

KAPITTEL 5

Den glatte musikken og muligheten for en erfaring

Bendik Fredriksen

OsloMet – storbyuniversitetet

Abstract: A word often used to describe music is “smooth”. It is mostly meant as a negative term, used to label music as commercial, light, superficial and easily forgotten. However, smooth music is also well-made, with a high level of professionalism. In this chapter I take as a starting point the criticism of beauty as smoothness found in Byung-Chul Han’s book *Die Errettung des Schönen [Saving beauty]*, and investigate how this criticism applies to music. Furthermore, I try to define what makes music smooth. While smoothness can easily be defined when speaking about physical objects, music is evasive. Hence, smoothness is defined metaphorically, and according to what it is not, e.g. a work of art, or something that can lead to an experience, a concept I discuss in light of Gadamer, Heidegger, Adorno and Vetlesen. I claim that due to the elusive character of music almost any music can lead to an experience, but it is not a product of the subject’s efforts alone. Moreover, smoothness as a characteristic of music seems to have a liminal quality to it, as it cannot be defined in light of its opposite, but is trapped in its own perfection.

Keywords: music, philosophy, aesthetics, experience, smoothness

Den glatte musikken

Mye av den musikken jeg i løpet av livet har satt pris på, blir regelmessig betegnet som «glatt», både av meg selv og av mennesker i omgivelsene mine. Man finner også betegnelsen glatt i anmeldelser og i musikkjournalistikken i sin helhet (Rusdal, 2016; Rønning, 2017), men hva vil det egentlig si at musikk er glatt? Den musikken som blir anklaget for å være glatt, er typisk meget godt laget. Produksjonen er gjerne prikkfri, fremført

Sitering av denne artikkelen: Fredriksen, B. (2020). Den glatte musikken og muligheten for en erfaring. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stilhet m.m.* (Kap. 5, s. 79–94). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch5>

Lisens: CC-BY 4.0.

av fremragende musikere, det er ren vokal og lette, iørefallende melodier. Glatt er altså på den ene siden et ord som betegner et høyt nivå på ferdigheter og musikalsk håndverk, men når musikk omtales som «glatt», er det på den andre siden oftest ikke ment som ros. Den glatte musikken blir beskyldt for å være overfladisk, uten innhold, friksjonsløs, fort glemt, for kommersiell, for lett og uten dypere verdi, og grunnen til denne nedvurderingen er ofte nettopp at den innehar de åpenbare håndverksmessige kvalitetene. At jeg i ungdomstiden satte pris på musikk med slike kvaliteter, kan være fordi jeg selv øvde mye og ønsket å bli musiker, og jeg var i miljøer, for eksempel på musikklinjen på videregående, der nettopp disse tekniske kvalitetene ble høyt verdsatt. Samtidig var det noe mer. Jeg lyttet ikke til denne musikken for å bli bedre til å spille gitar, eller for å vise at jeg skjønnte hva slags musikk man «skal høre på». Jeg likte den og kunne høre på den igjen og igjen. Den har altså noe *mer*. Slike erfaringer hadde jeg med både Jamiroquai og J.S. Bachs *Passacaglia i c-moll*, men mens det siste er noe av det mest høyverdige som finnes, er det første «glatt». Betegnelsen glatt om musikk har altså noe tvetydig over seg. På den ene siden innebærer glattheten høy (teknisk) kvalitet og et musikalsk velbehag, mens den på den andre siden innebærer lett forglemmelig musikk som motstandsløst forsvinner ut av bevisstheten like fort som man har hørt den, uten å sette spor.

Selv om glatt musikk hovedsakelig knyttes til populærmusikk og undersjanger som «easy listening» og «yacht rock», er ikke andre musikkformer helt unntatt. Både operetter og jazz kan falle inn under kategorien glatt. Det er vanskelig å påpeke konkrete musikalske trekk som gjør musikken glatt, men i all hovedsak er slike trekk kanskje nettopp det høye kvalitetsnivået – i form av teknisk perfeksjon, et behagelig lydbilde og upåklagelige musikalske ferdigheter. Siden glatt musikk ikke er begrenset til én sjanger eller til noen spesifikke trekk ved musikken, kan det synes som om det glatte i stor grad er knyttet til den lyttendes erfaring, uten at man av den grunn kan avskrive at det er enkelte musikalske elementer som gjør musikken glatt. Leser man om populærmusikk og deltar i diskusjoner, kan det synes som om det ofte er en enighet om hva som kjennetegner glatt musikk, og det er ofte det produksjonstekniske det vises til, samt at den rent musikalsk ikke yter motstand. Årsaken til

glattheten ligger både hos lytteren, ettersom hva som yter motstand, vil være basert på tidligere erfaringer, og av *noe* i musikken som av nødvendighet utløser reaksjonen.

