje. Gjentakelsesstrukturen kan tolkes som en form for «call and response», slik det ble brukt både i arbeidssanger, spirituals og annen svart tradisjon. Den musikalske rammen er den mye omtalte 12-taktersformen som lar hver sanglinje begynne på en ny akkord: Tonika, subdominant og dominant, for så å ende opp igjen på tonika. Teksten distribueres slik at den tendensielt opptar cirka halvparten av taktene. Dermed blir det rom for instrumentell utfylling, en utvidelse av call and response-mønsteret. Et inntrykk som forsterkes av at slidegitar muliggjør glissando- og vibrato-effekter som er egnet til å mime menneskelig stemme, både gråt, hyl, latter og rop. Ofte utnyttes midtcesuren på samme måte. Dermed er sang og instrument tendensielt likestilte. I et sanglyrisk perspektiv er dette interessant.

Det spesielle med Son House er den repetitive forenklingen, for ikke å si abstraksjonen. 12-taktersformens akkordvekslinger er knapt antydnet. Hele nummeret går på samme akkord. Gitaren er stemt åpent og spilt med slide. Sangen akkompagneres av et bassriff, og mellom sanglinjene spilles et tema som kontrasterer høye og lave toner. Med små variasjoner gjentas dette gjennom hele sangen. Det kan minne om høye stemmer og tramping eller uryddig dansing. Den perkussive spillestilen forsterker dette. Det er som når en forsamling er religiøst grepet. Slik det heter i teksten: «I want everybody to shout» (I, 2), «I want you to jump straight up and down» (II, 5). Innspillingene til House er preget av nærmest hypnotisk monotoni, samtidig som ordene fører langt av sted. Musikkhistorikeren Ted Gioia skriver at de som leter etter belegg for at bluesen har afrikanske røtter, kan finne det her:

Those seeking to uncover the roots of the blues in the epic works of the African griots will find support for their thesis in performances such as these, which defy all the pat expectations of Western pop music, and seem rather to be extracts from some personal Iliad or Odyssey which, with sufficient disk space and patience from the Paramount overseers, might easily have gone on and on into parts three and four and more. (Gioia 2008:99)

VI

I gjennomgangen av teksten forsøker vi å forstå artikuleringen og det tekstuelle innholdets samspill med den kunstneriske helheten. I liten grad går jeg inn på forholdet til andre sanger og til tradisjonen. Utveksling av tekstelementer er et trekk ved bluessjangeren, og den enkelte sangen vil kunne oppvise et intertekstuell spill som kompliserer og beriker meddelelsen, men dette ser ikke ut til å ha betydning for den tematiske sammenhengen i dette tilfelle. En av strofene forekommer hos Texas Alexander, og Bessie Smith har en sang med samme tittel som ble utgitt i 1927. Det er verdt å merke seg Smiths bruk av prekenmetaforen: «Preach 'em blues, sing them blues». Men hun følger ikke opp denne figuren med en tematisk behandling av forholdet mellom blues og religion. I samtaler med Al Wilson fortalte House at en av strofene var inspirert av McCoy, men slik Wilson vurderer dette, ville det som eventuelt var lånt fra andre få nytt liv og ny mening i den kunstneriske helheten som sangen utgjorde: «I believe they regard traditional lyrics as 'theirs' if they use them in an original piece of music, as do countless other bluesmen who have made similar statements» (Wilson 1965:5). Det kan bemerkes det ikke er kjent noen innspillinger av sangen til McCoy. I denne sammenheng er det avgjørende at House presenterte «Preachin' the Blues» som et helhetlig verk som uttrykte hans kunstneriske intensjon på en måte han sto inne for (Wilson 1965). Det tilsier at sangen bør behandles som et selvstendig verk. I et hermeneutisk perspektiv handler tilegnelse om å delta i verkets spill. Slik dette kan utfoldes ut fra dets egne regler.

Teksten til «Preachin' the Blues» er gjengitt på slutten av dette essayet. Ettersom kvaliteten på innspillingene ikke er den beste, kan det være delte meninger om hvordan enkelte tekststeder skal leses. Imidlertid later det til å være enighet om de viktige stedene.

