

Hearts are made to be broken

Melankoli og sentimentalitet som skapende krefter
En lesning av et utvalg av HIMs sanglyrikk fra 1993 – 2013

Marthe Wolstad Lid



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

13. mai 2016

Hearts are made to be broken

Melankoli og sentimentalitet som skapende krefter

En lesning av et utvalg av HIMs sanglyrikk fra 1993 – 2013

Marthe Wolstad Lid

Veileder: Christian Refsum

Vår 2016

Universitetet i Oslo

© Marthe Wolstad Lid

2016

Hearts are made to be broken. Melankoli og sentimentalitet som skapende krefter: En lesning av et utvalg av HIMs sanglyrikk fra 1993 - 2013

Marthe Wolstad Lid

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Webergs Printshop

IV

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg sanglyrikken til det finske rockebandet HIM i sammenheng med begrepene sentimentalitet og melankoli. Det blir gjort en tematisk lesning med vektlegging av hvordan HIM arbeider med litterære topoi i et intertekstuelte landskap. Det argumenteres for at det tilsynelatende klisjéaktige kan formidle mening og innsikt. Polariseringen i resepsjonen, i musikken og i selve sanglyrikken danner et spenningsfelt som utforskes ved å ta utgangspunkt i rock-kulturen og bruken av teatralitet. Låtskriver og vokalist Ville Valo portretterer seg som en moderne ekvivalent til «the Byronic Hero» og plasserer HIMs sanglyrikk i den romantiske tradisjonens fotspor.

Målet for oppgaven er å argumentere for at sentimentalitet i kunstnerisk sammenheng kan betraktes som en styrke, og at melankoli kan betraktes som trøstende lengsel fremfor lammende depresjon. Oppgaven drøfter også om sentimentalitet og melankoli kan eksistere side om side. I HIMs sanglyrikk fungerer de litterære topoi som katalysator for sentimentalitet og melankoli. Sentimentalitet og melankoli blir skapende krefter.

I den første hoveddelen av oppgaven leses personaen Ville Valo som en representant for den litterære figuren «the Byronic Hero». Rock-kulturens teatralitet muliggjør gjenoppstandelsen av denne litterære figuren. Konstruksjonen av figuren innenfor rock-sjangeren sammenlignes med myten om den lidende kunstneren. Den andre hoveddelen redegjør for sanglyrikkens sentimentale retorikk og belyser problematikken rundt begrepet sentimentalitet. Det fokuseres på det hyperbolske, oxymoronske, klisjéaktige og anakronistiske i sanglyrikkens språkbruk. Den tredje hoveddelen utforsker hvordan sanglyrikken plasserer seg i forhold til melankoliens tradisjon og hvordan melankolien manifesterer seg og får uttrykk i teksten. Det blir tatt utgangspunkt i Espen Hammers melankoliforståelse i essayet *Det indre mørke* (2004) for å etablere melankolikerens kjennetegn. Oppgavens fjerde og siste kapittel tar for seg sanglyrikkens fremtredende tematikk: kjærlighet og død. Denne tematikken blir sett i lys av Georges Batailles teori om erotiske, den tyske termen *liebestod*, Slavoj Žižeks «courtly love» og Elisabeth Bronfens utlegging om Vestens fremstilling av feminitet og død. Er det en entydig og repetitiv bruk av den litterære toposen eller er det en tvetydig og mangfoldig fremstilling?

Forord

Denne oppgaven har vært mitt eget inferno, min katarsis og nå mitt vakuum. Jeg hadde aldri i min vildeste fantasi forestilt meg at jeg i 2016 skulle levere masteroppgaven min om HIMs sanglyrikk når jeg kjøpte meg en kopi av *Razorblade Romance* tidlig på 2000-tallet. Det rosa platecoveret gjorde mer inntrykk enn man skulle tro. Hos HIM fant jeg både litteraturen, musikken og kunsten. Det har siden ledet meg verden over, masteren har blitt til i USA, Japan, Russland, Mexico og for mange til land til å nevne i Europa.

Det har vært et overveldende prosjekt, samtidig som det har vært svært lærerikt. Takk til Alexander Milas og Martin Carlsson for utmerket musikkjournalisme, måtte jeg en gang bli like dyktig som dere. Takk til Christian Refsum for utmerket veiledning og alltid gode råd. Jeg har nå fått en forkjærlighet for både Bataille og Žižek. Takk til Annika Mortensen for korrekturlesning. Sist men ikke minst, en stor takk til Danny Hyross for faktasjekk og oppmuntrende ord når det sto på som verst. Uten HIM hadde vi aldri møttes og denne oppgaven hadde heller aldri blitt til.

Innholdsfortegnelse

Innledning	1
I. HIM - Melankolsk minimalisme	1
II. Problemstilling og bakgrunn	4
1. En moderne «Byronic Hero»	7
1.1 Konstruksjonen av personaen Ville Valo	7
1.2 Rock-kulturens teatralitet	15
1.3 Melankolsk sentimentalitet eller sentimental melankoli? - «Love Metals» diskurs ..	20
2. Sentimentalitet	22
2.1 En retorisk konstruksjon	22
2.2 «Soaked in blood I cry» - sentimentale virkemidler	30
2.3 Det klisjéaktige	41
3. Melankoli	49
3.1 Mening i det meningsløse	49
3.2 Gjenvinnelse av mening: Melankolibegrepets historie	54
3.3 Melankoliens språk og katarsis	58
3.4 En slavisk, skandinavisk, nordisk melankoli?	61
3.5 <i>Melancholia generosa</i>	64
3.6 Letingen etter et hjem og tidens stillstand	75
4. Kjærligheten og døden	80
4.1 «Would you die tonight for love?» - Erotisme og <i>liebestod</i>	80
4.2 Kategorier av kjærlighet og død	84
4.3 Søken etter det umulige og den indre erfaringen	93
4.4 Kvinnen som muse, femme fatale og døden	96
Konklusjon	100
Litteraturliste	105
Vedlegg	110

Innledning

I. HIM - Melankolsk minimalisme

«I'm a sucker for sentimental, melancholy music, and unfortunately I'm stuck with a heavy metal band. It makes an odd hybrid of those worlds» – Ville Valo, 2013, *O2 Academy TV*

HIM ble startet i undergrunnen i Helsinki, Finland, på begynnelsen av 90-tallet av tre kamerater uten noen ambisjoner om internasjonal suksess; Gitarist Mikko «Linde» Lindström, bassist Mikko «Migé» Paananen og i spissen, frontmann, vokalist og låtskriver Ville Hermanni Valo. Deres opprinnelige bandnavn *His Infernal Majesty* er hentet fra Anton LaVeys *The Satanic Bible* (1969), men ble gjort om til akronymet HIM av praktiske grunner og unødvendige assosiasjoner med det okkulte og satanisme. De fikk platekontrakt hos BMG allerede i 1996, etter å ha covret Chris Isaaks «Wicked Game». I 2005 fikk de en svært lukrativ kontrakt hos Warner Music og er i dag på deres eget uavhengige selskap og distribuert i USA av Razor & Tie og Universal i resten av verden. De har etter hvert vokst seg til å bli Finlands største musikk eksport og er det eneste finske bandet som har solgt til gull i USA. De har gitt ut åtte studioalbum, to samleplater og en rekke live og akustiske utgivelser.

HIM hadde enorm suksess innenfor goth- og undergrunnsscenen i Tyskland og Storbritannia tidlig på 2000-tallet, og fra 2005 i USA. De fikk sitt største gjennombrudd med låten «Join Me (in Death)» som spiller på historien om *Romeo og Julie* (1597) av William Shakespeare. Deres største kommersielle hitsingel er «(Rip out the) Wings of a Butterfly» fra 2005. De har også blitt *featured* på flere soundtracks i Tyskland, Finland og USA, hvor de mest kjente er *Transformers* (2007) og *Resident Evil: Apocalypse* (2004). Det går et skille mellom mottakelsen av de fire første albumene og de fire siste, der *Dark Light* (2005) var vendepunktet. Selv om det var en kommersiell suksess ble albumet mottatt heller lunkent av fans og kritikere. HIM var omtrent konstant på turne fra 1998 og til 2010, da salget og mottakelsen av deres syvende studioalbum *Screamworks: Love in Theory and Practice* (2010) var en så stor skuffelse for bandet selv at de brøt med plateselskapet Warner Music, kreativ frihet viste seg å være viktigere enn suksess. Deretter tok de en to års hiatus. HIMs åttende studioalbum, *Tears on Tape* (2013), kom ut i april 2013 og fikk massiv oppmerksomhet og lovprisninger fra musikkverden. De har siden turnert Europa, i USA, Sør-Amerika og Asia. HIM spiller hvert år nyttårskonsert på Tavastia i Helsinki regi av festivalen Helldone.

HIM har transformert seg med tanke på image, lydbilde og sanglyrikk for hver plateutgivelse. Det er et stort spenn fra goth- og glamrock, alternativ metal, seig doom og til lett pop-rock. Samtidig har de alltid klart å beholde sitt umiskjennelige særpreg. Fordi mange hadde vanskeligheter med å kategorisere dem, valgte de å lage sin egen sjanger «Love Metal», to ord som egentlig er motsetninger. I den forstand at metalsjangeren ikke pleier å ha så mye med kjærlighet, romanse og sentimentalitet å gjøre, samt å gjøre litt narr av metalsjangerens stadige selvhøytidelighet. Samtidig var «Love Metal» det som beskrev dem best ettersom man fant kjærlighetsaspektet i sanglyrikken og den lett forførende stemmen til Ville Valo, mens lydbilde var mer hardtslående. Deres image og stage-personaer har også vært viktig for det teatraliske aspektet rundt bandet. Det har alltid vært en aura av mystikk rundt dem. HIM har på sin side aldri tatt seg selv selvhøytidelig, musikken deres består av mye lekende elementer og eksperimentering med sjangere.

Sanglyrikken har alltid vært deres mest tiltrekkende kvalitet. Den handler om personlige og særpregede opplevelser, men også om temaer som er universelle, tidløse og allmenngyldige. De har alltid vært veldig situerte, Helsinkis nordiske og slaviske røtter er alltid tilstedeværende krefter. Sanglyrikken er preget av mørke, kalde og lange vintre i Finland, en slags nordisk melankoli ligger over det hele. Det melankolske og sentimentale har alltid vært til stede og skapt atmosfæren og stemningen rundt bandet HIM.

Det lyriske landskapet og universet til HIM, henholdsvis Ville Valo, dreier seg først og fremst om ulykkelig kjærlighet, på et spirituelt og mentalt plan så vel som et fysisk. Kvinnen og det feminine er også veldig sentralt. Låtskrivingen startet som det lett banale, likevel egenartede, på de to første albumene, men har senere utviklet seg til et landskap av Valos egne demoner, muser og inspirasjonskilder. Det er et stort intertekstuell univers rikt på metaforer og symboler. *Love Metal* (2003) blir av mange regnet som det lyriske sterkeste albumet, dette fordi albumet markerer et sanglyrisk skifte. Det foregår en bevegelse fra stereotypisk flørtning med det okkulte assosiert med goth og metal-scenen med korte enkle tekster, til en mer komplisert og narrativ låtskriving. Det er likevel korte tekster som er veldig meningstette: minimalistisk form med melankolsk stemning. Tekstene er konsistent veldig ekspressive og til tider melodramatiske. Mesteparten av sanglyrikken har oppbygningen strofe, refreng, strofe, refreng x2, men det finnes unntak. Bandet finnes ikke samfunnskritiske, politiske eller religiøse, de forholder seg kun til kjærlighetens eksistensielle didaktikk. Sanglyrikken er som en avstikker fra den virkelige verden til et forvirret, men reflektert landskap til en typisk torturert poet.

Det finnes ingen konseptalbum i HIMs diskografi, men alle albumene har en gjennomført rød tråd og en konsekvent estetikk. Deres første album, *Greatest Lovesongs Vol. 666* (1998), spiller på okkulte referanser omringet av en heller beskjeden og måteholden estetikk. *Razorblade Romance* (1999) er et romantikk-inspirert glam-album med en veldig feminin estetikk. *Deep Shadows and Brilliant Highlights* (2001) er beskjeden både lyrisk og estetisk, de mørke elementene mangler. *Love Metal* (2003) setter tonen for et litt mer avansert sanglyrisk uttrykk, samt en tilbaketrekning til en mer klassisk rock 'n roll estetikk. *Dark Light* (2005) bryter totalt denne tonen og er et mytepreget album med en gotisk inspirert estetikk. *Venus Doom* (2007) er deres seigeste og mørkeste album som spiller på Dantes *Inferno* (1320), med en veldig retro-estetikk. Platecoveret er et maleri av den amerikanske samtidskunstneren Harouni. Deretter følger *Screamworks* (2010), hvor poetens muse er i fokus, preget av pastellfarger og myke kanter. HIMs siste album, *Tears on Tape* (2013), er deres mest eklektiske, det er en god blanding av alle de foregående lyrisk og estetisk sett. Det estetiske og visuelle er nøye gjennomtenkt for å matche det soniske og lyriske.

HIMs lyriske forgjengere og forbilder er forfattere, poeter og kunstnere så vel som musikere. Det er tydelig at Valo har dratt mye inspirasjon fra band som Black Sabbath, Kiss, The Rolling Stones, Iggy Pop, Type O Negative og Depeche Mode når det kommer til lydbildet, samt lydspor fra klassiske horrorfilmer, hovedsakelig fra regissør Dario Argento. Når det kommer til låtskrivingen ligner HIM mer på de sentimentale lyrikerne som Roy Orbison, Neil Diamond, Leonard Cohen og Johnny Cash. Samt en haug litterære forbilder, men i hovedsak Charles Baudelaire, Charles Bukowski, Edgar Allan Poe, Dante, Arthur Rimbaud og en del finsk folklyrikk, blant annet Timo K. Mukka. *Love Metal*, *Dark Light* og *Venus Doom* viser mye av de litterære innflytelsene Ville Valo har i sin låtskriving. Det er også en tung vekt på kunst, fra klassisk, avant-garde og til kitsch.

Sammensmeltningen og sammensuriet av høy-kultur og popkultur på tvers av sjangere danner grunnsteinene i deres såkalte «Love Metal». Bruddet med sjangere har gjort at de alltid har falt mellom to stoler og har gjort HIM som band vanskelig å kategorisere. Dette har skapt en del kontrovers rundt dem. Valo så tilbake på sin karriere og konkluderte med: «We've never really fit in – a lot of metalheads think we're way too poppy and a lot of pop fans think we're way too heavy – but we've still been able to do this for more than 20 years» (Valo, 2014, *The Music Australia*).

Av den grunn blir HIM ofte sett på som klisjéaktig, pompøst, pretensiøst, grandios, vulgært, flamboyant og noen ganger på grensen til det patetiske og banale. Mye på grunn av

de utallige gjentakelsene av «baby», «darling», «my love» og «I love you», samt ved første øyekast gravalvorlige tekster om død og fordervelse. Den ekspressive overfloden er overveldende. «I Valos värld är patetisk inget skällsord, han älskar att pendla på en skör lina mellan metalliserad svartrock och sentimentala power ballader» (Carlsson, 2003). Det er denne pendlingen som gjør det interessant, det skapes et spenningsfelt i sanglyrikken mellom det sjangermessige aksepterte og det tilsynelatende patetiske. En (av mange) amerikansk(e) musikkjournalist(er), Lance Teegarden, beskriver HIM som sin *guilty pleasure* og observerer at «H.I.M. is not the sort of act that conjures up a lukewarm response. People either like them or discredit them outright, it seems» (2005). Resepsjonen har enten elsket eller hatet dem, polariseringen finner med andre ord ikke bare sted i sanglyrikken. En annen amerikansk anmelder, Lana Cooper, mente at: «Valo's eloquent and poetic lyrics bypass trite high school creative writing scribblings following an intensive course study in Edgar Allen Poe, with a heartfelt note of maudlin sincerity» (2008). I andre enden av skalaen finner vi musiker Torgrim Øyre som kalte de «Finske sukkerspinn-rockere» og mente at «Tristesse er lett omsettelig», i *Dagbladets* anmeldelse av albumet *Screamworks* (2010). «Valos bilder om maktesløshet og hans tilnærmet sadomasochistiske forhold til kjærlighetstrøbbel og lengsel føles repeterende og blasse» (Øyre, 2010). En annen svensk musikkjournalist beskrev deres sanglyrikk slik: «Despair, hope, desire and disgust are described in words so serious and laden with cliché that they rise beyond cliché and become something else» (Matias Huss, 2004). Elsket eller hatet, så har de hvert fall alltid skapt reaksjoner.

II. Problemstilling og bakgrunn

Er dette ufortjent? Og trenger disse beskrivelsene nødvendigvis å være forstått som noe negativt? Finnes det noe bak det som ved første øyekast fremtrer som ytterst klisjé? I lys av dette vil jeg undersøke hvordan melankoli og sentimentalitet manifesterer seg i sanglyrikken til HIM, og er formet av en tydelige litterær bakgrunn som beror seg på romantiske forestillinger. Kan noe både være sentimentalt og melankolsk? Eller er det to karakteristikk som ikke kan forenes, må noe nødvendigvis falle i den ene eller andre kategorien? Melankoli er den raffinerte og sofistikerte følelsen, fremfor sentimentalitet som er en representasjon av en overflod av følelser som gir et ikke-autentisk preg. Jeg vil se om melankoli og sentimentalitet kan eksistere innenfor samme sfære, og om det overhodet er mulig å trekke noen klare skillelinjer.

Jeg vil i min avhandling undersøke om det er melankoli og sentimentalitet som er de skapende kreftene bak sanglyrikken til HIM. Om det foregår en dyrkelse av melankolien, der melankolien fremgår som noe positivt på tross av smerten, lengselen og ensomheten. Jeg vil ta utgangspunkt i Espen Hammers melankoliforståelse i *Det indre mørket – et essay om melankoli* (2004). Sentimentalitet vil jeg se på i et mer positivt lys enn dagens oppfatning og belyse problematikken rundt dette begrepet. En av underproblemstillingene vil være kjærlighet og døden toposen som har vært sentral helt fra første studioalbum. Hvilken type kjærlighet er det, og er den entydig eller tvetydig i deres sanglyrikk. Kjærlighet og død toposen vil jeg i hovedsak se i lys av Georges Batailles teori om erotisme og hans utsagn om at «erotikken er en bejaelse av livet like inntil døden» (Øye, 1996: 19). Et annet utgangspunkt vil være å se på alle kontrastene som utgjør spenningsfeltet i sanglyrikken og hvilken effekt disse har. Samtidig vil jeg se på hvordan dette har skapt personaen Ville Valo som den romantiske poetfiguren samt trekke en linje til den litterære figuren «the Byronic Hero», med bakgrunn i rock-kulturens bruk av teatralitet og estetikk. Jeg vil også ta stilling til låtskriverens intensjon og mulige implikasjoner dette kan medføre, i og med at han er i live og har både før, under og etter utgivelser kommentert sin egen sanglyrikk. Er sanglyrikkens retorikk allerede så flat at det ikke vil lukke teksten eller er det rom for flere fortolkninger på tross av Valos intensjon? Jeg vil ta hensyn til dette så langt som mulig.

Jeg vil ta utgangspunkt i en tematisk og tekstlig tilnærming til sanglyrikken. Det vil bli et utvalg av sanglyrikk fra deres åtte studioalbum, der de nødvendigvis ikke kommer i noen kronologisk rekkefølge. All sanglyrikk er skrevet av vokalist Ville Valo. Jeg kommer til å behandle tekstene slik de står på omslaget slik at det ikke forekommer noen ortografiske feil. Samtidig vil jeg også trekke inn utdrag fra anmeldelser og intervjuer for og kontekstualisere. Det er ikke til å unngå at musikkjournalister vil virke noe *biased* og dermed ikke alltid inntar en objektiv posisjon.

Det er skrevet tre biografier om bandet. En på finsk, *Synnin Viemää* (2002) (Uoffisielt oversatt til *Gone with the Sin*), av J.K. Juntunen. Den tar for seg bandets vei til suksess og om deres oppvekst og bakgrunnshistorie. En på tysk, *HIM: the book* (2004) av Melanie Aschenbrenner og Stefan Brunner. Den nyeste er en britisk biografi, *HIM: His Infernal Majesty* (2007) av Reinhardt Haydn. Det er ikke skrevet noe om dette bandet tidligere i norsk akademia, men det finnes en del skrevet i Finland på finsk, i Storbritannia og i Tyskland. Valo har gjestet universitet i Helsinki ved flere anledninger for å snakke om kreativitet og er ansett som en sentral figur i den finske kulturfæren.

Det er skrevet mye om sanglyrikk, da spesielt de sanglyriske forfatterskapene til Bob Dylan, Leonard Cohen og Tom Waits. Linken mellom Heavy Metal-sjangeren og klassisk litteratur har også blitt undersøkt i akademisk sammenheng, i Norge spesielt svartmetal. Temaene melankoli og sentimentalitet, har det vært skrevet flere hovedoppgaver om, begrepene er da likevel ikke satt opp i mot hverandre eller i sammenheng. Dette kan vise seg å bli problematisk siden man ikke har noe materiale å støtte seg på, men jeg vil etter beste evne prøve å overføre og inkorporerer teorier og begreper fra tidligere og/eller lignende oppgaver. Det tas høyde for at emnet kan virke noe ugjennomtrengelig for utenforstående.

Jeg er inneforstått med at det ikke er uproblematisk å ta sanglyrikk og splitte den fra sin helhet, nemlig musikken. Det å isolere sanglyrikken på en slik måte kan føre til at den reduseres. Det reiser seg også et spørsmål om det gir tekstene rettferdighet eller om sangtekster i det hele tatt kan diskuteres som lyrikk. Jeg har likevel valgt å ta mine sjanser og de utfordringer som måtte komme.

I kapittel 1 vil jeg se på hvordan den romantiske poetfiguren og personaen Ville Valo blir konstruert gjennom den litterære figuren «The Byronic Hero», samt rock-kulturens teatralitet. Jeg vil også definere hva «Love Metal» diskursen består av. Kapittel 2 vil ta for seg sentimentalitet som skapende kraft og retorisk konstruksjon, og hvordan dette kommer til uttrykk i sanglyrikken. I kapittel 3 ser jeg på melankoli som mening i meningsløsheten og dets litterære diskurs og uttrykk, samt hvordan melankoli manifesteres i sanglyrikken. I kapittel 4 tar jeg for meg kontraster og dualismen mellom elementer med hovedvekt på kjærlighet og død, og hvordan denne toposen fremstilles i HIMs sanglyrikk. Kjærlighet og død toposen fungerer som katalysator for både det sentimentale og melankolske. Til slutt vil jeg se hvordan disse elementene samspiller og danner HIMs umiskjennelige estetikk og sanglyrikk.

1. En moderne «Byronic Hero»

1.1 Konstruksjonen av personaen Ville Valo

«”Ah, this is a perfect part for Ville! It’s about Lord Byron, and Ville Valo is like a Lord Byron today. He even looks like one, so he’d be the perfect choice, and as he’s expressed the desire to work with the band, so let’s ask him!” We did ask him, he agreed, and there you go!» – Dani Filth fra bandet Cradle of Filth om låten «The Byronic Man» fra deres album *Thornography* (2006).

Det melankolske og sensitive geniet har figurert i kunsten siden antikken. For å sette HIM i perspektiv skal vi se nærmere på den litterære karakteren «The Byronic Hero» som oppsto i romantikken. Den britiske poeten og romantikeren George Gordon Byron (1788 – 1824), mest kjent som Lord Byron, og hans litterære avkom «The Byronic Hero», har likhetstrekk med det romantiske jeget som HIM fremstiller i sin sanglyrikk. Det sanglyriske jeget og personaen Ville Valo bindes også sammen av denne myteomspunnende karakteren, og gjør forskjellen mellom disse to uklar. Det sanglyriske jeget står for tankesett, ideologi og handling, mens låtskriveren bygger opp det estetiske. Personaen Ville Valo blir dermed tilsynelatende en realisering av det idealiserte romantiske jeget.

På tross av mange fremstillinger av «The Byronic Hero» i vår tids populærkultur finnes det lite nyere akademisk forskning om figuren. Hovedvekten av forskningen på Lord Byron tar for seg den historiske figuren og legenden fremfor hans litterære utgivelser. Et unntak er Atara Steins *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television* (2009). Den grundigste redegjørelsen for denne litterære karakteren finner vi hos den amerikanske litteraturprofessoren Peter L. Thorslevs *The Byronic Hero: Types and Prototypes* (1959). I denne boken utforsker han karakterens utvikling fra antikk litteratur frem til dens fullbyrdelse i romantikken. Den italienske kunst- og litteraturkritikeren Mario Praz nærmer seg også denne karakteren i boken *The Romantic Agony* (1933). Han legger frem en tese om at romantikken tematiserte en form for smerte knyttet til begjær og det morbide, og i denne sammenhengen spiller «the Byronic Hero» en sentral rolle.

Thorslev og Praz fremmer to delvis ulike syn på Lord Byron og hans litterære helter. Praz mener at den byronske helten representerer en erotisk sensibilitet knyttet til vampyrisme, sadisme og satanisme i *The Romantic Agony* (1933). Thorslev som skrev om «the Byronic Hero» noen tiår senere ser seg noe uenig i dette. Han vil ha en mer objektiv tilnærming og

ikke en reduksjon av romantikken slik som Prazs presenterer den med sitt skjematisk oppsett. Thorslev mener at å studere helten og heltentyper er nyttig når det kommer til forståelsen av hvilken som helst kultur og tidsepoke, ikke bare i romantikken. De litterære heltene speiler verdiene, aspirasjonene og håpet i tidsepokene de oppsto i (1962: 19). Han velger å lese karakteren ut ifra hans status som rebell. Thorslev påpeker også denne litterære karakterens forsvinning etter romantikken på grunn av realismens inntog.

Vitenskapliggjøringen som opplysningstiden førte med seg hadde ikke rom for den drømmende helten. Jeg vil legge frem en tese om at denne karakteren, i hvert fall med svært lignende trekk, har gjenoppstått i dagens populærkultur. Spesielt som en type persona innenfor rock-kulturen. Ved å spille på teatralitet, mystikk og opprør tar rock-kulturen opp i seg de viktigste trekkene til den romantiske helten og gjør han om til sin egen. Personaen konstrueres ved at det foregår en iscenesettelse av et idealisert selv. Man kan se på det som en tilbaketrekning til det romantiske og dets idealer, hvor det finnes et sterkt fokus på individualisme og en motstand mot det realistiske. Samtidig knytter denne litterære karakteren seg opp til temaene melankoli, overskridelse, kjærlighet og død som jeg skal se på i de neste kapitlene.

«The Byronic Hero» blir både av Thorslev og Praz karakterisert som narsissistisk, selvsentrert og selvdestruktiv. Dette medfører at han ofte er ensom og alene. Han er også sensitiv og sentimental, noe som konnoterer det feminine sett fra den patriarkalske maktstrukturens synsvinkel. Det ligger også noe erotisk og sensuelt over figuren, hans forførende egenskaper bidrar til den stadige fascinasjonen både i litteraturen selv og hos leseren. Han bryter regler, overskrider normer og oppnår det som virker umulig. I tillegg er han mektig og autoritær, samtidig som han også er svært menneskelig. Det at han har tydelige feil og svakheter åpner opp for identifikasjon og tilhørighet. På den måten blir den byronske helten en karakter mange kan relatere til og føle sympati for. Likevel er han også arrogant, misantropisk, kald og usympatisk. Disse motsatte karakteristikaene gjør ham frastøtende på samme tid som han er tiltrekkende. De kraftige motsetningene er også med på å gi noe komisk og humoristisk over hele heltetypen. Det tegnes et bilde av en kompleks litterær karakter med stort rom innad for variasjon. «The Byronic hero» fanger opp i seg karakteristikk som gjør ham tidløs og alltid like aktuell, på tross av Thorslevs påstand om hans forsvinning. Prakteksempelen på den litterære «Byronic Hero» finner vi i Byrons *Childe Harold* fra det narrative diktet *Childe Harold's Pilgrimage* (1812), han oppfyller alle de overnevnte karakteristikaene. «The Byronic Hero» har også likhetstrekk med dandyen,

henholdsvis Nietzsches aristokratiske helter og Baudelaires asketiske dandyisme (Thorslev, 1962: 3). Personaen Ville Valos fokus på det estetiske og hans sanglyriske jeks romantiske aspirasjoner minner også svært om dandyen.

Praz fokuserer i likhet med Thorslev på den byronske heltens opphav i den romantiske tolkningen av Miltons Satan i *Paradise Lost* (1667), som en slags fallen engel (1979: 58). Dette for å sette fokuset på det vakre i det onde som Praz mente var sentralmotiv i romantikken. Det er noe demonisk og farlig ved den byronske helten. Det som skiller deres forståelse av «the Byronic Hero» er Prazs oppfatning av heltetypen som sadistisk. Den byronske heltens sadisme knyttes opp til hans romantiske anliggende. Praz beskriver karakteren slik: «They destroy themselves and the unlucky women who come within their orbit» (1979: 77). Karakteren gjør bevisst seg selv og andre vondt. Thorslev går et skritt i en annen retning og har mer fokus på den romantiske opprøreren og appellen «the Byronic Hero» skapte i samtiden. Den byronske helten er en rebell som lever på utsiden av samfunnets normer på en suksessfull måte.

Thorslev mener i motsetning til Praz at den byronske heltens søken etter kjærlighet er umulig, fremfor at han går inn for å ødelegge disse kvinnene han faller for. Den kjærligheten han søker finnes ikke og ingen kvinne lever opp til hans ideal. Jeget som vi finner i sanglyrikken til HIM passer mer inn i Thorslevs beskrivelse enn Prazs, man kan ikke beskrive jeget som rent sadistisk. Det er likevel trekk som kan minne om det sadistiske, på måten jeget finner trøst i andres smerte og til tider nyter den. Eksempelvis i låten «Sleepwalking Past Hope» (2007) som vi skal se nærmere på senere: «I hid the keys to unlock love's heart. To hold you in my sweetest pain and suffering». Det heller likevel mer mot at kjærligheten er umulig for jeget enn at han er en destruktiv og sadistisk kraft (mot andre enn seg selv).

Det introspektive aspektet ved karakteren gjør at mye av handlingen kan foregå som en intern kamp, eksterne faktorer eller objekter blir dermed lagt lite vekt på. Dette tankespinnnet blir i så fall et uttrykk for den indre maktkampen som foregår hos den byronske helten. Thorslev siterer Miltons Satan: «The mind is its own place, and in itself /can make a heav'n of hell, a hell of heav'n» (1962: 75). Det samme kan igjen sees i Byrons «Byronic Hero» Manfred fra stykket med samme navn, som skaper sitt indre drama og tortureres av dette til han tar sitt eget liv. Tankesettet om sinnets indre maktkamper finner også veien til HIMs sanglyrikk. Det foregår lite handling på det ytre plan og i den virkelige verden, tanker

og kvaler om fortid gjør seg derimot gjeldende. Som for eksempel i låten «Dead Lover's Lane» fra *Venus Doom* (2007).

Crawl down dead lover's lane,
The maze of memories stained
And suck the blood right out of my heart

«Dead Lover's Lane» er et metaforisk landskap som jeget forestiller seg, et mørkt sted hvor alle gamle forhold ligger begravet. «Dead Lover's Lane» fungerer også som et spill på «stroll down memory lane», hvor man nostalgisk ser tilbake på sin egen fortid, og helst de gode stundene. Her blir det vendt om til det motsatte, man ser tilbake på de tingene man helst ikke vil huske. Samtidig som låten også spiller på frasen «lover's lane», men i stedet for å være et sted for kjærlighet er det et sted for død. Minnene forekommer derfor som i en labyrint, skitne og tilsølte, men likevel altfor virkelighetsnære. Labyrinten av minner representerer også hvor vanskelig det er å komme ut av en dyster tankegang. Man kryper ned her, man er ikke i stand til å gå, dette som tegn på oppgitthet og forestillingen om at man er fortapt. «Stroll» er derfor byttet ut med «crawl». Jeget blir motløst hver gang han går denne ruten, men han finner ikke veien ut. Denne forlengede metaforen representerer for jeget refleksjon over alle forhold som har hatt et tragisk utfall. Det å miste alt blod, altså å bli hjerteløs eller livløs, peker da tilbake på Praz og vampyrismen som han mente var typisk for det byronske og det morbide i romantikken. Det er også et bilde på nummenheten man føler i en slik situasjon. Jeget lager sitt indre helvete på byronskt vis og kjemper mot fortiden og dets smertefulle minner.

Med «The Byronic Hero» og romantikken som bakteppe kan vi bevege oss til en av hans moderne ekvivalenter, personaen Ville Valo. Han har gjort seg selv til en selvtitulert «miserable poet» (Carlsson, 2005) stadig plaget, forelsket og til tider mye ruset. Endog har han alltid fremstått som veltalende, sjarmerende og med glimt i øyet. Samtidig portretterer han seg som en intellektuell, talentfull og sofistisert eremitt. Dette ikke ulikt hans mange litterære forbilder som Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire og Arthur Rimbaud. Valo spiller direkte på myten om poeten eller kunstneren som et isolert, ensomt og fremmedgjort vesen. Han omgir seg selv dermed med en aura av mystikk, avslører nok, men aldri for mye om seg selv.

There are those rock stars who look like rock stars, and there are those who could be anybody. Ville Valo, HIM's frontman, songwriter and driving force, is of the former camp [...] It's a persona that has developed over the years. The son of a man who ran a sex shop, it's perhaps no surprise that Valo's

earliest appearances gave rise to sensual, if satanic, comparisons. From the Finnish band's second album, *Razorblade Romance*, in which they made inroads into Europe, to 2003's *Love Metal*, in which the UK began to take notice, Valo's charisma and increasingly romantic inspirations and aspirations painted him as a frontman with a curiously Byron-esque allure. (Bryant, 2010)

Personaen Ville Valo fremstår dermed som enormt appellerende og karismatisk i tillegg til å være en sårbar figur med eksistensiell angst. I et tidlig intervju fra deres karriere ble han beskrevet slik av en musikkjournalist:

If Ville Valo hadn't existed, he would have had to be invented. But there was no need: Ville invented himself. And even though he changed Finnish rock, he himself did not change. (Knuuti, 2002)

Oppfunnet var han egentlig allerede, hvert fall konstruksjonen av den romantiske personaen. Han fremstår som en postmoderne versjon av det litterære ikonet og karakteren «the Byronic Hero». Den største forskjellen fra den litterære karakteren er at Ville Valo synger sin lyrikk, han er både skaperen og utfoldelsen. Han portretterer seg også som en typisk moderne dandy – høy, tynn, svartkledd, blek, mørkt hår, tykke lag med svart eyeliner og ikke minst et grublende blikk. Gjerne også ofte beskrevet som en fallen engel av de mest betatte. Med sin romantiske ideologi og estetikk kan det nesten virke som han er født i feil tidsalder og kunne vandret rett utfra 1800-tallet og romantikken.

Jeget i sanglyrikken fremstår også ofte som en «Byronic Hero». En vandrer, søkende etter et stabilt hjem, selvdestruktiv, kjærlighetssyk, lidende og isolert. På leting etter en eller annen form for forløsning gjennom kjærlighet og død. Målet er alltid equilibrium av motsetningene som herjer i og med ham. Låten «Vampire Heart» fra albumet *Dark Light* (2005) illustrerer tydelig dette spillet på det byronske. Den tar for seg både vampyrismen, som Praz koblet til det byronske, og det isolerte, skyldtunge jeget. Introspeksjon gjør seg også gjeldende her.

Let me weep you this poem as Heaven's gates close
Paint you my soul, scarred and alone
Waiting for your kiss to take me back home

Den eneste formen for forløsning eller redning fra sin egen tilværelse eller fortid er gjennom kjærligheten. Det er kun dette som kan føre jeget fra sin vandrende tilstand og til en stillstand. Kjærligheten kan opphøre jegets evige søken, og ses dermed på som et hjem. Sanglyrikken setter også jeget i selve kunstnerposisjonen ved «weep you this poem» og «paint you my

soul». Begge er abstraksjoner og må forstås symbolsk, man kan ikke gråte et dikt eller male sjelen. Man setter ord på det uuttalte for å oppnå forståelse. Det å være utvist eller i eksil fra himmelen er også et gjennomgående tema, ikke ulikt den byronske karakteren Astarte (fra *Manfred*). Vektleggingen av dette temaet tilsier at det er noe forut- og skjebnebestemt til et allerede fordømt liv hos karakterentypen. Den byronske helten bærer ofte preget av å være predestinert og forbannet. Det legges tung vekt på fortiden og dens synder som hele tiden kaster mørke skygger over nåtiden. Det byronske jeget finner man også i låten «The Path» (*Love Metal*, 2003) som vi skal se på i kapittel 3.

Fremstillingen av det sanglyriske jeget bygger også opp under myten rundt låtskriveren som en «Byronic Hero», eller en «miserable poet» (Carlsson, 2005) som han har kalt seg selv, ettersom låtskriver også fremfører sitt materiale. Låtskriveren og det lyriske jeget faller tilsynelatende sammen. Det knyttes da en forventning om at disse to skal være en og samme person, her skjer det en forvirring og en identifikasjon på antagelser. Man leser dermed fremføringen bokstavelig, fremfor metaforisk. Skaper og materiale forstås som en helhet fremfor to separate enheter. Dette mye grunnet sanglyrikkens bekjennende karakter. At låtskriveren og det lyriske jeget deler personlighetstrekk kan selvfølgelig være mer eller mindre tilfellet, i og med at sanglyrikken er autobiografisk i en viss forstand. Uansett sammenfall er den oppbyggede forventningen likevel der. Den forsterkes også gjennom offentlig figur, Ville Valo som den romantiske helten er en konstruksjon, en påtatt rolle. Det er en autentisk iscenesettelse av seg selv. Dette gjenkjennes av en personlighet med mange lag, hvor man tilsynelatende kan trenge gjennom til kjernen. Der disse lagene ofte er motsetningsfylte, akkurat som «the Byronic Hero». Det er dog den estetiske personaen og det lyriske jeget som sammenfaller, fremfor virkelig person og lyrisk jeg.

Byron som poet, hans poesi og karakterer ble også svært ofte forvekslet som en og den samme i følge Thorslev. Han skriver likevel at «Every poetic character is to an extent projection of his author's personality» (Thorslev, 1962: 11), men at «Byron did not project life into literature nearly so much as he projected literature into life (Thorslev, 1962: 12). Hos Byron og hans poesi var det også denne pendelvirkningen mellom den virkelige og fiktive sfæren, det er uklart akkurat hvor denne grensen faktisk går. Denne pendelvirkningen var og er altså med på å forsterke Lord Byron som historisk figur og romantisk helt, den litterære karakteren «the Byronic Hero» som Lord Byron selv, samt veve dem sammen til ett. Kunsten imiterer virkeligheten så vel som virkeligheten imiterer kunsten. Dette er som vi har sett ikke

et enten/eller-spørsmål. Sfærene glir inni hverandre og skaper en pendelvirkning som gjør dem til enheter som ikke kan separeres.

