

Kapittel 8

deLillos

Det er vel knapt overraskande at den ubestridde leiaren i deLillos er Lars Lillo-Stenberg, mannen bandet er oppkalla etter. Etter å ha spelt inn ein demo i 1984, med Jørn Christensen på gitar og Ola Snorheim på trommer, får han tilbod om spelejobb. Han samlar då det som blir bandet i løpet av eit par veker. Og den opphavslege ideen om å kalla seg the Lillos blir fort til deLillos – analogt med De Press, bandet Christensen og Snorheim tidlegare har spelt i (og kanskje òg inspirert av namnet på den amerikanske forfattaren Don deLillo).

At deLillos raskt blir eit fenomen, ser ein tydeleg i Morten Jørgensen sitt essay om norsk rock, med vekt på tekstane, i litteraturårboka *Signaler 86* (1986). Her presenterer han A-laget av norske tekstforfattarar. Dei er alle frå band som er representerte i boka du nå held i hendene. Og så tar han med Lars Lillo-Stenberg, som han omtalar som «kanskje den beste av oss alle».¹⁶⁹ Men deLillos har berre gjeve ut ein singel på denne tida. Så under to av dei tre tekstane han er representert med, står det «Ikke utgitt på plate. Konsertframført med de Lillos [!] 1985.»¹⁷⁰ Desse to tekstane er dei framtidige klassikarane «Min beibi dro avsted» og «Tøff i pyjamas», som begge kjem med på debutalbumet *Suser avgårde* (1986).

Dette er talande for den tidlege hyllinga av deLillos. Før debuten spelar bandet inn ein større demo på familiehytta til Lars Lillo – den såkalla

169 Morten Jørgensen: «Norske rocketekster – et essay», i Lars Saabye Christensen (red.): *Signaler 86*, Cappelen 1986, 102.

170 Christensen (red.) 1986, 127 og 129.

Kjerringvikdemoen – med mange låtar som seinare kjem på dei to første platene. Om denne heiter det, i *Nye takter*, månaden før debutalbumet kjem ut: «deres berømte demotape har vært den mest spilte musikken i diverse innvidde kretser det siste året».¹⁷¹ Som Lars Lillo seinare uttrykker det: «Da vi gikk i studio for å spille inn ‘Suser avgårde’, hadde vi prestasjonsangst for det å spille inn låter som nesten hadde blitt ikonifiserte i musikkpressen allerede.»¹⁷²

Det mest påfallande med deLillos sitt uttrykk er Lars Lillo si røyst. Sjølv reflekterer han indirekte over dette, når han gjer seg følgende tankar om idolet Neil Young: «Jeg måtte spørre om det var en kvinne eller mann som sang, og jeg syntes det var ekstra tøft at det ikke umiddelbart var lett å høre. [...] Og nettopp det androgyne gjorde kanskje at uttrykket ble mer åndelig, at det ble mer ånd enn mann og kvinne.»¹⁷³ Saman med den lyse stemma følger det androgyne, eller i det minste markant ikkje-macho-aktige, med inn i tekstuniverset til deLillos, på ein måte som skapar god samanheng mellom form og innhald.¹⁷⁴

Saman med røysta høyrer òg vestkantsosiolekten. Som Simon Frith uttrykker det: «rock sung in, say, an upper-class English accent doesn’t just sound unconvincing in terms of character, it also sounds wrong as a noise.»¹⁷⁵ Men det er altså dersom du ikkje skapar eit tekstunivers som passar saman med dette «wrong» i høve til meir stereotype, macho-orienterte forståingar av kva rock skal vera for noko.

Musikalsk er det, i tråd med programmet Lars Lillo seinare artikulerer, «låter med sekstitallsaktig oppbygning, melodi og akkordføringer, men med åttitallets spartanske trioformat. [...] Det skulle være plukkinger og ren chorusaktig lyd.»¹⁷⁶ Bortsett frå vokalen er det ganske kort veg frå deLillos sitt sound til den typen intelligent vokal- og gitardriven 80-talspop ein møter på plater som *Rattlesnakes* (1984) med Lloyd Cole and the Commotions. For

171 Anon: «Like før», i *Nye Takter* 190/1986 (15. oktober).

172 Yngve Knausgård og Lars Lillo-Stenberg: *Glemte minner. Historien om 230 deLillos-sanger*, Cappelen Damm 2015, 41.

173 Knausgård og Lillo-Stenberg 2015, 16 og 17.

174 Svein Slettan skriv om denne kjønnsmessige ambivalensen i artikkelen «Lur Trubadur. deLillos og det mannlege», i *Norsk litterær årbok* 2007.