Vi ser på de to første strofene:

1. *Oh, I'm gon' get me religion I'm gon' join the baptist church
Oh, I'm gon' get me religion I'm gon' join the baptist church
I'm gon' be a baptist preacher and I sure won't have to work*
2. *Oh, I'm gonna preach these blues now, and I want everybody to shout
Mmm-mmm, I want everybody to shout
I'm gonna do like a prisoner, I'm gon' roll my time on out*

De danner et par med parallell oppbygning på flere nivåer. Perspektivet er mot fremtiden. Jeg'et kommer med erklæringer om eksistensielle prosjekter. Men parallelliteten innebærer ikke innholdsmessig sammenfall. Det kan være spenninger mellom strofene. «Get me a religion» står det først, dette kan virke som en tingliggjort talemåte. Innebærer det en type ironi? En gang Son House fortalte om en avgjørende vending i sitt religiøse liv, brukte han denne talemåten. Under arbeidet på marken ble han plutselig fylt av Guds nåde. I denne mystiske opplevelse erfarte han sannheten av det budskapet som var innholdet i den forkynnelsen han praktiserte. Nå kunne han bli en troverdig predikant. Selv om denne følelsen snart måtte avta, ble den bevart i et sterkt minne. Ventelig er uttrykket i slekt med slike folkereligøse talemåter som å bli *frelst* eller «vera i nåden», som Enok Haave sier i Arne Garborgs roman *Fred*. For utgangspunktet for strofene er jo en mangel. Følelsen er der ikke. Jeg'et mangler religion.

Vedrørende åpningslinjene må vi huske på den underforståtte selvreferansen. For ordene ytres i en blues, og det er en bluessanger som uttaler dem. Med andre ord er det som bluessanger at han vil «get religion» og bli opptatt i kirken. Slik sett innebærer linjene en utopi om åndelig og sosial aksept uten å måtte renonsere på en vesentlig del av den personlige og kunstneriske integriteten.

Teresa L. Reed oppfatter tredjelinjen som sarkastisk. På denne tiden var det flere predikanter som tok sang og gitarspill i bruk. Hun mener at sangen har preg av satire, at den utleverer predikantenes språklige klisjeer ved å vrenge dem slik at hykleriet blir tydelig:

It was common for the Evangelical preacher to share in the folk style of the blues singer in the 1920s and 1930s; The blues lyricist created an outspoken satire on these evangelists when he used their stylings to convey his secular message. Son House's "Preachin' the Blues," Parts 1 and 2, were both recorded in Grafton, Wisconsin, in 1930 and are excellent representations

of this device. House's performance of "Preachin' the Blues" imitates the inspirational feel of the self-accompanied preacher. [...] Part I suggests that religion, at least as symbolized by the Baptist preacher, is tantamount to laziness. (Reed 2003: kap. 2)

Adam Gussow bringer også flere eksempler på hvordan bluesartister gjorde narr av hykleriet til visse evangelister som tenkte mer på penger enn på det kristne budskapet (Gussow 2017). Men her tror jeg tolkningen må ta hensyn til den tekstuelle helheten og til alvoret i fremføringen. Det er tvilsomt om man kan slå entydig fast at budskapet til House er sekulært. Da går man nettopp glipp av den dialektiske kompleksiteten som preger denne sangen. House hadde selv religiøse sanger på sitt repertoar. Dette ga han flere eksempler på etter gjenoppdagelsen. Reeds tolkning innebærer at en alvorlig eksistensiell konflikt reduseres til entydig satire.

Selv om tredjelinjen kan oppfattes som en humoristisk utlevering av predikantenes latskap, så har linjen først og fremst en referanse til det tunge kroppsarbeidets lidelse. Den fattige landbefolkningen hadde så vanskelige arbeidsforhold at motivasjonen om å slippe unna dette er helt legitim. Det er heller en betimelig påminnelse om forholdet mellom kroppen og sjelen. At en frigjøring også må bety at det lempes på lidelsen ved fysisk arbeid. House sier det som det er. Her ser vi en styrke ved bluesen som kunst. Den lar sannheten komme til uttrykk. Michael Broyles kommenterer dette stedet slik:

Yet, these motivations – the spiritual and the temporal – are not mutually exclusive. House seems to have felt a complex mixture of motivations to preach and pastor, many of which arose in response to his immediate temporal situation. Nonetheless, this mix of motivations seems to have conjured a plethora of intellectual, emotional, spiritual, and existential problems for House, leading him to continually struggle with the reconciliation of his temporal and spiritual yearnings. (Broyles 2013:54)

At teksten for øvrig bruker talemåter fra prekenstilen, er langt fra påfallende ut fra sangens tittel, og innebærer ikke nødvendigvis en satire verken over predikantene eller over det livssynet som de representerer, men heller et forsøk på å la disse ulykkelige motsetningene nærme seg hverandre.