I kjølvannet av denne forvirringen mellom karakter og person oppsto begrepet «byronism». I følge *the Literary Encyclopedia* er «Byronism [...] believed to have changed the relationship between author, text and reader» (Schneider, 2008). Skaper, materiale og publikum blir påvirket av hverandre og det foregår et spill på selvet og det personlige. I artikkelen «The Rhetoric of Byronism» (1992) av Jerome J. McGann blir det lagt frem en mer detaljert forklaring av hva dette innebærer. Byron skapte bevisst en poetisk subjektivitet med et fokus på at selvet og personlighet er formet, man skaper gjennom sin kunst et eller flere fiksjonelle selv. Gjennom disse oppretter man en kontakt med sitt publikum. Illusjon og skapelse går hånd i hånd, dermed kan man se på det som en form for maskerade (McGann, 1992: 295-313).

Det er da dette som skjer med HIMs sanglyrikk, det sanglyriske jeget blir brakt over i den virkelige sfæren ved hjelp av låtskriverens persona. Det foregår også en pendelvirkning, den ene forsterker den andre og omvendt. Valo bygger oppunder sin egen retorikk ved estetisk og performativ teatralitet. Både retorikken, sentimentet og ordvalget henspiller tilbake på det romantiske. Dermed utfyller og oppfyller han den allerede antatte posisjonen han er gitt – den melankolske poeten. Det er viktig å notere seg at alt av kreativt materiale formes av en tradisjon så vel som en personlig bearbeidelse av materie. Man har den virkelige og den fiktive sfæren, hvor intensjon og visjon alltid vil finne seg i grenselandet mellom disse to. Bak fasaden, i den virkelige sfæren, ligger nok mye kunnskap, hardt arbeid og høye ambisjoner, men kanskje ikke fullt så romantiske aspekter. Vi har altså ikke bare med to størrelser å gjøre, men tre. Virkelig person, persona og sanglyrikkens jeg, hvor i denne sammenhengen bare persona og sanglyrikkens jeg er av interesse. Dette på grunn av at virkelig person er vanskelig å definere og noe man ikke har tilgang til. Jeg definerer personaen som den som opptrer på scenen, i intervjuer og i det offentlige rom. Personaen har et image som må ivaretas, imotsetning til virkelig person. Sanglyrikkens jeg bærer mange masker, den er både introspeksjon i Valos eget fiksjonelle selv, en romantisk aspirasjon og på samme tid en tilnærmet «Byronic Hero».

Ville Valo ble omtalt i boken *The Successful Rebel* (2009) av den britiske forfatteren Tracey Cox, her blir det også malt et bilde av en såkalt utradisjonell, men likevel suksessfull figur. Man gjør det bra på tross av at man trer ut av de normale rammene innenfor samfunnet. De satte grenser og normer er ikke noe man bøyer seg for, i stedet er man alltid overskridende

og hele tiden på søken etter mer. Makten ligger i å frasi seg alt makt, dette gjøres ved å sette seg selv utenfor. Denne rebelske ideologien spiller på og forsterker den allerede eksisterende myten hvor genialitet og melankoli korresponderer. Thorslev argumenterer også for at «The Byronic Hero» kan kobles opp mot Albert Camus' «philosophy of rebellion» (1962: 197). Ville Valos rebelske persona gjør ham til den perfekte *poster boy* for media og gjenoppstandelsen av «the Byronic Hero». Dette ble allerede påpekt tidlig i HIMs karriere:

Into this vacuum appeared a charismatic and polite boy barely in his twenties who was pretty in an androgynous way and kept dropping ironic variations of classic rock slogans. And most importantly, Ville Valo was born fully-developed, he skipped the larval phase in his evolution and was immediately a butterfly - he had never done anything else in his life, no-one could see through him. He was every copy editors, every photographer's, every fed-up music journalist's dream – even if they happened to be men. No wonder that when HIM made its breakthrough in Germany, the record company had to give out a press release to deny that Ville was gay. (Knuuti, 2002)

Rebeller skaper også helter, både i romantikken og i dag. En eksentrisk individualisme er nøkkelordet for den moderne «Byronic Hero». Både store menn og litterære helter er legender og myter allerede mens de er i live, så vel i fiksjon som i det virkelige liv (Thorslev, 1962: 16 - 17). De litterære og kunstneriske karakterene og mytene manifesteres og reflekteres i dagens populærkultur, hvor de lever fortsatt i beste velgående, på grunn av denne evigvarende legendestatusen. De blir validert om og om igjen. «The Byronic Hero» holdes i live ved den enorme variasjonen og flere dimensjoner innenfor selve konseptet fremfor andre litterære karakterer som ofte er endimensjonale og flate. Denne litterære karakteren er fascinerende, ved både å være tiltrekkende og frastøtende på samme tid. Også her fremkommer det en dualitet ved karakterens indre motstridende krefter. Det er det motstridende som driver det hele fremover og som stadig fortsetter å appellere til et publikum. Der finnes alltid en tilsynelatende psykologisk dybde og rom for identifikasjon. Personaen Ville Valo kan sees som å være et utfall av disse utallige manifestasjonene.

Det tematiske og retoriske i sanglyrikken er, som jeg skal se nærmere på senere, med på å fremme og opprettholde et bilde av Ville Valo som den kulturelle karakterens «the Byronic Hero» moderne ekvivalent, både selvtitulert og navngitt. Han fremstår som en reinkarnasjon av en romantisk poet. Denne selvbevisste iscenesettelsen av seg selv bærer dermed preg av mye teatralitet og melodramatiske karaktertrekk. Selvrepresentasjonen forekommer ved å bære forskjellige masker, som skaper og opprettholder en illusjon. Det er et

rollespill som gir et inntrykk av et komplekst vesen, og det foregår tydelig ofte en overspilling. Personaen fremmer en estetisk teatralitet, denne er hyperbolsk i likhet med sanglyrikkens retorikk. Det gravalvorlige og blodseriøse brytes dermed og gis en dimensjon av det humoristiske og ironiske, dette ofte i form av selvmotsigende uttalelser.

Alt dette rommer og tar opp i seg den romantiske sensibiliteten og sentimentaliteten, samt melankolien. Disse emnene kommer sammen og når sin høyde i det mest intense øyeblikket mellom kjærlighet og død. I romantikken understreket man viktigheten av hele tiden å leve intenst og lidenskapelig, selv om dette måtte innebære lidelse (Praz, 1979: 27). Dette skaper en form for kultivert sorg. Denne ideologien er også å finne i HIMs sanglyriske univers. Kunst er til for å kunne kommunisere noe, den har noe med det emosjonelle å gjøre. Om ikke smerte, så i hvert fall følelser, erfaring eller en ide. Dette kommuniseres da gjerne via teatralitet. Den anti-sentimentale tradisjonen er også ute etter å knuse denne myten om den torturerte kunstneren. Ved å kategorisere personaen Ville Valo som en moderne ekvivalent til «the Byronic Hero» og iscenesettelsen av seg selv som den lidende kunstneren, har vi trukket linjer til litterære ideal, forgjengere og myter. Med dette som bakteppe må vi plassere Valo i samtidens populærkulturelle sfære, fremfor 1800-talls romantikk, nærmere bestemt i rock-kulturen.

1.2 Rock-kulturens teatralitet

«Man is least himself, when he talks in his own person. Give him a mask and he will tell you the truth» – Oscar Wilde

Gjenoppstandelse av denne kulturelle og litterære karakteren skjer, som jeg la frem en påstand om i forrige delkapittel, i sammenheng med rock-kulturen. Med karakteristikkene til «the Byronic Hero» og dekadansens dandyfigur i bakhodet kan vi bevege oss videre. Postmoderne rock-ikoner som Jim Morrison (The Doors), Morrissey (The Smiths) og Robert Smith (The Cure) som regjerte på 70- og 80-tallet har alle trekk fra «the Byronic Hero». På den måten inntar de en allerede eksisterende sosial rolle og de befinner seg innenfor et narrativ. Den tidligere skorsteinsrøykende Ville Valo med flosshatt, stramme skinnbukser, øreringer og dyp baryton-stemme har tatt steget enda lenger og videreutviklet seg til en nærmest fullkommen moderne ekvivalent til Byrons helter, alltid kvernende rundt sine kjærlighetskvaler.

Musikeren har overtatt statusen til poeten, med tanke på skandaler og tilbedelse. Man kan også si at poeten var datidens rockestjerne. Både musikeren og poeten har status som ikoner. Rollen som samfunnets rebeller med utsvevende livsstil, som før var poetene og forfatterne, kan nå tilskrives musikerne. Rocken har også arvet tradisjonen med å skape personaer som blir myter og legender. Satt litt på spissen kan man også se på sanglyrikk som dagens dikt. Til forskjell fra poeten og tidligere tider har musikeren og rockestjernen mye større kraft til å forme sin egen persona via massemedia, både ved å være synlig og ved å være usynlig. Det er i disse tilfellene vanskelig å se hvor grensen går mellom det teatrale og virkelighet og mellom konstruert persona og virkelig person.

Denne typen rockestjerne-personaer er idealiserte, de er fullkomne versjoner av seg selv hvor deres åpenbare feil også er en del av helheten, akkurat som de byronske heltene. Man er et konsept – en abstraksjon av en mennesketype. Man kan nesten si at denne typen persona er melankoli inkarnert i menneskelig form ved å spille på karaktertrekkene til «the Byronic Hero». Ved å spille på myten om den lidende kunstneren kobles de også opp mot en påstått genialitet. Korrespondansen mellom melankoli og genialitet kommer jeg tilbake til i kapittelet om melankoli. Det som hovedsakelig skiller seg fra forfatter/leser forholdet, er at man hos låtskriver-musiker/publikum er vitne til en slags oppsetning, som på sett og vis i teateret. Noe som gir en direkte respons tilbake til den som opptrer. Det er en mye mindre distanse og man mangler den anonyme posisjonen som forfatteren kan ha. Musikeren kan likevel gjemme seg bak sin persona.

Rock-kulturens teatralitet og lek med det estetiske åpner for rom for såkalt *gender-bending* og skapelsen av personaer er tilnærmet måten man skaper litterære karakterer og arketyper. Det er det fiktive brakt til liv, det foregår en stadig iscenesettelse av selvet. Det forekommer spesielt i alle former for *glam* hvor HIM har mye av sine røtter. Denne sjangeren og dets tilhørende estetikk oppsto i Storbritannia på 70-tallet med blant T. Rex og David Bowie i spissen. Alice Cooper og Iggy Pop fremmet glam-rocken på det amerikanske markedet, men med en litt mørkere undertone enn i Storbritannia. Band som KISS og Mötley Crüe var også pionérer innenfor sjangeren på 80-tallet. Mange kritikere avviser teatralitet som tilgjort posering og et moteuttrykk uten noen virkelig substans, mange av de mannlige musikerne ble ofte referent til som *nancy-boy*, men det er mer som ligger bak masken. Teatraliteten fikk igjen sin oppsving de siste 20-årene med band som My Chemical Romance (US), Placebo (UK), Nightwish (FIN) og Norges egne Turboneger på slutten av 90-tallet og tidlig 2000-tallet. Sistnevnte har HIM blant annet jobbet med og vært inspirert av, flosshatten

har vært en hyllest til både Cooper og Hank Von Helvete. I nyere tid har vi band som har tatt steget ennå lengre som Ghost (SE), der ingen vet hvem noen av medlemmene er og de har startet sin egen kult, og Black Veil Brides (US) som har provosert metal-elitistene med deres androgyne uttrykk og kostymer.

Philip Auslander, amerikansk professor i litteratur, media og kommunikasjon, utforsker i boken *Performing Glam Rock* (2006) hvordan kjønn og teatralitet har blitt behandlet i populærkulturen. Hovedvekten ligger på en analyse av glam-rock og utøvelsen av denne sjangeren. I glam-rock blir også konseptet persona svært viktig. I likhet med den romantiske tradisjonen og dens helter, og i motsetning til psykedelisk rock, er glam-rockens fokus på det individuelle. Skapelsen og utøvelsen av identitet og seksualitet er hovedelementer innenfor begge tradisjoner, på tross av ellers massive forskjeller, som jeg vil bruke for å trekke en forbindelseslinje mellom de to. Den amerikanske musikkviteren Robert Walser tar opp det samme temaet innenfor heavy metal-sjangeren i boken *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (1993). Avsnittet «Real Men Don't Wear Makeup» (128) tegner et klart bilde av hvordan situasjonen og holdningene er innad i sjangeren og industrien.

Rocken har alltid vært en rebelsk tradisjon, den vil alltid stå i opposisjon og skape kontrovers. Den er også sterkt knyttet opp mot seksualitet og begjær – en frigjøring av det undertrykte. Teatraliteten er et hyppig brukt element innenfor denne sjangeren, den fungerer som sjokkeffekt og et virkemiddel for oppmerksomhet, som er viktig for å kunne skape en appell. Dette fungerer likevel som et tveegget sverd. Den tilsynelatende friheten fungerer likevel innenfor visse rammer. Normen heller alltid mot det maskuline og støter fra seg det som konnoterer det feminine, fordi det knytter dem opp mot det populære og trivielle. Rock-kulturens patriarkalske maktstruktur gjør at den hele tiden fungerer innenfor allerede fastsatte grenser og normer (Walser, 1993: 109). Dette innebærer ekskludering og avfeielser av kvinner, homoseksuelle, fargede og feminine menn. Ikke en gang den tilsynelatende løsslupne og overskridende glam-rocken har rokket ved dette. «Glam offered no substantial challenge to the conventions of rock as a traditionally male-dominated cultural form that evolved from male-dominated social contexts (Auslander, 2006: 229). Temaer som sårbarhet, kjærlighet og håpløshet blir innenfor disse rammene sett på som svakheter. VGs musikkjournalist Stein Østbø illustrerer dette klart i anmeldelsen av HIMs album *Love Metal* fra 2003:

Ellers er dette en orgie i vellyd, overpreteusjose tekster, gravalvorlig sang og huggende riff som insisterer på å ville være metal. Men det er det slett ikke. Dette er lettfattelig, ultrakommers pop-metal

av et slag som er så snilt og vennlig at et par av låtene kunne ha stilt opp i Melodi Grand Prix. Jeg vil ikke forstyrres i ventetiden på Metallicas «St. Anger» med dette! (Østbø, 2003).

Dette representerer den tydelige generelle holdningen innenfor rock-kulturens oppfatning av det som ikke fremstår som hardt nok eller maskulint nok. De fraskriver seg det kommersielle, populære og det feminine, samt opphever Metallica som er minst like kommersielle og populære av den enkle grunn av at de representerer det maskuline og fremstår som autentiske. Med tekster som: «Look out motherfuckers here I come; Gonna make my head home; The sons of bitches tried to take my head; Tried to make me someone else instead» («My World», *St. Anger* (2003)) oppfyller Metallica de normative kriteriene for rock. Ord som «motherfucker» og «sons of bitches» kunne aldri dukket opp i HIMs sanglyrikk. I anmeldelsen av det samme HIM albumet i den svenske avisen *Expressen* ser de på det Østbø utpeker som svakhet som en styrke: «Som låtskrivare är sångaren Ville Valos stora styrka att han vågar ge sig hän till banaliteten och att han klarar av det. Att få till det här med hjärta och smärta i ett hårdare rocksammanhang är något av det svåraste som finns. Det blir så lätt fel» (Carlsson, 2003). Det blir med andre ord så lett feil når man navigerer utenfor rammene innenfor en så trangsynt sjanger.

Rockens stadige krav om autentisitet, som i bunn og grunn innebærer spontanitet og introspektiv innlevelse, har hele tiden stått som motpol til det teatraliske. Sjangeren har dermed alltid vært skeptisk til den premediterte og bevisste. Det visuelle skal aldri ta fokuset bort fra det auditive. Ville Valos androgyne utseende og vektleggingen av det estetiske og visuelle, med røtter i glam-rock og goth-rock, utfordrer i tillegg den performative kjønnsfremstillingen og det feminine. Han går under det man kan beskrive som en *effeminate man* – delikat, fasjonabel og gutteaktig, som hovedsakelig konnoterer det feminine fremfor det fortrukne maskuline. Dette skal jeg komme tilbake til under temaet sentimentalitet.

Det teatraliske hos HIM var nok definitivt viktigere tidligere i deres karriere, det er noe tonet ned de siste årene. Det har foregått en transformasjon av estetikken ved hvert album, noe som gjør alt fra klær, hår og til sceneutsmykninger særegent for akkurat denne perioden. De har fortsatt alle scenenavn som de refereres til og alle har sin (u)synlige plass i bandet. At bassisten er klovnen, gitaristen er intens, men introvert, trommisen byttes ut ofte nok til at han ikke legges merke til og keyboardisten er den stoiske, fremhever bare vokalist og frontmann som hovedpunkt og byronsk karakter – Valo med mikrofonen i den ene hånden og rødvinflasken i den andre. Slik gjorde HIM seg kjent for sine kinematisk opptredener. Det estetiske har likevel måttet vike plass for det musikalske på de to seneste utgivelsene. På

samme måte som det sanglyriske hos HIM leker og eksperimenterer med klisjéer og det stereotypiske, får også det estetiske uttrykket det samme preget. Disse to elementene står da i kontrast til vokal og lydbilde som er maskulint og hardtslående.

Dette er igjen med på å stille spørsmål om autentisitet. Finnes det noe genuint og ekte bak maskene og fasaden? Hvis vi ser tilbake på Lord Byron var han også ute etter å emosjonelt manipulere til en viss grad, samt å skape en appell med sitt materiale for å fremme egen person. Overskridelser av det som er godtatt innenfor normen av rock og metal-sjangeren sliter alltid med problemet om å bli tatt seriøst. «One of the criteria for authenticity in rock is that the performance point to a grounding reality, whether the reality of the musician's individual psyche or that of an existing cultural identity» (Auslander, 2006: 151). Spetakkel og overspilling blir sett ned på, fokuset tas bort fra musikken, og er på den måten ikke naturlig. Valos persona befinner seg som jeg nevnte faktisk innenfor en allerede eksisterende rolle, bare at denne rollen ikke oppfyller nåtidens normative krav til rockestjernen, den er for feminin og for sensitiv.

Jeg vil argumentere for at teatralitet er for den virkelige verden, det metaforen er for det litterære språket. Det er en måte å se og gjøre ting annerledes på, en konstruksjon laget for å kaste nytt lys over det som allerede er kjent for oss og gi nytt perspektiv. Teatralitet i motsetning til performativitet innebærer en selvbevissthet om at det spilles en rolle. Noen vil kanskje se på teatralitet som autentisitetens motpol. Den selvbevisste rollespillingen forhindrer noe ektefølt og genuint å bryte gjennom sprekken. Denne overspillingen utmerker seg fordi den avviker fra det normative, som er like konstruert, det er bare normalisert. Dette vil da innenfor rock-kulturen nødvendigvis bli omtalt i termer som melodramatisk, pretensios, inautentisk, flamboyant og sentimentalt. Med utgangspunkt i byronisme og teatralitet, samt Oscar Wildes berømte sitat, vil jeg likevel legge ned en påstand om dette ikke setter en stopper for oppriktighet. Det er annen måte å erfare virkeligheten på, som kan åpne opp en ny horisont av forståelse.

Nå som jeg har plassert personaen Ville Valo som en postmoderne versjon av «the Byronic Hero» og hans bruk av teatralitet i deres estetiske uttrykk som bygger oppunder hans sanglyrikk, kan vi flytte oss videre til HIMs uavbrutte fokus på melankoli og sentimentalitet. Den ofte krasse kritikken og resepsjonen bunner ofte i det tematiske innholdet og deres estetikk fremfor musikalske kvaliteter. Jeg vil i de neste kapitlene utforske begrepene melankoli og sentimentalitet som hovedelementene i HIMs sanglyrikk, og hvordan disse er med på å skape den ofte negative resepsjonen. Samt avsløre hva dette egentlig impliserer.

1.3 Melankolsk sentimentalitet eller sentimental melankoli? - «Love Metals» diskurs

Det er en forestilling om at melankoli er den mer raffinerte og opphøyede emosjonelle tilstanden med estetisk tyngde i motsetning til sin søster sentimentalitet, hvor den ene er høykultur, er den andre lavkultur. Den ene blir sett på som rolig, reflektert og resignert, den andre affektiv, høylytt, den ene intellektuell, den andre naiv. Den ene dyptgående, den andre overfladisk. Melankolien har tydelige maskuline konnotasjoner, mens sentimentalitet er forbundet med det feminine. Fellesnevneren er likevel at begge vender seg til det tapte, mot fortiden og det bedrøvede. Hos begge begrepene ligger det en stor fare for å støte på det klisjéaktig på grunn av bredden som litterær konfigurasjon.

Mens melankolien har en lang historie, er sentimentaliteten adskillig yngre, de er begge likevel mangefasetterte og fungerer som parablybegreper. Det er viktig å påpeke at melankoli er en sinnsstemning, mens sentimentalitet er måten en stemning eller en situasjon blir presentert på, en retorisk konstruksjon. Allerede her utfordres spørsmålet om de kan opptre samtidig eller ikke. Det må også understrekes at det er snakk om to forskjellige litterære- og kunstneriske tradisjoner hvor melankolien har først og fremst sirkulert i Europa, mens sentimentaliteten har hatt sin hovedvekt i den amerikanske kultursfæren, på tross av sin oppstandelse i Storbritannia på 1700-tallet.

HIM formidler den tyske weltschmerz, den franske ennui, livslede, angst og tungsinn, som alle er melankolske uttrykk. Det er det vakre i det heslige. Med den selvtitulerte sjangeren «Love Metal» inkorporer HIM noe til rocken som ikke hører hjemme. Deres særegenhet ble blant annet beskrevet slik av en finsk musikkjournalist:

Through HIM he (Ville Valo) had created a whole new musical genre and named it himself: love metal. Heavy guitars that cover the songs like lava; suffocatingly beautiful melodies. It was heavy rock that avoided the normal sins of heavy rock: the purposeful ugliness, the brainless macho attitude and the power of volume. All that decorated with big romantic words – love and death; death and love. In English of course. (Knuuti, 2002)

De unngår rockens hypermaskulinitet ved å endre det estetiske og tematiske, men ikke det auditive og instrumentelle. I tillegg er alt dette typiske romantiske trekk. HIMs sanglyrikk gir ikke rom for det egentlige og den virkelige verden, dette er det som oppfattes som inautentisk. Det er et fokus på absolutter, idealer og overskridelser. Bandet er situert i en kultur hvor melankoli som et estetisk trekk er noe man gjerne vil oppnå og sentimentalitet noe som man absolutt ikke vil betegnes som, om man tar hensyn til det regjerende synet. I HIMs sanglyrikk

omfavnes likevel begge begrepene og brukes uten noe hierarkisk forhold. Jeg vil videre se på hvordan de fungerer hver for seg og hvordan de samspiller. Det er nesten slik som det beskrives i deres siste single «Into the Night» fra *Tears on Tape* (2013).

Side by side, darkness and light
Play their game so unafraid,
their heartbeats synchronized

Disse tilsynelatende uforenlige begrepene kommer sammen og er leken som foregår i sanglyrikken. Det hele kulminerer i en slags weltschmerz eller livslede hvor selv melankolien blir sentimental og sentimentaliteten blir melankolsk. De er begge lukkede og isolerte emosjoner, men har mulighet for å skape en dialog via kunsten. Dveling ved og deling av smerte fungerer som en bearbeidelsesprosess. Jeg påstår herved at det dermed er en melankoli og sentimentalitet som gir positive assosiasjoner. I tillegg vil jeg ta stilling til begrepenes tydelige kjønnede fortoning.

La oss se nærmere på disse to begrepene hver for seg og hvordan de manifesterer seg i sanglyrikken til HIM som adskilte elementer. Før man trer inn i universet til HIM er det noen forutsetninger eller premisser man må godta og akseptere. Denne impliserte kontrakten mellom sanglyrikk og lytter må opprettholdes for å bevare den forestillingen de ønsker å formidle. Blir denne illusjonen brutt kan ikke lengre alle virkemidler eller retoriske grep forsvares og budskapet mistolkes.

Disse forutsetningene gjelder spesielt det teatraliske, både i det lyriske og estetiske. Det er Ville Valo selv som lager premissene innenfor sin egen «Love Metal»-sjanger, men det opereres ikke innenfor noen skjematisk orden. De finnes likevel noen holdepunkter som alltid oppfylles eller ikke brytes i diskursen: 1. Det anakronistiske vokabularet, 2. Kjærlighetsdidaktikken, 3. Det hyperbolske, oxymoronske og dualistiske og 4. Introspeksjon.

2. Sentimentalitet

2.1 En retorisk konstruksjon

«I always thought that if you have the guts to sing about how heartbroken you are, that makes you way stronger than burning down a church, lyrically speaking» – Ville Valo, *Las Vegas Review Journal* (Jason Bracelin, 2014)

Sentimentalitet er en term som i dag, hovedsakelig i den vestlige tradisjonen, stort sett bare rommer negative konnotasjoner (Herget, 1991: 1). Begrepet har i det siste århundret fått et temmelig dårlig og kanskje ufortjent rykte. Sentimentalitet blir sett på som en moralsk fordervelse, en karakterbrist, en defekt hos både leser, tekst og forfatter. Slik det er vanskelig å definere hva sentimentalitet er, er det også vanskelig å påpeke nøyaktig hva det er som gjør kritikerne motvillige. Sentimentalitet må forstås i en (litteratur)historisk og sosiologisk kontekst før man kan prøve å gå løs på dagens problematikk rundt begrepet. Det må også tas høyde for at sentimentalitet har blitt et paraplybegrep som rommer både filosofisk sentimentalisme, melodrama, det melodramatiske og sensibilitet (Herget, 1991: 173), noe som gjør det vanskelig å skille disse termene fra hverandre. Anmeldelser med linjene ala: «følelsesladet og sterkt uten at det blir sentimentalt» forekommer ofte når positive kvaliteter skal fremheves og belønnes. Det sentimentale fremstår som *ikke autentisk*, det er rett og slett for mye følelser til å kunne være oppriktig. Ikke ulikt stempelet det teatrale får innenfor rock-sjangeren. Man kan si at begge begrepene utfører en form for maskerade, det sentimentale på et tekstlig nivå og det teatrale på et visuelt. Sentimentaliteten har også blitt beskyldt for å være farlig og gjøre ondt i og med at den er manipulerende. Termen blir ofte konnotert med kvinnelighet, hysteri og det delikate. Disse konnotasjoner er som regel negativt ladet og har gitt termen ennå mer nedvurdering. Det har i stedet vært et fokus på det rasjonelle og intellektuelle mennesket, noe som igjen fremmer det som blir sett på som maskuline egenskaper.

Winfried Herget, professor i Amerikastudier ved universitetet i Mainz, påstår i åpningsartikkelen «Towards a Rhetoric of Sentimentality» i antologien *Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture* (1991) at begrepets mening aldri har vært fastlagt. Sentimentalitet har vært brukt under ulike forutsetninger og forestillinger fra dets fødsel på 1700-tallet (1991: 1-2). Det er likevel mulig å plukke ut noen tendenser som denne termen rommer og se en utviklingslinje. Begrepet ble populært først i Storbritannia i sammenheng

med Samuel Richardsons roman *Pamela* (1740) og Laurence Sternes *A Sentimental Journey* (1765). Tenkesettet «hertet foran tanken» sto sentralt på 1700-tallet, dette da som et moralsk anliggende fremfor bare forfinet føleri.

Hvis nøyaktig hva termen sentimentalitet innebærer er litt diffus, er ihvert fall hensikten med sentimentaliteten noenlunde klar, i følge Herget: «the sentimental text as a rhetorical construct whose aim it is to affect the reader, to move the reader -- *movere* in classical terminology — by means of *patos*» (1991: 4). Det kan selvfølgelig lykkes og ikke lykkes, det kommer an på forfatterens evne eller vilje til manipulasjon. Det å få leseren til å begå «the affective fallacy», som var en av nykritikkens store synder (Wimsatt, Beardsley, 1949), blir da målet for sentimentaliteten. Herget påpeker at denne typen manipulasjon skjer ikke i «the Gothic mode» (1991: 5), der det kun oppstår «sheer sensation» hos leseren. Dette fordi denne typen fiksjon mangler det moralske elementet. Noe som er verdt å merke seg ettersom HIMs sanglyrikk også mangler det moralske aspektet, samtidig som de beveger seg innenfor det romantiske. HIMs lydbilde og sanglyrikk baserer seg også på horrorfilm-sjangeren som har mange likhetstrekk med den gotiske litteraturen. Man finner både slott, vampyrer, Frankenstein, mord, drømmen, marerittet og mørke krefter i de mange metaforene og symbolene. Er HIMs sentimentalitet dermed bare en bieffekt eller dreier det seg om forfinet føleri? Før jeg kan besvare dette spørsmålet må jeg si mer om hva sentimentalitet er og hva som vekker slik avsky.

Sentimentalitet fungerer først og fremst som en retorisk konstruksjon, begrepet baserer seg på allmenne antagelser og oppfyller disse forventningene. Derfor innebærer det sentimentale ofte klisjèer, stereotypier og allmenngyldig erfaringer og opplevelser (Herget, 1991: 7). Sentimentalitet er ofte idealisering av en situasjon uten nyanser, med andre ord kan det bli veldig forutsigbart. Den amerikanske forfatteren Joanne Dobson skriver i artikkelen «Reclaiming Sentimental Literature» (1997) at sentimentalitet oppstår når subjektet er i relasjon med noe eller noen, et menneskelig bånd eller en sterk tilknytning til noe, som senere blir brutt. «Sentimentalism envisions the self-in-relation» og dets hovedingredienser er «affectional loss», lengsel og fravær (Dobson, 1997: 267). Sentimentalitet opptrer svært ofte i intense emosjonelle situasjoner som i kjærlighet, død og fødsler. Det er stort sett bare slike intense emosjonelle situasjoner man blir stilt ovenfor eller befinner seg i i HIMs sanglyrikk. Det er dermed god grobunn for en sentimental retorikk. Slik som refrenget i låten «Scared to Death» (*Screamworks; Love in Theory and Practice*, 2010):

I'm not afraid to say 'I love you'
any more than I used to be, babe
I am scared to death, I am scared to death
to fall in love
with you

I dette eksempelet finnes det ingen dypere mening, det er kun den fryktinngytende forelskelsen, kronet av hyberbolen «scared to death» og den klisjèaktige formuleringen «I love you». Låten tar likevel for seg ubehaget ved det å faktisk føle og ved det å være sentimental. Det illustreres også hvor mye det hele tiden risikeres for å kunne kommunisere, man er livredd for falle for en annen, idet man har ytre kjærlighetserklæringen så er man sårbar og eksponert. Redselen understreker betydningen den andre har for jeget, jeget er redd for hva som kommer til å skje samtidig som han er redd for hva som ikke kommer til å skje. Kommer duet til å gjengjelde følelsene eller blir jeget avvist. Uansett utfall betyr forelskelsen lengsel og smerte for jeget. Det er verdt å merke seg at resten av låtens sanglyrikk byr på mer metaforer og allusjoner enn refrenget tilsier.

I artikkelen «Sentimentality and the Social Pluralism in American Literature» fra samme antologi skriver den amerikanske engelskprofessoren Victor Strandberg at «The word sentimentality implies two particular transgressions against the modern sensibility: the emotional excess and the falsification of reality» (1991: 59). HIMs sanglyrikk begår begge disse overtråkkene. Sentimentalitet blir som sagt sett på som ett nedsettende begrep, det følelsesladde skygger for intellektet. Det oppstår en diskrepans mellom følelsesutbruddet og høyden av situasjonen som utløser det. Derfor virker det underforstått at noe ikke kan være emosjonelt og intellektuelt på samme tid. Sentimentalitetens motparter er sort mørk humor og ironi, som innebærer et kontrollert patos uten følelser. Begge disse motpartene, det intellektuelle og den mørke humoren, er i midlertid til stede i HIMs sanglyrikk. Dette finner vi blant annet i låten «Razorblade Kiss» og i mye av deres symbolisme, for eksempel den ironiske bruken av «666». Rosa platecovere (se vedlegg 2) og spøkefulle uttalelser er også med på å inkorporere en postmoderne forståelse av sentimentalitet, der ironien også har sin plass. Situasjonen kan være den samme, det er fremstillingen av situasjonen som avgjør, enten tårer eller et fårete glis. Det burde være rom for både det (over)emosjonelle og det intellektuelle å eksistere innenfor samme sfære eller tekst.

Den ideelle leseren skal være *dis-interested*, upersonlig og uaffektet. Den tyske litteraturviteren Dagmar Buchwald påpeker i artikkelen «Suspicious Harmony: Kitsch, sentimentality and the Cult of Distance» (1991) at det har oppstått en kult av distanse og

selvkontroll (1991: 54). Man skal ikke lenger gi seg hen og la seg styre av følelsene sine ettersom det blir sett på som vulgært. Distansen gir også en følelse av trygghet. Ironi og kynisme er de fremste virkemidler for å skape den kalde og ufølsomme atmosfæren. Det blir tatt avstand til den sentimentale måten å erfare verden og tolke kunst på.

På tross av idealet om distanse kan sentimentalitet likevel spores hos de fleste (mannlige) forfattere, selv de som hevdet å ta sterk avstand fra en slik tradisjon. Praksis og teori angående sentimentalitet kan dermed ikke alltid forenes. Strandberg skriver i «Return of the Repressed: The Sentimentality of T. S. Eliot» (1991) at spesielt under modernismen tok man særlig avstand fra den tidligere forfinede sentimentaliteten. T. S. Eliot selv skrev i sitt «manifest»: «Poetry is not a turning loose of emotion; it is an escape from emotion [...] it is not the expression of personality, but an escape from personality». Dette var idealet for diktningen, en flukt fra seg selv og ikke en uttømming. Noe ikke en gang T. S. Eliot selv lykkes med i sin egen diktning (Strandberg, 1991: 171). Det er kanskje mulig at et personlig uttrykk er en flukt fra personlighet likevel. Ettersom personlighet alltid er et bearbeidet og gjennomtenkt uttrykk som kommer frem i diktningen fremfor en spontan og ærlig representasjon. Nuet kan aldri skrives, alt er fortid. Flukten ligger i selve uttrykket. Fokuset på det balanserte, harmoniske og normale mennesket forsterker synet på sentimentalitet som dets direkte antitese. Sentimentaliteten lekker likevel gjennom i sprekene i kunsten, hos kritikeren og i resepsjonen.

Man kan også spørre hvor går grensen? Når er det en overflod av følelser og når er det passende mengde som kler situasjonen? Skillelinjen mellom en «følelsesladet og sterkt» og en sentimental skildring må sies å være ytterst hårfin. Det såkalt autentiske kan aldri etterprøves. Slik jeg ser det er begrepet sentimentalitet ytterst komplisert. Sentimentalitet bør hvert fall ikke bare betegnes som uønsket og brukes som begrunnelse for det man mener er av lavere kvalitet. Samtidig tar termen opp kjønnede implikasjoner, noe som ikke gjør saken lettere. Det sentimentale er omgitt av uklare grenser, samtidig som begrepet er situasjons- og kontekstavhengig. Et slikt komplekst og ladet begrep fortjener mer enn bare en avfeieelse.

Jeg vil i tråd med Strandberg legge frem en påstand om at en avskjæring fra følelsene skaper isolasjon og ensomhet, dermed fremstår det anti-sentimentale som monologisk. Sentimentalitet åpner og prøver å skape en dialog gjennom emosjoner. Evnen til å kunne bevege og skape en reaksjon hos et annet individ har en annen verdi som er mye større enn tryggheten det betraktende og kalkulerende kan tilby. Strandberg påstår at «Suppressing emotional responses, carried a dreadful risk of loneliness» (1991: 75). Sentimentalitet prøver

å lukke det gapet som er mellom et individ og et annet, selv om man risikerer at det er overfladisk og overflødig, er det hvert fall et forsøk på kommunikasjon, med mindre målet er å manipulere for sin egen vinning. På en annen side kan all tekst sies å være manipulasjon til en hvis grad, man må være villig til å gå med på tekstens premisser.

Til tross for både kunstnerens og kritikerens bevisste distansering fra det følelsesmessige, personlige og sentimentale kan det likevel ofte spores, slik som Strandberg gjør i diktningen til T. S. Eliot. Det virker som om sentimentalitet er en «felle» de fleste ikke vil gå i, men ender opp i på tross av motstand. «Return of the Repressed» kalte Strandberg artikkelen sin, sentimentaliteten blir det undertrykte som likevel finner sin vei til overflaten. Kan man dermed se på sentimentalitet som en uunngåelig kvalitet? En nødvendighet? Er den alltid til stede på tross av undertrykkelse? Sentimentalitet er de voldsomme følelsene man ikke vil erkjenne at man faktisk har følt ettersom det maler et bilde av et ubalansert og selvopptatt individ. Intensjonen bak det sentimentale er kritisk, hvorfor vil man bevege noen. Er det manipulasjon eller deling av personlige erfaringer? Har vi med spontane følelsesutbrudd eller oppskriftsaktig retorikk å gjøre og må det være enten eller? Sentimentalitet kommer med andre ord alltid tilbake til estetiske prinsipper og til hvordan det er ønskelig å erfare og tolke kunst.

Vi har stadfestet at sentimentalitet oppfattes som og fremmer overflod av følelser, naivitet og overfladiskhet. En av de meste kjente litteraturkritikerne som har tatt opp kampen mot den anti-sentimentale diskursen er Jane Tompkins. Hun hevder i artikkelen «Sentimental kraft» (1985) at sentimentalitet kanskje er den karakteristikken som innebærer størst risiko for marginalisering og ikke-kanonisering i amerikansk sammenheng.

Som en reaksjon mot deres livssyn og kanskje også mot deres suksess, har 1900-tallets litteraturvitere lært sine studenter å identifisere det populære med det uverdige, det følelsesladde med det ineffektive, det religiøse med falske, det huslige med det trivielle, og alt dette implisitt med kvinnelig underlegenhet. (Tompkins, 2002: 297)

Selv om Tompkins utgangspunkt er den nedvurderte kvinnelitteraturen er hennes poenger likevel gyldige og verdt å nevne i denne diskusjonen. For sentimentalitet forbindes i dag med populærkultur, hvor man er tilsynelatende ukritisk til bruken av klisjéer, stereotyper, og melodramatisk retorikk. Modernismen satte seg særlig til motverge mot denne trivielle litteraturen. Det populære er nødvendigvis sentimentalt i og med at det har beveget massene, man kan se på det som en kollektiv opplevelse. Man erfarer «kunsten» i stedet for å ta i

betraktning dens artistiske kvaliteter, dette i tråd med kulten av distanse. Den moderne og «riktige» forståelsen av kunst er ikke hva den får deg til å føle, men hvordan den er utformet.