I sin bok *Die Errettung des Schönen* fra 2015 fremfører den tysk-koreanske filosofen Byung-Chul Han en kritikk av det glatte, og i særdeleshet skjønnhet som glatthet, og i denne teksten vil jeg undersøke hvordan denne kritikken eller dette argumentet kan la seg overføre til musikk, og jeg vil spesielt se nærmere på noen eksempler fra populærmusikken som faller inn under betegnelsen «glatte musikk». Han sin påstand er at den glatte kunsten ikke kan gi en estetisk erfaring. I dette essayet ønsker jeg å gå denne påstanden i møte, og undersøke hvilke muligheter for en estetisk erfaring som finnes i musikk som er vedtatt som glatt. Mens «det glatte» enkelt kan påpekes når det gjelder et fysisk objekt, er det åpenbart at innenfor musikken må betegnelsen være en metafor. Spørsmålet er derfor om kritikken holder vann når det glatte verken kan ses eller føles. Av nødvendighet vil denne teksten også delvis være en undersøkelse av hva som utgjør glatthet i musikk.

Byung-Chul Hans kritikk av samtidsestetikken

Han sin estetikk går inn i en større samfunnskritikk rettet mot den neoliberale konsumkulturen. I *Müdigkeitsgesellschaft* (Han, 2010) fremmer han påstanden at årsaken til oppblomstringen av vår tids ledesykdommer, depresjon, utbrenthet, ADHD og så videre skyldes en overflod av positivitet, en positivitet som gjør menneskene syke fra innsiden, i kontrast til tidligere tider, da ledesykdommene var kjennetegnet ved negativitet, infeksjoner fra utsiden. Kritikken mot positivitetssamfunnet videreføres i *Die Errettung des Schönen* (Han, 2015). I en tidsalder der man unngår og frykter negativitet, blir glattheten samtidens signatur. Den forener Jeff Koons, iPhone og brazilian waxing (Han, 2015, s. 9). Det glatte gir ingen motstand, det sårer ikke, det er et ideal som bæres frem av «likes». Selv om glattheten kan betegne store deler av samfunnsutviklingen, er Hans primære anliggende, som nevnt over, hvordan det skjønnne har blitt side-stilt med det glatte. Når Han (2015, s. 25–33) beskriver den historiske bakgrunnen for det glatte estetikk, begynner han med Pseudo-Longinus'

avhandling om det opphøyde, der den overveldende negativiteten hører til det skjønne. Skjønnhet kan her være smertende, den går ut over det rene velbehaget og er alt annet enn glatt. En lignende samhörighet mellom det skjønne og det sublime finner han hos Platon, der møtet med det skjønne kan være rystende. Når det skjønne og det sublime senere har blitt adskilt, er det blant annet gjennom koblingen mellom det skjønne og det glatte. Edmund Burke, som Han (2015, s. 26–29) vier en del plass, skiller ut det skjønne som positivt og det sublime som negativt ved å fremstille det skjønne som glatt, sirlig, lite, lyst og sart, mens det sublime er grovt, massivt, mørkt og dystert. Selv om det sublime kan virke smertende og skremmende, er det sunt og opplivende for gemyttet, og det blir med det ifølge Han vendt om til positivitet i subjektets tjeneste og mister sin annerledeshet.

Kant (Han, 2015, s. 31) gjør det samme skillet mellom det skjønne og det sublime, der førstnevnte utløser et positivt velbehag, men i tillegg skriver Kant inn et erkjennelsesforløp. «Det skjønne produserer riktignok ikke selv noen erkjennelse, men det *pleier* erkjennelsesvirksomheten. Subjektet behages av *seg selv* stilt overfor det skjønne. Det skjønne er en autoerotisk følelse» (Han, 2015, s. 30, min oversettelse).¹ Det velbehaget det skjønne gir, er altså en subjekt- og ikke en objektfølelse. Det sublime er hos Kant, i likhet med hos Burke, negativt – en kilde til smerte og ulyst. Subjektet føler seg et øyeblikk avmektig i møte med den voldsomme naturen, men gjenvinner raskt kontrollen gjennom fornuften og ideen om uendelighet som hever seg over naturen.

Siden alt i naturen er smått i forhold til denne målestokken, fant vi en overlegenhet i vårt sinn i forhold til naturen i dens umåtelighet. Slik lar naturkrefte-nes uimotståelighet oss ganske visst erkjenne vår fysiske avmakt, betraktet som naturvesener, men samtidig avdekker den en evne til å bedømme oss selv som uavhengige av naturen, og en overlegenhet i forhold til naturen som ligger til grunn for en helt annen slags selvbevaring enn den som naturen utenfor oss kan true. ... Således blir naturen ikke bedømt som sublim i den grad den er fryktinngytende, men fordi den fremkaller vår styrke. (Kant, 1995, s. 136)

1 «Das Schöne produziert zwar selbst keine Erkenntnis, aber es *unterhält* das Erkenntnisgetriebe. Das Subjekt gefällt *sich selbst* angesichts des Schönen. Das Schöne ist ein autoerotisches Gefühl.»