I strofe 2, som handler om å preke blues, virker prosjektet nærmere i tid. Det dreier seg om bluesen som musikkform og som en erfaring av et savn. Referansen til det responderende kollektivet er interessant. Man kan få inntrykk av at det er noe introspektivt over Son House som kunstner, men her ønsker han bekreftelse fra fellesskapet. Dette kan jo dreie seg om den slags respons han kunne få på et spillested en sein kveld, men det minner også om reaksjonsformen i en afrikansk-amerikansk menighet. I denne tvetydigheten uttrykkes altså et savn

etter kirkens fellesskap. I forhold til den kulturelle situasjonen er House en kunstner, og slik sett innebærer bluesmusikken en befrielse fra kirkens kultiske bånd, men hans frihet har en pris. Han sammenligner seg med en fange, som forsøker å slippe billigst mulig fra det. En fange er innesperret, holdt unna fellesskapet. En predikant slipper å lure på hva som er hans oppgave. Kirken representerer en fast og trygg meningsstruktur som jeg'et mangler. Daniel Beaumont er inne på at fengselsreferansen også kan være et hint om Houses egen nære fortid:

The verse describes the turning point of his life – embracing the blues – as a conversion and as a form of liberation, as is evident in the allusion to prison. Taking up the blues seemed to have released House from a different sort of prison. The meaning of the phrase “roll my time on out” seems to be to pass one’s time as easily and with as little trouble as possible. His most important experiences between 1927 and his arrival in 1930 in Lula are condensed in the verses. (Beaumont 2011: kap. 4)

Men hva innebærer det å «preke blues» i denne sammenheng? Det kan tolkes på to måter: På den ene siden kan det bety et farvel med religionen. Bluesen har erstattet religionen som innhold i hans preken. Michael Broyles tolker dette stedet på en slik «negativ» måte:

Certainly, House’s reasons for leaving the church are complex and multi-faceted, but these lyrics indicate that, for House, his decision or calling to preach the Blues negated the possibility of him thereafter participating in “traditional” Christian worship. In other words, between the two “seats” available – Christianity and the Blues – House chose the Blues. And like many of his predecessors, his new lifestyle led to a profession of playing music at house parties, juke joints, and Blues halls, in addition to busking. Likewise, House’s immersion into Blues culture accompanied much more prominent access to alcohol and other vices. (Broyles 2013:3)

På den andre siden kan det å preke blues bety at bluesen integreres i den religiøse forkynnelsen. Det skjer en metaforisk overføring fra prekenen, som jo er en religiøs yringsform, og til bluesen. Denne siste tolkningen kan være rimelig om vi vektlegger forholdet til strofen foran. Hele konstruksjonen med å «preke blues» har denne tvetydigheten. Og det er viktig å ha den for øye. Denne spenningen representerer noe av nerven i verket.

I en artikkel fra 2014 kommer Kyle Crockett inn på denne problematikken. Crockett oppfatter prosjektet til Son House som et forsøk på å forene blues og religion:

House took a different path, bringing the evangelical, experiential nature of Christianity straight to the alcoholics,

harlots, gamblers, and rabble-rousers of the Mississippi juke joints; furthermore, it was his blues music setting that gave his message weight. All at once, listeners heard a man just like them, made weary by labor, discrimination, and suffering, preaching a veiled gospel in the most honest way he knew how. His brutal honesty made for an inescapable performance; his lyrics expressed a sincere personal struggle between a life of God and a life of vice. (Crockett 2014:14)

Dette er vel mer et forsøk på å tenke i forlengelsen av teksten enn en egentlig analyse. Crockett situerer prosjektet innenfor rammen av Son Houses biografi og hans interaksjon med den afrikansk-amerikanske kulturen. Jeg har sans for et slikt perspektiv på Son House og hans konflikter, her godtas han på en måte som den bluespredikanten han synger at han vil være. Crockett ser de konflikter House må leve med, men likevel synes det som om han knytter House litt for entydig til hans prekenengjering, slik at han får sin livsmening fra denne. Det er en fare for at den vesentlige tvetydigheten underkommuniseres. For slik vi har påvist en utopisk dimensjon i Houses formidlingsprosjekt, så røper også teksten en viten om at utopien bare er utopi. Ikke minst må vi gjenta det vi har vært inne på: At strofene 1 og 2 kun presenterer planer og ønsker. Indirekte sier de derfor mest om hva jeg'et mangler. Et formulert ønske om å være predikant er ikke det samme som faktisk å være predikant. Et ønske om anerkjennende respons fra fellesskapet er heller ikke det samme som at den inntreffer. Strofene uttrykker en tapserfaring.

VII

De neste strofene utdyper tapserfaringen med parallelle formuleringer, men fjerde strofe virker mest desperat, jeg kunne hatt religion, «*this very day*», står det. Ut av linjene taler smerte over eksistensiell tomhet og fortvilte samvittighetskvaler:

Oh, I'da had religion, Lord, this very day

Men begge disse strofene (3 og 4) samles i hovedpunktet om at jeg'et ikke har vært i stand til å be. Fordi bluesen kom og forstyrret (3), eller fordi kvinner og whiskey forhindret ham (4). Til forskjell fra de to første strofene har 3 og 4 et perspektiv mot fortiden. Jeg'et har erfart en konflikt mellom religionen og bluesen. Da forstår vi at det er på bakgrunn av denne erfaringen at 1 og 2 proklamerer prosjektet om å formidle mellom dem.