175 Simon Frith: *Performing rites*, ny utg., Harvard university press 1998, 176.

176 Marius Lien: *deLillos Suser avgårde*, Falck 2011, 21.

å få til ein *crisp*, klar trommelyd er pulsen på fleire av låtane på deLillos sine tre første album bytte ut med sampla trommelydar.

På den store hitten frå debutalbumet, «Tøff i pyjamas», er Lars Lillo etter eiga fråsegn direkte inspirert av kameraten Jørn Christensen sine val av akkordar på De Press-albumet *Block to block*.¹⁷⁷ Då Stenberg var 16 og Christensen 19, hadde dei byrja å møtast kvar veke for å spela Neil Young-låtar saman. Dette tok slutt då Christensen blei med i De Press. Men Christensen dukkar opp att, som deLillos sin produsent på dei første platene. Og dessutan, altså, som inspirasjon for gitararbeidet på deLillos sitt store gjennombrøt:

TØFF I PYJAMAS

*Av og til
 så er jeg så dum
 at når jeg ser meg i speilet
 da blir jeg irritert
 Og jeg blir dum i pyjamas
 og jeg blir dum med frakk
 Og når jeg går på bussen
 da skjønner alle at
 Her kommer dumme dumme dumme dum
 Her kommer dumme dumme dumme dum
 Wow wow
 yeah yeah
 slik går refrenget her*

[Vel, vel, vel]

*Av og til
 så er jeg så tøff
 at når jeg ser meg i speilet
 da blir jeg imponert
 Og jeg blir tøff i pyjamas*

177 Knausgård og Lillo-Stenberg 2015, 48–49.

*og jeg blir tøff med frakk
Og når jeg går på bussen
da skjønner alle at
Her kommer tøffe tøffe tøffe tøff
Her kommer tøffe tøffe tøffe tøff
Wow wow
yeah yeah
slik går refrenget her*

*[Her kommer tøffe tøffe tøffe tøff
Her kommer tøffe tøffe tøffe tøff
Wow wow
yeah yeah
slik går refrenget her]*

*Og av og til
så er jeg slik
at når jeg ser meg i speilet
[da] ser jeg ingenting
Jeg tar ikke på meg pyjamas
jeg tar ikke på meg frakk
Og når jeg går på bussen
da skjønner alle at
Da skjønner alle at
[Da skjønner alle at
Da skjønner alle at
Da skjønner alle at]¹⁷⁸*

Den enkle instrumenteringa opnar for Beatles-aktige, leikfulle pålegg som til dømes saxofon-soloen her. Denne er henta frå eit lydbibliotek og er av så generisk kvalitet at Lars Lillo kommenterer, inni låta, med eit «vel, vel, vel».

Om Lars Lillo sjølv stiller seg meir eller mindre uforståande til karakteristikken naivisme om tekstane sine, kan det i alle fall konstaterast at ramsene

178 Lars Lillo-Stenberg (red.): *deLillos komplett*, Cappelen Damm 2012, 25–26.

«Her kommer dumme dumme dumme dum» og «Her kommer tøffe tøffe tøffe tøff» tangerer barnespråket. Samstundes ligg det ei tydeleg spenning her, mellom dette barnslege på den eine sida og den eksistensielle tematikken på den andre.

Reint biografisk veit me at Lars Lillo laga denne låta allereie i gymnastida, etter at mora hans døydde. Han fekk ein psykisk reaksjon på dødsfallet, med fleire déjà vu-opplevingar og angstliknande åtak. Særleg var situasjonen på bussen, med mange ukjende folk, vanskeleg.¹⁷⁹

Når tekstens tematikk står fram som meir allmenn, har dette samband med at opplevingane hans ligg i flukt med generell tematikk innanfor modernistisk litteratur. Som Torgrim Eggen uttrykker det, i samband med ein deLillos-konsert i 1987: «Aldri har angst, tvil og fremmedgjøring vært så delikat og lett fordøyelig på norsk.»¹⁸⁰ Det var dette som kjenneteikna den klassiske modernismen: Skildring av angst og framandgjøring i møte med den moderne verda.

