

HADLE OFTEDAL ANDERSEN

**GULL-
ALDER**

OM NORSKE ROCKETEKSTAR 1979 – 1990



FAGBOKFORLAGET

Gullalder

HADLE OFTEDAL ANDERSEN

GULL- ALDER

OM NORSKE ROCKETEKSTAR 1979 – 1990



FAGBOKFORLAGET

Boken ble første gang utgitt i 2024 på Vigmostad & Bjørke AS.
© Hadle Oftedal Andersen 2024

Dette verket, tilgjengelig fra <https://oa.fagbokforlaget.no>, omfattes av åndsverksloven og er lisensiert under følgende Creative Commons-lisens: Creative Commons Navngivelse 4.0 Internasjonal (CC BY 4.0).

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere eller spre materialet i hvilket som helst medium eller format, og til å remikse, endre eller bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål, inkludert kommersielle. Disse frihetene gis på følgende vilkår: Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen, og indikere om endringer er blitt gjort. Du kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av materialet. Du kan ikke gjøre bruk av juridiske betingelser eller teknologiske tiltak som lovmessig hindrer andre i å gjøre noe som lisensen tillater.

For å se en kopi av denne lisensen, besøk <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.no>

Lisensen gir deg ikke nødvendigvis alle de tillatelsene som er nødvendig for din tiltenkte bruk. For eksempel kan andre rettigheter, som reklame-, personvern-, eller ideelle rettigheter, sette begrensninger på hvordan du kan bruke materialet.

Denne boken har mottatt støtte fra Institutt for kultur- og språkvitenskap ved Universitetet i Stavanger.

Boken er fagfellevurdert i henhold til Universitets- og høyskolerådets retningslinjer for vitenskapelig publisering.

ISBN trykt utgave: 978-82-450-5131-5
ISBN digital utgave: 978-82-450-4579-6
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa3904>

Spørsmål om denne utgivelsen kan rettes til:
fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

Omslagsdesign: Vegard Bolstad
Forsidebilde: © Sanit Fuangnakhon / Shutterstock
Sats ved forlaget

Vigmostad & Bjørke AS er Miljøfyrtårn-sertifisert.



Forord

For eg og mine jamaldringar som var barn kring 1980, var musikk noko folk kjøpte på plater og sjølv måtte setta på. Det fanst éin radiokanal, NRK, som hadde eit einaste program der dei spelte relevant musikk: Ungdommens radio-avis. Derimot var det rikeleg høve til å høyra folkemusikk, klassisk musikk, børsnoteringar og anna, kvar einaste dag. På tv var det om mogleg enno verre.

Konsekvensen var at me oppsøkte storebrør og eldre slektningar, hørde på platene deira og spelte inn kassettar med det me likte. Og resultatet var at mange av oss utvikla relativt vaksen musikksmak heilt tidleg i livet. Eg høyrer på opningssporet på David Bowies *Scary monsters* frå 1980, som eg kjøpte som tiåring då plata var ny, og tenker at dette er då temmeleg avansert, og veldig langt unna den formaterte barnepopen som finst i dag.

Dei musikkinderesserte vaksne eg på denne måten møtte, hørde på all slags musikk. Men punken og nyveiven, som spelar så stor rolle i nærverande framstilling, var det lite av. Eg hugsar at *London Calling* (1979) med The Clash gjorde eit sterkt inntrykk. Den hørde me mykje på. Men det var eigentleg ikkje før på vidaregåande skule eg for alvor fekk øyrene opp for denne musikken. Og det var i studietida i Bergen det eksploderte. Her var det verkeleg ikkje mainstream som gjaldt. Og, ikkje minst:

Dette var den norske rocken sin gullalder. I 1988, då eg kom til Bergen, var Raga Rockers ute med *Forbudte følelser* (1988) og Jokke & Valentinerne med *Et hundeliv* (1987). Året etter kom Dumdum Boys ut med *Splitter pine* (1989) og deLillos med *Hjernen er alene* (1989). Dette var kort sagt dei verkelege gjennombrotsåra for dei såkalla «fire store» i norsk rock.

I tillegg svevde førre generasjonen av både norsk og internasjonal nyveiv over platetallerkane så snart folk var samla. The Aller Værste, sjølv sagt, sidan me var i Bergen. Men òg Kjøtt og De Press. Slik blei heile den norske gullalderrocken lydsporet til studietida mi. Me hørde på mykje anna òg, sjølv sagt. Folk kjøpte plater i bøtter og spann, og visste alt om det som gjekk føre seg i England. Men dei nemnde norske banda, med sine eminente tekstar, sto som ei eiga søyle i vårt univers av svartkledde gitar og jenter på veg vekk frå ei

barndomstid i byggefeltet, slik Karl Ove Knausgård så eminent skildrer i den sjølvbiografiske studentromanen *Min kamp 5* (2010).

Ved sida av studia – og dels til fortrenging for dei – arbeidde eg på denne tida som frivillig i rockeklubben Hulen, i bomberommet under Nygårdsparken. Eg vil nytta høvet til å takka alle der for å ha sett meg i kontakt med den musikken som betydde noko. Særleg vil eg trekka fram kumpanane Tord Knapstad, Stig Vetland, Morten Hellerud, Pål Thorstensen og Jens Thorstensen.

Eg vil òg takka mine kollegaer frå tida i Helsingfors, Anna Biström og Claus Madsen. Utan kurset me hadde saman om nordiske rocketekstar kan det godt henda eg hadde halde meg til boklyrikken, og aldri kome meg i gang med den forsinka ungdomskjærleikserklæringa du nå held i hendene.

Rolv Idar Holgersen har sett igjennom det som har med det musikktekniske å gjera av det som står på dei følgande sidene. For alt som er rett skuldar eg han takk, for alle eventuelle blemmer skuldar eg han orsaking fordi eg har gløymt å be han om å sjå på det.

Stavanger, august 2024

Hadle Oftedal Andersen.

Innhold

Kapittel 1	
Good save the queen (symphony)	9
Kapittel 2	
Kjøtt	23
Kapittel 3	
The Aller Værste	37
Kapittel 4	
De Press	63
Kapittel 5	
Allan's psychedelic breakfast	79
Kapittel 6	
Raga Rockers	83
Kapittel 7	
Dumdum Boys	97
Kapittel 8	
deLillos	111
Kapittel 9	
Jokke & Valentinerne	125
Kapittel 10	
Sing this all together (see what happens)	139
Litteratur	151

Kapittel 1

Good save the queen (symphony)

Norsk rock tar for alvor fart i og med impulsane frå den britiske punken mot slutten av 1970-talet. Men det er ikkje punken i si reinaste form det er tale om. Etter punkens første og mest primale aggressivitet kjem det etter kvart ei ny bølge, den såkalla nyveiven, der det kunstnarlege ambisjonsnivået og viljen til å eksperimentera blir betydeleg høgare. Her kan ein med rette snakka om rock med ambisjonar om å vera modernistisk kunst.

I første del av denne boka skal me sjå på tre eksemplariske døme på slik eksperimentell nyveiv: Kjøtt, The Aller Værste og De Press.

Desse norske nyveivbanda er typisk temmeleg kortliva. Men det som i og med dette har etablert seg, òg internasjonalt, er den såkalla indierocken. Opphavelig er dette ei nemning for artistar som kjem ut på plateselskap som er uavhengige av dei multinasjonale selskapa. Men etter kvart får uttrykket meir preg av å omfatta ein viss stil, slik at heile det popmusikalske feltet deler seg i ein kommersiell mainstream og ein meir alternativ indie.

Dette skiljet innanfor feltet blir vanskelegare å sjå frå byrjinga av 1990-talet og utetter, når indierocken får sitt store kommersielle gjennombrot. Dette er tydeleg illustrert ved amerikanske REM og Nirvanas massive gjennomslag i 1991, med albuma *Out of time* og *Nevermind*, saman med hitsinglar som «Loosing my religion» og «Smells like teen spirit». Og i Noreg kan ein sjå den same tendensen, for så vidt som fleire av dei mest populære indiebanda frå 1980-talet i ettertid meir eller mindre har blitt allemannseige.

Her tenker eg først og fremst på banda me skal sjå på i bokas andre del, og som ein i ettertid har samla under nemninga «dei fire store i norsk rock»: Raga Rockers, Dumdum Boys, deLillos, Jokke & Valentinerne. I ei tid då Åge Aleksandersens *Levva livet!* (1984) selde over 250 000 eksemplar, stanga desse gruppene salsmessig i taket med 17 000.

Dei første som opplevde å sprenga desse rammene, var Dumdum Boys. Førstealbumet *Blodig alvor na na na na na* (1988) nådde like breitt – eller like snevert – ut som dei andre. Men andrealbumet *Splitter pine* (1989) selde i godt over 50 000 eksemplar. Og, som dei sjølv konstaterer, førte dette til at dei på turné møtte eit heilt nytt publikum: «Det var helt vanlige folk! De folka som hadde likt oss før, sto plutselig helt bakerst. Vi gikk fra Nye Takter til Det Nye den våren.»¹

Konstruksjonen «dei fire store» har bakgrunn i ei meir eller mindre unison anerkjenning av kvalitet, innanfor ein indierock som var definert som rockens finkultur, og som nådde ut til eit langt breiare publikum i ettertid.

Med tanke på denne musikkens appell blant eit publikum som reknar seg som tenkande (dette er trass alt frå tida der ein som inderock-tilhengar oppfatta seg som noko anna enn mainstream-folka) er det ikkje til å undrast over at det finst ein rik litteratur om den norske gullalderrocken.

Dei vesentlege historiske oversynsverka er Trygve Mathiesens *Tre grep og sannheten. Norsk punk 1977–1980* (2007) og same manns *Fra hardcore til A-ha. Norsk postpunk 1980–1985* (2011).

Einskilde bandhistorier finn me òg. Sverre Knudsens *1979* (2015) er ei memoarbok om tida med The Aller Værste, medan May-Irene Aasen har fått med seg fleire skribentar i boka *Gutta. På veien med Jokke & Valentinerne* (2005), der ho presenterer fotografa ho har tatt. Til desse kjem så breitt opplagde bandhistoriebøker i intervju form, Michael Krohn og Sven Mostads *The Raga Saga* (2016) og Sindre Kartveits *Dumdum Boys – en vill en* (2015). Yngve Knausgård og Lars Lillo-Stenberg's *Glemte minner. Historien om 230 deLillos-sanger* (2015) ligg i same gata. Og på nettet ligg Tore Renbergs 199 sider lange *Jeg har alltid hatt min verden. Intervju med Lasse Myrvold* (datert 2006) fritt tilgjengeleg.

1 Sindre Kartvedt: *Dumdum Boys – En vill en*, Aschehoug 2015, 145.

I samband med *Morgenbladets* kåring av dei 100 beste norske platene gjennom tidene, fekk me dessutan eigne bokutgjevingar om fleire av albuma som er relevante i vår samanheng. Dette gjaldt i første omgang Bernt Erik Pedersens *Kjøtt: Kjøtt* (2011), Yngve Knausgårds *The Aller Vørste: Materialtretthet* (2011), Stig Sæterbakkens *De Press: Block to Block* (2011) og Marius Liens *deLillos: Suser avgårde* (2011). Seinare har me dessutan fått Geir Rakvaags *deLillos: Hjernen er alene* (2022).

Dette er fortanestefulle publikasjonar, alt saman, og eg refererer friskt til dei i samband med dei følgande analysane. Men det er altså intervju eller anna journalistisk orientert skrivning dette handlar om, så desse innstikka vil først og fremst fungera kontekstualiserande.

Akademiske analysar av kva som går føre seg i einskilte rockesongar frå den norske gullalderen, er det lite av. Når det kjem til dét, står me tilbake med eit par tilfeldige artiklar, som eg kjem tilbake til når dei blir aktuelle.

Når litteraturvitarar skriv om rocketekstar, er det gjerne Bob Dylan-sporet, altså singer-songwriter-tradisjonen, som kjem i fokus. Men sjølv om den musikken me her har føre oss, står i ein annan tradisjon enn Dylan, er tekstane heilt vesentlege. Som Michael Krohn har uttrykt det, om perioden me her har føre oss:

Jeg kjenner stort sett til rock i 80-åra. De norske gruppene som har klart å bli store er de som har hatt de beste tekstene. I det øyeblikket du synger på engelsk, blir ikke identifiseringa så sterk. [...]eg tror at de som klarer å uttrykke seg på en naturlig og ekte måte, ofte er folk som har lest litt og er litt litterære.²

Eg er litteraturvitar og skriv denne boka som litteraturvitar. Når eg vel å gjera dette, sjølv om det finst eigne fagfelt for studiar av rock, med vitale miljø òg i Noreg, er det fordi eg meiner desse tekstane er ein umisteleg del av den norske litteraturen, den norske litteraturhistoria. Nærverande skrift har som sitt uttrykte mål å visa korleis desse tekstane ber fram eit ambisjonsnivå og ein litterær kvalitet som langt overgår det ein har hatt auge for til nå.

2 Hans Rotmo: *Låtskrivaren: Handbok for skrivning av songtekstar*, Samlaget 1993, 17.

Utval av artistar

For den som er *in the know*, er det klart at dei sju banda me her har føre oss, er dei mest anerkjente i dei to bølgene som utgjer gullalderen i norsk rock, frå 1979 til 1990. Og det finst eit samband mellom dei, for så vidt som den andre bølga dels består av folk frå den første bølga, og – ikkje minst – fordi det finst tydelege musikalske kontaktpunkt mellom dei.

For dei tre nyveivbanda sin del handlar posisjonen definitivt ikkje om salstal, men om initial anerkjenning i eit relativt lite undergrunnsmiljø og ein etterfølgande klassikarstatus. Platene deira har komme ut att, i fleire omgangar. Men anerkjenninga har byrja tidleg. Tekstar frå band som inngår i nærverande bok – og ingen andre enn desse – inngår i det Morten Jørgensen omtalar i sin artikkel i *Signal* 1986, der det blir etablert at det nå finst ein rockelyrikk på norsk av høg kvalitet.³

Jørgensens artikkel løfter fram dei same tekstforfattarane som nærverande bok handlar om, men manglar to. Den eine, Joachim Nielsen, hadde ikkje debutert enno. Den andre, Andrej Nebb, skriv tekstar Jørgensen omtalar som «en kaudervelsk blanding av engelsk, polsk og norsk».⁴ I den breitt anlagde antologien *SamtidslirykkEN* (utg. frå 2012) utelèt Jan Inge Reilstad Nebbs tekstar til «Fiskepudding» (1981) og «Lars Hertervig» (1981) med same grunn, faktisk same ord: Det er «kaudervelsk».⁵ Førte år seinare, ti år seinare, står det tydelegare for oss at bakgrunnen for denne språkføringa, det at Nebb i og med desse tidlege tekstane er den første *innvandarforfattaren* i Noreg, gjer at han fortener merksemd *ikkje minst* på grunn av si utprøvande haldning til det norske språket og det norske samfunnet.

3 I tillegg har Jørgensen fått Helge Gaarder til å skriva eit eige stykke inne i artikkelen som handlar om Jørgensens egne tekstar. Gaarder konstaterer at Jørgensen er betre som boklyrikar enn som rocketekstforfattar (Morten Jørgensen: «Norske rocketekster. Et essay», i Lars Saabye Christensen (red.): *Signal* 86, Cappelen 1986, 101).

4 Jørgensen 1986, 88.

5 Jan Inge Reilstad: «Med popkanon inn i fremtiden», i Reilstad (red.): *SamtidslirykkEN fra Almuens Opera til Gatas Parlament*, 2. utg., Cappelen Damm 2012, 416.

Utval av låtar

Morten Jørgensens artikkel etter invitasjon frå redaktør Lars Saabye Christensen viser med all mogleg tydelegheit at når ein kjem til 1986, er norske rocketekstar ei kunstform ein må ta på alvor. Men det er likevel ikkje slik at dei platene det her skal handla om, primært er akkompagnert ordkunst. Om det nemnde motbiletet, Bob Dylan, kan Erling Aadland skriva: «Dylan er trolig århundrets fremste musikkartist. Om han også er blant de fremste komponister, er mer tvilsomt.»⁶ I romanen *Morgenstjernen* (2020) lar Karl Ove Knausgård ei lett kamuflert utgåve av Aadland uttrykka seg slik: «Hvem spiller Dylan uten å høre på tekstene? kunne han si. Det er jo hele poenget med dem!»⁷ Der Dylan er hovudekspONENTEN for den tekstsentrerte singer-songwriter-tradisjonen, eksisterer den norske 80-talsrocken i eit kryssingsfelt der dei to sidene, musikk og tekst, er meir jamstilte. Derfor meiner eg det er viktig, sjølv om det skal handla om tekstane, å ta omsyn til musikken òg. Og derfor følgande krav:

Kvart av dei sju banda får eitt kapittel, der tre–fire tekstar blir analyserte. Utvalskriteriet er at låtane skal ha gode tekstar, samstundes som dei skal vera gode låtar, sentrale i produksjonen. Den tekstlege kvaliteten må konvergera med den musikalske, for å seia det slik. Gjennomgåande betyr dette at nærverande framstilling presenterer lesaren for analysar av tekstane til om lag 30 norske rockeklassikarar. Alle låtane er kjende, om ikkje med naudsyn dei *mest* kjende. Og alle låtane har altså gode tekstar.

Dei tre nyveivbanda er relativt kortliva, med ein løpebane på eit par år. For dei fire store sin del strekker bandas liv seg over langt større tidsrom. I alle tilfelle er dei valde låtane henta frå tidleg i karrieren, det vil seia frå dei første to–tre albuma. Som litteratursosiologen Robert Escarpit har peika på når det gjeld boklitteratur, er det bøker frå tidleg i karrieren som blir ståande.⁸ Det same har stort sett gjort seg gjeldande for resepsjonen av rock, då det i

6 Erling Aadland: *And the moon is high. Noen forsøk på å lese Bob Dylan*, Ariadne 1998, 11.

7 Karl Ove Knausgård: *Morgenstjernen*, Oktober 2020, 538.

8 Robert Escarpit: *Litteratursosiologi*, oms. av Inger-Lise Nyheim, Cappelen 1971, 31–32.

all hovudsak er slik at det mest alltid er det folk lagar tidleg i karrieren, som – med rette – blir ståande som høgdepunkta.⁹

Når eg vel å halda talet på låtar lågt, er det først og fremst for å få moglegheit til å presentera meir utbygde analysar. Samanhengande framstillingar av heile produksjonar vil anten bli overflatiske eller krevja monografien som medium. Derfor, mellom anna derfor, blir ikkje dette ein serie på sju oversikter over utvikling i bandet sine tekstar. Fokuset ligg på dei einskilde låtane, frå tidleg i karrierane, og på analysen av desse. Slik kjem me til å få fokus på det eksemplariske, på det særmerkande og på det av høg kvalitet, og me kjem i alle fall til ei viss grad til å få plass til å gå inn på detaljar.

To av dei sju banda me skal sjå på, har meir enn éin hovudtekstforfattar. Når det gjeld Kjøtt, er både Helge Gaarder og Michael Krohn representerte med tekstar som blir analyserte. I *The Aller Værste* er det ikkje mindre enn fire låtskrivarar, som alle er representerte så vel i Jørgensens artikkel som her. Derfor er kapittelet om TAV! mest dobbelt så langt som dei andre.

Den polyfone rocken

Med referanse til Mikhail Bakhtins studiar av polyfon, altså fleirstemd, litteratur («heteroglossia») skriv Kevin Dettmar:

rock & roll operates by means of heteroglossia, the free and democratic mixing of a wide variety of voices, and that openness to other traditions, genres, sounds, worlds, is both what's best and what's most challenging about the rock & roll that matters.¹⁰

9 I eitt tilfelle har me her føre oss eit band som bryt med dette mønsteret. Derfor er tittelsporet på deLillos' sjette album, *Neste sommer* (1993), med. Elles er alle låtane henta frå banda sine første tre år som plateartistar.

10 Sitert etter Adam Bradley: *The poetry of pop*, Kindleutgåve utan sidetal, Yale university press 2017, kap. 2.

Adam Bradley kommenterer dette sitatet ved å konstatere: «Pop music – call it rock and roll, or hip hop, or any old thing you choose – demands critical attention that can toggle between the particular and the relational.»¹¹

Tankar av denne typen peikar mot noko som absolutt er kjenneteiknande for rocken. Musikalsk kan ein dra inn andre musikalske uttrykk enn rock. Dette kan skje på låtnivå, der eit rockealbum til dømes kan innehalda «eit skanummer». Men det kan òg skje internt i den einskilde låta, der ein kan inkorporera ein sekvens eller eit element av ein bestemt sjanger, til dømes «ska-gitarar». Eller lån av heilt individuelle signaturar, til dømes lyden av gitaren i «Wathching the detectives» (1977) med Elvis Costello, som det medlemmane i The Aller Værste kallar «detektiv-gitaren», og gjer bruk av i egne låtar. Referansen til Bakhtins forståing av romansjangeren er såleis treffande. Som romanen kan ta opp i seg sjantrar av alle dei slag, frå dikt og drama til nyheitsartikkel og essay, utan å slutta å vera roman, kan rockelåta ta opp i seg og skapa ein dialog med alt frå folkemusikk og symfoniar til blues og gospel, og til ulike måtar å spela på, utan å slutta å vera rock.

Det same gjeld for rocken sine tekstar, som kan røra seg i eit dialogisk samband med ulike konvensjonar for korleis ein uttrykker seg. «Bluesnummeret» kan få ein tekst som gjer aktiv bruk av bluesens primære fokus på å vera «blue», på å sørga over noko som er tapt. Men når det gjeld tekstane, skal ein altså vera merksam på at tilfanget er langt større enn ulike musikalske sjantrar. Når Mick Jagers tekst til «Sympathy for the devil» (1968) heiter som han gjer, er det fordi han refererer til same sjanger som Ludvig Holbergs epistel «Apologi for Fanden» (1748). Medan Shaun Ryders tekst til Happy Mondays' «Kuff Dam» (1987) er basert på eit pornoblad han hadde kjøpt i Nederland si framstilling av mannleg libido, sett frå mannen i fiksjonen sin synsvinkel. For berre å nemna to.

Med dette siste er me på veg over i det som like gjerne kan oppfattast som dialog med sosiale praksisar og forståingar. Og då er me tilbake ved Bakhtin. Referansane, det dialogiske møtet mellom ulike måtar å forstå og vera i verda på, kjem ifølgje han på sin spiss i romankunsten fordi romanen er den moderne verda sin sjanger. Korkje einevelde eller religion legg lenger rammene for ei samlande oppleving av tilværet. I staden oppløyser verda seg,

11 Bradley 2017, kap. 2.

ho blir dynamisk og inneheld ulike folk med ulike verdsbilete. Desse møtest og inngår i dialog med kvarandre. På same måten oppstår rocken som den moderne tida sin populærmusikk. Om tekstane berre sjeldan er konstruerte som dialogar mellom menneske som uttrykker ulike syn på verda, så finn me definitivt ei inkorporering av ulike sosiale praksisar og tenkemåtar, og aller helst slike som nett i rockelåtas nåtid er i ferd med å falda seg ut, som noko nytt.

Som kryssingspunkt for menneskelege ytringar av alle dei slag blir rocketeksten til eit komplekst nettverk. Det er altså dette som ifølgje Dettmar er det beste og det mest utfordrande med den rocken som betyr noko. Og det er dette som gjer at ein ifølgje Bradley må studera rocken med eit samtidig blikk for det relasjonelle og det særigne. For som individuelle ytringar lar ikkje desse tekstane seg forstå fullt ut med mindre ein held greie på dei nettverka som blir etablerte, som oppstår inne i teksten som ein refleks av dei spenningane som finst i verda ikring.

Forflyttinga som metode

Samstundes er det slik at ingen kan gripa verda i sin totalitet. Ein analyse av tekstar som møte mellom det individuelle uttrykket på den eine sida og den totale opninga mot *heile* det menneskelege feltet på den andre, vil vera både umogleg og totalt uinteressant. For å få sagt noko interessant er ein tvungen til å føra saman *relevante* element til ein analyse som får ei poengtert retning.

Svaret på denne utfordringa vil i denne framstillinga vera å henta inspirasjon frå den franske postmodernismeteoritikaren François Lyotards omgrep «skyer», slik han etablerer dette i boka *Forflytningar* (1988). Med skyer siktar han til den luftige, ugripelege måten ulike tankekonstellasjonar, kunstkonsept og anna byr seg fram for oss på, og står fram som noko me kan orientera oss i høve til. Å vera tenkande vil seia å forflytta seg gjennom eit landskap der ein ser ulike skyer, og der eins eigen posisjon vil gjera at desse tankeskyene kjem i nye relasjonar til kvarandre gjennom eins eiga vandring. Men ein kjem aldri på innsida av tankane, aldri til eit punkt der dette blir til ei permanent sanning, til noko ein kan konkludera med som Det store svaret.

Med utgangspunkt i denne forståinga får ein løyst problemet med at den litteraturen me har føre oss, fungerer inviterande til å bli lesen saman med heilt skilde element av det menneskelege feltet, inkludert ulike kunstnarlege program og kulturelle praksisar. Denne reflekterte litteraturen, som meir eller mindre eksplisitt kallar på å bli lesen i relasjon til ulike skyer, får på denne måten lov til å bli lesen på sine egne premissar.

Gjennom på denne måten å vera open for at tekstane sjølv aktualiserer nye skyer, kan ein, på pragmatisk vis, nærma seg og få i tale det einskilde verket si tenking slik denne faldar seg ut. Og den overgripande forståinga oppstår då i forlenginga av dette, når ein ser på den samla rørsla, under ein himmel av ulike skyer, både kunstskyer, tankeskyer og skyer knytte til meir generelle samfunnsmessige praksisar. Slik blei det mogleg å sirkla inn det som, når ein ser heile denne kvelvingen samla, byr seg fram som bilete av det kunnskapsfeltet ein hadde rørt seg igjennom.

Dette er metoden i det følgande: å lesa litteratur saman med perspektiv denne litteraturen sjølv aktualiserer. I løpet av kapitla som følger, kjem ein til å møta eit heilt lågtrykkssystem av skyer, frå surrealisme, postkolonialisme og focaultiansk analyse av makt til modernismeteorologi, postmodernisme og ei heil mengd med andre konsept. Ingen av desse skyene kan halda oppe heile materialet, på ingen måte. Men til saman vil boka, vil den samla rørsla i høve til desse skyene, vonleg visa fram feltet – altså den rocken me her har føre oss – som eit summande nettverk der slike skyer blir aktualiserte.

To tradisjonar for rocketekstar

Internasjonalt er britiske Simon Frith det store namnet innan forskning på rock. Eg kjem tilbake til Frith i den løpande refleksjonen i analysekapitla når ulike resonnement han har gjort seg, blir relevante. Men ein refleksjon han gjer seg i *Performing rites* (1996), er av så overgripande interesse at det må nemnast alt no: Det Frith gjer, er å peika på to skilde tradisjonar innanfor populærmusikken sitt tekstregister. På den eine sida har du den afrikansk-amerikanske tradisjonen, som har røter i slavetida, og som handlar om å uttrykka kjensler.

På den andre sida har du noko han oppfattar som ein spesifikt britisk tradisjon, som han særleg knyter til Elvis Costello:

The lyrical and narrative convention here is to use a song to portray a character while simultaneously drawing attention to the art of the portrayal. The singer is playing a part, and what is involved is neither self-expression [...] nor critical commentary [...] but, rather, an exercise in style, an ironic – or cynical – presentation of character *as* style.¹²

Med Costello og den britiske nyveiven, som han høyrer til, er me ved den direkte inspirasjonen til dei tre første banda me skal sjå på. Og det er eit spenningsfelt knytt til spørsmålet om relasjonen mellom den syngande og den som fører ordet i teksten i heile det materialet me skal sjå nærmare på.

Musikk

Sjølv om dette skal handla om tekstar, må det på ein eller annan måte handla om musikk òg. Dei følgande kapitla kjem på ingen måte til å tangera musikkvitenskap, komposisjonsteori eller liknande. Men rocken er trendfølsam og har ein dato, noko som ikkje minst blir tydeleg i samband med dei første banda me skal sjå på. Her er ei orientering mot punk og nyveiv som er så påfallande, og som har så mykje å seia for måten å utforma tekstane på, at ein ikkje kan la det ligga. Og dette er ikkje det einaste. Her er musikalske referansar til revy så vel som ska, blues, folkemusikk med meir. Dette heng saman med den nemnde polyfonien, at rocken tar opp i seg andre sjangrar. Og dette er då skyer som må følgast opp fordi tekstane inviterer til det.

Elles brukar eg ein del plass på å beskriva forhold som har med produksjon å gjera. Dette er dels eit resultat av prioriteringa i den eksisterande litteraturen om desse banda og desse platene. Men det er òg knytt til ei forståing av

12 Simon Frith: *Performing rites*, ny utg., Harvard university press 1998, 171.

sound som avgjerande for den musikalske signaturen til det ein skilde bandet og for musikken frå ein bestemt epoke. Slik sett plasserer desse korte ekskursane om plateproduksjon frå nyveiv til dei fire store seg som forklaringar til korfor det let som det let, og såleis som plasseringar av tekstane i tid og sonisk rom. Samstundes blir desse korte innstikka viktige for framstillinga fordi dei blir til stadige påminningar om at det er songtekstar me har med å gjera, at det finst låtar her, og at det trass mitt litteraturvitskapelege perspektiv jo ikkje er slik at me hadde interessert oss for desse tekstane viss det ikkje var slik.

Om transkripsjonane

Eg har i så stor grad som mogleg tatt utgangspunkt i det ein kan oppfatta som offisielle skriftlege attgjevingar av tekstane – på innerposar, på bandas offisielle websider, i autoriserte utval av tekstane. I eitt tilfelle – «Fiskepudding» med De Press – har opphavsmannen skrivne ned teksten for meg.

Der det ikkje er samsvar mellom skriftfestinga og det som blir sunge, har eg retta til og markert med hakeparentes. Når ein opplever det som naturleg å gjera dette, har det samanheng med noko Frith skriv om som ein vesentleg skilnad mellom moderne populærmusikk og klassisk musikk, og som han sjølv sagt har heilt rett i, nemleg at for populærmusikken sin del har plateinnspelinga i stor grad autoritet som det originale kunstverket.¹³ Det er, for å ta eit eksempel, den versjonen av «Gimmie Shelter» der Merry Clayton si stemme sprekk idet ho syng «murder», spelt inn i løpet av fleire ulike studiosesjons og utgjeven på albumet *Let it bleed* i desember 1969, som er denne klassikaren med Stones. Studioversjonen, den meir eller mindre konstruerte framføringa som ligg i studioversjonen, er det opphavslege. Det er sjølv sagt for oss alle at tekstark og notehefte med besifring berre er skuggar. Sjølv live-versjonar framførte av banda sjølv er for mange noko ein vurderer opp mot «originalen», som då fungerer som gullstandard.

13 Frith 1998, 233.

Målet (korfor lesa rocketekstar som litteratur?)

Då Morten Jørgensen skreiv essayet sitt om norske rocketekstar for 38 år sidan, var det openberre motivet å løfta fram ei kunstform som ikkje enno hadde fått status som fullverdig litteratur. Og slik er det nok dessverre enno. Dylan og Dylan-liknande høgkvalitetslyrikarar med røter i ein folkeleg tradisjon har fått plass i panteon. Men i norske litteraturhistorier er det folkeviser, Jacob Sande, Alf Prøysen. Så blir det heilt stille.

Men det kan sjå ut til at ting er i endring. Boka *Sanglyrikk. Teori. Metode. Sjanger* (2023), redigert av Ole Karlsen og Bjarne Markussen, inneheld fleire kapitlar som viser at litteratar si interesse for rock er stigande. Særleg interessant er Markussens essay «Vers, refreng, bro. Formledd og sangstruktur i pop og rock». Han tar utgangspunkt i rockelåtas ulike delar, men til skilnad frå den etablerte forskingas fokus på musikken, interesserer han seg for teksten: «Hva kjennetegner verset, refreng og broen – litterært sett? Hva skjer når de kombineres på nye måter?»¹⁴ Blant innsiktene finn me til dømes denne: «Broen fører sangen inn på et nytt spor, ikke bare musikalsk, men også litterært.»¹⁵ Rett nok er dette primært ein formalistisk artikkel, som gjer greie for mønsteret heller enn å analysere einskildtekstar, så det har ikkje så stor relevans for mitt arbeid. Men det er ein flott artikkel. Og som uttrykk for ei ny og fagleg solid fundert interesse for rocketeksten, og då meiner eg rocketeksten som ikkje blir framført av ein mann med kassegitar og munnspelestativ, er dette svært gledeleg.

Siktemålet med nærverande bok er i utgangspunktet heilt motsett av det formalistiske. Det skal handla om tekstar frå den norske rocken sin gullalder, lesen som litteratur, med då med den opne tilgangen til perspektiv som ein kjem til via Lyotard tankar kring forflyttinga. Målet er å visa at dette er vesentleg litteratur, med høge kunstnarlege ambisjonar. Registeret er stort, med referansar til «det låge» så vel som «det høge» i kulturen. Av sist nemnde er særleg referansane til kritisk teori og modernistisk estetikk påfallande.

14 Bjarne Markussen: «Vers, refreng, bro. Formledd og sangstruktur i pop og rock». I Ole Karlsen og Bjarne Markussen (red.): *Sanglyrikk. Teori. Metode. Sjanger*. Scandinavian Academic Press 2023, 131.

15 Markussen 2023, 147.

Og så vil forflyttinga vår, som samla rørsle, avsetta eit oversiktsbilete av landskapet. Etter presentasjonane av einskildtekstar vil det bli mogleg å seia noko meir tentativt om den norske gullalderteksten som historisk fenomen og som subsjanger. Og det skal me komma tilbake til. Men først kapitla om dei einskilde banda.

Kapitlet om De Press er i hovudsak identisk med ein større passasje i den publiserte artikkelen «Den modernistiske indierocken. Sort Sol og De Press», i Hadle Oftedal Andersen og Claus Madsen (red.): Nye posisjoner i pop-lyrikken, Alvheim & Eide 2019. Dei øvrige kapitla er nyskrivne.

Kapittel 2

Kjøtt

Kjøtt er i utgangspunktet tre studentar i midten av 20-åra, Helge Gaarder, Erik Aasheim og Per Tro. Gaarder og Aasheim har mellom anna vore med og laga «Medeo Egg», ei førestilling som «grenset mot performance, med skulpturer, lydkunst på bånd, frijazz-inspirert musikk».¹⁶ Sommaren og hausten 1978 bur dei i kollektiv, med kopling til anarkistmiljøet og *Gateavisa*, og spelar «lange, uformelige fusjoner mellom rock, jazz og avantgarde-musikk, med islett av energien fra den nye punkbølgen, men uten å finne formen».¹⁷

Dette endrar seg når dei inviterer med seg gymnasiasten Michael Krohn som trommeslagar, sjølv om dei aldri har høyrte han spela. Og sjølv om Kjøtt aldri er punkarar, dei er *frikarar*, får dei nå eit uttrykk som ligg temmeleg tett opptil punk. Allereie på første øving har Krohn med seg låtane «Et nytt og bedre liv» og «Nei nei nei», som kjem med på debut-ep-en.¹⁸

Krohn spelar svært fort, mykje fortare live enn i studio.¹⁹ Likevel er koplinga til punken tydeleg òg på den første plata, ep-en *Et nytt og bedre liv!*, innspelt i 1979 og utgjeven i februar 1980. Her er ein i den delen av rocken som har henta inn energien, aggressiviteten og delvis lydbiletet frå punken.