I likhet med det skjønnne er også det sublimen en autoerotisk selvfølelse, uten *det andres* negativitet. Subjektet forblir ved seg selv.

Han sitt ønske er å rehabilitere et skjønnhetsbegrep som innehar det negative andre. Det kan ikke skje ved å sette de to opp mot hverandre (de har samme opphav), derimot må skillet mellom det skjønnne og det sublimen oppheves, det desubjektiverende sublimen må tilbakeføres til det skjønnne.

Erfaringsbegrepet

Et sentralt aspekt ved Han sin kritikk er at den glatte skjønnheten ikke kan føre til en genuin estetisk erfaring, men hva slags erfaring er det Han snakker om? For Han er en erfaring en dyptgripende, negativ hendelse som river mennesket ut av dets vante forestillinger og tvinger det til å se på saken, for ikke å si sitt eget liv, i et annet lys. Gadamer beskriver erfaringen på lignende måte: «[Den] egentlige erfaringen er alltid negativ. Når vi gjør en erfaring med en gjenstand, betyr det at vi hittil ikke har sett den riktig, og at vi nå forstår den bedre. Erfaringens negativitet har altså en eiendommelig produktiv mening» (Gadamer, 2010, s. 394) Gjennom erfaringen trer noe nytt inn i bevisstheten, noe som også vil si at vi ikke kan gjøre den samme erfaringen om igjen; erfaringen er unik.

I sin artikkel om (den musikalske) erfaringen har Vetlesen (2004) samme utgangspunkt. Erfaringer er rystende, overveldende begivenheter som bringer oss i kontakt med basale sider ved vår eksistens – grunnvilkår ved tilværelsen – som avhengighet, sårbarhet, dødelighet og eksistensiell ensomhet. En erfaring er, for å følge Gadamer, erfaring av menneskets endelighet. Videre følger Vetlesen Gadamer i at det erfarte yter *motstand*, det «motsetter seg at subjektet later som om ingenting er hendt, som om alt er som før møtet med det erfarbare» (Vetlesen, 2004, s. 43). Her inntre det en suspensjon, en «tilsidesetting av noe for å muliggjøre danningen av noe annet, et skifte i grunnleggende modus i verden» (Vetlesen, 2004, s. 24). Gadamer beskriver i sin hermeneutikk noe av det samme, der forståelsen betinges av at møtet med det overleverte tvinger frem en suspensjon av fordommene, en suspensjon som er formulert som et spørsmål som holder mulighetene åpne (Gadamer, 2010, s. 337). Dette leder Vetlesen

til å spørre hva som skal til for at dette skal skje. Selv om det er vanskelig å bestemme entydig hva slags kvalitet som bestemmer det som skaper den skakende erfaringen, er det klart at erfaringen ikke er den erfarendes verk alene. I erfaringen har subjektet også egenskaper som objekt, siden erfaringen ikke er en intendert handling, det er det erfarbare som slår inn. Vetlesen kaller den kvaliteten ved det erfarte som frembringer erfaringen, «transcendens». Det vil ikke si at det erfarte objektet har denne egenskapen overfor alle. Det er snarere slik at subjektet er deltagende. Gadamer beskriver dette produktive mellomrommet mellom den som erfarer og det erfarte (overleveringen) som et spill, en utveksling som er avhengig av begge parter, og som kan skape en endring hos den som erfarer. Det glatte kan derimot tenkes mer i retning av en overføring uten spill, uten anstrengelse og virkelig deltagelse hos den som erfarer. Vetlesen konkluderer – i egne ord noe trivielt – med å påpeke at:

Bare det kan berøre et menneskelig subjekt som det konkrete subjektet er berørbart av. ... Evnen til å bli berørt må matches av potensialet til å berøre. Når bare en av disse forutsetningene, eller elementene, er til stede, kan ingen erfaring finne sted. (Vetlesen, 2004, s. 47)

Og den egenskapen ved det erfarte som gjør erfaringen mulig, er transcendens. Dette forholdet mellom det erfarte objektet og det erfarende subjektet ser ut til å samsvare med bestemmelsen av det glatte, dog med motsatt fortegn.

Mens det glatte har en kontinuerlig karakter, er erfaringen diskontinuerlig. Når Han kritiserer det glatte for å mangle et «riss» («Riß»), noe det skjønne innehar i den konsepsjonen han søker, tilsvarer det det samme skillet mellom det glatte, erfaringsfrie livet i en friksjonsfri positivitet. Motsetningen er gjenstanden, objektet, som er tildekket, såret, opprevet, påvirket av det negative andre, som det livet som har blitt tvunget ut av sin egenhet av rystende erfaringer, og som selv har blitt noe annet enn det var – i korte trekk: Det som gir motstand. Begrepet «riss» opptrer også hos Heidegger i *Kunstverkets opprinnelse* (2000), der han bruker det for å beskrive striden mellom jorden og verden som kjennetegner kunstverket. Selv om Han ikke påpeker dette, er det noen åpenbare likheter. Heidegger skriver:

Striden er ingen revne [Riß] på samme måte som en kløft. Den er snarere de stridendes inderlige tilhørighet til hverandre. Denne revnen binder de mot-satte sammen i den opprinnelige enhet de har i en felles grunn. Revnen er et grunnriss. Den er et ut-kast som tegner grunntrekkene til hvordan det værendes lysning åpner seg. (Heidegger, 2000, s. 74–75)

Som oversetterne påpeker, kan riss bety både revne og utkast eller plan. Det kan altså betegne et produktivt rom hvorfra noe nytt kan springe frem, ikke ulikt det produktive mellomrommet som Gadamer beskriver. I det hele tatt er det noen likheter mellom kunstbegrepet Heidegger fremmer, og det Han søker, noe han kommer inn på mot slutten av *Die Errettung des Schönen* (Han, 2015). Hos Heidegger er kunstverket en ontologisk størrelse hvis vesen er sannhet, forstått som avdekking av væren. Det er, som nevnt over, ikke noe statisk, det er en strid, det er noe som skapes. Som Gadamer formulerer det i etterordet: «[K]unstens vesen består i et utkast som lar noe nytt fremstå som sant. Den sannhetens hendelse som finner sted i kunstverket, innebærer at ‘en åpen plass bryter frem’» (Gadamer, 2000, s. 133). Skjønnheten er da for Heidegger den måten sannheten fremtrer som avdekkethet på (Heidegger, 2000, s. 64, 100).

Han oppsummerer den innledende analysen i begrepet det *digitalskjønne*, som han setter opp mot det naturskjønne.

I det digitalskjønne er den *andres* negativitet helt og holdent opphevet. Derfor er det helt *glatt*. Det rommer ingen *rifter*. Dets signum er det negativitetsløse velbehag, nemlig [et] *tiltaler meg*. Det digitalskjønne danner et *likhetens glatte rom*, der ingen fremmedhet, ingen *alteritet*, slipper inn. Det rene *innen* uten den minste eksterioritet er dets fremtredelsesmodus. (Han, 2015, s. 36, min oversettelse).²

I kontrasteringen til det naturskjønne griper Han til Adorno (1998). Det naturskjønne er ikke nødvendigvis forbundet med velbehag, det er snarere noe smertende: «Smerten i synet av det skjønne, som ikke er mer levende noen andre steder enn i naturerfaringen, er både lengselen etter

2 «Im Digitalschönen ist die Negativität des Anderen gänzlich aufgehoben. Daher ist es ganz *glatt*. Es soll keinen *Riss* enthalten. Sein Signum ist das negativitätslose Wohlgefallen, nämlich das *Gefällt-mir*. Das Digitalschöne bildet einen *glatten Raum des Gleichen*, der keine Fremdheit, keine *Alterität* zulässt. Das reine *Drinne*n ohne jede Exteriorität ist sein Erscheinungsmodus.»

det skjønnheten lover ... og lidelsen ved det utilstrekkelige i det som viser seg» (Adorno, 1998, s. 134). Det naturskjønne er altså noe man ikke bevisst kan gripe, det innehar en fjernhet. Dets tidslighet er det kommende, det som ennå ikke er, og deri ligger også dets verdighet, ved at det «avviser den intensjonale menneskeliggjørelse» (Adorno, 1998, s. 135). Dette utilgjengelige, hevder Adorno, har gått over i kunstens karakter ved at den avviser «enhver brukssammenheng».³ Dette i motsetning til kommunikasjon: «For kommunikasjon er åndens tilpasning til det nyttige, der den stiller seg i rekken av varer, og det som i dag kalles mening, er en del av dette uvesenet» (Adorno, 1998, s. 135). Det digitalskjønne har en helt annen tidslighet, det kjennetegnes av det umiddelbare uten verken fremtid eller historie, det er noe som *foreligger*. Det naturskjønnes ubestemte fjernhet unndrar det ethvert konsum, noe Adorno sammenligner med musikkens karakter: «Som i musikken viser det skjønn seg i naturen i et glimt, som straks forsvinner, før en får forsøkt å gjøre det håndfast» (Adorno, 1998, s. 133). I det digitale nettverket som er spunnet over verden, er denne negativiteten utelukket. Jo tykkere nettet er, desto grundigere skjerner det verden fra det *andre*, er Han sin tese. Igjen sitter man med et autoerotisk rom der man spiller seg selv, der ingen omveltning er mulig.

Det glatte og musikken

I sin *Æsthetik* fra 1889 åpner Marcus Jacob Monrad kapitlet om musikk med følgende setninger, som beskriver musikkens gåtefullhet:

Vi befinde os her tilsyneladende paa et mørkt Omraade. Den hele ytre Verden med sine Former og Farver, sin Klarhed og Haandgribelighed er forsvunden for vort Syn; vi have kun tilbage Luftbølger og indre Zitringer, Bevægelser der ere forsvundne i samme Øieblik som de fornemmes (Monrad, 2013, s. 479).