Ei lesing av teksten til «Tøff i pyjamas» utifrå desse modernistiske parametra, kan til dømes sjå ut slik som dette: Sjølv utgangsposisjonen, scena framføre spegelen, representerer eit dobbelt blick på ein sjølv. På den eine sida ser ein seg utanfrå, slik ein ser ut for seg sjølv og for andre menneske. På den andre sida ser ein frå sitt indre over i dette ytre biletet, og kan søka opp andletsuttrykk og auge for å sjå korleis ein ser ut når ein føler seg som ein gjer.

Denne spenninga, eller kanskje like gjerne dette spelet, mellom indre og ytre finn si forlenging i formuleringane om å vera «i pyjamas» og «i dress». Den første peikar mot det private, mot svevnen og med det mot draumen, mot psyken sitt domene. Den andre peikar mot det ytre og presentable, mot mennesket i sine sosiale og sosialiserte posisjonar.

Her knyter teksten tilbake til Lars Lillo sine opplevingar på bussen, der det indre og det ytre, det psykiske og det sosiale går opp i kvarandre, eller kanskje rettare: kjem i konflikt med kvarandre. Men som me ser, kan me òg henta dette direkte ut av teksten sjølv. Dette kan me mellom anna gjera fordi det stiliserte så tydeleg er meir framtrødande enn det konkrete: Pyjamasen,

179 Knausgård og Lillo-Stenberg 2015, 46–47.

180 Torgrim Eggen: «deLillos», i Morten Ståle Nilsen og Arne Svingen (red.): *Beat. De klassiske artiklene*, Se og Hør Forlaget 1995, 54.

dressen og spegelen er bilete av ein type som peikar temmeleg eintydig over i det overførte.

Denne overførte eller abstrakte, tankemessige tydinga blir ytterlegare streka under av tekstens preg av strukturleik: Gjennom permutasjonar blir nokre få ord i ein elles uendra sekvens bytte ut. «Irritert» blir «imponert», «dum» blir «tøff», i ein enkel distribusjon av skilnader. Dette er ein type strukturleik ein finn mykje av i 1960-talslyrikken¹⁸¹, så det er ikkje til å undrast over at Lars Lillo nemner Jan Erik Volds *Kykelipi* (1969) blant sine viktigaste inspirasjonskjelder.¹⁸²

På platas opningsspor, «Min beibi dro av sted», finn me meir av denne strukturleiken. For det første er heile lina «Min beibi dro av sted i en blå folkevogn»¹⁸³ ein sekvens med ein enkel permutasjon av førelegget, «My baby drove off in a brand new Cadillac». På grunn av nemninga av at ho som forsvann, spelar «pønkebass», er det nærliggande å knyta dette til den versjonen av «Brand new Cadillac» The Clash gav ut på *London Calling* (1979). For det andre finn me ein permutasjon i skildringa av kva han gjer etter at ho er vekke. Ho spelar i punkband, medan han «spiller badminton sammen med far», og «spiller bordtennis sammen med far». Som me ser, er det òg spel av skilnader i det at dei begge spelar: Ho spelar tøff musikk, medan han søker seg til faren og noko ein vagt kan karakterisera som regressive spel-handlingar. Og av desse finst det to variantar, som begge er avartar av same spelet.

Men tilbake til «Tøff i pyjamas»: I det tredje verset flyttar fokuset seg frå den enkle motsetnaden dum/tøff til noko langt meir ugripeleg. Når han ser seg i spegelen, ser han «ingenting». Han tar ikkje på seg dei to plagga me har knytt til det psykiske og det sosiale. Og det alle skjønner, den store konklusjonen, er denne gongen ei heilt ut gåtefull tausheit.

Desse negasjonane kan ein forstå på mange måtar, men den enklaste og mest endeframme er truleg å oppfatta det siste verset som ei skildring av eit menneske i ei intens identitetskrise. Ein rører seg utanfor det me har omgrep for. Denne krisa kan ein, som ein forstår, knyta tilbake til Lars Lillo si eiga oppleving av at det psykiske og det sosiale oppløyer seg i kraftige angstå-

181 Sjå t.d. Hadle Oftedal Andersen: «60-talets nyradikalisme», i *Norsk litterær årbok 2022*.

182 Knausgård og Lillo-Stenberg 2015, 23.

183 Lillo-Stenberg 2012, 23.

tak.¹⁸⁴ Og ein kan, som eg har vore inne på ovanfor, sjå det som uttrykk for den same generelle opplevinga av angst og framandgjering som den klassiske modernismen insisterer på.