16 Bernt Erik Pedersen: *Kjøtt*, Falck, Oslo 2011, 24.

17 Pedersen 2011, 28.

18 Pedersen 2011, 36.

19 Pedersen 2011, 40.

Same tilnærminga kan ein til dømes høyra på The Jam og The Clash sine innspelingar frå 1977–1978. Særleg sist nemnde synest relevant. For Kjøtt sin debut ligg tett opp til det lydbiletet ein finn der, og som The Clash heilt tydeleg har lånt frå den største inspirasjonskjelda si på den tida, Ramones.²⁰

Her er opningssporet på Kjøtt sin ep:

NEI NEI NEI

*Fins det noe styggere enn kongebarna
Er noen mer naive enn pønkefolka
Fins det noe teitere enn AKP*

*Nei, nei, nei
Nei, nei, nei*

*Fins det noe mindre enn koddene til Willoch
Er noe mer bortkasta enn skolearbeid
Fins det noe frommere enn livet ditt*

*Nei, nei, nei
Vi sier nei, nei, nei
Vi sier nei, nei, nei
Vi sier nei, nei, nei
Vi sier nei, nei, nei, nei, nei*

*Fins det noe kvalmere enn kristendommen
Fins det noe vondere enn gulrotstuing
Fins det noe kjedeligere enn værmeldinga*

*Nei, nei, nei
Vi sier nei, nei, nei*

20 Kjøtt har òg henta inspirasjon direkte frå kjeldene. Me veit at dei opna eit sett på Lysthuset i Oslo i september-oktober 1979 med Ramones-låta «Blitzkrieg Bop» (Trygve Mathiesen: *Tre grep og sannheten: Norsk punk 1977–1980*, Vega 2007, 218).

*Fins det noe verre enn familieselskaper
 Er noe mer perverst enn gamle damer med pudler
 Fins det noe band som er bedre enn Kjøtt*

*Nei, nei[, nei
 Vi sier nei, nei, nei
 Vi sier nei, nei, nei
 Vi sier nei, nei, nei]²¹*

Med ordet «nei» er ein ved sjølve kjernen i heile dette ungdomsopprøret. Ein høyrer til *no future*-generasjonen. Derfor er tittelen *Et nytt og bedre liv!* så ironisk. For det handlar ikkje om å uttrykka draumar eller utopiar, men om å uttrykka raseriet sitt og forklara alt ein er *imot*.

Me merkar oss at punkarane, som mykje godt er Kjøtt sitt publikum, òg får passet påskrive. Og at ein rettar seg mot «du», som kan oppfattast som ein apostrofe, det vil seia som tiltale av ein som ikkje er til stades, men som òg, særleg sett i samband med dissinga av punkarar, kan vera den som høyrer songen: «Fins det noe frommere enn livet ditt/ Nei nei nei.» Å framføra noko slikt i ein rockesetting, der sjølve føresetnaden er at publikum utgjør ein anti-borgarleg, hedonistisk fellesskap, er å ta nei-et til sitt ytste punkt.²²

Elles er det interessant å sjå kor godt denne teksten passar saman med det litteraturvitaren Mikhail Bakhtin skriv om den folkelege latterkulturen, og som han knyter til omgrepet *karnevalisme*.

Bakhtin konstaterer at den karnevalistiske humoren er knytt til «oppheving av alle hierarkiske forhold».²³ Og i «Nei nei nei» ser me at alt blir trekt ned på det same nivået, frå kongelege, partileiarar og gamle damer til punkarane sjølv.

Dette nivået av oppløyste hierarki er staden for det kropplege. Som Bakhtin konstaterer: «motiver knyttet til kroppen, maten, drikken, avføringen,

21 Lasta ned 29.09.2021 frå http://joranrudi.no/kjott/nei_nei_nei.html

22 Om denne låta skriv Helge Pedersen: «Den tok opp i seg punkens blinde nihilisme, samtidig som den instinktivt og lekent driver gjeon med punkens blinde negativitet» (Pedersen 2011, 46).

23 Mikhail Bakhtin: *Latterens historie: François Rabellais' forfatterskap og folkekulturen i middelalderen og renessansen*, oms. av Geir Pollen, Vidarforlaget 2017, 19.

kjønnslivet dominerer».²⁴ Dette finn me definitivt att i Krohns tekst, der det mellom anna handlar om mat (gulrotstuing), sex (utifrå den tidas muntre fordom om at eldre damer hadde seg med pudlane sine) og kjønnsorgan (nærmare bestemt høgrepolitikaren Willoch sitt).

Det er vidare heilt i tråd med den folkelege latterkulturen at ein gjennom opprømsingar etablerer assosiative rekker.²⁵ Den første av desse i Kjøtt tekst, lina frå kongefamilien via punkarane til nymarxistane, er relativt lett å forstå. Det handlar om ein statsberande institusjon, og så om to motkulturar, ein politisk og ein apolitisk/anarkistisk. Den neste rekka, frå Willoch via skulearbeid til det å vera from, handlar om å vera veltilpassa og ordentleg. Medan den tredje er langt meir ugripleg. Ho oppstår først og fremst som ei forventing i forlenginga av dei to førre, og inneber at kristendom og gulrotstuing utifrå ein eigen, absurd logikk får noko med kvarandre å gjera: «Fins det noe kvalmere enn kristendommen/ Fins det noe vondere enn gulrotstuing.» Legg merke til korleis adjektiva så å seia er ombytbare her, for ytterlegare å streka under samanføringa. I den fjerde og siste rekka er me tilbake ved den enkelt forståelege assosiasjonen, mellom familieselskap og gamle damer. Før ein får den vendinga ein ofte finn til slutt i humoristiske songtekstar, til utbrotet om Kjøtt som verdas beste band.

Nå drar eg sjølv sagt ikkje fram dette for å antyda at den 17 år gamle Krohn hadde lese Bakhtin. Poenget er tvert imot at den forståinga Bakhtin målber, og som akademikarar må lesa seg til, er noko den folkelege humoren alltid har kjent til, og som Krohn med sikker sans går rett på. Blant norske karnevalistar frå før Bakhtin finn me såleis folk som A. O. Vinje, Arne Garborg og Alf Prøysen.²⁶

Dessutan gjer koplinga til Bakhtin at humoren ved «Nei nei nei» får ein tydelegare samanheng å gå inn i. For det er eit overskot her, ein leik med høgt

24 Bakhtin 2017, 30.

25 Sjå til dømes opninga av A. O. Vinjes klassiske «Paa Fesjaa»: «Her er Naut og Svin og Reiskap til Jordbruk og Smør og Ost og Kaalhovud, og Gjentor og Gutar og «Herrar' og «Damer' og alt det gildaste, som til er, og vel so det.» (A. O. Vinje: *Att vera døl*, Samlaget 1972, 198).

26 Sjå t.d. Jon Haarberg: *Vinje på vrangen*, Universitetsforlaget 1985; Jan Inge Sørbo: «Med Tolstoj til Time», i *Syn og Segn* 4/1994; Hadle Oftedal Andersen: «På Hamar med slakt. Prøysens metriske meisterverk og karnevalistiske subversivitet», i *Bøygen* 3/2008.

og lågt, alvorleg og barnsleg som berre gjev meining i sin eigen totalitet, som uttrykk for eit overskot. Om enn, paradoksalt nok, eit overskot av raseri og humor i like dosar. Og dette er ei feiring som spelar seg ut i direkte opposisjon til det offisielle Noreg, jamfør nemninga av statsreligionen og stortingspolitikaren, men som, i god karnevalistisk ande, held seg frå å løfta dei motkulturelle rørlene opp som noko alternativ. At Kjøtt blir omtalt som verdas beste band, er openbert ein fleip og har uansett ikkje noko med samfunnsstrukturar som monarki, ideologi, religion eller partipolitikk å gjera. (I ein seinare versjon av låta, utgjeven på ein flexidisk som fulgte med fanzina *Kitch* i 1982, syng Gaarder faktisk: «Fins det noe band som er VERRE enn Kjøtt?/ Nei, nei, nei.»²⁷)

Krohn har konstatert at «Nei nei nei» ikkje er ein låt han er spesielt stolt over. «Det eneste jeg kan si til mitt forsvar [er] at jeg var ung og tankeløs.»²⁸ Samstundes er det for meg å sjå heilt forståeleg at Kjøtt valde å la seg representera av denne låta då dei gav ut si første plate. Sjølv om dei andre medlemmane var eldre, var Krohns perspektiv heilt i fase med det publikummet det her var snakk om. Som Gaarder uttrykker det: «Punken skulle være veldig ung – 16–17, maksimalt 18.»²⁹ Så ungt var punkmiljøet. Dei budde òg heime, hadde lekser dei ikkje gjorde, åt middag dei ikkje likte, og gjekk i familieselskap dei ikkje hadde lyst å vera i.

Som uttrykk for punkens svært ungdommelege og ikkje spesielt raffinerte opprør mot den gode smaken, er det derfor ikkje rart at Morten Jørgensen i 1986 utropar Michael Krohn til «den norske pønk/njuveivens store poet», og konstaterer at «Nei, nei, nei» er «den første norske klassiske rocketeksten».³⁰ Nokre år seinare uttrykker Thomas Hylland Eriksen langt på veg det same.³¹ For tekstens innhald, tekstens haldning til verda, er heilt slik han skulle vera. I retorikken talar ein om kairos, om å treffa planke i høve til tid og stad. Og for denne tida, for denne staden, var «Nei nei nei» eit perfekt uttrykk.

27 Flexisingel saman med *Kitsch* 1/1982.

28 Pedersen 2011, 47. Allereie i 1986 nektar Krohn, til Morten Jørgensens fortvilning, opptrykk av denne teksten i ein miniantologi med det beste av norske rocketekstar (Morten Jørgensen: «Norske rocketekster – et essay», i Lars Saabye Christensen (red.): *Signaler 86*, Cappelen 1986, 92).

29 Pedersen 2011, 44.

30 Jørgensen 1986, 92.

31 Thomas Hylland Eriksen: «Norway went crazy. Åttitallets kulturrevolusjon», i *Typisk norsk: Essays om kulturen i Norge*, C. Huitfeldt 1993, 127.

Men av nett same grunn er det heller ikkje rart at Krohn, når han etter kvart blir eldre, altså tar avstand frå denne ungdomsteksten. Han er ikkje like *litterær*, om ein kan nytta eit slikt uttrykk, som det som kjem seinare.

Frå debuten til neste utgjeving går det eit halvt år. Og Kjøtt tar farge av det store skiftet som har skjedd internasjonalt: Fleire av banda med størst gjennomslagskraft utanfor undergrunnsmiljøa, som nemnde The Clash og The Jam, byrja etter kort tid å røra seg vekk frå den enkle tregrepsrocken. Det musikalske ambisjonsnivået blei høgare, og fleire lét seg inspirera av musikkformer som ska, dub og soul, mens andre igjen fann sine eigne, meir eksperimentelle former. Det er på dette tidspunktet, altså kring 1979, at den typiske «deppe-rocken» frå 80-talet etablerer seg. Med band som Joy Division, The Cure, Bauhaus og Siouxsie and the Banshees får ein eit musikalsk uttrykk som ikkje så mykje baserer seg på aggresjon som på kjensler av melankoli og alienasjon.

Kva ein vel å kalla musikken, er på mange måtar ei smakssak. Den gongen snakka ein gjerne om nyveiv. På offisielt norsk heit det «nyrock». Internasjonalt snakkar ein i dag helst om postpunk. Det viktige er uansett å vera merksam på kva det er som møtest i musikken på denne tida: Populærkulturens musikalske uttrykksform møter ei motkulturell avvising av det overflatisk pene, samstundes som eit nytt kunstnarleg ambisjonsnivå, med ein betydeleg vilje til å eksperimentera, gjer seg gjeldande.

Ser ein på omslaget til Kjøtt sin debut-ep, merkar ein seg allereie der ein interessant dobbeltkommunikasjon langs denne grensa mellom punk og postpunk: På framsida er det bilete av ein ung mann som skrik. Dette er typisk punk. Men når ein på baksida møter symbolikk frå totalitære system, er dette noko anna enn punkens bruk av hakekorset som rein provokasjon. Ein er tettare på Joy Division sin mykje meir neddempa, og med det meir ambivalente eller uklare, bruk av nazi-estetikk på omslaget til debut-ep-en sin frå 1978: Dei engelske pionerane presenterer seg med eit bandnamn henta frå namnet på jødiske kvinner som var tvungne til å fungera som prostituerte i konsentrasjonsleirane, slik desse er beskrivne i den (kanskje) dokumentariske romanen *Beit ha-bubot* (House of Dolls, 1953). Til dette legg dei så platetittelen *An ideal for living*, med ei teikning henta frå ein Hitlerjugend-brosjyre, av ein ung, blond mann i kortbukser som spelar trommer. På baksida av Kjøtt-ep-en blir *An ideal for living* til *Et nytt og bedre liv!* Og teikninga frå Hitlerjugend blir til ei stilisert teikning

av ei kvinne, klipt frå sovjetisk propaganda.³² Slik peikar estetikken på baksida av omslaget til Kjøtt's debut fram mot det som skal komma.

Det er ein rockens finkultur som etablerer seg. Og der er det Kjøtt posisjonerer seg med fleire av låtane på si neste utgjeving, det sjølvtitulerte minialbumet som kjem ut i juni 1980. I opningssporet «Elektrisk», skriven av Helge Gaarder, er dei kanskje ikkje dominerande, men det er eit par element der som er typiske for dei nemnde, nye banda: Bass som har ein prominent plass i lydbiletet og spelar melodiline. Koring med element av det sakrale. Det som til skilnad frå desse elementas forsiktige nærvær er sær framtreddande, er den dissonantiske gitaren, som gjer heilt tydelege assosiasjonar til ein modernistisk estetikk. Tankane går – igjen – til Joy Division, og til lydbiletet deira, slik det til dømes kjem til uttrykk på «Disorder» (1979).

ELEKTRISK

*Jeg er hjemløs og deilig
Lever høyspent og løper som gal
Elektrisk hue slår elektrisk hjerteslag
Jeg er sjokkskada lobotoman
Høyspent elektrisk og deilig [- Åh!]*

*Et moderne liv en moderne stil
Akselererer på amfetamin
Hjemløs og deilig med piggråd mellom beina
Høyspent og speeda maskin
Høyspent elektrisk og deilig [-Åh!]
Et helvetes liv en himmelsk orgasme*

*Høyspent og løper som gal
Under en svartsladda himmel en radioaktiv jord
Sjokkskada lobotoman
Høyspent elektrisk og deilig [-Åh!]*

32 For ei breiare utgreiing av dette emnet, rett nok utan å nemna Kjøtt, sjå kapittelet «Göbels a-go-go. Flårten med totalitær estetikk» i Trygve Mathiesen: *Norsk postpunk 1980–1985: Fra hardcore til aha*, Vega 2011, 106–177.

*Et moderne liv en moderne stil
Lever høyspent og løper som gal
Elektrisk hue slår elektrisk hjerteslag
Jeg er sjokkskada lobotoman
Høyspent elektrisk og deilig [-Åh!]*

[Høyspent elektrisk og deilig – Åh!]³³

Bernt Erik Pedersen har heilt rett når han i omtalen sin av denne låta peikar mot «De italienske futuristene, som Gaarder var begeistret for».³⁴ Men Pedersen kjem ikkje tett nok på Gaarders tekst til å få forklart skikkeleg korleis teksten stiller seg i dialog med og skapar sin heilt eigne versjon av denne klassiske avantgarderetninga frå tidleg 1900-tal.

Det handlar ikkje om lån av litterære teknikkar, men om inspirasjon frå to av dei grunnleggande elementa i futuristane si nye røyndomsforståing: For det første fascinasjonen for moderne, tekniske innretningar. Som Willard Bohn konstaterer: «the Futurists found modern technology particularly inspiring. [...] The invention of electricity exerted a similar influence on Marinetti and his colleagues, who celebrated its miraculous accomplishments in poem after poem.»³⁵

Men endå meir vesentleg for futuristane si oppleving enn teknikken er det nye og intensiverte tempoet desse nyvinningane fører med seg. Som Filippo Tommaso Marinetti uttrykker det i det futuristiske manifestet han publiserer i 1909: «We affirm that the world's magnificence has been enriched by a new beauty: the beauty of speed.»³⁶

For det første ser me at Gaarder har plukka opp elektrisiteten som tema. For det andre at han, i tråd med futuristane si interesse for maskinar og teknikk og tilhøyrande avvising av konvensjonelle poetiske bilete henta frå natur og

33 Lasta ned 29.09.2021 frå <http://joranrudi.no/kjott/elektrisk.html>. Jf. Pedersen 2011, 54. Tekstarka som følger med den originale plata, inneheld berre utdrag av teksten, med eit par avvik frå det som blir sunge. Mest påfallande er formuleringa «pace-mekka speeda maskin».

34 Pedersen 2011, 55.

35 Willard Bohn: *Italian Futurist Poetry*, University of Toronto Press 2005, 5.

36 Filippo Tommaso Marinetti: «The founding and manifesto of futurism 1909», i Vassiliki Kolocotroni mfl. (red.): *Modernism: An anthology of sources and documents*, Edinburgh University Press 1998, 251.

stjernehimmel, etablerer eit biletspråk med moderniteten som utgangspunkt: «elektrisk hue», «elektrisk hjerteslag», «svartsladda himmel», «radioaktiv jord», «lobotoman». Slik blir det streka under at mennesket lever innanfor ein moderne urbanitet som har trengt inn i, og prega, mennesket sjølv.

I denne samanhengen høyrer òg bruken av amfetamin med, som bilete: «Jeg er høyspent og speeda maskin.» Ei ikkje urimeleg forståing er at det å vera «elektrisk» gjennom heile teksten handlar om å vera speeda.³⁷ Uansett er det å vera på amfetamin, eller speed, rett og slett eit originalt bilete å føra inn i den futuristiske forståinga av det moderne livets akselererande fart: ei pille for futuristisk livsutfalding, om ein vil.

Samanstillinga «speeda maskin», som – igjen – peikar mot mennesket som er eitt med den moderne verda, er elles ei beskriving av det å vera i amfetaminrus som står fram som ei vending av engelske «motorhead» om same tilstand.

Når det gjeld språkføring og struktur, er futuristane etter kvart opptekne av reduksjon. Ein aukar tempoet gjennom utelating av småord, forenkling av syntaksen og liknande. Dei tyske retro-fururistane i Kraftwerk skapar ein parallell til dette gjennom ekstrem minimalisme, der nokre få ord eller setningar, repeterte om og om igjen, i fleire tilfelle utgjer heile teksten.

Teksten til «Elektrisk» er òg dominert av repetisjonar. Dette gjeld på lydnivå, til dømes med det svært utbygde systemet av lyden l i det første verset: hjemløs – deilig/ lever – løper – gal/ elektrisk – slår – elektrisk – hjerteslag/ lobotoman. Men endå meir påfallande er repetisjonen av heile ord, etter kvart av heile liner. I første verset repeterer den femte lina ord frå dei førre: «Høyspent» (line 2), «elektrisk» (line 3) «og deilig» (line 1). Og dette mønsteret av repetisjonar breier seg i teksten sin storstruktur. For i første, tredje og fjerde vers er tre av linene identiske:

X
(Lever) høyspent og løper som gal
 X
(Jeg er) sjokkskada lobotoman
Høyspent elektrisk og deilig

37 Jamfør «to be wired» på engelsk.

Her er linene som varierer, markerte med X. Men i siste verset er desse to linene òg henta frå tidlegare i teksten, slik at det mot slutten av teksten ikkje kjem til noko nytt.

Hos Kraftwerk peikar alle repetisjonane mot det mekaniske, mot roboten. Men hos Kjøtt peikar det nok først og fremst mot det maniske, oppjaga, mot motoren som går og går. For Kraftwerks futurisme er dvelande, melankolsk. Det er Kjøtts versjon som plukkar opp den opphavelge futurismens fascinasjon for fart.

Men futurisme i 1980?

Futurismen er ei av dei klassiske moderniseretningane frå før andre verdskrigen. Innanfor den modernistiske forståinga som då gjorde seg gjeldande, stod kravet om fornying sentralt. Kunsten skulle vera avantgarde, før massen, og peika ut nye retningar for menneskeleg erkjenning. Spolar me fram tida eit halv hundreår, byrjar ein å innvenda at kravet om fornying i seg sjølv har blitt føreseieleg. Ein har fått ei postmoderne haldning, noko som med Ole Thyssen sine ord mellom anna inneber at: «Klassiske kunstgreb genbruges og stilarterne betragtes som et bredt spektrum af teknikker, der neutralt stilles til rådighed.»³⁸ I så måte er det naturleg å omtala «Elektrisk», nett på grunn av atbruken av futurismen, som ei postmoderne låt.

Som fenomen når postmodernismen den norske offentlegheita først på midten av 1980-talet. Det ein finn før dette, er einskilde tilløp i same retning som «Elektrisk». Til dømes debuterer Tor Ulven i 1977 med ei diktsamling som gjer bruk av formspråket til mellomkrigstidas surrealisme. Og Odd Nerdrums klassikar «Mordet på Andreas Baader» (1977–1978) stiller seg i dialog med førmoderne, religiøs biletkunst. Så Gaarders dialog med futurismen på dette tidspunktet høyrer til dei aller første anslaga av den postmoderne orienterte litteraturen som skal komma.

Den i norsk samanheng monumentale 12-tommaren blir følgt opp av ein 7-tommar med tre spor. Fremst av desse er «Clean deal», kreditert Gaarder/Krohn. Krohn har opplyst meg om at: «Jeg har laget musikken og første vers. De andre versene er laget av Gaarder.»³⁹

38 Ole Thyssen: *Påfuglens øjne*, Rosinante 1987, 28.

39 E-post til underteikna, 18.08.2021.

Dette er den klart mest *groovy* Kjøtt-låta. Fundamentet er bass og trommer, med vokal og gitar som kjem inn samtidig, nærmast i kaskadar, for så å forsvinna att, fram til neste tekstline. Fokuset på bass, som er så typisk for den meir «depressive» delen av nyveiven, er vidare streka under av at introen utelukkande består av ein bass som spelar same tone, gjennom to taktar, og av at vokalen som så fell inn, følger bassen og er lagt i eit mørkt og i versa heilt monotont toneleie. Dette er ein type vokal depperrocken har henta frå sine store inspirasjonskjelder, David Bowie og Iggy Pop.⁴⁰ Sist nemnde er òg rekna som oppfinnaren av den minimalismen Krohn seinare gjer bruk av i låtane sine for Raga Rockers, og som me her får eit tidleg møte med.

Men nå til teksten: I boklyrikken forsvann det såkalla rollediktet, der det ikkje er poeten, men ein påtatt person som talar, for over hundre år sidan. Men i songlyrikken lever det vidare. Innanfor rocken er det særleg Ray Davies i The Kinks som gjorde dette med *character song*, som engelskmennene kallar det, til eit vesentleg grep i tekstane sine. Gjennom desse iscenesettingane fekk han fram sine sosiale kommentarar, i klassikarar som «Dead end street» (1966) og «David Watts» (1967). Nyveiven plukkar opp dette samfunnskommenterande rollediktet, anten direkte, som i «Down in the tube station at midnight» (1978) med The Jam, eller meir indirekte, gjennom å iscenesetta ein figur som snakkar om nokon, og gjennom denne relasjonen òg blir synleg sjølv. Eit godt døme på dette siste er «My perfect cousin» (1980) med The Undertones. Kjøtt gjer bruk av den første typen, med ein karakter som presenterer verda frå sin synsvinkel:

CLEAN DEAL

*Ska'ru deale ha'ru valget mellom clean deal eller dirty deal
Er det dirty deal er'è no deal, er det clean deal er'è greit
Ha'r'ru penger får du venner, er du plagsom blir du ensom
[E]r du frekk nok går'è lett nok, er du sleip nok går'è greit*

*Hvis du satser på et straight liv, og gjemmer skriket bak et stivt smil
Yeah - straight liv, og gjemmer grinnet bak et glatt flir*

40 Igjen veit me at Kjøtt har gått direkte til kjeldene. På live-albuma frå Stavanger 1981 og Harstad 1981 finn me cover-versjonar av Stooges-låtane «TV eye» og «I wanna be your dog».

Så går'e greit

*Ska'ru deale ha'ru valget mellom clean deal eller dirty deal
Er det dirty deal er'e no deal, er det clean deal er'e greit
Er'u blakk nok blir'u nekt[,] gjør du brekk nok blir'u hekta
[H]ar'u fin stil er det clean deal[,] er det fritt liv er e greit*

*Hvis du satser på et straight liv, og gjemmer skriket bak et stivt smil
Yeah - straight liv, og gjemmer grinet bak et glatt flir
Så går'e greitt*

[Mumling – truleg på engelsk]⁴¹

*Ska'ru deale ha'ru valget mellom clean deal eller dirty deal
Er det dirty deal er'e no deal, er det clean deal er'e greit⁴²*

Den monotone framføringa av versa står i sterk, og effektiv, kontrast til det enorme oppbødet av klassiske, lyriske verkemiddel i denne teksten. Mest fram-tredande er tradisjonell poetisk vellyd i form av allitterasjonar: dirty – deal, penger – plagsom og går – greit. Og her er assonansar, særleg i opningslina, der seks av ni trykktunge stavingar inneheld l-lyd: deale – valget – mellom – clean – eller – deal.

I tillegg er heile teksten bygd opp av parallellitetar, som er både språk-lege og innhaldsmessige. Det opnar med «clean deal eller dirty deal» i første lina. I andre lina blir dette parett så spreidd ut, idet dei begge får sin eigen parallell: «Er'e dirty deal er'e no deal» og «er'e clean deal er'e greit». I desse to formuleringane står vilkåret og slutninga inntil kvarandre. Og dette held fram i dei neste to linene, der det i tillegg kjem lydlege parallellitetar inn: «Har'u penger får du venner» inneheld eit halvrim. «Er du plagsom blir du ensom» inneheld same ordkonstruksjonen på -som i begge ledda. «Er du frekk nok går det lett nok» inneheld ein parallell mellom dei to «nok», pluss eit halvrim. Her er det òg parallell på ordnivå i høve til den siste sekvensen, som òg

41 Krohn: «Vet ikke hva Gaarder mumler på slutten» (e-post til undertekna, 18.08.2021).

42 Lasta ned 29.09.2021 frå http://joranrudi.no/kjott/clean_deal.html

inneheld «går». Og i denne siste sekvensen, «er du sleip nok går det greit», er det ei opphopping av lydlege parallelar heilt til slutt, der diftongen frå «sleip» og konsonanten frå «går» smeltar saman i «greit». Som samstundes er ein reprise av siste ordet i andre lina.

I tillegg inneheld dei første to linene ein kiasme, altså ein omsluttande struktur: clean deal – dirty deal – dirty deal – clean deal. Og til saman skapar alt dette ein språkleg virtuositet, køyrt fram i eit kjenslelaust uttrykk som let tøft, samstundes som det gjev inntrykk av at den som fører ordet, har full kontroll over spelet han presenterer.

Før refrenget slår inn, med melodios vokal, samstundes som teksten introduserer ei dobbelteksponering, når det blir konstatert at den som fører ordet, «gjemmer skriket bak et stivt smil», og «gjemmer grinnet bak et glatt flir». Dette er opne formuleringar, som kan forståast på fleire måtar. Anten er det eit vondskapens skrik og grin han gøymer, eller så er det ein desperasjon over det ueigentlege livet sitt han skjuler. Eller så er det begge delar: Ei samansett kjensle av desperasjon og vondskap.

Poenget er i alle høve at det er ei opning mot det ambivalente, uavklarte her. Den tilsynelatande kjølige kontrollen i versa blir kontrastert av refrengets desperasjon i den tilkjempa undertrykkinga av egne kjensler.

Alt dette kan knytast til den overraskande prioriteringa av «clean deal» over «dirty deal» i denne teksten. I utgangspunktet er dette eit brot med det radikale 70-talets bilete av forretningsmannen som gangster, slik ein til dømes møter det i figuren Audun Automat i Tramteaterets tv-serie *Pelle Parafin og automatspøkelsene* (1981).⁴³ Men det er klart: «clean deal» kan bety noko ein ikkje kan bli tatt for, noko som er djupt uetisk, men lovleg.

I tillegg er nemninga av «straight liv» i refrenget overraskande. Kva dette, som først og fremst peikar mot eit ordinært A4-liv, har å gjera med «clean deal» eller «dirty deal», er uklart. Igjen: Det kan peika mot at heile teksten handlar om å ligga så vidt på rett side av loven. Men det kan òg peika mot forretningsliv i det heile som noko *streitingar* driv med, til skilnad frå frika-

43 Når Kjøtt framfører «Clean deal» i tv-programmet *Zikk-Zakk*, interagerer Gaarder mot slutten av låta med folk som på same måten som Audun Automat er utkledd som parodien på skurkaktige forretningsmenn, med dress, hatt, solbriller og pengebunker.

rar. Så formuleringa er ikkje eintydig. Snarare opnar ho opp eit endå større assosiasjonsfelt.⁴⁴

Slik held teksten på sitt preg av det Krohn ein del år seinare stiller opp som idealet for tekstskrivning: «det som skiller klinten fra hveten er at noen klarer å formulere seg med stil og få inn litt humor og doble meninger og tenne folks fantasi.»⁴⁵ Dette ekstremt siselerte rollediktet presenterer ein figur ein kan kjenna att, men som etter kvart, gjennom bruk av opne og fleirtydige formuleringar, blir meir samansett og med det mykje meir interessant.

Så langt dei einskilde tekstane.

Sett i ettertid er det klart at den pur unge Krohn utviklar seg som låtskrivar i løpet av den korte tida Kjøtt eksisterer. Men meir påfallande enn denne utviklinga er nok den stadig tydelegare motsetnaden mellom Krohns meir endeframme uttrykksform og Gaarders hang til det eksperimentelle. Ein rører seg ikkje frå no future til futurisme, men snarare til ein konfrontasjon mellom dei to. Og innad i bandet er det Gaarder som går sigrande ut av denne. Med det resultatet at Kjøtt blir eit meir reindyrka kunstprosjekt. Albumet *Op.* (1981) – med ein tittel som viser til måten ein forkortar «opus» på innanfor klassisk musikk – inneheld berre ein einaste rein Krohn-komposisjon.

Dette fører til at Michael Krohn sluttar. Dei øvrige medlemmane held fram ei tid under namnet Montasje. Medan Krohn etter kvart etablerer Raga Rockers, som me skal komma tilbake til.

44 Ei lesing av «jeg» i denne teksten som ein som dealar dop, er vanskeleg å få til å henga saman med prioriteringa av «straight liv». Då er dealing i tydinga forretningar meir nærliggande.

45 Hans Rotmo: *Tekstforfatteren: Handbok for skriving av songtekstar*, Samlaget 1993, 17.

Kapittel 3

The Aller Værste

Punken er hard, aggressiv. Og ein god del av postpunkten er svært depressiv til uttrykket. Men heilt parallelt med dette skiftet frå rå rock til industriell framandgjering dukkar det i England òg eit temmeleg motsett uttrykk opp, der ein fører saman nyveiven med impulsar frå den jamaicanske ska-musikken frå 1960-talet. Sentrale namn her er plateselskapet 2 Tone og artistar som Madness og The Specials.

I utgangspunktet var The [di:] Aller Værste! eit venstreradikalt kunstnarkollektiv i Bergen, som kalla seg Johnny Banan Band og arbeidde med ein rockeopera. I 1978 dukkar Sverre Knudsen opp. Og med han ein finger direkte på pulsen til den nye musikken som held på og utviklar seg i England. For han er musikken så her-og-nå at han opplever det som stillstand når han, etter å ha vore vekke frå Bergen nokre månader, merkar at kollektivmedlemmane framleis høyrer på dei platene han introduserte dei for sist han var der. Saman med Chris Erichsen reiser han i 1979 på pilegrimsferd til London, der dei mellom anna sit inne i øvingslokalet nokre dagar og observerer medan The Clash held på med innstuderinga av «Lost in the supermarket» (1979).⁴⁶

The Clash har på dette tidspunktet byrja å henta inspirasjon frå ska og beslekta retningar som reggae og dub. Og både Clash og ska-rørsla er politiske.

46 Sverre Knudsen: *Sverre Knudsen, 1979*, Aschehoug 2015, 329–330.

Slik blir det logisk at eit venstreideologisk kollektiv kan utvikla seg vidare til å bli nyveivbandet TAV!, med samfunnsengasjerte tekstar og tydeleg inspirasjon frå den nye ska-bølga.⁴⁷

Denne inspirasjonen handlar ikkje berre om rytme, men òg om instrumentering, med to bassar, og ikkje minst måten å bruka blåsarar på. Og det handlar om opningar mot kreativitet som snarare enn å vera minimalistisk er ekstensiv, strekt ut mot leik og mangfald.

Som Sverre Knudsen uttrykker det i eit intervju:

Låtene er spreidd utover [...]. I motsetning til for eksempel Costello og Dylan, som har en kassegitar i midten, så kommer låta fra flere steder rundt om i rommet [...]. Tyngdepunktet i låtene kan endre seg, og det er vanskelig å identifisere en kjerne.⁴⁸

Det er eit slikt ope rom me møter i det første sporet på debutalbumet *Materialtretthet* (1980). «Du sklei meg så nær inn på livet» opnar med fjern lyd av host, småsnakk og glasklirring. Eit piano slår an ein akkord, og byrjar å spela noko som vel er ragtime. Og merk: Det oppstår ikkje noko brot frå dette. Det er ikkje som når Sid Vicious i 1978 syng «My Way», og han opnar med crooning før bandet kjem inn og det plutselig slår over i rock'n'roll. Hos The Aller Værste! er det tvert imot slik at pianoet blir med eit stykke inn, delvis miksa saman med lyden av pop/rock-rytmen som nå gradvis blir skrudd opp. Idet lyden når fullt volum, vender rytmen seg ettertrykkeleg til ska, samstundes som ein høyrer ... ein vrælande trombone og pipetonane frå eit Farfisa-orgel! Karakteristisk, huskande ska-gitar fell inn, saman med vokalen. Men, og dette må vera Knudsen sitt poeng: Det er ikkje slik at alle elementa nå er introduserte og bandet held fram med å spela kompakt. I staden får ein skilde element som rører seg i høve til kvarandre, som glir inn

47 I boka si om norsk punk har Trygve Mathiesen eit eige kapittel om ska. Etter den innleiande presentasjonen av sjangeren, og den nye bølga i England, handlar resten av kapittelet utelukkande om TAV! Mathiesen konstaterer at sjølv om TAV! sine rytmar fort blei assosierte med ska og gitarane er karakteristisk off-beat, så spelar ikkje trommene verkeleg rock steady-beat (Trygve Mathiesen: *Tre grep og sannheten. Norsk punk 1977–1980*, Vega 2007, 184).

48 Yngve Knausgård: *The Aller Værste! Materialtretthet*, Falck 2011, 57.

og ut av miksen. Dette er særleg tydeleg i det lange instrumentalpartiet mellom nest siste og siste verset. Her kjem blås, orgel og gitar i isolerte segment, som dels går i heilt skilde retningar, som om det snarare enn soloar er eigne melodiliner det handlar om.

Dette er særpreget ved låtar som «Du sklei meg så nær inn på livet»: I det opne rommet Knudsen talar om, er det ei rørsle, men denne rørsle er ikkje gjeven på førehand. I staden har ein eksperimentert seg fram til ein dynamisk, dialogisk og så å seia solipsistisk progresjon. Det er nok derfor musikken på alle TAV sine låtar er kreditert alle medlemmane. For dette er musikalsk stream of consciousness. Ikkje som jazz, men som desentrert musikk.

