

Kapittel 7

Dumdum Boys

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

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

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

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

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

142 Kartvedt 2015, 93.

143 Kartvedt 2015, 130.

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

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

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

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

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

144 Kartvedt 2015, 132.

145 Kartvedt 2015, 134.

146 Kartvedt 2015, 181.

147 Kartvedt 2015, 95.

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

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

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

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

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

150 Kartvedt 2015, 132–133.

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

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

SPLITTER PINE

[SPLITTER PINE]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

154 Rotmo 1993, 48.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

METALLIC HVIT

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

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

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

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

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

160 Midten av utbrettscover, LP.

161 Kartvedt 2015, 163.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dette er MORDERNES tid.¹⁶⁵

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

For det første intensiteten, den rastlause energien.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

168 Friedrich 1987, 73.