Man kan kanskje snakke om en positiv sentimentalitet og en negativ sentimentalitet, uavhengig om den lykkes eller ikke. Joanne Dobson mener i artikkelen «Reclaiming Sentimental Literature» (1997) at sentimentalitet burde kunne vurderes på lik linje med andre litterære kvaliteter og egenskaper. Den kan både være dårlig og den kan også være bra. Det burde ikke være en diskusjon for eller imot sentimentalitet, men en diskusjon om sentimentalitet innenfor dets egne rammer og diskurs. Slik det er nå, blir sentimentalitet stemplet som *ikke litterær* og falsk. Dobson mener man burde forstyrre det satte anti-sentimentale systemet (1997: 265).

Jeg vil også påstå, i tråd med Tompkins og Joanne Dobson, at sentimentalitet kan være en styrke hvis den er brukt riktig. Det kan finnes en kraft i denne overfloden av følelser som kan styrke uthevninger av motsetninger, opphøyelse av enkelte scener og sekvenser, samt påvirke leseren på en positiv måte. Sentimentaliteten går ikke på bekostning av utformingen, artistisk kvalitet og sentimentalitet utelukker ikke hverandre. Det er tydeligvis ting å frykte ved å vise følelser, likevel kan dette fungere effektivt. Det krever mot å avdekke sin egen sårbarhet.

I artikkelen «Unmasking Criticism» (2011) ser engelsk-professoren Faye Halpern seg helt uenig med både Tompkins og Dobson, hun hevder de ikke er kritikere men lesere. Sentimentalitet setter kritikeren slik til motverge fordi kritikeren oppgave er å avdekke denne typen retorikk for det den er. De beholder en kritisk og distansert posisjon til teksten ved å analysere. Den sentimentale teksten mangler dybde, teksten erfares i stedet for at man analyserer den. Gjerne på grunn av at den ikke har noe bakomliggende budskap eller skjult mening. Man nærmer seg denne type retorikk ukritisk og personlig (Halpern, 2011). Ut ifra det regjerende synet på sentimentalitet kan man si at populærkultur, spesielt sanglyrikk, har en forkjærlighet for sentimentalitet fordi man som regel erfarer den i stedet for å analysere den. HIMs sanglyrikk kan man nærme seg ukritisk og personlig, men det forekommer likevel ikke flat sentimental retorikk hele veien igjennom om man skulle velge å se det fra den vinkelen. Den motvergen eller *disgust, contempt* som kritikeren føler når de blir konfrontert med disse kunstverkene er også en måte å erfare kunst og ikke være distansert. Det finnes ingen likegyldighet, på samme måte som resepsjonen til HIM aldri er lunken.

Sentimentalitet er, som jeg nevnte innledningsvis, sterkt knyttet til romantikken. Man kan dermed også snakke om en romantisk sentimentalitet; en nostalgisk, romantisk

sinnsstemning. Det er også gunstig å se nærmere på sentimentaliteten innenfor den romantiske tradisjonen hvor HIM henter den sanglyriske inspirasjonen sin fra. Forståelsen av sentimentalitet da og nå skiller seg drastisk. Som en reaksjon på opplysningstiden var romantikken blant annet preget av en utforskning av det irrasjonelle, absurde, mystiske, drømmende og generelt alt det som ikke kunne forklares med fornuft. Den tyske poeten, filosofen og romantikeren Friedrich Schiller (1788–1805) la i sine estetiske studier frem noen typologiske kategorier når det gjaldt diktning. I teksten «On Naïve and Sentimental Poetry» (1795) legger Schiller frem en poetisk teori om forholdet mellom diktningen og verden. Han deler diktningen opp i to grunnleggende kategorier, enten var den sentimental eller så var den naiv. Hvis diktningen var sentimental, var den enten satirisk eller elegisk. Var diktningen elegisk hadde den også to underklasser. Denne måten å dele verden inn i kontraster på ble viktig for romantikken. Bruken av kontraster er også noe HIM legger tung vekt på i sin sanglyrikk.

Dette innebar for Schiller at den naive diktningen var direkte, mens den sentimentale diktningen var selv-refleksiv. Den sentimentale diktningen var ekstremt selvbevisst, noe han mente var på grunn av moderniteten. Goethe ble sett på som det naturlige og instinktive geniet, mens Schiller så på seg selv som en sentimental poet. Alltid plaget av distansen som befant seg mellom ham og naturen, som han så på som det harmoniske. Enten så er man natur ellers søker man den tapte naturen. Schiller setter sentimentalitet i sammenheng med melankolien, uten å lage noe hierarkisk forhold mellom dem. Det sentimentale fremprovoserer ofte en melankolsk sinnsstemning på grunn av lengselen tilbake til naturen. Den sentimentale diktningen var alltid delt mellom to konsepter og følelser, den ene var virkelighetens begrensning og den andre var ideens uendelighet. Avhengig av hva man velger blir da diktningen satirisk eller elegisk. Schiller forklarer den sentimentale poeten slik:

The sentimental poet is therefore always concerned with two conflicting conceptions and feelings, with reality as limit and with his idea as the infinite, and the mixed feeling, which he arouses, will always testify to this two-fold source. Therefore, since here a plurality of principles occurs, so does it depend upon which of the two is predominant in the feeling of the poet and in his representation, and consequently a difference in the treatment of it is possible. For now arises the question, whether he dwells more on the reality, or more on the ideal, or whether he wants to achieve the former as an object of aversion, or the latter as an object of inclination. His representation will therefore be either satirical or it will (in a broader sense of this word, which will be explained afterward) be elegiac; every sentimental poet will adhere to one of these two modes of feeling. (Schiller, 1975)

HIMs sanglyrikk forholder seg sjeldent til den reelle virkeligheten og heller mer mot Schillers oppfatning av ideens uendelighet og en tilbøyelighet mot denne representasjonen. Det sentimentale var også i romantikken sett på som det å kunne bevege leseren og var knyttet til det emosjonelle, men uten de negative konnotasjonene. Det elegiske forbinder også Schiller med en slags gledessorg (süße wehmuth). Elegien sentreres ofte rundt temaer som kjærlighet og død og tar som regel i bruk det inderlige lyriske jeget.

Natur og ideal er objekt for tristheten. Man sørger over de tapte idealene, det som aldri var og heller aldri kommer til å bli. Natur og ideal er også to objekter som er gjengangere i HIMs sanglyrikk. Objektet blir oppfattet slik hos poeten ifølge Schiller:

We receive in this way never the object, only what the reflecting understanding of the poet made from the object, and even then, if the poet himself is this object, if he wishes to represent his feelings, we do not experience his condition immediately and at first hand, but rather as the same is reflected in his soul, what he has thought about it as spectator of himself. (Schiller, 1795)

Dette er en helt annen oppfatning av sentimentalitet enn den jeg har presentert tidligere. Schillers typologiske kategorier favoriserer hverken den naive eller den sentimentale diktning, de er som en følge av tiden. I HIMs sanglyrikk finner vi tilfeller av både det øyeblikkelige og direkte, samt det selv-refleksive og selvbevisste. Sanglyrikk er likevel først og fremst selv-refleksiv, man er tilskuer til sine egne følelser. Det er ingen direkte formidling av følelsene til låtskriveren, men en refleksjon av hans følelsesliv. Nuets i sin flyktighet kan aldri beskrives.

Den moderne forståelsen av det sentimentale setter begrepet alltid i forbindelse med det negative og den identifiseres med det konstruerte og falske. Samtidig settes sentimentalitet i sammenheng med det feminine og «ikke-litterære». Sentimentalitet kan likevel spores både i høykultur og populærkultur. På tross av distansering og tilbakeholdenhet klarer man ikke unndra seg det følelsmessige, det er kjernen i den menneskelige erfaringsfæren. Det ukontrollerbare og irrasjonelle finner sin vei til overflaten på tross av undertrykkelse. Hovedtendensene innenfor sentimentalitet som jeg har kommet frem til utfra denne utleggelsen er som følger: patos, nærhet, det personlige og det klisjéaktige. Jeg hevder på ingen måte at all sentimentalitet er god sentimentalitet og sentimentalitet kan være manipulerende i den grad at den gir et forvrengt og unyansert bilde av virkeligheten uten at man er bevisst på det.

2.2 «Soaked in blood I cry» - sentimentale virkemidler

«So basically, I think music at its best can be everything. It can be totally stupid and very intellectual and emotional at the same time. I don't think all those things shut each other out» – Ville Valo (2003, Love Metal Interview)

HIM blir til stadighet beskrevet med begrepene sentimentalitet og det melodramatiske, både av seg selv og andre. Valo uttalte senest til online musikkmagasinet *Loudwire* i 2013 at HIM er melodramatiske, sentimentale og melankolske, i tillegg til at disse kvalitetene er en tendens i det finske (Ramanand, 2013). Det er uklart hvor bevisst bruken av denne termen er og om hensikten er å skape negative, positive eller nøytrale assosiasjoner. Dette går først og fremst på sanglyrikken og dens følelsesmessige ødsleri. I og med at sentimentalitet er et av deres kjennemerker blir HIM stadig satt i sammenheng med negative krefter hos de som følger den regjerende anti-sentimentale konsensusen. HIMs sanglyrikk har blant annet blitt betegnet som «mumbo-jumbo» i en plateanmeldelse av *Venus Doom* fra *BBC* i 2007 (Eamonn Stack, 2007). Tilknytningen til det sentimentale har ført til direkte avfeielser av bandet som seriøse, tap av kredibilitet og spørsmål om talent.

Jeg vil argumentere for at sentimentaliteten er nødvendig for å uttrykke det ekstreme når det kommer til følelser, dets retorikk må til for å skape polariteten som er en av sanglyrikkens grunnsteiner. Det ligger også en styrke i det å blotte sin egen sårbarhet innenfor en sjanger styrt av hypermaskulinitet, samtidig i en kultur hvor man opererer med en kunstforståelse preget av det upersonlige og interesseløse. Sentimentaliteten er også med på å skape særpreg og skille dem ut fra mengden, dette ved å bryte normene og overskride det som anses som god smak. Dermed utfordrer de det satte hierarkiet innenfor både kunst og kultur. Sentimentaliteten fungerer slik som en skapende kraft, den utgjør en mulighet fremfor et problem. Det ineffektive blir effektivt.

Det er ikke til å komme unna at det sentimentale til en hvis grad henger sammen med kommersielle hensyn og av den grunn populærkultur. Det er en retorisk konstruksjon som jeg stadfestet i forrige delkapittel og appellerer til leseren/lytteren for å mane frem følelser. Dette trenger likevel ikke nødvendigvis å være manipulasjon eller et billig salgstriks. Det er snakk om kommunikasjon, det å skape en dialog via det følelsesmessige. Betingelsen for at det skal oppstå noen kommunikasjon er at denne kontrakten mellom sanglyrikk og lytter, som jeg nevnte innledningsvis, innfris. Lytteren må være åpen for og villig til å godta den sentimentales retorikk.

I sanglyrikken til HIM blir alltid følelsen satt foran tanken, det irrasjonelle foran det rasjonelle. Dette henger tett sammen med romantiske forestillinger. De tar i bruk høylitterære referanser så vel som klisjéaktige fraser, det er det sentimentale forkledd i metaforer og symboler. Videre skal jeg se på de retoriske vendingene og virkemidlene som skaper sentimentaliteten i HIMs sanglyrikk. HIM på sitt mest sentimentale finner man i låtene «Scared to Death» (2010), «Tears on Tape» (2013), «Into the Night» (2013), «Disarm Me (with Your Loneliness)» (2010), «The Cage» (2005), «Bury Me Deep (Inside Your Heart)» (1999), «Vampire Heart» (2005) og «Killing Loneliness» (2005). Noen album er preget av mer sentimentalitet enn andre. Man kan stille spørsmålet; Jo, mer kommersielt, jo mer sentimentalt? Dess mer albumene heller mot det kommersielle, dess mer sentimental retorikk finner man i sanglyrikken.

Patos er viktig når det kommer til sentimentalitet. Sanglyrikken vil først og fremst overbevise med følelser, fremfor logikk og fornuft. HIMs sentimentale patos er sentralt, den setter lytterens fantasi i gang. Subjektets individualitet og identitet er nøkkelen, man må være mottakelig for den type ideologi man blir stilt ovenfor. HIM fremkaller følelser hos lytteren ved å spille på sympati, forståelse og identifikasjon. Det kretses rundt kjærlighet, noe som er universelt om man har den eller ikke, sannsynligheten for at man kan relatere er dermed høy. Personlig assosiasjon er sentimentalitetens viktigste medspiller. Dette igjen fremført med en lidenskap og innlevelse som gir ekstra kraft til en overbevisning. Sanglyrikken skal oppleves med alt annet enn kynisk interesseløshet. Dette skjer noen ganger ved å vende seg indirekte til lytteren. HIM kutter distansen ved å bruke pronomen «I», «you» og «we», istedenfor «she», «he» eller egennavn. Det foregår en fortrolig utveksling av personlig materiale. På denne måten prøves det å skape nærhet med lytteren. Bruken av «you» maner frem følelsen av en direkte og spesifikk henvendelse, selv om den kan være adressert til hvem som helst. Det foregår en kollektiv erfaring mellom låtskriver, sanglyrikk og lytter. Et eksempel på dette er fra bonussporet «The Cage» fra *Dark Light* (2005).

Tears have turned from sweet to sour and hours to days
You're hiding yourself away
From our cruel world's embrace
And as your days turn to weeks
You will cry yourself to sleep
In the cage you have locked yourself in

Sentimentet som blir brakt frem er forståelsen om å føle seg alene og fremmedgjort i en kald verden. Dette skjer via en metafor om å være innelåst i et bur, både på et fysisk og mentalt

plan. Som metafor konnoterer buret ofte det emosjonelle, det er knyttet til fangenskap kontra frihet. Buret har en resktrktiv samtidig som den har en beskyttende funksjon. Man kan gjemme seg fra omverdenen, men det å være buret inne hindrer også at jeget kan uttrykke sin egen individualitet. Å rømme eller slippe fri kan dermed virke både fristende og avskrekkende. Burmetaforen, i tillegg til å gjenspeile et kaotisk sjeleliv, har men andre ord også en dualitet. Denne måten å beskrive trishthet eller fortvilelse på, som å være fanget og spinnende rundt sine egne tanker, kan minne om Sylvia Plaths *the Bell Jar* (1963). Her finner vi også tidsaspektet, det kroppslige og personifiseringen i «world's embrace» som vi skal se næyere på i kapittelet om melankoli.

Dersom lytteren har godtatt de forutgående betingelsene, vil det være mulighet for at det oppstår gjenkjennelse og identifikasjon hos lytteren hvor sentimentaliteten treffer og virker troverdig. Lytterens posisjon er med andre ord kritisk. Et annet eksempel på samme forsøk på å skape nærhet i en troverdig kontekst er fra låten «Don't Close Your Heart» fra *Deep Shadows and Brilliant Highlights* (2001).

I know how easy it is to let go
Surrender to despair lurking at your door
To lose your soul and all your feelings
Strenght all gone
And so many things left unsaid
And deeds undone
You've stopped caring
'Cause it's all in vain
Baby just don't close your heart

Jeget lar duet vite at han forstår følelsen av å ville gi opp og trekke seg tilbake fra denne verden, men at man må fortsette å prøve. Jeget viser samtidig at han har opplevd det samme og fungerer dermed som bevis på at man ikke må slutte å kjempe, det finnes fortsatt håp. Det er også en bønn fra jegets side til duet om ikke å gi inn til fortapelsen.

Duet i disse to eksemplene kan være lytteren så vel som en muse eller spesifikk person. Den sentimentale patosen går her inn for å skape denne koblingen og øker dermed sjansen for identifikasjon med lytteren. Både det å låse seg inne i et bur og lukke sitt hjerte er metaforer som symboliserer maktesløshet og melankoli. Begge metaforene går ut på å bruke en beholder til å romme følelsene. Tematisk sett er begge låtene melankolske, det er retorikken som åpner for det sentimentale. Vokabularet er også svært emosjonelt, med ord som «tears», «cry», «surrender», «despair», «lose», «caring», «vain» og «heart».

Det kan også sies at låtskriver/personaen Ville Valo utvikler et sentimentalt etos ved å la den virkelige og konstruerte sfæren gli inni hverandre, låtskriveren lever opp til forventningene skapt av jeget i sanglyrikken. Hans karakter eller persona støtter opp om jegets evigvarende kretsing rundt kjærligheten og dens didaktikk. Det hele er alltid bygget på en tilsynelatende gjenkjennelse og identifikasjon fordi sanglyrikken har appellert til følelsene hos lytteren. Både låtskriver/vokalist og lytter/leser kan dermed ha en sentimental posisjon. Hvis HIMs sentimentale patos feiler med å overbevise og lytteren ikke føler gjenkjennelse eller identifikasjon vil sanglyrikkens retorikk falle flat og oppfattes som en utroverdig melodramatisk tristesse. Samtidig vil sanglyrikken virke som et forsøk på manipulasjon. Sanglyrikken fremgår av og til som en forførelse, fremfor å overbevise. Man kjøper det ikke alltid helt, men det er greit. Dersom etoset skulle slå sprekker derimot vil det virke som et brudd i kontrakten fra lytterens side og all illusjon brytes. For eksempel om prosjektet plutselig skulle få en veldig politisk eller religiøs vending. Det er vel her autenticiteten til sentimentaliteten kommer inn, man ser at det er en retorisk konstruksjon. Sentimentaliteten fungerer dermed som en åpen invitasjon som må opprettholdes fra begge sider. Kontrakten med premissene kan ikke brytes.

Eksess av følelser er det første som slår en etter å ha hørt eller lest HIMs sanglyrikk. Den omfavner en romantisk forestilling om kjærligheten, skjønnheten, kvinnen, døden og selvmordet. Man kan trekke linjer til Wordsworths forord i *Lyrical Ballads* (1798) hvor han beskriver all god diktning som en «spontaneous overflow of powerful feelings», i den romantiske tradisjonen var lyrikken betraktet som en uttrykksform hvor subjektets følelser fikk utløp (Janss, Refsum, 2003: 20). Denne betraktningen står i direkte antitese til T. S. Eliots syn på diktningen. Dette idealet var nok for romantikerne og fortsatt er i HIMs sanglyrikk likevel gjort meget bevisst og ikke så veldig spontant, og i HIMs tilfelle med en viss ironisk distanse og overdramatisering. Det er tydelig i låter som «Razorblade Kiss» (1999), «Scared to Death» (2010) og «Tears on Tape» (2013). I den førstnevnte forekommer tekstlinjen «Only inside you I am free, I'm tired of waiting. You've got to let me dream, inside you baby», jeget insinuerer egentlig sitt eget begjær og kåthet gjennom et sentimentalt vokabular. I den andre finner vi linjen «In the biblical sense and sensibility let me know you» hvor jeget insinuerer akkurat det samme, muligens litt mer sårbart. Uttrykket «know in the biblical sense» betyr å ha hatt seksuelt samkvem med. Dermed «la meg få ligge med deg», men med et tillegg som også bærer tankene til Jane Austens *Sense and Sensibility* (1811). Denne allusjonen innebærer både intellektet og følelsene, så ikke bare sex på det fysiske plan,

men også på det emosjonelle og sanselige. Sistnevnte låt skal vi se videre på senere i kapitlet. Det foregår en indre motsetning, hvor på den ene siden sanglyrikken er en overflod av intense følelser og på den andre siden er den rasjonell, intellektuell og høyst bevisst. Humor og ironi er ukjente elementer i det sentimentale. Sanglyrikken bryter dermed og blottlegger oppbyggede forventningene på visse punkter, den tar seg selv lite selvhøytidelig midt oppi det gravalvorlige. Det paradoksale ved sentimentalitetens eksess er at den i noen tilfeller inviterer til sin egen latterliggjøring. Fellesnevneren ved det sentimentale og humor er likevel nærheten. Hvor det sentimentale forsøker å skape fortrolighet, mens humoren ufarliggjør og åpner opp for det lekende. På den måten forenes igjen to tilsynelatende uforenelige virkemidler. Ironien på sin side fremmer en distanse. HIM balanserer hele tiden på en knivsegg mellom det sentimentale og hardtslående. De appellerer til følelsene ved bruk av sentimentalitet, det er likevel en ørfin balanse mellom det sanglyriske og det auditive lydbildets vrenkte gitarer og skarpe riff. Det er ikke bare en motsetning innad i sanglyrikken med også i selve helheten av musikken. De benytter seg av elementer som identifiseres med det maskuline og som identifiseres med det feminine. Sentimentalitet som konnoterer det feminine i den litterære tradisjonen skaper dermed dette kontrastforholdet som er med på å skape særpreget og kvaliteten ved HIM. Sentimentalitet kan sees som ett av hovedelementene i «Love», mens lydbildets maskulinitet representerer «Metal», i deres selvlagde sjanger «Love Metal». Fusjonen av disse polaritetene er danner en umiskjennelig kvalitet.

Hos HIM fungerer sanglyrikken som en slags lyd-dagbok («sonic diary»), dette ved å være subjektiv, personlig og følelsesladet. Låtskriver Ville Valo beskrev i et intervju fra 2007 at han så på sanglyrikken sin som «a sonic diary, a remembrance of the past» (*Digital Versatile Doom*, 2007). Fokuset som jeg har nevnt tidligere er på kjærlighet, men også på menneskelige bånd i en kald og hul verden. Valo forklarer den ensporede tematikken: «I'm not religious, I'm not political, I like music. My biggest problems, my biggest hopes and my biggest source of happiness have always been relationships» (*BigFM*, Tyskland, 2010). Alt annet kommer dermed i skyggen, utforskning av dette feltet er HIMs budskap. Dette budskapet er emosjonelt, retorikken er av den grunn av det sentimentale slaget. «It is a sentiment that is there to be brought forth through the music [...] Painful and rejuvenating, hopefully both at the same time» (Ville Valo, *Digital Versatile Doom*, 2007). Denne smertefulle fornyelse kan lett minne om Schillers elegiske gledessorg. Ville Valo har selv uttalt at han tror og håper musikken deres fungerer som a «cathartic experience, going through universal pain together» (*Digital Versatile Doom*, 2007). Katarsisopplevelsen er altså

målet med sentimentaliteten, samtidig som det skaper en kollektiv erfaring som jeg nevnte tidligere i kapitlet. Sentimentaliteten drives av det allmenngyldige. Sanglyrikken er definitivt laget med den intensjon at den skal kunne bevege og påvirke dem som lytter. Det blir viktig med identifikasjon og kunne føle empati/sympati for låtskriveren og hans situasjon ved å sammenligne fra sine egne erfaringer. Det lykkes de med i stor grad, forbeholdt at kontrakten overholdes. Man kan se på det som et forsøk på å bygge en bro mellom avgrunnen av hvert enkelt subjekt, der man må projiserer seg inn i samme situasjon.

Låtskriveren oppnår selvfølgelig en distanse til sanglyrikken han selv skriver. I HIMs tilfelle fungerer det som et tilbakeblikk som brakt frem igjen gang på gang under fremførelsen, den mister kanskje sin kraft for ham, men ikke for lytteren. Det er ikke slik han føler seg akkurat i øyeblikket, det er en distanse i tid og er ikke lenger gjeldende. Dette fordi sanglyrikken dreier seg om en hypotetisk eller kunstig situasjon, og det er lite spontanitet knyttet til tradisjonell sanglyrikk. Poengene i sanglyrikken er likevel fortsatt gyldige.

Siden sanglyrikken hos HIM fungerer som en dagbok, finner vi alltid det selvbevisste lyriske subjektet, et emosjonelt inderlig jeg. Ofte akkompagnert av et lidende «we», det elskende paret, hvor alt likevel er sett fra jegets ståsted. Introspeksjonen i sanglyrikken gjør også Ville Valo til en slags «confessional poet», den består hovedsakelig av bekjennelser. For eksempel i tekstlinjen «Every part of me wants to believe; There's a darkness we need to feel; For the brightest light to be seen and felt inside» («Drawn & Quartered» (2013)). Han sier ingenting om hva dette mørket innebærer eller hva dette skinnende lyset betyr. Dette er det dagbokaktige ved sanglyrikken, det private blir gjort offentlig. Det er personlige traumer og erfaringer servert ved hjelp av metaforer og symboler, altså en indirekte fremstilling. Dermed inntreffer aldri en realistisk eller reell situasjon. På den måten blir det likevel aldri en for personlig utlevering, mystikken og tvetydighet bevares. Dette er en veldig narsissistisk og innadvendt posisjon, en måte å bekjenne og reflektere over sine feil og sin fortid. Bekjennelseslyrikk har på samme måte som sentimentalitet blitt beskyldt for å være svært selvoverbærende. Fokuset ligger alltid på subjektet og hans følelser rundt objektet i stedet for følelsen til objektet. Samtidig som man vil skape kommunikasjon og åpne opp for dialog hvor det er rom for forståelse og identifikasjon, er det også mulig at det ligger en selvisk intensjon bak. En intensjon om at man kun vil lette sitt skyldtunge jeg fra sin egen fortid og motta sympati. Man fremstår på en annen måte enn den man egentlig er.

De klassiske referansene derimot skaper avstand eller separasjon. De krever helt andre forståelses- og kunnskapsrammer enn de hverdagslige metaforene og symbolene. Bruken av

høylitterære referanser bryter med den personlige og bekjennende sfæren og bringer det hele opp i et mer universelt og allmenngyldig perspektiv. Samtidig går man fra det trivielle og til det intellektuelle. Dette er med på å skape distanse fremfor fortroligheten som blir skapt gjennom bruk av personlige pronomen og personlig erfaring. Det foregår hele tiden en brytning mellom oppbyggelsen av fortrolighet og identifikasjon og ugjennomtrengelig distanse. Igjen gjør kontrastforholdet seg gjeldende, tvetydigheten rundt meningsdannelsen og intensjon bak sanglyrikken skaper et uavbrutt spenningsfelt mellom det personlige og det universelle. Dette kan man veldig tydelig se i «Shatter me with Hope» fra *Screamworks* (2010).

The girl who cried love, won't you come and play with me?
You can be Cassandra, underneath the sword of Damocles
We'll tear this baby apart wise like Solomon

She'll be the witness to the repose of Evelyn
Push the needle in
To the of canticles of ecstasy
Turn to page 43
And you'll know how I feel

Jeget inviterer duet til å være Cassandra under Damocles' sverd, her kombineres gresk og romersk mytestoff i samme tekstlinje. Kjærlighetsforholdet sees på som en lek. Cassandra er den synske profeten av Troja som aldri ble trodd. Hun så tragediene og farene som skulle komme, Trojas ødeleggelse, men ble ignorert. Frasen «Underneath the sword of Democles», referer til en romersk moralsk anekdote og allurderer til det å leve i konstant fare når man er i en maktposisjon, akkurat som i et forhold, man vet aldri når og hvordan det vil ta slutt. Disse to referansene satt sammen utgjør invitasjonen til at duet vet hva som kommer og er hele tiden truet av at det hele kan ende når som helst. Lykken er flyktig og tragedien er uuggåelig. «We'll tear this baby apart wise like Solomon» refererer til historien fra den hebraiske Bibelen om Kong Solomon og kan tolkes som en løsning som utgjør en trusselen for å få frem sannheten. «This baby» i denne sammenhengen er da forholdet deres, kjærligheten for hverandre, de får dele skylden mellom hverandre. Siden ingen av dem vil gi seg og være ærlig angående situasjonen de befinner seg i.

I det andre verset refereres det til et fotografi og dets historie fra *Life Magazine* (12 mai, 1947) på side 43. Dette er kalt «The Repose of Evelyn» fotografert av Richard Wiles (se vedlegg 1). Det viser Evelyn Hale som hoppet i sin død fra Empire State Building en mai dag i 1947. Dette igjen alluderer til den romantiske, men morbide fremstillingen av en vakkers

kvinne død. I denne intermediale referansen fanges både den ulykkelige kjærligheten, den vakre kvinnes død, det vakre i det heslige, som kan summeres som romantikkens sentralmotiver. Den overveldende følelsen er hvordan jeget har det. Den andre klassiske referansen er «the canticles of ecstasy» som er navnet på et album med innspillinger av Hildegard von Bingen hymner. Dette bringer inn det religiøse så vel som melankolien. Det oppgitte jeget er motløst, men vil likevel at hun, hans muse, skal knuse ham med håp øyeblikkelig. Håpet som egentlig er noe oppløftende snus om til noe ødeleggende. På en annen siden gjør ikke disse klassiske referansene at sanglyrikken på noen måte blir upersonlig. Den omhandler fortsatt jeget og hans følelser. Låtens tittel «Shatter me with Hope» har denne dobbeltheten som er typisk for Bukowskis diktning, dette skal vi se nærmere på når vi kommer til «Under the Rose» i kapittelet om melankoli.

Det er tung vekt på bruken av gresk og romersk mytestoff, samt klassiske litterære referanser. Blant annet «Zipping cupid in a body bag well-worn» («In Venere Veritas», 2010), «Lazarus at Frankenstein's» («Heartkiller», 2010), «Her savior was never on a cross pierced with nails; Thirty pieces of silver never retraced her mistake» («Venus (in our Blood)», 2005), låtene «Like St. Valentine» (2010), «Venus Doom» (2007) og «In the Nightside of Eden» (2005). De er alle med på å beskrive kjærligheten, kvinnen eller jegets følelser. Det intertekstuelle landskapet gjør at den komprimerte sanglyrikken kan uttrykke mye ved å si veldig lite. «Lazarus at Frankenstein's» for eksempel impliserer at kvinnen og kjærligheten skaper en Lazarus hos Frankensteins-situasjon hos jeget. Jeget blir gjenopplivet av kjærlighet. Samtidig peker referansene til det bibelske, den gotiske og romantiske tradisjonen. Ved å sette Lazarus og Frankenstein sammen har man både mirakel-konnotasjonene og det marerittaktige. Kjærlighetens dualitet representerer både mirakelet, forventningen og håpet, samtidig som den også kan innebære avvisning, fremmedgjøring og ensomhet. Referansen er også med på å bygge opp under låtens neste tekstlinje «Babe I'll be a flatliner for a heartkiller». Jeget er villig til å bli gjenopplivet for så å dø igjen for kjærligheten.

Hyperbol eller overladning som virkemiddel i retorikken forekommer ofte innenfor det sentimentale. Denne tropen er sterkt knyttet til følelser ovenfor en situasjon, den understreker og fremhever. Tropene fremstiller ofte imaginære umuligheter som blir gjort mulig i språket. Hyperboler er dermed med på å skape denne sterke emosjonelle patosen. I HIMs sanglyrikk finner man temmelig mange av disse hyperbolene, overdrivelser som «Soaked in blood I cry» («Tears on Tape», 2013), «When all fears came alive and entombed me» («Vampire Heart», 2005) og «Please don't stop until my heart no longer screams» («Katherine Wheel», 2010).

Det er for det meste overdrivelser av følelser av frykt, smerte og lidelser. Disse skal ikke tas eller tolkes bokstavelig. Hyperbolene er med på å rettferdiggjøre klisjéene som oppstår. De vil også være med på å gjøre teksten mer sentimental ved å overdrive de allerede store følelsene som er tilstede. Hyperbolen som virkemiddel tar situasjonen ut av den vanlige trivielle konteksten og opphøyer den til noe større. Effekten dette har er forsterkning av de allerede foreliggende kontrastene. Ulykkeligheten blir umenneskelig og kjærligheten et kosmologisk anliggende. Slik som i låten «Heartache Every Moment» (*Deep Shadows and Brilliant Highlights*, 2001):

It's heartache every moment
From the start 'til the end
It's heartache every moment
With you
Deeper into our heavenly suffering
Our fragile souls are falling
It's heartache every moment with you

Uttrykkene «Heartache every moment» og «heavenly suffering» er klare eksempler på hyperboler. I jegets irrasjonelle tilstand forekommer dette likevel som noe helt naturlig. Alt det jeget foretar seg av handlinger må sees på som symbolske, på grunn av hyperbolene er de også som regel umulige, ikke realistiske, lite praktiske og mangler derfor troverdighet. Innenfor HIMs sanglyriske univers i romantikkens rammer får de likevel sin validitet. Det finnes alltid et bakomliggende budskap. I og med at betingelsene for deres sanglyrikk aldri har vært det reelle.

I romantikkens anliggende kobles også hyperbolen sammen med det sublime. De begge omfatter en massivitet og en størrelse som går ut av proporsjoner, hyperbolen strekker seg mot idealet, mens det sublime er idealet. Hyperbolens overdrivelse kan likevel aldri overgå idealet, for idealet kan aldri nås. Hyperbolen fungerer som en slags illusjon eller ønsketekning og gjenspeiler ikke sannhet eller realitet. Det sentimentale i HIMs sanglyrikk antar nesten en slik sublim opplevelse, møte med kjærligheten og døden bærer med seg den skrekkblandede fryden, det er en nytelse i tristheten. Hyperbolene strekker seg mot den ideelle kjærligheten, hvor ingen av dem eksisterer utenfor språket. Dette bringer oss til oxymoronet.

Oxymoronet spiller også en viktig rolle i HIMs sanglyrikk. Det er hele tiden med på å understreke det paradoksale og komplekse rundt enhver situasjon knyttet til kjærligheten. Den fysiske umuligheten oxymoronet representerer gjenspeiler både tematikken og retorikken

HIM tar i bruk. Man finner alltid dette spenningsfeltet av motstridende krefter og forsøket på å finne en balanse og harmoni mellom disse kreftene. Erfaringen og opplevelsen av sentimentalitet i seg selv er oxymoronisk ettersom man opplever noe givende i ulykken og tristheten. Det blir en måte å overskride og forvrengte følelsesregisteret på. Eksempler finner vi i tittelsporet «Dark Light», «We are like the living dead» fra «Soul on Fire» (*Love Metal*, 2004), «Divided we stand in the light of a frozen sun» fra «In the Nightside of Eden» (*Dark Light*, 2010), låttittelene «Razorblade Kiss» og «Shatter me with Hope». Ikke minst utgjør oxymoronet en av grunnsteinene i «Love Metal», som igjen kan tolkes som antiteser.

Det er svært hyppige gjentakelser av ordet «hjerter» i flere varianter. Det er først og fremst jegets hjerte, men også duets hjerte, kjærlighetens hjerte, mørkets hjerte og til og med hjertets hjerte. Hjertet symboliserer tydelig at det er følelsene fremfor fornuften og fokuset på et sentrum, kjernen av saken og det aller innerste. Det brister, knuser, flammer, slokner og dør. For eksempel «I'm killing loneliness that turned my heart into a tomb» («Killing Loneliness», 2005), «Map the scars of a heart bruised and torn» («Ode to Solitude», 2010) og «Let me bleed you this song of my heart deformed» («Vampire Heart», 2005). Hjertet blir brukt i utallige metaforer. Hjertet blir drept, begravd («Funeral of Hearts»), den elskede blir omtalt som en hjertedreper («Heartkiller»), hjertet er i krig («Hearts at War»), man kan ha et vampyrhjerter («Vampire Heart»), jeget oppfordrer duet til ikke å lukke sitt hjerte («Don't Close Your Heart»), jeget vil bli begravet i duets hjerte («Bury Me Deep Inside (Your Heart)»), jeget henger i duets «heartstrings» («The Foreboding Sense of Impending Happiness») og sist men ikke minst kan man være hjerteløs («The Heartless»). «Heart attack» på en annen side er ett ord som aldri ville dukket opp. Hjertet i HIMs sanglyrikk representerer ikke en muskel med fire kammer som pumper blod, hjertet er symbolet på selve kjærligheten. Noe som også vil si at kjærligheten også er selve livet. Hjertet symboliserer samtidig det emosjonelle.

Det sentimentale får ofte uttrykk i kroppslige gester som hulking, sukk og skrik. Andre hyppige brukte ord er «tears», «weep» og «cry». Slik som i «Vampire Heart» som vi så på tidligere kapittel 1.

Let me weep you this poem as Heaven's gates close
Paint you my soul, scarred and alone
Waiting for your kiss to take me back home

Det ser vi blant annet i låten «It's all Tears» fra *Greatest Lovesongs Vol. 666* (1998).

Open your arms and let me show you what love can be like
It's all tears and it will be 'til the end of your time

Emosjonene er så intense at de må få utløp og kan dermed ikke holdes inne. Ikke ukjent ender det i det emosjonelle kulmineringspunktet; nemlig døden. Da er det over, da er det ikke noe mer. Det er i denne situasjonen alt blir på sitt mest intense. Dette krever kraftfulle følelser og reaksjoner.

Det sentimentale vokabularet består også av ulike varianter av ordene «despair», «loneliness», «wound», «pain», «scars», «torn», «bleed», «broken», «poison», «hurt», «sorrow», «lose», «scream», «breath» og «sigh». Det er en overvekt av ord assosiert med ulykkelighet og det kroppslige. Det kroppslige symboliserer som regel tilbake på det sjelelige. Denne overføringen fra det konkrete til det abstrakte foregår ofte.

Selv om HIM består av fem mannlige medlemmer, har de likevel alltid vært åpen for det sentimentale på den sanglyriske delen av prosjektet. Denne kobling har blitt ytterlig forsterket ved at frontmann Ville Valo, som nevnt i kapittel 1, alltid spilt mye på det feminine med mye sminke, langt hår og kvinnelignede klær. Dette har skapt en del kontrovers og gitt dem hard medfart hos det mannsdominerte og maskuline rock- og metal-miljøet som de både er en del og ikke er en del av. De ble blant annet *bottlet* av scenen under Metallica i London i 2007, blitt beskyldt for å oppfordre til selvmord og selvskading i kjølvannet av hit-singelen «Join Me (in Death)», samt blitt kalt en del nedverdiggende fraser som «pussy metal» og klassifisert som «emo». Ved å bringe inn sårbarhet og en «heart on your sleeve»-holdning til en patriarkalsk maktstruktur som fokuserer på makt og kontroll medfører det nødvendigvis reaksjoner. Sentimentalitet og dens retorikk, har fortsatt mye tenkende ved seg med tanke på sanglyrikk, med fokus på det private fremfor det offentlige. Den sentimentale diskursen er definitivt kjønnnet, hvor styrke og svakhet spiller en stor rolle. Det blir ikke sett på som en styrke å vise svakhet, testosteron og aggressivitet er derimot legitimt.

Sentimentalitet blir også veldig lett satt i sammenheng med populærkultur. Noe som insinuerer at sentimentalitet blir sett på som en lavere form for melankoli og forbindes ofte med den klisjéaktige kunstformen kitsch, som igjen har sin tilknytning til det feminine. Det finnes også en form nært knyttet til kitsch som kalles camp. Det er et estetisk perspektiv hvor man har en selvbevisst teatralitet som er utført med en hensikt. Camp har en humoristisk og ironisk natur. Hvis man ser på HIMs indre motsetning og sjangerblanding kan man vurdere dem som camp. Det å inkorporere det feminine og sensitive i en ytterst maskulin sjanger, ikke minst rock-tradisjon med mottoet «Sex, drugs and rock 'n' roll» kan være med på å

kvalifisere dem som camp, noe glam-rocken ofte ble. Albumcoveret til *Razorblade Romance* (1999) ble beskrevet som über-camp i en artikkel av Metal Hammer i 2004 (se vedlegg 2). Dette virker likevel litt tvunget når man ser på helheten til HIM. Selv om de vrenger bildet av det som anses som god smak og har tydelig teatraliske tendenser, er det likevel ikke smakløst. Dermed passer de ikke helt inn i kategorien, men de har tydelige tendenser knyttet camp og dets estetikk, spesielt rundt *Razorblade Romance*-perioden.