Det som skin igjennom, er ein ambisjon om å vera uvanleg, om å skapa det paradoksale som er populærmusikk, altså lett tilgjengeleg musikk, som samstundes søker seg mot underleggjerande effektar. Om resultatet er uventa, så er det òg tidstypisk. Det kunstnarlege ambisjonsnivået er typisk. Og det same gjeld for dei to vesentlege, underleggjerande elementa i lydbiletet. Prominente blåsarar er heilt gjengs i ska-musikken, og Farfisa-orgelet finn ein hos fleire av dei tonegjevande nye namna på denne tida, til dømes Elvis Costello & The Attractions og B-52's.⁴⁹

Samstundes finst det ei mot-historie, i form av ein ur-komposisjon som «Du sklei meg så nær inn på livet» truleg er lagt oppå. Frå introen med kafélyd og pianomusikk via den uvanlege instrumenteringa med blåsarar og Farfisa til dei skilde melodilinene mot slutten: Alt dette finn du i «Re-make/Re-model», opningssporet på Roxy Music sin sjølvtitulerte debut frå 1972. Dette er den tidlege inkarnasjonen av Roxy Music, med Brian Eno på keyboard. Me snakkar avantgardistisk kunstrokk. Og det TAV! gjer, er å ta utgangspunkt i den same eklektiske collage-strukturen Roxy Music har nytta – ganske nøyaktig den same strukturen – men fylla han med 2 Tone nyveiv-innhald. Resultatet er ikkje plagiat, på ingen måte, men tvert imot ei heilt ut original vending, der nyveiven blir ført saman med den på dette tidspunktet så allment avskydde

49 Om det ikkje er Farfisa-orgel hos B-52's og The Attractions, så låter det i alle fall så mykje som Farfisaens karakteristiske «pipe-orgel»-lyd at medlemmane av TAV *trudde* det var tale om dette instrumentet (sjå Knudsen 2015, 368).

kunstrocken.⁵⁰ Når dette fungerer, er det fordi nyveivens *ethos* så tydeleg skin igjennom i «Du sklei meg så nær inn på livet», både i musikk og tekst.

Det merkelege er at dette ambisiøse kunstrokkaspektet ved «Du sklei meg så nær inn på livet» òg er heilt i tråd med tida, ikkje minst om ein løftar blikket til den store (les: britiske) verda. Som Simon Reynolds konstaterer, etablerte punken ein myte, som framleis lever, om det tidlege 70-talet som «wasteland». Men: «Actually, it was one of the richest, most diverse periods in rock history. The post-punk groups, tentatively at first [...], rediscovered these riches, drawing inspiration from the arty end of glam rock (Bowie and Roxy Music)».⁵¹

The Aller Værste! sin musikk er kreditert alle. Tekstane, derimot, er krediterte opphavsmannen, som alltid syng sjølv. I dette tilfellet er det Chris Erichsen me høyrer:

*Jeg kom meg inn på [Disken]
hvor det var en jævla trengsel
[da] Mini-Travolta
vrikka hofter i et fengsel
Ei disco-danserinne skulle lære meg å fly
men før vi kom så langt måtte jeg ut og spy*

*Jeg traff noen venner
og vi ramla på fylla
vi priste oss sjæl
ved vårt alter nedi gata
vi ga faen i purken, vi ga faen i resten
vi løp ned Nygårdsgata som [...] vi var i Ville Vesten*

50 Knudsen konstaterer at når han skal produsera *Materialtretthet*, er ein av ideane at opninga skal vera: «En hilsen til den første Roxy [Music]-skiva med en enkel og fengende førstelåt som vokste ut av en støyende nattklubb» (Knudsen 2015, 422). Men nokon djupare analyse av sambandet mellom strukturen i «Du sklei meg så nær inn på livet» og «Re-make/Re-model» kan eg ikkje finna.

51 Simon Reynolds: *Rip it up and start again: Post-Punk 1978–1984*, seinare utgåve, Faber & Faber 2019, xx.

*Freddi skulle bade
 så han slang seg i Lung[e]gårdsvannet
 sjøl dro jeg hjem
 og slang huet mitt i spannet
 Babyfjes og [Christer] sovna der de sto
 mens Lasse Lasse liten dro hjem og gikk til ro*

*Du sklei meg så nær innpå livet
 jeg kan'ke sove deg bort med en gang
 Du sklei meg så nær innpå livet
 jeg kan'ke sove deg bort med en gang
 Jeg rusla rundt hadde ingensted å gå
 og av og til er gata [litt] for lang⁵²*

Det openberre poenget med denne teksten, frå starten av, er at han etablerer den kulturelle grensa, distinksjonen i bourdieusk forstand⁵³, mellom indie og mainstream. Denne subkulturelle identitetsmarkeringa er først og fremst negativ, knytt til ei avvising av diskokulturen, manifestert gjennom «Mini-Travolta», ein person med tidstypiske bukser av den typen som var så stramme at ein måtte leggja seg ned på golvet for å få dei på seg. På grunn av rollene sine i filmar som *Saturday Night Fever* (1977) og *Grease* (1978) var John Travolta sjølve inkarnasjonen av det indierockarane tok avstand frå, og buttons med «Rock against Travolta» var vanlege.

Kvalitetane ved det ein knyter seg til, er i utgangspunktet underforstått. Det er «venner», som ein er på fylla med. Her finst ein viss sjølvironi, i å «prisa [seg] sjølv» ved «vårt alter», altså å stå og dyrka si eiga fortreflelegheit ved ein bardisk. Utover dette er det på ny ei negativ markering, av det ein gjev faen i, som er inkje mindre enn «purken» og «resten» – det vil vel seia heile det etablerte samfunnet.

52 Teksthefte medfølgande plata, med små korrigeringar for å følge det som blir sunge, retta av underteikna.

53 Pierre Bourdieu: *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, oms. av Annick Prieur, Pax 1995.

«Vi løp ned Nygårdsgata som vi var i Ville Vesten.» Denne herlege onelineren, som mange har eit forhold til⁵⁴, bind i hop det komplekse mønsteret av rørsle og stillstand som ber oppe heile songen. Det byrjar i det første verset, som opnar med at «jeg» kjem seg inn på diskoteket, og sluttar med at han må ut (for å spy). Altså: rørsle inn, rørsle ut. Der inne finst det så ein som dansar «i fengsel», altså inne, fastlåst, utan fridom til å røra seg, og ei som skal læra han «å fly», altså å røra seg fritt.

I verset som skildrar subkulturen, den som fører ordet og vennene, er koplinga til rørsle meir subtil. Det er snakk om at dei «ramla» på fylla og var på ein plass «nedi gata». Men det er først med onelineren at rørsla blir verkeleg markert, når det står at dei, saman, i ei kollektiv rørsle, «løp».

I neste verset dukkar så motsetnaden mellom rørsle og stillstand opp att, men nå innanfor subkulturen, som skifter frå kollektiv rørsle i same retning til oppløysing i fleire retningar. Éin kastar seg i vatnet, éin eller to reiser heim, medan to sovnar ståande. Fram til nå har teksten vore lokalisert, konkret, til Bergen, med diskoteket «Disken»⁵⁵ og «Nygårdsgata». Men her dukkar bandet opp. I alle fall er det det ein kjem til å tenka. For namna ligg i assosiativ nærleik til bandmedlemmane. «Lasse Lasse Liten» er Lasse Myrvold. Freddi er Freddi Fiord, namnet Sverre Knudsen fekk av Joe Strummer då denne ikkje klarte å uttala namnet hans.⁵⁶ Knudsen nyttar mellom anna dette namnet når han produserer *Materialtrettthet*. Christer er ei merkeleg forvanskning, sidan Chris i Chris Erichsen er ei forkorting for Christian. Her er det dessutan påfallande at det er Erichsen som syng denne songen, der det då finst både eit «jeg» og eit «Christer». Slik oppstår det ein sær påfallande fråsegnssituasjon her, eit spel langs grensa mellom det autentiske og det oppkonstruerte eller fiksjonsprega.

Samstundes kan ein seia at bruken av namn og den geografiske plasseringa fungerer som insisterande peikingar mot det verkelege, mot levd liv. At namna dels er til å kjenna att, dels ikkje er det, gjer at ein som lyttar får

54 Sjå t.d. Yngve Knausgård 2011, 75–76 og Karl Ove Knausgård: *Min kamp 5*, Oktober 2010, 28.

55 Kallenamnet til Corner Disco Pub på Hotel Norge.

56 Knudsen, 330 og 332.

ei oppleving av at nokon snakkar om si verd utan å venda seg forklarande til deg. Du er vitne til nokon som ikkje ensar deg, men lever i si verd.⁵⁷

Frå ragtime kjem ein inn i ei skalåt, som i teksten handlar om å vera på diskotek. Slik kjem ein frå det delte opphavet i den farga musikken til ein paradoksal kontrast mellom omtalt mainstream og praktisert nyveiv. I og med den indirekte nemninga av bandmedlemmane som kollektivet i den alternative eksistensen, blir det ytterlegare streka under at det er musikken som er limet i den subkulturelle identiteten.

Inn i dette påfallande spelet langs grenser mellom ulike måtar å vera til på, finst òg denne merkelege, nærmast barnaktige absurditeten: «Vi løp ned Nygårdsgata som vi var i Ville Vesten», «Lasse Lasse Liten», «Sjøl dro jeg hjem/ og slang huet mitt i spannet.» Den første skildrar, i alle fall frå posisjonen der ein snakkar, noko som minner om ein leik. Dei spring som om dei var cowboyar til hest. «Lasse, Lasse Liten» er omkvedet i barnesongen «Vesle Lasse» av Topelius.⁵⁸ Og det å slenga hovudet i spannet må vel vera ei omskriving for å spy, i slekt med ungdommelege fraser som «å snakka inn i den kvite telefonen». Liknande peikingar mor barnet og det barnaktige finn ein fleire stader i TAVs tekstunivers, mest tydeleg i «På vei hjem» («Viggo, Lars og jeg dreiv og klatra trær»), «Store sterke damer» («Med matrosdress på går jeg på slang/ hos store sterke damer») og «Bare en vanlig fyr» («Jeg liker øl og barnslig lek»).

TAV er ikkje åleine om det dobbeltblikket som ligg under alle desse sitata, og kjem tydelegast fram i likestillinga av «øl og barnslig lek» i det siste. I Danmark skriv generasjonspoeten Michael Strunge i 1981 eit dikt om å vera på konsert på klubben Rockmaskinen i Christiania. Der heiter det mellom anna: «Vi er forkomne englebørn/ [...] / med barnet i blodet og smøgen i kæften.»⁵⁹ Kjøtt har òg opne referansar til det barnslege. I ein av låtane heiter det: «Nå vil jeg ikke leke med teitinger mer/ Nå skal jeg sladre til pappa.» Og ein annan,

57 Mange band har songar som introduserer dei. Særleg tydelege er desse når det handlar om presentasjonar av teatralske alter ego, som Beatles' «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» og Bowies «Ziggy Stardust». Det spesielle med TAVs sjølvpresentasjon er at det ikkje eingong er antyda at dei driv med musikk.

58 Zacharias Topelius: «Vesle Lasse», i Ottar Lundstøl (red.): *Rim, regler og barneverv*, Faktum 1995, s. 114.

59 Michael Strunge: «Natmaskinen», i *Vi folder drømmens faner ud*, Borgen 1981.

«Urbane problemer», opnar med det Bernt Erik Pedersen har karakterisert som «en barnehageaktig erteregale: Na na na na nana na, synger bandet i kor.»⁶⁰

Merk at referansane til det barnlege ikkje med naudsyn fungerer som peikingar mot 1990-talets sosiale type, seinåringen, som lever som ein tenåring til langt opp i 30-åra. Snarare bør ein nok oppfatta dette poengtert barnslege som opprør mot det konvensjonsstyrte, gravalvorlege og tryggleikssøkande A4-livet. Det TAV skildrar i «Oppvekst» med orda: «Menneskene rundt her de dør ikke/ De dør ikke de bare forsvinner.»⁶¹ Og når det gjeld TAV, kan ein konstatere at fokuset på homo ludens, på det leikande mennesket, passar særst godt saman med det musikalske uttrykket, som heller ikkje er prega av alvor eller aggresjon.

Men tilbake til «Du sklei meg så nær innpå livet»: Etter kvart handlar teksten om at vennene, at bandet som ramla på fylla, går kvar til sitt. Samstundes blir musikken desentrert, splitta opp i ulike melodiar, slik at rørsle blir den same i teksten og i musikken. Først etter dette, etter at dei har gått kvar til sitt, kjem det til ein full stopp. Før låta kjem tilbake med det avsluttande verset, som opnar med tittellina: «Du sklei meg så nær innpå livet/ jeg kan'ke sove deg bort med en gang».

Her har teksten endra karakter. For det første blir desse to linene reperte, slik at dei får karakter av refreng. For det andre ved ei opning mot klassisk, kjensledominert lyrikk: Måten å snu seg vekk frå tilhøyraren og tala til eit fråverande «du» på, såkalla apostrofe, er kjenneteiknande for klassisk poesi. Som i Shakespeares «Shall I compare thee to a summer's day». Skiftet frå preteritum til presens er òg eit byte til klassisk poetisk posisjon. Og, naturlegvis, fokuset på kjenslene. Samstundes merkar me oss at refrenget fører vidare den etablerte motsetnaden mellom rørsle og stillstand. Det handlar om rørsle som intimisering, om at «du» har komme den som fører ordet «så nær innpå livet». Og det handlar om stillstanden, om svevnen, som utvisking og med det som fristilling. Før ein i siste lina vender tilbake til fortid, og til rørsle, men nå i ein heilt ny og sårbar posisjon, der den som fører ordet, er einsam og utan

60 Bernt Erik Pedersen: *Kjøtt*, Falck 2011, 71.

61 Truleg inspirert av Neil Youngs «Hey Hey, My My» (1979), der Johnny Rotten/John Lydons byte frå punk i Sex Pistols til kunstrock i Public Image Ltd. blir kommentert på følgande vis: «It's better to burn out than [to] fade away.»

retning: «Jeg rusla rundt hadde ingensted å gå.» Slik blir den motkulturelle identiteten stilt overfor, men ikkje gjort identisk med, det personlege.

Den gjennomgripande spenninga mellom rørsle og stillstand er påtakeleg, og står i og med sin totalitet i eit særst interessant spenningsforhold til den tilsynelatande opne, assosiative forflyttinga frå å vera saman med «dei», via å vera med i eit «vi», fram mot ei tosomheit som går i oppløysing og etterlet den som fører ordet einsam. Dette er konseptualitet med høgt medvitsnivå.

Trass i den kjenslevare slutten er både det musikalske uttrykket og teksten så leikande i si omskiftelegheit at det er preget av overskot og innfallsrikdom som kjem i sentrum og set tonen for albumet. Når seinare spor er meir «kassegitarbaserte», som Knudsen kallar det, er det ikkje det konvensjonelle ved dette som fangar merksemda til lyttaren. I staden er det det eklektiske, opninga for bråe skift som kjem i fokus. Dette gjer *Materialtretthet* til eit særst tydeleg døme på det Trygve Mathiesen oppfattar som kjenneteiknande for postpunkten, nemleg «viljen til å eksperimentere og kombinere elementer frå ulike sjangre på nye måter og bryte med forestillingene om hva man kunne tillate seg musikalsk.»⁶² Leiken er så påfallande at ein fort blir sittande og flira, til dømes når spor nummer to på *Materialtretthet*, «Dødelige drifter», opnar med ein intro i funkbeat og ei gravrøyst som syng: «Så har du fått deg en venn som slår».

I Yngve Knausgårds bok snakkar Ketil Kern sjølv om «det karakteristiske, rytmisk hakkete, bastante trommespillet mitt». Han konstaterer at «jeg slo jævlig hardt, særlig etterslagene», og «jeg slo stadig vekk sekstendeler som kunne fortone seg som et maskingevær».⁶³ I opninga av «Dødelige drifter» slår denne maskingeværssalva inn rett før vokalen byrjar, som ei fordobling av opningslinas fokus på å bli slått. Og det oppstår ein påfallande kontrast mellom funk-bass og funk-gitar på den eine sida og desse eminent tima, men samstundes heilt «bastante» trommeslaga på den andre.

Med «Dødelige drifter» er me over i låtane skrivne av Lasse Myrvold (det er han som syng med skarre-r).⁶⁴ Han er tydeleg politisk i fleire av tekstane sine, som når han kritiserer konsumentsamfunnet i «Døgnflue» og militæret

62 Trygve Mathiesen: *Fra hardcore til A-ha. Norsk postpunk 1980–1985*, Vega 2011, 8.

63 Knausgård 2011, 56.

64 Han er frå Stavanger, men syng på bokmål. Derfor er det lett å tru at han er frå Bergen.

i «For dem betyr det lite». I så måte er skildringa av mishandling i «Dødelige drifter» typisk. Men her er det òg eit lite trick ein skal merka seg:

*Så har du fått deg en venn som slår
like inn i hjernen din – vidundermedisin
man ser du skjelver når vennen går
[ingen rus skal brenne evig
ingen mann skal leve evig]
dødelige drifter
dødelige drifter
dødelige gifter*

*du viser meg arrene
viser meg merkene
kryper som en hund
mannens beste venn
du ser etter andre verd[']ner
rett rundt borte rundt kvartalet
hvor banale idealer blir til
virkelige menn – nå ser du etter stjernene
og stanger hodet i en mur*

[Første vers om igjen]

*du kommer til meg med dine vansker
jeg tar i deg
med gummihansker
løfter deg mot lyset
med pinsett
ser ditt sår og pirker i det
ser din form for virkelighet
nå ser du etter stjernene
og stanger hodet i en mur
så har du fått deg
en venn som slår
like inn i hjernen din*

*vidundermedisin
dødelige drifter
dødelige drifter
dødelige drifter
dødelige drifter
dødelige gifter⁶⁵*

I det 199 sider lange intervjuet Tore Renberg har gjort med han, konstaterer Myrvold at denne teksten har to ulike tolkingar, og at han lar det stå «uavgjort» mellom dei: Det handlar om å vera i eit forhold prega av vald. Men det handlar òg om eit forhold i overført tyding, til eit rusmiddel som «slår».⁶⁶ Følger ein denne siste lesinga, blir skjelvinga «når vennen går», forslagsvis å forstå som abstinensar, medan såra og arra blir merke etter sprøytestikk. Og «andre verd'ner» rett og slett rusen.

For ein som er skulert i boklyrikk, er dette høgst uventa. Ein er van med at slike overførte tydingsnivå, *allegoriske* nivå, overtar heile tolkingsrommet. Teksten ville i så fall ikkje lenger handla om det primære tydingsnivået, om den valdelege relasjonen. Men i «Dødelige drifter» er det framleis tale om å vera der «banale idealer blir til virkelige menn», altså i røyndommen. Og slik blir dei to tydingsnivåa parallelle og samtidige: «ingen rus skal brenne evig/ingen mann skal leve evig.»

I tillegg til «du» og «vennen» finst det eit «jeg» i teksten: Denne personen blir nærverande i det andre verset, der det er snakk om at «du viser *meg* arrene» og så bortetter (mi utheving). I tredje verset blir det så konstatert at «jeg tar i deg/ med gummihansker/ løfter deg mot lyset / med pinsett/ ser ditt sår og pirker i det/ ser din form for virkelighet». Her ligg det eit ope assosiasjonsfelt, knytt til legar og vitskapsmenn i ulike former.

Og poenget? Det er rimeleg opplagt at me kan lesa denne «jeg» som psykologen, sosialarbeidaren eller liknande. Når denne byrjar å arbeida, byrjar å dissekera klienten, oppstår det ein ny relasjon knytt til makt. Dette ligg

65 Teksthefte medfølgande plata, med små korrigeringar i høve til det som blir sunge, retta av underteikna.

66 Tore Renberg: «Jeg har alltid hatt min verden – intervju med Lasse Myrvold», 2006, 100–101. Lasta ned 23.03.2021 frå <https://www.tav.no/sites/default/files/LASSE%20intervju-et%20AV%20TORE%20RENBORG%20-%202000%20sider.pdf>

direkte uttrykt i slutten av teksten, der skildringa av psykologen/sosionomen sitt arbeid med klienten sine problem går direkte over i refrenget, som dermed får ei ny tyding, som skildring av klientifiseringa som mentalt overgrep: «nå ser du etter stjernene/ og stanger hodet i en mur/ så har du fått deg/ en venn som slår/ like inn i hjernen din/ vidundermedisin». Frå nå av er det mannen i kvit frakk som er den nye vennen. Og han slår òg «like inn i hjernen din».

I den neste teksten me skal sjå på, finn me meir av både samtidige tydingsnivå og maktanalyse. Men først litt om Myrvolds arbeid med tekststruktur, slik det på eksemplarisk vis syner seg i det andre verset av «Dødelige drifter»:

1. du viser meg arrene
2. viser meg merkene
3. kryper som en hund
4. mannens beste venn
5. du ser etter andre verd'ner
6. rett rundt borte rundt kvartalet
7. hvor banale idealer blir til
8. virkelige menn
9. nå ser du etter stjernene
10. og stanger hodet i en mur

1 og 2 er parallelle i språk – med dei same orda i begge – og innhald, med «arrene» og «merkene» som tilnærma synonym.

3 og 4 er to klisjear, der samanlikningsleddet «som en hund» blir ført vidare i ein klisjé som omhandlar hundar, men som her får ei dobbeltyding på grunn av tematiseringa av valdelege menn.

5 og 6 er òg klisjear, som etablerer eit paradoks, idet det bokstavlege tydingsnivået i «andre verd'ner» «rett [...] rundt kvartalet» er umogleg.

7 og 8 stiller banale ideal overfor verkelege menn, og med det klisjear som ikkje er språklege, men verkelege, overfor røyndommen.

9 fører vidare spørsmålet om ideal, i og med at stjernene er det klas-siske – kall det gjerne klisjéfylte – litterære biletet på det ideale. Samstundes er det ein kontrast i høve til 10, idet det blir implisert at den som ser opp på stjernene, ikkje merkar at han/ho går rett i murveggen.

Dette siste, «nå ser du etter stjernene/ og stanger hodet i en mur», er igjen ein til av desse onelinerane som god rock gjerne er full av. I halvt hørde, halvt forståtte tekstar skin dei som tekstar i tekstane, som egne små *hooks*. Noko av effekten i denne onelineren er den humoristiske omskiftinga av årsak og verknad. I motsetnad til den klisjéaktige teikneserie- og stumfilmhumoren, ser ein stjernene før ein har slått hovudet i muren.

Teksten etablerer spenninga og motsetnader, som på same måten som den mest intrikate boklyrikk går opp i høgare einingar. Samstundes er språkbruken dominert av det motsette av poetisk språk, nemleg klisjear. Ser ein dette i samband med rolla som lege, terapeut eller sosionom, og den implisitte tematiseringa av makt, er dette særst interessant. For poenget til poststrukturalistar som Michel Foucault – som Myrvold hadde lese og var svært opptatt av⁶⁷ – er nett dette, at språket etablerer forståingsformer som fungerer som rammer for røyndomsforståinga, poenget.⁶⁸ I lys av dette kan ein sjå dei mange klisjeane i teksten som ei peiking mot det sjablongmessige i den analysen klienten blir utsett for, der maktovergrepet ligg i at ein pressar klienten inn i sjablongane. Tekstens «jeg» uttrykker seg utelukkande i klisjear, i ferdige meiningskonstruksjonar. Og når klienten aksepterer desse sjablongane som bilete av seg sjølv, internaliserer dei, har institusjonen slått «like inn i hjernen din».

Desse tankane finn ein òg på den neste låta me skal sjå nærmare på, «Søster, søster». Denne er frå den sjølvtitulerte ep-en som kom ut i mai 1980, altså eit halvt års tid før lp-en.⁶⁹ Allereie i opningssporet «Dans til musikken» finn me ei leikande tematisering av mainstreamkulturen. For der Ian Curtis på Joy Division sin «Transmission» (1979) syng «Dance, dance, dance, dance, dance to the radio» på ein introvert, monoton, dissonantisk måte, som skapar full distanse til det omtalte, finn ein eit mykje meir ambivalent uttrykk hos TAV. Musikken er lett, dansbar og ikkje så lite inspirert av det soundet av nyveivband som spelar disco du finn på «Mind your own business» (1979)

67 Renberg 2006, 96.

68 Dette handlar det om Jaques Derridas tankar om at «there is 'nothing outside of the text' (sjå t.d. intervju med Derrida i Michael Payne og John Chad (red.): *life.after.theory*, Continuum 2003, 27), som han etablerer på 60-talet, og vidareføringar av desse, til dømes hos Foucault, men òg innanfor franskspråkleg feminisme.

69 Innspelt i mars, i sal frå 1. mai 1980 (Willy B.: *Norge i rock, beat & blues, del 2: 1971–1983*, Erik Sandberg 1985, 47).

med Delta 5. TAV! går over grensa, lagar nyeiv som samstundes er del av den mainstreamkulturen ein uttrykker seg sarkastisk om i teksten. Og me finn meir av den same undersøkinga av mainstreamkulturen i «Søster, søster»:

*Jeg trodde ikke på det, jeg var nok blitt litt gal
Men kjente det på lukten at det var et hospital
En søster sjekker pulsen, noterer at jeg lever
Men hånden hennes skjelver mens legen inspiserer*

*Hun klapper meg på hodet men ser etter en annen
Og jeg kan ikke tro det, for hun sukker etter ham
Jeg hadde våknet opp midt i en sykehus-roman*

*Søster, søster
Kom til min seng
Søster, søster
Alene nå igjen, nå igjen*

*Det er natt på hospitalet, der de hvite senger står
Jeg later som jeg sover og hun lister seg på tå
Hun tripper ut av døren men jeg vet nok hva hun gjør
Nå sitter hun og griner foran doktoren sin dør
Mens jeg ligger kvestet og hjelpeløs som før*

*Søster, søster
Kom til min seng
Søster, søster
Alene nå igjen, nå igjen
Han ser meg med et klinisk blick, han stiller diagnosen
Han nikker til henne og jeg kjenner et stikk, det var narkosen
Hun griner og hun smiler, og hun gjør som han har sagt
Alt er gått i stykker, og ingenting er ødelagt*

*Nå kjenner jeg ingen smerte, han skjønner ingenting
Der han skjærer i mitt hjerte, og snitter i mitt sinn
Som meg er han ufølsom og kjenner ingenting*

Søster, søster
 Kom til min seng
 Søster, søster
 Alene nå igjen
 Søster, søster
 Alene nå igjen
 Søster, søster
 Alene nå igjen, nå igjen⁷⁰

Den som fører ordet, konstaterer at han har «våknet opp midt i en sykehus-roman». ⁷¹ Og andre verset opnar med eit sitat frå den mest kjende av alle skillingsvisene: «I en sal på hospitalet/ hvor de hvite senger står.» ⁷² Begge desse referansane går til folkeleg lågkultur som ein i dag kan ha eit nostalgisk forhold til, men som i 1980 er samtid. Kioskromanar, inkludert legeromanar, sel framleis stort. Og skillingsvisene, i særskildt *campy* arrangement, er frå 1974 og utover spreidde gjennom suksessrike tv-program og plateutgjevingar i serien *Frem fra glemselen*.

Det er openberr humor i denne skildringa, frå pasienten sin synsvinkel, av sjukesøstera som er ulykkeleg forelska i legen. Og dette humoristiske er reflektert i det musikalske uttrykket, som er noko så pussig som lyden av eit nyveivband som spelar eit uptempo, upbeat revy- eller varieténummer.

Metakommentaren om å vakna opp i ein kioskroman viser tydeleg distanse. Men, og dette er paradokset: Samstundes er den som fører ordet, òg kjenslemessig involvert i historia. Det er han som uttrykker dei eksistensielle fråsegnene: «Alene nå igjen», «jeg ligger kvestet og hjelpeløs som før», «Alt har gått i stykker og ingenting er ødelagt», «han skjærer i mitt hjerte, og snitter i mitt sinn».

Her har me definitivt å gjera med ein tekst som fører saman det høge med det låge, ambisiøs og depressiv nyveiv med folkeleg underhaldning, og som lar desse to stå tydeleg fram i sin kontrast, innanfor musikken og innanfor teksten.

70 Lasta ned 07.08.2023 frå <https://genius.com/The-aller-vrste-sster-sster-lyrics>

71 I 1980 var såkalla kioskromanar, formelprega romanar, framleis vanlege. For menn var det cowboybøker og sex and crime. For kvinner var det kjærleiksromanar, og då gjerne i sjukehus- eller herregårdsmiljø.

72 Per Johan Skjærstad: *Viser på vandring. Frem fra glemselen*, Aschehoug 1978, s. 142.

Og så er det eit ekstra nivå med tekstreferansar, som Myrvold sjølv har peika på i Renbergs intervju med han:

Jeg var jo veldig opptatt av dette å fortelle om maktstrukturer via andre modeller, du kan si at det på en måte blir en form for analogier. [...] Jeg hadde jo lest en del Foucault og sånne ting på den tiden, ikke sant; jeg hadde jobba i barnevernet i flere år.⁷³

Frå lesinga av Foucault kan ein kjenna att formuleringa: «Han ser meg med et klinisk blikk, han stiller diagnosen.» Dette er ein direkte referanse til *Klinikkens fødsel* (1963), der Foucault gjer ein historisk analyse av korleis *det medisinske blikket* blir etablert i åra like før og like etter 1800.⁷⁴ Poenget er at legen, når han ser med dette blikket, berre ser kroppen, ikkje pasienten sin personlegdom. Og det er nok dette som ligg uttrykt i konstateringa av at legen er «ufølsom og kjenner ingenting». Som Foucault skriv: «The observing gaze refrains from intervening: it is silent and gestureless.»⁷⁵ Samstundes som dette er overført, og fungerer innanfor kjærleiksdramaet på songtekstens andre nivå: «Jeg» er usynleg for legen, men han er usynleg for sjukesøstera òg.

Men meir relevant enn spørsmålet om å sjå «det heile mennesket» på eit vanleg sjukehus, er spørsmålet som opnar seg dersom ein ser «Søster, søster» i samband med Foucaults første bok om klinikkar, *Galskapens historie* (1961). Heilt i opninga av «Søster, søster» konstaterer pasienten at «jeg var nok blitt litt gal». Og når sjukesøstera sjekkar pulsen hans og «konstaterer at jeg lever», er det ikkje unaturleg å tenka seg at han har forsøkt å ta livet av seg, eventuelt tatt ein overdose. Det kan òg forklara samanblandinga av det fysiske med det mentale, av at han ligg «kvestet og hjelpeløs», samstundes som det – med denne songens store *oneline* – står at «Alt er gått i stykker og ingenting er ødelagt». For med *Galskapens historie* er me tilbake ved den maktbruken som ligg i å definera andre: I «Dødelige drifter» såg me dette uttrykt i den siste tydinga av refrenget: «Så har du fått deg/ en venn som slår/ like inn i hjernen

73 Renberg 2006, 96.

74 I den engelske omsettinga er det tale om både «the medical gaze» og «the clinical gaze» (sjå Michel Foucault: *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, oms. av A.M. Sheridan, seinare utgåve, Routledge 2003, t.d. 9 og 85.

75 Foucault 2003, 107.

din/ vidundermedisin.» I «Søster, søster» er det igjen tale om ei tydingsgliding frå det fysiske til det mentale, men denne gongen uttrykt: «han skjærer i mitt hjerte og snitter i mitt sinn». Og, i kjærleikstriangelet: Ho ser ikkje mennesket som ligg der, den desperate som har forsøkt å gjera ende på seg sjølv. Ho ser berre legen, han som med sin diagnose har definert sjølv-mordskandidaten som Det andre, som det ein ikkje kan snakka med.

Med Foucaults ord:

Den nærheten som ble opprettet i asylet, [...] gav ingen adgang til gjensidighet: den var bare blikkets nærhet, blikket som overvåkte og spionerte, som nærmet seg for å se bedre, men som alltid fjernet seg enda mer, fordi den bare aksepterte og erkjente det som viste til den Fremmede. Vitenskapen om sinnssykdommen, slik den kom til å utvikle seg i asylet, kom alltid bare til å bestå av observasjoner og klassifikasjoner. Det ble ikke noen dialog.⁷⁶

I «Søster, søster» er det to lukka system som møter kvarandre. På den eine sida den formelprega sjukehusromansen. På den andre sida den måten den sinnssjuka blir stengt ute frå verda på. Begge desse er, utifrå den poststrukturalistiske forståinga, språkleg funderte. Men det uventa er at Myrvold lar desse to lukka systema spela seg ut, i den same teksten, på ein gong. Resultatet er heilt påfallande: ein filosofisk revytekst i nyveivformat.

Ei slik samtidighet av revyaktig humor og diskursanalyse, ei slik samoblending av høgt og lågt, kan ein knyta til postmodernismen. Som Ole Thyssen uttrykker det: «Postmodernismen opgiver den grænse mellem finkultur og massekultur, som modernismen forsvarede.»⁷⁷ Ikkje fordi grensa ikkje finst: I indiemusikkens tekstunivers går blandinga føre seg på finkulturen sine premissar, slik at referansane til skillingsviser og kioskromanar står fram som ein

76 Michel Foucault: *Galskapens historie i opplysningens tidsalder*, oms. av Fredrik Engelstad og Erik Falkum, seinare utgåve, De norske bokklubbene 2000, 266.

77 Ole Thyssen: *Påfuglens øjne*, Rosinante 1987, 27. Arild Linneberg er inne på sambandet mellom rocken og denne postmoderne utjamninga av skiljet mellom høgt og lågt. Og han knyter det, på interessant vis, til ting Kinks gjorde allereie på 1960-talet. Sjå Arild Linneberg: «Problemer i rockens poetikk: Masselyrikk fra renessansen til Ray Davies», i *Bastardforsøk*, Gyldendal 1994, 160–162.

kollisjon mellom skilde verder. Det er inndraginga av denne kollisjonen som er typisk for den postmoderne litteraturen på 1980-talet. Men i 1980, året etter at François Lyotard har publisert *Den postmoderne tilstanden* på fransk, ligg desse tankane som nemnt framleis eit stykke fram i tid, i alle fall om du held deg til det offentlege ordskiftet, den såkalla kulturdebatten. I 1980 debuterer Jan Kjærstad, den kanskje tydelegaste talsmannen for ein postmoderne litteratur her til lands, med novellesamlinga *Kloden dreier stille rundt*. Og igjen er det altså dit, til tenkinga, kunsten og litteraturen som enno ikkje har slått igjennom, men som kjem til å dominera det kommande tiåret, me må gå for å finna referansepunkt.

Men eintydig er ikkje dette, i alle fall ikkje om ein ser albumet under eitt. I Sverre Knudsens tekst til «Bare ikke nok» går referansane temmeleg eintydig til den modernistiske tradisjonen, utan sideblikk til det populærkulturelle:

*Du ligger på senga oppå et laken
(ute er det blått som faen)
Står opp, ligger ned, er påkledd, er naken
(spiser mat for en annen)
Henter kaffe og vin, papirer og penner
(vinen holder rolig kaffen holder oppe)
Prøver å bli kjent med noen gamle venner
(noen linjer, pennen stopper)*

*Og du tenner en røyk
Men det er bare ikke nok
[det ække nok
Det er bare ikke nok
Det ække nok
Det er bare ikke nok
Det ække nok
Det er bare ikke nok]*

*Det er mørkere nå bare glimt fra en annen rute
(ute er det blått som faen)
Øl i hånd[a], du er allerede ute
(drikker øl for en annen)*

*Preiking om natta, hjemme hos noen
(skal noen samme vei?)
Vil bare finne et annet sted å bo hen
(nyheter opp gata i zig-zag mot deg)*

*Og du sier noe jævlig, men
Det er bare ikke nok
[det ække nok
Det er bare ikke nok
Det ække nok
Det er bare ikke nok
Det ække nok
Det er bare ikke nok]*

*Du venter at noe skal skje
Tror du vil bestemme deg fort
Men når purken kommer, spør du ikke
Du tror det er noe du har gjort⁷⁸*

I opningsverset møter me ei skildring av tilværet som gjennom ein matrise. Dette går føre seg i ein dialog mellom to ulike tekstgrupper, der den eine fungerer som utgangspunkt og den andre som kommentar eller utfylling av den førre. Som tekst på papir er dette markert med parentesar kring tekstane i den andre gruppa. På plata er dette same uttrykt gjennom eit noko lågare toneleie, slik at det blir tydeleg at det er to versjonar av same røyst/person me har med å gjera.

I første lina blir seng, laken og «du» plasserte saman, på ein måte som peikar mot parallellen mellom dei (noko som er logisk, i og med at både senga og madrassen er som dei er fordi dei er tilpassa den liggande menneskekroppen). Mot dette står parentesens gåtefulle formulering om «ute», der det er «blått som faen».

I andre lina er det tale om binære motsetnader: stå opp/ligga ned og påkledd/naken. Desse kan, som ein forstår, knytast tilbake til å ligga på senga

78 Teksthefte medfølgande plata. Teksten er sett med store bokstavar der.

i førre lina. Medan den kommenterande parentesens konstatering av at ein «spiser mat for en annen», igjen er gåtefull.