På mange måtar er det den siste som er mest interessant, i og med at det er denne forståinga som ligg i teksten sjølv, og som derfor vil by seg fram for den som høyrer «Tøff i pyjamas» utan tilgang til biografiske lesenøklar.

Samstundes peikar denne doble forståinga mot noko påfallande med verda slik ho har utvikla seg dei siste hundre åra eller så: Det er storbyane som er moderniteten sin sentrale plass. Og fram til og med 1950-talet var den moderne verda noko ein skildra med uttrykk som angst og framandgjering. Moderniteten blei kort og godt oppfatta som menneskefiendtleg og skremmande. Men frå 1960-talet og utetter endrar dette seg. Ein byrjar å sjå storbyen som ein naturleg plass å bu. I Noreg er dette tydeleg ettersporbart i nemnde Jan Erik Volds *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968) og fleire av visene til Lillebjørn Nilsen. Her er Oslo ein stad for oppvekst og autentisk livsutfalding – ikkje utan sine problem, men like fullt ein plass ein er glad i og identifiserer seg med. Etter kvart vidar denne oppfatninga seg ut, til ein på 1980-talet byrjar å tala om den *post*moderne tilstanden, mellom anna fordi krisemedvitet er avløyst av ei ny oppleving, av det moderne storbymiljøet som eit nøytralt faktum, som noko som berre *er der*.¹⁸⁵

Og poenget? At ein ikkje lenger oppfattar det moderne tilværet som angstfylt og skremmande. Samstundes som talet på folk som faktisk blir sjuke av samfunnet, som lid av angst og tilstøytande psykiske problem, etter alle solemerke er høgare enn det nokon gong har vore.

I balansen mellom munter eller sorgmunter tone og eksistensiell angst, kan det sjå at ut til at deLillos plasserte dei muntraste tonane på debuten, medan dei mørkare stort sett kom med på andrealbumet *Før var det morsomt med sne* (1987). Så følger dobbeltalbumet *Hjernen er alene* (1989). Og i den følgjande klassikaren, som er den første singelen derifrå, møter me den kontrasten mellom lett musikk og tung tematikk som populærmusikken i alle fall har hatt med seg sidan The Kinks sine sosiale kommentarar i låtar som «Dead

184 For eksistensialisten Sartre er det eit tett samband mellom angst og oppleving av «intet», som han kallar det. Sjå Jean-Paul Sartre: *Væren og intet i utvalg*, oms. av Bernt Vestre, ny utg., Pax 1993.

185 Eg er inne på dette i kapittelet om Raga Rockers.

end street» (1966), nærmast presenterte som humoristiske musikalnummer, eller music hall-nummer, på 1960-talet.

SVEVE OVER BYEN

*Hvis du er så trett av livet
at pent vær får deg til å sitte inne
[så] vet jeg godt hvordan du har det det kunne vært meg*

*Hvis du ligger i sengen din
og er sliten og trett fordi du må sove igjen
så vet jeg godt hvordan du har det det kunne vært meg*

*Jeg ønsket å fly ned trappen og ut på gaten og opp i luften
høyt over hus og trær jeg steg til værs og så ned på byen*

*Så håpet jeg å se at mitt eget liv
var uten særlig verdi
og hvis det var så kunne jeg sveve og bli fri*

[la la la da da da da ...]

*Jeg ønsket å fly ned trappen og ut på gaten og opp i luften
Høyt over hus og trær jeg steg til værs og så ned på byen*

*[Jeg ønsket å fly ned trappen ut på gaten, opp i luften
Høyt over hus og trær
Sveve over byen]*

*Fly ned trappen ut på gaten, opp i luften
Høyt over hus og trær
Sveve over byen¹⁸⁶*

186 Lillo-Stenberg 2012, 65.

Teksten opnar i du-form, med spørsmål som peikar tilbake på den som fører ordet sjølv. Han har heilt tydeleg vore deprimert, med den typiske mangelen på energi som følger med dette. Så følger denne merkelege vendinga, frå å vera tung og trøyt til å sveva.