2.3 Det klisjéaktige

«At the end of the day we're all just struggling with words to describe how people feel» – Ville Valo (2013, *TrashHits*)

HIM, i tillegg til å være sentimentale, blir ofte beskyldt for å være klisjéaktige, som om disse termene går hånd i hånd. Dette er selvfølgelig rettet mot sanglyrikken. Det forekommer ofte uttalelser som: «That mythical creature who is in front, singing about pure clichés while beautiful women are screaming» (Knuuti, 2013). Det tilsynelatende klisjéaktige består av overbrukte motiver og metaforer som har mistet sin opprinnelige mening og effekt. Klisjéens negative konnotasjoner stammer fra romantikkens estetikk om forfatteren/lyrikerens originalitet. Den amerikanske førsteamanuensis Ryan J. Stark skriver i artikkelen «Clichés and Composition Theory (1999)» fra tidsskriftet *JAC* at problemet til klisjéen er ikke at den ikke er sann, men at den ikke tilbyr noen ny innsikt. Den tilføyer og bekrefter den diskursen vi allerede befinner oss i. Det er en gjenkjennelsesfaktor i klisjéen, spesielt de ekspressive. Klisjéen bærer også en angst i seg, tilknyttet til klasse og kultivering. På samme måte som det sentimentale representerer klisjéen det trivielle og hverdagslige. I en kultur hvor det meningsbærende er sett på som noe subjektivt, er klisjéen allemannseie og den kan derfor ikke lenger utsi noen mening. Kompleksiteten til klisjéen speiler seg i kulturen den har vokst ut av.

Sanglyrikken til HIM løfter opp klisjéene og transformerer de om til noe eget slik at de ofte slutter å være klisjé. Man har hørt meningen av frasen før, men ikke uttrykt på denne eksakte måten. De benytter seg av motiver som har blitt brukt så mange ganger at de har blitt tomme, men ved å vende litt på dem gir sanglyrikken motivene ny mening. Det er en bevissthet over det å være til tider smakløs og banal, samtidig som man ikke tar seg selv så selvhøytidelig og gir en hyllest til tidligere epoker og kunstnere. Tydelig inspirert av glam-

rock, teatralitet, androgynitet, blanding av kjønnsroller, overdrivelser, personaer og selvbevissthet som jeg forklarte i kapittel 1. Vanskeligheter, kjærligheten og livet skal tas på alvor, men man kan også le av det. Dette gjenspeiler seg i de mange gjentakelsene av «baby», «my darling» og «oh, my love» som er plassert i sanglyrikken med full bevissthet over dets klisjéaktige natur. Hyberbolene gir også fra seg en humoristisk undertone ved å fremstå så overdrevet som de er. Dette bryter sanglyrikkens til tider gravalvorlighet og man blir minnet av at dette er smerte man kan og skal nærme seg til. Den skal ikke pakkes ned og overses, klisjéene er plassert i sanglyrikken av den grunn. I «Vampire Heart» (2005) har det kjente klisjéuttrykket «Every rose has it's thorn» blitt snudd om til «I'll be the thorns in every rose», og går fra at hver vakker ting har sin feil til at jeget er feilen ved alle vakre ting. Dette igjen har noe byronsk over seg, jeget er nok en gang innovervendt og skyldtyngt. Tekstlinjen «Top hats off to the return» fra «Heartkiller (2010)» legger en ny dimensjon til klisjéen hats «off to». Flosshatten gir en assosiasjon til den viktorianske tiden og dandyismen, samtidig som flosshatten assosieres med Valo selv og rock-kulturen.

Refrenget til låten «Salt in Our Wounds» (2001) er en meget klisjéfylt frase, som i sin eksess går over til å bli noe mer.

Love is insane and Baby
So we are too
It's our hearts little grave
And the salt in our wounds

Likevel, motsetningsfylt nok, er det kjærligheten som er saltet i sårene. Kjærligheten settes i likehetstegn med galskap. Den er noe som vil skade dem i unøde, bare for å se dem lide. Hvor den tradisjonelt er sett på som noe lindrende.

I HIMs sanglyrikk handler det derfor mye om å ta det kjente, det vanlige og trivielle, og se det i en annen kontekst, et annet lys, en annen vinkling, et annet perspektiv. Situasjonen og objektet gjøres om for å ta tilbake dets mystikk. Klisjéene blir så voldsomme at de overskrider sine egne rammer og blir dermed transformert. Ville Valo selv har kommentert sin skriveteknikk som:

As the light across the room flickers its dying song" it's about me sitting on the sofa and watching how the light bulb from *Alepa* is about to fade. My mind is in some other place but that moment is so breath taking, so I write it down and make it sound much more dramatic than it really is. I think this is much more universal way to write than explaining exactly what everything really means. Songs wasn't supposed to be a manual on how to build an ikea-shelf - Ville Valo (2013, *Image Magazine*)

Det er en form for underliggjøring i språket, det å mystifisere det ordinære. Sjklovskij skriver i det kjente essayet «Kunsten som grep» (1916) om at det er dette som er det poetiske språkets funksjon. Han understreket at vanen og rutinen sluker alt av liv, hvor alt etter hvert foregår ubevisst og automatisk. Objekter og situasjoner oppleves og føles ikke lenger, de bare registreres og gjenkjennes. Denne underliggjøringen gir sanglyrikken hele tiden det (over)dramatiske preget. Det klisjéladede når aldri sin fulle høyde før den møter en omskriving som gir det hele en ny eller motsatt mening. Klisjéen møter underliggjøring og dermed har man også nok et tilfelle hvor det høykulturelle møter det lavkulturelle i sanglyrikken.

Typisk for det poetiske språket er at det finnes ikke praktisk og fungerer, som jeg nevnte tidligere, symbolsk. Det ligger også til grunn for HIMs bruk av anakronismer, ordvalget og det språklige i sanglyrikken imiterer tydelig den romantiske diktningen. I HIMs sanglyrikk vil det aldri forekomme ord som «car», «mobilephone» eller «pavement». Det nevnes uten unntak aldri noe moderne, dette oppleves aldri som problematisk siden det aldri forekommer realistiske situasjoner og hendelser. Kontrakten med lytteren opprettholdes og etoset er konstant. Arkaiske ord og uttrykk som «lo and behold», «hither», «threescore», «drawn and quartered» og «lesser light» benyttes for å forsterke effekten ytterligere. Bruken av latin forekommer også, eksempelvis «luna», «venere veritas» og «sigillum diaboli». Det følelsesmessige beskrives som abstrakte ting og situasjoner fremfor det konkrete. Sanglyrikken, bortsett fra å sentreres rundt kjærlighet, tar opp i seg naturen, som «rain», «stars», «night» og «fire». Verden i seg selv som et hult og kaldt sted, samt ord og begreper fra det religiøse, «rite», «heretic», «sacrament», «rapture» og «requiem». Ikke en gang ordet «cigarette» er å finne. Det nærmeste vi kommer bruken av moderne ord er «post card» og «top hat» fra låten «Heartkiller» (2010) og «body bag» fra låten «In Venere Veritas» (2010). Det er et fokus på det tidløse og universelle i ordvalget, men på et tematisk og retorisk nivå nærmere man seg det erkjennende og personlige.

Det finnes også setninger og titler tatt direkte fra andre litterære verk. Blant annet «I've been burning in water and drowning in flame» («Under the Rose», 2005) fra en diktsamling av Bukowski og «Death freeze the fear of dying» («The Kiss of Dawn», 2007) fra *Veronica Decides to Die* (1998) av Paulo Coelho. Barnebønnen «Now I Lay Me Down to Sleep» fra 1700-tallet er parafrasert i låten «Buried Alive By Love» (2003) og «Song of Solomon 8:6» er direkte sitert fra Bibelen («Dark Secret Love», 1996). En av deres tidlige

demolåter «Borellus» bruker et helt sitat fra *The Case of Charles Dexter Ward* (1941) av H. P. Lovecraft. Det forekommer også tekstlinjer som bare alluderer til andre litterære verk ved å snu på dem og forandre mening. For eksempel som i linjen «a nightmare within a nightmare» («Acoustic Funeral», 2010) går tankene direkte til Edgar Allan Poe og hans «A dream within a dream», «in the biblical sense and sensibility» («Scared to Death», 2010) peker tilbake på Jane Austen, «Flowers of evil in bloom» (*Funeral of Hearts*, 2003) alluderer til Baudelaires *Les Fleurs du mal* (1847) og «Canticles of ecstasy» peker tilbake til Hildegard Von Bingen og hennes hymner fra middelalderen. Som vi skal se senere er også hun knyttet til melankolihistorien. Albumtittelen *Dark Light* er direkte tatt fra boken *Det Mørke Lyset* (1995) av den norske forfatteren Mette Newth, albumtittelen *Screamworks: In Theory and Practice* er inspirert av både Edward Munchs «Skrik» (1993) og Aleister Crowley's *Magick in Theory and Practice* (1924). Sanglyrikken er også spekket med referanser, intertekst og allusjoner fra religion, mytologi og ulike mysterietradisjoner. Selv om de spriker fra lavkultur til høykultur deler alle det samme tematiske innholdet, overraskende nok kjærlighet og død.

Det sentimentale i sanglyrikken til HIM mangler et moraliserende aspekt som jeg nevnte innledningsvis, det finnes ingen fordømmelse eller lovprisning. Det har blitt begått feil, men disse skal det muligens læres av. Det er en forskjell mellom «sentiment» og «sensitivity», der den første var ute etter å moralisere mens den andre var for forfinet føleri. Dette føleriet besto av overbærenhet, stor toleranse for seg selv, egoisme og alltid å sette seg selv foran andre. Subjektets smerte er det aller viktigste. Det pietistiske aspektet er ikke til stede i HIMs sentimentalitet på tross av at det finnes religiøse tendenser, men dette er da rettet mot kjærligheten og kunsten selv og må sees på som ateologisk. Sanglyrikken har derimot som jeg nevnte tidligere tydelig trekk fra det gotiske, en sjanger som bare vil vekke følelser for den rene følelsens skyld. Dermed legger sentimentaliteten vi finner i sanglyrikken seg i et grenseland mellom det som er akseptabelt i en sjanger, den gotiske, og det som er uakseptabelt i de fleste andre for å komplisere forståelsen av termen ytterligere.

Det melodramatiske har også sin plass innenfor det sentimentale. Magdalena Medaric-Kovacic argumenterer for i artikkelen «On the Tradition of Melodrama in Contemporary

Russian Literary Forms» at «Melodrama er en måte å appellere til den sentimentale leseren på. Det er ikke alltid lett å gjøre et klart skille mellom sentimental og melodramatisk, selv om de representerer forskjellig kvaliteter når det kommer til følelser og kommer fra to forskjellige tradisjoner» (1991: 270-271). Situasjonen fremheves fremfor karakterene. Det er fokus på det ekstraordinære som står i kontrast til det realistiske. Likhetene finnes i at dette

også er en retorisk virkning hvor målet er at den som leser, ser eller hører skal føle. I HIMs sanglyrikk finnes det ikke det noen moralsk polarisering slik som i de vanlige melodramaene, men det er nok av polarisering. Det er også en patos av høye og intense følelser og et fokus på overdrivelsen av disse. Det finnes heller ikke noen kamp mellom det gode og det onde i den forstand, bare mellom himmel og helvete, lykken og lidelsen i HIMs sanglyrikk. Dualismen mellom disse må balanseres, den en skal ikke vinne over eller utslette den andre. Sensasjonalisme som jeg nevnte tidligere unndrar seg denne manipulasjonen som sentimentaliteten innehar i følge Herget.

Tanken eller ideen om «the one», at det skulle finnes noen som bare var ment for hverandre, eller en sjelevenn er ganske sentimental, i tillegg til klisjéaktig. Denne ideen er en av grunnsteinene i sanglyrikken. For fornuften gir det ingen mening å forholde seg til det som gjør at man er i konstant ulykke, hvert fall ikke bevisst søke etter eller oppsøke det. Denne ideen fremstår noe hyerbolsk i seg selv, samt at den også inngår i den romantiske tradisjonen. Den romantiske kjærligheten søker kjærlighet for kjærlighetens skyld. Den vender seg bort fra det kroppslige og mot det uoppnåelige idealet om at man mangler en del av seg selv uten den ene andre. Kjærligheten blir plassert i en høyere sfære og sees på som religion.

Sentimentaliteten blir også beskyldt for å gi en misrepresentasjon av verden, man takler ikke den virkelige verden slik den er. Man har feil forventninger til hvordan personer reagerer og situasjoner utspiller seg. Dette kan selvfølgelig være tilfellet, og da kan det vel sies å være en fordervelse av moralen. Men da må man ha tatt hensyn til hvilken kontekst og bakgrunn den sentimentale situasjonen har, ikke bare avfeie den uten videre. Dette blir likevel vanskelig i et univers hvor moral ikke finnes. Kjærligheten er det som settes høyest i sanglyrikken til HIM, og da vil selvfølgelig tapet av den skape en voldsom følelsesmessig reaksjon. I en reell virkelighet ville nok situasjonen vært en annen, det er tydelig skille mellom fiksjon og virkelighet.

I HIMs tilfelle forventer man for mye av kjærligheten og den elskede. Forhold kommer og går, kjærlighet oppstår og kjærlighet dør, det er ikke nødvendig med en slik overflod av følelser. Man dør ikke egentlig av kjærlighets sorg. Det forvrengte synet som fremstilles kommer likevel fra en tradisjon, fremstillingen av romantisk kjærlighet strekker seg alltid mot idealet og det urealistiske. Subjektet har likevel forlatt dets rasjonelle tilstand slik kjærligheten tilsier, det er hjertet foran tanken. Dette er ikke passende for en mann i det

21-århundret. Det er likevel alltid en tanke bak sentimentaliteten. Kjærligheten har i HIMs univers antatt en posisjon som et kosmologisk anliggende.

Dette er den symbolske overdrivelsens kraft. Ved å underliggjøre og overdrive de hverdagslige og trivielle situasjoner, tillegger man dem en ny mening og det åpnes opp for nye tolkninger. Det er også noe veldig menneskelig ved sentimentaliteten, den er i andre enden i skalaen av kynismen. Den vil stole på, den vil være i relasjon til en annen. Vi kan se på noen andre eksempler hvor det sentimentale gjør seg gjeldende.

I første verset av låten «Tears on Tape» fra *Tears on Tape* (2013) viser HIM klart sitt følelsesmessige ståsted.

Darkness falls
Settling the score with love for once and for all
Soaked in blood I cry
My farewells to the summer rain
Lonely and afraid

Dette fremstår som vært sentimentalt. Kjærlighet er som alltid i fokus. En gang for alle skal slaget endelig bli avgjort. Tap og fravær er som det fullstendige faktum, etterfulgt av smertefull gråt. De typiske kroppslige gestene forekommer, her er det tårekvalte jeget. Både som hyperbol og bilde, peker «soaked in blood» på det voldelige aspektet ved kjærligheten. Det er til tider en blodig maktkamp. «Settling the score with love» blir nok en metaforisk handling, det er uklart om det er mørket eller jeget som tar for seg det uoppgjorte. Stemning blir nok en gang satt av naturen, det er mørkt og stormfullt. Sommeren har takket for seg. Det blir malt et fryktinngytende bilde som kan ligne på en slagmark etter en kamp med kjærligheten. Jeget står igjen på slagmarken ensom og redd.

Også i låten «Killing Loneliness» fra *Dark Light* (2005) finner man en fremtredende sentimentalitet.

Memories, sharp as daggers
Pierce into the flesh of today
Suicide of love took away all that matters
And buried the remains in an unmarked grave in your heart

Minner blir i en simile sammenlignet med dolker som er så skarpe at de trenger seg gjennom fortiden og til nåtiden. Det temporale får noe kroppslig over seg, som igjen gjør at tiden kan bli skadet. Det voldelige siden ved kjærligheten gjør seg nok en gang gjeldende. Alle disse

abstrakte figurasjonene, «memories», «today» og «love», kommer sammen og får menneskelige egenskaper. Der de til slutt kommer sammen i den forlengende metafor «buried the remains in an unmarked grave in your heart», som kan tolkes som undertrykte minner og opplevelser som er blitt fortrent. Der «the remains» peker tilbake restene av kjærligheten som gravlegges i hjertet. Graven i hjertet er «unmarked» fordi forholdet fortsatt ses på som uoppgjort og noe man ikke vil minnes.

Det er sentimentalitet over tap, lengsel og fravær. Den idealiserte fortiden kan ikke gjenopprettes, kjærlighetens selvmord markerer fraværet. Men som jeg nevnte tidligere åpner det opp for denne muligheten til nettopp å drepe ensomheten i et forsøk på en dialog med en annen. Individets isolasjon, fremmedgjøring og ensomhet kan kun lindres ved kommunikasjon. Her ved den kroppslige gesten kysset, dette kysset er likevel sett på som giftig. Redningen i form av overskridelser som kjærlighet og rus kan også være en todelt vei til avgrunnen. Ved å drepe ensomheten, står man også i fare for å knuse eller «drepe» sitt eget hjerte. Den konkrete voldelige handlingen «å drepe», blir satt sammen med den abstrakte ensomheten.

I HIMs sanglyrikk er de mest intense øyeblikkene ofte sterkt preget av sentimentalitet. Jeget er hysterisk og gråtkvalt i håp om å kunne nå den andre, kvinnen, for å lette den smerten han føler. Det er en søken etter trøst og forståelse, håpet om å kunne åpne en dialog fremfor å forbli i sitt monologiske selv. Dette understreker høyden i situasjonen uten at den fremstår som overfladisk og ikke autentisk. Det er en kraftfull overflod som oppstår når man gir seg helt hen til sine følelser og forlater den rasjonelle sfæren. Det må til for å oppnå den polarisering som er mellom den himmelske lykke og lidelsen.

Det er likevel ikke en ukompleks fremstilling av kjærlighet, den er kanskje ikke så nyansert siden den alltid befinner seg på den mørke siden av saken. Den sveitsiske kulturteoristen Denis de Rougemont kommenterer likevel i boken *Love in the Western World*: «Happy love has no history. Romance only comes into existence where love is fatal, frowned upon and doomed by life itself. What stirs lyrical poets to their finest flights is neither the delight of the senses nor the fruitful contentment of the settled couple; not the satisfaction of love, but its passion. And passion means suffering. There we have the fundamental fact» (1990: 15). Kjærligheten er nyansert innenfor de romantiske rammene vi befinner oss. Det er tematisk repeterende, samtidig som det utfolder to seg forskjellige scenarier i «Tears on Tape» og «Killing Loneliness». Dette går likevel under en av de betingelsene man må godta på samme måte som man godtar det overnaturlige i gotisk

litteratur. HIMs sentimentalitet kan forvrengte, fordi forståelsen og opplevelse av kjærlighet aldri kommer i form av en sannhet eller en absolutt virkelighet, men via subjektets egne erfaringer og tolkninger. Man blir presentert objektet, på lik linje med Schillers forståelse, gjennom «poetens» egne refleksjoner. Det voldelige aspektet, begjæret og seksualiteten står også i kontrast til det sentimentale som forbindes med det skjøre og delikate. Sanglyrikken er med andre ord langt ifra gjennomsyret av sentimentalitet.

Vi skal nå videre se om melankolien manifesterer seg noe annerledes og om den bygger opp under den sentimentale retorikken eller om de ikke lar seg forene på en harmonisk måte, og om de to termene kan forekomme samtidig. Først må vi se hvilken type melankoli det er snakk om og hvilket rammeverk vi skal sette innenfor den diskursen vi befinner oss i.

3. Melankoli

3.1 Mening i det meningsløse

«Melancholy is nothing negative, it is a positive feeling. It has nothing to do with depressions, it's a feeling for longing» – Ville Valo (2003)

Oppfatningen av hva melankoli er og hvilken effekt det har er også særdeles mangefasettert. Melankolien har alltid vært et sentralt tema for filosofien og litteraturen, og i senere tid psykologien. Dets historie og kulturhistorie starter allerede i antikken og strekker seg helt frem til i dag, den spenner samtidig over et stort interdisiplinært felt. Når jeg behandler begrepet melankoli med tanke på sanglyrikken til HIM vil jeg legge vekt på det som en sjelelig tilstand og på dualiteten den melankolske følelsen innehar. Jeg legger vekt på dette fordi jeg vil utforske kontraster og dualisme, som er noen av HIMs kjennemerker. Melankoli er lengsel, nostalgi, minner, savn, mangel og tap. Den representerer også fravær, tomhet, meningsløshet, ideal fortid, imaginær fremtid, drømmer og utopier/dystopier. Det er en forestilling om noe som var eller noe som aldri kommer til å bli. Den oppfordrer til stillhet, tankevirksomhet og refleksjon. Melankoli uttrykkes ikke med gråt, hysteri og galskap i motsetning til det sentimentale og har ofte ensomhet som årsak og virkning. Dette krever en viss avstand fra den utløsende situasjonen, hvertfall en bearbeidelse av materien (gjennom å skrive). Melankoli er for de fleste en seig vedvarende kvalitet, fremfor en akutt, affektiv og forbigående tilstand som for eksempel sinne. Det er heller ikke en lammende, stagnerende følelse av depresjon hvor alt er svart og meningsløst, der det er overhodet ingen måte å skape mening. Melankolien som bearbeidelse og refleksjon får derav også en egen konfigurasjon innenfor tekst og litteratur som muliggjør gjenskapelsen av mening.

HIMs sanglyrikk fremmer først og fremst «the Romantic notion of melancholy» (Radden, 2002: 182), som er en av de to regjerende tendensene innenfor melankolidiskursen. Den prøver å følge den romantiske tradisjonen til Goethe, Byron, Keats og Baudelaire. Det er dog et stort spenn mellom sanglyrikk og lyrikk. Man finner likevel en tilnærmet lik måte å erfare og oppfatte virkeligheten på, hvor melankolien ikke er et onde. Det går ut på å betrakte melankoli som et rent subjektivt anliggende fremfor å ville strekke seg etter en vitenskapelig sakliggjøring (Hammer, 2004: 66). Hos HIM er det tragisk kjærlighet og knuste hjerter, hvor døden alltid lurer rundt hjørnet, men alltid med et lite håp. Det er ensomhet og fremmedgjøring i søken på mening. Drømmen og illusjonen når aldri virkeligheten. Tapet står

alltid i fokus, om det er kvinne, venn eller seg selv. Døden og den/det døende er også en viktig faktor for den romantiske melankolien. I sanglyrikken til HIM fremgår melankolien tilsynelatende som en skapende kraft som driver tingenes tilstand fremover, man må ned i det dypeste personlige helvete for å se glimt av himmelen. Melankolien er som en sjø hvor man berører overflaten, men ikke drukner seg helt i. Drukning i melankoliens sjø ville ført til depresjon, målet er dermed hele tiden å holde seg flytende. Det er slags feiring av livet og kjærlighet, på godt og vondt. Kontrastene mellom lykke og ulykke er det som gjør livet verdt å leve, det er en evig romantisk tragedie. Sanglyrikken er bearbeidelse av smerte på veien mot noe forhåpentligvis bedre. Dualismen innenfor melankolien selv, gjør at den byr på en bittersøt opplevelse som ikke bare er smertefull, men også rommer innsikt og refleksjon. Ikke alle sår må nødvendigvis leges, man kan heller lære å leve med dem. Det illustreres godt i låten «In Venere Veritas» (2010), særlig med tekstlinjen «There are wounds that are not meant to heal at all». Kjærligheten, i følge HIM, vil alltid strø salt i sårene.

Det er hovedsakelig denne innfallsvinkelen og tilnærmingen jeg vil fokusere på i henhold til melankoli i HIMs sanglyrikk. Jeg vil likevel prøve å kontrastere og nyansere ved å se på andre teoretikers syn på melankoli, både som sykdom og sinnstilstand. Er det en melankoli man kan leve med av og til, en melankoli som man ikke kan leve med? Må den overvinnnes eller overkommes for å være meningsbærende? Sanglyrikken bruker mer rom til å dyrke melankolien enn til å løse den. (Merk at jeg skiller dyrkelse og glorifisering). Sinnsstemningen melankoli blir i dag i psykologien som regel behandlet klinisk og satt i sammenheng med depresjon. Jeg vil argumentere for at melankoli kan ses på først og fremst som en estetisk følelse og artistisk livstilstand fremfor en klinisk diagnose som bør behandles. Dette i tråd med artikkelen «Melancholy as an Aesthetic Emotion» (2003) av filosofiprofessor Emily Brady og estetikkprofessor Arto Haapala fra magasinet *Contemporary Aesthetics*. De påstår at melankolien har en dualitet som rommer både positive og negative aspekter, noe som gjør den til en av de mer overlegne og raffinerte følelsene vi har. Det er en skaperkraft i denne sinnsstemningen som tilsier mer enn en lammende og tiltaksløs tilstand av depresjon. Der hvor depresjon ofte er et tap av språk som gjør tilstanden ukommuniserbar presenterer melankolien seg som en mulighet til gjenskapelse av språket. Den tvinger frem å se livet fra en ny vinkling, man må innta en ny posisjon grunnet nye erfaringsgrunnlag og innsikt. Den amerikanske filosofiprofessoren Jennifer Radden understreker også i sin bok *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva* (2002) at det er forskjell på melankoli som sinnsstemning og den kliniske oppfatning av melankoli som depresjon. Det er selvfølgelig en

fin linje man balanserer på og det ene kan lett gli over i det andre. Melankoliens ambivalens er det som gjør den så vanskelig å fange. Kan det paradoksalt nok finnes en hensikt i den tilsynelatende meningsløshet som melankolien skaper? Jeg vil også trekke inn poenger fra Kjersti Bales avhandling *Om Melankoli* (1997) angående melankoli og skapelse, samt Julia Kristevas melankoliteori fra *Soleil Noir* (1987), selv om den psykoanalytiske tilnærmingen til melankolien maler et mer sykelliggjørende bilde av tilstanden. Kristeva har likevel noen poenger som kan være med på å belyse sanglyrikkens bruk av melankoli. Jeg vil påstå at HIMs sanglyrikk tar opp i seg de positive aspektene ved melankolien og bruker dem som en drivkraft. I utleggelsen vil jeg legge hovedvekt på Espen Hammers melankoliforståelse. Dette fordi Hammers tilnærming til melankolien, i likhet med HIMs sanglyrikk, anser sinnsstemningen som en skapende kraft.

Den norske filosofen Espen Hammer fremmer i boken *Det indre mørke – et essay om melankoli* (2004) et litt utradisjonelt syn på det som først og fremst oppfattes som den kliniske diagnosen depresjon. Han fremmer et syn om at det finnes mening i den meningsløsheten melankolien skaper. Dette gjennom lesning av romaner, en gjennomgang melankoliens historie og referanser til dagens melankoli i både høykultur og populærkultur.

Allerede i forordet tar Hammer for seg forskjellen ved begrepene klinisk depresjon og melankoli, som altfor ofte blir brukt om hverandre uten noen spesiell ettertanke. Mens depresjon er en diagnose som kun har funnes i litt over hundre år er melankoli et begrep som strekker seg helt tilbake til antikken. Melankolien har med andre ord en rik historie og kulturhistorie som dermed har ført til at begrepet er særdeles mangefasettert. Man tilnærmer seg også disse to på helt forskjellige måter, depresjon gjennom psykologi, biokjemi og nevrofysiologi og melankolien gjennom kunsten og filosofien. Hammer setter allerede her en strek mellom disse to termene og holder dem adskilt.

Deretter betegner han melankolien som en livstilstand, en tilstand bestående av mening. Det er en måte å erfare livet på, i en verden som legger vekt på det glade og lykkelige som eneste vei til et godt liv. Han velger også å dele melankolien i en førmoderne, en moderne og en postmoderne variant. Dette for å nyansere måten man tilnærmer og forholder seg til melankolien som følge av tiden og kulturen. Tiden blir dermed et viktig holdepunkt når Hammer skriver om melankoli, tiden understreker endeligheten, tapet av det fortidige og vår egen forgjengelighet.

I et forsøk på å klargjøre og forstå baner han vei for melankoliens fenomenologi. Her blir vi introdusert for det Hammer kaller melankoliobjekter, disse i form av tegn og

gjenstander. Melankoliobjektene er igjen avhengig av kulturen de manes frem gjennom. Dermed får melankoli uttrykk i populærkultur og kitsch så vel som i høykultur. Vi får en kollektiv og kulturell oppfatning av hva melankoli er og skal være, men melankoli oppleves også på det individuelle plan. De tegn og gjenstander som gir uttrykk for melankoli hos det spesielle individet gjenspeiler dets erfaringer og historie, disse er ikke altfor lett å formidle om man ikke kjenner bakgrunnen for erfaringen som har skapt den melankolske forbindelsen. Derfor skiller Hammer mellom to typer melankolitegn: de konvensjonelle og de individuelle.

For å klargjøre kan man si at det er en generell oppfatning om at HIM er et melankolsk band, de er dystre og synger om kjærlighet og død. Hva som nå beveger den enkelte som hører på musikken er ikke like lett å si, for noen trenger ikke HIM å være et melankolitegn i det hele tatt. HIM som band er dermed både et konvensjonelt, samtidig som det er et individuelt melankolitegn. Der hvor HIM likevel er et individuelt tegn på melankoli beveger vi oss mot sanglyrikkens kjerne. Det er her kunstens evne til formidling kommer inn, individuelle melankolske erfaringer som står i fare for ikke å bli forstått fører til isolasjon. Hammer mener at «en av kunstens funksjoner er å skape noe som åpner ens egen erfaring for den andre og dermed bryter isolasjonen» (2004, 18). Ved å dele erfaringen som har skapt den individuelle melankolien hos individet gjennom kunsten kan den forstås og relateres til. Noen kan til og med identifisere seg med den og troen om at man er alene vil muligens bli brutt.

HIMs sanglyrikk tar i bruk både konvensjonelle og individuelle melankolitegn. Kjærlighet- og død-toposen er en av disse konvensjonelle, men som vi skal se i neste kapittel manifesteres de seg også på et individuelt plan. Et mer konkret eksempel er at høsten er et konvensjonelt melankolitegn, alt er døende, dette kan både være egentlig og metaforisk. Tekstlinjen «Trapped in autumn, buried beneath the leaves» («Into the Night», *Tears on Tape*, 2013) tar dermed i bruk et velkjent motiv for å avbilde melankolien. I motsetning til tekstlinjen «Baudelaire in Braille» («Love, the Hardest Way», *Screamworks*, 2010) som er et individuelt melankolitegn. Å lese Baudelaire med blindeskrift kan forstås som en metafor på kjærlighetens utfordringer og muligens blindhet. Det sistnevnte tegnet krever forståelse av den diskursen sanglyrikken beveger seg innenfor. Melankolitegnene og objektene trenger dermed absolutt ikke å være triste i seg selv, det er erfaringen man har gjort med dem og følelsene de fremmaner som gjør dem triste. Melankolitegn og objekter fungerer dermed som et uttrykk for noe, noe som kanskje ikke alltid er lett å forstå eller beskrive. Det er da disse tegnene som gjør at melankolien får et språk; den har en egen diskurs. Dette i motsetning til den stumme depresjonen.

Hammer henter uttrykket *Stimmung* fra Heidegger for å beskrive en væren-i-verden, en måte å erfare og forstå verden på. Her kommer den virkelige forskjellen med oppfatningen av depresjon og melankoli inn. Mens depresjon i psykologien representerer et totalt fravær av mening, der depresjonen ikke sier noe om annet enn individets sykelig tilstand, kan melankoli i sin fraværende form si noe om verden, den kan avdekke en sannhet og gi en ny innsikt. Melankolien fungerer som en dimensjon av vår eksistens. Det er nettopp denne innsikten HIMs sanglyrikk er et forsøk på, hvor vellykket det er, er opp til hver enkelt å tolke.

Et typisk melankolikertrekk i følge Hammer er isolasjon. Den konstante følelsen av at man ikke kan nå den andre. Man kan aldri virkelig kjenne noen. Dermed er det ikke bare en fysisk og sosial isolasjon, individet er alltid alene med sin melankoli. Hammer skriver «Melankolien individuerer, den bringer en til bevissthet om en egen atskilthet fra andre, men uten noe løfte om noen egentlighet eller andre former for heroisk erfaring» (2004: 23). Melankolikeren er et fremmedgjort vesen som befinner seg i en lukket bur, andre individer kan aldri forstå dens erfaringer og melankolikeren kan heller aldri forstå deres. Denne bur-metaforen var vi inne på før i kapittelet om sentimentalitet. Det er slik melankolien oppfattes av individet, men i både låten «The Cage» og «Don't Close Your Heart» prøver man likevel å åpne opp denne erfaringen og skape en forståelse gjennom sanglyrikken. Målet for melankolikeren er nettopp det å kunne nå en annen, selv om det virker som en umulighet.

Et annet viktig moment som jeg nevnte tidligere var tiden. Hammer argumenterer for at melankolikeren opplever tiden som et eneste «evigvarende, tomt nu» (2004: 25). Det finnes ingenting før eller etter. Alt er bare en vedvarenhet. Man lengter tilbake til en idealisert fortid, en tapt tid som ikke kan gjenopprettes eller en imaginær fremtid som aldri kan realiseres. Gapet mellom ideal og virkelighet understreker igjen denne adskillelsen som melankolikeren opplever. Dette er det store tapet som er en av grunnsteinene i melankolien. Den andre strofen fra låten «The Path» (Love Metal, 2003) understreker både jegets isolasjon og dette gapet mellom ideal og virkelighet.

With every step I take
The less I know myself
And every vow I break
On my way towards your heart
Countless times I've prayed
For forgiveness
But gods just laugh at my face
And this path remains
Leading me into solitude's arms

Melankolien vokser etter hvert som isolasjonen vokser og gapet mellom det idelle og det virkelige blir større. Jeg kommer nærmere tilbake til denne låten senere i kapittelet. Det er alltid en indre dissonans hos melankolikeren, det er en ubalansert og uharmonisk tilstand, den direkte motsetningen til det som blir sett på som et meningsfylt liv. Diskrepansen mellom hvordan situasjonen er og hvordan den burde være utgjør melankolikerens spillerom. Ingenting vil leve opp til ens forventninger. Ikke ulikt hvordan sentimentalitet sies å være en misrepresentasjon av verden.

For å kunne gjenvinne den meningen Hammer påstår at melankolien har må man gå tilbake til dets historie. Det problematiske her er melankolibegrepets omfang og utallige definisjoner, men han går likevel utfra at det er tilstrekkelig med fellesnevnerne, som hans forgjengere har gjort før han, til å følge en tradisjon. Hammer legger også vekt på at det som er en tristhet for noen forekommer ikke nødvendigvis som tristhet for en annen. Ingen tristhet er likens.

3.2 Gjenvinnelse av mening: Melankolibegrepets historie

Overskudd av «sort galle» ble i antikken sett på som et tegn på og grunnen til melankoli, i følge den greske legen Hippokrates. Harmoni var sterkt vektlagt hos grekerne, så når kroppen hadde overskudd av noe førte det til ubalanse. I Aristoteles' teori (av en aristotelisk forfatter) i *Problemata* var det to forskjellige typer sort galle, en varm og en kald, hvor den kalde ble tilskrevet de egenskaper som vi kan beskrive som melankoli. At det var en tilstand som forekommer uten noen forklarlig grunn var noe som spesielt opptok dem. Det blir også for første gang tatt opp temaet om en korrelasjon mellom melankoli og genialitet, uten at det blir gitt noen forklaring på hvorfor. For å unngå kald sort galle ble man rådet til å unngå rus og sex som førte til nedkjølelse.

Ved kristendommens inntog ble melankoli sett på som noe syndig. Melankoli drev individer bort fra Gud. Det greske ordet *acedia* ble knyttet til en melankolilignende tilstand, latskap og likegyldighet, og forbundet med djevelbesettelse. Det forekom spesielt hos munkene og forstyrret deres arbeid. Nå var det ikke lenger snakk om noe kroppslig, men noe sjelelig når det kom til melankoli. Kom man seg ut av *acedia* ville man kunne nå en transcenderserfaring. Det er et av hovedpoengene knyttet til HIMs fremstilling av melankoli.

Hammer trekker også inn nonnen Hildegard Von Bingen i sin melankolihistorie. Hun mente at årsaken til melankoli var syndefallet. Dermed er det en medfødt lidelse hos alle

individer, som kan bryte ut når kroppen er i ubalanse. Dette understreker «arvesyndens deterministiske kontroll over mennesket» (2004: 49). Hun var også den første til å påstå at det var en forskjell på mannlig og kvinnelig melankoli. Hos HIM forekommer det faktisk en direkte allusjon til Von Bingen i tekstlinjen «Push the needle in to the canticles of ecstasy («Shatter me with Hope», *Screamworks*, 2010)» som vi så tidligere i forrige kapittel. Dette er nok et religiøst symbol som knytter kjærligheten og beruselsen opp til noe hellig. Albumet *Screamworks* er også prydet av en nonne på coveret kalt St. Scream.

Planeten Saturn trer inn under renessansen som en av årsakene til melankoli, samtidig som væskelæren og korrelasjon mellom melankoli og genialitet kommer tilbake, dette i følge den italienske nyplatonikeren Ficino. Begrunnelsen var at Saturn er akkurat som den sorte galle, kald og tørr. Robert Burtons *The Anatomy of Melancholy* (1621) kan heller ikke unngå å nevnes, dette var ingen ny teori, men en ekstensiv samling av alle de foregående teorier og oppfatninger av melankoli. I denne perioden finner vi begrepet *melancholia generosa*, som innebærer at melankolien sees på som en positiv intellektuell kraft, det er en poetisk form for melankoli (Klibansky, 1979: 217). Dette er et viktig holdepunkt i melankoliforståelsen i HIMs sanglyrikk.

