

Kapittel 4

De Press

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

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

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

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

86 Me var inne på dette i innleiingskapittelet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*fiskepuding madånna
du ga meg fiasko masasj⁸⁹*

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

88 Sæterbakken 2011, 41.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BO JO CIE KOCH[O]M

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

90 Sæterbakken 2011, 52.

91 Sæterbakken 2011, 54.

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

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

I dag ligg videoen ute på YouTube med engelsk undertekst:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

95 Sæterbakken 2011, 81.

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

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

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

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

LARS HERTERVIG

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

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

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

97 Sæterbakken 2011, 31.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

103 Blytt 1939, 106 og Borgen 2005, 153.

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

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

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

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

104 Borgen 2005, 20.

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

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

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

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

105 Borgen 2005, 21.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