Samstundes som dette kan lesast som uttrykk for djupt personlege opplevingar, ligg det i og med skildringa av svevet ein klar referanse til europeisk kulturtradisjon i denne teksten:

Digtet bevæger sig i et velkendt mønster af platonisk og kristelig-mystisk herkomst. Ifølge dette mønster stiger ånden op i en transcendens, som forvandler den sådan, at den, idet den skuer tilbage, med sit blik gennemtrænger det jordiske hylster og erkender dets sande væsen. Det er det, som med kristne betegnelser benævnes *ascensio* eller *elevatio*.¹⁸⁷

Orda er modernismeteoritikaren Hugo Friedrichs. Og dei handlar ikkje om deLillos, men om modernismens urfigur, den franske poeten Charles Baudelaire, og hans dikt «Élévation» (1857). Det nye ved Baudelaires bruk av dette stoffet er at denne rørsla oppover ikkje blir fullført. Ein søker seg oppover, mot det guddommelege, men når ikkje fram. Dette kallar Friedrich «tom transcendens», og er ifølgje han typisk for den tidlege modernismen.

Vidare er det mogleg å sjå rørsla i deLillos-teksten i samband med det kanskje mest kjende dødsdiktet i heile den norske litteraturen, Henrik Wergelands «Til min Gyldenlak» (1845). Utgangspunktet for diktet er at Wergeland ligg for døden. Han ser føre seg den stundande dødsaugneblinken, då sjela hans i tråd med den tidas forståing skal fly ut eit ope vindauge og opp til himmelen. Idet dette skjer, skal han senda sitt siste blick til gyldenlakken han har ståande i vindaugskarmen. Og så skal sjela, som løyser seg frå kroppen hans, kyssa blomen idet «den flyver fri», som Wergeland uttrykker det, ut vindauget.¹⁸⁸ Denne spaltinga av død kropp og udødeleg sjel ligg så nær i tid at han ikkje kjem til å få sjå rosebusken sin springa ut. Derfor ber han gyldenlakken om å senda helsing frå han til rosa når det hender.

187 Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik*, oms. til dansk av Paul Nakskov, 2. utg., dansk Gyldendal 1987, 42.

188 Henrik Wergeland: *Samlede skrifter*, bd. 8, Cappelen Damm 2008, 224.

Viss me nå les «Sveve over byen» opp mot Wergelands dikt, ser me at heile den lette rørsla som står i motsetnad til den tunge depresjonen, går inn i eit attkjenneleg mønster. Rett nok: I staden for å fly ut vindauget flyr han ned trappa og ut døra. Og i staden for at sjela løyser seg frå kroppen, har han med seg det fysiske slik at han kan sjå ned på byen. Men elementa er dei same, og meir generelt er me djupt inne i tradisjonen for å knyta overgangen frå livet til døden saman med ei oppstiging til eit idealt nivå som bokstavleg tala er i himmelen.

På dette punktet, midt i den lyriske tradisjonen, kjem denne påfallande formuleringa: «Så håpet jeg å se at mitt eget liv/ var uten særlig verdi/ og hvis det var så kunne jeg sveve og bli fri.» Her er det som om han på ein gong svever over byen og ser ned på sitt eige liv. Som om den utstrekte dødsaugneblinken hos Wergeland er strekt ut på hi sida, og nå opnar for moglegheita til å sjå frå døden og over i livet, presisert som hans eige liv. Her gjev referansen til tradisjonen for å sjå tilbake på «hylsteret», som Friedrich kallar det, for å sjå «dets sande væsen», seg for alvor gjeldande.

Dette er ei finstilt samanblanding av det fysisk observerbare og det som har med refleksjon, med det å innsjå noko å gjera. Og det er på dette punktet det paradoksale håpet, om at livet ikkje var verdt å leva, kjem inn. For i så fall vil døden, på same måten som hos Wergeland, vera ein plass der ein løyst frå den fysiske verdas fengsel kan «flyve fri». Eller, med Lars Lillo sine ord, «sveve og bli fri».