Det matriseaktige skapar eit framandgjerande blikk på det menneskelege. Som om ein studerte menneskeleg åtferd på vitskapeleg vis, som noko ein ikkje kjenner eller forstår. Dette blir samstundes intimisert gjennom bruken av pronomenet «du» (som ofte blir nytta som «eg» i norsk lyrikk). Slik får ein ei samtidighet av nærvær og distanse, ei framandgjerung av ein sjølv som passar saman med parantesane sitt fokus på fargen blå og på formuleringa «en annen». Denne peikar vidare, mot ei heilt sentral formulering i den tidlege modernismen: Arthur Rimbaud skriv, i dei såkalla sjåarbreva frå 1871, at «Jeg er en annen» («Je est un autre», med subjektet i første person og verbalet i tredje).⁷⁹ Rimbaud og dei andre franske symbolistane nyttar fargen azurblå som kodeord for den poetiske opplevinga. Og til saman skapar desse formuleringane, om det blå og om «en annen», ei opning for å sjå det dissonantiske i «Bare ikke nok» som ein dialog med den modernistiske tradisjonen.

David Bowie knyter seg til den franske symbolismen, der Rimbaud inngår, når han i «Sound and vision» (1977) syng om eit rom der han skal sitte i si einsemd og venta på at inspirasjonen kjem til han: «Blue, blue, electric blue/ That's the colour of my room/ Where I will live.» Om me les «Bare ikke nok» som eit svar til Bowies tekst, ser me kontrasten mellom Bowies blå rom der kreativiteten faldar seg ut, og det framandgjerande rommet med kreativiteten, med blåfargen utanfor, hos TAV. I resten av det første verset blir kaffi og vin til reine stimuli for å endra opplevinga, gjennom oppkvikking og avslapping, medan skrivinga blir mislykka.

Tekstar som handlar om tekstar, blir gjerne lesne metapoetisk, ved at den omtalte tekstskapinga blir oppfatta som ei indirekte skildring av den teksten ein konkret les. I «Bare ikke nok» vil ei slik metapoetisk lesing føya seg til tematiseringa av framandgjerung, sidan det handlar om avbroten kommunikasjon, om eit mislykka forsøk på «å bli kjent med noen gamle venner». Her merkar me oss igjen framandgjerung, idet at ein ved sida av å vera framand i høve til seg sjølv òg er framand for sine venner. (Med mindre ein skal lesa denne

79 Arthur Rimbaud: *Poésies*, Librairie Générale Française 1984, 200.

formuleringa verkeleg metapoetisk, som skildring av denne tekstens forsøk på å gjera seg kjent med den gamle, modernistiske tradisjonens «venner».⁸⁰⁾

I det andre verset handlar det om å komma seg ut og møta andre. Igjen merkar me oss forskyvingane, til dømes når ein i første lina både er heime og ser lys i eit anna vindauge, slik at andre menneske blir nærverande, og er ute på byen: «øl i hånda du er allerede ute». Møtet med andre folk synest heilt framandgjort, for så vidt som dei er omtalte som «noen», det vil seia ubestemt, som folk meir generelt.

Den siste lina i verset byr på eit par gåter: «Vil bare finne et annet sted å bo hen (nyheter opp gata i zig zag mot deg)». Skal ein forstå det slik at den plassen han var før han gjekk ut, er ein plass der ein ikkje kan «bu» i heideggeriansk forstand, der ein er rotlaus slik det moderne mennesket ifølgje den tyske tenkaren er? Og nyheitene som kjem imot ein, skal ein i forlenginga av opninga lesa dette som eit uttrykk for at det blåe lyset utanfor i opninga er lyset frå tv-skjermar? Eventuelt for at verda er ei tv-verd, at det der ute som er «blått som faen», er ein eksistens formidla gjennom tv? Teksten gjev ikkje klare svar, men nøyer seg med å etablera eit ope rom der framandgjeringa er uttrykt, men på ein vag og usikker måte.

Etter refrenget følger det nå eit soloparti som med sine dissonantiske kaskadar av gitarlyd går rett inn i ein modernistisk estetikk.

Sluttverset opnar med ei konstatering av at livet ein lever, er ei venting. Det er ikkje uttrykt meir bestemt kva dette «noe» ein ventar på, er for noko. Slik blir det indikert at ein ikkje har grep om det konkrete korkje i andre folk – som me såg i førre verset – eller i eigne ønskemål. Likevel finst det ein optimisme, ei tru på at ein skal gripa verda, at det vil skje «fort» når tilværet på denne måten opnar seg opp.

Kontrasten mellom dette og versets andre del er formulert kring ordet «men», som så blir følgt av ei konstatering av at ein trass denne tanken om å gripa verda, om å «bestemme seg», går inn i ei nåtid der ein utan å setta seg imot det blir tatt av politiet. I forlenginga av framandgjeringa som tema kan denne viljelause arrestasjonen, der det er uklart om det i det heile finst skuld,

80 «Venner» er eit uttrykk den norske modernismepioneren Sigbjørn Obstfelder nyttar om sine valslektskapar, Richard Wagner, J. P. Jacobsen (Sigbjørn Obstfelder: «Venner», i *Digte*, John Grieg 1893, 7–10).

knyttast til *Prosessen* (1925) av Franz Kafka.⁸¹ Særleg synest denne parallellen relevant fordi så vel Knudsen som Kafka kan seiast å nytta den juridiske prosessen og framandgjeringa der til å kasta lys over samfunnets framandgjerung meir generelt.

Som Kafkas roman sluttar «Bare ikke nok» abrupt, med hovudpersonen saman med dei som tar han vekk. Og med dette er me inne i den enden av TAV! sine tekstar som på mest openbert vis tar opp tradisjonelt modernistisk tematikk som angst og framandgjerung.

Den same tematikken er ikkje like tydeleg i den neste låta me skal sjå på, med Harald Øhrn som opphavsmann. Me flyttar oss nå vidare til andrealbumet *Disniland i de tusen hjem* (1981). I utgangspunktet var dette meint som ein ep, beståande av det som nå er studiospora på første sida. Albumet slik det enda opp, med ein serie livespor som side to, blei ingen suksess. Til det er nok plata for neddempa, nesten utan uptempo låtar og med lite av den openberre humoren frå *Materialtretthet*. Men Øhrns «Store sterke damer», som me skal avslutta vår gjennomgang av TAV! med, skil seg ut.

I utgangspunktet kan Øhrns tekstar tidvis oppfattast som påfallande distanseringar i høve til tradisjonelle rockeklisjear. Fjernt frå den tøffe macho-mannen møter me her ein vokalist som syng med forsiktig røyst, og då gjerne om ei verd der det er heilt naturleg at «Viggo, Lars og jeg dreiv og klatra trær». I Renbergs intervju kommenterer Myrvold dette som «den der litt gutteaktige undringen; tenk så fint det hadde vært hvis puberteten aldri skjedde. Hehe.»⁸² Og det som altså skapar spenningar og konflikhtar i desse tekstane, er at det ikkje er slik. Puberteten har, på ein eller annan måte, gjort seg gjeldande slik at den som fører ordet, så å seia talar frå ein naivistisk fråsegnssituasjon over i ei verd som ved nærmare ettersyn er langt meir komplisert.

81 Romanens opning: «En eller annen må ha ført falskt vitnesbyrd mot Josef K., for en morgen ble han arrestert uten å ha gjort noe galt» (Franz Kafka: *Prosessene*, oms. av Paul Gjesdahl, seinare utg., Gyldendal 1989, 5). Så følger me den framandgjerande juridiske prosessen fram til hovudpersonen frivillig går mot avrettinga saman med dei to mennene som hentar han.

82 Renberg 2006, 199.

STORE STERKE DAMER

*Mamma sier tøffelheld
De trækker på meg
men jeg er helt tent
på store sterke damer*

*På tide han blir voksen nå
sier mamma
mens jeg står på [tå]
hos store sterke damer*

*Brystene duver som moden frukt
i september i Hardanger
Med matrosdress på går jeg på slang
hos store sterke damer*

*Mamma venter med kjevle hjemme
Det gjø'kke noe
jeg liker de slemme
store sterke damer*

*[Mamma sier tøffelheld
De trækker på meg men jeg er helt tent
På store sterke damer*

*Brystene duver som moden frukt
I september i Hardanger
Med matrosdress på går jeg på slang
Hos store sterke damer]⁸³*

83 Harald Øhrn: «Store sterke damer», i Lars Saabye Christensen (red.): *Signaler* 86, Cappelen 1986.

Det er vel klart for dei fleste at dette kan oppfattast humoristisk. Ikkje minst gjeld dette fordi det er noko nærmast teikneserie- eller stumfilmaktig ved bileta som blir mana fram, av mora som står klar til å banka han opp med ei kjevla, og av han som ein liten gut med matrosdress.

Poengteringa av at brysta «duver» som «moden frukt», og at det er snakk om «store sterke damer», opnar forståinga mot ein alderskilnad mellom den som fører ordet og dei kvinnene han nærmar seg. Den første, meir teiknefilmaktige forståinga, er då biletet av den vesle guten som står på tå for å ta på brysta til vaksne damer med fulle bryst.

Samstundes er det klart at heile motivet med gut i matrosdress og vaksne kvinner har å gjera med puberteten. «På tide han blir voksen nå», som det står. Gjennom tematiseringa av sex som forboden frukt, som ein går på «slang» for å få tak i, er ein dessutan i nærleiken av syndefallsmytens skildring av inngangen til seksualiteten.

Men så er det noko tredje her. Noko som har med den direkte koplinga frå dei andre damene til mora å gjera, og som dessutan involverer masochisme. Dette er den tolkingsmessige knuten, det punktet teksten genererer si skildring frå. Ein kan oppfatta det som ein vits, og det er definitivt humor involvert her, i dette stykket morsbinding med implikasjonar for seksualiteten og måten å nærma seg kvinner på.

Ei mogleg forståing er at denne relasjonen mellom gutemannen og dei sterke kvinnene har med feminisme og «mjuke menn» å gjera. Den mjuke mannen var ein sosial type som vaks fram på 70-talet, parallelt med feminisms utbreiing: Ein mann som i framferd, utsjånad og val av gjeremål gjekk over grensa i høve til tradisjonelle skilje mellom menn og kvinner. Typen er parodiert i Ole Paus' «Jeg er så glad i dyr» (1979), som tar utgangspunkt i ein stor debatt med den mjuke mannen som tema.⁸⁴ Mange kjenner låta for refrengnet «Hvorfor ligger ingen med meg?». Hos Paus – og i debatten – ligg fokuset på seksuell frustrasjon. Teksten til «Store sterke damer» kan lesast opp mot dette same, som skildring av den mjuke mannen som eit resultat av usunn morsbinding, med masochistisk ønske om å underkasta seg. Men først og fremst er teksten tolkingsmessig uavklart, balanserende mellom slapsticliknande stereotypi og freudiansk familieroman.

84 Jf. Hilde Danielsen mfl.: *Norsk likestillingshistorie 1814–2013*, Fagbokforlaget 2013, 320–322.

Etter dette andre albumet var det for The Aller Værste! sin del slutt. Fleire av medlemmane kom til å samarbeida med kvarandre igjen. Ikkje minst må det nemnast at Myrvold, Øhrn og Knudsen møttest igjen fem år seinare, og saman med mellom andre Kjartan Kristiansen danna dei supergruppa The Beste, som gjennom namnet viser at dei i ein eller annan forstand oppfattar seg som ei vidareføring av The Aller Værste. The Beste gav ut to album dominererte av avdempa låtar og oppnådde ein viss status blant kritikarar. Men for det store publikum var det Kristiansens vidare framferd, med Dumdum Boys, som drog til seg merksemd.

Kapittel 4

De Press

De Press debuterer med ep-en *Pond* i 1980 og slår for alvor igjennom med debutalbumet *Block to Block* i 1981. Saman med gitarist Jørn Christensen og trommeslagar Ola Snorheim består bandet av bassist, vokalist og tekstforfattar Andrej Nebb (eigentleg Andrzej Dziubek), som hadde flykta frå Polen som tenåring. I Noreg møtte han etter kvart den sentrale biletkunstnaren og akademiprofessoren Ludvig Eikaas og byrja på Kunstakademiet. Men det er rock, nyveiv, i ulike meir eller mindre eksperimentelle former, som blir den kunstforma han får sitt store gjennombrot med.

Block to Block, med faksimile av *Pravda* på framsida og *International Herald Tribune* på baksida av coveret, er eit «polsk» album.⁸⁵ Dei engelske låttitlane er stava lydrett, men utifrå polsk lydforståing. Slik blir titlar som «Keyk» (Cake) og «Pejshens» (Patience) moglege. Same år gjev dei òg ut ep-en *Lars Hertervig*, som opplagt skildrar det norske og har tekstar på norsk. Omslaget er ei attgjeving av Hertervigs landskapsmaleri «Gamle furutrær» (1865).

I samlingar av norske rocketekstar blir Nebbs arbeid med språket avvist som «kaudervelsk».⁸⁶ Men dette kan ein, heilt motsett av kva antologiredaktørane tenker, sjå som del av eit kunstnarleg prosjekt. Nebb er Noregs første innvandrarforsattar. Tematiseringa av Polen og Noreg viser at prosjektet hans frå starten av, på ein måte som er typisk for folk som er strekte ut mellom det

85 Bruken av avisforsider peikar mot Public Image Limited sin debutsingel.

86 Me var inne på dette i innleiingskapittelet.

dei kom ifrå og det dei kjem til, forsøker å orientera seg i høve til begge desse kulturane. Dette vil me sjå når me kjem nærmare inn på tematikken på dei to platene. Men me bør alt med det same få etablert at Nebbs «kaudervelske» språk er uttrykk for hans identitet *som innvandrar*, og at ein såleis kan oppfatta det språklege uttrykket som del av den nølande, opne og dels forvirra tilgangen til det landet som for oss er det kjente, men som for den som fører ordet i desse låtane, er det nye, det ukjente. Dette er «den nye landsmannens» stotrande tilnærming til samfunnet vårt, uttrykt på ein måte som burde gjera underleggjeringa, den desautomatiserte opplevinga av det norske, tydeleg for oss.

Nebb er, som mange av nyeivartistane i England, inspirert av dadaisme og situasjonisme. Ikkje minst kunne intervjuet han gav, arta seg som absurd teater for kunstnar og inkjeand journalist. Eitt av dei tre spora på ep-en som tematiserer Noreg, heiter «Fiskepudding», etter dette den aller mest kvardagslege av all norsk kvardagsmat. I boka si om De Press siterer Stig Sæterbakken frå eit intervju sendt på den einaste radiokanalen i Noreg på denne tida, NRK:

Andrej Nebb: Fiskepudding inspirerte meg da jeg kom til Norge. Jeg visste ikke hva det var for noe, men så oppdaget jeg at det var et dagens produkt hvor to elementer er satt sammen. Fisk og mel, pudding, ikke sant. Det jordlige og det fra havet. De to komponenter, de danner da to behov. Det er et eksistensbehov. Vi kan spise den. Og vi kan bruke den også som en seksuell behov.

Kjartan Haraldsen: [latter] Hvilket seksuelt behov mener du fiskepudding dekker?

AN: Jo, hvis jeg går i badekaret så vasker jeg meg med fiskepudding. Pluss, ikke sant, den lyser på natta. Det er utrolig. Den er som fosfor. Det er fordi fisk har fosfor i seg, ikke sant. Det er bein. B-b-bein.⁸⁷

87 Stig Sæterbakken: *De Press – Block to Block*, Falck 2011, 41.

Til form er låta «Fiskepudding» rockabilly. Bruk av rockabilly på ein skilde låtar i nyveivsamheng er ikkje uvanleg. Her kjem ein særleg til å tenka på The Clash sin versjon av «Brand New Cadillac» på *London Calling* (1979). Det som skil De Press sin rockabilly noko ut frå dette, er at dei i staden for å sitera dette 1950-talsuttrykket meir rett av, tar med seg den for tida kring 1980 så typiske ska-farginga av gitararbeidet. Teksten er – stort sett – norsk, men svært vanskeleg å dechifrera. Sæterbakken gjev att berre opningslina: «Fiskepudding ona sjokolada, gulerota pula med poteta.»⁸⁸ Men Andrej Nebb har vore så velvillig å transkribera han for meg. Så her er heile teksten, publisert for første gang:

*fiskepuding ona sjokolada
gulerota puler med potata
myk materiel[l] håp
[en] deilig mektig råten kråp
[en] deilig mektig råten kråp*

*[jeg] ligier på en stein
josefine bejker bay bay
[med] dine fiskepudi[n]g sko
råtner in i gravens hol
råtner in i gravens hol*

*fiskepuding madånna
du ga meg fiasko masasj⁸⁹*

Som i intervjuet ser me at seksualiteten står sentralt her. Det byrjar med fiskepuddingens mest typiske akkompagnementsgrønsaker, gulrota og poteta, som har sex. Her oppstår det etter kva ein kan forstå eit håp, om å skapa ein «deilig mektig råten kråp». Om dette så er ein fiskepudding, med potet og gulrot som foreldre, er uklart. I det andre verset kan det sjå ut til at fokuset endrar seg til sexdivaen Josephine Baker – som sjølv sagt aldri har hatt fiskepuddingsko, men

88 Sæterbakken 2011, 41.

89 Andrej Nebb har vore så sjenerøs å senda meg denne teksten. Eg har sett til nokre trykklette småord, med atterhald for at eg kan ha høyrte feil, og endra aa – som eg reknar med er frå ein polsk pc – til å. Nebbs originale rettskriving står uendra, bortsett frå ein openberr *typo*.

som er kjend for sin banankjole – og som nå rotnar i grava. Ei grav som då – naturlegvis, hadde eg nær sagt, i samband med ein sexdiva av dette kaliberet – er vaginal. I tillegg ligg det opning for å knyta dei to versa saman, idet den døde Baker kan vera den deilige rotne kroppen, og «sjokolada», i det første verset. I låtas *bridge*, som låter polsk, kan det sjå ut til at «hore og madonna» er endra til «fiskepudding og madonna». Men av denne endringa av det doble blikket på kvinna kjem det som ein forstår lite ut, anna enn endå eit av tekstens mange assonansar, idet «fiskepudding madonna» blir til «fiasko masasj».

I videoen til «Fiskepudding» mimar bandet til låta, utanom høgdepunktet: Som ein mystisk kommentar til Jimi Hendrix' ofring av gitaren sin, som han set fyr på til sist i settet på Monterey-festivalen i 1967, tenner Nebb på det som etter kva eg kan forstå, skal førestilla ein kross av fiskepudding.

Om me vender teksten over Josephine Baker og hennar skjørt av bananar, så kan me konstatera følgande: Ho er altså ikledd *mat*, på ein sexy måte. Mat, kan ein leggja til, som er valt fordi den eksotiske frukta står til hennar eksotiske ytre. Det ikoniske i dette er nyleg streka under av at Beyoncé har opptrett i ein kjole som siterer Bakers. Legg merke til at det er dette Nebb er inne på i intervjuet eg siterte frå ovanfor, at det handlar både om mat og om sex. Og i tillegg om Noreg. Men fiskepuddingen som klesplagg, nærmare bestemt fottøy, og noko ein kan «vaska seg fort med i dusjen», blir berre endå meir lattervekkande når ein ser han i samanheng med Baker. Fiskepudding er *ikkje* sexy. Saka her er altså at fiskepudding/norsk pluss erotikk/liv og råte/død blir ført saman på ein måte som ikkje gjev meining i konvensjonell forstand, men som definitivt har sin dadaistiske logikk, som framvising av element som gjer heile kunstinstitusjonens alvor til latter når ein løfter dei opp og gjer dei til utgangspunkt for kunst. For dette er leik med signifikantar, korkje meir eller mindre.

Eller? Som provokasjon frå innvandrarane kan ein oppfatta dette som eit sarkastisk alternativ til norsk nasjonalisme og norsk nasjonalromantikk. Me snakkar om Noreg som verdas beste land, men for den som ser landet med nye auge i tida kring 1980, er det forferdeleg mykje fiskepudding og forferdeleg lite Josephine Baker her.

Om me vender tilbake til albumet *Block to Block*, som tematiserer Polen, så konstaterer Sæterbakken at dei hovudsakleg engelske tekstane er fulle av slagord- og paroleliknande formuleringar, repeterte til det absurde. «Anti-propaganda ville muligens være en dekkende betegnelse, standardfraser fra læreverkene, for eksempel, uthult ved repetisjon: «yto ty gavarish tavarish,

yto ty gavarish tavarish, yto ty gavarish tavarish' (Hva sier du kamerat? Hva sier du kamerat? Hva sier du kamerat?)»⁹⁰

Samtidig finnes det, i god dadaistisk ånd, en affinitet til det rent klanglige ved ordene. [...] Tekstene er en del av musikken, lyden av ordene i mange tilfeller like viktig – eller viktigere – enn betydningen. Det faktum at ingen, eller i hvert fall de færreste av fansen den gang, hadde forutsetninger for å forstå alt som ble sagt, dvs. sunget, ble i seg selv et oppløsende, forvirrende og frigjørende element. Mening skapt etter assosiasjonsprinsippet.⁹¹

Ein måte å forstå Nebbs prosjekt på er å oppfatta tåkelegginga av verda som ein refleks av nordmenns manglande kunnskap om hans fødeland. Brokkar, dels omsette til dårleg engelsk, som krev at lyttaren – den norske lyttaren – må fylla ut med egne assosiasjonar. Då blir resultatet eit Polen det norske publikummet sjølv skapar, som ei synleggjering av den tolkingsprosessen som går inn i å møta det andre landet, den andre kulturen. Dette spelet langs grensa mellom det meiningsfulle og det meiningslause blir ekstra tydeleg på opningsporet på side 2. Her forstår ikkje den gjengse norske lyttaren eitt einaste ord:

BO JO CIE KOCH[O]M

*Wysed jo se loncke kosić,
Słónko świcilo
Przyszło ku mnie z jagodmi
Dzi[e]wce, jak miło
«Nazbirałam jagód dzbon
Pódźze Jasiu to Ci dom»
Dom Ci jagód ze dzbonecka
Bo jo Cie kochom»⁹²*

90 Sæterbakken 2011, 52.

91 Sæterbakken 2011, 54.

92 http://www.tekstowo.pl/piosenka,de_press,bo_jo_cie_kochom.html Lasta ned 7.9.2017. Rettingar i hakeparentes etter påpeiking frå forlagets språkkonsulent. Teksten på plateomslaget er set utan polske spesialteikn, som for å streka under at ein har å gjera med ei framstilling av det polske som er tilpassa vesten.

Apropos dette med ikkje å ha føresetnader for å forstå: Her trudde eg – og dei eg kjende – at tittelen og refrengets «bo jo cie kochom» var ei forvansking av «Bojoczek, go home». Me føresette at Bojoczek var ein partipamp, ein russisk pretor eller liknande. Og, må ein kunna leggja til: I og med at dei andre titlane var engelsk skrive med polsk skriftbilete, var det ein naturleg tanke at så var tilfelle her òg. Her skal det sjølvstøtt ikkje utelukkast at det var *meininga* at ein skulle misforstå, slik at den intenderte misforståinga så å seia ligg som ein skugge bak den polske teksten, som verkeleg er noko anna enn det let som i ska-punkarrangementet på *Block to Block*.

I dag ligg videoen ute på YouTube med engelsk undertekst:

*I went out to mow the small meadow
The sun was shining
Someone with berries came to me
That was a kind girl
I collected the jug of berries
John, come with me, then I'll give you
I'll give you the berries from the small jug
Because I love you*⁹³

I eit intervju med Nebb i det polske vekebladet *Polityka* frå 2011 seier Nebb at dette er ein folkesong frå Pieniny-fjella. Nebb vaks opp i Krościenko, ein by der, og song denne songen som medlem av ei folkegruppe for barn, Male Podhale.⁹⁴

Mot dette bakteppet gjev plutselig låtas intro òg mening. Me høyrer lyden av sauer, og så byrjar vokalen, over lyden av ein ljå som blir kvessa (dette siste ser ein tydeleg i videoen til låta). Dette kjem til ein abrupt stopp, som eit musikalsk kolon. Så slår låta direkte over i skaorientert, men hard nyveiv-rock. Som nemnt i det førre kapittelet opnar Sid Vicious sin versjon av Frank Sinatra-låta «My Way» som crooning, om enn satirisk til framføringa, før han slår over i sitt eige uttrykk, i punk. Progresjonen hos De Press er parallell. Og

93 <https://www.youtube.com/watch?v=ijE029DifZA> Lasta ned 4.9.2017.

94 Izabela Jakubek-Głąb har omsett denne informasjonen for meg, frå <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1515032,1,rozmowa-z-andrzejem-dziubkiem-lidrem-de-press.read> nedlasta 19.08.2017.

han passar inn i den gjennomgåande tematiseringa av Polen på albumet. Sett i samanheng med opninga av «Du sklei meg så nær inn på livet» av The Aller Værste!, med sin inspirasjon frå Roxy Music og si insistering på motkultur, kan ein oppfatta starten på «Bo jo cie kochom» som ei poengtert rørsle vekk frå det sofistikerte og ei omfamning av det folkelege, av det folket og den skjebnen dette folket har fått, som ligg under heile denne plata: Omslaget, med bilete av *Pravda*, peikar mot Sovjetunionen som dominerande og undertrykkande, kort sagt som ei definerande kraft i det Polen som her blir presentert.

At teksten syner likskap med Alf Prøysens «Steinrøysa neri bakken» (1948) – der det er tale om å plukka bær og leggja i den unge jentas sprukne kopp, noko som kan tolkast som eit bilete på det erotiske – er såleis eit reint slumpetreff. Eller eit uttrykk for at Prøysens erotisme hentar inspirasjon frå ein folkeleg tradisjon som finst både i Noreg og i Polen. Og i og for seg i resten av verda òg. Jamfør Nina Simonos «I want a little sugar in my Bowl» (1967).

I intervjuet som avsluttar Sæterbakken si bok seier Nebb at han ikkje ville ha med «Bo jo cie kochom» på albumet, men dei andre bandmedlemmane insisterte. «Jeg syntes at den var for billig», seier han og ler. «[D]et er jo egentlig bare et folkemusikktema, og så bearbeidet vi det.»⁹⁵ Og ein kan forstå han: Etter Sex Pistols' debutsingel «Anarchy in the UK», følgde dei opp med «God Save the Queen», med ein heilt alternativ tekst, til dronningjubileet i 1977. Slik er det nasjonale sentralt plassert i punkens store gjennombrøt. Og derfor kan ein oppfatta ein folkesong i ska-punkarrangement på eit album med Polen som tema som billig, ikkje berre fordi materialet ligg ferdig, men minst like mykje fordi sjølve grepet med å gå til kjernen av det som samlar nasjonen og så gjera punkarrangement av det, alt er brukt.

For det norske publikummet var den fengande uptempolåta «Bo jo cie kochom» uansett det store trekkplasteret på plata og på De Press sine konserter. Og slik gjekk det til at ein polsk folkesong, sunge på polsk, blei noko så paradoksalt som norsk politisk dadaisme – dei klassiske dadaistane skil seg som kjent frå surrealistane ved å vera upolitiske⁹⁶ – og hovudnummeret på ei av dei mest hylla og mest varige platene i norsk rockehistorie.

95 Sæterbakken 2011, 81.

96 Sjå t.d. Henning Hagerup: «Yoghurt supernaturell. Om surrealismen og den dadaistiske avsky». I *Vintnotater*, Tiden 1998.

Me skal slutta av med tittelsporet frå *Lars Hertervig*-ep-en. Dette er i utgangspunktet ei låt frå før De Press-tida. Bandbiograf Sæterbakken opplyser at låta skriv seg frå tida Nebb og De Press-trommeslagar Ola Snorheim var med i bandet PullOut, som dei starta i 1978.⁹⁷

Det har sjølvstøtt overraska publikum at eit nyveivband kjem med ei plate oppkalla etter ein norsk landskapsmålar frå 1800-talet, med ei avbiling av hans hovudverk «Gamle furutrær» (1865) på omslaget. Samstundes er denne overraskinga *arty* på ein måte som treffer rett med tida. (Det kan til dømes nemnast at Peter Saville gjer noko liknande med omslaget til New Orders *Power, Corruption & Lies* (1983), som gjev att ein blomsteroppsats måla av Henri Fantin-Latour.)

Ser ein nærmare etter på biletet og samanliknar med nasjonalromantiske landskapsmåleri, kan ein konstatere at dersom «Gamle furutrær» er uttrykk for den norske folkesjela, så står det ikkje særleg bra til med det spirituelle livet i gamlelandet (som for Nebbs del er det nye landet). Desse forvridde trea peikar tvert imot mot det eksistensielle mørkeret, mot motløysa og melankolien som kjenneteiknar så mykje av den nye musikken kring 1980, at folk byrjar å tala om «depperock».

LARS HERTERVIG

*Han henger der på furutrær
Hun ligger nede på knær
Han er helt naken
Rom sprer seg – vill tåke
Eiendommelig stemning, stillhet, ingen mening.*

*Lars Hertervig våkner opp i natt
Lars Hertervig våkner opp i natt*

*Reiser seg fra mørkets grav
Haster mot den tunge stein
Rister bort rester av jord og svever i sin egen grend*

97 Sæterbakken 2011, 31.

*Han henger der med smerter
 Hun ligger nede og masturberer
 Svetten renner fra hele hans kropp
 Dropper ned på hennes lår
 På himmelen svever lysende form
 På havet brenner oljeplattform*

*Lars Hertervig våkner opp i natt
 Lars Hertervig våkner opp i natt*

*Langt borte ligger sjøen som ikke rører seg og er grunn
 Seilskuter med [åpne] seil ligger stille og venter på vind.
 Videre!!⁹⁸*

Til nå i dette kapittelet har me sett nærmare på låtar der teksten anten er ekstremt kort, sunge på eit for publikum uforståeleg språk eller miksa så langt ned i bakgrunnen at ein uansett ikkje oppfattar orda. Dette, kan ein seia, er den delen av songlyrikken litteraturforskarar sjeldan eller aldri bryr seg med. Men med «Lars Hertervig» er me i tryggare farvatn. Det er tidstypisk flanger- og/eller choruseffekt på gitaren, og ein austeuropeisklydande *bridge* i samband med temposkiftet. Men instrumenteringa har her sterkare preg av å vera komp, og teksten er miksa mykje lengre fram i lydiletet enn til dømes på «Fiskepudding» frå same plata.

Det er altså Hertervigs «Gamle furutrær» (1865) som prydar framsida av ep-en. Og med den første lina av teksten in mente er det lett å tenka seg at dette er ein såkalla *ekfrase* over nett dette biletet. Leo Spitzers klassiske definisjon av ekfrase er ganske enkelt «the description of an *objet d'art* by the medium of words». ⁹⁹ Men det som skjuler seg bak desse enkle orda, er noko som etter kvart har utvikla seg til ei eiga, temmeleg eksklusiv underavdeling av den modernistiske litteraturen. Det mest kjende dømet her til lands er Olav H. Hauges sonett «Til eit Astrup-bilete» (1959, i bok 1961). Og der, som ofte

98 <http://electromagneticcaviation.com/files/100129-hertervig.html> nedlasta 19.08.2017. Rettin-
 ga til «åpne» frå «åpen» er mi.

99 Sitert etter Ole Karlsen: *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*, Samlaget, Oslo 2003, 15.

elles, er det slik at diktet gjennom skildringa av kunstverket i tillegg kjem til å etablera ein refleksjon, slik at ekfrasen endar opp som noko i nærleiken av ein analyse eller ei innsirkling av kunstens moglegheiter. For med si tematisering av kunstverk, og den openberre speglinga mellom diktet og kunstverket er det klart at ekfrasen som sjanger inviterer til metarefleksjonar.

Om ein les teksten til «Lars Hertervig» langs desse linene, vil ein merka seg at ein har å gjera med ein ekfrase som i lita grad gjev ei skildring av kva måleriet avbildar, og i stor grad gjev ei tolking av biletet som knyter seg til Hertervigs biografi:

Hertervig var i lære i Düsseldorf og lærte såleis å måla utifrå Düsseldorf-skulen sine ideal. Han forelska seg i dottera til husverten der han var innlosjert, og blei derfor kasta ut og nekta å sjå henne. Dette var sterkt medverkande til – eller i alle fall utløysande for – at han blei psykisk sjuk og i fleire år var sperra inne på mentalsjukehus. På denne tida var onani eit sikkert symptom på sinnssjukdom, og dette førte til at diagnosen hans etter kvart blei skjerpa til dementia (schizofreni).¹⁰⁰

«Gamle furutrær» er malt etter at Hertervig kom heim til Vestlandet – som ikkje helbreda. Og me kan alt nå konstatera at Nebb les biletet som symptom på knutane i Hertervig sin psyke, med seksuelle fantasiar som blir frigjorde idet han riv seg laus frå det jordiske livet og blir svevande. I draumen, «i natt», eller i det hisidige, som han talar til oss frå, etter at han er borte, men kunstverket står att. (Eventuelt kan teksten lesast som ein friare fantasi, basert på det grove risset til biografi eg nett har gjeve, og som er allment kjent.)

Men det behøver ikkje vera slik. Paratekstuellt, som det heiter om slike omkringliggende terskelfenomen som styrer forståinga vår av tekstar, har omslaget ført oss til «Gamle furutrær». Men om me ser på dei to siste linene i Nebbs tekst, så refererer dei til nokre båtar som ikkje finst i dette måleriet. Derimot har Hertervig mange andre bilete, måla seinare, der det finst båtar, til dømes «Fjordbunn III» (1866). Desse seinare bileta er måla i mykje lysare fargar. Sjøen ser her så lys ut som han berre vil vera over grunt vatn med sandbotn, heilt samanfallande med songteksten. Samanfall er det òg mellom teksten og biletas framstilling av det urørlege ved sjøen og båtane. Dette er

100 Denne sjukdomshistoria ligg til grunn for Jon Fosses tobandsroman *Melancholia I-II* (1995–1996).

heile Hertervig-kommentarlitteraturen samd om, at framstillinga av båtane og sjøen skapar ein påfallande inaktivitet, ei påfallande ro i desse bileta. I Hertervigs siste hovudverk, «Borgøya» (1867), finst det både båtar som på denne måten ligg stille, og båtar som rører seg mot forsvinningspunktet i horisonten. På denne måten blir det òg mogleg å få på plass det avsluttande «Videre!!» i teksten.

Og det sluttar ikkje her, korkje med Hertervigs virke som målar eller Nebbs rørsele i den vestnorske målarens produksjon. I 1867 mister Hertervig jobben han har hatt som målar etter at han kom ut frå mentalsjukehuset. Heretter er han ein fattiglem. Men han held fram med å måla, på papir. Desse arbeida var verkeleg ikkje godt kjende. Saka var nemleg at dei blei oppfatta som uttrykk for Hertervigs stadig meir omfattande sinnssjukdom, i ein historisk-biografisk hermeneutikk me alle har blitt åtvara mot: Ein slutta frå utviklinga i bileta hans til at han blei stadig sjukare.¹⁰¹ I dag vil ein snarare oppfatta utviklinga i denne ukjende delen av Hertervigs produksjon som ei stadig meir radikaliserert utfordring av sentralperspektivet og av det fotorealistiske i kunsten. Ein oppfattar rett og slett Hertervigs papirarbeid som uttrykk for protomodernisme.