Strofe 5 og 6 bringer inn positive følelser eller verdier, men de er ikke realisert. Jeg'et bekjenner sine nåtidige tanker og følelser:

*Oh, I wish I had me a heaven of my own
(praise God almighty)*

*Yeah, heaven of my own
Then I'd give all my women a long, long happy home*

*Yeah, I love my baby just like I love myself
Oh, just like I love myself
But if she don't have me she won't have nobody else*

Femte strofe om «a heaven of my own» representerer et forsøk på å bryte av fra det sosiale presset som ligger bak polariseringen av religionens og bluesens verden, og den fordømmelsen som artisten må ha internalisert som dårlig samvittighet. Alle kvinnene i tredje linje kunne representere et «haremsønske», men er snarere dårlig samvittighet overfor kvinner han har kjent, for at han ikke har kunnet ta ansvar. Ønsket er sprunget ut av en opplevelse av nød. Det er en utopi om forsoning som også inkluderer forsoning med jegets materielle situasjon. At himmelriket skal realiseres på jorden. Men allerede talemåten indikerer en visshet om at dette er et ønske som vil forbli kun et ønske. Strofe 6 gir en versjon av kjærlighetsbudet i Johannes-evangeliet, men sjalusien blander seg inn. Vi er tilbake hos det ensomme jeget som ikke har annet enn erfaringen av å være avvist, en erfaring som genererer en sosialt destruktiv hevngjerrighet. Slik kan kjærlighet slå over i hat. Blues-jeget viser altså frem både sin fattigdom, sin uansvarlighet og sin sjalusi. Tapet av religiøs livsmening henger sammen med erfaringen av samfunnsmessig urettferdighet.

VIII

Det ensomme og avviste jeget har bønnens mulighet tilbake, men nå har vi akkurat hørt at jeget ikke har vært i stand til å be. Og når bønnen på nytt trekkes inn i del II, så er det ikke som noe annet enn en plan for fremtiden. Planen om å be knyttes til et ønske om at dette skal befri jeget fra det problematiske og lidelsesfylte som hefter ved predikantgjerningen, både slik den har vært, og slik han forsøker å omforme den, må vi tro: «Leave my preachin' blues laying there». Forventningene til predikantrollen er så strenge at de ikke er til å leve med.

Bønnen er et fremtidig prosjekt som ennå ikke er realisert. Og når det blir med planen, kommuniseres derved en tvil på om det vil nytte, eller det kan fremdeles være noe som hindrer jeget. Her slås det altså ikke fast at det er nytteløst å be, bare at det er tvil. Striden befinner seg så å si i en spenningsfull tilstand av uavgjorthet.

Fra dette fremtidsprospektet vender jeget tilbake til møtet med den personifiserte bluesen. Det skal ha skjedd tidligere samme dag. Bluesen er «just like a man». Møtet har vi alt kommentert ovenfor, men etter at vi nå har vært igjennom en del av strofene, kan vi rekapitulere og nyansere tolkningen. For det første har bluesen vist seg å være noe som har forstyrrer jegets religiøse forhold (I, 3), for det andre har bluesen

vært forsøkt integrert i et fremtidig formidlingsprosjekt (I, 2). Jeg'et har altså et ambivalent forhold til bluesen. Dessuten kan det være vanskelig å fastslå når det er snakk om bluesen som sinnsstemning, og når det handler om musikkformen, som sangen selv er et eksempel på. Disse to går i en viss grad over i hverandre, og tvetydigheten er åpenbart noe av poenget, begge deler er vesentlige for uttrykket. Den problematikken som sangen behandler, representerer et eksempel på blues som sinnsstemning. Dette er også den stemningen som formidles i det fremførte verket. Men sangen selv er et eksempel på blues som musikkform. Og når det synges om å «preach these blues» har dette en selvrefererende karakter. Med andre ord dreier det seg om den kunstformen som jeg'et nå er dedikert til. For at jeg'et er dedikert til bluesformen er en underforstått premiss for teksten. Vi kan vel si at den demonstreres i fremføringen.

Når vi får vite at jeg'et har møtt bluesen, kan dette være en metaforisert omskriving av nedstemthet. Samtidig er det noe tillitsfullt over ønsket om å trykke bluesens hånd. Her kan musikkformen også komme inn. Slik sett dreier det seg om erfaringen av at lidelse kan uttrykkes i kunst, og på den måten transformeres til et estetisk fenomen. Bluesen innebærer en erkjennelse av lidelsen i menneskelivet og en vilje til å gestalte lidelsen til kunst. Autentisiteten blir en verdi som blues-jeg'et kan støtte seg på. Vi kan merke oss at av alle de elve strofene, er det tre i preteritum, og to av disse rapporterer om konfrontasjoner eller møter med bluesen.