Byung-Chul Han går ikke noe særlig inn på musikk, kanskje med gode grunner. Mens det glatte enkelt kan påpekes og føles på en fysisk overflate og i mer generelle ordelag kan bestemmes som overføring uten hindringer, er det vanskelig å påpeke hvor det glatte i musikken er, til tross for

3 Heidegger (2000) kontrasterer også kunstverket mot brukstingen.

at ordet er hyppig brukt til å kategorisere musikk. Musikk unndrar seg språket, og som sitatet fra Monrads *Æsthetik* over antyder, fremstår den ofte som et dunkelt område når man skal beskrive den. Betegnelser som «sterk», «svak», «høy» og «lav» kan la seg overføre fra andre kunstformer til musikk, men et adjektiv som «glatt» er mer vrient. Mens Jeff Koons' *Balloon dog* har en glatt overflate vi kan se og føle – vi kan rent objektivt si at den er glatt – kan vi verken ta på eller se musikken. Det at musikken ikke kan berøres, må anses som å heve dens mystiske karakter, for som Han påpeker i en henvisning til Roland Barthes, er følesansen den mest avmystifiserende. Selv om musikken er mystisk og dunkel, er det samtidig ingen kunstarter som har en slik særegen evne til å påvirke sinnet. Den har altså en fjernhet og en nærhet som opptrer samtidig, og som det er vanskelig å verge seg mot. Musikken har på sett og vis en påtvingende annerledeshet, den er tilslørt, og vi har ikke alltid kontroll over når den treffer oss.

Fra Barthes' essay om fotografiet, *Det lyse rommet* (Barthes, 2001), henter Han begrepsparet *studium* og *punctum*, som uttrykker to elementer ved fotografiet som også kan angå musikk. *Studium* betegner konsentrasjon eller interesse for noe. *Studium* er nonchalant halvhjertet og uforpliktende – helt OK. *Punctum*, derimot, er det elementet som «skyttes frem fra scenen, lik en pil som gjennomborer meg» (Barthes, 2001, s. 38). *Punctum* sårer og ryster oss og krever vår fulle oppmerksomhet, som et rovdyrblick som stirrer på oss og stiller spørsmål ved vårt blikks suverenitet (Han, 2015, s. 47). Mens *studium* kjennetegner det ensformige, banale og «unære» fotografiet, som informasjon, innehar *punctum* noe uklart og hemmelig. Det skjuler noe og kan påpeke det ubestemte i oss selv. Videre krever *punctum* ettertanke, det er det som hever seg over formidlingen. Barthes påpeker at film ikke kan inneha *punctum* på grunn av dets tidslighet. Hvis man lukker øynene, er det borte, man må stirre uavbrutt, fråse i bilder. Byung-Chul Han kobler dette til musikken. «*Punctum* forutsetter en *seingens askese*. Det har noe musikalsk ved seg. Denne musikken klinger først når man lukker øynene, når man anstrenge seg for å oppnå taushet» (Han, 2015, s. 49, min oversettelse).⁴ Dette

4 «Das *punctum* setzt eine *Askese des Sehens* voraus. Ihm wohnt etwas Musikalisches inne. Diese Musik erklingt erst beim Augenschließen, im 'Bemühen um Stille.'»

er et interessant syn på musikalitet, ettersom musikk i stor grad har den samme tidsligheten som filmen. Musikk som fysisk fenomen eksisterer som tidsforløp, den forsvinner samtidig som den blir fremført. *Punctum*, derimot, er den tonende stillheten som sitter igjen når det andre har falt bort. *Studium* har åpenbart en kobling til det glatte, et velbehag som oppstår ved ens egen interesse, det vi kan kalle en opplevelse. I opplevelsen behersker vi kunsten, objektet forblir et objekt for vår estetiske sans, og som Heidegger polemisk påpeker, er opplevelsen «det element gjennom hvilket kunsten dør» (Heidegger, 2000, s. 98). *Punctum* er det som bryter dette, og som gjør objektet til subjekt, ikke ulikt det som skjer i erfaringen, der det erfarte griper inn i livsverdenen og tvinger en til å se tilværelsen i et nytt lys. *Punctum* samsvarer med Adornos påpekning av at det skønne i musikken «blinker», men der fotografiet avbilder virkeligheten, er musikken sin egen virkelighet. Musikkens *punctum* er derfor av en annen karakter, men like fullt overraskende.

Som Vetlesen påpeker, er det vanskelig å bestemme den kvaliteten som gjør at et kunstverk kan frembringe en erfaring. Mens Barthes kan beskrive hva *punctum* er i fotografiet, og kanskje forklare hvorfor, er det langt vanskeligere i musikken, for den er alltid tilslørt, delvis utilgjengelig i språket. Videre er det klart at *punctum* er et resultat av møtet mellom objektet og subjektet. Det er avhengig av en mottagelighet og vil ikke være det samme for alle.