Her er det Nebb går inn: «Han henger der på furutrær/ Hun ligger nede på knær.» Dette er ganske enkelt ei konstatering av motivet i «Kvinne på kne foran trestamme» (udatert, truleg 1890-åra).¹⁰² Biletet framstiller ei kvinne som ligg på kne framføre eit tre, truleg med falda hender. Treet er svært likt ein langstrakt mann, naken, det er kommentarlitteraturen samd om.¹⁰³ Og så står det ei stor gruppe anonymiserte, uniformerte menneske og ser på. Den

101 I Aslaug Blytts framstilling frå 1939 er alle papirarbeida me skal sjå nærmare her, omtalte i kapittelet «Billeder preget av sykdom». Starten på kapittelet: «Der er andre akvareller hvor forfallet i formbehandlingen er lenger fremskredet, og hvor fabuleringen er ennu mere sammenhengløs.» (Aslaug Blytt: *Lars Hertervig*, Gyldendal 1939, 104.) Og oppsummeringa: «Skikkelsene kan være både uproposjonerte, fortegnede, uttrykksløse og stereotype. [...] I billeder som [«Fantasilandskap med rød paviljong»] og [«Landskap med svevende figur»] mangler der også samhörighet mellom figurene. [...] Den perspektiviske sammenheng blev av og til borte.» (Blytt 1939, 106 og 107, titlane i hakeparentes er endra for å passa saman med dei ein nyttar i nyare publikasjonar.)

102 For god reproduksjon i fargar, sjå Trond Borgen: *Et indre eksil – Et essay om Lars Hertervigs papirarbeider*, Wigestrands 2005, 22.

103 Blytt 1939, 106 og Borgen 2005, 153.

biografiske analysen ser kvinna som kjærleiksobjektet frå Tyskland, og mannen i treet som Hertervig. Dei legg ikkje til det openberre poenget i at den uniformerte massen representerer autoriteten, dei som overvaker og kontrollerer det som går føre seg mellom kvinna på kne og denne nakne mannen, som både er seg sjølv og ein einaste stor fallos.

Nebbs neste to liner kan referera til snart sagt kor som helst i Hertervigs papirarbeid: «Rom sprer seg – vill tåke/ Eiendommelig stemning, stillhet, ingen mening.» Alle bileta er så lyse som om dei er sett gjennom tåke, samstundes som målarer i einskilde av dei, til dømes nemnde «Borgøya», lar meir markerte tåkebankar røra seg rundt i biletet. Og så opplyser Hertervig sentralperspektivet. Dei ulike elementa har ikkje rett storleik i høve til kvarandre. I staden står dei mot kvarandre, med kvar si romslegheit. Og det typiske for dei seinare bileta er den inaktiviteten, den stilla og det fråværet av rørsle mot eit mål eg var inne på i samband med båtane.

Nebb: «Lars Hertervig våkner opp i natt.» Kommentarlitteraturen fokuserer på at det er draumelike landskap ein ser i papirarbeida. Bileta blir oppfatta som framstillingar av det Hertervig har drøymt. På den måten blir bileta då òg til ei manifestering av det umedvitne, til den vakne målarerens blikk på det han har opplevd om natta.

Nebb syng: «Reiser seg fra mørkets grav/ Haster mot den tunge stein/ Rister bort rester av jord og svever i sin egen grend.» I «Landskap med svevende figur» (udatert, truleg 1890-talet) ser ein ein mann som er på veg opp på eit fjell.¹⁰⁴ På dette fjellet finn ein så ei rad figurar. Frå venstre mot høgre er desse då seks bartre, to manns- eller barnefigurar som er litt større enn trea, altså i eit heilt eige romsleg perspektiv, og i midten, sjølv hovudfiguren: Ei kvinne med nakne bryst, med eit teppe slengt over delar av kroppen sin. Ho er enormt overdimensjonert, og svever. Samstundes kan det sjå ut til at steinformasjonen nede i høgre hjørne figurerer ein mann i same storleik som kvinna, som ligg og ser opp på henne. Om me identifiserer Hertervig med denne mannen, er hans sjev i teksten såleis eit sjev idet han skapar ein visjon av det svevande, der ein kan følga rørsle frå tre – som så gjerne er ei allegorisk framstilling av han sjølv – til den svevande kvinnefiguren.

104 Borgen 2005, 20.

Dei neste fire linene skildrar så at ho onanerer medan han sveittar over henne. Her har eg ikkje funne førelegg hos Hertervig. Og det finst vel heller ikkje: Her blir erotiseringa, erotikken som den underliggande energien i papirarbeida, knytt til eigenerotikken, til onanien, som ei kraft mellom han og henne.

«På himmelen svever lysende form/ På havet brenner oljeplattform.» Den første lina her refererer nok til den svevande kvinna me nett var inne på. Det overraskande er at den andre lina òg har eit mogleg førelegg. I «Fantasilandskap med rød paviljong» (udatert, truleg 1890-talet) nyttar Hertervig den same nyansen av raudt som han har nytta i den svevande kvinnas omhyllande teppe.¹⁰⁵ Kommentarlitteraturen inneheld fleire forslag til kva den raude paviljongen skal vera. Ei teaterscene kanskje, eller eit tivoli. Eller dommedag.¹⁰⁶ Men faktum er altså at ein har å gjera med ei fantasiform, som opnar seg som ei scene med folk i midten. Og at det som eventuelt er eit fråtrekt sceneteppe, ser ut som det står i brann. Nebb har plukka opp at denne «paviljongen» er plassert midt ute i vatnet, og gjort han til ei brennande oljeplattform.

I dette plutslege, tematiske bytet i teksten ser me tydeleg den moderne oljenasjonen Noreg. Men òg låtas dato. Med starten på den norske oljeutvinninga i Nordsjøen i 1975, Bravo-utblåsinga i 1977 og Kielland-ulykka i 1980 er me langt ifrå den tematiseringa av Hertervigs person me elles finn i denne låta. Og ein kan merka seg at i den tv-sende live-versjonen frå 1982 er desse linene borte. I staden blir formuleringa om «Eiendommelig stemning, stillhet, ingen mening» repetert før slutten om båtane.¹⁰⁷ I og med denne utelatinga lukkar låta seg av som ein einaste refleksjon over Hertervig og hans psyke, med utgangspunkt i dei mest iaugefallande av dei seinare papirarbeida hans (minus det med den brennande teaterscena på havet, der referansen altså er stroken).

Papirarbeida blei utstilte første gong i Kunstnerforbundet i januar og februar 1981, altså tidlegare same året som akademistudenten Nebb spelar inn «Lars Hertervig». Hertervig-sitatet på ep-ens omslag, der han seier til ein lærar at kunstforstanden hans «heng og didla i kalverompå», er henta

105 Borgen 2005, 21.

106 Borgen 2005, 149–153 med referansar til andre.

107 <https://www.youtube.com/watch?v=IwUdqTA8crY> Lasta ned 8.9.2017.

frå katalogen til utstillinga.¹⁰⁸ Det er såleis temmeleg klart at det embryoet til denne låta som låg føre i 1978, i alle fall ikkje hadde den endelege teksten.

Alle er samde om at Hertervigs stil i papirarbeida er unik, sannsynlegvis ikkje påverka av andre enn han sjølv. Men på det tidspunktet De Press gjev ut denne songen, er det så langt eg veit, ingen som endå har peika på at det er ei form for ekspresjonisme han driv med i sine seinare papirarbeid. Dette ser tydelegvis Nebb, som knyter dei seinare bileta til dei seksuelle spenningane, og lar dei heilt eineståande private visjonane stå som uttrykk for dette målarens indre sjeleliv. Slik blir Hertervig protomodernist, idet han snur Düsseldorf-skulens romantiske, allegoriske landskapsmåleri til å bli landskapsmåleri som handlar om å uttrykka psykisk-kropplege aspekt av den eigne personlegdommen, og føra desse ut i ei verd som gjennom dette blir destabilisert.

Etter mitt syn kan ein lesa slike personlege allegoriar ut av oljemåleri som «Sommerlandskap med tordenvær» (1856) og «Gamle furutrær» òg. Ser ein på sist nemnde, som altså er omslagsillustrasjon på De Press' ep, har dei enorme trea der greiner som liknar armar. Det sentrale treet står åleine, dei to til høgre famnar om kvarandre som var dei elskande, og som var dei i ferd med å segna om. Tre som støttar kvarandre lik segneferdige menneske, er ein teknikk for å gjera trea til allegoriar for menneskeleg dødelegheit ein finn i det hollandske gullaldermåleriet. Sjå til dømes «Vinter ved elva» (1627) av Jan van Goyen. Hertervigs armliknande greiner er til forveksling like dei ein finn der. Og på same måten som hos van Goyen finst det unge menneske til venstre i «Gamle furutrær», slik at ein kan lesa biletet frå venstre mot høgre som ei utvikling frå ungdom fram mot død. I Hertervigs bilete er desse menneska så små at ein knapt ser dei i reproduksjonar, men det er altså ein mann og ei kvinne som samlar inn ved. Og så, i midten, mennesket som står einsamt og er allegorisk framstilt i form av eit tre med ei krone så deformert at ho ser ut som røter. Tre-mennesket snudd på hovudet, med det låge løfta opp til det står med himmelen som bakgrunn. På idealet, på visjonens plass står det låge, det som utifrå ei romantisk tredeling av verda er det fysiske, det seksuelle. Og dette låge formar seg til ein gåtefull masse, ein Rorschach-test før denne var oppfunnen (fleire av Hertervigs landskap har slike suggestive, tolkingsmessig

108 Anon: *Lars Hertervig. 31. januar-23. februar 1981*, utstillingskatalog, Kunstnerforbundet 1981, 9. Hertervig-sitatet på ep-coveret er identisk med denne, ikkje med den ein finn hos Aslaug Blytt (Blytt 1939, 86).

opne felt av berre delvis figurert masse). Figurerer rotkrona seg til ei kvinne, til ein mann og ei kvinne som ligg saman der? Eg meiner i alle fall å kunna sjå dei. I han, den einsames hovud er dei saman, fysisk og svevande, med dei to menneske-trea til høgre som ei synleggjering av det som kunne vore, av dei to som elskande støttar kvarandre henimot døden.

Men dette siste er uansett berre eit tillegg. I Nebbs tekst er det dei seinare papirarbeida som er det primære objektet, som han sant å seia gjer ei ganske imponerende og original utlegging av.

De Press er typeeksempel på den delen av nyveiven som representerer eit framhald av den anti-estetiske punken, samstundes som han søker seg mot den meir opent ambisiøse avantgardistiske og det modernistiske/post-modernistiske. De Press tangerer situasjonismen. Og i konkrete tekstar kan ein, som me har sett, konstatera ein dialog med heilt avansert boklyrikk og ekkratisk utlegging av vanskeleg tilgjengeleg biletkunst. Samstundes som ein finn referansar til Josephine Baker, fiskepudding, statskommunistisk propaganda og folkemusikk.

Denne samtidige utfoldinga av høgkultur, lågkultur og *antiestablishment* er i seg sjølv ei postmodernistisk nedmontering av det estetiske feltet sine grenser. Samtidig som De Press, på same måten som Kjøtt og TAV!, heilt openbert står i tett dialog med eit ungt og nyveivinspirert publikum. Det interessante med dette er at det dermed oppstår noko i nærleiken av ein *inviterande* modernisme. Og dette er sant. I og med den mest ambisiøse post-punken kring 1980 oppstår det, i heile den vestlege verda, ein ungdomskultur som er knytt til indiemusikken, og som er open for det eksperimentelle, open for ulike modernistiske og avantgardistiske uttrykk, og, ikkje minst, for ulike uttrykk som låner element frå desse.

Kapittel 5

Allan's psychedelic breakfast

Banda me har sett på til nå, blir alle oppløyste etter kort tid. Dei fleste medlemmane blir med på nye prosjekt. Sams for fleire av desse platene som følger, er at dei går endå lengre i eksperimentell retning. Det aller tydelegaste dømet på dette er Lasse Myrvold frå TAV! sitt samarbeid med Kristian Stangebye, *The Willkoks Talk* (1983). På den eine sida av plata høyrer me statsminister Kåre Willochs 18 minutt lange nyttårstale, over eit elektronisk lydspor. På den andre sida er talen manipulert, slik at han går opp i dei musikalske omgjevnadene, som eit av instrumenta.

I oversynsverket *Norsk rocks historie: Fra Rocke-Pelle til Hank von Helvete* (2009) er det som går føre seg i denne perioden, og den kritikken dei møter frå musikkpressa, omtalt som «kunstrokk-striden».¹⁰⁹ Snautt 30 år etter «tunge-taledebatten», som handla om modernisme i den norske lyrikken, får rocken sin eigen versjon av det same. Men der modernismen vinn fram i litteraturen, og motstandarane av denne for alltid vil stå fram som taparane, er dette langt ifrå tilfellet med rocken.

Ein vesentleg grunn til dette er at rocken alltid, på eit eller anna nivå, blir vurdert utifrå kommersielle parameter. Situasjonen på 1980-talet er at du har to musikalske kretsloop, eit for mainstream og eit for indie. Indie er finkultur, knytt til ein distinksjon i høve til den openberre kommersialismen

109 Per Kristian Olsen mfl.: *Norsk rocks historie: Fra Rocke-Pelle til Hank von Helvete*, Cappelen Damm 2009, 136.

innanfor mainstream. Men dei lyttarane som høyrer til på indiesida av denne distinksjonen, er like fullt eit massepublikum. Og for å få gjennomslag hos dette publikummet må ein på ein eller annan måte vera fengande, om enn på ein noko uvanleg måte: Set ein til dømes Velvet Undergrounds debutalbum frå 1967 som startpunktet for og praktksempelen på denne påfallande samtidigheita av det eksperimentelle og det tiltalende, blir det kanskje lettare å forstå kva det handlar om. Tekstane på Velvet Underground sine låtar opnar opp mot ei mørk bakside av den glatte og optimistiske overflata i 1960-talets USA. Arrangementa inneheld dissonantiske element. Men melodiane på spor som «Sunday morning» og «All tomorrow's parties» er i seg sjølv lett tilgjengelege. Derfor finst det ein inngang, eit feste i musikalske konvensjonar som gjer at lyttaren ikkje blir sittande som totalt utanforståande i møte med denne musikken.

Det eg prøver å seia, er at norske 1980-talsprosjekt som Holy Toy, Spastisk ekstase, Montasje og *The Willkoks Talk* er retta inn mot noko anna enn denne balansen. Derfor er det heller ikkje tale om nokon fiasko når dei ikkje når ut til eit større publikum. Det er snarare ein konsekvens av dei kunstnarlege programma dei temmeleg kompromisslaust har valt å følga.

Mindre kompromisslause er dei som på midten av 80-talet rører seg mot eit meir dempa uttrykk. Ambisjonsnivået er ikkje til å ta feil av, og det breie mainstreampublikummet vil nok ikkje minst på grunn av tekstane oppfatta band som Can Can, Cirkus Modern og The Beste som pretensiose artistar med ambisjonar om å vera *arty*. Men det musikalske uttrykket er sær dempa, som popmusikk det er vanskeleg å knyta til lettare antiestetiske uttrykk som nyveiv eller indie. Om det er denne tilsynelatande schizofrenien som er årsaka, skal vera usagt, men saka er altså at produksjonen frå midten av 80-talet til desse banda, som i stor grad består av folk som før og etter blir oppfatta som kremen av norske rockemusikarar, stort sett har gått i gløymeboka.¹¹⁰

110 I Can can finn ein mellom andre Anne Grete Preus, Jørn Christensen og Per Vestaby; i Cirkus Modern mellom andre Helge Gaarder, Jørn Christensen og Ola Snorheim; i The Beste mellom andre Kjartan Kristiansen, Lasse Myrvold, Harald Øhrn og Sverre Knudsen. Sist nemnde består som ein ser, av $\frac{3}{4}$ av låtskrivarane i TAV! pluss låtskrivaren i Dum Dum Boys. At låtane til dette superbandet blir lasta ned på Spotify så sjeldan som 65 gonger per månad – totalt! – til 2 kroner i royalties, på deling, er tydeleg uttrykk for kor kort vegen kan vera mellom unison anerkjenning og total gløymse.

Når Michael Krohn frå Kjøtt etablerer Raga Rockers, som me skal sjå nærmare på i det neste kapittelet, vel han å halda fast på sin meir straighte rock. Som han uttrykker det, i eit intervju i *Nye Takter* i 1985: «Jeg mener at Raga er mer et 'goodtime'-band enn et 'art'-band.»¹¹¹ Men det er ikkje snakk om noko kommersielt knefall. Som han òg seier i det same intervjuet: «Den musikken vi spiller er litt masete og opprivende, og den stiller krav, noe som fører til at folk flest ikke er interessert. Folk flest vil heller høre rolig, behagelig, uforpliktende ørefyll. De som liker oss er de som leser musikkaviser og følger litt med.»¹¹² Og med denne doble avvisinga, av kunstrocken og av mainstream, er ein nøyaktig inne der den meir typiske, og tilgjengelege, indierocken finn seg til rette i løpet av 80-talet.

111 Jan Rustad: «Jeg skammer meg ikke», intervju med Michael Krohn, *Nye takter* 109, vedlegg til *Arbeiderbladet* 27. mars 1985, 7.

112 Same stad, same side.

Kapittel 6

Raga Rockers

Etter at han har slutta i Kjøtt, etablerer Michael Krohn etter kvart Raga Rockers. Dette er eit ironisk namn; «raga-rock» er eit namn nytta på 60-talet om ulike former for indisk-inspirert rock. I Raga Rockers er Krohn einerådande leiar og låtskrivar. Debuten *Return of the Raga Rockers* (1983) inneheld mellom anna «Idiot rock», med tydeleg brodd mot vendinga den nye musikken har tatt: «De som hoppet opp og ned har blitt så alvorlige.» Punkarane sin dans, pogoen, gjekk ut på å hoppa opp og ned. Men nå er det meir introverte uttrykksformer som gjeld. For dei fleste andre enn Raga Rockers, som med Svein Mostad sine ord lagar: «Seig, ukomplisert rock med noen doser spretten nyveiv.»¹¹³ Tematisk tar låta «Se og hør» – ein overliggar frå tida i Kjøtt – opp tråden frå The Jams «News of the world» (1978). Musikalsk er det òg tale om eit framhald av haldningane som gjorde at han kom på tvers med sine tidlegare bandkollegaer:

Den typiske Raga-låta har eit tungt, minimalistisk riff i botn. Det er særst lite swing i trommene. Saman med Krohns mørke røyst, skapar dette eit lydbilete som legg seg så naturleg i forlenginga av den minimalismen Iggy Pop er kjent for, med eller utan Stooges, at dette er den naturlege referansen. Som Krohn uttrykker det, i samband med andrealbumet *Maskiner i nirvana* (1985), som me skal sjå nærmare på her: «Det jeg etterstreber er Ramones' arrangementer med Stooges' feeling, på en måte.»¹¹⁴ Låtstrukturen til Stooges, der låta blir avslutta med eit lengre instrumentalt parti med preg av impro-

113 Michael Krohn og Svein Mostad: *The Raga Saga*, Gyldendal 2016, 27.

114 Eirik Mosveen: «Michaels monotone nirvana», intervju med Krohn, i *Puls* 5/1985, 17.

visasjon, plukkar ikkje Raga for alvor opp før på det tredje albumet, *Varme dager* (1986).

Når *Maskiner i nirvana* kjem ut, er låtane allereie nokre år gamle.¹¹⁵ Tittelsporet, til dømes, er nemnt i *Nye Takter* i samband med ein konsert så tidleg som 1982.¹¹⁶ Heile albumet er i utgangspunktet ein demo, spelt inn i løpet av éin dag i mai 1984. Som Krohn konstaterer: «Det er spilt inn 'live' alt sammen.»¹¹⁷ Så det er tale om ei gjennomspeling av etablerte versjonar frå konsertrepertoaret, utan *overdubs* og utan andre gjestemusikarar enn ein ekstra gitar.

Allereie i opningssporet møter me det samfunnskritiske perspektivet som dominerer tekstane på denne plata:

MASKINER I NIRVANA

*[...S]tår opp om mårran
Drikker kaffen i ro og fred
De tar avskjed på trappen
De har pene manerer
Begge stemmer Høyre
og ingen onanerer
De er maskiner i nirvana
De har fått det som de vil*

*Han går på jobben
Hun blir igjen
Maten står på bordet
når han kommer hjem
De hakke hatt [et] kick
siden nittenførtifem
De er maskiner i nirvana
De har fått det som de vil*

115 Jan Rustad: «Jeg skammer meg ikke», intervju med Krohn, i *Nye takter*, vedlegg til *Arbeiderbladet* 27. mars 1985, 6.

116 Svein Paulsen: «Raga Rockers», i *Nye Takter* 3/1983, 17.

117 Rustad 1985, 7.

[Allright!]

*Ja, de har det så fint
De har det så bra
De har alt som de vil ha
De har nådd sine mål
De har det som grever
De råtner foran TV
og de kaller det å leve
De er maskiner i nirvana
De har fått det som de vil¹¹⁸*

Her finn me den same bruken av klassiske, poetiske verkemiddel me såg på i samband med Kjøtt-låta «Clean deal». ¹¹⁹ Men han er ikkje like konsekvent gjennomført: Rima er plasserte i line to, fire og seks av versa, men ikkje alltid. Fleire av desse er dessutan halvrim. Til saman skapar alt dette poetisk effekt, samstundes som versa står fram som ledige, spontane.

Når det gjeld sjølve tekstinnhaldet, er kritikken av A4-livet ikkje til å ta feil av. Her er me inne i det som allereie i «Clean deal» var ein erklært opposisjon mot det «straighte» livet. Men der «Clean deal» var eit rolledikt, er den som fører ordet denne gongen, ein som kommenterer, med kjølig distanse. Her er den humoristiske one-lineren «Begge stemmer Høyre/ og ingen onanerer.» Og her er bruk av tydeleg sarkastisk røyst, ved inngangen til tredje verset: «Ja, de har det så fint/ De har det så bra.» På dette punktet, mot slutten av teksten, merkar me oss dessutan at klisjélivet blir svart opp av (ironisk) klisjéspråk: «De har det som grever».

I eit intervju i *Puls* i 1988 formulerer Krohn programmet sitt for dette albumet: «Jeg prøvde å belyse hva som hindrer folk i å være seg selv, hvilke underbevisste krefter som spiller inn på oppførselen vår.» ¹²⁰ Med blikk for

118 Lasta ned 10.05.2022 frå http://www.ragarockers.com/tekster/maskiner_i_nirvana.php.
Små endringar ved underteikna.

119 Sjå kapittelet om Kjøtt.

120 Arvid Skancke-Knutsen: «Møt Michael», intervju med Krohn, i *Puls* 11/1988, 26. Òg sitertert i Per Kristian Olsen mfl.: *Norsk rocks historie: Fra Rocke-Pelle til Hank von Helvete*, Cappelen Damm 2009, 185.

dette blir det òg lettare å sjå at teksten ovanfor ikkje berre handlar om å rakka ned på folk, men òg om å forstå mekanismane bak den eksistensielle døsen som har ramma det tenkte ekteparet i «Maskiner i nirvana».

I dette syner Krohns analyse meir enn ein viss slektskap med det ein kalla «the new left» på 1960-talet, med Herbert Marcuse og Erich Fromm som frontfigurar. Dette var motetenking, òg i Noreg, og analysen deira har slått så fullstendig igjennom at dei færraste i dag vil kjenna kritikken att som venstreradikal, eller som politisk i det heile. La meg derfor oppsummera:

«The new left» etablerer seg i ei tid der levestandarden har auka. Folks liv følger det kapitalistiske konsumentsamfunnet sin logikk, og dei er nøgde med dei framstega dei opplever innanfor dette samfunnet. Mot denne bakgrunnen blir det òg lettare å forstå korfor den venstreradikale kritikken på 60-talet ikkje tar form av problematisering av undertrykte livsvilkår. Marcuse skriv, i *Om frigjøring* (1969):

Meget forskjellig fra revolusjonene på tidligere trinn i historien er denne revolusjonen rettet mot helheten av et velfunksjonerende, velstående samfunn – en protest mot dets Form – menneskenes og tingenes vareform, mot påtvingelsen av falske verdier og en falsk moral.¹²¹

Der sosialismen tidlegare handla om å organisera ein arbeidarklasse som var undertrykt, fram mot revolusjon, handlar han nå om å protestera mot eit samfunn som utelukkande er basert på materiell velstand. Men dei breie laga av folket er ikkje samde i denne kritikken. Dei er nøgde med livet sitt, som del av dette konsumentbaserte samfunnet. Og det er nøyaktig denne motsetnaden me finn i teksten til «Maskiner i nirvana», der det heiter: «Ja, de har det så fint/ De har det så bra/ De har alt som de vil ha/ De har nådd sine mål/ De har det som grever.» Lykke, og målet med livet, er her sidestilt med å ha ting.

Marknadsøkonomien har skapt ei falsk forståing, av at ein er fri og gjer sine egne val. Som Fromm uttrykker det: «Det moderne mennesket lever i illusjonen om at han vet hva han vil, mens han i virkeligheten ønsker hva

121 Herbert Marcuse: *Om frigjøring*, oms. av Stein Rafoss, Pax 1969, 72–73.

han ventes å ønske.»¹²² Dei klassiske maktstrukturane, ikkje minst religionen, er borte: «Vi har gjort oss fri fra de gamle og åpenbare former for autoritet og ser derfor ikke at vi er blitt ofre for en ny slags autoritet.» For nå er me styrte av ein ideologi, ein *forbruksideologi*, som er skjult for oss. Og her er me – endeleg – framme ved ei i vår samanheng særst påfallande formulering hos Fromm: «Vi er blitt automater som lever i illusjonen om at vi er individer som gjør hva vi selv vil.»

Fromm talar om automatar, Krohn om maskinar. Og det er liten tvil om at det er den same analysen av styrande strukturar me har med å gjera. Berre med den skilnaden at det i utgangspunktet kan sjå ut til å vera noko utidssvarande med å gjera dette på midten av 1980-talet, tiåret som identitetshistorisk har blitt så sterkt identifisert som individualismen sitt tiår. Som Margareth Thatcher uttrykker det i 1987: «There's no such thing as society.»¹²³ Samstundes skal ein ikkje underslå at det finst ein motkultur, av svartkledde studentar og andre, som ikkje abonnerer på jappetidas nye ideal.

For Raga Rockers sin del stoppar ikkje vidareføringa av «the new left» sin samfunnsanalyse med opningssporet. Ovanfor siterte eg Marcuse for å omtala det nye, velfungerande samfunnet som prega av «menneskenes og tingenes varekarakter». Og fleire stader på dette albumet ser me tekstar som kjem inn på dette. I opninga av «Skjønnhet» heiter det:

*Du er et produkt
av far din sine penger
og av din mors karosseri
Du er industri
Skjønnhet¹²⁴
[...]*

Det interessante her er at Krohn viser fram den unge kvinneas varekarakter gjennom ord som er henta frå denne sfæren, ord som «produkt», «penger»,

122 Alle ref. i dette avsnittet til Erich Fromm: *Flukten fra friheten*, oms. av Johan Ludwig Mowinckel, Pax 1965, 171.

123 Anon (red.): «Margareth Thatcher: a life in quotes», i *The Guardian* 8. April 2013. Lasta ned 29.03.2022 frå <https://www.theguardian.com/politics/2013/apr/08/margaret-thatcher-quotes>

124 Lasta ned 10.5.2022 frå http://www.ragarockers.com/tekster/maskiner_i_nirvana.php

«karosseri» og «industri». Noko seinare i teksten blir dehumaniseringa uttrykt direkte: «Det vakreste dyret/ får den høyeste pris.»

Denne samanføringa av eit abstrakt omgrep med ord frå mykje meir konkrete livsfelt der ein nyttar dei same orda, er poetisk, men på ein uvanleg måte. I alle fall om ein held seg til tradisjonell forståing av litterært biletspråk, der ein les bileta på jakt etter ei samanhengande, overført tyding. I rocketekstar, derimot, er det ikkje uvanleg å kopla saman to felt på denne meir samansausande måten, der begge tydingslaga gjeld.¹²⁵ Det som gjer dette ekstra effektivt i «Skjønnhet», er at det finst eit underliggende tydingslag av temmeleg abstrakt karakter som i og med dette blir gjort tydeleg: Spørsmålet om varekarakter blir rett og slett konkretisert, gjennom å skildra personen som har fått varekarakter, gjennom ord og uttrykk knytt til framstilling og omsetting av varer.

Samstundes kan teksten òg lesast motsett, som ein presentasjon av omgrepet. Gjennom skildringa av kvinna blir det klart kva som går føre seg når eit samfunn gjev innbyggerane varekarakter.

Meir av den same framstillinga av varekarakteren, eller tingleggjeringa som ein òg kan kalla det, finn me i låta med den i denne samanhengen så treffande tittelen «Ting»:

*Ting får tiden til å gå
Men kun en liten stund*

*Så er det forbi
Du har kanskje mange ting
Men det hjelper ingenting
Din tid er forbi
Vel, alle ting skal dø
Din tid er forbi*

125 Eit openbert døme på dette er «Rabalderstræde» (1975) av Gasolin'. Denne låta handlar om prostitusjon, eller om folk som er på sjekkaren på byen, eller fungerer aller helst som ein tvitydig kommunikasjon om begge delar.

*Jeg så deg igjen her om dagen
 Du kom ut i fra supern med en baby i magen
 Med poser i henda og poser under øya
 gikk du bort til bilen hvor han satt og løyan
 Kjøp kis spør du meg, men [en] ålreit bil
 Kom igjen baby, spander et smil*

[Ugh!]¹²⁶

Teksten fell på ein påfallande måte i fleire delar. Først handlar det om å ha ting, og korleis dei fungerer som tidsavgrensa tidtrøyte i eit materialistisk orientert liv som elles er utan innhald. Det er rett og slett tinga som får tida til å gå, i noko som elles er fullstendig monotoni, og såleis total åndeleg fattigdom. Her er me godt innanfor «the new left» sin kritikk av livet i det moderne, tingleggjorde samfunnet.

Så blir det å ha mange ting halde opp mot det at ein skal dø. Dette, det umoglege i å halda jordisk gods opp som vern mot døden, er ein tanke med lange tradisjonar. Men han er på ingen måte einerådande, jamfør alt utstyret i pyramidane og vikingane sine gravskip, meinte for å hjelpa den døde i etterlivet. I Krohns tekst er ein på dette punktet, som ein forstår, over i noko ein kan oppfatta som eit åndeleg eller filosofisk nivå.

Dei liknande formuleringane i første versets «så er det forbi», om interessa for tingen, som går over, og andre versets «Din tid er forbi», om det at ein skal dø, gjer at dei to heilt eksplisitt blir stilte overfor kvarandre. Og det er denne dobbelheita, mellom menneske og ting ein går lei av, som for alvor blir falda ut i tekstens avsluttande del, om møtet utanfor matbutikken.

Til nå har me sett korleis ting og menneske blir stilte saman, og overfor tida som går, tida som går over. Det er òg ei formulering der denne samanføyinga blir heilt eksplisitt: «Din tid er forbi/ Vel, alle ting skal dø.» Nå kjem ho ut frå butikken – staden for konsumpsjon – med ein baby i magen som er plassert parallelt med posane med ting ho har kjøpt, slik at det oppstår eit samband mellom tingleggjeringa og det å etablere familie.

126 Lasta ned 10.5.2022 frå http://www.ragarockers.com/tekster/maskiner_i_nirvana.php

Formuleringane om mannen som sit og *ventar*, og det at den som fører ordet, «så deg *igjen* her om dagen» (mi utheving) aktiverer tida, og tanken om det som går over: Det blir signalisert at den som fører ordet, ikkje lenger har noko med henne å gjera, samstundes som han som sit og ventar i bilen, ikkje akkurat verkar nyforelska lenger: Ein er på veg vidare mot ein relasjon som etter kvart ber si eiga oppløysing i seg, anten som totalt brot eller som kjenslemessig daudt samvær, konkret uttrykt ved at han er «kjip», og lar den gravide dama si gjera innkjøpa og bera varene, medan han ventar i bilen.

Før teksten rundar seg av ved at mannen blir halden saman med tingen han eig, med den ålreite bilen. Og heilt til slutt blir det marknadsretta eller vareorienterte språket me brukar, vanlegvis utan å merka at me gjer det, løfta på bordet: «*spander* et smil» (mi utheving).

Me kan stoppa her. Men me kan òg bygga ut denne forståinga, og gjera ein analyse med fokus på ein av dei mest sentrale teoriane om det heilt nye, om det postmoderne, på tida då denne plata kom ut.

Den sentrale formuleringa i så måte møter me heilt i opninga: «Ting får tiden til å gå/ Men kun en liten stund.»

Det vesentlege her er lokkinga. Ein har «mange ting», som det står. Men tingas fascinasjonskraft går fort over. For det er dette som er måten ting fungerer på i konsument samfunnet: Via forføring, det vil seia lokkande løfte om lystoppfylling, blir ein dregen mot å kjøpa stadig nye objekt. Men forføring er ei delvis tildekking, ei lokking utan oppfylling. Ein kjem aldri fram til målet, til den endelege lykkekjensla. Ein held fram med å vera lengtande, heile tida på jakt etter ei oppfylling ein aldri kan nå. Og denne lokkinga, denne forføringa er sjølv drivkrafta i det postmoderne samfunnet, ikkje berre i den delen som handlar om varehandel.¹²⁷

Ser me på teksten til «Ting» med dette som utgangspunkt, ser me at det første verset etablerer sambandet mellom ting og tid/forføring, før ein i andre verset finn ein påstand om at «din tid er forbi». Men om me ser dette i samband med tredje verset, ser me at det ikkje med naudsyn handlar om ein bokstavleg død. Det det handlar om, er at ho ikkje lenger er forførande. Som gravid, med posar under auga, er ho ikkje lenger lokkande. Mannen sit i

127 Sjå Jean Baudrillard: *Seduction*, oms. til engelsk av Brian Singer, New World Perspectives 1990.

bilen, og ho blir oppmoda om å smila, om å vera i det minste *litt* inviterande. Fordi forføringa er det som tilfører energi, er samlivet etter orgasmen, etter at ho har blitt gravid, fullstendig livlaust.

Dette er den same analysen av fallet frå attraksjonsobjekt til uinteressant i og med graviditeten, i og med erobringa, ein finn i Henrik Ibsens *Hedda Gabler* (1890). Slik sett er me på klassisk, feministisk grunn her.

I skildringa av forstadsmisere legg teksten til «Ting» seg, som me forstår, i ein annan ende enn den tilfredse døsen me såg ovanfor, i opningssporet «Maskiner i nirvana». Samstundes tør det vera klart at albumets samla tematisering av «hvilke underbevisste krefter som spiller inn på oppførselen vår», som Krohn uttrykte det, på forunderleg vis fører saman element frå 60-talets «new left» med det aller nyaste, det som ikkje enno har manifestert seg i den akademiske debatten, men som i 1982–1984 ligg rett rundt hjørnet.

For meg å sjå er dette heilt særmerkande for Michael Krohn sin posisjon. Han tar med seg ei livsverd frå tidlegare tiår, tydeleg manifestert gjennom den stadige bruken av dei på 80-talet anakronistiske orda «freak» og «straight» i tekstane. Og i tekstane møter desse formuleringane den same eldre generasjonens analyse av det ueigentlege ved tilværet.¹²⁸ Samstundes finn ein ei tilsvarande forankring i 80-talets livsverd. Denne kan knytast til tankar kring den postmoderne tilstanden, slik me nett har sett det i samband med «Ting». I overflata gjer denne seg tydeleg til kjenne gjennom haldningar ein gjerne assosierer med *generation X*, som ironi og kynisme.¹²⁹ Jamfør spor nummer to på plata, «Sannhet på boks», som tilsynelatande riv teppet vekk under den motkulturelle kritikken av normaliteten som opningssporet legg opp til:

SANNHET PÅ BOKS

*Vi kom fra forstedene
inn til byen
for å samles på kafeene*

128 Apropos aldersstegen språkbruk, og apropos Gasolin': Når jenta i «Skjønnhet» blir omtalt som «diskofil», er dette eit uttrykk ein finn på «Det beste til mig og mine venner» (1977): «Der var discofil-musik og skrigende gæster/ Og gamle venner på trip.»

129 Dette er personar fødte mellom 1965 og 1980. I norsk debatt nyttar ein like gjerne det nært beslektta omgrepet «ironigenerasjonen».