IX

Strofe II/3 presenterer en bønnens besvergelse som er formulert så absolutt at intensiteten i seg selv vekker mistanke om hvorvidt den angsten som bortvises virkelig lar seg jage på den måten. Er det virkelig ingenting som kan bekymre? Er jeg'et virkelig tilfreds? Nøkkelen ligger også her i temporaliteten: Det handler om ønsker for fremtiden. Selv om strofen formidler en tilkjempet optimisme, er den i realiteten et uttrykk for at det i nået er nettopp bekymring som fyller jeg'ets liv.

Strofe II/4 besverger bluesen som et kall, og uttrykket «gospel blues» dukker opp som sjangerbenevnelse, der pronomenet «these» indikerer at den fremførte sangen selv kan være et eksempel. Strofen gir uttrykk for at det haster. Situasjonen er prekær, slik man også får inntrykk av ut fra desperasjonen i stemmen. Hva er gospel blues? Det er neppe den pragmatiske løsningen som består i å skifte mellom blues og gospel, noe Thomas Dorsey var kjent for. Kanskje er det slik at de utopisk skal være ett og det samme, en blues som ikke bare er kompatibel med det kristne budskapet, men som har dette som integrert moment. Imidlertid er det tvilsomt om dette skulle være meningen, for det ville bety at utopien om en forsoning allerede skulle være realisert, noe som ville ta bort hele spenningen fra sangen. Det må heller bety at jeg'et skal fremføre sitt

ønske om en slik forsoning, og sin klage over at den ikke har funnet sted. Nettopp slik det skjer med den fremførte sangen. Ut fra forutsetningen om at konflikten ikke er til å holde ut. Det er derfor situasjonen er prekær. Dette betyr at resten av sangen blir nøkkelen til denne strofen, og dermed kan ønsket forstås i desillusjonens perspektiv. For i teksten skjer en stadig oscillering mellom utopi og desillusjon, noen steder kan de knapt skilles fra hverandre. Denne strofen er den nest siste og den eneste hvor Gud nevnes, slik markeres en tematisk stigning, og etter denne strofen er det som ordene svikter, for nå overtar gitaren. Det er bare en enkel lovprisning som blander seg med gitarspillet: «Praise God Almighty». Når jeg'et anroper guddommen på denne måten, så betyr ikke det at han nødvendigvis føler seg nær Gud. Fortvilelsen kommuniserer heller at det motsatte er tilfellet. Når gitaren får overta neste strofe, kan det innebære en demonstrasjon av at gitarbluesen, selve musikken, er et vesentlig element i den gospelbluesen jeg'et skal predike. Det kan bety at den formidlingen jeg'et søker, som også er en forsoning, ikke er mulig å fange inn i verbalspråket alene. En troverdig artikulering av forsoningen måtte innebære at den også hadde skjedd i virkeligheten. Det blir opp til gitarbluesen å besverge formidlingen som uteblir.

Avslutningsstrofen er håpefull. Det å preke blues skal resultere i sosial aksept. Det beskrevne rommet kan minne om en kirke. Og når ånden kommer over forsamlingen, skal søstrene «jump straight up and down». Dette handler også om kunstens samfunnsmessige funksjon. Sangen viser oss kunstnerens utopi om den estetiske kommunikasjonens sosiale integrasjon i en meningsfull helhet. I et historisk perspektiv kan dette tolkes som et minne om kunstens opphav i kulten. House fremstiller et avgjørende skritt i autonomiprosessen – slik dette kan gestaltes i den sjangerbestemte og regionalt formidlede form som er mulig, dette skrittet er både befriende og smertefullt.

Det er noe med dette verket som brytes i mange retninger. Når man nærleser teksten, viser det seg at forsøk på å fjerne tvetydigheten ikke fører frem. Sangen forsøker å tro på sitt eget forsoningsprosjekt. Men i fremstillingen av dette, kommer lidelsen til uttrykk, og besvergelsen av forsoningen innrømmer hele tiden at dette er en ikke realisert tilstand. Beaumont relaterer temaet til biografien:

There is no way to reconcile the scorn expressed in the song with House's repeated professions of faith. His repeated professions of faith may have been directed mostly at some hardened, impenitent infidel in himself. Whatever the truth of the matter is, it is certainly true that it was only after House became a bluesman that his ambivalent attitude about religion would become for him a full blown conflict whose tension and violence would fuel his drinking – but also raise his musical performances to the level of powerful art. (Beaumont 2011: kap. 4)

«Preachin' the Blues» representerer verken et farvel med religionen eller en tilslutning til den. Den fremviser iallfall ikke en lykkelig forsoning mellom bluesen og religionen. Posisjonene eksisterer så å si begge som muligheter i verket, men ingen av dem vinner, og de syntetiseres ikke. Denne negativiteten representerer sangens verdi som autentisk kunstverk. Verket blir det stedet hvor denne striden holdes åpen, hvor sannheten om aporien fastholdes. Her ligger kunstverkets ytelse og dets egen fremføring blir dermed et svar på den problematikken det reiser. På den måten kommer også lidelsen til uttrykk selv om den ikke oppheves. Tekstens sannhet er den uavgjorte tvetydighet som det er umulig å komme til klarhet over. Det sosiale og ideologiske feltet bærer på dype motsigelser som kan avleses av sangen, og som forsterkes og formidles på det individuelle plan i form av indre spenninger og konflikter. Slik det her er demonstrert i tolkningen av sangteksten.