Etter dette foregår det en fragmentering i melankolitradisjonen, dette på grunn av de kulturelle endringene i Europa. Det skjer en vending mot det indre og vektlegging av følelseslivet. Det er her Hammer mener det oppstår en moderne melankoli. Gudsforlatthet og nihilisme blir nøkkelord. Det blir et opprør mot at verden objektiveres, vandre- og reisemotiv blir typisk for melankoli, samt ruinmotivet. Dette symboliserer «fraværets limbo og alle tings forgjengelighet» (2004: 57). Det oppstår kognitivistiske teorier i kjølvannet av Kant, som vektla individets irrasjonalitet når det kom til melankoli. Sosiologien kom også på bane hvor sammenhengen mellom individ og samfunn ble hovedtema. Psykiatrien gjør sitt inntog på 1700-tallet og dermed sakliggjøres melankolien. Psykiatri ønsker en forklaring og en årsak, samt en behandling. I motsetning til denne objektivering av melankolien finner vi i den romantiske tradisjonen troen på den som «et rent subjektivt anliggende» (2004: 66). Man kan se på melankolien som en slags kultivert tristhet. Det er også det samme «hjertet foran tanken»-perspektivet som vi har sett på tidligere i forhold til sentimentalitet. Kun gjennom ulykke og lidelse kommer man til den ekte lykken. Det er ikke om å gjøre og forstå eller løse melankolien, det er en livstilstand. Dette er det andre hovedpoenget når det kommer til HIMs fremstilling av melankoli. Det er disse to tendensene som alltid har stått i opposisjon når det kommer til melankoli i følge Hammer.

Psykoanalysen med Freud i spissen gir en ny vinkling på melankolien. For Freud var melankoli alt annet enn en livsstil som skulle dyrkes, det var dysfunksjonalitet på sitt verste. Melankoli handler først og fremst om tapet og sorgarbeidet det medfører. Melankolikeren er den som nekter å sørge, derfor forevig forbundet til fortiden og det tapte. Dette forbindes også til melankolikerens narsissisme. Alle tapene inkorporeres i individet. Judith Butlers kommentar til Freuds melankoliteori er at siden alt inkorporeres i jeget, er vi alle melankolikere. Det vil heller ikke være mulig å gi slipp på det tapte annet enn ved å gi slipp på sitt eget jeg. Noe som i verste fall vil føre til fullstendig oppløsning og psykose. Derfor sitter man i en innelåst posisjon hvor melankolien er og blir vedvarende. Hammer forholder seg nølende i forhold til Freud og synes hans melankoliteori er for abstrakt. Kristeva brakte denne melankoliteorien videre og prøvde å løse noen av de løse trådene. I *Soleil Noir* (1987) tar hun blant annet opp forholdet mellom melankoli og kunst. Hun lener seg også mye på Lacans teori om det symbolske, imaginære og reelle. Kristeva ser også på melankolikeren som en som ikke kan eller vil sørge, her over tapet av moren eller Tingen. Individet ønsker en symbolsk utslettelse for å forlenge enheten med moren. Dermed oppgir man å skape mening fordi dette truer enheten med Tingen. Hun ser på litteratur som en direkte bearbeiding av melankoli. Språket må skapes på nytt. Slik blir jeget i stand til å akseptere tapet, adskillelsen og fraværet, samt skape ny mening.

Hammer understreker at hos både Freud og Kristeva er tidsaspektet viktig for melankolikeren. Erfaring i tid var som jeg nevnte tidligere et av hovedpunktene når det kommer til melankolikeren for Hammer. Tiden Hammer er opptatt av er tiden vi forholder oss til som handlende mennesker. Det temporale står hele tiden i motsetning til det uforanderlige og evige. Dette er tredje hovedpoenget med tanke på HIMs melankoli. Det er en eksistensiell utfordring å leve i tid, vår tid som alltid ender i døden. Hammer mener melankolikeren opplever tiden som stillstand, den har mistet alt innhold, det er som en «frossen evighet» (2004: 95). Hammer diskuterer med Kierkegaard og hans begreper om den «estetiske og etiske livsførselen». En løsning på melankolien vil være å leve en «estetisk tilværelse», der hvor man fyller tiden med alt den byr på av muligheter. Det blir et jag etter distraksjon fra sin egen sinnstilstand. Frykten for kjedsomhet og flukten fra virkelig det å oppleve sin egen melankoli blir da drivkraften. Tiden blir likevel meningsløs. Kierkegaard mener det må tas valg og man må forplikte seg. Deretter kan man forsone seg med tiden, sin egen fortid og forgjengelighet, for så å kunne tre ut av den melankolske tilstanden. Dette er den «etiske tilværelsen» og den virkelige løsningen på melankolikerens eksistensielle byrde. Hammer

konkluderer med at denne løsningen blir litt for skinnhellig. HIMs melankoli dreier seg også bort fra det løsningsorienterte og nærmer seg dyrkelsen og søken etter sannhet.

Overskridelsen av selvet gjennom kunsten, rus, seksualitet og galskap er også en måte å unnsnippe tiden på og virkelig leve i øyeblikket. Det knytter Hammer opp til Schopenhauer og Bataille. Han argumenterer likevel for å dette bare blir forbigående øyeblikk, ikke ulikt manien, og når det er over går melankolikeren tilbake til sin vanlige tilstand. Det er likevel kanskje slik livet oppleves for de fleste, en slags pendling mellom lykke og ulykke. Det også i i overskridelsen man finner HIMs sanglyrikk. Dette kommer jeg tilbake til i neste kapittel.

Hammer utforsker videre forholdet mellom melankoli og overskridelse ved å se på Beckett. Vanen og gjentakelsen er for unge Beckett den «tomme tiden, melankolikerens tid, rekkefølgen av meningsløse øyeblikk» (2004, 113) som til slutt vil ende i døden. Erindringen, hvor alt kommer tilbake unntatt vanen og gjentakelsen er det ekstatiske øyeblikket og det er melankolikerens remedie. Hammer bemerker og at dette står i direkte opposisjon til Kristevas teori. For den unge Beckett er målet å utslette jeget og foreta en overskridelse til en dypere virkelighet og forlenge enheten til det tapte.

Senere beveger Becketts seg mer i immanensområder. Det er ikke lenger noen muligheter, alle kortene er spilt. Utfallet blir til slutt er utmattelsen og melankolien. Språket gir ikke lenger noen mening og man når det absolutte nullpunkt. Her har til og med forestillingen om en mulig overskridelse forsvunnet. Det er dette Hammer mener er den postmoderne melankolien. Det er oppløsningen av det moderne. Her trekker han i Baudrillard og hans teori om *simulakra* hvor ingenting i verden er ekte eller originalt lenger, det finnes ikke noe opphav. Man er likevel ikke fremmedgjort, men frigjort. Melankoli har blitt en nummen interesseløshet. Det foregår ikke en gang lenger en søken etter mening i meningsløsheten, oppløsning og endelig stillstand i døden. Denne interesseløsheten minner også om «the Cult of Distance» og hvordan man skal erfare og tolke kunst. Slik Hammer ser det kan ikke melankolien bevege seg videre herifra. Dette er siste holdeplass. Han undres om det finnes en form for gjenopplivning, det gjør han ved å trekke seg tilbake til romantikken og deres syn på melankoli.

Hammer gir ikke noe endelig svar på hvordan melankolien kan overvinnnes eller om den i det hele tatt bør overvinnnes, men viser til et bredt spekter av ulike måter man forholder seg til den på og ulike former for mening den har blitt tilgitt. Gjennom kunsten har melankolien blitt gitt et språk og en stemme som gir den mening både for den som erfarer den og de som får den overlevert. Der hvor depresjonen fremstår som lammende, stum og lukket,

er melankolien skapende, erfaringsfylt og med en iboende mulighet for brudd på dens isolasjon.

3.3 Melankoliens språk og katarsis

Den norske litteraturprofessoren Kjersti Bale skrev avhandling om hvordan melankolien i kunsten har manifestert seg ulikt opp gjennom tidene i *Om Melankoli* (1997). Hun trekker blant annet frem allegorien og metaforen som melankoliens uttrykksformer i litteraturen. Bale understreker med tanke på Kristeva at melankolien kan sees fra flere vinkler. «Melankolien kan med andre ord forstås som en konfigurasjon av elementer fra den filosofisk-litterære tradisjon og ikke bare som bearbeidelse av et personlig tap» (Bale, 1997: 265). Melankolien trenger med andre ord ikke alltid å reflektere direkte person som står bak kunsten, men også en tradisjon for melankolien selv. I HIMs sanglyrikk er det rimelig å si at det er gjerne en blanding av disse to som oppstår. Det er personlig melankoli, men også tydelig melankolimotiver som peker tilbake på først og fremst romantikken (alt fra gotisk til viktoriansk), men også renessansen og utallige andre kunstneriske perioder.

Med en så lang tradisjon bak seg er det umulig å unngå dannelsen av melankolske klisjéer, typiske melankolske motiver vil oppstå og blir brukt til de er tomme. (Dette peker blant annet Bale ut når det gjelder Baudelaires «Le Cygne» (1997: 9). Som jeg nevnte tidligere argumenterer Hammer for at det finnes ulike melankolibærende tegn. Melankolien har med andre ord sin egen ikonografi, den har høykulturelle så vel som popkulturelle uttrykk. De popkulturelle uttrykkene er ofte forbundet med den tåredryppende sentimentaliteten og kitsch som vi som vi så på i foregående kapittel. Sentimentalitet er i følge Hammer melankoliens uttrykk i det popkulturelle, dermed en lavere form av melankoli. Hammer utdyper ikke de to termene og deres forskjell noe nærmere, men impliserer at de har påfallende likheter, hvor sentimentalitet blir sett på i nedsettende betydning. HIM blander ofte disse tegnene, de høykulturelle med de mer pop- og kitschaktige. Jeg oppfatter uttrykksmåten til det sentimentale som mer øyeblikkelig enn melankoli og dermed mer irrasjonell og svulstig. Melankolien er alltid gjennomtenkt og reflekterende, den uttrykker seg ikke med voldsomme følelsesutbrudd. Tekstlinjen «To the echo of the summer softly weeping» («Into the Night», *Tears on Tape*) illustrerer dette komteplerende vemodet. Sommerens slutt uttrykkes i en metafor om sommerens skjøre tårer som et ekko. Ekkoet, som refleksjon av lyd og dermed distanse, gir det et ettertenksomt perspektiv. Dette i motsetning til tekstlinjen «I

cry like God cries the rain; and I'm just one step away from the end of today» («Play Dead», *Dark Light*). Jeget strigråter, i en simile om hvordan Gud som gråter regnet. Vi befinner oss midt i en situasjon, midt i følelsenes kaos, dermed får vi igjen det hyerbolske uttrykket.

Overskridelse og melankoli blir ofte satt i sammenheng. Melankolien innbyr til en jakt på overskridelse i form av transcendens via rus og/eller erotikk. Dette fordi melankolien kan sees på som et monster som ikke kan mettes, det sluker alt av erfaring og vil stadig ha mer, større og bedre. Noe blant annet Schopenhauer, Bataille og Kierkegaard, utforsket som vi så i forrige delkapittel. Håpet ligger i at overskridelsen kan oppfylle den lengselen som melankolien skaper. Overskridelsen gir likevel bare en midlertidig tilfredsstillelse. Gjennom overskridelsen er veien til sammenkoblingen mellom melankoli og skapelse ikke lang. I den kunstneriske tradisjonen er melankoli og skapelse tett knyttet sammen. Korrelasjonen mellom disse to tilstandene, melankoli og kreativitet, diskuteres både av Hammer, Bale, Kristeva, Brady og Haapala. Skapelsen og kunsten kan lindre melankolien. «Veien ut av melankoliens fengsel blir sammenfallende med skapelsesprosessen selv; skapelsen av verket blir synonym med (gjen-)skapelsen av selvet etter møtet med sjelens ytterste kaos» (Hammer, 2004: 67). Det er med andre ord viktigere å leve ut og dyrke melankolien enn å prøve og demystifisere den og forstå dens opprinnelse. Dette har også alltid vært HIMs hovedagenda, viktigheten av at noe fortsatt er overlatt til fantasien. Mystikk er viktig for å skape interesse, alt skal ikke være gjennomsiktig og med enkle svar og løsninger. Det tilsynelatende klisjéaktige som jeg nevnte i foregående kapittel skjuler ofte en tilslørt dimensjon som baserer seg på intertekstualitet og individuelle erfaringer som fører melankolien over i fantasi og nysgjerrighetens sfære. Lytteren eller leseren skal selv fylle inn tomrommene eller lukene som teksten har.

Brady og Haapala fremmer i artikkelen «Melancholy as an Aesthetic Emotion» at «This subtle emotion is crucial in understanding many works of art, and the capability to feel it enriches human life in many ways, as well as giving us a possibility to come to terms with many difficult matters in our lives. As we shall show, melancholy is a mature emotion in which reflection calms a turbulent soul». Melankoli er på langt nær en nytteløs følelse av håpløshet, den er et redskap til å kunne bearbeide, forstå, oppnå innsikt, trøste og reflektere over situasjoner. Tilstanden fungerer beroligende og som trøst i det ellers kaotiske sinnet.

I Kjersti Bales avhandling om melankoli er «melankolikeren et unntaksmenneske som kan rammes både av galskap og av genialitet, ødeleggelse og skapelse. Melankolien er blitt betraktet som den kunstneriske tilstanden par excellence» (Skårderud: 1997). Julia Kristeva

utforsket også melankoli i sammenheng med kunstnerisk skaperkraft i *Soleil Noir*. Hun åpner kapittelet med setningen «Melankoli er den mørke innsiden av forelskelsens lidenskap. Det er en trist nytelse, en sorgtung rus, som utgjør den trivielle bakgrunnen for våre idealer eller euforier [...] Vi vet at vi vil miste den elskede, men vi blir kanskje ennå mer sorgtung ved å oppdage skyggen av et elsket objekt, tapt for lenge siden, hos den vi nå elsker. Depresjonen er Narcissus' skjulte ansikt, det ansiktet som leder ham i døden, men som han ikke kjenner til når han beundrer sitt eget speilbilde (2002: 200)». Det skjer et tap hos subjektet som erstattes av melankolien, som igjen setter sine spor i kunsten. Kristeva ser på melankoli som en grunnleggende erfaringsform i det moderne samfunnet. Selv om Kristevas melankoliteori er mer sykdomspreget, er den likevel verdt å nevne i sammenheng med diskusjonen om HIMs sanglyrikk, særlig poenget om at melankoli er en erfaringsform som får utløp i tekst.

The 'semiotic' and the 'symbolic' become the communicable marks of an affective reality, present, palpable to the reader (I like this book because sadness - or anxiety, or joy - is communicated to me by it) but nevertheless dominated, kept at a distance, vanquished. (Kristeva, 1987: 22)

Tekstens evne til å kommunisere til mottakeren er det som gjør melankolien til et slikt nyttig verktøy. «This literary (and religious) representation, however, has a real and imaginary efficacy: belonging more to the order of catharsis than of elaboration, it is a therapeutic method used in all societies throughout the ages» (Kristeva, 1987: 24). Hos Kristeva er ikke melankolien bare beroligende og trøstende, men også terapeutisk. Dette bringer oss tilbake til katarsis-effekten som jeg nevnte i forrige kapittel. Katarsis er ofte knyttet til overkommen melankoli, bearbeidelse er det som gir melankolien en begripelig nytteverdi. Kunstverket er resultat av denne bearbeidelsesprosessen i følge Kristeva, Hammer var også inne på at dette er en sammenfallende prosess. Man sitter igjen med en bredere forståelse og økt kunnskap om seg selv og omverdenen. For å skape mening må nødvendigvis melankolien være noe som skal overvinnnes? Eller er det mulig å skape mening i meningsløsheten hvor det aldri kommer noen forløsning?

HIMs sanglyrikk kan bli tolket som en form for bekjennelseslyrikk, som jeg skrev om tidligere i kapittelet om sentimentalitet, som åpner den subjektive erfaringen, som melankoli er, for den andre og dermed bryter den isolasjon melankolien egentlig skaper. Gjennom kunsten blir melankoliens isolasjon og tilbaketrukkethet reversert og gjort om til åpenhet og som i det minste prøver å kommunisere med den andre, fremfor å være frarøvet alt språk. HIMs bearbeidelsesprosess kan sies å finne sted i sanglyrikken. Valo beskrev sin egen kreative

prosess som «a dangerous trapeze act of the psyche» (Chick, 2005), man må for all del ikke se ned. Albumtittelen «Tears on Tape» stadfester også denne forståelsen om en bearbeidelsesprosess; man pøser ut sjelen sin i kunsten, om det så er musikk eller litteratur, og dermed viser verden sitt indre. Man finner ord og et språk for å prøve og forstå det ubegripelige sjelelivet.

3.4 En slavisk, skandinavisk, nordisk melankoli?

«The world is full of gloomy music, but no-one else knows how to bring Slavic melancholy into rock", Ville says: "The kind of small town gloominess that pseudo Goth bands represent is far from the heart of melancholy. That's where we are headed» - (Knuuti, 2002)

Målet for HIM var og er fortsatt å komme seg til melankoliens hjerte, sakens innerste kjerne. Det kan tolkes som det å oppleve emosjonene, strippet fra alt som kan dekke dem til. Det er fryktinngytende, på samme måte vakkert og sublimt. Melankoliens hjerte kan sies å representere en direkte konfrontasjon, man unngår ikke det ubehagelige og poserer ikke med masker på et metaforisk plan, selv om HIM ironisk nok estetiske benytter seg av mye teatralitet. Valo påstår samtidig at det er en egen dimensjon ved den skandinaviske og/eller slaviske melankolien. Dette må tolkes som en egen måte å erfare verden på som er kulturspesifikk. Denne veien til melankoliens hjerte kan ses på som, i tråd med Hammer, denne søken etter en form for ny innsikt som dannes av melankolierfaringen. Det er ikke noe nytt å trekke linjer fra melankolien til det kroppslige, Burton snakker tross alt om melankoliens anatomi.

Melankolien til HIM som kommer til uttrykk gjennom musikken beror tungt på det typiske finske og nordiske. Melankolien kan sees på som en kvalitet eller egenskap i noe som er kulturelt bestemt. Deres første singel var som sagt en cover av «Wicked Game», med tekstlinjer som «the world is always gonna break your heart» satte den standarden for veien videre for HIM. Intens kjærlighet og polarisering fantes allerede her.

Ville said: "When we started playing as a band one of the first songs we ever played together was Wicked Game by Chris Isaak and I think that song has that Finnish quality. I still consider that 'Finnishness' very important - that Scandinavian melancholy (2005, *OMH*).

Riktignok oppfyller «Wicked Game» (1989) av Chris Isaak melankoliens kriterier, men er det likevel ennå et element av melankoli som er kulturspesifikt? Noe som gjør at den innehar noe som minner om, ligner eller strekker seg opp til det typisk finske. Så hva er egentlig denne nordiske melankolien? Hva gjør at den skiller seg fra andre oppfatninger av melankoli? Skyldes det så enkelt som lange, mørke vintre, høyt alkoholkonsum og følgende høye selvmordsrater, der man likevel godt omfavner denne sinnstilstanden med en viss nytelse. Melankolien som sinnstilstanden er også sterkt knyttet til naturen, naturlandskapet og årstidene, noe som igjen setter preg på lyrikken. Denne tanken er selvfølgelig litt forutinntatt og det spiller nok inn utallige faktorer hvordan kulturen har blitt formet til det den er i dag. Det er også snakk om markedskrefter og landets forming av nasjonal identitet.

Hammer påstår også at melankolien alltid er historie- og kulturspesifikk. Den står alltid i et forhold til omgivelsene (Hammer, 2004: 11). All tekst utformes også i en kontekst og ikke i et vakuum, derfor vil omgivelsene nødvendigvis sette sitt preg. Det slaviske og nordiske kulturen har flere melankolitegn og objekter i seg og derfor også en større ikonografisk språk når det kommer til å uttrykke dette. På samme måte som eskimoene har utallige ord for snø har en kultur preget av mørke og dysterhet et større behov for å uttrykke denne tilstanden. Valo vet ikke hvordan han nøyaktig skal forklare dette fenomenet, annet enn at det merkbart er tilstede: «Since back in the day, the traditional classic and folk music has always been pretty dramatic and melancholy. It goes back to the mental state people are in. Us Scandinavians, and Russians as well, like their music dramatic, thick, and larger than life» (*Cryptic Rock*, 2013). (Merk at Ville Valo insisterer på at Finland er en del av Skandinavia, selv om han vet godt at det ikke er det). Den nordiske melankolien innehar en rå ærlighet, en erkjennelse om at man er alene og et uttrykk for at tiden er tom, samt erkjennelsen om at tap og nederlag er uunngåelig på lik linje med døden. Det er dette som er kjernen i den menneskelige erfaringen. Det nordlige og østlige Europa har også lite folketetthet, mindre dagslys utgjør også muligens en faktor. Man faktisk *er* mer isolert, man er mer innesluttet og dermed oppleves tidsaspektet også annerledes. Det er mer enn plausibelt at dette setter sitt preg på kunsten som produseres. Finland, som eneste land, har med sin beliggenhet en unik karakter ettersom landet tar opp i seg både de skandinaviske og slaviske kulturelementene som resulterer i et meget idiosynkratisk karakteristikum.

Det er også viktig å merke seg, som jeg nevnte innledningsvis, at melankoli som fenomen og manifestasjon i kunst og kultur har mye dypere røtter i europeisk sammenheng i sammenligning med den angloamerikanske. Sentimentalitet og sensasjonalisme har derimot

preget diskursen i større grad i USA enn i Europa. Melankolitradisjon blir da ofte sett fra et eurosentrisk ståsted, men det finnes likevel former av melankoli i alle kulturer.

Jeg vil påstå at det ligger en sannhet bak argumentet om at det finnes en type kulturspesifikk melankoli som uttrykkes i kunsten. I så fall har den manifestert seg som et spesielt uttrykk i Norden, spesielt i Finland, som et hovedelement som alltid er der. Hvor man i den nordiske kulturen dyrker den mer enn å se på den som et onde. Melankoli er alltid velkommen som en gammel bekjent, det er en harmoni mellom individet og melankolien, man kan kanskje beskrive det som en harmonisk ubalanse. Lars Martinsson skriver i det svenske musikkmagasinet *Close-Up*: «De är mänskligt att vara olycklig, men typisk finsk att klaga över saken. Med den nordiska melankolin som självklar klangbotten erbjuder ironiskt betitlade «Screamworks» tretton nya infallsvinklar på världshistoriens äldsta problem» (2010). Som et litterært eksempel kan man ta Tove Janssons karakteren Hufsa (Mörkö) fra Mummitrollet som representasjon av den nordiske melankolien. Melankoli har ikke bare en tiltrekningskraft, den ligger der hele tiden implisitt. Den trenger seg inn i alle sfærer av livet. Innbakt i denne ligger også det satiriske, ironiske og den til tider svarte humoren. Dette kan man blant annet se tydelig hos den finske forfatteren Arto Paasilinna. Det er en vemodighet over det å være, en uartikulert følelse som leter etter sitt språk. I den slaviske litteraturen finner man «the Cult of Melancholy», hvor melankoliker er stereotypen i deres litteratur og melankolien blir nesten behandlet som noe religiøst. Det er jo også dette nordiske dystre som sies å prege krimlitteraturen fra Skandinavia hvor uttrykket *Nordic Noir* eller *Skandinavian Noir* har oppstått det siste tiåret. Det er noe svært forlokkende ved dette dystre elementet, fascinasjonen for det nordiske har hatt en ekstremt oppadstigende kurve fra 2000-tallet. Mørket inviterer til mystikk og utforskning av det ukjente.

Det blir også gjort et poeng ut av dette i bandets finske biografi *Synnin Viemää* (2002), i avsnittet «Silke and Understanding Finnish Melancholy (Juntunen, 2002: 171)». I det finske kulturmiljøet er man innforstått med at dette er et fenomen som skiller seg markant nok ut til å være en særegen kvalitet. Dette kommer til uttrykk både i finsk lyrikk, litteratur, kunst så vel som innenfor musikkscenen. Melankolien er representert gjennom et enigma, i kunsten setter den ord på det utsigelige. Det er et forsøk på å gjøre det overveldende og uforståelige til noe man kan nærme seg uten at man blir slukt. Den kan sammenlignes med å lære og gå på vannet, det i forlengelse av metaforen om melankoliens sjø jeg la frem tidligere. Det abstrakte kan visualiseres og males gjennom sanglyrikken.

I boken *A Field Guide to Melancholy* (2008) av professor Jacky Bowring tar hun for seg hvordan melankoli har manifestert seg ulikt i forskjellige kulturer. Melankolien er artikulert på ulike måter i språket. Den finske folkesjelen er beskrevet slik: «Den finske melankolien kan dermed sies å være en omfavnelse av det mørke, det pessimistiske, det ensomme og det selvmedlidende» (121). Melankolien er dermed paradoksalt nok en givende og generøs kraft.

Kaiho, som er det finske navnet, skiller seg fra den franske *ennui* og den tyske *weltschmerz*, samtidig som de er søskentermer. I den forstand at den er blyg, krydret med sort humor og ennå tyngre. Det er et subjektivt anliggende i romantisk forstand, men er for det mest en kollektiv overensstemmelse om tingenes tilstand. Det at man ikke snakker til hverandre, innesluttetheten, gjør det dermed lettere å uttrykke sine følelser indirekte via tekst og kunst enn direkte i tale. Bowring trekker også inn det nordiske og slaviske som utgjørende faktorer i den finske melankolien, til og med en form for arktisk masochisme (2008: 121). Det nordiske melankolien kan ses på som en kjærlighet til lengsel.

3.5 *Melancholia generosa*

De tre hovedpoengene man kan trekke ut av HIMs romantiske melankoliforståelse er da som følger. 1. Overskridelse og innsikt, melankolien blir sett på som en positiv intellektuell kraft og en poetisk form. 2. Lykke gjennom lidelse, man må oppleve melankolien som en kultivert tristhet for i det hele tatt kunne smake genuin lykke. Det foregår en dyrkelse av sinnstilstanden, men ingen glorifisering. 3. Det temporale, tiden er melankoliens største fiende, den frarøver det evige og minner om det forgjengelige. I tillegg til en dimensjon av det finske. Det er disse hovedpoengene som ligger i bunn når jeg analyserer sanglyrikken.

Jeg vil først se på virkelighetserfaring, tiden og melankolikeren. For melankolikeren foregår alt som i et frossent nå, hvor det hverken er noen fortid eller håp om en fremtid (Hammer, 2004: 95 -96). Dette tidsaspektet kommer også tydelig frem i sanglyrikken. I låten «Play Dead» fra *Dark Light* (2005) blir fortiden glorifisert som ideal «in the warmth of the past I crawl» og det er ingen fremtid «Until the world gone dark, fades away». Tapet av objektet gjør at jeget ikke lengre har noe å leve for, det er kun en gjenforening med det tapte som kan bringe han tilbake til livet, «Until you veil my scars and say goodbye to fate», han trenger trøst og lindring. «Play Dead» er jo også en form for lek, eller når man er utsatt for trussel og fare, melankolikerens frykt er for selve livet. At det går fra «play» til «stay»

understreker en forhøyning av intensitet, tiden renner ut og jeget må kanskje møte den virkelige døden. Derfor må «you» redde ham før det er forsent.

I see the reasons changing
And in the warmth of the past I crawl
Scorched by the shame

I play dead
To hide my heart
Until the world gone dark fades away

I stay dead
Until you veil my scars and say goodbye to fate
Before it's too late

Det to siste verselinjer lager et av de få enderimene som er å finne i HIMs sanglyrikk med ordene «fate» og «late». Her er også jeget resignert, hans skjebne er utenfor hans kontroll. Melankolien i sanglyrikken foregår på det indre plan, det er det indre sjelelige kaoset som skildres, noe som gjør at jeget er veldig opptatt av seg selv og sin egen situasjon, melankolien er narsissistisk på lik linje med depresjon. Melankoli vil alltid si å vende seg innover ved å være selvoverbærende. Man har en høy toleranse for seg selv og egen lidelse, melankolien kan sies å bringe inn et slags tunnelsyn.

Personer, steder, landskaper og hendelser kan alle bli sett på som melankolske. Den romantiske oppfatningen av melankoli så på sinnsstemningen som et beskrivende ord. Jennifer Radden belyser det subjektivt anliggende melankolien som det tidligere ble lagt vekt på i romantikken før psykoanalysen tok over.

The notion of melancholy as a subjective mood associated with literary work captures both the sense of a state that is transitory and passing and the sense of an essentially subjective state. It was this notion that gave rise to adjectival uses of melancholy such as Johnson notes in his dictionary (quoted earlier). «Melancholy as a gloomy, pensive, discontented temper», yields the adjective melancholy, indicating «gloomy» or «dismal», which is applied not only to persons but also to landscape and events. (Radden, 2002: 31)

Melankoli som adjektiv er sterkt knyttet til naturen og landskapet, både Hammer og Haapala understreker også dette. Steder som oppfordret til refleksjon og ensomhet var spesielt i romantikken øde vinterlandskap, sletter, marka og viddene. HIMs melankoli innehar de kulturspesifikke melankolitegnene som også gjør naturen og årstidene til viktige elementer.

Det ser man tydelig i ordvalget i sanglyrikken. Bortsett fra ordene «love» og «death» som blir nevnt flest ganger, finner vi blant annet hyppige gjentakelser av «sun», «winter», «autumn», «leaves», «stars», «snow», «moon», «flower» og «ice». Så for å modifisere det jeg skrev tidligere så er det ikke alltid den virkelige verden som utelukkes helt, men samfunnet, det er likevel ikke snakk om noen realisme.

I sanglyrikken til HIM blir naturen representert med årstidene og deres foranderlighet. Fra vårens håpefulle forventninger, sommerens oppfyllelse, til høstens skuffelser og vinterens absolutte mørke. Høsten og vinteren er overrepresentert i forhold til våren og sommeren, ikke overraskende siden melankoli forbindes mest med de mørke og kalde årstidene. Naturen brukes som metafor for å beskrive den sjelelige tilstanden. Ettersom melankolitegnene gjør sjelen og naturen til et speil av hverandre. Dette kan vi se i låten «Under the Rose» fra *Dark Light* (2005).

I dream of the winter in my heart turning to spring
While the ice gives way under my feet
And so I drown with the sun

I've been burning in water and drowning in flame
To prove you wrong and scare you away
I admit my defeat and want back home
In your heart under the rose

I open my eyes with a sigh of relief
As the warmth of summer's sunlight dances around me
And I see you with dead leaves in your hands

I den første strofen identifiserer jeget sitt eget hjerte med naturen og årstidene. Han drømmer om en forandring fra sin egen melankolske sinnstilstand som vinteren representerer. Dette innebærer en smeltning, en oppløsning metaforisk sett av jeget. Han drukner i vårens solstråler. Det kan tolkes som at i det øyeblikket jeget gir slipp på sin egen melankoli og isolasjon for å forsøke å bli ett med en annen.

Frasen «burning in water, drowning in flame» er fra et dikt (og også en diktsamling) av den amerikanske forfatteren Charles Bukowski (1920 – 1994) som er ofte kjent for sine doble og kryssede undertitler. (Ideen er mest sannsynlig hentet fra *the Book of Revelation* og *the fiery lake*). Det kan tolkes som en metafor for å være i/gå igjennom helvete eller smerte. Dette er også et oxymoron, samtidig som det er en kiasme. En tilleggs-dimensjon er hvordan

man takler situasjonen, nemlig dårlig. Jeget har hele tiden gjort motstand, før endelig gir etter og innrømmer sine feil.

«Under the rose» er fra det latinske uttrykket *Sub Rosa*, som betyr «i hemmelighet». Rosen konntorer hemmelighet og opprinnelsen stammer fra gresk mytologi. Tekstlinjen «In your heart under the rose» kan da tolkes som der jeget egentlig hører til, duets hjerte er hans hjem. På tross av at han har prøvd å fornekte det og gjort alt han kan for å støte duet fra seg. Dette bevarer også fokuset på naturelementene som symbol og metaforer på sjelelige. Dette utsagnet fra jeget kan også ses på som en bekjennelse, av den grunn skal de holdes konfidensiell. Det er en innrømmelse som kun angår jeget og duet. Det kan også tolkes som en trygghet fra jegets ellers kaotiske sjeloliv.

Den andre strofen er sommeren. Jeget har endelig kommet dit han vil, han har gitt slipp på sin egen isolasjon og sommerens herligheter viser seg for han igjen. «Open my eyes» viser til oppvåkning eller innsikt og ny forståelse. Bruddet skjer likevel når han ser sin kjære med døde blader. Hvor «dead leaves» representerer høsten og det døende og i overført betydning at duet gir slipp på jeget. De befinner seg på hvert sitt stadium og kan ikke forenes.

Melankolien i sanglyrikken får uttrykk i opplevelsen og erfaring av tid, det innebærer egentlig også naturen og årstidene. Forgjengeligheten til alt utenom jeget selv setter et vemod i ham. Naturen og årstidene er også med på å skape denne representasjonen av forholdets sin gang uten å måtte nevne ordene «love», «perish» eller «death». Det er en bevegelse fra motstand, til å gi etter, for så skuffelsen når man oppdager at det var for sent.

Som vi har sett får melankolien hos HIM utslag først og fremst i hjertesorg, men også selvmord, vennskap og subjektets indre eksistensielle kamper. Subjektet er alltid i ferd med å miste noen eller noe, om det så er livet, kjærligheten, kvinnen/objektet, håpet, venner eller sinnet. Man kan dermed se på tap som hovedingrediensen i deres melankoli. Kjærlighetsforholdet og livet blir sett på som en reise, alltid foranderlig og skjørt, der man taper noe av seg selv hver dag. Det er en forestilling og lengsel tilbake til et ideelt forhold/ideell fortid eller perfekt kjærlighet/imaginær fremtid i en frossen og stillestående nåtid.

Jeget befinner seg alltid i en kald, hjerteløs, håpløs og meningsløs verden som kun kan gis noen form for mening gjennom kjærligheten og den andre, kvinnen eller gjennom døden. Tekstlinjene «in a world so hollow, it's breaking my heart» («In Joy and Sorrow», 2001), «farewell heartless world» («Heartkiller», 2010), «this world is a cruel place and we are here only to lose» («Join Me», 1999), «in world giving head to a gun» («Katherine Wheel», 2010),

«In this poison world» («Poison Girl», 1999), «In this world so cold and cruel» («Close to the Flame», 2001) og «In this cruel world where hearts are bound to turn to stone» («Don't Close Your Heart», 2001) er alle med på å illustrere dette verdensynet. Den fysiske verden er ikke et sted han bryr seg om eller verdsetter. Den påvirker jeget i negativ forstand. Det er heller snakk om å oppnå himmelen/helvete på et spirituelt og indre plan. Der man kan kun få tilgang til det himmelske ved å gå igjennom helvete. Jeget vil oppleve årstidene i sinnet, han ønsker seg dermed ikke en evig sommer, man må ha det ene for å ha det andre. Kreativt sjelelig kaos må til for å finne balanse. Dualiteten i melankolien er viktig, derfor finner man også de store polariseringene. Denne måten å se verden på er også et typisk romantisk trekk, fokuset ligger ikke på kontakt med den reelle og faktiske verden, man var mer opptatt av den ideelle verden gjennom transcendens.

Det ligner mye på hvordan Radden beskriver Keats dikt «Ode on Melancholy» - «Out of, and because of, suffering comes heightened joy, he seems to be saying. Only he who has felt the pain and darkness of melancholy can taste fully of pleasure» (Radden, 2002: 220), dette perspektivet er også i tråd med Nietzsches tanke om at den ekte lykke kan bare vokse ut av smerte (Hammer, 2004: 151). HIM har til og med sin egen «Ode to Solitude» (*Screamworks*, 2010). De positive aspektene som melankolien medbringer som kreativitet, refleksjon, skapelse og ny innsikt gjør at man setter pris på lykken på et helt annet nivå.

I «Sleepwalking Past Hope», låt nummer 5 fra albumet *Venus Doom* (2007), fremgår denne melankolien over forholdet som var, men som nå har gått i stampe. Jeget reflekterer over at de har vært som søvngjengere og ikke tidligere innsett skaden de har påført hverandre underveis. Dette er HIM lengste låt på hele 10 minutter og er temmelig eksperimentell med mange temposkifter. Den starter rolig med en pianointro. Temaet er håpløs og ulykkelig kjærlighet, mens motivet er et forhold i oppløsning. Herifra går man gjennom hele følelsesspekteret.

I hid the keys to unlock love's heart
To hold you in my sweetest pain and suffering
Everything's unfair in our lust and war
Redemption beyond right and wrong

Strofen starter med at jeget gjør en metaforisk handling for å holde fast ved forholdet selv om alt håp er ute. At det er «unlock» og ikke «lock» som blir brukt tyder på at kjærlighetens hjerte forblir låst og hun blir ikke sluppet fri på tross av at dette bringer dem alt annet enn lykke. «Sweetest pain and suffering» blir et bilde på melankoli, den dualiteten som tilstanden

tilsier, en lidenskapelig lidelse. Det er en nytelse i smerten. Det er også en kontrast som forsterker, sammen danner de også alitterasjon. Det er jegets søte lidelser det er snakk om og det kan peke tilbake på narsissistiske intensjoner, jeget ønsker først og fremst å tilfredsstill e egne behov. Derfor må de begge lide. Det finnes ingen rettferdighet, redning er utenfor moralens grenser, alle absolutter er visket ut. Det er ikke lenger kjærlighet en gang det er kun begjær. Det foregår en kald krig mellom dem hvor ingen vinner og ingen av dem kan komme ut med «æren» i behold.

In our hearts love keeps sweet-talking to despair
And goes on sleepwalking past hope
All is lost in this war
And all we can do is to wail and weep to the saddest song
Sleepwalking past hope

I deres hjerter er det kjærligheten som står for den metaforiske handlingen, det irrasjonelle og det følelsmessige. Den fremtrer som en egen kraft som bestemmer deres skjebne. Kjærligheten godsnakker med fortvilelsen, noe som definitivt er selvødeleggende. Det som skjer har vært utenfor deres kontroll, på grunn av at det alltid er hjertet foran tanken. «The saddest song» kan ses på som et bilde på stemningen, rytmen og livstilstanden de befinner seg i. Det er også en metakommentar til selve låten. Den eneste handling som er noe poeng i å foreta seg er gråt og hiksting, selv om det ikke vil forandre noe. Den ideelle fortiden er tapt for alltid og man ser ingen fremtid. «Wail and weep» danner alitterasjon.

Håpet blir noe spatialt, et punkt som kan forbipasses temporalt. Håpet er det som er tapt i tiden og kan ikke gjenopprettes. Det er likevel denne idealiserte fortiden jeget ønsker seg tilbake til. Jeget fremstår som desillusjonert av den nåværende situasjonen og lengter tilbake. Han vil ikke innse at slaget er tapt, vil ikke gi opp det tapte, han forsetter å være melankolikeren fremfor å bli den sørgende. Bildet på at man er en søvngjenger sier noe om tilstanden; passiv, ubevisst og ikke gjort med overlegg. «Sleepwalking past hope» er også et hyperbol. Det som har skjedd med forholdet og deres kjærlighet er en gradvis utslettelse. Det er ingen konkret hendelse eller situasjon som har utløst (det kommende) bruddet.