*som fluer rundt dritt
[...S]lo ihjel tiden
med kaffe og sigaretter
og vi snakket og snakket
om sannhet på boks
[sannhet på boks
sannhet på boks
sannhet på boks]*

*Vi smilte skjevt til hodene
som rullet forbi
Vi var et nytt kull friks
kommet for å bli
[...T]enkte tanker
tenkt tusen ganger før
om et alternativt liv
til den borgerlige død
[den borgerlige død
den borgerlige død
den borgerlige død]*

*Vel, årene går
og vi blir eldre
Venner forsvinner
til høyre og venstre
[Moralen] forandrer seg
litt etter litt
og vi lærer oss å like
lukten av dritt
[lukten av dritt
lukten av dritt
lukten av dritt]¹³⁰*

130 Stryking av ord som står i teksten, men ikkje kan høyrast på plata, ved underteikna. Lasta ned 10.5.2022 frå http://www.ragarockers.com/tekster/maskiner_i_nirvana.php

Igjen blir ein slått av velklangen, med massive oppbod av allitterasjonar i dei tre versa. Som tidlegare er rima såpass få at dei har effekt når dei kjem, utan å gje teksten det meir oppramsande preget eit gjennomført rimskjema fort ville ført med seg.

Som utbreidd fenomen er kafékulturen ny på 1980-talet.¹³¹ Identifiseringa av dette som plassen for motkulturell diskusjon om «et alternativt liv/ til den borgerlige død» er *spot on*. Det er òg den kyniske sjølvironien, som reduserer dette til «sannhet på boks», altså til prefabrikkerte sanningar, sanningar ein kjem til med like lite eigeninnsats og like lite originalitet som når ein varmar opp ein ferdigrett.¹³² Ekstra kynisk er den avsluttande konstateringa av at folk fell ifrå den antiborgerlege posisjonen med åra, og ein endar opp med å lika lukta av drit, som etter kva eg kan forstå må bety å bøya seg for det borgerlege livet ein har flirt hånleg av (dette svarar då til det engelske uttrykket «to eat shit»).

I denne kyniske ironien skil Krohn seg på avgjerande vis frå tidlegare tiårs meir endeframme, med 80-talsmenneskets auge «naive» kritikk av det etablerte. Samstundes tar han altså med seg eit kritisk blikk på tilværet som den postmoderne tenkinga er framand for. Ifølgje denne er det slik at ein skil seg frå det tidlegare ved at ein ikkje lenger er opptatt av at det moderne tilværet gjev opphav til eksistensielle kriser knytt til framandgjering med meir. I staden oppfattar ein dette livet nøytralt, som ein føresetnad for eksistensen, og som ein stad som tilbyr moglegheiter for mennesket til å leva ut den identiteten dei nå måtte velja å ta på seg. Skilnaden er knytt til autentisitet. Tidlegare oppfatta ein livet som autentisk og kunne då få autentiske kjensler som uro, angst og liknande. Nå er livet ifølgje den postmoderne tenkinga inautentisk, knytt til narsissistiske iscenesettingar og til simulakra (eit simulakrum er ein «nesten-røyndom» med sterkt preg av fiksjonalisering)¹³³. Men i og med dette finst det eit fokus på det ytre som gjer at indre kjensler av ubehag ikkje oppstår.

131 Jf. Arne Stav: «Profil på kafé: Mellom det tragiske og det trendy», i *Profil* 2-3-4/1984.

132 Ein kan òg lesa formuleringa «snakket og snakket/ om sannhet på boks» dit at dei pratar om «vanlege folk» sine føreseielege meiningar. Ironien står like fullt ved lag, då dei alternative posisjonane heilt tydeleg òg er klisjéaktige.

133 Jf. Jean Baudrillard: *Simulacra and simulations*, oms. av Sheila Faria Glaser, The University of Michigan Press 2005.

I den postmoderne tilstanden opplever ein ikkje lenger den sterke kjensla av meningstap som var så dominerande for modernismen.¹³⁴

I dette kryssingspunktet er det Krohns ironi eksisterer: På den eine sida den kritikken av samfunnet som blir falda ut i låtar som «Maskiner i Nirvana», «Skjønnhet» og «Ting». På den andre sida ein reduksjon, i «Sannhet på boks», av denne kritikken til ein fase i livet, der ein som ung og anti-borgarleg intellektuell fører fram ein kritikk som kvart årskull fører fram, før dei går vidare.

Mot bakgrunn av denne ugriplege ironien er det ikkje til å undrast over at denne plata, saman med debuten, har blitt gjenstand for eit av dei mest kuriøse eksperimenta i norsk litteraturresepsjon nokosinne: Johan Grips essay «Maskiner i Nirvana», i litteraturtidsskriftet *Vagant* 4/1990.

Grip siterer den belgiske litteraturteoretikaren Paul de Man og knyter seg til den analysemetoden Jaques Derrida introduserte innanfor filosofien, og som de Man står som den primære vidareføraren av innanfor litteraturvitskapen: *dekonstruksjonen*. Og nå kjem dette til å bli så høgtflygande som berre litteraturvitskap kring 1990 kunne bli.

Derrida meiner at alt er språk, alt er teikn.¹³⁵ Den filosofiske tradisjonen, til dømes, er eit slikt språkleg system. Så når Nietzsche skal kritisera den filosofiske tradisjonen som ligg føre han i tid, må han gå inn i dette språklege systemet. Dermed har han allereie akseptert språket, akseptert den eksisterande tradisjonen. Og dette er eit vesentleg poeng hos Derrida: Fordi alt er språk, kan du ikkje kritisera det eksisterande utan å ha akseptert det språket, det vil seia alle dei sanningane, som høyrer til innanfor nøyaktig det du forsøker å kritisera.¹³⁶

Grip fører desse tankane inn i sitt essay om Raga Rockers, og han ender opp med «Skjønnhet». Poenget hans er at sidan denne låta inneheld ein kritikk av eit eksisterande estetisk ideal, og Raga-låta sjølv er eit estetisk uttrykk, blir kritikken sjølv til del av det den kritiserer. Med Grips ord: «Vi forestiller oss en konsert hvor sangen fremføres. Utøverne og de fleste av de tilstedeværende

134 Ole Thyssen: *Påfuglens øjne*, Rosinante 1987, 34.

135 Sjø t.d. intervju med Derrida i Michael Payne og John Schad (red.): *life.after.theory*, Continuum 2003, 27. Merk at han, som han forklarar der, siktar til ei generalisert forståing av kva teikn er, som ikkje avgrensar seg til ord ein finn i bøker.

136 Jaques Derrida: «Struktur, tegn og spill i menneskevitenskapenes diskurs», i *Dekonstruksjon. Klassiske tekster i utvalg*, oms. av Karin Gundersen, Spartacus 2007, 20.

oppfatter sangens budskap og skjønner dens dobbeltrolle: kritikken av det konformitetskrav som *samtidig* danner utgangspunktet for den tilstelning eller det teater en konsert er.»¹³⁷

Tanken her er altså at Raga Rockers som uttrykk for motkultur oppløyer seg sjølv, fordi denne motkulturen allereie har akseptert det han står i motsetnad til. Motkultur = etablert kultur.

Det store filosofiske spørsmålet er etter dette kva rolle ironien får når alt er språk: Er det slik at ironien fører til ein distanse, både til oss sjølv og til samfunnet, slik at me med Jürgen Habermas sine ord blir i stand til å gjennomføra «kommunikative handlingar»¹³⁸, eller er all kritikk umogleg?

I det uavklarte, sfinxaktige ved Krohns ironi opnar det seg etter mitt syn eit rom for refleksjon kring spørsmåla om det totaliserande på den eine sida og det kritiske på den andre. Det totaliserande er streka under av at seinare opplag av plata har eit omslagsfoto som er henta frå eit nazistisk masse møte.¹³⁹

Elles kan det avslutningsvis konstaterast at dekonstruksjonen var intellektets fest. Etter denne vendinga til at alt er språk, og alle motsetnader kan vendast opp ned, slo verda kontra. Røyndommen kom tilbake, både på tv, i litteraturen og i spørsmålet om klimakrisa.

137 Johan Grip: «Maskiner i Nirvana», i *Vagant* 4/1990, 28.

138 Sjå Jürgen Habermas: *Kommunikasjon, handling, moral og rett*, oms. av Jon-Alfred Smith og Jon-Halvard Smith, Tano Aschehoug 1999.

139 Krohn og Mostad 2016, 36.

Kapittel 7

Dumdum Boys

Dumdum Boys starta på midten av 80-talet, cirka 1985. Mannskapet er nøyaktig det same som i punkbandet Wannskrækk, men dette er ein nystart. «Vi ville begynne på nytt», som dei uttrykker det.¹⁴⁰ Og dei tar ikkje med seg låtar frå Wannskrækk over i livesettet til Dumdum Boys.

Låtskrivar og gitarist Kjartan Kristiansen er den sentrale medlemmen. Som trommeslagar Sola Jonsen uttrykker det: «Det er helt klart at det alltid har vært Kjartans band.»¹⁴¹ Og det er Kristiansen som byrjar å planlegga for skiftet til «roceband», som vokalist Prepple Houmb kallar det.¹⁴²

Dumdum Boys er ein umiddelbar suksess. Men det verkeleg store gjennombrøtet kjem med album nummer to, *Splitter pine* (1989). Ein av grunnane til dette er at albumet, og då særleg tittelsporet, har fantastisk god lyd. Samanlikna med si samtid er *Splitter pine* ein sonisk sensasjon. Plata er produsert med clicktrack, og kvart instrument er spelt inn for seg.¹⁴³ Dette opnar for ei miksing der det blir luft rundt dei ulike instrumenta. Dette var idealet på 80-talet, og med god grunn: Det leverte betre lyd gjennom dei billige japanske stere oanlegga som var vanlege på denne tida, og som fekk musikken til å låta

140 Eirik Mosveen: «Dumdum Boys», her etter Morten Ståle Nilsen og Arne Svingen (red.): *Beat: De klassiske artiklene*, Se og Hør Forlaget 1995, 47.

141 Sindre Kartvedt: *Dumdum Boys – En vill en*, Aschehoug 2015, 114.

142 Kartvedt 2015, 93.

143 Kartvedt 2015, 130.

som om han blei spela av inne i ein boks. Dessutan får DumDum Boys sine trommer eit heilt ekstraordinært trøkk.

Bandnamnet er lånt frå tittelen på ei låt frå protopunkaren Iggy Pops album *The Idiot* (1977), skriven av Pop saman med David Bowie. Men kva type musikk er det eigentleg DumDum Boys spelar? Produsent Roger Valstad snakkar om at han nærmast har gjennomført ei snikande «popifisering» av bandet.¹⁴⁴ Lydteknikaren deira, Frode Røe, omtalar DumDum Boys som eit «poprockband».¹⁴⁵ Medan Yngve Sætre om Valstad sin produksjon konstaterer: «Den første kommersielle suksessen til DumDum Boys, spesielt på Splitter Pine; det hadde jo ein samanheng med at eit opphavleg pønkeband blei produsert som om dei var [mjukheavybandet] Def Leppard.»¹⁴⁶

Og det er ikkje berre lyden som er kommersiell. Heile det musikalske uttrykket er meir mainstream. Til dømes syner den langsame, funky balladen «Slave» musikalsk slektskap med «Beast of Burden» (1978) og «Slave» (1981) av The Rolling Stones. Dette gjeld òg for refrenget, der «Jeg blir aldri slaven din» nærmast står fram som ei spleising av «I'll never be your beast of burden» og «Don't want to be your slave». Eit slikt musikalsk uttrykk ville vera utenkeleg innanfor punken sine rammer. Og på tittelsporet «Splitter pine» har dei faktisk funne plass til eit av dei mest velprøvde grepa innanfor stadionrock: Etter snau tre minutt stoppar musikken opp, berre trommene og bassen går. (For mitt indre auge løfter vokalisten nå hendene over hovudet og markerer at alle skal klappa.) Så ropar han ut: «Hei! Hvor enn du er i verden!»

Til nystarten høyrer òg at trønderdialekten blir bytt ut med bokmål – ikkje riksmål, som nokon ser ut til å tru – for å unngå å bli assosiert med Åge Aleksandersen og Terje Tysland.¹⁴⁷ Og så flyttar dei til Oslo.

Låta «Splitter pine» er ein megasuksess, og med god grunn. Men kven er det eigentleg som spelar her? Rykte om studiomusikarar har versert heilt sidan plata var ny.¹⁴⁸ Særleg er det etter kvart rekna som ei etablert sanning at gitaristen Torstein Flakne frå mjukheavybandet Stage Dolls spelar gitar. I *Norsk rocks historie* (2009) blir Houmb sitert på at DumDum ikkje spelar *nokon*

144 Kartvedt 2015, 132.

145 Kartvedt 2015, 134.

146 Kartvedt 2015, 181.

147 Kartvedt 2015, 95.

148 Reidar Samuelson: «DumDum Boys tar sats for tredje gang», i *Puls* 8/1990, 6.

av instrumenta sjølv.¹⁴⁹ Men dette er nok ei overdriving, om enn berre ei lita ei: Går me til den omfattande intervjuboka *En vill en* (2015), teiknar det seg følgande bilete: Sola Jonsen klarer ikkje å spela trommene, så Kristiansen matar sjølv inn rytmefigurane i popgruppa Dance with a stranger sitt utstyr. Etter det blir trommesporet ferdigstilt av same poporkester sin innhyrte spesialist på programmering, Kjetil Bjerkestrand. Så blir bassen lagt på, av Terje Storli frå Stage Dolls. Og, endeleg: Når Kristiansen skal spela inn gitarsporet, får han etter kvart seneskjedebetennelse. Derfor spelar han berre dei første 90 sekunda av låta. Deretter overtar Flakne.¹⁵⁰

Summa summarum: Kristiansen spelar gitar i starten. Resten er Stage Dolls, saman med Dance with a stranger sin trommemaskin. Så det er ikkje berre produksjonen som er puddelrock, det er musikarane òg!

Når dette blir oppfatta som suspekt, har det først og fremst å gjera med tanken om autentisiteten som rockens fremste adelsmerke. Ikkje minst er denne dygda vesentleg på 80-talet, då rocken blir stilt opp som kontrast til listepopens mange stjerner, som på denne tida gjerne er meir og mindre talentause, men etter den tidas ideal modellvake personasjar som syng med forløparen til autotune over eit synth-lydspor dei ikkje har hatt det minste å gjera med skapinga av. Dei grellaste døma her er artistane i stallen til produsentane Stock, Aitken og Waterman, med puppedamene Samantha Fox og Sabrina i spissen. Men skepsisen mot det som er *fake*, kastar òg eit mørkt skjær over langt meir anerkjente Frankie Goes To Hollywood, når produsenten Trevor Horn går ut med påstandar om at det stort sett er studiomusikarar som spelar på *Welcome to the pleasuredome* (1984).¹⁵¹

149 Per Kristian Olsen mfl.: *Norsk rocks historie: Fra Rocke-Pelle til Hank von helvete*, Cappelen Damm 2009, 205.

150 Kartvedt 2015, 132–133.

151 Under overskrifta «Pop and authenticity» diskuterer Simon Frith korleis rocken både på 50-, 60- og 70-talet posisjonerte seg som autentisk, i motsetnad til popmusikk som blir oppfatta som tilgjort, falsk – og ofte knytt til suspekt bruk av teknologi: «Each of these moments in rock history fused moral and aesthetic judgements: rock'n'roll, rhythm'n'blues and punk were all, in their turn, experienced as more truthful than the pop forms they disrupted. And in each case authenticity was described as an explicit reaction to technology, as a return to 'the root' of music-making – the live excitement of voice/guitar/drum line-ups. The continuing core of rock ideology is that raw sounds are more authentic than cooked sounds» (Simon Frith: «Art vs. technology: the strange case of popular music», i Simon Frith (red.): *Popular music: Critical concepts in media and cultural studies: vol. II: The Rock Era*, Routledge 2004, 110).

Nå legg ikkje Dumdum Boys skjul på at dei har hatt innleigd hjelp. Namna står på coveret, berre utan ei konkret forklaring av kven som gjer kva. Og same kven som spelar, og same korleis dette står seg i høve til kravet om å spela instrumenta sjølv, kan det enkelt konstaterast at «Splitter pine», driven fram av eit verkeleg eigenarta gitarriff signert Kristiansen, er tidenes norske rockeklassikar.

SPLITTER PINE

[SPLITTER PINE]

*HEI HVOR ENN DU ER I VERDEN
DET ER DEILIG Å SLØVE I SKYGGEN
HOLD DEG VÅKEN
NÅ SKJERPES GREIENE
STORE HØVDING SKVISER LITT HARDERE*

*MAS MAS MAS OVER HELE LINJA
MANDAG HELE ÅRET
DET ER INGENTING Å LE AV
MEN JEG KAN IKKE LA VÆRE*

*SPLITTER PINE
SPLITTER PINE
[SPLITTER PINE
SPLITTER PINE]*

*JEG HAR FÅTT NOK AV RUSHTRAFIKK
& SURE PASSASJERER MED [ET] VASSENT BLIKK
[ÅH] VI LEVER ALLE UNDER PISKEN
NOE SIER MEG AT JEG ER HELT KLAR FOR PARADISET
LIGGE PÅ RYGGEN [&] VELTE MEG & GLISE
MENS JEG SYNGER PÅ EN SALME*

*[EN SALME] OM MAS MAS MAS [OVER HELE LINJA
MANDAG HELE ÅRET*

*DET ER INGENTING Å LE AV
MEN JEG KAN IKKE LA VÆRE]*

*SPLITTER PINE
SPLITTER PINE
[SPLITTER PINE
SPLITTER PINE]*

*HEI HVOR ENN DU ER I VERDEN
DET ER DEILIG Å SLØVE I SKYGGEN
HOLD DEG VÅKEN
NÅ SKJERPES GREIENE
STORE HØVDING SKVISER LITT HARDERE*

*[JEG SKJØNNER IKKE VITSEN MED]
MAS MAS MAS [OVER HELE LINJA
MANDAG HELE ÅRET
DET ER INGENTING Å LE AV
MEN JEG KAN IKKE LA VÆRE]*

*SPLITTER PINE
SPLITTER PINE
[SPLITTER PINE
SPLITTER PINE
SPLITTER PINE
SPLITTER PINE
SPLITTER PINE
SPLITTER PINE]¹⁵²*

Dei innskotne, små sekvensane med talt vokal har ein ufullkommen, «analog» lyd som dempar det preget av sterilitet som elles kan komma med klinisk lydbilete av den typen ein her har etterstreba. Motsett er det i den teksten

152 Innercover på LP. Eg har tatt vekk lineskift som ser ut til å skuldast kombinasjonen av brei font og smale spalter.

Houmb syng, utstrekt bruk av lydleg vellyd, med utbygde sekvensar av alliterasjonar og assonansar som den me finn i det første verset: hvor – verden/ sløve – skyggen/ høvding – hardere.

Sjolv om dette ikkje er det mest utprega dømet, er dette like fullt eit prov på den spesielle måten Kjartan Kristiansen sine tekstar er bygde opp på. Som Michael Krohn uttrykker det: «Han er helt surrealistisk og går bare i bilder, assosiasjoner og brokker hele tida. Når du leser tekstene hans virker de helt uforståelige.»¹⁵³ Asbjørn Bakke grip òg fatt i dette oppløyste, fragmenterte, når han konstaterer at Dum dum Boys sine tekstar «er snapshot som slynges ut hele tida. [...] Kjartan Kristiansen skriver tekster som bare drypper inntrykk inn i deg».¹⁵⁴

På eit nivå kan det sjå ut som om Kristiansen har merka seg at for den som høyrer på, er tekstane meir eller mindre gøymde i musikken. Det er først og fremst einskilte liner eller passasjar ein får med seg. Og derfor er ein tekst som «Splitter pine» nærmast lagt opp som ein serie *one-liners*. Dette spelet langs grensa mellom det opne og det skjulte, mellom fragment og heilskap, er ytterlegare streka under av refrenget, som inneheld ei språkleg umoglegheit: Det går ikkje an å seia «splitter pine» utan å seia «gal» etterpå. Refrenget er rett og slett eit fragment, det òg, av eit fast uttrykk.

Opphavsmannen sjolv er opptatt av at tekstane skal vera *tolkingsmessig* opne:

Når jeg skriver, så håper jeg at hvem som helst kan legge hva som helst i tekstene mine. Jeg vil bringe fram en stemning som andre kan gjøre hva de vil med. Noe av det viktigste for meg er å unngå at det blir så jævla konkret. Det skal passe med et annet menneskes virkelighet [...].¹⁵⁵

153 Hans Rotmo: *Tekstforfatteren*, Samlaget 1993, 74.

154 Rotmo 1993, 48.

155 Karin Westheim: «Men tekstene, Kjartan!» i *Beat* 3/1988, 15. Dette minner om den store klassikaren innanfor reader-response-teori, Wolfgang Iser. Han konstaterer at skjønnlitterære tekstar inneheld opne felt, som lesaren fyller i. «A literary text must [...] be conceived in such a way that it will engage the reader's imagination in the task of working things out for himself, for reading is only a pleasure when it is active and creative» (Wolfgang Iser: «The reading process: A phenomenological approach», i *New Literary History* 2/1972, 280). Det kan enkelt konstaterast at Kristiansen uttrykker seg som om han har gjort seg same tankane, og er ute etter å laga tekstar som engasjerer lesaren ekstra mykje gjennom å gjera dei opne felte så store som mogleg.

Når det tvert imot gjeld det konkrete, konstaterer Torgrim Eggen og Sindre Kartvedt om «Splitter pine» at «for de av oss som kjenner sangens inspirasjonskilde, blir norsk kollektivtrafikk [...] ikke det samme igjen».¹⁵⁶ Med dette i tankane kan ein godt oppfatta formuleringa om «rushtrafikk/ & sure passasjerer med [et] vassent blikk» som ei peiking mot ei bestemt oppleving Kristiansen har hatt, der han sit på bussen saman med trøytt medborgarar, som utgangspunktet for teksten.

Men alle detaljar er utelatne. Og dette er uansett ikkje uttømmende for tekstens sentrale motsetnad mellom åtte-til-fire-livets mas og stress på den eine sida og eit alternativ til dette på den andre. At dette er heilt ut abstrahert, ser me av låtas opnande påkalling av den som høyrer på: «Hei hvor enn du er i verden.» Ein påkallar alle, same kor dei er. Så blir det konstatert at verda er på veg til å bli mindre avslappa. Ein skifter frå «å sløve i skyggen» via «nå skjerpes greiene» til «store høvding skviser litt hardere». Det siste er nok eit nikk til den klassiske økonomen Adam Smith sin tanke om «den usynlege handa» i økonomien.¹⁵⁷ Her har denne handa blitt til noko som aukar presset mot den einskilde. Subjektet i setninga, «store høvding», gjev elles assosiasjonar til gamle teikneseriar og cowboybøker, der indianarane gjerne omtalar den amerikanske presidenten som «store hvite høvding i Washington». Men ein må rekna at assosiasjonsbanen her er fri, men potensielt konkret, slik at den einskilde i staden for meir abstrakte strukturar òg kan sjå føre seg den personifiseringa av makt i samfunnet som ligg ein sjølv nærmast.

I brua mot refrenget kjem det ein ny intertekstuell referanse, til Erik Byes «Blåmanda' Blues» (1958). Det er i denne parodien på eit bluesnummer – som underteikna har sett på NRK på seint 70- eller tidleg 80-tal – me finn refrenget «Nå er'e manda' hele uka/ og jeg har blåmanda' blues».¹⁵⁸ Byes tekst er meint humoristisk. Det er ikkje Kristiansens, som utvidar frå «hele uka» til «hele året» og poengterer det tragikomiske i situasjonen: «Det er ingenting å le av/ men jeg kan ikke la være.»

156 Torgrim Eggen og Sindre Kartvedt: *Larmen og vreden: Guiden til de 100 nødvendige rockeplatene*, Gyldendal 1999, 164.

157 Ikkje minst slik denne er vidareutvikla i venstreradikal språkbruk, der ein gjerne omtalar «kapitalkreftene» og liknande som om dei hadde ein eigenvilje.

158 Erik Bye: *Byes beste. Dikt, viser og tekster i utvalg*, red. av Rune Larsstuvold, Cappelen Damm 2016, 21.

I andre verset merkar me oss at den som fører ordet ikkje er på ein arbeidsplass, men i rushtrafikken, slik at kontakten med arbeidslivet berre er indirekte, assosiativ. Dette gjer at banen blir open for lyttarar som ikkje sjølv jobbar. Samstundes unngår ein den «ærlege» 80-talsrocken si iscenesetting av arbeidaren som den som fører ordet. Her tenker eg først og fremst på Åge Aleksandersen her heime, og Bruce Springsteen internasjonalt.¹⁵⁹ Dette er i tråd med indierockens typiske posisjon, der ein i staden for å uttrykka solidaritet eller klasseperspektiv søker seg mot å melda seg ut av standardsamfunnet.

Å leva under piskan er opphavelig eit engelskspråkleg uttrykk for å vera slave, som seinare har fått den utvida tydinga å leva under hard disiplin og kontroll. Dette er då sjølv sagt normene i det nemnde, status- og arbeidsfokuserte standardsamfunnet. På grunn av forflyttinga frå konkret til overført opnar bruken av formuleringa for konkrete assosiasjonar hos tilhøyraren.

Det same abstrakt-konkrete fenomenet møter me i andre versets kontrast til rushtrafikken: paradiset. Her konkretiserer Kristiansen faktisk litt, til ei konstatering av at paradiset er ein stad der ein ligg på ryggen og gliser. Og med dette knyter ein tilbake til opninga av første verset, der det var snakk om at det var «deilig å sløve i skyggen». Det oppstår ei sirkelrørsle, der heile «Splitter pine» er ein song ein syng etter at ein har trødd ut av verda, ut av åtte-til-fire-livet.

På grunn av koplinga til det religiøse kan ein òg, dersom ein ønsker det, sjå sjølv oppbygginga av låta som ein variant av klassiske soul-nummer av ein bestemt type: Fleire av dei gamle soul-songarane, som James Brown, hadde bakgrunn som songarar i typiske, amerikanske kyrkjemiljø. Ein god del av tiltalen i songane deira er derfor bygde opp som vriar på predikanten sin måte å tala til forsamlinga på, berre utan det religiøse innhaldet: «Get up/ Get up/ Stay on the scene/ Like a sex machine». Ei liknande påkalling finn ein i opninga til «Splitter pine»: «Hei hvor enn du er i verden [...] / Hold deg våken [...]». Men heilt motsett Browns frenesi går Dumdums versjon mot ei hylling av passivitet, av kvile og ro.

Etter desse to versa kjem det ikkje til nytt tekstmateriale. Resten er repetisjon av tekstbrokkar, på ein måte som ytterlegare strekar under det frag-

159 Sjå t.d. Simon Frith: «The real thing – Bruce Springsteen», i *Music for pleasure. Essays in the sociology of rock*, Routledge 1988.

menterte ved teksten og gjev styrke til opplevinga av «Splitter pine» som ei samling av *one-liners*. Houmb sin måte å frasera på, som i stor grad markerer kvar line som ei separat eining, drar i same retning.

Når dette er sagt, så burde det gå fram av det føregåande at det ikkje er altfor vanskeleg å samla teksten til eit samanhengande uttrykk.

Det neste albumet, *Pstereo* (1990), inneheld berre ei verkeleg *uptempo* rockelåt. Til gjengjeld er «Metallic hvit», som låta heiter, det råaste nummeret i Dumdum sin katalog.

METALLIC HVIT

*hue i sanden
ville hester under hatten
glatt rustfri pels
som kan varme hvemsomhelst
zikzak mens jeg detonerer sakte
[mmm] det koker på kjøkkenet i helvete
[me me me me me me me] metallic hvit
uknuselig panserbeat
[me me me me me me me] metallic hvit
svirrer hit & dit
[me me me me me me me] metallic hvit
jeg er autopilot
jeg er levende skyts
bagatellene må vike for pur lyst
danser uten sko på kjølig marmor
[jeg] lar meg friste uten å stritte imot
[me me me me me me me] metallic hvit
uknuselig panserbeat
[me me me me me me me ah ah] metallic hvit
svirrer hit & dit
[me me me me me me me] metallic hvit
[me me me me me me me] metallic hvit
uknuselig panserbeat
[me me me me me me me] metallic hvit
svirrer hit & dit*

*[me me me me me me me] metallic hvit
det er en fet natt
enveis seilas som koster alt
[og] tiden renner ut på dass
i fin hvit sand
full tank kan ikke stole på noen
[jeg] er ikke helt safe
før jeg ligger i graven
[me me me me me me me] metallic hvit
uknuselig panserbeat
[me me me me me me me] metallic hvit
svirrer hit & dit
[me me me me me me me] metallic hvit
[svirrer hit og dit
me me me me me me me metallic hvit
me me me me me me me metallic metallic hvit
å-å å-å-å
me me me me me me me metallic hvit*

*(vokal med baklengsmaskering: me me me me me me me me me
me metallic hvit)]¹⁶⁰*

Produsent Valstad forklarer: «Vi brukte vel sampler for første gang på ‘Metallic hvit’ – den der me-me-me-me-biten.»¹⁶¹ Me kan konstatere at sjølv om det etter kvart kjem inn små variasjonar, slik at det ikkje blir altfor statisk, er det likevel godt samband mellom det mekaniske, utanfor mennesket styrte ved vokalprestasjonen – som blir særdeles tydeleg markert i baklengsmaskeringa heilt til slutt – og det teksten handlar om.

Under overskrifta «Narkoflørt fra Dumdum Boys» presenterer VG 17. oktober 1990 eit utspel frå Ungdom Mot Narkotika, som meiner «Metallic hvit» skildrar «narko-rus på en måte som vanskelig kan oppfattes som annet

160 Midten av utbrettscover, LP.

161 Kartvedt 2015, 163.

enn positiv».¹⁶² På direkte spørsmål frå VG stadfester Kristiansen at teksten handlar om amfetaminrus, men ser det ikkje som Dumdum Boys si oppgåve å ta stilling for eller imot narkotika.¹⁶³

Denne debatten blir plukka opp fleire stader dei neste vekene. Paradokset her er at det for mange, truleg dei fleste, først er med Ungdom Mot Narkotika sitt utspel det blir klart kva teksten handlar om. Og med dette er me framme ved noko som etter mitt syn er eit vesentleg poeng i høve til «Metallic hvit». På den eine sida er dette ei skildring av amfetaminrus, slik Kristiansen har tenkt det. På den andre sida er dette – i tråd med Kristiansens program, sitert ovanfor – først og fremst ein sær open og gåtefull tekst, full av suggestive bilete, men utan tydeleg tyding for den som høyrer på.

I dette rommet, mellom det konkrete utgangspunktet i amfetaminrusen og det heilt allmenne og gåtefulle, er det me finn denne teksten. Samstundes vil desse polane, som me etter kvart skal sjå, kunna møtast i ei lesing som femner dei begge.

I høve til lesinga av «Metallic hvit» som skildring av å vera rusa, er det formuleringa «ville hester under hatten» heilt i starten som utgjer sjølv nøkkelen. Som nemnt i kapittelet om Kjøtt er «motorhead» eit uttrykk for å vera i amfetaminrus. I Dumdum-låta møter me eit tempo, og ein aggresjon, som saman med omskrivinga frå «motorhead» til «ville hester under hatten» peikar mot å vera på speed, som det jo heiter.

Resten av teksten er formulert i eit tilsvarande, suggestivt biletspråk. Her kan det godt vera at den som har prøvd speed, vil kjenna seg att. Men det vil i så fall skje gjennom ei assosiativ tilbakekopling frå litterært bilete til konkret. Her er nokre forslag:

Sekvensen «tiden renner ut på dass/ i fin hvit sand/ full tank» kan oppfattast som ei samankopling mellom amfetaminets kvite pulver og sanden i timeglaset. Ein tømmer timeglaset og blir rusa att. Denne biletskapinga kan ein så knyta bakover til opninga: «hue i sanden/ ville hester under hatten» vil i så fall seia at ein sniffar i seg stoffet, og så byrjar rusen å køyra i hovudet.

Dei neste fire linene – om å bli varm, om å detonera, om koking på kjøkkenet i helvete – er så ei ekspressiv, biletleig skildring av korleis rusen

162 Bård Espen Hansen: «Narkoflørt fra Dumdum Boys», i VG 17/10-1990, 33.

163 Anon [truleg Bård Espen Hansen]: «Kjartan uenig», i VG 17/10-1990, 33.

breier seg. Me merkar oss orda «rustfri», «metallic hvit» og «panserbeat». Dette peikar mot det industrielle, både at amfetamin er syntetisk framstilt, og at rusen står fram som noko maskinelt, noko som tilfører medvitet og den kroppslege opplevinga ein motor utanfrå.

At den som fører ordet, er «autopilot» og «levende skyts», peikar òg mot at ein forflyttar seg som resultat av noko utanfor seg sjølv. Samstundes som alt metallet, og ord som «detonerer» og «levende skyts» peikar mot noko valdsamt, til og med valdeleg, som ikkje er ukjent i samband med amfetaminrus.

Så langt kan eg føreslå – med vekt på føreslå – konkrete lesingar av dei ulike biletelementa. Og den eine av dei to lesingane våre handlar om å nytta nye, uventa og opne bilete for å skildra ein rus som ikkje lar seg beskriva i kvardagsspråket.

Nett her er det òg opninga mot tradisjonen ligg. Nærmare bestemt den modernistiske tradisjonen: Den franske protomodernisten Arthur Rimbaud tyr i fleire av dikta sine frå 1800-talet til rusen for å nå fram til ei framandgjering av verda.¹⁶⁴ Som det heiter i ein av tekstane hans, «Beruset morgen»:

[...] Dette begynte i all bondskhet, se: her ender det med is- og flammeengler.

Lille, berusede nattevåking, hellig! om det bare var for den masken du skjenket oss. Metode! vi bekrefter deg. Vi glemmer ikke at du i går forherliget alle våre aldre. Vi har tro på giften. Vi kan kunsten å gi vårt liv, fullstendig, hver dag.

Dette er MORDERNES tid.¹⁶⁵

Ikkje fordi «Metallic hvit» står fram som forsøk på å skriva som Rimbaud, men fordi teksten deler fleire meir generelle eigenskapar ved denne måten å skapa poetiske visjonar på:

For det første intensiteten, den rastlause energien.

For det andre kollisjonen mellom ulike biletnivå, som ikkje lar seg samla til ein heilskap: Det er ein openberr kontrast mellom varme og kulde i spen-

164 Det mest kjende av desse er «Ein båt i rus». Sjå t.d. Arthur Rimbaud: *Ein båt i rus og andre dikt*, oms. av Haakon Dalen, Aschehoug 1994.

165 Arthur Rimbaud: *Illuminasjoner*, oms. av Arne Kjell Haugen og Jan Jakob Tønseth, Gyldendal 1981, 29.

ninga mellom formuleringane «det koker på kjøkkenet i helvete» og «danser uten sko på kjølig marmor». Men desse bileta høyrer ikkje heime på ein samlande stad, på ei scene der visjonen kan falda seg ut som heilskap, med desse elementa som polar som står i relasjon til kvarandre. I staden blir teksten prosessuell, drivande vidare frå scene til scene utan nokon tydeleg, raud tråd imellom.

For Rimbaud og dei andre franske symbolistane var azurblå (ultramarin) som nemnt fantasien sin farge. I David Bowies Rimbaud-inspirerte «Sound and vision» (1977) finn me dette vidareutvikla i formuleringa «Blue, blue, electric blue/ That's the colour of my room/ where I will live».¹⁶⁶ Her merkar me oss det uorganiske i den elektriske blåfargen. Som me kan følga vidare til Dumdum Boys' like uorganiske «Me me me me me me metallic hvit/ uknuselig panserbeat». I tillegg til fargen kjem det nå eit tillegg om uorganisk, metallbasert rytme.