Sammen med denne innspillingen i 1930 gjorde Son House også noen andre sanger som omhandler en religiøs, eksistensiell tematikk: «Ain't no heaven, ain't no burnin' hell/where I go when I die, nobody can tell». Slik synger han i «My Black Mama». Der er det dødsbudskapet og synet av den elskede som ligger død, som vekker det religiøse alvor, hun må ligge der nede «'till Judgement day», heter det. I «Dry Old Spell», som handler om tørkekatastrofen, vender han seg til Gud, som i en bønn. Teksten har apokalyptiske perspektiver:

*It's a dry old spell everywhere I been
Lord, it's a dry old spell everywhere I been
I believe to my soul this old world is about to end*

Disse sangene fra samme sesjon berører altså den religiøse eller eksistensielle problematikken vi møter i «Preachin' the Blues».

X

Innledningsvis pekte vi på det estetiske overskuddet ved sangen. Dette har et tilsvarende i den fascinasjonen som initierer ønsket om å gå inn i verket slik jeg har forsøkt å gjøre. Det kan virke underlig at et uttrykk for lidelse kan gi et slikt estetisk løft som disse innspillingene gjør. På bakgrunn av en slik undring kan man reise spørsmålet om lidelsens mening i kunsten generelt og i bluesen spesielt. Selvfølgelig er ikke dette et problem vi kan løse her. Imidlertid kan det være en fin avrundning på det hermeneutiske prosjektet å ta opp noen av de større spørsmål som melder seg etter fortolkningen av et enkeltverk. Vi skal antyde hvordan perspektivet kan utvides gjennom å trekke inn tre teoretikere som er svært forskjellige, men som hver for seg kan avdekke viktige sider ved problematikken.

Bluesens problem er i slekt med det tragiskes problem: Hvorfor finner vi mening i å oppsøke et kunstverk som har fremvisning av menneskelig lidelse som hovedkomponent? Aristoteles sier om

tragedien at «gjennom frykt og medlidenhet fører den til den renselse som hører slike sinnsstemninger til» (Aristoteles 2003:31). En slik affektiv eller emosjonell opplevelse vil kunne igangsette den fortolkende refleksjonsprosess som gjør opplevelsen til en erfaring. Den aristoteliske katarsis sier noe om kunstens eksistensielle og sosiale funksjon. I den kunstneriske formidling kan vi oppleve former for lidelse som vi vet har fiksjonens karakter, men som samtidig sier oss noe vesentlig om hva det vil si å være menneske. Kunsten blir en utforskning av oss selv. Her skal vi ikke påstå at bluesen kan forstås som en moderne tragedie, men de to kunstformene har kanskje et visst slektskap i det følelsesregisteret som aktiveres. Slik kan den enkelte skuespillers klagesang være fjernt i slekt med den bluesen som fremføres av en sanger i Mississippi.

Med Gadamer kunne vi trekke inn den symbolske dimensjonen som har med kunsterfaringens dype gjenkjennelse å gjøre. For i hans perspektiv kan den estetiske meningsdannelsen føre inn i gjenkjennelsen av et menneskelig meningsfellesskap omkring de eksistensielle vilkår vi er utlevert til (Gadamer 2003:83–95). På den måten vil kunstverket også kaste lys over vår egen eksistens. Filosofen Theodor Adorno har en mer samfunnskritisk orientering. Hans estetiske teori er komplisert, men vi forsøker å hente ut noen hovedpunkter. Han er kjent som en kritiker av populære musikkformer, men likevel er det elementer i hans estetiske teori som kan gjøres gjeldende overfor bluesen. For kunsten er lidelsenes språk, ifølge Adorno. Her ligger dens negative og samfunnskritiske moment. Det er ikke vanskelig å se at dette poenget er relevant for bluesmusikken. Den fremsto som et lidelsens språk i afrikansk-amerikanske miljøer på den tid Son House etablerte seg som kunstner. Men for dialektikeren Adorno har saken også en annen side. For i kunstens estetiske skinn ligger et affirmativt, nærmest feirende, element. I uttrykket for den bunnløse fortvilelse ligger et løfte. Adorno snakker om konstellasjonen av det negative og det affirmative som «kunstens utopiske figur» (Adorno 1998:402). Sagt på en enklere måte: Uansett hvor fortvilet og negativ kunsten er: Om den fortsatt skal være kunst, så må den formidles i en estetisk form som kan vinne tilslutning i kraft av nettopp dette.

