

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 kortleva. Men det som i og med dette har etablert seg, òg internasjonalt, er den såkalla indierocken. Opphavelg 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 følgjande 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 tilfeldig 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 rockalbum 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 sjangrar 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 sjangrar. 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 blick for det relasjonelle og det særeigne. 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 einskilde 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 skrive 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 opphavelege. 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 kapittel 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 analysera 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.