Med utgangspunkt i den assosiative, lydlege glidinga frå «panserbil» til «panserbeat» oppstår den paradoksale koplinga mellom panser, altså metall, og beat, rytme. Med dette er me på veg over i eit anna punkt i Rimbaud sin estetikk, nemleg det den klassiske modernismeforskaren Hugo Friedrich har gjeve namnet «diktatorisk fantasi»:¹⁶⁷ I «Metallic hvit» er det ei handfull formuleringar som knyter rusopplevinga saman med sprenginga av den normalt sansbare verda. Eg tenker mellom anna på «glatt rustfri pels/ som kan varme hvemsomhelst» og «zikzak mens jeg løper jævlig sakte». Om ein ikkje les desse som skildringar av rusen, men i staden som opplevingar rusen gjev tilgang til, så ser ein at dette fører over i ein oppløyst røyndom: hud opplevd som metall, springing opplevd som slow-motion, rytme omskrive som «panser», altså metall. Dette er samankoplingar som ikkje svarer til den sansbare verda, men som spring ut av den som fører ordet sin eigen psyke. Den som ikkje kjenner att skildringa av amfetaminrusen – ja, den som ikkje har opplevd amfetaminrus i det heile – blir i møte med teksten til «Metallic hvit» stilt overfor ein deformert, instabil og grenselaus visjon av ei verd bortanfor alle tilvande førestillingar. Eller, med Hugo Friedrich sine ord om Rimbaud: «Såfremt der overhovedet endnu er virkelighed til stede [...], undergår den

166 Jf. lesinga av «Bare ikke nok» i kap. om The Aller Værste.

167 Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik*, oms. til dansk av Paul Nakskov, 2. utg., dansk Gyldendal 1987, 8–80.

udvidelse, desorientering, hæsliggørelse, kontraspændinger, til og med i en sådan grad, at den bestandig bliver en overgang til det irreal.»¹⁶⁸

Slik er «Metallic hvit» eit stykke klassisk, modernistisk skrivekunst. Og sjølv om dette er ytterpunktet, så ligg ein så stor del av Kristiansen sine tekstar i eit spekter som tenderer mot denne oppløysinga av det reelle at Michael Krohns samanlikning med den Rimbaud-inspirerte surrealismen synest heilt på sin plass.

168 Friedrich 1987, 73.

Kapittel 8

deLillos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TØFF I PYJAMAS

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

[Vel, vel, vel]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

182 Knausgård og Lillo-Stenberg 2015, 23.

183 Lillo-Stenberg 2012, 23.

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

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

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

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

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

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

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

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

SVEVE OVER BYEN

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

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

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

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

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

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

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

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

186 Lillo-Stenberg 2012, 65.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

191 Knausgård og Lillo-Stenberg 2015, 129.

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

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

NESTE SOMMER

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

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

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

192 Knausgård og Lillo-Stenberg 2015, 142.

193 Lillo-Stenberg 2012, 141.

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

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

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

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

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

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

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

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

194 Knausgård og Lillo-Stenberg 2015, 141.

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

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

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

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

Kapittel 9

Jokke & Valentinerne

Joachim Nielsen (1964–2000) byrjar å skriva låtar i gymnastida. Fleire av desse kjem seinare med på platene. Men foreløpig blir dei framførte av Nielsen som gatemusikant.¹⁹⁷ Starten av det som etter kvart skal bli Jokke & Valentinerne kjem i 1982, og bandet finn si endelege form i 1984.¹⁹⁸ Ved sida av Jokke står nå valentinarane Håkon Torgersen på bass og May-Irene Aasen, som i tillegg er Nielsen sin kjærast, på trommer. Dei debuterer i 1986, med albumet *Alt kan repareres*.

Når ein les det som er skrive om bandet, er det tydeleg at ein har hatt vanskeleg for å artsbestemma musikken deira. Den enorme vifta av band og stilretningar som blir trekte inn som referansar, viser at ein ikkje heilt har klart å setta fingeren på kva det er snakk om. Kanskje er det fordi svaret er for enkelt. Som Torgersen uttrykker det, i eit intervju: «Selv liker vi [å] betegne det vi driver med som 50- og 60-tallsrock med punkedriv.»¹⁹⁹ Det er rett og slett rock, med eit *eige* sound, dei driv med.

Når det er sagt, så skal det òg konstaterast at andrealbumet *Et hundeliv* (1987), som me skal sjå nærmare på her, inneheld nikk til ei heil rad ulike musikkformer. Den mest openberre av desse er «Midt i en drøm», med sitat av bassgangen i The Kinks' «Sunny Afternoon» (1966). Ein annan er «Gjeld»,

197 Mode Steinkjer: «Sol, sommer og forsøksgym», i May-Irene Aasen mfl.: *Gutta. På veien med Jokke & Valentinerne*, Damm 2005a, 31.

198 Mode Steinkjer: Utan tittel, i Aasen mfl. 2005b, 54.

199 Anon.: «Valentineren Håkon», i *Dalane Tidende* 1. juni 1987, 3.

som med Mode Steinkjer sine ord «i komp er en raskere ekstrakt av Bruce Springsteen And The E Street Bands ‘Streets Of Fire’ fra *Darkness On The Edge Of Town*» (1978). «Suksess» har element av showbizz-orientert gladjazz. «Sola skinner» inneheld kvinneleg kor som syng na-na-na-aktig nonsens av den typen ein finn i lettbeint popmusikk frå 50-talet. Og «Det drypper» låter på mange måtar som Mötörhead (med ein innskoten synth-solo av type tidleg 1970-tals progrock/spacerock, så kanskje er det Lemmys første band, Hawkwind, eg tenker på).

Slike tydelege stilsitat kan ein oppfatta som eit motsvar til andre kunstformer sin attbruk av eldre tider sine retningar innanfor den tenkinga kring den postmoderne tilstanden som gjer seg gjeldande på 1980-talet. Kunsthistoria blir oppfatta som ein supermarknad der ein kan henta ned frå hyllene det ein har bruk for.²⁰⁰ Og på same måten blir Jokke & Valentinerne til eit band som på poengterte måtar viser fram historia som noko ein kan mana fram, i nået. Ikkje fordi det er nytt å gjera fleire ulike musikkjangrar til sine, slik særleg Rolling Stones har vore ekspertar på. Men fordi dei på *Et hundeliv* snarare står fram som peikingar mot sjangrane enn som aproprieringar av dei: Dei spelar, som Torgersen påpeikar, sin eigen nyveivversjon av 50- og 60-talsrock. Men – og det er altså dette som er poenget i høve til tanken om den postmoderne tilstanden: – med stilsitat frå musikkhistoria som er så openberre at dei gjer merksam på seg sjølv nett som slike sitat.

Det er uråd å skriva om Joachim Nielsen utan å ta opp det offentlege biletet som blir skapt av artisten. I løpet av dei første åra etter debuten blir det så grundig etablert i folk sitt medvit at Jokke er fyllik, og at det han syng om i låtar som «To fulle menn», såleis er sant, at publikum ikkje ein gong blir sinte dersom konsertane blir amputerte eller avlyste fordi hovudpersonen er indisponert.²⁰¹ Men det er definitivt ikkje «the world’s most elegantly wasted human being» me har med å gjera. Då er biletet av den regulære bomsen meir nærliggande. Som Anders Giæver uttrykker det: «Han var så anti-åttitalls som man kunne bli, i saggebukse lenge før det ble en motegreie og med utvasket rosa skjorte med flakene utenfor bukselinningen, knappet så tett opp

200 Eg er inne på dette i kapittelet om Kjøtt.

201 Min gode venn Geir Angell Øygarden har fortalt meg om korleis dette gjekk til i samband med ein konsert i Bergen: Nokon kjem på scenen, seier «konserten er avlyst, Jokke er full», og ingen trekkjer ei mine. Alle bare snur seg og går heim.

i snippen at hodet este som en blussende ballong.»²⁰² Jokke er ølposane og parkdrikingas mann. Slik sameiner hans personlegdom rusen, som ein av rockens sentrale veremåtar, med ein autentisitet som i sin totale mangel på glamour ligg langt hisides den konvensjonelle, tøffe rockestjerna med tynne armar og fotomodellkjerast.

Men la det vera sagt: Når Jokke & Valentinerne *spelte*, var dei eit fantastisk liveband.

Sjølv om Nielsen veks opp på Ulsrud på Oslos austkant, er det eit faktum at han har ein far som er biletkunstnar, ei mor som arbeider på Nationaltheatret og ein eldre bror – Christopher Nielsen – som etter kvart utviklar seg til å bli ein av sin generasjons mest dominante teikneserieskaparar her til lands. Som Aasen uttrykker det, om føremiddagane på Ulsrud: «To timer lange frokoster som betydde to timer med litteratur og kunst.»²⁰³ Og sjølv om det kanskje er sagt med humor frå storebror Christopher si side, så er det altså sagt: «Brodern [...] og jeg kravla mellom bordene på Kunstnernes hus, og vokste opp med ville bohempfester i hagen hjemme på Ulsrud.»²⁰⁴ At Joachim Nielsen såleis er født inn i eit middelklassemiljø, og vel så det, med ekstremt fokus på kreativitet og personleg utfalding, er noko ein ikkje finn spor av i etableringa av Jokkes scenepersonlegheit. Og den meir høglitterære referansen på debutalbumet, idet teksten til «Uskyldighet» hentar formuleringar frå Graham Greene, har ein ikkje merka seg.²⁰⁵ Elles var Charles Bukowski og John Fante kanskje ikkje så overraskande viktige inspirasjonskjelder.²⁰⁶

I samband med ei nytutgjeving av dei første to albuma publiserer plateselskapet Big Dippers følgande tekst frå broren, Christopher Nielsen, som har laga omslag og medfølgande teikneseriehefte til platene:

At Jokke & Valentinerne var et gjennomarbeidet konseptualistisk bandprosjekt har gått de fleste hus forbi... Mange fikk ikke med seg at «Jokke» var ment å være en konstruert skikkelse i tråd

202 Anders Giæver: «Det beste til meg og mine venner», i May-Irene Aasen mfl. 2005, 50.

203 Steinkjer 2005a, 20.

204 Bjørn Hatterud: «Konseptualisten Nielsen og kunsten å lage serier», i Christopher Nielsen: *Jeg er bare en enkel konseptualist fra Ulsrud*, No Comprendo 2014, 49.

205 Mode Steinkjer: «For meg har Joachim aldri vært Jokke», i Aasen mfl. 2005c, 232.

206 Steinkjer 2005c, 232.

med Bowies' Ziggy Stardust. [...] Det å utstyre alle albumene med et tegneseriehefte, skulle banke inn ideen om «Jokke» som en konstruert tegneseriefigur med hans to Valentinere på nye eventyr, flust med bransjekommentarer, ironisering over superstjerne[-]drømmen og kynismen i plateindustrien. Det ble ikke banka godt nok inn. At disse kommentarene skulle vise seg å bli en Life Imitates Art[-]oppfylt profeti, kan man med blandede følelser se tilbake på i dag, 11 år etter at Joachim døde.²⁰⁷

Nå var ikkje ironiseringa og referansane til den konstruerte identiteten vanskelege å få auge på. I heftet som følger med andrealbumet *Et hundeliv* (1987), skildrar teikneserien at ein journalist avslører at Jokke eigentleg lever eit luksusliv:

Jokke er avslørt. Det er klart at hans rølpa bomseimage er like påtatt som de møkkete sidrompa olabuksene han går med. Det er nok et hardt slag for mange, inkludert undertegnede, at den street cred, den troverdighet vi alle beundret kun var en simpel hype.²⁰⁸

Resten av teikneserien skildrar plateselskapsfolk som diskuterer kva image dei skal erstatta det som nå er avslørt med.

Men til Christopher Nielsen si skildring av dette konseptualistiske prosjektet må det innvendast at det at ein på denne måten leikar med grensa mellom autentisk og inautentisk, mellom person og personlegheit, ikkje med naudsyn vil seia at det ikkje er tangeringspunkt mellom Joachim Nielsen som verkeleg person og Jokke som scenepersonlegheit og tekstforfattar. Tvert imot kan ein meina at det er nett denne dobbelheita, det at ein ser ironiseringa over plateindustrien, men ikkje trur på at Jokke berre er iscenesett som bom, som gjer teikneserien så morosam.

207 Teksten er ikkje lenger tilgjengeleg på sin originale publiseringsstad, men finst fleire stader på nettet. Denne er lasta ned 15.5.2020 frå <https://www.hifisentralen.no/forumet/threads/nye-re-utgivelser-av-jokke-p%C3%A5-vinyl.60456/>

208 Christopher Nielsen: «Avsløringen», teikneserie dels på innercoveret, dels som laust ark saman med Jokke & Valentinere: *Et hundeliv*, nytt opplag, Big Dipper 2011, 3.

For det kan konstaterast at det konseptualistiske prosjektet er særst vellykka. Kombinasjonen av sjølvbiografiske – i alle fall tilsynelatande sjølvbiografiske – tekstlar om livet som rusmisbrukar, og teikneseriar som i eit distinkt antiestetisk uttrykk i tradisjonen etter Freak Brothers med stort vidd skildrar artisten som fake, skapar eit ope rom av uklare tydingsnivå. Denne typen fleirbotna ironi, at noko rører seg fram og tilbake mellom sanning og løgn, mellom sant og sarkastisk, tør elles reknast som tidstypisk for 1980-talets *zeitgeist*.

Men «life imitating art»? Les ein minneboka *Gutta. På veien med Jokke & Valentinerne* (2005), blir det tydeleg at parkdrankaren og bomsen var ein realitet lenge før bandet var påtenkt. Heile sommarhalvåret sat Jokke og vennene hans ulike stader i Oslo sentrum og drakk.²⁰⁹ Så om scenepersonlegheita har hatt noko å seie for Nielsen si endelykt, som narkoman, og som altfor tidleg daud, må nok det meir handla om ei rolle han på grunn av det offentlege gjennomslaget ikkje kan sleppa fri frå etter at det er skapt, men som tvert imot fungerer forsterkande.

Den første låta me skal sjå på, er ein av dei som definitivt etablerer denne personlegheita. «To fulle menn» blei først sleppt som tittelspor på ein ep våren 1987, før han dukka opp på albumet *Et hundeliv* same haust.

TO FULLE MENN

*ketchup på skjorta
og sennep i ræva
goggen fikk juling
og jeg blei taua
vi skulle på kino
men hva fikk vi se
[ei] sjappe med alkohol
[og] og det var det*

*to fulle menn rider igjen
[to fulle menn rider igjen
to fulle menn rider igjen]*

209 Steinkjer 2005a, 29.

*goggen fikk lønning
og jeg var blakk
[...] det er ingen av oss
som [går rundt og spiller] sjakk
så hva skal [en] gjøre
skal [en] legge seg ned
eller slå ut håret
og stikke ut et sted*

*[åååååh!]
to fulle menn rider igjen
[to fulle menn rider igjen
to fulle menn rider igjen*

*ketchup på skjorta
og sennep i ræva
goggen fikk juling
og jeg blei taua
vi skulle på kino
men hva fikk vi se
ei sjappe med alkohol
og og det var det*

*to fulle menn (to fulle menn) rider igjen (rider igjen)
to fulle menn (to fulle menn) rider igjen (rider igjen)
to fulle menn (to fulle menn) rider igjen (rider igjen)
to fulle menn (to fulle menn) rider igjen
to fulle menn rider igjen]²¹⁰*

210 Tekst på innerpose til Jocke & Valentinerne 2011.

Ein av dei verkeleg klassiske definisjonane av lyrikk er at dette er språk som gjer merksam på seg sjølv.²¹¹ Frå ein slik synsvinkel er det ikkje tvil om at den teksten me her har føre oss, er lyrikk. For det første fordi det er enderim, ein av dei mest tradisjonstunge måtane å skapa sjølvrefererande form på. For det andre, og endå meir påfallande, er dette ein tekst som ligg innanfor definisjonen av lyrikk som språk som gjer merksam på seg sjølv på grunn av dei språklege omformingane på ordnivå, dei såkalla tropane. Det er berre det at desse tropane, desse måtane å velja påfallande ord på, er andre enn dei ein normalt ventar seg.

Langt dei fleste møter dei første fire linene med latter. Ikkje fordi dei gjev meining, snarare tvert imot. Men på ein eller annan måte er dei likevel *tongue-in-cheek*. Ser me nærmare på dei, kan me kjenna att to vanlege førestillingar: Han som et gatekjøkkenmat på veg heim frå byen og får ketchup, dressing og anna gørr nedover skjorta si. Og så den urbane legenda – for det er det vel? – som seier at dersom du stappar sennep opp i ræva på ein katt, kjem han til å springa til han døyr.

At «goggen fikk juling» er vel til å forstå. Det uvanlege her er at det blir vist til ein person, som om ein var del av ein samtale innanfor eit miljø der ein sjølv høyrer til. Seinare har det blitt kjent at egersundaren Goggen – Gunnar Andersen – er Jokkes beste venn, som figurerer i fleire av songane hans.²¹² For dette går inn i eit mønster, inn i ein bruk av førenamn og personar frå Jokke sitt miljø som gjev tekstane eit preg av autentisitet, av å vera sungne dagboksnotat frå eit liv på skråplanet. Her er det lett å vera samd med Arild Linneberg, når han drar parallellar til Lou Reed sitt tekstunivers.²¹³ Personane i ei låt som Reeds «Walk on the wild side» (1972) har ei form for biografisk pregnans, dei er skildra med så spesifikke karakteristika at dei blir til noko

211 I tradisjonen etter Viktor B. Sjklovskij sitt essay «Kunsten som grep», der denne tanken blir etablert, talar ein i Noreg gjerne om «underleggjering» (Viktor B. Sjklovskij: «Kunsten som grep», oms. av Sigurd Fasting, i Atle Kittang mfl. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget 1991). I resten av verda nyttar ein helst uttrykket «framandgjerung» om måten språket blir *desautomatisert* på, slik at ein på ny blir merksam på det.

212 Steinkjer 2005a, 20.

213 Arild Linneberg: «Forbrytelsen ved nytelsen: Jokkes poplyrikk som poesi på kant med loven», i *12 ½ tale om litteratur og lov og rett*, Gyldendal 2007, 169.

meir enn reint litterære figurar. At dei er verkelege, er ei anna sak, sjølv om dei er det òg: Her handlar det om røyndomseffekt.

Å bli taua er noko feilparkerte bilar blir. Og det er då det som ligg bak den oppfinnsame talemåten å bli taua om det å bli tatt med av politiet, i dette tilfellet truleg å bli sett i fyllearesten.²¹⁴

På grunn av at Goggen har fått juling, kan ein spørja seg om det er ketchup eller blod han har på skjorta. Sennepen i ræva kan like eins vera ei omskriving for at Jokke bokstavleg tala blei drita. Eller ganske enkelt eit uttrykk for at dei fer av gårde i det same vanvitige tempoet som den mytiske katten – jamfør tempoet i refrengets «rider», som me skal komma tilbake til.

I dei neste fire linene blir tekstens sentrale spenning, mellom fart og stillstand, introdusert. Dei skulle på kino, altså sitta ned. Seinare er det snakk om å spela sjakk, som er noko ein gjer sittande. Merk den påfallande formuleringa her: «det er ingen av oss som går rundt/ og spiller sjakk» (mi utheving). Reint idiomatisk kan ein sjølv sagt uttrykka seg slik. Men lese bokstavleg er me inne i det same spenningsmønsteret, mellom å sitta ned og å røra seg framover. Og så får me, endeleg, det retoriske spørsmålet: «så hva skal en gjøre/ skal en legge seg ned/ eller slå ut håret/ og stikke ut et sted»?

Ved nærmare ettersyn kan ein òg merka seg korleis kvelden sluttar: «jeg blei taua». Rørsla held fram, men ikkje lenger for eigen maskin, og vil med naudsyn enda i stillstand, bak lås og slå.

Mot dette mønsteret blir òg rørsla i refrenget tydelegare: «To fulle menn rider igjen». Christian Janss og Christian Refsum har sjølv sagt rett i at denne songen fortel «den gamle historien om to svirebrødre som får tenning».²¹⁵ Refrenget er elles interessant fordi det er språkleg avvikande frå resten av teksten. Ein kan enkelt konstatere at Jokke har gjort austkantspråket til litteraturspråk. Men «rider igjen» er definitivt ikkje Oslo aust. Snarare går tan-

214 Det er «sjargong for å bli tatt inn for natten av politiet, enten for fyll, bråk eller hasjrøyking» (Christian Janss og Christian Refsum: *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesing*, 2. utg., Universitetsforlaget 2010, 272). Janss og Refsum plasserer elles «To fulle menn» i ein tradisjon frå Carl Michael Bellman, der ein på svensk hald kan fylla på med Evert Taube og Cornelis Vreeswijk. På norsk side ville Jakob Sande og Alf Prøysen vera opplagde representantar for den same lina. Sams for alle desse forfattarane er at dei personane ein møter i tekstane deira, ikkje like tydeleg har biografisk pregnans som dei ein møter hos Jokke & Valentinerne.

215 Janss og Refsum 2010, 272.

kane til det lett konservative bokmålet me møter i cowboybøker og annan kiosklitteratur. Det finst faktisk ei bok som heiter *Den ensomme rytter rider igjen* (norsk utgåve 1951). Og på engelsk er det eit utal B-filmar med titlar som *Zorro rides again* (1937), *Texas rangers ride again* (1940) og *The law rides again* (1943). Denne lite oppfinnsame formeltradisjonen for titlar – meir som «hjelp-filmane» i Noreg – held fram til langt inn i Jokke si tid. Her finn me til dømes spaghetti-cowboy-komedie-B-filmen *Boot hill: Trinity rides again* (1969, lansert i Noreg i 1977), med dei italienske skodespelarane som hadde teke namna Bud Spencer og Terence Hill i hovudrollene. Elles merkar me oss at «rider igjen» er formeltittel for oppfølgarar av formelfilmar. Derfor blir «To fulle menn rider igjen» å forstå som ein sjangerprega oppfølgar, som ei ny utgåve av ein kveld ein har opplevd mange gonger før.

Med dette kan ein òg spørja seg om refrenget representerer ei tilbakekopling til det at dei skulle på kino. I staden for å sjå ein film fekk det sjå «ei sjappe med alkohol». Og då kjem retningsendringa, som gjer at dei skapar sin eigen versjon av klassisk formelfilm: *To fulle menn rider igjen*. Denne tekstreferansen, dette sitatet frå formelfilm kan me elles knyta saman med den musikalske sitatteknikken nemnt ovanfor.

Gjennom refrenget blir det opna for ein assosiasjon til det engelske uttrykket «to be back in the saddle» om å gjera noko ein har gjort mange gonger før. Dette passar saman med forståinga av refrenget som ein vri på formelfilmen, cowboyfilmen. Kvelden utviklar seg som ein kunne venta seg. Samstundes blir det opna for ein assosiasjon til den positive kjensla av å vera på stigande rus, av å vera på veg mot eventyret, noko som uvilkårleg får eit ironisk skjær over seg i og med at dette ikkje er cowboyheltar, men tvert imot folk som endar opp rundjulte og i fyllearresten.

Slik ser me det særleine biletspråket falda seg ut. Me er langt frå boklege konvensjonar, der ein hentar biletaterialet frå landleg flora og fauna. I staden er Jokkes biletspråk her så i fase med, og sprunge ut av, det talte språket at me mest ikkje merkar at det er biletspråk me har med å gjera. Eit ytterlegare, og kanskje ekstra tydeleg, døme finn me i dette med å spela sjakk: «goggen fikk lønning/ og jeg var blakk/ det er ingen av oss som går rundt og/ spiller sjakk». Situasjonen er gjeven: Goggen har pengar. I høve til dette blir så biletet av dei to som ikkje brukar livet sitt på å spela sjakk, stilt opp som forklaring på at dei ramlar på fylla. I denne samanhengen er det å spela sjakk eit samansett bilete, som handlar både om å ha ro i seg til ikkje å springa på byen og å ha

taktiske ferdigheiter. Her ligg det såleis assosiasjonar både til det å ikkje vera så veldig smart og til det å ikkje tenka seg om.

Og i sum gjer dette «To fulle menn» til eit stykke svært gjennomarbeidd rockerykk. Teksten går direkte inn til den scenepersonlegheita som blir etablert i og med Jokkes framtoning som ein som drikk. Men samstundes viser teksten – heilt motsett påstanden om å ikkje spela sjakk – at det finst atskilleg arbeid med form, og med samansmeltinga av form og innhald, i denne tragikomiske klassikaren.

Allereie frå starten av karrieren blir låtane om festing kontrastert med spor som går inn på mørkare sider av livet på kanten av rennesteinen. På *Et hundeliv* finn me mellom anna denne, som, som nemnt, hentar musikalsk inspirasjon frå Bruce Springsteens «Streets of Fire»:

GJELD

*jeg bare sitter her og venter på trikken
jeg bare sitter her og venter på den
[jeg bare sitter her og venter på trikken
jeg bare sitter her og venter på den]*

*ja, kjære venner, jeg har gjort det igjen
bare gjeld og gjeld og ingen spenn
og viss dem er heavy nok
så svir dem av meg håret
eller trekker ut tenna mine, en etter en
så gi meg litt mot
så jeg kan reise meg og si
hei du, ingen kodd med meg
[med] bare litt mot
så jeg kan se dem inn i øya og si
hei du, ingen kodd med meg
[ingen kodd med meg]*

*jeg bare sitter her [og venter på trikken
jeg bare sitter her og venter på den
jeg bare sitter her og venter på trikken
jeg bare sitter her og venter på den]*

*[og] jeg har alltid vært en idiot
skal alltid leke med de store gutta
gjøre det som dem gjør, og gjerne litt mer
til jeg ligger der nede på knæra og ber
ber om litt mot
så jeg kan reise meg og si
hei [du], ingen kodd med meg
[...] mot
så jeg kan se dem inn i øya og si
hei [du], ingen kodd med meg
[ingen kodd med meg]*

*jeg bare sitter her [og venter på gutta
jeg bare sitter her og venter på dem
jeg bare sitter her og venter på gutta
jeg bare sitter her og venter på at dem skal komme frem
så jeg kan se dem inn i øya og si
hei du, ingen kodd med meg
ingen kodd med meg]*

*se dem inn i øya og si
hei du, ingen kodd med meg
ingen kodd med meg
jeg bare sitter her og venter på trikken
jeg bare sitter her og venter på den
jeg bare sitter her og venter på trikken
jeg bare sitter her og venter på den*

*ja, kjære venner, jeg har gjort det igjen
bare gjeld og gjeld og ingen spenn
og viss dem er heavy nok
så svir dem av meg håret
eller trekker ut tenna mine, en etter en
så gi meg litt mot
så jeg kan reise meg og si
hei du, ingen kodd med meg*

*med bare litt mot
så jeg kan se dem inn i øya og si
hei du, ingen koder med meg
ingen koder med meg*²¹⁶

Her er det igjen snakk om ein heilt særeigen type biletspråk. Utgangspunktet er den same motsetnaden som i «To fulle menn»: Den som fører ordet, sit ned og ventar på at dei han skuldar pengar til, skal komma og ta han. Etter kvart kjem det eit utbrot av energi, der han vender det til at han skal reisa seg opp og be dei ryka og reisa. Men så kjem den innleiande passiviteten tilbake att, og han sit på ny og skulle ønska han hadde styrke til å reisa seg.

Her er det bokstavlege at han skal reisa seg frå plassen der han sit, knytt saman med den biletlege formuleringa «å stå opp for seg sjølv». Samstundes er heile situasjonen plassert på eit trikkestop, slik at det òg blir ei fordobling mellom det å venta på trikken og det å venta på kreditorane. Resultatet er at biletet av passasjerer, av den ting berre hender med, smittar over frå trikkepassasjerer som bilete til personteikninga av mannen som om og om igjen hamnar i situasjonar han ikkje rår over.

Inn i dette større biletet går òg følgande formulering: «jeg har alltid vært en idiot/ skal alltid leke med de store gutta/ gjøre det som dem gjør, og gjerne litt mer/ til jeg ligger der nede på knæra og ber.» Legg merke til aktiviteten her: Sjølv når han gjer noko, sjølv når han gjer noko som er drygare enn det andre gjer, er det del av det programmerte. Resultatet blir rørsle nedover, til han ligg på knea og ber, det vil igjen seia i ei samankopling mellom det å fysisk vera nede og det å mentalt vera kua.

Frå heile teksten går det som eit nikk til blues-tradisjonen for å knyta si sjelelege oppleving til toget som bilete. Rett nok med ei lokal tillemping, til oslotrikken, men like fullt eit nikk. Dei mest kjende av desse klassikarane er truleg Robert Johnsons «Love in Vain» (1937), der han følger kjærasten til toget, og «Folsom Prison Blues» (1955) av Johnny Cash, der det at han sit i fengsel, blir kontrastert med at han høyrer toga utanfor som er i rørsle. Denne hentar igjen tydeleg inspirasjon frå trad-en «Midnight Special» (1905), som skildrar same situasjon. Og det er mange, mange fleire. I boka si om Bob

216 Tekst på innerpose til Jøkke & Valentinerne 2011.

Dylan gjer Erling Aadland til dømes ein grundig analyse av «Absolutely Sweet Marie» (1966), ein «up-tempo blues-shuffle», der det mot slutten heiter: «now I stand here looking at your yellow railroad/ [...] / Wond'ring where you are tonight, Sweet Marie.»²¹⁷

I den store bluestradisjonen sit ein i fengsel og høyrer toget. Jokke «bare sitter her og venter på trikken», samstundes som han skuldar skumle typar pengar. Ein skal ikkje sjå vekk ifrå at denne forflyttinga frå Folsom Prison til trikkestoppet i Oslo er meint sjølvvironisk.

I bluesklassikarar som dei nemnde, står einsemda sentralt. Og er det noko som er tydeleg med Nielsens tekstunivers, så er det at dei glade stundene er knytte til sosial fellesskap, medan han er åleine når han opplever nedturane. Saman med spenningsmønsteret mellom rørsle og stillstand etablerer dette eit eige, mest usynleg biletmønster i tekstane. Ein tenker ikkje på einsemd som ein topos, som ein stad forfattarar kan gå til for å finna bileststoff, men det er det jo. Som Robert Johnson syng, i lina i nemnde «Love in vain» som betre enn nokon oppsummerer situasjonen der bluesen, *to have the blues*, kjem til uttrykk: «I felt so lonesome/ and I could not help but cry.»²¹⁸

På Jokke & Valentinerne sitt debutalbum *Alt kan repareres* (1986) er nedturlåta «Feig» ein standard blues. Her, på andrealbumet, er me heilt openbert, både musikalsk og tekstmessig, i *nærleiken* av det same. Det framstår på ingen måte som tilfeldig at låta har henta inspirasjonen frå nett *Darkness on the edge of town*.

Og om visse aspekt av postmoderne tenking gjer seg gjeldande, så er det like fullt klart at det livet som er skildra her, lite og inkje har til felles med den narsissistiske poseringskulturen som står så sentralt i 1980-talets tenking.²¹⁹ Tvert imot kan me konstatera at begge låtane me har sett nærmare på, inneheld ei vending der gleda ved å røra seg ut i det opne byrommet endar med at ein blir henta inn av den sure røyndommen, forslått, forgjelda og i fyllearresten.

Og denne tanken om motsetnaden mellom samfunnets dominerande ideologi på den eine sida og rocken som ei form for motkultur i høve til dette på den andre, vil me ta med oss vidare, til denne bokas ettertanke.

217 Erling Aadland: *And the moon is high. Noen forsøk på å lese Bob Dylan*, Ariadne 1998, 20.

218 Lasta ned frå www.robertjohnsonbluesfoundation.org/track/love-in-vain/ 10.06.2022.

219 Sjå t.d. Thomas Ziehe: «Narsissime – en oppklaringsrunde» og «NST» [kort for «den nye sosialiseringstypen»]. Begge i *Profil* 2-4/1984.

Kapittel 10

Sing this all together (see what happens)

Hovudpoenget med dei føregåande kapitla har vore å visa fram den litterære tenkinga, slik ho står fram i dei einskilde tekstane. Det samla biletet av tekstane til norsk gullalderrock som seriøs litteratur, med definitive ambisjonar, tør med dette vera ettertrykkeleg etablert.

Tross dette samla biletet har ein møtt få eller ingen forsøk på syntetisering, korkje i form av generelle fråsegner om det typiske for det einskilde bandet eller for gullaldertekstane under eitt. Men når me først har gjort denne gjennomgangen, er det grunn til å stoppa opp og reflektera vidare, over heile den serien med tekstar me her har hatt føre oss, for å sjå på forbindingslinjer og meir generelle kjenneteikn: Korleis *er* den norske gullalderteksten?

Polyfoni

Frå innleiingskapittelet «God save the queen (symphony)» hugsar me konstateringa av at rockemusikken er fleirstemd, retta inn mot å sleppa til fleire tradisjonar, sjangrar, lydlandskap og verder. La oss først sjå på nokre av dei ulike «røystene» me på denne måten har identifisert:

Kjøtt opnar med singelen «Nei, nei, nei». Denne stiller seg i dialog med punkens typiske haldning, utan å *vera* punk. I «Elektrisk» blir mellomkrigs-tidas avantgarderetning futurisme gjenoppliva. I «Clean deal» er me mellom

anna inne i ei klassisk, modernistisk tematisering av skiljet mellom eit ytre menneske som lever i pakt med samfunnet og eit indre menneske som «gjemmer skriket bak et stivt smil».

I The Aller Værstes «Du slei meg så nær innpå livet» møter nyveiven ska, og kunstrokk. I «Dødelige drifter» og «Søster, søster» blir ein foucaultiansk maktanalyse trekt inn. Samstundes inneheld same låt referansar til tysk mellomkrigstidsrevy så vel som til norske skillingsviser og til kioskromanar frå sjukehusmiljø. «Bare ikke nok» reaktualiserer klassisk modernisme, medan «Store sterke damer» blandar stumfilmaktig slapstick med freudiansk ødipuskompleks.

I «Bo jo cie kochom» hentar De Press polsk folkemusikk inn i eit nyveivuttrykk. «Fiskepudding» er absurdisme, eller dada. Medan «Lars Hertervig» er ein ekfrase, knytt til ein serie av denne 1800-talsmalåren sine kunstverk. Og over det heile kviler nasjonalstaten som kollektiv forteljning, med *Block to Block* som eit polsk album og *Lars Hertervig* som ei forståing (frå utsida) av det norske.

Tekstane på *Maskiner i nirvana* av Raga Rockers kan under eitt knytast til «the new left» sin samfunnsanalyse. Samstundes blir me i «Ting» presenterte for noko ein kan lesa som ei problematisering av Baudrillards forståing av forføringa som drivkrafta i det moderne samfunnet.

I den fragmentorienterte teksten til «Splitter pine» med Dum Dum Boys finn ein referansar til James Brown, og via han til den svarte kyrkjekulturen i USA. Samstundes inneheld teksten sitat frå så skilde artistar som Erik Bye, populærkulturelle framstillingar av indianarar og økonomen Adam Smith. Om «Metallic hvit» er ei skildring av å gå på speed, så er det òg ein tekst som i formspråk legg seg opptil den klassiske modernismens «sensemessige irrealitet».

Når deLillos slår igjennom, er det med ei låt som handlar om modernistisk framandgjering og er bygd opp etter mønster av 1960-talets strukturelle kunst. «Sveve over byen» knyter seg til klassisk kristen-mystisk tradisjon – slik denne mellom anna er vidareformidla av proto-protomodernisten Baudelaire – og til det klassiske, eksistensialistiske spørsmålet om sjølv mord. Samstundes finst det, i songar som «Neste sommer», ein reminens av toneleiet hos folkelege revyartistar som Einar Rose.

På Jokke & Valentinerne's *Et hundeliv* er dei musikalske sjangersitata legio. Her er òg to direkte lån, frå Bruce Springsteen og The Kinks. Refrenget

til «To fulle menn» er ein vri på eit popkulturelt fenomen, nemleg tittelen på oppfølgarfilmar. Teksten til «Gjeld» går i dialog med tydelege spor innanfor bluestradisjonen.