I lys av tragedien kan vi se fremføringen til Son House som gestalningen av en eksistensiell hybris som truer med å bli hans undergang. Fortvilelsen aktiverer en katarsis som lar oss forstå hvor dramatisk det er å skulle leve uten Gud og uten kirkelig fellesskap. Med Gadamer gjenkjenner vi de eksistensielle vilkår som avdekkes når konflikten får utvikle seg, ikke minst hvordan tiden og dens dimensjoner strukturerer vårt følelses- og tankeliv. Fortidige hendelser har forstyrret gudsforholdet, dette bearbeides i teksten på en stilisert måte, mens gjenoppbyggelsen av forholdet besverges med stor kraft samtidig som den skyves inn i fremtiden. Forløpet veksler mellom anger og håp. Selv om denne erfaringen eksistensielt sett beløper seg til en slags plagsom uavgjorthet, så representerer fremstillingen av den et potensiale for avklarende gjenkjennelse. Vi vet alle at livet ikke er lett. Derfor kan

også nødvendigheten av å velge bli tydelig. Sangen er et utkast til en fremtidig væren-i-verden, men dette utkastet følges av mistanken om at det ikke vil gå helt slik.

Inspirert av Adorno kan vi peke på de mytiske maktene som gestaltes av jeg'et og som han brytes med i et forsøk på rasjonalisering, han tilslutter seg og distanserer seg på samme tid, så det blir som en slags opplysningens dialektikk i miniatyr. Og teksten spiller ut en hel katalog av følelser. Teksten viser hvordan samfunnsorganisasjonen har muliggjort store klasseforskjeller, der den svarte underklassen er utlevert til fattigdom og mangelfull utdanning, samtidig som den bærer på minnet om slaveriet. Tenkemåten preges av en religiøs kultur der kritiske impulser vendes innover mot den enkelte synder og ikke oppover mot undertrykkerne. Samfunnets ideologi representerer en sterk identitetstenkning der strenge kriterier for livsførsel og livsmuligheter gjøres gjeldende. Driftslivet demoniseres, kuturen polariseres og fremtiden låses fast til den utbyttede klassen man er født inn i. I et negativt-kritisk perspektiv kan dette leses ut av teksten, men samtidig er sangfremføringen et kraftfullt estetisk uttrykk, et lystfullt sanselig spill, som gjør at vi forstår hvorfor Gadamer sammenligner kunstverket med en fest (Gadamer 2003:96–105). Dette affirmative aspektet inngir også teksten en viss utopisk kraft. Fremtidsplanene fremføres med styrke og overbevisning. Som om jeg'et synger seg til mot. Og teksten kan leses som en foregripelse av en samfunnstilstand som ikke er preget av den ideologiske polariseringen som sangen er et uttrykk for, med bluesen ved den ene polen og kirken ved den andre.

Vi har sett hvordan en fortolkning av teksten har demonstrert de konflikter som gjør seg gjeldende i den, samtidig som vi har sett hvordan den fortolkende refleksjonen er blitt ledet i retning av andre begreper og mer overordnede perspektiver som i neste omgang kan relateres til verket. Slik har vi et eksempel på den vekslingen mellom helhet og del som ifølge den hermeneutiske filosofien kjennetegner forståelsen og fortolkningen. Sangen til Son House er langt fra uttømt med dette, men kanskje er den åpnet opp, slik at flere får lyst til å bevege seg inn i den. ■

Preachin' the Blues Pt 1, 1930

Oh, I'm gon' get me religion I'm gon' join the baptist church
Oh, I'm gon' get me religion I'm gon' join the baptist church
I'm gon' be a baptist preacher and I sure won't have to work

Oh, I'm gonna preach these blues now, and I want everybody to shout
Mmm-mmm, I want everybody to shout
I'm gonna do like a prisoner, I'm gon' roll my time on out

Oh, in my room I bowed down to pray
Oh, up in my room I bowed down to pray

Then the blues come along and they blowed my spirit away
 Oh, I'd'a had religion, Lord, this very day
 Oh, I'd'a had religion, Lord, this very day
 But the womens and whiskey, well, they would not let me pray
 Oh, I wish I had me a heaven of my own
 (praise God almighty)
 Yeah, heaven of my own
 Then I'd give all my women a long, long happy home
 Yeah, I love my baby just like I love myself
 Oh, just like I love myself
 But if she don't have me she won't have nobody else