Til dette er det nok grunn til å leggja til ein refleksjon. For det diktet opnar opp for, er at den som fører ordet, rører seg ut til det ytste punktet og tangerer spørsmålet om livet er verdt å leva. Dette blir uttrykt som noko som vedkommande «ønsket» å gjera. Og diktet har ikkje noko eksplisitt svar på korleis det gjekk. Men gjennom bruken av preteritum, tvers igjennom teksten, ligg det ein føresetnad om at dette er noko som har hendt. Såleis blir det òg tale om ei rørsle ut mot eksistensialismen sitt ultimate spørsmål, spørsmålet om ein skal ta livet av seg eller i staden velja livet.¹⁸⁹ Plassert som det er i fortid, blir dette til noko den som fører ordet har vore igjennom, og valt livet. Teksten spelar seg ut i dialog med den religiøse og den romantiske tradisjonen, men endar

189 Som Camus uttrykker det: «Det finnes bare ett virkelig alvorlig filosofisk problem: det er selvmordet» (Albert Camus: *Myten om Sisyfos*, oms. av Bernt Vestre, ny utg., Cappelen 1994, 7).

ikkje med å fullføra rørsla ut av verda og over i det hisidige. Derfor er teksten nærmare i fase med Baudelaires tidlege modernisme, med det Friedrich kallar «tom transcendens».

For deLillos sin del held livet fram med at ein etter kvart blir samd med produsent Christensen om å gå kvar til sitt. Ein prøver eit par andre produsentar, og det går for så vidt fint, det. Men så hyrer dei inn Kyrre Fritzner til å produsera albumet *Neste sommer* (1993). Og då er me plutsleg ein heilt annan stad. For dette er eit album som på eit par avgjerande plassar orienterer seg mot *rocken* på ein mykje tydelegare måte enn forgjengarane.

Det mest blatante dømet på dette er «Kokken Tor». Dei tunge gitarane, med opne akkordar, som fell saman med eit rytmespor som står som i stampe og hogg: Dette er lyden av Neil Young i si mest gnissande utgåve, saman med Crazy Horse. Og når Lars Lillo i refrenget vrælar ut at «jeg syns du er en jævel» og «du skulle faen meg hatt deg en på trynet», så er det nesten som om den merkeleg anakronistiske scenepersonlegheita til Lars Lillo er heilt borte.

Men bare nesten. Som Lars Lillo sjølv har uttrykt det:

Etter hvert ble jeg [...] litt bevisst på at jeg var en som visste hvem Einar Rose var, de artistene som tilhørte det gamle Oslo, og som hadde en helt egen sjarme. Jeg lagde bevisst noen sanger i den retningen og tenkte at jeg kunne være en ny variant av en gammel revyartist. Jeg tenkte ikke at det hadde noe med vestkanten å gjøre, men at det harmonerte litt med det som skjedde rundt New Romantics-bevegelsen i England for eksempel. Der var det jo artister, som sikkert var fra arbeiderklassen, som også flørtet med en slags affektert stil.¹⁹⁰

Det er denne personlegdommen – den levande anakronismen, mannen med affektert 50-talsuttale – som møter Kokken Tor, og til slutt blir så grundig provosert at han fell ut av sitt gode skinn og byrjar å banna.

Til Yngve Knausgård forklarar Lars Lillo at produsent Kyrre Fritzner hadde kick på Teenage Fanclub-albumet *Thirteen* (1993).¹⁹¹ Teenage Fanclub

190 Knausgård og Lillo-Stenberg 2015, 60–61.

191 Knausgård og Lillo-Stenberg 2015, 129.

har eit heilt spesielt sound, som oppstår fordi dei spelar elektrisk gitar med same teknikk som ein brukar når ein spelar akustisk gitar. Og slik vil Fritzner at deLillos skal spela, òg.