Denne lista er ikkje uttømande. Men ho gjer synleg at det me her har føre oss, er tekstlege praksisar som – heilt i tråd med tanken om rocken som polyfon og relasjonell – eksisterer som individuelle uttrykk, som samstundes tar opp i seg relasjonar til tradisjonar og tekstar og gjer desse til del av det som blir uttrykt. Tekstane me har sett nærmare på, eksisterer såleis innanfor ei forståing av den språklege verda som ein stad der eit vell av ulike språklege diskursar gjer seg gjeldande, og står fram som uttrykk for eit syn på den gode rockepoeten som ein som evnar å skriva fram tekstar som både er særprega og gjer bruk av desse ulike, kollektive ytringsformene.

Det spesielle med denne polyfonien er at han blandar finkulturelle referansar med referansar til det folkelege. Desse kollisjonane mellom det høge og det låge er meinte som ein del av effekten innanfor eit finkulturelt idiom. Når Lasse Myrvold i TAV syng «Jeg hadde våknet opp midt i en sykehusroman», og seinare alluderer til skillingsvisa «I en sal på hospitalet», så er dette ei synleggjort rørsle over i den folkelege kulturen. Me er framleis på staden for den fine kulturen, men i ei ny form for fin kultur som reflekterer over den grensa, og reflekterer grensa inn i sitt eige uttrykk. Som Simon Frith uttrykker det: «The frisson or blurring of the art/mass boundary depends on the boundary still being clearly drawn.»²²⁰

Dette aspektet av finkultur ligg òg implisitt i referansane til tradisjonelle høgakta former for kunst. Her står «Lars Hertervig» med De Press i ei særstilling fordi det er så eksplisitt. Men attbruken av eldre avantgarde i Kjøtts «Elektrisk» og De Press' «Fiskepudding» så vel som allusjonen til den kristen-mytiske tradisjonen i deLillos' «Sveve over byen» er tydelege nok for den som kjenner til det alluderte frå før.

Til dette kjem uttrykka for den for modernismen så typiske opplevinga av framandgjerjing, som er gjennomgåande for heile denne framstillinga. Denne får sitt ideologiske uttrykk i korrespondansen med Foucault og Marcuse sine analysar av makt og samfunnsstruktur, slik desse særleg gjer seg gjeldande

220 Simon Frith: «Music and identity». I Start Hall og Paul du Gay (red.): *Questions of cultural identity*, Sage 1996, 110.

hos TAV og Raga Rockers, men som er implisitte i heile dette feltet. For indierocken er, som nemnt i det første kapittelet med lesingar om Kjøtt, ein «rockens finkultur». Og han viser fram den klassiske modernismens haldning til samfunnet: Det handlar om framandgjering, om undertrykkande strukturar og om ei aristokratisk haldning til «folk flest», «den blinde massen».

Ved nærmare ettersyn, altså i og med dei føregåande analysane, blir sambandet mellom nyveivens meir eksplisitte vending vekk frå det etablerte og «dei fire store» si haldning til normalsamfunnet tydelegare. Raga Rockers er samfunnskritiske og uttrykker seg eksplisitt på vegner av ein ny generasjon «kule friks». I «Splitter pine» er heile poenget til Dum Dum Boys at ein skal melda seg ut av samfunnet «med russtrafikk». Og dette følger dei så opp med russkildringa «Metallic hvit». Meir rus, og eksistens på utsida av normalsamfunnet, finn ein i «To fulle menn» og «Gjeld» av Jocke & Valentinerne. Medan deLillos opererer i ein spesielt snedig kombinasjon av munterheit og framandgjering, som skapar ei munter yte med latens for ubehag av ein type ein først og fremst kjenner frå andre stader enn indierocken (her tenker eg til dømes på Scott Walker sine soloalbum frå 60-talet og Paul Wellers popgruppe Style Council frå 80-talet).

Ironi, modernisme, ekspressivitet

Den modernistiske haldninga er hos dei fleste kopla saman med ei paradoksal framføring av subjekt som ikkje er autentiske, men som i staden eksisterer innanfor den britiske tradisjonen som er nemnt i teorikapittelet, der ein driv «neither self-expression [...] nor critical commentary [...] but, rather, an exercise in style, an ironic – or cynical – presentation of character as style».²²¹

I Kjøtt sine tekstar er subjektet retorisk. «Nei, nei, nei» er ikkje ekspressivitet, men ein nærmast grimaseaktig presentasjon av punkaren sin posisjon i høve til verda. «Elektrisk» presenterer oss for eit subjekt som er halvt menneske, halvt uorganisk materiale. Dette er knytt til å gå på speed, utan ekspres-

221 Simon Frith: *Performing rites*, ny utg., Harvard university press 1998, 171.

sivt å skildra rus. Det handlar om eit tenkt subjekt i ei form for modernistisk positur. «Clean deal» er ei skildring av ein representant for ein gangsteroid normalitet som den som fører ordet i låta, isceneset over grensa frå motkulturen til dette.

TAV sine tekstar fungerer delvis på same måten. Psykiateren som fører ordet i «Dødelige drifter», er definitivt ikkje del av det motkulturelle, og skildringa av han står fram som ein merkeleg fordoblende satire, idet det jo er både rockevokalisten og mannen i kvit frakk som med analytisk blikk plukkar ifrå kvarandre det du-et teksten vender seg til. Den psykiatriske pasienten i «Søster, søster» fører ordet i ein dramatisk monolog som på påfallande vis blandar desperasjon med situasjonsironi. Medan den som fører ordet i «Du sklei meg så nær inn på livet», i første omgang er representant for kulturelle posisjonar (ikkje disco, men del av TAV), før teksten mot slutten tar ei meir personleg, ekspressiv vending: «Jeg rusla rundt, hadde ingen sted å gå.» I «Bare ikke nok» møter det matriseaktige, og med det konstruerte, ved personkarakteristikken ein klassisk modernistisk framandgjeringsmatikk som nærmar seg det stiliserte. Medan «Store sterke damer» presenterer eit maniert subjekt, i ulike biletlege omskrivingar for ein mental tilstand som først og fremst fungerer ironisk, som identifisering av ein psykologisk profil.

De Press sine tekstar knyter seg til den skriftlege litteraturen ved å ha fråsegnssubjekt som ikkje like tydeleg går inn i ei rolle. Den polske folkevisa er personleg uttrykk på eit indirekte vis, gjennom å vera på vokalisten sitt morsmål. «Fiskepudding» er lagt i munnen på ein som frå eit innvandrarperspektiv uttrykker seg om det norske, men utan autentisitet. Den eine sekvensen der han uttrykker seg om seg sjølv, er i ein humoristisk påstand om at fiskepuddingen gav han «fiasko masasj». I «Lars Hertervig» er det kunstnarens indre som kjem til uttrykk, gjennom ei tredjepersonsskildring av korleis han «våkner opp i natt/ og svever».

Tekstane på Raga Rockers sitt andre album, *Maskiner i nirvana*, har eit fråsegnssubjekt som uttrykker seg gjennom distanserte skildringar av tenkte personar. Dette gjeld òg for sjølvutleveringa i «Sannhet på boks», som er ironisk, og ikkje knytt til eit «jeg», men til eit «vi».

Hos Dum Dum Boys er den som fører ordet i «Splitter pine», plassert utanfor tid og rom, i eit «paradis» der han har meldt seg ut av det normale strebarsamfunnet. Derimot kan «Metallic hvit» oppfattast som ekspressivitet, som skildring av ei subjektiv oppleving av rus. At denne opplevinga kan knytast

til ein modernistisk tradisjon, er ikkje til hinder for å oppfatta subjektet si oppleving som autentisk.

I kapitlet om deLillos møter framandgjeringa og det autentiske subjektet fanga av denne kvarandre. I «Tøff i pyjamas» og «Sveve over byen» er tung eksistensialistisk tematikk kopla til eg-et som uttrykker seg. I kontrasten mellom denne autentisiteten og dei metapoetiske sidene ved tekstane kjem ein for modernismen typisk ambivalens eller dissonans til syne. I «Neste sommer» møter me derimot eit lett, meir ironisk subjekt knytt til den Einar Rose-tradisjonen Lars Lillo sjølv nemner som inspirasjonskjelde.

Hos Jokke & Valentinerne er det definitivt eit nærvær av den andre, den amerikanske og ekspressive tradisjonen. Særleg er dette tydeleg i «Gjeld», der den som fører ordet, uttrykker seg, med desperasjon i røysta og sterk sjølvforakt, om eigne veikskapar og eiga misere. Låta står innanfor bluestradisjonen, og då er me tett på det utgangspunktet i svart tradisjon som blir rekna som føresetnaden for den amerikanske inderlegheita. I «To fulle menn» er preget av ironisk maske tydelegare.

Elles er det påfallande at det først er i og med Jokke, den eine som uttrykker seg med kjenslemessig trykk, at det for alvor blir relevant å diskutera spenninga mellom den biografiske personen og den *persona* som trer fram i tekstane. Å diskutera kven av dei andre som er «ekte», blir, på grunn av distansen til uttrykket, som å spørja etter kjenslelivet til Ray Davies, David Bowie, Mick Jagger. Det er rett og slett ikkje relevant for forståinga, enn seia opplevinga, av tekstane.

Simon Frith omtalar «the character song» som «the most obviously 'British' component of rock from Ray Davies and Mick Jagger to Elvis Costello, Morrissey, and Blur».²²² Og med få unntak er det denne ironiske, kyniske posituren me møter i norsk indierock.

Hadde me rørt oss rundt meir vidt i desse gruppene sine *oeuvre*, hadde det blitt tydeleg at her knapt finst kjærleikssongar, med mindre kjærleiken er sett inn i ein samanheng som på ulike måtar blir vurdert med kjøleg distanse: «Jeg blir aldri slaven din» (Dumdum Boys: «Slave», 1989). «Vi elsker hverandre/ men ikke slik som før» (Raga Rockers: «Skyggen av tvil», 1985). «Se hvor langt du strekker deg/ Før du trekker deg ut» (TAV: «Må ha deg», 1980).

222 Frith: 1998, 171.

«Og jeg var full av dritt, og du var drita full» (Jokke & Valentinerne: «Sola skinner», 1987). Sjølv i det tilsynelatande harmlause finst det eit ubehageleg aspekt av ... kontroll? «Et par timer senere hadde hun krøller/ Og når hun la seg i sengen så tok jeg bilder/ Og bildene ble fremkalt på et minutt/ Og det ble fint» (deLillos: «Lebestift», 1989).

Innanfor den versjonen av motkultur me her har med å gjera, er glede, lykke og gjengjeldt kjærleik oppfatta som noko banalt. Berre smerta er ekte. Og knapt nok den. I og med fokuset på ironien, kjem den som fører ordet meir enn noko til å stå fram som ein kjølig observatør.

Ei slik haldning kan ein sjølv sagt meina kva ein vil om. Men ein bør ha in mente kor banal mainstreammusikkens kjærleiksorienterte tekstar i lang tid hadde vore på denne tida. Som del av ei modernistisk oppleving av tilværet som framandgjerande er det i alle høve treffande. Og det er altså her desse tekstane høyrer heime, innanfor den lyriske tradisjonen som startar i andre halvta av 1800-talet med dei franske symbolistane Baudelaire, Mallarmé og Rimbaud. Med eit publikum kledd i svart, alltid i svart.

Svaret på alle paradoksa: Den postmoderne orienterte rocketeksten

Ei polyfon inndraging av høgt og lågt, gammalt og nytt. Ei påfallande spenning mellom ironi og framandgjering. Eit dagsaktuelt nyveivuttrykk med inndraging av element frå klassisk modernisme. Til saman peikar desse paradoksa mot det som på 1980-talet står fram som sluttpunktet for heile den modernistiske tradisjonen:

I dette tiåret rasar diskusjonen om *den postmoderne tilstanden* for fullt i kulturtidsskrifta. Kjenneteiknande for dette nye samfunnet er at verdsforståinga ikkje lenger er basert på religiøse eller politiske ideologiar, med sine innebygde forståingar av historia som ei kollektiv rørsle mot utopien. Og identitetsforståinga er ikkje lenger basert på tanken om ein indre autentisitet, men snarare om evna til å spela roller, til å utnytta «sine narsissistiske mulig-

heter», som Thomas Ziehe uttrykker det.²²³ Det er ikkje naudsynt å føra desse diskusjonane til endes her. Ein kan nøya seg med å konstatera at som tendens er det heilt klart at når ein kjem fram til 1980-talet, har så vel religiøse som politiske verdsbilete tapt svært mykje av den makta dei tidlegare har hatt over folk. Og 1980-talet er verkeleg tiåret då den gjennomførte ironien i alle fall for ei tid er den dominerande veremåten. Det er her vanen med å teikna hermeteikn i lufta stammar, som om ein ser det ein seier frå utsida og berre med refleksiv distanse kan stå inne for det som blir sagt. Eit munnhell frå denne tida: På 1970-talet kosa folk seg, nå «kosar» me oss (med hermeteikn i lufta).

Ut av diskusjonen om den postmoderne tilstanden spring tanken om postmodernismen innanfor kunsten som ei vidareutvikling av modernismen. Innanfor tradisjonelle, finkulturelle uttrykk som bokleg litteratur og biletkunst er 1980-talet tiåret då det frå desse tankane utviklar seg ein postmoderne estetikk, som på mange måtar blir dette tiåret sitt særmerke.

I *Påfuglens øjne* (1987) stiller Ole Thyssen opp følgande kriterium for postmoderne kunst:

1. Det fine og det profane. Postmodernismen oppgiver den grænse mellem finkultur og massekultur, som modernismen forsvarede.
2. Tidens pil. [...] Klassiske kunstgreb genbruges og stilarterne betragtes som et bredt spektrum af teknikker, der neutralt stilles til rådighed.
3. Simulakret. [...] I et simulakrum er modsætningen mellem skin og virkelighed ligegyldig. [...] For postmodernismen er verden ikke dyb og tredimensjonal.
4. Det autentiske. [...] Ikke autenticiteten, men auraen tæller.
5. Utopiens død. Postmodernismen opgiver den utopi, som ligger i at give kunsten en moralsk og politisk dimension.
6. Det tragiske. [...] Som Thomas Ziehe udtrykker det, begrædes tabet af mening ikke længere.²²⁴

223 Thomas Ziehe: «Narsissisme – en oppklaringsrunde». I *Profil* 2-3-4/1984, 45.

224 Ole Thyssen: *Påfuglens øjne*, Rosinante 1987, 27, 28, 29–30, 31–32, 33, 34.

Det første punktet, om oppløysinga av skiljet mellom finkultur og lågkultur, har me alt vore innom i starten av dette kapittelet. Indietekstane frå 1980-talet har høge aspirasjonar og refererer gjerne til finkulturelle ytringsformer. Samstundes finst det òg referansar til svært folkelege uttrykksformer. Og desse siste blir, som i boklitteraturen frå same periode, inkorporerte på måtar som gjer det framande, nett det at desse folkelege uttrykksformene er noko ein har henta inn, tydeleg.

Det andre punktet, om attbruk av former frå tidlegare tider, har me òg vore innom. Slik attbruk er mykje lettare å få auge på når det gjeld boklitteraturen og biletkunsten. Her er det tydelege epokar, som kan stillast opp til samanhengande historiske framstillingar av utvikling. Og då blir det særst tydeleg om ein forfattar eller ein biletkunstnar plutsleg gjer bruk av grep frå ein av mellomkrigstidas avantgarderetningar. I rocketekstane vil me sjå at dette er løyst ved at referansane går til andre kunstformer. Kjøtts inkorporering av mellomkrigstidas futurisme i «Elektrisk» er ei inkorporering av element frå ein tidlegare epoke i boklyrikken og biletkunsten si historie. De Press' bruk av dada i «Fiskepudding» er av same typen. Medan TAV! i «Bare ikke nok» går endå lenger tilbake i tid, og plukkar opp Rimbauds protomodernisme frå 1870-talet. Uttrykk som tar opp i seg element av den franske protomodernismen finn ein òg hos Dum Dum Boys, i «Metallic hvit». Medan deLillo's tekstar som nemnt kan knytast til den franske protomodernismen sin farsfigur, Baudelaire, og til 1960-talets strukturorienterte modernisme. Hos Jokke & Valentinerne finn me ikkje referansar av denne typen til litteraturens og biletkunstens modernismehistorie. Men her er det derimot heilt opne referansar til populærmusikkens eiga historie, i form av stilsitat, plasserte på ein slik måta at dei peikar på seg sjølv som utanforståande materiale som er henta inn. Slik kan me samla alle dei ulike tidenes epokale kunst det blir vist til, som signalement av ei postmoderne haldning til kunsthistoria, og med det som uttrykk for ein postmoderne poetikk.

Thyssens punkt fire handlar om autentisitet. Som me har sett, er det oftast ein distansert og med det ikkje-autentisk posisjon tekstane blir leverte frå. Sjølv deLillo si skildring av angst, i «Tøff i pyjamas», er levert innanfor eit naivistisk uttrykk som flyttar fokuset frå «autentisitet» til «aura», for å nytta Thyssens ord. Men frå den fristilte posisjonen kan ein sjå tilbake på ein normalitet ein ikkje er del av. Og der dette skjer, er me i nærleiken av det ein kan kalla ein *modernistisk* kritikk av eit framandgjerande samfunn. For der Thyssen under

punkt fem skriv at postmodernismen ikkje har ein politisk dimensjon, finn ein tydeleg distanse til normalsamfunnet i desse tekstuniversa. Særleg interessante er Raga Rockers-tekstane sin utbygde analyse av den særeigne, angstfrie forma for framandgjering som oppstår når ein er fanga av eit samfunnssystem ein ikkje ser noko gale med. Men òg Dumdum Boys' «Splitter pine» høyrer heime her, med si avvising av arbeidsliv og rushtrafikk, para med ei konstatering av at ein – apropos «Utopiens død» – er «klar for paradiset».

Som resultat av analytisk tenking er Lasse Myrvolds foucaultianske maktanalysar i tekstane han har skrive for TAV!, så fokuserte kring einskild-individ si utøving av denne makta at det er mogleg å ikkje oppfatta dei som samfunnskritiske. Men i andre Myrvold-tekstar frå same tida, som kritikken av konsumentsamfunnet i «Døgndøgn» og militærvesenet i «For dem betyr det lite», er det ikkje tvil. På *Materialtrettethet* finn ein òg Harald Øhrns kritikk av normaliteten, «Oppvekst», der «Liv og villa er forsikret alle dyr går i bånd», men ingen verkeleg er i live. Som det heiter i refrenget: «Menneskene rundt her dør ikke/ De dør ikke de bare forsvinner». Med dette siste er me tilbake ved den same analysen av svevngjengaraktig blindskap i høve til eiga framandgjering me har sett i Michael Krohn sine tekstar. Og i desse stykka er indierocken altså definitivt ikkje i fase med den postmoderne estetikken, slik denne faldar seg ut innanfor boklitteraturen.

Som siste punkt nemner Thyssen «Det tragiske». Her siktar han til modernismens fokus på eksistensielle kriser, forårsaka av samfunnets måte å vera på. I postmodernismen er dette erstatta av ein aksept av at det moderne tilværet er som det er. Kontaktpunkt i høve til dette siste finn me i The Aller Værstes «Du slei meg så nær innpå livet» og Raga Rockers' «Sannhet på boks», der ironien er kasta over motkulturen òg. Slik, som skråblikk på posisjonen ein kritiserer samfunnet frå, blir òg det tragiske ved tilværet vendt til noko ein ikkje behøver å ta på fullt alvor. Motkulturen spelar seg ut på barar og kafear, i sosiale system der ein som alle andre har det godt, har det dårleg, har det middels.

Så langt Thyssen sine punkt til belysing av kva som kjenneteiknar postmoderne kunstverk. Ein skal vera merksam på at Thyssen sjølv meiner eit kunstverk er postmoderne dersom det oppfyller *eitt* av dei seks kriteria. Ei meir sansa haldning vil vera å konstatera at den postmoderne tilstanden og den postmodernistiske kunsten aldri er fullt ut realiserte, men at det snarare er snakk om tendensar, om modernitet og modernisme som på ulike måtar

nærmar seg det postmoderne. I staden for å sjå etter ei grense, må ein sjå etter uttrykk som plasserer seg i det uklare grenselandet mellom modernisme og postmodernisme. Og det som er poenget i vår samanheng, er at ein rett nok finn eit samfunnsengasjement i indietekstane, som 1980-talets boklege litteratur i stor grad held seg vekke frå, men at det utover dette er påfallande kor mange av den heilt nye, postmoderne orienterte litteraturen sine grep som finn vegen inn i rocketekstane frå gullalderen.

I ei tenkt litteraturhistorie, der rocketeksten som sjanger har fått plass, vil ein såleis ha små problem med å få den litteraturen me her har føre oss, til å passa saman med straumdrag i det tiåret han kom til i. Ikkje fordi det er identisk, men fordi det er snakk om ein sjanger som har funne sin eigen måte å uttrykka det same på. På same måten som det på 1980-talet finst ein postmoderne orientert lyrikk, ein postmoderne orientert roman, eit postmoderne orientert teater, finst det som føregåande resonnement bør ha gjort heilt tydeleg, òg ein postmoderne orientert rocketekst, som dei tekstforfattarane me her har sett på, etablerer den norske greina av og står som dei ypparste eksponentane for.

Litteratur

Primærkjelder

Kjøtt

«Nei, nei, nei». http://joranrudi.no/kjott/nei_nei_nei.html

«Nei, nei, nei» (versjon 2). Flexisingel saman med *Kitsch* 1/1982.

«Elektrisk». Pedersen, Bernt Erik. *Kjøtt*. Oslo: Falck, 2011.

«Clean deal». http://joranrudi.no/kjott/clean_deal.html

The Aller Værste

Materialtretthet. Teksthefte medfølgande LP.

«Søster, søster». <https://genius.com/The-aller-vrste-sster-sster-lyrics>

«Store sterke damer». Christensen, Lars Saabye (red.). *Signaler* 86. Oslo: Cappelen, 1986.

De Press

«Fiskepudding». Manus i e-post frå Andrej Nebb til Hadle Oftedal Andersen.

«Bo jo cie kochom». http://www.tekstowo.pl/piosenka,de_press,bo_jo_cie_kochom.html

«Lars Hertervig». <http://electromagneticaviation.com/files/100129-hertervig.html>

Raga Rockers

http://www.ragarockers.com/tekster/maskiner_i_nirvana.php

Dumdum Boys

Splitter pine. Innercover på LP.

Pstereo. Midten av utbrettscover på LP.

deLillos

Lillo-Stenberg, Lars (red.). *deLillos komplett*. Oslo: Cappelen Damm, 2012.

Jokke & Valentinerne

Et hundeliv. Innerpose til LP.

Sekundærkjelder

- Anon. *Lars Hertervig. 31. januar-23. februar 1981*. Utstillingskatalog. Kunstnerforbundet 1981.
- Anon. «Like før». *Nye Takter* 190, vedlegg til *Arbeiderbladet* 15. oktober 1986.
- Anon. «Valentineren Håkon». *Dalane Tidende* 1. juni 1987.
- Anon. (red.). «Margareth Thatcher: a life in quotes.» <https://www.theguardian.com/politics/2013/apr/08/margaret-thatcher-quotes>
- Andersen, Hadle Oftedal. *Kroppsmodernisme*. Helsingfors universitet 2005.
- . «På Hamar med slakt. Prøysens metriske meisterverk og karnevalistiske subversivitet». *Bøygen* 3/2008.
- . *Bygemodernisme. Tarjei Vesaas og dei yste ting*. Sofiemyr: Novus, 2015.
- . «60-talets nyradikalisme». *Norsk litterær årbok 2022*.
- B., Willy. *Norge i rock, beat & blues, del 2: 1971–1983*. Oslo: Erik Sandberg, 1985.
- Bakhtin, Mikhail. *Latterens historie: François Rabellais' forfatterskap og folkekulturen i middelalderen og renessansen*. Oms. av Geir Pollen. Oslo: Vidarforlaget, 2017.
- Baudrillard, Jean. *Seduction*. Oms. til engelsk av Brian Singer. Montréal: New World Perspectives, 1990.
- . *Simulacra and simulations*. Oms. til engelsk av Sheila Faria Glaser. The University of Michigan Press, 2005.
- Blytt, Aslaug. *Lars Hertervig*. Oslo: Gyldendal, 1939.
- Bohn, Willard. *Italian Futurist Poetry*. University of Toronto Press, 2005.
- Borgen, Trond. *Et indre eksil – Et essay om Lars Hertervigs papirarbeider*. Stavanger: Wigestrånd, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oms. av Annick Prieur. Oslo: Pax, 1995.
- Bradley, Adam. *The poetry of pop*. Kindleutgåve. Yale university press, 2017.
- Bull, Olaf. *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal, 2013.
- Bye, Erik. *Byes beste. Dikt, viser og tekster i utvalg*. Red. av Rune Larstuvold. Oslo: Cappelen Damm, 2016.

- Camus, Albert. *Myten om Sisyfos*. Oms. av Bernt Vestre. Ny utg. Oslo: Cappelen, 1994.
- Danielsen, Hilde mfl. *Norsk likestillingshistorie 1814–2013*. Bergen: Fagbokforlaget, 2013.
- Derrida, Jaques. «Struktur, tegn og spill i menneskevitenskapenes diskurs». *Dekonstruksjon. Klassiske tekster i utvalg*. Oms. av Karin Gundersen. Oslo: Spartacus, 2007.
- Eggen, Torgrim. «deLillos». Morten Ståle Nilsen og Arne Svingen (red.). *Beat. De klassiske artiklene*. Oslo: Se og Hør Forlaget, 1995.
- Eggen, Torgrim og Sindre Kartvedt. *Larmen og vreden. Guiden til de 100 nødvendige rockeplatene*. Oslo: Gyldendal, 1999.
- Eriksen, Thomas Hylland. «Norway went crazy. Åttitallets kulturrevolusjon». *Typisk norsk. Essays om kulturen i Norge*. Oslo: C. Huitfeldt, 1993.
- Escarpat, Robert. *Litteratursosiologi*. Oms. av Inger-Lise Nyheim. Oslo: Cappelen, 1971.
- Fosse, Jon. *Melancholia I-II*. Oslo: Samlaget, 1995–1996.
- Foucault, Michel. *Galskapens historie i opplysningens tidsalder*. Oms. av Fredrik Engelstad og Erik Falkum. Seinare utg. Stabekk: De norske bokklubbene 2000.
- . *The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception*. Oms. til engelsk av A.M. Sheridan. Seinare utg. London mfl.: Routledge, 2003.
- Friedrich, Hugo. *Strukturen i moderne lyrik*. Oms. til dansk av Paul Nakskov. 2. utg. København: Gyldendal, 1987.
- Frith, Simon. «The real thing – Bruce Springsteen». *Music for pleasure. Essays in the sociology of rock*. London mfl.: Routledge, 1988.
- . *Performing rites*. Ny utg. Harvard university press, 1998.
- . «Music and identity». Stuart Hall og Paul du Gay (red.). *Questions of cultural identity*. London mfl.: Sage, 1996.
- . «Art vs. technology: the strange case of popular music». Simon Frith (red.). *Popular music: Critical concepts in media and cultural studies. vol. II: The Rock Era*. London mfl.: Routledge, 2004.
- Fromm, Erich. *Flukten fra friheten*. Oms. av Johan Ludwig Mowinckel. Oslo: Pax, 1965.
- Giæver, Anders. «Det beste til meg og mine venner». May-Irene Aasen mfl. *Gutta. På veien med Jøkke & Valentinerne*. Oslo: Damm, 2005.
- Grip, Johan. «Maskiner i Nirvana». *Vagant* 4/1990.
- Habermas, Jürgen. *Kommunikasjon, handling, moral og rett*. Oms. av Jon-Alfred Smith og Jon-Halvard Smith. Oslo: Tano Aschehoug, 1999.
- Hagerup, Henning. «Yoghurt supernaturell. Om surrealismen og den dadaistiske avsky». *Vinternotater*. Oslo: Tiden, 1998.
- Hansen, Bård Espen. «Narkoflørt fra Dumdum Boys». *VG* 17. oktober 1990.
- Anon [truleg Bård Espen Hansen]: «Kjartan uenig». *VG* 17. oktober 1990.
- Hatterud, Bjørn. «Konseptualisten Nielsen og kunsten å lage serier». Christopher Nielsen: *Jeg er bare en enkel konseptualist fra Ulsrud*. Oslo: No Comprendo, 2014.
- Haarberg, Jon. *Vinje på vrangen*. Oslo mfl.: Universitetsforlaget, 1985.
- Iser, Wolfgang. «The reading process: A phenomenological approach». *New Literary History* 2/1972.
- Jørgensen, Morten. «Norske rocketekster – et essay», i Lars Saabye Christensen (red.). *Signaler* 86. Oslo: Cappelen, 1986.

- Kafka, Franz. *Prosessen*. Oms. av Paul Gjesdahl. Seinare utg. Oslo: Gyldendal, 1989.
- Kartvedt, Sindre. *Dumdum Boys – En vill en*. Oslo: Aschehoug, 2015.
- Knausgård, Karl Ove. *Min kamp 5*. Oslo: Oktober, 2010.
- – – . *Morgenstjernen*. Oslo: Oktober, 2020.
- Knausgård, Yngve. *The Aller Værste! Materialtretthet*. Oslo: Falck, 2011.
- Knausgård, Yngve og Lars Lillo-Stenberg. *Glemte minner. Historien om 230 deLillos-sanger*. Oslo: Cappelen Damm, 2015.
- Knudsen, Sverre. *Sverre Knudsen, 1979*. Oslo: Aschehoug, 2015.
- Krohn, Michael og Svein Mostad. *The Raga Saga*. Oslo: Gyldendal, 2016.
- Lien, Marius. *deLillos – Suser avgårde*. Oslo: Falck, 2011.
- Lillo-Stenberg, Lars (red.). *deLillos komplett*. Oslo: Cappelen Damm, 2012
- Linneberg, Arild. «Problemer i rockens poetikk: Masselyrikk fra renessansen til Ray Davies». *Bastardforsøk*. Oslo: Gyldendal, 1994.
- – – . «Forbrytelsen ved nytelsen: Jokkes poplyrikk som poesi på kant med loven». *12 ½ tale om litteratur og lov og rett*. Oslo: Gyldendal, 2007.
- Lazarewicz, Cezary. «Rozmowa z Andrzejem Dziubkiem, liderem De Press». <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1515032,1,rozmowa-z-andrzejem-dziubkiem-liderem-de-press.read>
- Marcuse, Herbert. *Om frigjøring*. Oms. av Stein Rafoss. Oslo: Pax, 1969.
- Markussen, Bjarne. «Vers, refreng, bro. Formledd og sangstruktur i pop og rock». Ole Karlsen og Bjarne Markussen (red.). *Sanglyrikk. Teori. Metode. Sjanger*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2023.
- Mathiesen, Trygve. *Tre grep og sannheten. Norsk punk 1977–1980*. Oslo: Vega, 2007.
- – – . *Fra hardcore til aha. Norsk postpunk 1980–1985*. Oslo: Vega, 2011.
- Marinetti, Filippo Tommaso. «The founding and manifesto of futurism 1909». Vassiliki Kolocotroni mfl. (red.). *Modernism: An anthology of sources and documents*. Edinburgh University Press, 1998.
- Mosveen, Eirik. «Michaels monotone nirvana». *Puls* 5/1985.
- – – . «Dumdum boys». Morten Ståle Nilsen og Arne Svingen (red.). *Beat. De klassiske artiklene*. Oslo: Se og Hør Forlaget, 1995.
- Nielsen, Christopher. «Avsløringen». Teikneserie dels på innercoveret og dels som laust ark saman med Jocke & Valentinerne. *Et hundeliv*. Ny utg. Oslo: Big Dipper, 2011.
- – – . Tekst om Joachim Nielsen i samband med nyttgjeving av Jocke & Valentinerne's første album. Ikkje lenger tilgjengeleg på opphavsleg publiseringsstad. <https://www.hifisentralen.no/forumet/threads/nye-re-utgivelser-av-jocke-p%C3%A5-vinyl.60456/>
- Obstfelder, Sigbjørn. «Venner». *Digte*. Bergen: John Grieg, 1983.
- Olsen, Per Kristian mfl. *Norsk rocks historie. Fra Rocke-Pelle til Hank von Helvete*. Oslo: Cappelen Damm, 2009.
- Paulsen, Svein. «Raga Rockers». *Nye Takter* 3/1983.
- Pedersen, Bernt Erik. *Kjøtt*. Oslo: Falck, 2011.
- Reilstad, Jan Inge. «Med popkanon inn i fremtiden». Reilstad (red.). *SamtidslirykkEN fra Almuens Opera til Gatas Parlament*. 2. utg. Oslo: Cappelen Damm, 2012.

- Renberg, Tore: «Jeg har alltid hatt min verden – intervju med Lasse Myrvold». <https://www.tav.no/sites/default/files/LASSE%20intervjuet%20AV%20TORE%20RENBORG%20-%202000%20sider.pdf>
- Reynolds, Simon. *Rip it up and start again. Post-Punk 1978–1984*. Seinare utg. London: Faber & Faber, 2019.
- Rimbaud, Arthur. *Illuminasjoner*. Oms. av Arne Kjell Haugen og Jan Jakob Tønseth. Oslo: Gyldendal, 1981.
- – –. *Poésies*. Paris: Librairie Générale Française, 1984.
- Rotmo, Hans. *Låtskrivaren: Handbok for skriving av songtekstar*. Oslo: Samlaget, 1993.
- Royle, Nicholas. «Following theory. Jaques Derrida». Michael Payne og John Schad (red.). *life.after.theory*. London og New York: Continuum, 2003
- Rustad, Jan. «Jeg skammer meg ikke». *Nye takter* 109, vedlegg til *Arbeiderbladet* 27. mars 1985.
- Samuelsen, Reidar. «Dumdum Boys tar sats for tredje gang». *Puls* 8/1990.
- Sartre, Jean-Paul. *Væren og intet i utvalg*. Oms. av Bernt Vestre. Ny utg. Oslo: Pax, 1993.
- Sjklovskij, Viktor B. «Kunsten som grep». Oms. av Sigurd Fasting. Atle Kittang mfl. (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo mfl.: Universitetsforlaget, 1991.
- Skanche-Knutsen, Arvid. «Møt Michael». *Puls* 11/1988.
- Skjærstad, Per Johan. *Viser på vandring. Frem fra glemselen*. Oslo: Aschehoug, 1978.
- Stav, Arne. «Profil på kafé: Mellom det tragiske og det trendy». *Profil* 2–4/1984.
- Strunge, Michael. «Natmaskinen». *Vi folder drømmens faner ud*. Valby: Borgen, 1981.
- Slettan, Svein. «Lur Trubadur. deLillos og det mannlege». *Norsk litterær årbok* 2007.
- Steinkjer, Mode. «Sol, sommer og forsøks-gym». May-Irene Aasen mfl. *Gutta. På veien med Joke & Valentinerne*. Oslo: Damm, 2005a.
- – –. Utan tittel. May-Irene Aasen mfl. *Gutta. På veien med Joke & Valentinerne*. Oslo: Damm, 2005b.
- – –. «For meg har Joachim aldri vært Joke». May-Irene Aasen mfl. *Gutta. På veien med Joke & Valentinerne*. Oslo: Damm, 2005c.
- Sæterbakken, Stig. *De Press – Block to Block*. Oslo: Falck, 2011.
- Sørbø, Jan Inge. «Med Tolstoj til Time». *Syn og Segn* 4/1994.
- Topelius, Zacharias. «Vesle Lasse». Ottar Lundstøl (red.). *Rim, regler og barneverns*. Oslo: Faktum, 1995.
- Thyssen, Ole. *Påfuglens øjne*. København: Rosinante, 1987.
- Vinje, A.O. *Att vera døl*. Oslo: Samlaget, 1972.
- Wergeland, Henrik. *Samlede skrifter, bd. 8*. Oslo: Cappelen Damm, 2008.
- Westheim, Karin. «Men tekstene, Kjartan!» *Beat* 3/1988.
- Ziehe, Thomas. «Narsissime – en oppklaringsrunde». *Profil* 2–4/1984a.
- – –. «NST» [kort for «den nye sosialiseringstypen»]. *Profil* 2–4/1984b.
- Aadland, Erling. *And the moon is high. Noen forsøk på å lese Bob Dylan*. Bergen: Ariadne, 1998.