Populærmusikken

En vanlig kvalitetsangivelse på populærmusikk er dens popularitet eller kommersielle appell. Musikken rangeres typisk etter antall avspillinger eller salgstall. Når det er sagt, er populærmusikken i høyeste grad også gjort til gjenstand for andre kvalitetsvurderinger, som anmeldelser, personlige rangeringer, spillelister, samlealbum, kåringer og prisutdelinger. En artist som de siste årene har sett ut til å manifestere mange av de egenskapene Han kritiserer, er den norske artisten Kygo. Kygo er en artist som er spunnet inn i den digitale veven på flere måter. I tillegg til at han tok pianotimer som barn, har Kygo lært seg å bruke digitale verktøy gjennom å se på YouTube-videoer, et medium som også bidro sterkt til hans

musikalske karriere. Som flere andre artister begynte Kygo med å legge ut musikk på nettsider som YouTube og SoundCloud, og han har gjennom antall visninger og «likes» blitt en internasjonal stjerne. Han er også den artisten som raskest har nådd en milliard avspillinger på Spotify (i 2015). Musikalsk befinner musikken hans seg innenfor paraplybetegnelsen EDM (electronic dance music) og underkategorier som «tropical house». Tempoet er stort sett lavere enn i den mer typiske EDM-musikken, og han blander akustiske og elektroniske instrumenter, med utstrakt bruk av gjestartister. Bruken av digitale instrumenter åpner for et perfektjonsnivå som er vanskelig å få til på et akustisk instrument, siden det digitale alltid vil låte like fint og kan manipuleres i det uendelige i ettertid, til det ferdige resultatet er som man vil ha det. På debutalbumet *Cloud Nine* er lydbildet gjennomgående behagelig, de elektroniske instrumentene har svært ofte en ullen klang, uten skarpe ansatser og skjærende overtoner. Sangene er typisk bygget opp på et fundament av synthpad og eventuelt piano eller et annet akustisk instrument, mens det i instrumentale mellomspill ofte er en repetitiv melodi spilt på piano, eller en fløyteaktig lyd. Selv om det er en viss intensitetskurve i sangene, når de sjelden et virkelig ekstatisk høydepunkt, og alle sangene har tilsynelatende samme oppbygning. Som helhet er albumet fremragende produsert, og ikke minst er det, ifølge flere anmeldere, glatt (Kulseth, 2016; Singh, 2016).

Når Kygo har blitt en verdensstjerne, er det ikke bare i egenskap av musikken. Han har blant annet et varemerke med egen kleskolleksjon og egne lydprodukter markedsført under emblemet Kygo Life. Rent estetisk kjennetegnes produktene av skandinavisk design og, ifølge nettsiden kygolife.com, av et ønske om stadig forbedring. Ikke minst har han bidratt til å bygge opp under myten om seg selv gjennom å produsere en dokumentarfilm om sin egen karriere, der vi kan følge ham fra gutterommet til en tilværelse som verdensstjerne. Det bildet som skapes gjennom helheten av Kygos produksjon i form av musikk, musikkvideoer og andre produkter til salgs, fremstår i stor grad som et akkompagnement til et friksjonsfritt liv.

Kygo som fenomen kan uten vanskeligheter kategoriseres som kulturindustri, men selv om musikken er omsluttet og båret frem av kommersielle interesser, salg av klær og høretelefoner, en glatt, visuell estetikk

og i det hele tatt et produkt av antall avspillinger, kan man derav slutte at musikken er uten estetisk verdi – med mulighet til å ryste? Kan den kommersielle konteksten som omringer musikken, gjøre musikken glatt, eller er den et autonomt rom som hever seg over dette? Dersom ett menneske har en genuin erfaring ved å lytte til Kygo, kan vi da si at musikken er glatt, i Byung-Chul Hans forståelse? Det er problematisk å hevde at kommersialisering endrer musikkens vesen, men kommersialisering vil gjøre musikk til en vare. Som nevnt over er nettopp vareverdien den mest fremtredende kvalitetsbetegnelse innenfor populærmusikk, og når kunstverket omsettes, blir det en gjenstand (Gadamer, 2000, s. 124). Ved å være en gjenstand forlater det erfaringens område til fordel for opplevelsen, velbehaget som opprettholder subjekt-objekt-dualismen.

Som gjennomgangen i denne teksten har vist, kobler Han det glatte til både en subjekt- og en objektside. Objektsiden bestemmes som glatt ved at den ikke har rifter, ikke ryster eller sårer, er utilslørt, motstandslos uten sublimitet, mens vi på subjektsiden finner virkningen, et selvbekreftende velbehag, der ingen erfaring er mulig. Det glatte er en optimert overflate, og i så måte kan man si at en perfektjonert (hvis noe sånt finnes) musikkalsk overflate kan være optimert. Spørsmålet er bare hva vi mener med dette. Den optimerte musikalske overflaten kan på mest overbevisende måte begrense seg til håndverket, ut fra kriterier som balanse mellom elementene og form, og i så måte kan vi si at mye av Kygos musikk er glatt. Kygos musikk er i stor grad digitalskjønn, rent bokstavelig. Spørsmålet er om det bare er på overflaten. Dersom vi bestemmer det glatte ut fra virkningen, fremstår det mer som en ad hoc-definisjon.