I unlit the light to embrace the dark
To be near but not to turn into you my darling
Forever we're lost in our souls' storm
Reflections of each other's faults

Håpet som har svunnet er det som Hammer ser på som melankolikerens idealiserte fortid, i sin vedvarende nu, og med ingen fremtid (2004: 95 - 96). I andre strofe gjør jeget igjen en metaforisk handling som tviholder på forholdet. I mørket kan hun ikke gå sin vei, han vil være henne nær. Her finner man også kontrasten av «light» og «dark». Det er ingen tro om at de kan ri av stormen som har fanget dem begge, de er sammen men likevel adskilt. De er fysisk nære, men samtidige så langt borte fra hverandre på et mentalt plan. Melankolikerens isolasjon i følge Hammer gjør at denne dobbeltheten oppstår (2004: 24) «Souls' storm» representerer det indre kaoset og kampen som foregår hos hver og en av dem, man må redde (eventuelt hjelpe, elske) seg selv først for man kan redde noe andre. De har ikke blitt noe annet enn speilbilder for hverandre som minner om de feilene de har begått mot hverandre og seg selv. De er likevel klar for å gå igjennom helvete igjen for å oppleve det som de en gang hadde. Det foregår et tap hos jeget som han ikke er villig til å akseptere. Melankolien over det som var som ikke lenger kan oppnås, skaper rom for lengsel og savn selv om man fortsatt innehar «det tapte» objektet. Man mangler den fortidige tilstanden av lykkelig kjærlighet.

I gave up long ago
Painting love with crimson flow
Ran out of blood and hope
So I paint you no more

Jeget ser på henne og kjærligheten som et kunstverk. Uten liv, lidenskap og håp er det umulig å fortsette å male. Her er også kjærligheten, så lenge den er lidenskapelig, assosiert med den høyrøde fargen, noe som også blodet er. De har likevel fortsatt i samme sporet. Jeget har gitt opp håpet for lenge siden, han har gitt alt han har å gi, denne kjærligheten kan ikke overleve. Det er likevel gjennom dette sanglyrikken blir til, gjennom smerten, tapet og melankolien skapes sanglyrikken som igjen kan gi nytt håp og mening til tilværelsen. Døden av en lidenskap gir liv til en annen.

My hell begins from the 10th and descends to the circle
Six hundred threescore and six
And from there I crawl beneath Lucifer's claws just for one last kiss

Den siste strofen er en allusjon til Dante og hans *The Divine Comedy* (1320), nærmere sagt *Inferno*. Jeget befinner seg i sitt eget personlige metaforiske helvete, det begynner fra den 10. sirkelen og nedstiger helt til sirkel 666, noe som må tolkes som at han går mot en indre oppløsning og at det er ingen vei tilbake, det er ingen redning eller ingen frelse. Det er en

slags forestilling om en fortsettelse på Dantes sirkelhelvete. Enda verre straffer venter når man befinner seg i sitt eget indre helvete, ingen er en strengere dommer enn melankolikeren selv.

Men det er ikke noe håp, håpet for forholdet er det som representerer tapet for melankoliker jeget. «Threescore» er en arkaisk skrivemåte for seksti, det betyr tre ganger tjue, ofte brukt blant annet i Bibelen. Det gir allusjoner til *King James' Bible* og avsnittet *The Mark of the Beast*: «Let him that hath understanding count the number of the beast: for it is the number of a man; and his number is Six hundred threescore and six» (Book of Revelation 13: 18). For Dante var det å befinne seg her noe av det verste som kunne skje med et menneske; «the deepest isolation is to suffer separation from the source of all light and life and warmth» (1993: 143). Isolasjon er helvetes universelle smerte. Jeget kryper på dette stadiet; håpløs, motløs, men lengtende. Her reiser også spørsmålet seg når man burde gi slipp, er det verdt å fortsette slik. Alt for å kunne oppleve et glimt av den ideelle fortiden.

I siste låt, nummer 9, på *Venus Doom* (2007), «Cyanide Sun», er tapet et faktum. Kjærligheten er død. Han har nå laget seg et hjem i dette tomrommet som denne døden etterlater seg som bare er fylt med minner, lengsel og savn. Melankolien er overveldende. Melankoli kan også sees på som et tomrom ettersom det er en sinnsstemning preget av fravær, den er hva det som intet er.

Should've known how hard it is to stop tearing each other apart
Separating souls entwined with all these labyrinthine lies

I am dead to you, a shadow doomed
My love, forever in the dark
And of all untruths the truest is you
Too close to my heart

This emptiness I've made my home
Embracing memories of dreams long gone
One last caress from the corpse of love is all I want
Underneath the cyanide sun

Det hele får en spøkelseaktig atmosfære, «shadow doomed», «corpse of love» og «dreams long gone», alt er døende. Kjærligheten er nok en gang personifisert. «Separating souls» og «labyrinthine lies» danner alliterasjon i andre linje. Under den giftige solen de har levd kan ingenting leve. «Cyanide Sun» blir en metafor på et landskap hvor alt kommer for å dø. Hvis man ser låtsporene i lys av Dantes *Inferno* (1320), er dette den niende sirkelen i helvete. I

HIM lyriske univers betyr dette alltid død, kjærlighetens død, symbolisert med den niende sirkelens synd «treachery». Tillitsbruddet kan aldri repareres, her blir man fratatt all kjærlighet og all menneskelig varme.

Giftig sol og sort sol (samme metaforen hos Kristeva som hun har hentet fra Nerval), hva har solen med sinnsstemningen å gjøre? Solen kommer til overalt, den belyser alle områder, det er den vi lever under. Som metafor blir da denne solen, hvis den gir noe annet enn lys og glede, til et altopplukende mørke og et jordlig helvete. Solen blir et apokalyptisk bilde på sjelens indre. Bale parafraiserer Kristeva som skriver at den sorte solen «fremhever den forblindende styrken i melankolien – en overveldende, invaderende og lysende affekt som presser frem den uavvendelige døden, den elskedes død, jegets egen død» (Bale: 1997: 259). Det er å gi melankolien et navn, et eget tegn. Noe som til vanlig er selve livet og lykken, blir med ett snudd om til en død og meningsløshet. Melankoli er som regel en ensom følelse, noe man sitter igjen med når alt er over. Man innser foranderligheten i livet, samtidig gir melankolien også et initiativ til å gripe fatt i dagen og det som er, fordi man innser tingenes tilstand, spesielt kjærlighetens flyktighet og skjørhet.

We've sailed the cities of grief on a raft built with our tears
Looking for a way to disappear for a moment from our deepest fears

I'll be drowning you in this river of gloom
Forever in my heart

Låtens andre vers tar igjen bruk av naturen som symboler for det sjelelige, ved bruken av «cities of grief» og «river of gloom». De metaforiske handlingene gjør at man kan visualisere massiviteten til melankolien. Linjen «I'll be drowning you in this river of gloom» illustrerer tilnærmet Kristevas forklaring av den sorte solen. «Forever in my heart» peker tilbake på lengselen som jeget alltid føler, han gir ikke slipp på det som har vært.

«Song or Suicide» fra *Venus Doom* (2007) er HIMs korteste låt. Låten er kun spilt inn akustisk på det myteomspunnende Cheateau Marmont i Los Angeles. Det blir hvisket/mumlet «for a friend» som en dedikasjon helt i starten av låten, en kassegitar blir strøket over. Ideen til tittelen er hentet fra folksangeren Judee Sill som uttalte i et intervju «It was writing this song or suicide, y'know?». Dette er HIM på sitt mest melankolske, «step out of the light», jeget går av scenen. Her vil det kanskje være rimelig å si ved første øyekast at man balanserer på grensen mellom hva som kan kalles melankoli og depresjon. Selvmordet blir det emosjonelle kulmineringspunkt. Det er nødvendigvis ikke slik likevel. Her er også hele tiden motsetninger; Sorrow/rebuild, Misery/strengthen, heal/grief og weep/alive. Det kan tolkes

enten som han tar farvel med noen eller det er han selv som skal ta farvel. Song or Suicide som akronym blir også SOS, det er snakk om et rop om hjelp fra en i nød. Dette kan man trekke linjer tilbake til Hammers påstand om skapelsen av verket og lindringen som man søker er sammenfallende prosesser (2004: 67).

Er det en henvendelse til musen som han drømmer om? «You» er ikke entydig med en kvinne i denne låten, «love» blir heller ikke eksplisitt nevnt. Det er musikken eller selvmordet, når den elskende er borte er ingenting annet igjen å leve for. Det er en overflod av følelser. I det man vurderer å ende sitt eget liv vil vel en slik eksess av følelser være rettferdiggjort. Det rasjonelle selvet er ikke til stede, man har virkelig mistet seg selv og det ingen fast grunn å stå på lengre. Sorgen over det tapte objektet blir for stor til å bære. Det er her jeget vender seg til kunsten. Her kan illusjonen og drømmen fortsatt leve selv om den ikke gjør det i den virkelige verdenen. Jeget trekker seg tilbake til mørket, kun kunsten eller i dette tilfellet sangen kan lindre den eksistensielle smerten. Han leger sårene med sorg, dette er et intenst oppgjør med seg selv, han står ovenfor det vanskelige valget. Man kan tolke det som at jeget har kommet til det punktet der det er enten sangen eller selvmordet, det er kun de to valgene. Sangen og kreativitet står som den eneste redningen.

Sorrow rebuild me as I step out of the light
Misery strengthen me as I say my goodbyes
I heal my wounds with grief
And dream of you
And weep myself alive

Han spør sorgen om å bygge ham opp igjen og han spør «misery» om å styrke ham. Derfor står verbene i imperativ og ikke i tredjepersons presens. Det er likevel ikke total fortapelse, der finnes en innsikt som kun kan læres gjennom smerte og tristhet. Den eneste måte å takle sorgen og melankolien på er ved sangen eller selvmordet, jeget valgte sangen, mens hans venn/muse valgte selvmordet. I denne låten er det eksplisitt melankolien som er skaperkraften og remediet, både som konfigurasjon i teksten og på det personlige/biografiske plan.

Jeget oppløser seg selv for så å gjenskape et nytt «jeg», gjennom melankolien er det mulig. Det foregår en slags gjenoppstandelse på det indre plan. Det skjer ingen fysisk død, men en død likevel. Absolutter er ikke irrelevante, det finnes fortsatt mening.

Hvis man snur på det hele kan det også tolkes som jeget gir sin avskjed til noen som har gått bort eller er tapt, som i en begravelsessetting. Der «step out of the light» kan tolkes som en analogi der man går bort fra kisten og lysene som opplyser den død i en typisk minnestund. Jeget gjennomgår en slags katarsis, bearbeidelsen av sorgen er det som får han til å føle seg

levende igjen. I «Song or Suicide» foregår det i et dobbelt lag av mening hvor lindring og bearbeidelseprosessen mest sannsynlig skjer i det man skriver om lindringen og bearbeidelsen. Meningsdannelsen skjer både i skapelsen av teksten og i selve teksten.

Hammer foreslår i *Det indre mørke* at livet hele tiden står i avskjedens tegn, vi tar kontinuerlig avskjed med oss selv og verden – endegyldig og ikke endegyldig - og dette er den beste måte å konfrontere melankolien på, brutalt og direkte (2004: 149 – 152). Man omfavner det flyktige livet og tapene det innebærer. Det er kanskje dette som er «the heart of melancholy». Det er også musikken og lyrikkskrivningen som blir redningen når man hele tiden må forholde seg til det tapte.

Mens vi er inne på avskjed, også begravelsen som symbol står sterkt i HIMs sanglyrikk. Både i låtene «Funeral of Hearts» (2003), «Acoustic Funeral» (2010) og «Love's Requiem» (2003) foregår det religiøse ritual for det eller de døende. Det kan på en side sees som et makabert og morbid motiv. I «Funeral of Hearts» er det kjærligheten selv som en begravelse, man gir fra seg sitt hjerte og legger det i en kiste. I «Acoustic Funeral» og «Love's Requiem» er det kjærlighetens begravelse. Metaforen hvor kjærlighetens selv er en begravelse av hjerter kan tolkes som at all kjærligheten ender med død eller får en tragisk utgang, hvor begge tolkninger er plausible. Kjærligheten blir det som fører dem sammen og det som separerer dem. Det handler også om å gi slipp og gi noe en verdig avslutning, et avskjedens tegn. Begravelsen som ritual både feirer og sørger over det som har vært, motivet innehar også det dualistiske perspektivet med positive og negative aspekter. Det fungerer derfor godt som bilde på melankolien.

Avskjedens tegn symboliserer som oftest i HIMs sanglyrikk avskjeden med et forhold, det å kunne eller måtte gi slipp på godt og vondt. Det foregår en refleksjon over det som har vært, samtidig som det innebærer lengsel, savn og tap. Tap av kjærlighet kan stilles på lik linje med en død, at noe eller noen begravnes. Nostalgi gjør seg også gjeldende, en term som befinner seg et sted mellom sentimentalitet og melankoli, men bare er knyttet til det fortidige aspektet ved det temporale. Termene glir lett over i hverandre. Nostalgi er også en litterær trope som var viktig i romantikken. Begravelsesmotivet er en del av de ellers mange religiøse motivene og metaforene. Det opphøyer kjærligheten til noe hellig og større enn selve livet. Dette gjør kjærligheten verdig begravelsesritualet. Samtidig bevarer det også denne dyrkelsen av det triste.

Melankolien overkommes ikke i noen av de øvrige tekstene. Jeg befinner seg i sitt faktiske helvete, dette fordi han stadig ikke kan gi slipp på fortiden og det tapte. Det er likevel

ved full selvutslettelse, jeget kan bygge seg selv opp på nytt og nok en gang kunne overskride seg selv og se et glimt av himmelen. *Venus Doom* (2007) kan ses på som den tyngste og mest melankolske platen med tanke sanglyrikken.

3.6 Letingen etter et hjem og tidens stillstand

Det foregår en vandring gjennom livet på leting etter noe vi kan kalle et «hjem», som en flyvende hollender, et sted med ro, men dette stedet sammenfaller også med døden (Dye, 2004: 19). Døden er det ene stedet som er det virkelige intet. Både som jeg skrev innledningsvis om «the Byronic Hero» og hos sanglyrikkens «jeg» finnes denne rastløsheten. Det er ingen tilfredsstillelse å finne. (I likhet med Bataille) beskriver både Freud og Terry Eagleton det som en søken tilbake til et uorganisk stadium hvor ingenting lenger kan skade oss. Kjærligheten blir da denne dødsdriftens slave (Dye, 2004: 161).

Et hjem og den indre roen er det ultimate målet for melankolikeren. I HIMs sanglyrikk dukker det stadig opp ulike versjoner av dette hjemmet som jeget søker: «I admit my defeat and want back home» («Under the Rose», 2005) «Darling, take me home, to castle made of skulls and bones» («Love in Cold Blood», 2007) «My home is in your arms («In Joy and Sorrow», 2001)», «The Path», «You are my heaven tonight» («Heaven Tonight», 1999), «my heaven is wherever you are» («For You», 1997) og «Waiting for your kiss to take me back home» («Vampire Heart», 2005). Sanglyrikkens temporale fokus representerer en leting etter sannhet, kjærlighet, hjem, ro og balanse.

Hjemmet eller himmelen er ikke et fysisk sted, men mer enn sjelelig tilstand og en følelse. Nok en gang blir det abstrakte gjort om til noe konkret. «Hjemmet» eller «himmelen» symboliserer først og fremst det å være i ett med en elskede, som i en trygg havn. Motsigelsesfylt er dette også en stormfull tilværelse mellom de to, men så lenge de har hverandre er de hvert fall trygge fra den kalde og nådeløse virkeligheten og verden. Noe som kom frem tidligere i kapittelet. Man mister seg selv *midlertidig* i forelskelsen, *for alltid* i døden. Det kan virke som en løsning eller lindring på melankolien og byrden med å leve i tid. Det er hvert fall dette jeget i sanglyrikken stadig søker.

Tilstanden som rotløs vandrer kan vi se spesielt i låten «The Path» fra *Love Metal* (2003). Den tar for seg temporalitetens eksistensielle byrde. Lydbildet består av en melankolsk keyboard-melodi, i siste strofe opphører all musikk før det hele glir ut i vrenge gitarer etter «The path goes on». Det hele kan minne litt om en mørk, men trøstende

vuggesang. En av melankoliens funksjoner som jeg har diskutert er nettopp trøst. I denne låten finner man også vandremotivet som Hammer dro frem som et av romantikkens typiske motiver for melankolien.

There is no turning back from this unending path of mine
Serpentine and black it stands before my eyes
To hell and back it will lead me once more
It's all I have as I stumble in and out of grace

I walk through the gardens of dying light
And cross all the rivers deep and dark as the night
Searching for a reason why time would've passed us by

With every step I take the less I know myself
And every vow i break on my way towards your heart
Countless times I've prayed for forgiveness
But gods just laugh at my face
And this path remains
Leading me into solitude's arms

I see through the darkness my way back home
The journey seems endless but I'll carry on
The shadows will rise and they will fall
And our night drowns in dawn

Amidst all tears there's a smile
That all angels greet with an envious song
One look into stranger's eyes and I know where I belong

And the path goes on...

Jeget ser på livet som en endeløs sti, den er slyngete/kronglete og mørk. Den vil føre ham til helvete atter en gang og tilbake. (Han ser muligens på seg selv som Dante-skikkelse, ikke ulikt Rimbaud i *Une Saison en Enfer* (1873)). Jeget er fremmedgjort og alene, det foregår en eksistensiell søken er mening og tilhørighet. Søken etter indre ro og stillstand. Det kan også tolkes som en sang til sin elskede muse om hvordan han skal finne henne og sin endelige tilhørighet.

Stien fungerer som en spatial metafor for livet. Valget av at det er en sti i stedet for en åpen (lande)vei, kan grunngis med at stien har en del mørkere assosiasjoner. Stien gir assosiasjoner til dystre skoger, bratte skråninger, kronglete framkomst og generelt en mer utfordrende rute enn veien. På tross av dette er det likevel mulig å komme seg fremover. Selv om man kanskje må krype, som peker tilbake på de utfordringene man vil møte i livet, hvert fall som melankoliker. Naturen brukes igjen som speilbilde på noe sjelelig, «gardens of dying

light» og «rivers deep and dark as the night» beskriver landskapet jeget må ta seg igjennom som representerer livets nedturer. Hagen er som regel assosiert med noe trygt og hyggelig, når disse minnene svinner hen blir det mørkt.

I «The Path» finner vi også dette veldige fokuset på tid og det som er gått tapt. Som nevnt tidligere er dette typisk for melankolikeren. «Byrden ved det å eksistere i tid» som Hammer skrev (2004: 90). Den idealiserte fortiden er tapt og den imaginære fremtiden kan aldri nåes. Som nevnt tidligere er det dette som er det store tapet for melankolikeren. Gapet mellom ideal og virkelighet fører til jegets isolasjon (Hammer, 2004: 90). I nuet finnes det ingen sannhet, ingen fullkommenhet og heller ingen stillstand. Alt er spaltet, fragmentarisk og fremmed. Melankolien i denne låten driver over i det mer nostalgiske. Det stilles spørsmål om hvorfor tiden har løpt fra dem. Men denne flyktige tilværelsen er alt han har så den må han ta til takke med, dette er virkeligheten innenfor HIMs lyriske univers og på et mer universelt plan melankolikerens.

Jo lengre han går og jo flere hinder han har overkommet jo mindre kjenner han selv. Jeget motsier seg selv, gjør ting han aldri trodde han kom til å gjøre, han lar være å handle og gripe sjanser på grunn av frykt. Dette kan spesielt tolkes som smerten man påfører andre i møte med motgang spesielt med tanke på forhold. Frykten representerer både det å virkelig leve og det at man skal dø, som alltid tilstedeværende kraft.

Han er til og med forlatt av gudene, (de er ikke døde siden de ler og de er i flertall), det blir noe semi-religiøst over det hele. Jeget tror på at det finnes noe større enn ham, men ikke nødvendigvis en Gud i kristen forstand. Noe eller noen som kan gjør stien lettere å gå, han kan bare ikke nå dem. For ham finnes det ingen tilgivelse, noe som igjen minner om den skyldtunge byronske helten. Et typisk melankolikertrekk er denne overbevisning om at man ikke kan kjenne den andre, man er forevig isolert (Hammer, 2004: 23). Melankolien forblir alltid uforklarlig, og dermed leder den stien han er på inn i ensomhetens armer, igjen en abstrakt følelse som er personifisert. Det er likevel noe ømt over det å bli tatt inn i noens armer, det kan tyde på at melankolikeren liker sin posisjon til en hvis grad eller at han godtar sin skjebne. På tross av all motgangen og håpløsheten ser jeget likevel veien sin hjem gjennom mørket. Natten vil bli til dag en eller annen gang, skyggene vi bli borte.

I det siste verset er det likevel en vending, et glimt av håp i det ellers så mørke landskapet. Selv om det muligens er bare midlertidig på hans endeløse vandring. Plutselig finner han seg et «hjem», en elskede han hører til hos. I en fremmed som likevel øyeblikkelig virker kjent. Er den elskede døden? Igjen tilbake til dette at man må ned i det dypeste helvete

for å kunne oppleve virkelig lykke. Det er denne pendelsvingingen fra lidelse til eufori som Hammer understreker som en mulig løsning for melankolikeren (2004: 67). Livet går videre, det er en lineær fremfor syklisk bevegelse i denne låten, i motsetning til «Under the Rose» (2005) og «Dead Lover's Lane» (2007) hvor det er tap, gjenopprettelse og så tap igjen. Melankolien overkommes, og alt jeget har vært igjennom har vært verdt det for dette øyeblikket av euforisk lykke. Det øyeblikket hadde ikke vært like lykkelig hadde det ikke vært for den tidligere lengselen og den evige nåtiden. Det er da et av de ytterst få tilfellene hvor sanglyrikkens jeg faktisk når sin sjelelige destinasjon. «The Path» er nok et eksempel hvor naturen og landskapet brukes for å skilders jegets indre sjeleliv.

Jeget fremstår som en tanke resignert, men reflekterer samtidig over sin egen situasjon. Her forekommer ikke noen voldsomme følelsesutbrudd. Han bare snubler, går, søker og ber. Ordene «heart» i «towards your heart» og «tears» i «admidst all the tears» forkommer likevel, men i en kontekst som ikke tilsier noen form for overladning eller overdrivelser. Både i «Sleepwalking Past Hope», «Song or Suicide», «Cyanide Sun» og i «The Path» skjer det en bevegelse. Det er ikke fullstendig handlingslammelse. Man drifter av gårde i det vante tempo, til man blir tvungen og stilt ovenfor valg man ikke kommer unna. Melankoli utgjør tilintetgjørelse eller gjenskapelse.

Man finner igjen den dualistiske karakteren til melankoli, på tross av motløsheten og savnet etter noen er det likevel en form for håp, man gir ikke opp. Det er ingen vei tilbake, det er bare fremover på tross av fortidens ideal. Man finner ikke de samme følelsesutbruddene som i «Tears on Tape» og «Killing Loneliness», hvor det regjerer gråt og hysteri over egen livssituasjon som dermed skalerer mot det mer sentimentale enn melankolske i henhold til den moderne forståelsen av begrepene. Livet er ikke en sti, man seiler ikke forbi sorgfulle byer, det finnes ikke en giftig sol og det er ikke et ultimatum mellom å skrive en sang og livet. Alle disse metaforene er holdt sammen av den alltid tilstedeværende spirituelle døden. Alle disse konkrete bildene peker tilbake på det emosjonelle hos jeget. Det er en visualisering av hans melankoli, det uforklarlige og uforståelige blir gjennom språket til noe begripelig og samtidig overkommelig.

Det er metaforen som står sterkest i fremstillingen av melankoli i HIMs sanglyrikk. Disse utallige omskrivningene som alle peker tilbake på det tapte. Dette både ved bruk av høylitterære så vel som klisjéaktige referanser og fraser. Det at disse følelsene kan uttrykkes i språklige konfigurasjoner gir sinnstilstanden en mening, det er ikke lengre bare et intet. Dette i tråd med tradisjonen om at «melankoli kan være et selvhelbredende, eller snarere, lindrende

onde når den omsettes i skrift» (Bale, 1997: 283). Noe som var svært tydelig i låten «Song or Suicide» hvor valget står nettopp mellom skapelse eller ødeleggelse. Det er en flukt fra sin egen tilværelse og til språkets og musikkens sfære. Dette er melankoliens skapende kraft i å være både undergangen og redning. Den er «remediet i det onde» (Bale, 1997: 283), det er en ny mening som kommer ut av meningsløsheten selv. En form for positiv og rekreasjonell *escapism* eller virkelighetsflukt.

Man kan argumentere for at det er når følelsene tar overhånd og ikke lengre er kontrollerte og reflekterte at det lett går over i sentimentalitet. Det er tydelig ekspressiv overflod som virker inautentisk. Noe Hammer blant annet mente var en lavere form for melankoli, mens Happala mente de absolutt ikke kunne forkomme sammen. Romantikkens tradisjon gjorde heller ikke noe spesielt forsøk på å adskille disse to termene. På den måten kan man si sanglyrikken til HIM blander melankoli og sentimentalitet. I noen låter støter vi både på det rolige, reflekterte og melankolske jeget, samtidig som det hysteriske gråtkvalte jeget gjør sin entré. Mens i andre låter er det mer melankoli enn sentimentalitet, selv om grensene er tidvis uklare. Felles er likevel at de begge har en katarsis-effekt både på låtskriver og tilhører. De er med på å skape mening og uttrykker denne gjennom kunsten. Den monologiske innovervendtheten blir omdannet til noe dialogisk, noe som kan forstås og formidles gjennom språket. Ved at begge har sine røtter i det emosjonelle vil det være rimelig å si at både melankoli og sentimentalitet i utgangspunktet burde ha en likeverdig posisjon.

Det tematiske innholdet i sanglyrikken gjør at både sentimentalitet og melankoli gjør seg gjeldende og fremstår som skapende krefter. Det er tematikken som validerer både den retoriske konstruksjonen og sinnsstemningen. Hadde tematikken kretset seg rundt trivielle og hverdagslige hendelser og situasjoner ville de ikke vært berettiget og fremstått som platte og inautentiske. Kjærlighetstematikken åpner opp for intensitet, irrasjonalitet og ekspressiv overflod. Kontrasten mellom kjærlighet og død, mørket og lyset, innsikt og fortapelse er alltid til stede. Jeg vil i neste kapittel gå videre og se på hvilken kjærlighet det er som blir beskrevet og om den er entydig. Dette utforsker jeg innenfor HIMs to tematiske hovedelementer, kjærligheten og døden.

4. Kjærligheten og døden

4.1 «Would you die tonight for love?» - Erotisme og *liebestod*

Hele HIMs lyriske, musikalske og performative uttrykk er fullt av kontraster som jeg har nevnt forut. Den aller mest fremtredende av dem finner man i deres kjærlighetstematikk – nemlig kjærligheten og døden. Kombinasjonen av kjærlighet og død er ikke et ukjent motiv innenfor litteraturen og kunsten. Det er en topos som har eksistert siden antikken, men fikk sin høyde i den tyske romantikken. Mennesket er dømt til å elske og mennesket er dømt til å dø, det er uunngåelig. *Eros* og *Thanatos* er et estetisk par excellence. *La petite mort* (den lille død) er også en kjent eufemisme som kobler kjærligheten og døden sammen.

Uten kjærligheten finnes bare tomrommet og døden, men kjærligheten selv er også en vei til døden. Kjærlighet og død-toposen er alltid tett sammenknyttet i sanglyrikken til HIM. Allerede fra deres første album med låter som «When Love and Death Embrace» og til det nyeste albumet med «When Love Starts to Die». Denne tematikken kom spesielt frem i lyset i mega-hiten «Join Me in Death» som er inspirert av *Romeo & Julie* og deres kjærlighetsdød. Kjærligheten ender alltid i døden, ikke alltid død som en fysisk og bokstavelig tilstand, men ofte som en død på et spirituelt og metaforisk plan. Kjærligheten og døden er både motsetninger og sammenfallende elementer, kjærligheten er redningen og avgrunnen. Sanglyrikken sentrerer seg stort sett rundt forhold som er dømt til døden fra begynnelsen av, ufullendt kjærlighet, fraværet av kjærlighet som en død og kjærlighet som faktisk ender i døden. Låtskriver Ville Valo beskrev det selv som «"I love you", those three words are the beginning of every tragedy» (2005). Så hver låt utspiller seg som sin egen lille tragedie.

At det innenfor dette temaet oppstår velkjente klisjéer er både et bevisst grep fra låtskriveren sin side og nesten uunngåelig. Her forekommer både det sentimentale og det melankolske. Som jeg påpekte tidligere innehar melankolien en dualistisk karakter som omfavner både positive og negative aspekter, det samme har kjærligheten- og døden-toposen. Håpet om en lykkelig slutt slutter aldri å brenne, samtidig som det er selvdestruktivt. Kjærligheten er livet, men den er også døden. Dette er krystallisert i tekstlinjen «When love starts to die, so do I» («When Love Starts to Die», 2013). Kjærligheten fremgår som en overskridelse av subjektet som grenser til døden. All sanglyrikken har et «jeg/I» som kan identifiseres som en «han», som stort sett taler til et «du/you» som er en «hun».

Jeg vil i dette kapitlet undersøke hvordan kjærligheten- og døden-toposen fremstilles i et utvalg av låter og gjøre en tematisk lesning. Dette i lys av den romantiske oppfatningen av

liebestod redegjort for av Robert Ellis Dye, Georges Batailles erotisme, Žižeks «Courtly Love» (1994) og Elisabeth Bronfens utleggelse om kvinnen og døden.

Den amerikanske litteraturprofessoren Robert Ellis Dye tar for seg utviklingen av tradisjonen og implikasjoner ved denne toposen i boken *Love and Death in Goethe: One and Double* (2004). Han introduserer den litterære termen «*liebestod*» som utviklet seg i den tyske romantikken i kjølvannet av Goethes *Den unge Werthers lidelser* (1774) og Wagners *Tristan og Isolde* (1865). Det er en erotisk død, en kjærlighetsdød (2004: 25-30). Han klargjør at for at det skal være en *liebestod* må de to elskende dø samtidig på samme sted. Men dette er da idealet – en formel og en fiksjon, som er det høyeste oppnåelige, men blir aldri helt realisert. Ofte dukker det derfor opp «borderline *liebestod*», bare den ene dør, den andre ønsker seg død (2004: 7). Dye hevder også at dette motivet er en metafor for en paradoksalt tilnærming til de elementære spørsmålene (2004: 10) Strippet ned til kjernen er altså denne toposen på like linje med alt annet en søken etter sannhet og mening. Dye legger også frem påstanden om at kjærlighet og død kan sees på som *coincidentia oppositorum* (enhet i motsetninger). De er både antiteser og en egen identitet. Koblingen mellom dem gir de en dialektisk karakter, de er avhengige av hverandre samtidig som de skaper et spenningsfelt. Akkurat som en *femme fatale* styrke er hennes seksuelle tiltrekningskraft er det også hennes svakhet, hun kan ikke kontrollere effekten av den (2004: 28). Uten døden hadde ikke kjærligheten hatt samme intensitet, det hadde ikke vært noen angst for å miste og uten kjærligheten hadde ikke døden hatt noen kraft, man hadde ikke hatt noe å frykte.

Hvis man har kjærlighetsdøden på den ene siden kan man også snu på det og snakke om en dødskjærlighet. Kjærligheten som en draging mot døden. Den franske litteraturfilosofen Georges Bataille utformet en teori om erotisme i boken *Erotism: Death and Sensuality* (1986) (*L'érotisme* (1957)), en slags dødskjærlighet. Hans prosjekt går ut på å utforske «det umulige» og grenseoverskridelser knyttet til erotikk, ekstase og religion. I *Death and Sensuality* stadfester han først at «Det er vesenet selv som fødes, det selv som dør. Mellom ett vesen og et annet er det en avgrunn, en diskontinuitet» (Øye, 1996: 20). Vesenet er hele tiden adskilt og selvbevisst, det lengter etter samhörighet og det å kunne miste seg selv. Bataille plasserer også kjærligheten og døden som de to kjerneelementene i den menneskelige sfæren. Individet søker derfor konstant etter en midlertidig kontinuitet i kjærlighet/lidenskap, permanent kontinuitet finnes kun i døden. «The urge towards love, pushed to its limits, is an urge toward death» (Bataille, 1986: 42). Det er en grenseerfaring som får subjektet til å ville gå utover seg selv og skape en høyere syntese sammen med et

annet vesen. «Kontinuitet og døden er samme sak» (Øye, 1996: 21). Det vil alltid innebære vold, voldsomhet, overgangen fra en tilstand til en annen. Det er et fysisk og emosjonelt overgrep på en annens eksistens. I følge Bataille er både den erotiske erfaringen og døden voldelig handlinger, begge holdt tilbake av tabuer for å bevare den menneskelige rasjonaliteten, for å nå den indre ekstasen må individet overskride disse grensene. Denne intense opplevelsen er det som blir sett på som en «indre erfaring eller hellighetserfaring» av Bataille (Buvik, 1998: 119). Bataille deler erotismen inn i tre kategorier; fysisk, emosjonell og religiøs. Lidenskapen som oppstår i den emosjonelle erotismen, kjærligheten, slik vi tradisjonelt tenker på den, fører ofte først til stor usikkerhet og angst hos individet. Før eventuelt den lofte lykken og fantastiske kontinuiteten inntreffer, dette er da både lidelsen og håpet (Bataille, 1986: 19).

Uansett fra hvilket perspektiv man ser det fra er det forholdet mellom subjekt, objekt og gapet mellom disse to som utforskes i denne formen for kjærlighet, dikotomien i enhet og dualitet. Det å overskride seg selv som rasjonelt vesen og å kunne miste seg selv som subjekt utgjør kjernen i toposen. Det er en flukt fra seg selv og sin egen isolasjon som individ, man vil bli ett med en annen, verden eller en gud (Dye, 2004: 17). Selvet har en trang både til å gå til grunne og til å overskride seg selv. For melankoliker jeget som representeres i HIM sanglyrikk er dette alt, det er målet, sannheten og middelet.

Kjærligheten er alltid irrasjonell, det er snakk om å gi seg helt hen. Logikk og fornuft forekommer ikke, hvert fall ikke i HIMs oppfatning av kjærligheten. «Love should be total submission to your passion, to your senses and to your heart. I don't believe in a thing called "rational love"» (Valo, *Digital Versatile Doom*, 2007). Den skal være grensesprengende, farlig og i verste fall fatal. Lidelsen som følge av kjærligheten er mye lagt vekt på, men også håpet om å kunne overkomme avgrunnen. Dette selvfølgelig på et tematisk nivå, sanglyrikkens språk og formuleringer peker mot tenkning og rasjonalitet.

Den korteste teksten som manifesterer toposen om kjærlighet og død er «When Love and Death Embrace» fra deres første album *Greatest Lovesongs Vol. 666* (1998).

I'm in love with you
And it's crushing my heart
All I want is you
To take me into your arms
When love and death embrace

I det første verset finner vi jeget og hans ønske om å bli ett som en løsning på all lidelsen. Foreningen av subjekt og objekt er også når kjærligheten og døden omfavner hverandre. Denne metaforen kan være et bilde på en forandring av tilstand. Fra avstand til nærhet, fra lidelse til lykke. Kjærlighetens høyeste oppnåelse er når den er nærmest døden. Det er det mest intense øyeblikket, øyeblikket fra isolert diskontinuitet til kontinuitet med tanke på Bataille erotisme. Det høres også ut som en svært voldsom, om ikke voldelig, overgang. Den noe klisjéaktige hyperbolske metaforen «crushing my heart» får frem den altoppslukende og kvelende tilstand jeget nå befinner seg i før dette øyeblikket inntreffer. Kjærligheten og døden er ikke lenger abstrakte størrelse ettersom de kan utføre en omfavnelse. En omfavnelse gir også konnotasjoner til affeksjon, der kjærligheten og døden er som et elskende par som aldri kan forenes. Det speiler tilbake på den forrige linje hvor jeget vil bli tatt inni duets armer. Denne handlingen kan igjen ses på som å representere kjærlighetens umulighet.

I HIMs sanglyrikk finner vi både kjærlighetsdøden, dødskjærligheten og fraværet av kjærlighet som også en form for død. Kjærligheten inntar ofte en rolle som mannen med låen, personifisert som døden selv. De er sammenfallende elementer til den grad at de går over i en dobbeltrolle. Kjærligheten går fra å være et abstrakt objekt til en egen entitet, den har en stemme, en egen agenda og har også til tider makten over jeget. Når den er forbundet med døden er den også ofte identifisert med fargen blå i stedet for den tradisjonelle blodrøde (crimson). Fargen blå gir konnotasjoner til det kalde, kvelning og død, ofte også i tristhet og melankoli, «he was feeling blue». Dette står i kontrast til kjærlighetens farge som er typisk assosiert med rød, blod og varme. Dette ser vi blant annet i «And Love Said No» (2004). «And Love Said No» ble brukt som tittel på deres samlealbum fordi det oppsummerte kort og godt det overordnede temaet til alle de foregående albumene.

And love's light blue
Led me to you
Through all the emptiness that had become my home
Love's lies cruel
Introduced me to you
And at that moment I knew I was out of hope

Kill me
I begged and love said no

Det er kjærligheten som leder jeget ut i fristelsen og lyver om at denne gangen kan det bli en lykkelig slutt. Jeget lar seg lokke ut av ensomheten, selv om han vet fra tidligere erfaringer at

dette ikke kommer til å gå bra. Kjærligheten fører dem sammen, men tærer dem også fra hverandre. Jeget ber om forløsning fra kjærligheten, som både er det som holder han i livet og det som tar livet av ham. I døden er man fri fra lidenskapen og kjærlighetens makt.

Kjærligheten sier likevel et klart «nei». Her kan det også sies at kjærligheten representerer en form for umulighet. At jeget har levd i tomhetens hjem tyder igjen på en diskontinuitert vesen som søker kontinuitet, det kan også sammenlignes med en typisk melankolsk sinnstilstand.

Linjene «And love's light blue. Led me to you» og «Love's lies cruel. Introduced me to you» er også gjentakelser av hverandre, hvor det samme blir uttrykt på to forskjellige måter.

«Love's light» og «Love's lies» danner også alitterasjon. Kjærligheten er ond som introduserer jeget for duet når utfallet allerede er åpenbart.

For å gjøre det litt klarere kan jeg prøve å dele inn kjærlighet og død i tre kategorier som forekommer i HIMs sanglyrikk. Den første er «Kjærlighet dreper», hvor man «dør» hvis man ikke får være hos sin elskede eller at kjærligheten selv dreper forholdet, man inngår i et forhold hvor de destruktive kreftene kommer til å vinne. Her er kjærligheten representert ofte som en egen entitet. Det er også en søken etter det umulige, noe jeg kommer tilbake til senere i kapittelet. Den andre kategorien er «Uten kjærlighet er man død», det forutsetter at jeget må ha kjærlighet for å føle seg i livet, han lever kun for kjærligheten og uten denne er livet kun en eksistens og han er fanget i tomhet. Den tredje og siste kategorien vil være en kombinasjon av de to foregående «kjærlighet = død», man må ha kjærlighet for å leve, men av den vil man også dø, som i seg selv blir et paradoks.