Preachin' the Blues Pt 2, 1930

Yeah, I'm gon' fold my arms , I'm gonna kneel down in prayer
 Whoa, I fold my arms, gonna kneel down in prayer
 When I get up I'm gonna leave my preachin' blues laying there
 Now I met the blues this morning, walking just like a man
 Oh, walking just like a man
 I said good morning blues, now give me you right hand
 Now there ain't nothing now baby, Lord that's gon' worry my mind
 Oh, Lord that's gon' worry my mind
 I'm satisfied I got the longest line
 I got to stay on the job, I ain't got no time to lose
 Yeah, I ain't got no time to lose
 I swear to God, I got to preach these gospel blues
 (Praise God almighty)
 Oh, I'm gonna preach these blues and choose my seat and sit down
 Whoa, I'm gonna preach these blues now and choose my seat and sit down
 When the spirit comes, sisters, I want you to jump straight up and down

Referanser

Litteratur og trykte kilder

- Adorno, Theodor W. 1998/2004. *Estetisk teori*. Overs. Arild Linneberg.
 Oslo: Gyldendal.
- Aristoteles 2004/2013. *Om diktekunsten*. Overs. Samuel Ledsaak.
 Oslo: Cappelen Damm.
- Abrams, Albert 1904. *The Blues (Splanchnic Neurasthenia). Causes and Cure*.
 New York: E. B. Treat and Company.
- Beaumont, Daniel 2011. *Preachin the Blues: The Life and Times of Son House*.
 Kindle Edition. New York: Oxford University Press.

- Broyles, Michael 2013. «Preachin' the Blues». *The Intersection of Christian and Blues Exegesis and Hermeneutics in the Life and Lyrics of Son House*. Masteravhandling, Arizona State University. https://repository.asu.edu/attachments/110655/content/Broyles_asu_0010N_13065.pdf. Hentet 05.01.2020.
- Crockett, Kyle 2014. *A Study of the Life and Legacy of Son House on the Identity and Character of Blues Culture*. Masteravhandling, University of Mississippi. <http://thesis.honors.olemiss.edu/169/1/Son%20House%20Thesis.pdf>. Hentet 05.01.2020.
- Davis, Rebecca 1998. «Child is Father to the Man. How Al Wilson Taught Son House to Play Son House». *Blues Access* nr 35. Boulder, Colorado.
- Devi, Debra 2012. *The Language of the Blues from Alcorub to Zuzu*. Kindle Edition. Jersey City: True Nature Books.
- Fløgstad, Kjartan 1996. *Antipoder. Essays*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Gadamer, Hans-Georg 2003. *Konst som spel, symbol och fest*. Ludvika: Dualis.
- Gioia, Ted 2008. *Delta Blues. The Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music*. New York: Norton.
- Grossman, Ron 2018. «Mahalia Jackson, 'Queen of Gospel' to Chicago and the world». *Chicago Tribune* 13 september 2018. Hentet fra nettet 20.09.2020: <https://www.chicagotribune.com/opinion/commentary/ct-perspec-flashback-mahalia-jackson-gospel-0916-20180912-story.html>
- Gussow, Adam 2017. *Beyond the Crossroads. The Devil & the Blues Tradition. New Directions in Southern Studies*. Kindle Edition. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Gäverth, Leif 1983. «Son House – en av de sista». *Jefferson* Vol. 15, nr. 62 (1983):10–16.
- Hamilton, Marybeth 2008. *In Search of the Blues*. New York: Basic Books.
- Komara, Edward 1997. «Blues in the Round». *Black Music Research Journal*, Vol. 17, nr. 1 (1997): 3–36.
- Monge, Luigi 2008. «Preachin' the Blues: A Textual Linguistic Analysis of Son House's 'Dry Spell Blues'». I: *Ramblin' on My Mind: New Perspectives on the Blues (African American Music in Global Perspective)* Red. David Evans. Kindle Edition. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Odum, Howard W. 1911. «Folk-Song and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes» (part 1 & 2). *The Journal of American Folklore*, vol. 24, nr. 93–94 (1911).
- Reed, Teresa L. 2003. *The Holy Profane. Religion in Black Popular Music*. Kindle Edition. The University Press of Kentucky 2003.
- Store norske leksikon*. Nettversjon. Oppslagsordet «fele». Informasjon hentet november 2020. <https://snl.no/fele>
- Sullivan, John Jeremiah 2014. *Pulphhead. Fortellinger fra den andre siden av USA*. Overs. Alexander Leborg. Oslo: Cappelen Damm.
- Wald, Elijah 2005. *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*. New York: Amistad HarperCollins.

West, Bob. «From the Vaults: Bob West Interview with Son House.»

I: *Blues & Rhythm* 207 (March 2006) a reprint of a 1968 interview.

Wilson, Al 1965. «Son House – An Analysis of his Music and a Biography»,

Blues Unlimited/Collectors Classics 14. Uten trykkested.

Åslund, Arnfinn 2013. «Bluesen og dens lyrikk. Charley Patton og Charlie McCoy».

Agora, Vol. 31, nr. 1–2 (2013): 5–34.