

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 teatraliske 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 kiosromanar 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 samtidigheit 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: *Prosessen*, 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 kjevle, 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 aldersskilnad 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 refrengtet «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.