4.2 Kategorier av kjærlighet og død

1. «Kjærligheten dreper»

Kjærligheten sitter med makten, hverken den elskende eller den elskede kan gjøre noe med sin skjebne. Den fremstår som en bedrageriske som lokker dem ut i fristelsen og ofrer dem til døden. Allerede fra begynnelsen ser man slutten, kjærligheten bærer med seg en form for predestinasjon. Noe som ble nevnt allerede i første kapittel i sammenheng med «the Byronic Hero».

Det mest eksplisitte eksempelet på dette møter vi i «I Will Be The End of You» fra deres siste album *Tears on Tape* (2013).

Cold, underneath the starry night
Breathing in everything but air

See as the fiery lights dies in your eyes
Oh, you're leaving

Love's screaming,
"I will be the end of you!"
And I'm pleading, "Don't you stop now.
Go on and tear me apart,
Show me all you have got
And I will be
So free from all that has been

Hear the cries of the stormy skies
Letting go of all that she has held in
Waiting for that shadow to smile
And realize you're nowhere near me

Her er kjærligheten personifisert, den er en egen entitet. Jeget befinner seg i et metaforisk landskap hvor det er kaldt og det brygger opp til storm. «Breathing in everything but air» må tilsvare noe dødelig, for uten luft dør man. I overført betydning kan det tolkes som man tar til seg alt som er destruktivt, både lidelse og lidenskap, men ingenting man faktisk trenger for å holde seg i live. Det kan kanskje forestilles som følelsen av total overveldelse og lammelse. Det kan også minne om disse surrealistiske titlene til Bukowski. «Your eyes», som man kan anta er jeget elskedes, går fra å være flammende til å bli mørke idet hun er i ferd med å forlate. Igjen noe døende, det henspiller på hennes lidenskap til jeget.

Det foregår en konversasjon mellom kjærligheten og jeget, man kan si en heftig uoverensstemmelse. Kjærligheten vil være endelikt til jeget, jeget på sin side utfordrer kjærligheten å gjøre akkurat dette, endog fortvilet. Det er en krig mellom dem, ingen vil gi seg. Det kun dette som det er verdt å kjempe for for jeget. Igjen er døden som et fristed, da kan han gi slipp på all lidelsen lidenskapen har forårsaket han. Både «you» og «she» i denne teksten kan forstås som kvinnen og som kjærlighet selv som en kvinne. Det er litt uklart hvem som er hvem. Uansett så er det begjærende objektet fraværende – «leaving», «the fiery light dies in your eyes» og «nowhere near me». Er det kjærligheten og/eller kvinnen som ikke er i nærheten? Er det en dobbeltbetydning av kvinneskikkelsen og kjærligheten, er de en og samme? Metaforen «shadow to smile» tyder på at mørket skal vinne og jeget blir stående igjen alene.

Linjen «Letting go of all that she has held in» fra andre vers henspiller antageligvis på «Breathing in everything but air» fra første vers. Hvor jeget er mottaker av alt hun, kjærligheten/kvinnen slipper ut. Jeget puster alt inn, mens hun slipper alt ut. Det kan tolkes som om å være sinne, raseri, lidelse og anklager. Jeget virker likevel ikke så maktesløs som

i tidligere eksempler, denne gangen vil han kjempe selv om han vet han kommer til å tape. Total utslettelse er det eneste som fører til friheten han søker, først da kan han gi slipp på fortiden.

I «Bleed Well» fra albumet *Venus Doom* (2007) fremstår kjærligheten som en destruktiv kraft som lever av de levende og priser de døde. Den siste strofen i låten kobler den opp til Dantes *Inferno* (1320), som alle de andre låtene på *Venus Doom*, er kun lagt til på en senere utgitt akustisk b-side. Tapet av den elskede virker absurd, det at hun ikke er hans. Her er også kjærligheten personifisert som døden selv og den har ført dem rett til helvete. Kjærligheten selv har bedratt dem, samtidig som de bryter tilliten til hverandre.

You had demons to kill within you screaming
With a gun loaded with guilt you opened their eyes

Love preys the living and praises the dead
In the heart of our hearts by death we were wed

Bleed well the soul you're about to sell for passion deranged
Kiss and tell, baby we're bleeding well
Bleed well the heart you're about to fail for reasons insane
Kill and tell, baby we're bleeding well'
'In hell

'No love lost under her will', I heard you weeping
And on those words a church was built to keep the pain in

If death is the answer to love's mysteries
Then bleed on my darling to the sound of a dream

We start with the circle number one
through two and three
and four and five and six
and how we descend to the ninth
the last, there we're judged for what we did
to our sweet Venus
we're bleeding well
on all layers of hell
at least by Dante

De befinner seg metaforisk i helvete, mer eksakt Dantes *Inferno*. Det er duets feiltrinn som har ført dem dit, hvor de begge blir straffet for hva de har gjort i kjærlighetens navn. Også her er kjærligheten og døden personifisert, kjærligheten fungerer som en bøddel som ofrer dem videre til døden som vier dem. Ordlikheten til «preys» og «praises» er påfallende på tross av at ordene på semantisk nivå heller er motsetninger. Det gir tekstlinjen denne typiske enhet i

motsetning som HIM opererer med. «In the heart of our hearts» er en metafor for hjertets sentrum, det aller dypeste og inderlige. Det er noe man egentlig vet, men ikke vil innrømme (Cambridge Dictionary). Denne forlengende metaforen kobler kjærlighetsdriften opp mot dødsdriften, de er en og det samme. De visste allerede at forholdet var dømt (til døden), men valgte likevel å være sammen. Jeget stiller til og med spørsmål om det er døden som er svaret på kjærligheten. Han er fortsatt på søken etter sannhet og klarhet. Det er stort sett den eneste låten hvor kvinnen har en stemme, men her fremstår hun som en femme fatale; farlig, skyldtyngt og forlokkende. Duet blir likevel fortsatt sett på fra jegets perspektiv.

«No love lost under her will» er omgjort fra frasen «No love lost between them». Igjen har vi klassiske ord og uttrykk som som i sanglyrikken har blitt forvridd. Det er ingen åpenbar fortolkning her, men det er mulig å anta at duet, kvinnen, ytrer denne frasen om kjærligheten: «Ingen kjærlighet tapt under hennes vilje». Det kan muligens tolkes som å elske eller hate hverandre like mye. De later som ingenting har gått tapt, selv om de i utgangspunktet har tapt alt. Det var ikke meningen at det skulle ende slik. «Her» kan også bli sett på som kjærligheten siden den er personifisert, hvor «you» klamrer seg fast til håpet og fornektelsen.

Det å «bleed well» kan tolkes som å få som fortjent. Man betaler prisen for sine handlinger og sitt begjær, dette må de begge lide for. Det å blø er også en metaforisk overført handling, det er ikke snakk om å faktisk blø ut. Det illustrerer likevel også det voldelige aspektet ved kjærlighet, hvor vondt det gjør og hvilket overgrep det er på et annet individ, det blodige har som vi har sett ofte en fast plass i HIMs sanglyrikk. Det er nok et eksempel på det kroppslige overført til noe sjelelig. «Kiss and tell» er enda et eksempel på en klisjéktig frase, som snus på hodet til å bli «Kill and tell». Dermed har vi kjærlighet (kiss) og død (kill) i nok et format.

2. «Uten kjærlighet er man død»

Hvis ikke kjærligheten er til stede lever man som en levende død, det er ingen lidenskap. Kjærligheten fungerer som en form for reanimasjon, hvor man gir slipp på ensomheten og diskontinuiteten, for å være en tosomhet. Det blir som å våkne opp fra dvale, vinteren og en frossen sjel til våren. Man lever i stedet for bare å eksistere, tiden er ikke lenger bare en vedvarenhet.

I «When Love Starts to Die» fra *Tears on Tape* (2013) er fraværet av kjærlighet også et fravær av liv hos jeget.

I kissed the void and crawled straight into its heart
Disowning all I adore
I pray to hear again that serpent song
Wishing it would be over

When love starts to die
It begins with a kiss
Violently soothing and warm
When love starts to die
When love starts to die
So do I (so do I)
So do I
That's right

My foot firmly in heartache's door
Still waiting for your call

Jeget erkjenner sitt tap, gir opp og kryper tilbake i intet. Det er ingenting å leve for når kjærligheten er død. «Void» kan sees på som et tomrom, et fravær, men kan også kanskje tolkes som avgrunnen mellom to vesener som ikke kan overkommes. Det er ikke lenger noen subjekt-objekt relasjon, separasjonen er et faktum. «Void» er metaforisk tilholdssted for jeget, det er også en sinnstilstand og måte å erfare verden på som melankoliker. Jeget har et fortrolig forhold med dette ettersom han behandler det med affeksjon i første linje «I kissed the void». Det kan også sees på som et tomrom eller en avgrunn i jeget selv i henhold til filosofien og Nietzsche. Kjærligheten er alt han forguder. I dette stadiet av ikke-eksistens, venter han bare på å bli vekket opp igjen av «den andre», den elskede. «My foot firmly in heartache's door» gir likevel en følelse av at det kanskje fortsatt finnes håp, døren er ikke lukket og låst, men det er dit han er på vei. Her danner også «foot firmly» alitterasjon. Det er noe voldelig over og samtidig beroligende over at kjærligheten møter døden, i døden er jeget fri, fri fra den konstante angsten og trusselen lidenskapen innehar. Håpet er likevel ikke tapt for alltid. Det foregår en passiv kontemplasjon over tingenes tilstand. «That serpent song» alluderer til fristelsen og forførelsen i bibelske konnotasjoner, som han ber om å få høre igjen. Jeget vil bli ledet ut i den fristelsen som kjærligheten tilbyr ham.

Det samme temaet opptrer også i låtene «Play Dead», «Ressurrection» og «Soul on Fire», i kjærlighetens fravær leker jeget død, han trenger en gjenoppbliving eller sin sjel satt i brann for å finne sin forløsning.

3. «Kjærlighet = død»

Kombinasjonen av de to foregående kategoriene leder oss til den siste kategorien, der man ikke kan vinne uansett. Både med og uten kjærlighet fører til en tilstand av død. Dette er likevel ikke en fullstendig fortapelse og slutten på alt håp. Det verdt å risikere for kanskje et glimt av himmelen og en midlertidig kontinuitet som inntreffer akkurat i overgangen. Kjærligheten er en slags dødsdrift.

I «Death is in Love with us» fra *Razorblade Romance* (2000) finner man det elskende paret som døden også har lagt sin elsk på. Det er noe av den litt enklere sanglyrikken fra begynnelsen av deres karriere.

I know it hurts too much
I know that you're scared
I know you're running out of trust
Wishing you were dead

But in your misery
You're not alone
So come share your tears with me
And witness it all go wrong

I know it and I feel it
Just as well as you do, honey
It's not our fault if death's in love with us
It's not our fault if the reaper holds our hearts

41+66.6 = our loss
We're breathing only to fade away
We're running just to get caught

What love's lies blessed
What love's light cursed
Just fear for the best
And hope for the worst

I know it and I feel it
Just as well as you do, honey
It's not our fault if death's in love with us
It's not our fault if the reaper holds our hearts

Jeget taler til og oppfordrer sin elskede om å holde ut selv om døden har fått smaken på dem, det er bedre å være miserable sammen enn hver for seg. Kjærligheten en forbannelse og døden holder deres skjebne. Her figurerer de også som personifiserte størrelser, døden som mannen med ljaen. Døden er også den som er forelsket i de forelskede. Det er ikke deres

skyld, det er forutbestemt, dette vet egentlig godt begge to. Forholdet kommer til å gå til grunne. Tekstlinjen «Just fear for the best and hope for the worst» er ordtaket «Hope for the best and prepare for the worst» snudd på hodet. Det er ingen grunn til å frykte det uunngåelige. Det samme verset inneholder også noen av sanglyrikkens få lydlike enderim. Ordene er også motsetninger blessed/cursed og best/worst. Akkurat hva «41+6.66 = our loss» referer til har forblitt ukjent. Det er likevel mulig å anta det er kjærlighet + døden (666, number of the beast) som blir deres undergang. HIM bevarer tvetydigheten. Ekstasen visker ut linjen mellom lidenskapen og døden. I døden kan også deres kjærlighet bli evig. Det er tydelig at det er samme tankesett som i låten «Don't Fear the Reaper» av Blue Oyster Cult, som HIM også har covret på sitt første album, som handler om at kjærligheten overskrider den fysiske eksistensen til de elskende.

Et litt annet eksempel innenfor samme kategori er «Acoustic Funeral (for Love in Limbo)» fra *Screamworks: Love in Theory and Practice* (2013). Tittelen på denne låten er inspirert av og en hyllest til Black Sabbaths «Electric Funeral», da «Acoustic» og «Electric» er motpoler, selv om det ikke har noe mer med teksten å gjøre. Sanglyrikken i seg selv er en stille kontemplasjon over «døden» og døden av et forhold, et slags «memento mori». Tiden har fortært lidenskapen til det punktet hvor det ikke lenger er noe igjen.

You missed the winter and it followed you back home
 Where sun kissed the crimson footsteps in the melting snow
 We are doing our best to disown the golden mean
 By these acts of cruelty in the name of beauty to be free

The acoustic funeral for love in limbo
 We're dancing with tags on our toes
 I save my last breath for your window
 To write you this song
 For the acoustic funeral

On the verge of a vow to kill all reason locking that door
 To a nightmare within a nightmare we are bound to adore
 Let the planchette in the shape of heart glide to oui
 And finally confirm all fears to be so real
 It's so real.

It's unreal underneath the ice so thin I am turning blue
 The one last thing I know to be real is the shadow of you
 Killing love with a kiss

Let's re-enact the fall for the acoustic funeral

Det dannes et bilde av et forholds siste dans, «dancing with tags on our toes» skaper et bilde av en dødsdans samtidig som ordene «tags» og «toes» danner alliterasjon og deler en ordlikhet i verselinjen. Kjærligheten som har vært i «limbo» går endelig døden i møte, i stillhet, det er ingenting igjen å si, mening er uttømt. Håp finnes kun i det uuttalte og på dette punktet har alt blitt sagt og gjort. Derav akustisk, det er ingenting bombastisk over det hele. «Limbo» kan her ha en dobbeltbetydning og referere til helvete i religiøs sammenheng med tanke på kristendommen og Dante, men på et figurativt nivå kan limbo også referere til noe som er i en usikker og avventende tilstand (Cambridge Dictionary). «Love in limbo» er også alliterasjon. «We» trosser alt som kan skape harmoni og balanse, kjærlighetens irrasjonalitet inngår ikke noen forlik. «Disown the golden mean» henspiller på Aristoteles (*Nicomachean Ethics*) forståelse om den gyldne middelvei som mest det ønskelige mellom to ytterpunkter, dette var også knyttet til skjønnheten. «Name of beauty» er da kjærligheten, lykken og sannheten. De har påført hverandre lidelser i kjærlighetens navn, for friheten som de egentlig ikke innser at de ønsker. Deres elskende drøm om kjærligheten har blitt til et mareritt. Linjen «a nightmare within a nightmare» gir allusjoner til Poe og hans dikt «A Dream within a Dream» (1849) som tar for seg forholdet mellom virkelighet og uvirkelighet, det drømmende, bare at her er det snudd på hodet, fra illusjon til desillusjon.

Låtens hovedtema er at det er vanskelig å gi slipp, og hvilket tidspunkt når man det stadiet hvor man skal innse at slaget er tapt. Det skjer når det uvirkelige blir virkelig, derav det marerittaktige. Låtens siste linje «Let's re-enact the fall for the acoustic funeral» skaper også bilder om en siste dans før det hele er over. Dette alluderer til fallet i bibelske rammer, å gi inn for fristelsen og lidenskapen med visshet om hvilke konsekvenser dette kommer til å få. Det kan også være på et mer metaforisk nivå hvor man tenker på forelskelsen og begynnelsen av forholdet som fallet.

Duet savnet sin egen selvbevisste og ensomme eksistens som er døden vinteren representerer, noe som i forholdet «you» har prøvd å gi slipp på, men nå må man gi slipp på forholdet. Her har «crimson» betydning av intens kjærlighet i motsetning til den døende kalde og blå. Jeget setter seg her også i kunstneres posisjon ved «write you this song» før han trekker seg tilbake til sin tilstand av ikke-eksistens. Hele låten gir preg av en sakte kvelningsfølelse.

Det er i tillegg tatt i bruk fremmedord i form av *planchette* og *oui* som er fransk, og betyr «liten planke» og «Ja». En *planchette* var som regel hjerteformet og tilhørte et ouijabrett, disse brettene er merket med «Ja» eller «Nei». Det gir også assosiasjoner til

praktisering av okkultisme, dermed til at det er utenforstående krefter som styrer kjærligheten og at det er disse åndene som bør ta avgjørelsen. De avventer et svar for å endelig bekrefte det de har fornektet så lenge. De selv har dermed ingen kontroll over sitt eget forhold.

Kjærligheten eller døden er ikke personifisert og er ikke de maktinnhavende størrelsene i denne låten. Kjærligheten blir likevel tatt av dage. Det er et flust av metaforer som refererer til døden: «winter», «last breath», «funeral», «turning blue» og «tags on our toes». Her er både naturen, det kroppslige og begravelsen brukt for å visualisere sinnstilstanden jeget går igjennom.

Hvis vi går tilbake til Bataille og tar utgangspunkt i hans teori om erotisme, vil det være rimelig å si at kjærligheten som beskrives i HIMs lyrikk er en søken etter en «vidunderlig» kontinuitet hos et diskontinuerlig vesen. Bare gjennom den ene elskede er dette mulig eller noen ganger bare gjennom kjærligheten generelt. Kjærligheten og den elskede blir opphøyd til hellige objekter. Jeget vil overskride seg selv og gjør dette helt inntil døden. Vi befinner oss stort sett på det punktet hvor lidelsen regjerer på grunn av usikkerheten rundt det begjærte objektet eller angsten for separasjon fra objektet. Det er først og fremst den emosjonelle erotismen som blir beskrevet, men beskrivelser av den fysiske og spirituelle forekommer også. Dette for eksempel i «Razorblade Kiss» som handler om sex og «The Sacrament» som opphøyer kjærlighet og den elskede til noe sakralt. Det voldsomme og naturlige ved kjærligheten får ikke bare uttrykk i sanglyrikken ved at det er dens eneste tema. Det vises også at kjærligheten er en voldelig handling i «It's all Tears» ved tekstlinjen «I'll violate you in the most sensual way» (1998). Kjærligheten som voldshandling virker for mange fremmed. Den fremstilles som en så stor påkjønning på ens eksistens på et mentalt plan at det kan sammenlignes med fysisk vold. Voldsbegrepet utvides til å romme mer enn dets tradisjonelle betydning. Derfor får kjærligheten ofte uttrykk gjennom krigsmotiver, ofringer og tortur, slik som blant annet i «Hearts at War» (2013), «Drawn & Quartered» (2013) og «Katherine Wheel» (2010). De Rougemont påpeker at kjærlighetens språk helt fra antikken har vært preget av krig. Det er snakk om slag, overgivelse, fall og erobringer (1990: 244). Jeget kan på den måten både forekomme sadistisk og masochistisk, han er både den som vil begjære og bli begjært. Sanglyrikken legger, ved å bruke denne toposen, frem det problematiske og uløselige ved kjærligheten. Dette i tråd med Bataille og hvordan han så på erotismen som den problematiske delen i den menneskelige sfæren. Den representerer det mystiske, men likevel det universelle (Øye, 1996: 273). Språket glipper hele tiden når det prøver å uttrykke det uutsigelige.

Forholder vi oss til den romantiske tradisjonens behandling av kjærlighetsdøden, fremstår den ofte som et paradoks. «Personal identity rises out of a loss of identity» (Dye, 2004: 23). De elskedes død sammen er det eneste som vil gi dem evig kjærlighet. Når Dye belyser kjærlighet- og død-toposen i Goethes diktning, så var denne kjærlighetsdøden en død som gav liv til noe nytt, en gjenfødelse eller en gjenoppstandelse (Dye, 2004: 25). I HIMs univers fremstår også ofte kjærlighetsdøden på den måten. Noe må gå under for at noe nytt og bedre skal kunne oppstå. Dette illustreres i låten «Rip out the Wings of a Butterfly» (2005), man ofrer noe vakkert til fordel for at noe ennå bedre skal bli til. Man mister seg selv og sin egen identitet for å kunne gå utover seg selv.

Mario Praz som vi var inne på tidligere i kapittelet «En Moderne Byronic Hero» mente at kjærlighet og død toposen i romantikken ble behandlet som «In fact, to such an extent were Beauty and Death looked upon as sisters by the romantics that they became fused into a sort of two-faced herm, filled with corruption and melancholy and fatal in its beauty – a beauty which the bitter the taste, the more abundant the enjoyment» (Praz, 1979: 31). Det er denne romantiske tosidighet som hele tiden blir bevart entydig i HIMs sanglyrikk.

4.3 Søken etter det umulige og den indre erfaringen

Slik utfolder hvert album seg som helhet, et nytt forhold, håp, ett fall, som etterhvert blir til et tap, «død» og desillusjon. Jeget er slave for kjærlighetens oppfordringer, han er det underdanige. Det fremgår også at det er en søken etter en stillstand, en ro, stasis, fra livets kaos og en konstant bevissthet om sin egen separasjon fra andre individer og verden. Denne stillstanden kan man både finne midlertidig i kjærligheten og absolutt i det siste hvilestedet som er døden. Hvis ikke jeget har kjærligheten kunne han like godt være død, det er det ene eller det andre. «It is one thing or another; either desire will consume us entirely, or its object will cease to fire us with longing» (Bataille, 1986: 142). Det finnes ingen gylden middelvei, jegets tilstand må være altoppslukende.

Man kan da spørre om gapet mellom subjekt og objekt kan overkommes og om det er mulig å bevare en midlertidig følelse av kontinuitet gjennom kjærligheten. Bataille påstår at gjennom kjærligheten kan dette være problematisk. «Love reiterates: "If only you possessed the beloved one, your soul sick with loneliness would be one with the soul of the beloved." Partially at least this promise is a fraud» (Bataille, 1986: 20). Drømmen om kjærligheten kan ikke oppfylles. T. S Eliot skrev i the diktet «Burnt Norton» fra samlingen *Four Quartets*

(1935): «Desire itself is movement. Not in itself desirable». Kjærligheten er flyktig. Lidenskapen i seg selv *er* fravær og kjærligheten er umettelig. Man vil aldri bli tilfredsstilt, kjærligheten er eiesyk og vil alltid ha mer. Dette illustreres blant annet i låten «No Love» fra *Tears on Tape* (2013). Det ikke slik at jeget mangler kjærlighet som tittelen skulle tilsi. Det er bare aldri nok kjærlighet eller den kjærligheten han søker etter.

There's no love,
No love will be enough
for what I'm feeling
No love
No love will be the end
of this dreaming of you

Hell is freezing over
And the light is long gone
And I wonder where you are

Ved verselinjen «Hell is freezing over» understreker jeget umuligheten ved den kjærligheten han søker. Selv når det umulig skjer og verden har blitt mørk er fortsatt ikke den tilfredstillelsen han ønsker til stede. Ingenting kan måle seg med jegets illusjon av den idealiserte elskede. Det eksisterer likevel et håp om at neste gang kjærligheten inntreffer, så vil den møte forestillingene jeget har.

Bataille skriver angående dette at «På denne måten innebærer lidenskapen smerte, fordi den til syvende og sist er en søken etter det umulige og, på et mer overfladisk nivå, alltid en søken etter en forståelse som er underlagt tilfeldigheter» (Øye, 1997: 27). Det man søker eksisterer egentlig ikke, det er en opprettholdelse av en illusjon som aldri kan bli virkelighet. Selv om det fysiske objektet, kvinnen, er til stede, har hun nødvendigvis ikke det den elskende søker. Så det er ingen mulighet for en forening, selv om de er sammen. Dette fører ofte til en desillusjon hos subjektet, som i verste fall kan være fatal, i så fall umåtelig smertefull før søken starter på nytt. «Lidenskapen kjennetegnes ved en dødsglorie» (Øye, 1997: 27). Derfor er lidenskapen alltid veien til tragedien slik som det blir fremstilt i HIMs sanglyrikk.

Hvis kontinuitet gjennom kjærligheten viser seg å være umulig, vil da den andre løsningen for det lidende jeget være nettopp døden, eller en eksistens som prøver å fjerne seg fra bevisstheten om sin egen adskilthet og ensomhet. Det er her den indre erfaringen kommer inn. En annen side ved kjærlighet- og død-toposen i HIMs sanglyrikk er at de også er gåter eller mysterier. Dette er i overenstemmelse med Dye og hans påstand om at denne toposen er en søken etter mening og sannhet. Kjærligheten og døden er to aspekter ved livet det ikke

finnes noe svar på, bare spørsmål. Dette setter jeget ut på en evig jakt på leting etter nøkkelen til disse gåtene. Dess mer man leter, jo mer finner man ut at man ikke vet. For eksempel i låten «The Funeral of Hearts» (2003) med tekstlinjen «Three little words and a question why». Her må «three little words» antas og tolkes som «I love you», jeget undrer hvorfor han elsker. Linjene «If death is the answer to love's mysteries» («Bleed Well», 2007) og «love's secret architecture» («Face of God», 2005) spiller også på denne søken etter svar. Dette er med på å understreke tilfeldighetene som lidenskapen er underlagt i følge Bataille. Det er ofte et spørsmål om når man skal gi slipp, på seg selv og/eller på forholdet og kjærligheten.

Batailles jakt etter den indre erfaringen i *L'expérience intérieure* (1943) kan ligne mye på den søken som foregår i Ville Valos låtskriving. Den er ateologisk, overskridende og angstfylt. Bataille kobler dermed erotikken med mystikken. «Begjæret søker alltid etter noe mer, noe annet» (Buvik, 1998: 67). Det er ingen tilfredsstillelse å finne på tross av en evig søken. Det er likevel på letingen etter svar og flyttingen av satte normer og grenser man finner den indre erfaringen. Det er det «umuliges inderlige suverenitet» (Buvik, 1998: 76). Gjennom temaene kjærlighet og død utfolder det seg en vei til det hinsidige, noe Bataille beskriver som immanensens transcendens, den ekstatiske erfaring i den grenseoverskridende bevegelse i seg selv (Buvik, 1998: 65). Man vil aldri nå noe mål, det finnes ingen endelighet i dette, hvor det angstfylte beror på ikke-viten. Kun i overskridelse kan man oppnå sann og inderlig kommunikasjon, og individet kan settes fri fra sin opplevelse av isolasjon og fremmedgjøring. Det er viktig å understreke at det fantes en politisk dimensjon til Bataille inderlighet, noe det på ingen måte finnes hos HIM. Låten «Sweet Pandemonium» kretser seg rundt en slik søken hvor sjelen kan bli fri. I denne låten finnes det ikke noe sanglyrisk jeg.

Drained by the anger and grief
Fazed by the envy and greed
The secret cries for a release
The lucidity hidden deep in sweet pandemonium

Det antydes at klarhet og sannhet finnes, de er bare gjemt, tilslørt og tildekket av mistro. «Pandemonium» refererer til John Miltons *Paradise Lost* (1667), hvor dette var hovedstaden i helvete og alle de falne englenes tilholdssted. På et figurativt nivå er det mulig å anta at dette representerer eller er en metafor for subjektets innerste, et forbudt sted man ikke tørr å gå, men også en måte å erfare verden og seg selv på. Tilgangen til dette må nødvendigvis komme gjennom en overskridelse, hinsides sinne, sorg, sjalusi og grådighet. Det kan neste minne om det Bataille beskriver som «det onde» - det nyttige og ukontrollerbare (Buvik, 1998: 110 –

117). Opprettholdelsen av en slik ekstatiske og berusende tilstand er dog umulig og vil til slutt lede til død. Det kan også forstås som at søken etter sannhet er et onde, i og med at man innser sin egen meningsløshet.

4.4 Kvinnen som muse, femme fatale og døden

Siden HIMs sanglyrikk er bekjennende og av den grunn i stor grad innovervendt, får vi alt kun fra det inderlige jegets perspektiv og indre. Kvinneskikkelsen er alltid stum. Hun skal forløse jeget fra smerte, livløshet og ensomhet. Hun forekommer ofte likevel som en kald, udefinert entitet, som virker like bortkommen som jeget selv. Vakker, passiv og/eller livløs. De har begge like mye skyld i kjærlighetens død. Kvinnen fremstår som «den andre» og som objekt i all sanglyrikken til HIM.

Hun er både muse og femme fatale. Inspirasjon og avgrunn – redning og veien inn i døden for dem begge. Noen ganger kan det virke som kjærligheten selv er kvinnen, de flyter ofte over i hverandre slik som vi så i låten «I Will Be The End of You» (2013). Da har vi plutselig kvinne-kjærlighet-død. Kjærlighet og død-toposen er som oftes sett fra et mannlig perspektiv. Det lages kunst av kvinnen og hennes død. Hun sitter likevel på makten til å lokke jeget inn i døden. På den andre siden er det også kvinnens egen død. Edgar Allan Poe beskrev i essayet «The Philosophy of Composition (1846)» at det mest poetiske emnet var en vakker kvinnes død. Hvor melankolien angivende var den beste settende tonen til et kunstverk. Det er tydelig i disse fotspor Valo følger når det kommer til representasjonen av kvinnen i sin sanglyrikk. For eksempel i «Gone With the Sin» fra *Razorblade Romance* (1999). Tittelen i seg selv alluderer til filmklassikeren *Gone with the Wind* (1939), men hvor den her får et ondt og erotisk preg.

I love your skin oh so white
I love your touch cold as ice
And I love every single tear you cry
I just love the way you're losing your life

Her møter vi bildet av en kvinne i oppløsning, malt med metaforer av en døende vakker kvinne. Dette er det noe jeget finner nytelse i, det er dette han elsker ved henne. Tittelen til låten impliserer allerede at kvinnen er fraværende – «gone with the sin».

Det er en sadistisk form for kjærlighet hvor man nyter den andres smerte. Det er det vakre i det smertelige som var et typisk trekk i romantikken, dette understreket i blant Poes essay og Praz tese om the «Romantic Agony» som jeg var inne på i kapittel 1.

Den tyske litteraturprofessoren Elizabeth Bronfen utlegger i boken *Over Her Dead Body* (1992) om kvinnen, døden og det estetiske. Hun utforsker bildet av den døende kvinnen i kunst og litteratur med utgangspunkt i Poes påstand. Dette blant annet gjennom psykoanalytiske teorier. Et av hennes hovedpoenger er at døden og feminitet er konstruerte størrelser som er fylt av forestillinger. Kvinnen som tegn og posisjon er hele tiden ambivalent (1992: 68 – 69). Størrelsen signifiserer ingen fastsatt mening, hun kan være både sannheten og løgnen. Kvinnen og døden er alltid tett linket sammen i den vestlige kulturen og mytologien (1992: 72). Denne ambivalensen rundt kvinnen kommer også tydelig frem i HIMs sanglyrikk. Det forekommer et mylder av representasjoner og aldri en spesifikk kvinne. Fra den livløse kvinnen vi finner igjen i «Resurrection» (1999), den giftige kvinnen i «Poison Girl» (1999) og til kvinnens kneblende grep på albumet *Screamworks*, hvor jeget er den som ber om nåde. Kvinnen og kjærligheten knyttes også ofte opp til den romerske kjærlighetsgudinnen Venus. Låtene «Venus Doom», «In Venere Veritas» og «Venus (In Our Blood)» representerer kvinnen både som undergang og sannhet, hun er jegets største svakhet. Så det er ikke alltid over hennes døde kropp, men også over det sanglyriske jegets metaforiske død, gjennom tapet av kjærligheten, dette er da likevel alltid rettet mot en kvinne. I låten «Love, the Hardest Way» (2010) blir kvinnen beskrevet med disse delikate men likevel visnende trekkene.

Pretty like a flower on a tomb you are
Kissed blue by the last arrows of the sun
Olly olly oxen free
Hide and go weep
No more
Unless you want to

«Pretty like a flower» er et vanlig motiv for å beskrive en kvinne. Femininitet og blomster er ofte koblet sammen i kunst og litteratur, blomsten representerer kvinnelig seksualitet, samtidig som den representerer det ukompliserte og lett tilgjengelige. En vakker kvinne er til for det maskuline blikkets nytelse alene. I HIMs sanglyrikk blir selvfølgelig denne sammenligningen av kvinnen som blomst koblet opp mot døden, med påhenget «on a tomb you are». «Kissed blue by the last arrows of the sun» antyder nok en gang til døende, fargen blå assosieres som vanling med tristhet, kulde og død. Når solen skinner sine siste stråler betyr det dermed kulde og markerer en slutt. Leken for dem er nå over, «olly olly oxen free» er frasen man bruker når man roper at alle er frie når man leker gjemsel. Jeget er villig til å gi slipp.

Kvinnen som muse representerer kjærligheten som aldri kan nås, det er en opprettholdelse av illusjonen. En forening kan kun oppstå i teksten, men aldri i virkeligheten. Den ideelle elskede er alltid en konfigurasjon laget av forfatteren selv representert ved hennes utilgjengelighet, som vi så i låten «No Love» i foregående avsnitt. Musen fungerer som en trope for det umulige og uoppnåelige.

Bronfen skriver «What must occur is the transformation of a direct erotic investment of the beloved woman into a mitigated one (of the same woman who is now absent, or of another woman who never was present). The distance created by loss, the shift from presence to absence, opens up for the poetic creation» (1992: 362). Dette krever at kvinnen, musen eller objektet til jeget alltid er fraværende og blir gjort værende gjennom teksten. Hvor det tidligere var musen som gav poeten inspirasjon har det foregått et skifte, hvor det nå er poeten eller den skrivende som har kontroll over sin muse gjennom hans representasjon av henne gjennom teksten. Hun er hans kreasjon og forestilling. Det er en måte å preservere, bevare eller rekonstruere det tapte. Musen blir til i skapelsen av teksten. På sett og vis inntar jeget en dobbelposisjon som den kontrollerte og den som har kontrollen. Selv om jeget blir kontrollert av musen i teksten, er det fortsatt den skrivende som har den absolutte kontrollen over teksten.

I essayet «Courtly Love, or, Woman as thing» (1994) av den slovenske kritikeren Slavoj Žižek er denne idealiserte og opphøyde kvinneskikkelse kun en narsissistisk projeksjon av jeget selv. Hun fungerer som et speilbilde på det forestilte subjektet som en hel: «The Lady appears not as she is, but as she fills his dream» (Žižek, 1994: 90). Akkurat slik som vi så i låten «No Love» i forrige avsnitt. Virkeligheten og idealet vil aldri møtes, gapet mellom dem er for stort, dette på grunn av jegets ustoppelige grådighet eller frykt. Kvinnen er uoppnåelig: «The place of the Lady-thing is originally empty: she functions as a kind of “black hole” around which the subject’s desire is structured» (1994: 94). Som vi så i forrige kapittel så er et av melankolikerens kjennetegn nettopp å hige etter det ideelle, det er en lengsel som aldri kan oppfylles. Melankoliens tilstedeværelse i kjærlighet- og død-toposen faller naturlig ettersom melankolikeren oppfyller rollen som en slik kjærlighet krever. Žižek betegner også denne formen for «kjærlighet» eller «courtly love» som et masochistisk teater der det tas i bruk teatralitet. Det foregår hele tiden en forlengelse og utsettelse av handling, «the Lady» er en grense som ikke kan krysses. Det lengtende jeget i HIMs sanglyrikk kan ses på som en masochist, alltid klar for å bøye seg for sin utkårende. Det som skiller masochisten fra sadisten er villighet som inngår. Masochisten er villig til å bli «straffet», mens sadisten nyter

sitt offers hjelpeløshet (1994: 91). Žižek oppsummerer masochismens paradoks: «there is more truth in the mask we wear, in the game we play, in the `fiction` we obey and follow, than in what is concealed beneath the mask» (1994: 92). Den påstanden oppsummerer også HIM estetikk og sanglyriske univers. Deres ideologi er heller ikke så fjern fra de franske trubadurenes viser om «courtly love».

Om kjærligheten til kvinnen som den andre viser seg å være umulig å oppnå, finnes det fortsatt en kjærlighet til kunsten. I HIMs tilfelle til musikken, da denne ikke er underlagt tilfeldigheter. Det er gjennom hele det sanglyriske universet gjort referanser til skapelse av kunsten. «I paint you no more» («Sleepwalking Past Hope», 2007), «Bleed you this song» («Vampire Heart», 2005), «Draw your pain and hear me hum it out» («Heartkiller», 2010), «Scream out loud the sweetest poems» («Dying Song», 2010) og «Painting pain with pastels» («Into the Night», 2013). Ikke minst åpningslinjen fra «Passion's Killing Floor»: «It's poetry carved in flesh, this beautiful hell of ours». Kjærligheten blir sammenlignet med poesi som manifesterer seg kroppslig, i det man nesten kan se på som et sadomasochistisk forhold. Det bringer oss helt tilbake til begynnelsen hvor Thorslev påsto at Byron heller projiserer litteraturen til livet enn livet til litteraturen. Her blir poesien sammenlignet med kjærlighetsforholdet og dermed brakt over til den virkelige sfæren, for så tilbake til sanglyrikken. Pendelsvingingene mellom det virkelig og fiktive går nødvendigvis ikke bare i en bevegelse. Det sanglyriske jeget er stadig i kunstnerens posisjon og således en metaposisjon. Musikken fungerer som en overskridelse i seg selv. Dette er bearbeidelsesprosess for både melankolien, det tapte, kvinnen og kjærligheten.

Kjærligheten som fremstilles i HIMs sanglyrikk er på ingen måte entydig, på tross av det man skulle tro. Makten forskyves mellom jeget, duet og utenforstående krefter. Det svinger fra metaforisk aktivitet til passivitet, fra maktesløshet og til styrke. Jeget er både den dominerende og den som blir dominert, samtidig som de begge av og til blir dominert av kjærlighet og døden. De tre kategoriene er med på å understreke hvor forskjellig utfall kjærligheten kan ha. «She» eller «You» som alltid representerer den andre eller kvinnen blir utelukkende sett fra jegets perspektiv og behandlet deretter. Likevel er ikke den gjentagende figuren på noen måte entydig. Hun fremstår ikke like kompleks som jeget og undrar seg ofte definisjon, annet enn at hun er vakker. Dermed kan kvinnen være hvem som helst.

Konklusjon

I denne avhandlingen har jeg sett på sanglyrikken til det finske «Love Metal» bandet HIM i lys av sentimentalitet og melankoli som litterære konfigurasjoner. Jeg har også koblet vokalist og persona Ville Valo opp mot den litterære karakteren «The Byronic Hero». Alt dette utdypet i sanglyrikkens kjærlighetsdidaktikk og toposen kjærlighet og død.