Som Vetlesen (2004) påpeker, oppstår erfaringen i det genuine møtet mellom objektet og subjektet som er åpent for erfaringen, og i møtet fullbyrdes transcendenten. Det vil si at erfaringen er unik for hvert menneske, siden møtet mellom subjekt og objekt er unikt, og, som Gadamer påpeker, er den unik fordi man kan gjøre den kun én gang. Det finnes imidlertid andre måter man kan tenke seg at Kygos musikk kan frembringe en erfaring på, som i en konsertsammenheng, der helheten antar sublim proporsjoner, som erfaring av kroppen gjennom dans, og ikke minst som en tidsmarkør. Musikk, derunder selvfølgelig også populærmusikk, har, som Ruud (2013) påpeker, en evne til å hensette oss til tider

og steder, til minner fra vårt eget liv. Denne følelsen av å bli hensatt til en annen tid i ens liv som har passert, og som man aldri vil få tilbake, som barndom og ungdom, åpner en dør til et eksistensielt rom. Nettopp ved at musikken minner oss om det forgangne, vil slike musikalske minner minne oss om vår egen endelighet.

Avslutning

Man kan spørre seg hva det er Han ønsker seg. Er det en retur til Platon og Pseudo-Longinus' skjønnhetsbegrep – et skjønnhetsbegrep som innehar den radikale annerledesheten, og som redder skjønnheten, som titte-len impliserer? Det er også noen åpenbare problemer med Hans kritikk av samtidestetikken. For det første velger han eksempler som enkelt lar seg bestemme som glatte, ofte ved at de rent fysisk er glatte, mens det glatte innenfor andre områder, som musikk, må betegnes som en metafor, og innimellom er det vanskelig å se hvor grensen mellom metafor og virkelighet går. Rent språklig er glatthet et takknemlig emne å diskutere innenfor konteksten Han plasserer seg i. Det glatte yter ikke motstand, er uten rifter og er åpent, ikke tilslørt. Alt dette står i motsetning til det Han ønsker å løfte opp. Er «glatte» rett og slett brukt som en betegnelse på det et objekt ikke har? Det er også uklart hvordan det glatte bestemmes. Det kan være en egenskap som gjelder for alle, alltid, men det kan også synes som om det glatte bestemmes av virkningen, som nevnt over, som en ad hoc-definisjon. I så måte må det glatte bestemmes av hver enkelt, og videre må transcendent og det sublime bestemmes individuelt. Som nevnt i innledningen har den glatte musikken noe tvetydig ved seg. Den er på den ene siden kjennetegnet ved høy kvalitet, mens den på den andre siden er lett glemt. Det at den glatte musikken er tvetydig, vil også si at den ikke kan bestemmes av en motpart. Byung-Chul Han (og jeg i denne teksten) vier mye plass til å si hva den glatte musikken *ikke* er, i form av at den *ikke* leder til erfaringen, *ikke* ryster oss og *ikke* tvinger oss til å se vårt liv i et nytt lys, for å nevne noe. Vi kan videre si at den glatte kunsten *ikke* er det Heidegger beskriver i *Kunstverkets opprinnelse* (2000), kunst som sannhetens i-verk-settelse. Til tross for denne tydelige avgrensningen mot de virkelige kunstverkene er det i tillegg en annen avgrensning som retter

seg mot musikken som verken er kunstverk eller glatt, og kanskje er det ved å fremme denne tvetydigheten at det glatte kan bestemmes som noe i musikken. Den glatte musikken er alltid full av kvaliteter, og lavt ansett musikk, som dansebandmusikk, for ikke å si amatørmusisering, er ikke glatt. Den glatte musikken inntar en nærmest liminal posisjon på en kvalitetskala. Den stanger mot grensen til det livsinngripende, samtidig som den ikke kan avskrives, på grunn av de tekniske kvalitetene. Den er på en måte fanget av sin egen perfektjon, en optimering av virkemidlene, som den må bryte gjennom for å kunne nå inn til lytteren på et dypere nivå.

