

## 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».<sup>16</sup> 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».<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup>

Krohn spelar svært fort, mykje fortare live enn i studio.<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

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 kødden 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]<sup>21</sup>*

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.<sup>22</sup>

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».<sup>23</sup> 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](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».<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> Den første av desse i Kjøtt's 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 sjølvstøtt 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.<sup>26</sup>

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 Gjentar 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 rørsleane 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.»<sup>27</sup>)

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.»<sup>28</sup> 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.»<sup>29</sup> 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».<sup>30</sup> Nokre år seinare uttrykker Thomas Hylland Eriksen langt på veg det same.<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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 framtrudande, 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. Flörten med totalitär estetik» 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!]<sup>33</sup>*

Bernt Erik Pedersen har heilt rett når han i omtalen sin av denne låta peikar mot «De italienske futuristene, som Gaarder var begeistret for».<sup>34</sup> 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.»<sup>35</sup>

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.»<sup>36</sup>

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.<sup>37</sup> 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.»<sup>38</sup> 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.»<sup>39</sup>

---

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 depperocken har henta frå sine store inspirasjonsskjelder, David Bowie og Iggy Pop.<sup>40</sup> 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 grinet 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 neкта[,] 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]<sup>41</sup>*

*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<sup>42</sup>*

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](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 dobbeltkjesponering, 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).<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup>

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.»<sup>45</sup> 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 skrivning av songtekstar*, Samlaget 1993, 17.