«The Byronic Hero» fungerer som historisk bakteppe for rock-kulturens personas, spesielt for Ville Valo, HIM og deres sanglyrikk. Ved å ta på seg rollen som den lidende poeten trer Ville Valo inn i et allerede eksisterende narrativ. Rockens fokus på individualisme, opprør og teatralitet gjør gjenoppstandelsen av denne litterære figuren mulig. Personaen Ville Valo som en moderne ekvivalent til «The Byronic Hero» gjør det mulig for HIM å legitimere en romantisk estetikk, tematikk og retorikk. Sanglyrikkens jeg og personaen Ville Valo veves sammen på grunn av pendelsvingningen mellom fiksjon og virkelighet. Denne konstruksjonen danner skjelettet og ideologien rundt HIMs «Love Metal».

Både sentimentalitet og melankoli har en lang historie, og de har aldri hatt en fast definisjon. De har manifestert seg som litterær konfigurasjon gjennom historien på mange ulike måter, de er dermed ganske fleksible termer. Jeg har vært innom en rekke effekter som kommer av de to hovedaksene i HIMs sanglyriske univers; sentimentalitet og melankoli. Disse gir utslag i både retoriske og litterære virkemidler, performativitet, teatralitet og den tematiske oppbygningen, samt en besvergelse til det romantiske og denne tidsepokens tradisjon. Disse to termene bygger opp under hele forutsetning for det som kjennetegner og differensierer HIM og deres sanglyrikk fra andre band og artister.

Sentimentaliteten gir grobunn for det hyperbolske, oxymoronske og til tider klisjéaktig språket i sanglyrikken. Den åpner dermed også rom for en dialog mellom sanglyriker og lytter, der følelsen kan kommuniseres. Det finnes ikke noe klart skille mellom hva som er det følelsesmessige aksepterte og hva som er sentimentalitet, annet enn at en følelsesmessig overflod blir stemplet som sentimental for å gi negative konnotasjoner. Sanglyrikken til HIM tar heller ikke høyde for at det er kritisk å skille disse to momentene. Det upersonlige, distanserte og fornuftsbaserte skildres aldri. Ved å vende seg innover i seg selv og prøve å sette ord på det uforståelige og irrasjonelle, gi det et språk, vender man seg i samme bevegelse også utover. Det skjer et midlertidig brudd på isolasjonen. Lidelsen fungerer som en mekanisme som gjør det mulig å «gå inn» i en annen person og å forstå den andre. Slik som i låtene «The Cage» og «Don't Close Your Heart». Mottakerne av sentimentaliteten, de som

det røres noe ved, blir da del av et felleskap som sentimentaliteten skaper gjennom sin kommunikasjon.

Denne typen retorikk har en tendens til å skape kontrovers. Med konnotasjoner til det feminine, gjør den seg stadig aktuell. Jeg vil påstå at sanglyrikkens retorikk ikke er kommersielt motivert. Det er nettopp dette som gjør HIM autentiske likevel, det er en ærlighet ved det å være uoppriktig, ved å ta fra en tradisjon, ved å bruke masker. Det stemples som *inautentisk* og *ikke-litterært*, men bærer likevel med seg en form for sannhet. Sanglyrikken har en uredd tilnærming til språk og tematikk som balanserer på knivseggen til det patetiske og banale.

Den kjønne problematikken rundt HIM, der de blir tilknyttet det feminine gjennom sanglyrikk og den performative fremførelse av dette materialet, gir utslag i negativ resepsjon, spesielt i så hypermaskuline sjangere som rock og metal, da disse er hovedsakelig dominert av hvite vestlige menn. De figurerer innenfor noen av konvensjonens satte rammer, både musikalsk og sanglyrisk, på den andre siden implementerer de elementer som sprenger normen. HIM har på denne måten banet vei for andre band og artister med lingenede aspirasjoner. «Love Metal» diskursen har åpnet opp for en ny tolkning av en gammel sjanger.

I sanglyrikken er det en bevisst og tenkende bruk av klisjéer og overspilling, men som uten bakgrunnskunnskap kan virke platt og banal. Det er en lek med det konvensjonelle språket og ofte en underliggjøring av det hverdagslige og trivielle. Ordtak, slagord og fraser blir ofte snudd på hodet og gitt en ny eller motsatt betydning. Det tilsynelatende trivielle får dermed en «større enn livet» tilnærming. Sanglyrikken bruker også mye alliterasjon og ordlikhet, men svært få enderim. Språkbruken er anakronistisk, og det benyttes både latin og arkaiske ord og uttrykk. Det finnes alltid et følelsesladet pathos, så lytteren eller leseren vil aldri kunne være *dis-interested* og uaffektet. Katarsis-effekten er sanglyrikkens mål. Sanglyrikken fremstår som et intellektuelt prosjekt innenfor sin sjanger. Få andre band har lignende sammensetning av språkbruk og tematisk innhold, noe som gjør HIMs sanglyrikk umisgjennkjennlig.

Hos HIM er melankolien alt annet enn lammende, det sanglyriske fremmer en søken etter sannhet og en måte å erfare verden på fremfor stagnasjon. Det er en bejaelse av livet på godt og vondt. Melankolien er med på å skape ny mening i det meningsløse. Melankoliens uttrykksformer i sanglyrikken er først og fremst metaforer og allegorier. HIMs melankoliforståelse bringer med seg en form for lindring og trøst. Selv i den totale fortapelsen finnes det håp, slik som det blir presentert i «Song or Suicide». Melankolien har en legende

kraft, mening kan gjenvinnes og omdannes gang på gang. Det er et motsvar til «the shiny happy people» som eneste veien til en meningsfylt tilværelse, det er bedre å være lykkelig i sin melankoli enn dyster i sin lykke. Gjennom sanglyrikken kan de uartikulerte følelsene finne sitt språk. Den deprimertes største utfordring er nettopp problematikken rundt det å sette ord på hva som foregår på innsiden, man taper rett og slett språket. Remediet finnes i melankolien som en estetisk følelse. HIMs melankoliforståelse minner om renessanseforståelsen *melancholia generosa*, melankolien er som en poetisk og skapende kraft, i HIMs sanglyrikk er det likevel ikke noen glorifisering av det dystre.

Melankolien til forskjell fra sentimentalitet er at den foregår i isolasjon. Tapet forkommer seg annerledes, det er mer snakk om tiden og det forgjengelige, hvor i det sentimentale modus er alltid knyttet til et subjekt eller objekt – den står alltid i relasjon til noe. Sentimentalitet fører med seg en nærhet og en ufarliggjøring av det u håndterlige, ikke minst en øyeblikkelighet. Melankolien på sin side er mer innesluttet og reflekterende. Hvorvidt de kan oppstå samtidig innenfor samme tekst kommer helt an på hvilken tilnærming man har til begge termene. Den moderne forståelsen av sentimentalitet og melankoli tillater det i utgangspunktet ikke. Både Hammer og Haapala skilte disse to termene fra hverandre og opphøyde melankolien. Den ene blir sett på som en lavere form av den andre. Sett fra en litt annen vinkel vil jeg påstå at de eksisterer side om side i HIMs sanglyrikk. Det koker ned til et spørsmål om hvordan man tolker kunst og hvordan man erfarer selve livet.

Intertekstualiteten som finnes i stor sett alt av tekstmaterialet bidrar til at HIMs lyriske univers omfavner en bredde av medium, fra klassiske greske myter til magasin fotografier. Referansene spenner fra høylitteratur- og kunst til det popkulturelle og kitsch-aktige. Intertekst dukker opp i form av allusjon, blant annet «Turn to page 43» i låten «Shatter me with Hope», direkte sitater «Death freeze the fear of dying» fra «The Kiss of Dawn», pastisj og parodi av romantikken. Dette bidrar til at den moderne forståelsen av melankoli og sentimentalitet kan eksistere innenfor samme sfære selv om det i utgangspunktet burde vært utelukket. Intertekstualiteten er også med på å validere og bygge opp under sanglyrikkens retorikk og tematikk. Referansene gjør det også mulig å uttrykke det personlige på en universell måte, man får en nærhet samtidig som det er en distanse. Interteksten krever også en forståelse av «Love Metal» diskursen og da må man godta dets premisser.

Det er likevel ikke slik at alle disse elementene opptrer i en og samme låt. Noen låter er mer sentimentale enn de er melankolske, lyriske sett. Samtidig er noen låter proppet med intertekst, mens andre låter mangler dette aspektet. Sanglyrikken fremstiller det abstrakte,

fremfor det konkrete. Situasjoner, erfaringer og refleksjoner visualiseres og males fremfor å bli fremstilt på en objektiv og saklig måte. Det finnes lite rom for realisme. Derfor kan de også fremstå så overspilte og overekspressive, det er en måte å prøve og formidle intensiteten og polariseringen hos sanglyrikkens jeg. Jeget i sanglyrikken er best krystallisert gjennom tekstlinjen «A boy who can't let go» fra «Love without Tears» (2013). Jeget vil ikke gi slipp på det tapte, han klamrer seg til fortiden og ser med skrekk på fremtiden, alltid melankolsk, men aldri uten håp.

Kjernen i HIM er likevel kjærlighetens eksistensielle didaktikk, men det blir på ingen måte ensformig. Det er prøving og feiling, hjerter er til for å knuses. Overskridelsen er ett av de aller viktigste momentene, man må miste seg selv for å finne seg selv. Tekstlinjen «I'll write down everything I've learned; and edit it down to a single word; Love» («Heartkiller», 2010) oppsummerer kort og godt HIM sanglyriske budskap. Lykkelig kjærlighet har ingen historie påsto de Rougemont og i HIMs sanglyriske univers er dette en regel uten unntak.

Kjærligheten og døden manifesterer seg i HIMs sanglyrikk som en narsissistisk erkjennelseserfaring. En sensuell voldsutøvelse på seg selv og den andre i henhold til Bataille. Det er like mye om å forstå seg selv som å skulle forstå «den andre». Det er en ikke-rasjonell handling som hele tiden fremmer hjertet foran tanken, sansene foran intellektet. Derav forekommer også en form for «courtly love», jeget er i noen låter masochistisk og i andre nesten sadistisk, han vil pines og være den som piner. Kvinnen er stum, hun manes kun frem gjennom jeget. Derfor blir hun alltid et ambivalent tegn. Døden i HIMs sanglyrikk representerer sjelden en fysisk død, men heller en markering av en slutt, døden er en avskjed. Det er heller et spørsmål om hvor langt man er villig til å gå for kjærligheten. De voldsomme følelsesutbruddene er av den grunn sentimentale. Den fine balanse mellom håp og tap skaper rom for melankoliens lengsel og refleksjon. Akkurat som i Batailles erotisme er det den indre erfaringen som er den viktigste, det å beskrive det «ubeskriverlige». Kjærligheten, på tross av lidelsen og angsten, fremstår som hellig, den er alt jeget lever for. Selv om kjærlighet og død nesten uten unntak alltid er koblet sammen gir dette ikke et entydig bilde av denne toposen. Det kan fremstå som repeterende ved første overblikk, men er i realitet en mangefasettert fremstilling av kjærligheten og dets utallige utfall.

Grunnen til at man finner de forskjellige typene av kjærlighet og død, er fordi hver «kjærlighet» er forskjellig. Sanglyrikken opererer ikke under noen fastsatt formel tematisk sett, men det er selvfølgelig noen likheter under det overordnede temaet kjærlighet. 1. Kjærlighetens irrasjonalitet, 2. Intensitet 3. Kjærligheten som både himmel og helvete. Om

det da er kjærligheten selv som dreper forholdet, jeget eller duet er vilkårlig og underlagt tilfeldigheter. Kjærligheten fungerer som katalysator for de inngående temaene sentimentalitet og melankoli, både ved sitt fravær og sin tilstedeværelse. Vi finner en tosidighet i det allerede eksisterende kontrastforholdet. HIMs sanglyrikk tilbyr en flukt til et eget rom for imaginasjon og refleksjon skapt av melankoli og sentimentalitet.

Litteraturliste

Auslander, Philip. 2006. *Perfoming Glam Rock: Theatricality and Gender in Popular Music*. University of Michigan Press: Ann Arbor, Mich

Bale, Kjersti. 1997. *Om Melankoli*. Pax: Oslo.

Bataille, Georges. 1996. *Erotismen* [fra. orig. 1957]. Overs. Agnete Øye. Pax: Oslo.

Bataille, Georges. 1986. *Erotism: Death and Sensuality* [fra orig. 1957]. Overs. Mary Dalwood, City Lights Publishers: San Francisco.

Bowring, Jacky. 2008. *A Field Guide to Melancholy*. Old Castle Books: London.

Brady, Emily. Haapala, Arto. 2003. «Melancholy as an Aesthetic Emotion». *Contemporary Aesthetics*, volume 1. Tilgjengelig fra:
[<http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0001.006>] [Nedlastet 13.09.2014]

Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body: death, femininity and the aesthetic*. Manchester University Press: Manchester.

Buchwald, Dagmar. 1991. «Suspicious Harmony: Kitsch, Sentimentality and the Cult of Distance». *Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture*. Red. Winfried Herget, Narr: Tübingen, s. 35 – 57.

Buvik, Per. 1998. *Georges Bataille*. Gyldendal: Oslo.

Cambridge Dictionaries Online. [<http://dictionary.cambridge.org/>]
«In your heart of hearts» og «Limbo» [Nedlastet 20.09.2014]

Cox, Tracey. Ireland, Melissa. 2009. *The Successful Rebel: Getting What You Want Without Losing Who You Are*. Trafford Publishing: London.

De Rougemont, Denis. 1990. *Love in the Western World*. Overs. Montgomery Belgion. Schocken Books: New York.

Dobson, Joanne. 1997. «Reclaiming Sentimentality Literature». *American Literature*, Vol.69 (2), s. 263 – 288. Tilgjengelig fra: [<http://doi.org/10.2307/2928271>]
[Nedlastet 25.11.2015]

Dye, Robert Ellis. 2004. *The One and Double. Love and Death in Goethe*. Camden House, Boydell & Brewer.

- Halpern, Faye. 2011. «Unmasking Criticism: The Problem with Being a Good Reader of Sentimental Rhetoric». *Narrative*, Jan, Vol.19 (1), s. 51-71. Tilgjengelig fra: [<http://www.jstor.org/stable/41289286>] [Nedlastet 25.11.2015]
- Hammer, Espen. 2004. *Det indre mørke: et essay om melankoli*. Universitetsforlaget: Oslo.
- Herget, Winfried. 1991. «Towards a Rhetoric of Sentimentality». *Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture*. Narr: Tübingen, s. 1 – 14.
- Jacoff, Rachel. 1993. *The Cambridge Companion to Dante*. Cambridge University Press.
- Janss, Christian. Refsum, Christian. 2003. *Lyrikkens liv: innføring i diktlesning*. Universitetsforlaget: Oslo.
- Juntunen, Juho K. 2002. *Synnin Viemää*. WSOY: Helsinki.
- King James' Bible. 1992. The Project Gutenberg Edition of the King James Bible. Tilgjengelig fra: [<http://www.gutenberg.org/cache/epub/30/pg30-images.html>] [Nedlastet 01.05.2015].
- Klibansky, Raymond. Panofsky, Erwin. 1979. *Saturn and Melancholy*. Kraus Reprint: Nendeln.
- Kristeva, Julia. 1987. *Black Sun – Depression and Melancholia*. Overs. Leon S. Roudiez. Columbia University Press: New York
2002. «Melankoli og kunstnerisk skaperkraft». *Feministisk litteraturteori*. Red. Irene Iversen. Pax: Oslo, s. 200 – 2014.
- McGann, Jerome J. 1992. «Byronism: A Hero with a Thousand Faces». *Studies in Romanticism* 31 (3). Boston University, s. 295–313. Tilgjengelig fra: [http://www.jstor.org/stable/25600964?seq=11#page_scan_tab_contents] [Nedlastet: 12.03.2015]
- Medarić Kovačić, Magdalena. 1991. «On the Tradition of Melodrama in Contemporary Russian Literary Forms». *Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture*. Red. Winfried Herget. Narr: Tübingen, s. 257 – 272.
- Praz, Mario. 1974. *The Romantic Agony*. Overs. Angus Davidson. Oxford University Press: London.
- Radden, Jennifer. 2000. *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. Oxford University Press: London.

- Schiller, Friedrich. 1795. «On Naive and Sentimental Poetry». Overs. William F. Wertz Jr. Tilgjengelig fra: [http://www.schillerinstitute.org/transl/Schiller_essays/naive_sentimental-1.html] [Nedlastet 27.10.2014]
- Schneider, Ana-Karina. 2008. «Byronism». *The Literary Encyclopedia*. Tilgjengelig fra: [<http://www.litencyc.com/php/stopies.php?rec=true&UID=1295>] [Nedlastet 27.10.2014]
- Sjkløvsjø, Viktor. 2003. «Kunsten som grep». *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang, Universitetsforlaget: Oslo, s. 13-28.
- Skårderud, Finn. 1997. «Melankoli - den svarte sola». Bokanmeldelse av Kjersti Bales *Om Melankoli*. Tilgjengelig fra: [<http://www.dagbladet.no/kultur/1997/12/02/43144.html>] [Nedlastet 16.09.2014]
- Strandberg, Victor. 1991. «Return of the Repressed: The Sentimentality of T.S Eliot» *Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture*. Red. Winfried Herget. Narr: Tübingen, s. 171 - 186.
«Sentimentality and Social Pluralism in American Literature». *Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture*. Red. Winfried Herget. Narr: Tübingen, s.59 – 77.
- Stark, Ryan J. 1999. «Clichés and Composition Theory». *JAC* 19 (3), s. 453–64. Tilgjengelig fra: [<http://www.jstor.org/stable/20866255>] [Nedlastet 12.12.2014]
- Thorslev, Peter L. 1962 *The Byronic Hero: Types and Prototypes*. University of Minnesota Press: Minneapolis.
- Tompkins, Jane. 2002. «Sentimental kraft. Onkel Toms hytte og litteraturhistoriens politikk». *Feministisk litteraturteori*. Red. Irene Iversen. Pax: Oslo, s. 297-318.
- Walser, Robert. 1993. *Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Wesleyan University Press: Middleton, Conn.
- Wimsatt, W. K, Beardsley, M. C. 1949. «The Affective Fallacy». *The Sewanee Review*, 57 (1), s. 31–55. Tilgjengelig fra: [<http://www.jstor.org/stable/27537883>] [Nedlastet 15.09.2014]
- Žižek, Slavoj. 1994. «Courtly Love, or, Woman as Thing». *The metastases of enjoyment: six essays on woman and causality*. Verso: London, s. 89 – 112.

HIM

Anmeldelser

Carlsson, Martin. 2003. «Albumanmeldelse av Him: "Love metal"». *Ekspresen*.

Tilgjengelig fra: [<http://www.expressen.se/noje/recensioner/musik/him-love-metal/>]
[Nedlastet 23.01.2016]

Cooper, Lana. 2008. «H.I.M. Digital Versatile Doom». *PopMatters*.

Tilgjengelig fra: [<http://www.popmatters.com/review/him-digital-versatile-doom/>]
[Nedlastet 14.03.2016]

Stack, Eamonn. 2007. «HIM Venus Doom Review». *BBC*.

Tilgjengelig fra: [<http://www.bbc.co.uk/music/reviews/gb4h>] [Nedlastet 17.11.2014]

Teegarden, Lance. 2005. «Love Metal Review». *PopMatters*.

Tilgjengelig fra: [<http://www.popmatters.com/review/him-lovemetal/>]
[Nedlastet 03.11.2015]

Østbø, Stein. 2003. «Albumanmeldelse av HIM: Love Metal». *VG*.

Tilgjengelig fra: [<http://www.vg.no/rampelys/musikk/him-love-metal/a/55778/>]
[Nedlastet 20.04.15]

Øyre, Torgrim. 2010. «Finske sukkerspinn-rockere». *Dagbladet*.

Tilgjengelig fra:
[<http://www.dagbladet.no/2010/02/10/kultur/musikk/musikkanmeldelser/anmeldelser/him/10330679/>] [Nedlastet 01.04.2016]

Intervjuer

Bracelin, Jason. 2014. «HIM wears shattered heart on sleeve, wallowing in goth-and-alt-rock-influenced metal». *Las Vegas Review Journal*, Las Vegas.

Tilgjengelig fra: [<http://www.reviewjournal.com/entertainment/music/him-wears-shattered-heart-sleeve-wallowing-goth-and-alt-rock-influenced-metal>]
[Nedlastet 03.01.2015]

Bryant, Tom. 2010. «Affairs of the Heart». *Kerrang! Magazine*, Issue 1295, s. 22 – 26.

Carlsson, Martin. 2005. «him». *Close-up Magazine* #76, Stockholm, s. 90 – 97.

Chick, Stevie. 2005. «Sins of the Flesh». *Kerrang! Magazine*, Issue 1075, s. 24 – 30.

Hersey, Tom. 2014. «Stuck In Metal». *The Music*. Australia.

Tilgjengelig fra: [<http://themusic.com.au/interviews/all/2014/02/14/him-ville-valo/23714/>]

[Nedlastet 23.02.2016]

Huss, Matias. 2004. «HIM - northern light». *Release Music Magazine*. Sverige
Tilgjengelig fra: [<http://releasemagazine.net/Spotlight/spotlighthem.htm>]
[Nedlastet: 09.09.2014]

Ingold, Chris. 2005. «Interview – HIM». *OMH*. UK.
Tilgjengelig fra: [<http://www.musicomh.com/features/interviews/interview-him>]
[Nedlastet 08.10.2014]

Morris, Catherine. 2013. « Interview: Ville Valo of HIM talks Hallowe'en and Satanism». *Trash Hits online rock music magazine*. London.
Tilgjengelig fra: [<http://www.thrashhits.com/2013/11/interview-ville-valo-of-him-talks-halloween-and-satanism/>] [Nedlastet: 16.09.2014]

Martinsson, Lars. 2010. «him». *Close-up Magazine* #118, , Stockholm, s. 80 – 89.

Ramanand, Liz. 2013. «HIM's Ville Valo on the Appeal of Finnish Bands». *Loudwire*. USA.
Tilgjengelig fra : [<http://loudwire.com/him-ville-valo-appeal-of-finnish-bands/>]
[Nedlastet 04.11.2014]

Knuuti, Samuli. 2002. «Born Complete». Overs. fra finsk. *Image Magazine* (7), Helsinki.
2013. «Light to the people». Overs. fra finsk. *Image Magazine* (5), Helsinki.

Patrashov, Roman. 2006. «Enter Byronic Man». Dark Side music forum. Russland.
Tilgjengelig fra:
[<http://www.darksideru.com/interviews/interview.phtml?id=322&dlang=en>]
[Nedlastet 17.02.2015]

Winwood, Ian. 2012. «Remember Me?». *Kerrang! Magazine*, Issue 1402, s. 24 – 25.

Youtube

bigFM TV. 2010. *Ville Valo im bigFM Interview*. [YouTube intervju]. 23.02.2010. Tyskland.
Tilgjengelig fra : [<https://www.youtube.com/watch?v=Y1C6Tyzo0AY>]
[Nedlastet 30.11.2014]

O2 Academy TV. 2013. *HIM Interview - Doo Wop Influences and Writing in the Bath*.
[YouTube intervju]. 06.11.2013. UK.
Tilgjengelig fra: [<https://www.youtube.com/watch?v=m8ntlg4bnUg>]
[Nedlastet: 02.09.2014]

DVD

Digital Versatile Doom: Live at the Orpheum Theatre - XXXVII A.S. 2008. «Ville Valo interview, 15.11.2007, Los Angeles, CA».

Vedlegg

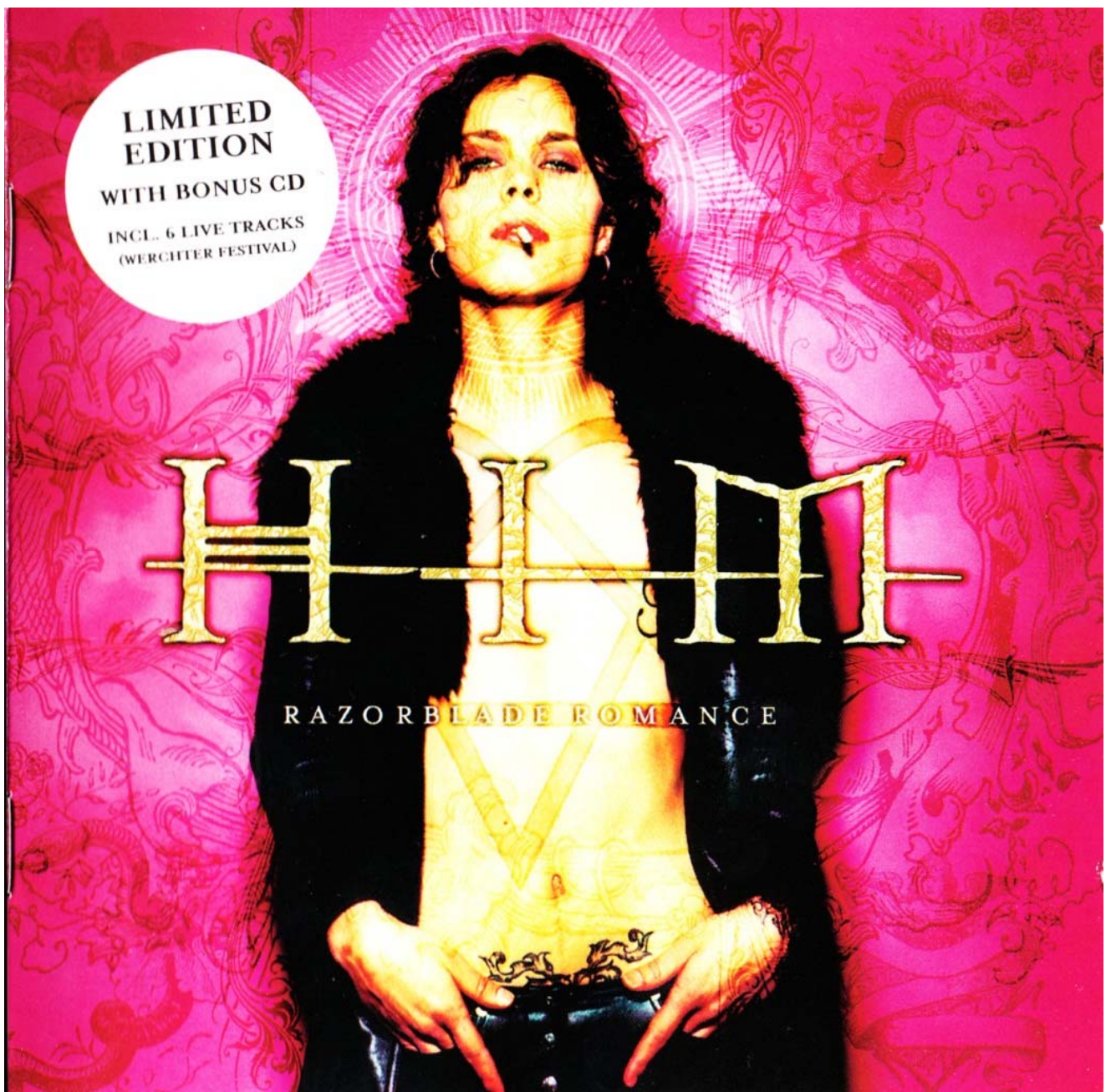
1. Evelyn McHale, *Life Magazine* 1947



Tilgjengelig fra: [<http://time.com/3456028/the-most-beautiful-suicide-a-violent-death-an-immortal-photo/>]

2.

Razorblade Romance platecover



Tilgjengelig fra: [http://www.saintscream.ru/coversdb/7706200211121400_front.jpg]

“Dead Lover’s Lane”

Despair has a face and all these wounds remain unhealed
Bless to kill and enslave are all hearts around love's will
Thrilled to start all over again

Crawl down dead lover's lane,
The maze of memories stained
And sucks the blood right out of my heart

Scream out love's name in vain
Erase the pain again
And lose yourself alone in the dark
On dead lover's lane

Fear has a name written on unhallowed ground with dead leaves
Those words never fail to feed the hunger that dreams
Our needs beyond god's grasp

Crawl down dead lover's lane,
The maze of memories stained
And sucks the blood right out of my heart

Scream out love's name in vain
Erase the pain again
And lose yourself alone in the dark
On dead lover's lane

And suck the blood right of my heart
Right out of my heart

“Vampire Heart”

You can't escape the wrath of my heart
Beating to your funeral song
All faith is lust for hell regained
And love dust in the hands of shame

Let me bleed you this song of my heart deformed
And lead you along this path in the dark
Where I belong until I feel your warmth

Hold me like you held on to life
When all fears came alive and entombed me
Love me like you loved the sun
Scorching the blood in my vampire heart

I am the thorns in every rose, you've been sent by hope
I am the nightmare waking you up from the dream of a dream of love

Let me weep you this poem as heaven's gates close
And paint you my soul scarred and alone
Waiting for your kiss to take me back home

Hold me like you held on to life
When all fears came alive and entombed me
Love me like you loved the sun
Scorching the blood in my vampire heart

“Into the Night”

Trapped in autumn, buried 'neath the leaves
To the echo of the summer softly weeping
Sinking further in this sanguinary sea
Painting pain with pastels through her cemetery eyes

Into the night
We ride,
Scars wide open
Into the night (into the night),
You and I
Torn and broken
Bleed into the night

Blinded by the sun's brightest rays
Radiating from the sharpened razor blade (razor blades)
Side by side; darkness and light
Play their games so unafraid,
Their heartbeats synchronized
(We're engulfed in fire)

Into the night
We ride,
Scars wide open
Into the night
You and I
Torn and broken
Bleed into the night and I'll meet you there

Waiting for the world to end
Oh, let it end again

Will you meet me there?

“Scared to Death”

In the biblical sense and sensibility
Let me know you
I'll kiss that smile off your face just say when

Just say when.

I'm not afraid to say "I love you"
Any more than I used to be babe I am scared to death
To fall in love (with you)

All these pick-up lines from hell
Icebreakers infernal
From a heart so black and blue
Only for you

Just say when again.

I'm not afraid to say, "I love you."
Any more than I used to be, babe.
I am scared to death.
I am scared to death to fall in love with you.

I'm not afraid to say, "I love you."
Anymore than I used to be, babe.
I am scared to death.
I am scared to death to fall in love.

I'm not afraid to admit I adore you
Any more than I was before babe I am scared to death
To fall in love with you

And you're sweet like poison.

“The Cage”

For years I've seen you fighting
Against your heart
Living like you're dying
So far from the sun

Waiting for a guardian angel
To lead you through the dangers
That lie ahead on your way
Towards tomorrows arms

Tears have turned from sweet to sour
And hours to days
You're hiding yourself away
From our cruel world's embrace
And as your days turn to weeks
You'll cry yourself to sleep
In the cage

We all have our fears but yours are
The scariest of them all
Lift your head and let us taste
The horror you adore

And it all starts to makes sense
All the blood wisely shed
Just wait until the truth comes
Knocking on your door

“Don’t Close Your Heart”

I know how it feels to be on your own
In this cruel world where hearts are bound to turn to stone
Where you are alone
And tired of breathing
It's all going wrong
And you just can't stand the pain any more
You're too numb to believe in
In anything

Baby just don't close your heart
Baby just don't close your heart
Baby just don't close your heart
Darling don't let me down

I know how easy it is to let go
Surrender to despair lurking at your door
To lose your soul and all your feelings
Strength all gone
And so many things left unsaid
And deeds undone
You've stopped caring
'Cause it's all in vain

You are so alone
And tired of breathing
It's all going wrong
And you just can't stand the pain

Just don't let me down

“Heartache Every Moment”

From lashes to ashes
And from lust to dust
In your sweetest torment
I'm lost
And no heaven can help us
Ready, willing and able
To lose it all
For a kiss so fatal
And so worn

Oh it's heartache every moment
From the start 'til the end
It's heartache every moment
With you
Deeper into our heavenly suffering
Our fragile souls are falling
It's heartache every moment
Baby with you

And we sense the danger
But don't wanna give up
'Cause there's no smile of an angel
Without the wrath of god
Baby with you
My darling with you

From lashes to ashes
And from lust to dust
In your sweetest torment I am lost
And we sense the danger
But don't wanna give up

“Shatter Me With Hope”

The girl who cried "Love, won't you come and play with me?"

You can be Cassandra, underneath the sword of Damocles

We'll tear this baby apart wise like Salomon

Run, come shatter me now, shatter me with hope

Crawl, come breathe me in, bleed out all sorrows

Scream me a dream, untouched by shadows

Baby, shatter me now, shatter me now

Shatter me with hope

She'll be the witness to the repose of Evelyn

Push the needles into the of canticles of ecstasy

Turn to page 43

And you'll know how I feel

“It’s All Tears”

I'm waiting for you to drown in my love

So open your arms

I'm waiting for you to open your arms

And drown in this love

I'm waiting for you to drown in my love

So open your arms

I'm waiting for you to open your arms

And drown in this love

Open your arms and let me show you what love can be like

It's all tears and it will be 'til the end of your time

Come closer my love

Will you let me tear your heart apart?

Now all hope is gone so drown in this love

So my love your laughter is finally turning into tears

And you're begging for more though the end is getting near

Come closer my love

I'll violate you in the most sensual way

Until you drown in this love

I'm waiting for you to drown in my love

So open your arms

I'm waiting for you to open your arms

And drown in this love

I'm waiting for you to drown in my love

So open your arms

I'm waiting for you to open your arms

And drown in this love

“Salt in our Wounds”

Here we are
In the maelstrom of love
Waiting for the calm
To soothe our hearts

Here we are
And don't know how to stop
Waiting for the war
To end it all

Love is insane and Baby
We are too
It's our hearts little grave
And the salt in our wounds

Here we are
Right back where we began
Waiting for sweet love
With open arms

Here we are
Just like before
Waiting for the warmth
Of that tender storm

Love is insane and Baby
We are too
It's our hearts little grave
And the salt in our wounds

“Tears on Tape”

Church bells toll
Thunder roars around me
I've been warned to prepare myself for the fall

I'm armed to the teeth with tender pain
Of all yesterdays

Tears on tape
I will follow into your heart
Sketching rain from afar

Tears on tape
She surrenders, needle in arm
While we dance into the storm

Darkness falls
Settling the score with love for once and for all
Soaked in blood I cry
My farewells to the summer rain
Lonely and afraid

Tears on tape
She surrenders, needle in arm
While we dance into the storm

And for a moment there's no pain
For once there's no more pain in your eyes
But maybe a little love
Just enough to convince us to keep breathing on

“Killing Loneliness”

Memories sharp as daggers
Pierce into the flesh of today
The suicide of love took away all that matters
And buried the remains in an unmarked grave in your heart

With the venomous kiss you gave me
I'm killing loneliness
With the warmth of your arms you saved me
I'm killing loneliness with you
The killing loneliness that turned my heart into a tomb
I'm killing loneliness

Nailed to a cross together
As solitude begs us to stay
We disappear in the lie, forever
And denounce the power of death over our souls as secret words are said to start a war

With the venomous kiss you gave me
I'm killing loneliness
With the warmth of your arms you saved me
I'm killing loneliness with you
The killing loneliness that turned my heart into a tomb
I'm killing loneliness

“Play Dead”

A moth into a butterfly and a lie into the sweetest truth

I'm so afraid of life

I try to call your name but I'm silenced by the fear of dying in your heart once again

I see the seasons changing

And in the heart of this autumn I fall

With the leaves from the trees

I play dead

To hide my heart

Until the world gone dark fades away

I cry like God cries the rain and

I'm just one step away from the end of today

I see the reasons changing

And in the warmth of the past I crawl

Scorched by the shame

I play dead

To hide my heart

Until the world gone dark fades away

I stay dead

Until you veil my scars and say goodbye to fate

Before it's too late

“And Love Said No”

Love's light blue led me to you
Through the emptiness that had become my home
Love's lies cruel introduced me to you
And that moment I knew I was out of hope

Kill me, I begged and love said no
Leave me for dead and let me go
Kill me, I cried and love said no
Kill me, I cried and love said no

Love's icy tomb dug open for you
Lies in cemetery that bears my name
Love's violent tune from me to you
Rips your heart out and leaves you bleeding
With a smile on your face
Kill me, I begged and love said no
Leave me for dead and let me go
Kill me, I cried and love said no
Kill me, I cried and love said no

Love's light blue took me from you
And that moment I knew I was out of hope...again

Kill me, I begged and love said no
Leave me for dead and let me go
Kill me, I cried and love said no
Kill me, I cried and love said no
Love said no
And love said no

“When Love and Death Embrace”

I'm in love with you
And it's crushing my heart
All I want is you
To take me into your arms

When love and death embrace

I love you
And you're crushing my heart
I need you
Please take me into your arms

When love and death embrace

“No Love”

Forever and ever!

Shadows grow taller
And I'm sleeping on my scars
Lonely, I hold her
And crave for your warmth
(And her touch)

There's no love
No love will be enough for what I'm feeling
No love
No love will be the end of this dreaming of you

Hell is freezing over
And the light is long gone
And I wonder where you are

There's no love
No love will be enough for what I'm feeling
No love
No love will be the end of this dreaming of you

We're the stars in the drawing of the flame
Making love to the rain

There's no love
No love will be enough for what I'm feeling
No love
No love will be the end of this dreaming of you
This dreaming of you
Forever and ever

“Sweet Pandemonium”

Today tomorrow seems so far away
An the wait in vain
So safe, in the blinding light of love unchained
In yesterday's grave

The truth that could set souls free
Is buried within sweet pandemonium
Concealed by disbelief
The riddle stays veiled in sweet pandemonium

Afraid that everything remains unchanged
In this fragile dream
Ashamed of the shattered remains
Of promises made

The truth that could set souls free
Is buried within sweet pandemonium
Concealed by disbelief
The riddle stays veiled in sweet pandemonium

Drained by the anger and grief
Faized by the envy and greed
The secret cries for a release
The lucidity hidden deep in sweet pandemonium

The truth that could set souls free
Is buried within sweet pandemonium
Concealed by disbelief
The riddle stays veiled in sweet pandemonium

“Gone with the Sin”

I love your skin oh so white
I love your touch cold as ice
And I love every single tear you cry
I just love the way you're losing your life

Ohohohohoh my Baby, how beautiful you are
Ohohohohoh my Darling, completely torn apart
You're gone with the sin my Baby and beautiful you are
You're gone with the sin my Darling

I adore the despair in your eyes
I worship your lips once red as wine
I crave for your scent sending shivers down my spine
I just love the way you're running out of life

“Love, the Hardest Way”

Love is the devil counting teardrops in the rain
To the sound of a chalkboard symphony played with nails
For what it's worth I don't wanna see you hurt anymore
Than you have to

Dine on glass, wine on blood
Baby, love the hard way
Baudelaire in Braille
Baby, love the harder way
Once you lose yourself entomb
I promise you love the hardest way

Pretty like a flower on a tomb you are kissed
blue by the last arrows of your sun
Olly olly oxen free
Hide and go weep
No more
Unless you want