Det er selvfølgelig også mye kunstproduksjon som ikke passer inn i Hans samtidsdiagnose, og i likhet med Adorno står han i fare for å skjære hele populærkulturen over en kam. Til tross for disse innvendingene peker Han på noen sentrale trekk ved store deler av samtidsestetikken, blant annet sammenblandingen av kunst og kommunikasjonsmidler og grensen mellom estetisk og kommersiell verdi. Uten å utsette seg for det negative står man i fare for stagnasjon, ved en gjentakende, autoerotisk, behagelig selvbekreftelse. Som selfiekulturen (som Han også nevner) er den glatte overflaten et speil der vi kan beskue vår egen overflod. Ikke uten grunn alluderer enkelte sjangre som typisk betegnes som glatte, som yacht rock og tropical house, til en bekymringsfri tilværelse med materiell overflod. I så måte ligger muligheten for det sublimе nettopp i gjenspeilingen av overfloden. Der Kygo (for min egen del) nærmer seg *punctum*, er det som en kontrast til den livsbejaende kulturen musikken står i sammenheng med. I mange av låtene er det en melankoli, en sår undertone som viser seg gjennom mollpregede melodier og den tidligere nevnte mangelen på et tydelig høydepunkt. Sammen med de åpenbare håndverksmessige kvalitetene er det kanskje denne undertonen som har gjort at Kygo har oppnådd verdensomspennende popularitet.

Som jeg nevnte innledningsvis, har jeg store deler av livet satt stor pris på «glatt» musikk. Spørsmålet er bare om denne musikken er glatt på den måten som er skissert i denne teksten. Dersom glattheten bestemmes av den effekten den gir, må jeg nesten si nei, i hvert fall på egne vegne. Jeg har ikke noe minne om den store, altomveltende erfaringen Han vil til, men jeg har hatt erfaringer der det, som Vetlesen formulerer det, «går kaldt nedover ryggen min, når hårene reiser seg, når jeg med ett blir kald

og deretter glovarm; når pulsen hamrer i brystet, når ansiktshuden rødmer» (Vetlesen, 2004, s. 41). Samtidig er den følelsen jeg har sittet igjen med, en slags gledefylt spenning, der noe nytt har trådt inn i livet. Jeg har erfart noe nytt, om ikke i livet, så i musikken. Hva musikk kan være, har blitt utvidet. Kanskje er det dette *mer* som har gjort at disse opplevelsene har stått igjen. En musikalsk erfaring av at det er musikken som berøres, ikke en eksistensiell erfaring frembrakt av musikken. Livet har ikke nødvendigvis endret seg, men forståelsen av hva musikk kan være, er endret.

Kan hende er musikken et område som er beskyttet fra glattheten, for i musikken kan ikke det glatte entydig påpekes. Musikken forsvinner samtidig som den oppstår, tildekkes samtidig som den avdekkes, og der følelsensens kan være et skjold som beskytter deg mot erfaringen, har musikken en karakter som gjør at den kan trenge seg på, på en helt annen måte. Den krever å bli hørt, på sett og vis, og det er kanskje derfor den har en særegen stilling. Til og med den mest anonyme bakgrunnsmusikken, som muzak, er laget og utvalgt fordi den virker på oss, mer eller mindre bevisst, blant annet ved at den stimulerer oss til å konsumere. Dette noe provoserende eksemplet på kommersialisme og musikalsk virkning forteller oss kanskje at de elementene i musikken som griper inn i vårt liv, kanskje kan bestemmes, men løsningen på den gåten blir ikke avslørt i denne teksten.

Litteratur

- Adorno, T. W. (1998). *Estetisk teori*. Oslo: Gyldendal.
- Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet: tanker om fotografiet* (bd. 6). Oslo: Pax.
- Gadamer, H.-G. (2000). Innføring. I M. Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse* (s. 111–134). Oslo: Pax.
- Gadamer, H.-G. (2010). *Sannhet og metode: Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Pax.
- Han, B.-C. (2010). *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Han, B.-C. (2015). *Die Errettung des Schönen*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Heidegger, M. (2000). *Kunstverkets opprinnelse: Med en innføring av Hans-Georg Gadamer* (bd. 1) (E. Øverenget & S. Mathiesen, Overs.). Oslo: Pax.
- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)* (bd. 8). Oslo: Pax.
- Kulseth, M. (2016, 12. mai). Kygo skuffer stort på sitt aller første album. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/jPp2z/kygo-skuffer-stort-paa-sitt-aller-foerste-album>

- Monrad, M. J. (2013). *Æsthetik: det skjønnne og dets forekomst i natur og kunst*. Oslo: Vidarforlaget.
- Rusdal, E. H. (2016, 20. mai). Bedre neste gang. *Dagsavisen*. Hentet fra <https://www.dagsavisen.no/kultur/musikk/bedre-neste-gang-1.727953>
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Rønning, Ø. (2017, 10. februar). Glatt popcountry fra Kurt. *Dagbladet*. Hentet fra <https://www.dagbladet.no/kultur/glatt-popcountry-fra-kurt/67022790>
- Singh, S. (2016, 12. mai). Som en chartertur til Costa del Søl. *Dagbladet*. Hentet fra <https://www.dagbladet.no/kultur/som-en-chartertur-til-costa-del-sol/60380074>
- Vetlesen, A. J. (2004). Erfaring. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium; fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.