Dette blir det ikkje så mykje av. Men på ei låt får dei det til å sitte. «Endelig fikk vi til Teenage Fanclub-soundet.»¹⁹² Og dette blir deLillos store kommersielle gjennombrot:

NESTE SOMMER

*Det var en gang en sommer
i nitten hundre og nitti tre
hvor alt var så behagelig
og verden var diskré
Om dagen kunne man lese
langsomt i en bok
om kvelden satt vi rundt et bord*

*Når du en gang kommer neste sommer
skal jeg atter være her
og vi skal synge gamle sanger om igjen
Når du en gang kommer neste sommer
skal vi atter drikke vin
og vi skal snakke sammen om de samme gamle ting*

*Det var en gang en sommer
i nitten hundre og nitti tre
hvor verden lå ufarlig
langs Norges kyst et sted
På radioen var det et program
om sommermat
vi ruslet ned og tok et bad¹⁹³*

192 Knausgård og Lillo-Stenberg 2015, 142.

193 Lillo-Stenberg 2012, 141.

Fritzner er delkreditert fordi han har laga melodien til refrenget, på direkten.¹⁹⁴ Og så har han ei innvending mot teksten. Lars Lillo forklarar:

Jeg skrev teksten ganske fort, og sang den inn. Men det var en ting Kyrre reagerte på. Jeg sang nemlig: «På radioen var det et program om den blinde vold, men vi satt på verandaen og hadde full kontroll.» Da sa Kyrre:

– Kan du ikke være så snill å for en gangs skyld bare la det være helt rent og ikke ha med noe motbilde. Kan du ikke bare la det være idyllisk hele veien?

– Okei, sa jeg [...]. Det eneste som var igjen av noe mørkt var linjen «alt var så ufarlig langs Norges kyst et sted».¹⁹⁵

Her kan me sjå kor medviten Lars Lillo er om det ambivalente, om spenninga mellom ulike element, som berande for tekstane sine. Og sjølv om han hugsar si eiga verseline feil, har han like fullt rett i at formuleringa om at «verden lå ufarlig/ langs Norges kyst et sted» fungerer som ei peiking mot alt det som *ikkje* er norsk sommaridyll. På den måten blir spenninga meir subtil. Samstundes som det blir plass til det som for underteikna er låtas kanskje finaste line, den NRK-nostalgiske «På radioen var det et program om sommermat».

Og det er nostalgien som er det sentrale med denne låta. Opningsformuleringa om at «Det var en gang en sommer/ [...] / hvor alt var så behagelig» er i seg sjølv nostalgisk. Når denne så blir kopla saman med Lars Lillo si scenepersonlegheit, blir dette forsterka. Gjennom anakronistiske, påfallande formuleringar som «atter være her», «verden var diskre», «synge gamle sanger» går det ei direkte line tilbake til ei førestilt tid før nåtida.

Slik handlar det om å sjå sommaren 1993, sommaren ein står midt oppe i, på ein måte som vidar ut perspektivet. Og ikkje berre i ei retning. Den neste sommaren, framtida, blir òg trekt inn. Då skal ein gjera akkurat det same. Og med det spreier nostalgien seg frå fortid via nåtid til framtid.

Desse oppstillingane, av nostalgi over nåtid og framtid, er originale og i tråd med den poetiske tradisjonen for å søka seg etter paradoks av denne

194 Knausgård og Lillo-Stenberg 2015, 141.

195 Knausgård og Lillo-Stenberg 2015, 141–142.

typen. Og fokuset på nostalgi er originalt. For elles er det jo sentimentaliteten som rår i den lyriske tradisjonen for posisjoneringar av denne typen. Ein står midt i sommardagen og konstaterer at alt dette skal forsvinna. Som Olaf Bull lar den elskande kvinna seia i «Metope» (1927): «Jeg tænker paa kvelder som denne, jeg ikke faar/ lov til at leve – / [...] og alle de dype, blaa,/ kommende kvelder her i sommerhaven,/ uten mit sind mod *dit*, tænker jeg paa!»¹⁹⁶ Men så ikkje hos deLillos, der det då tvert imot er slik at augneblinken breier seg utover, at det er som om ein stansar tida, for så vidt som ein repeterer den same sommaren om og om igjen.

Nett i turneringa av meir klassiske, poetiske positurar viser desse to siste tekstane av Lars Lillo seg å stå endå tydelegare innanfor ein skriflitterær tradisjon enn dei andre tekstforfattarane me har sett på. Her er ei relatering til heile den klassiske tradisjonen for å spegla livet i sin motsats, i det evige, som det finst mykje av i eldre poesi og fint lite av elles. Medan «Tøff i pyjamas» så definitivt høyrer til innanfor eit nyare, modernistisk idiom, med angst og framandgjerung i det levde livet.

196 Olaf Bull: *Samlede dikt*, Gyldendal 2013, 222.