

Kapittel 10

Sing this all together (see what happens)

Hovudpoenget med dei føregåande kapitla har vore å visa fram den litterære tenkinga, slik ho står fram i dei einskilde tekstane. Det samla biletet av tekstane til norsk gullalderrock som seriøs litteratur, med definitive ambisjonar, tør med dette vera ettertrykkeleg etablert.

Tross dette samla biletet har ein møtt få eller ingen forsøk på syntetisering, korkje i form av generelle fråsegner om det typiske for det einskilde bandet eller for gullaldertekstane under eitt. Men når me først har gjort denne gjennomgangen, er det grunn til å stoppa opp og reflektera vidare, over heile den serien med tekstar me her har hatt føre oss, for å sjå på forbindingslinjer og meir generelle kjenneteikn: Korleis *er* den norske gullalderteksten?

Polyfoni

Frå innleiingskapittelet «God save the queen (symphony)» hugsar me konstateringa av at rockemusikken er fleirstemd, retta inn mot å sleppa til fleire tradisjonar, sjangrar, lydlandskap og verder. La oss først sjå på nokre av dei ulike «røystene» me på denne måten har identifisert:

Kjøtt opnar med singelen «Nei, nei, nei». Denne stiller seg i dialog med punkens typiske haldning, utan å *vera* punk. I «Elektrisk» blir mellomkrigs-tidas avantgarderetning futurisme gjenoppliva. I «Clean deal» er me mellom

anna inne i ei klassisk, modernistisk tematisering av skiljet mellom eit ytre menneske som lever i pakt med samfunnet og eit indre menneske som «gjemmer skriket bak et stivt smil».

I The Aller Værstes «Du slei meg så nær innpå livet» møter nyveiven ska, og kunstrock. I «Dødelige drifter» og «Søster, søster» blir ein foucaultiansk maktanalyse trekt inn. Samstundes inneheld same låt referansar til tysk mellomkrigstidsrevy så vel som til norske skillingsviser og til kioskromanar frå sjukehusmiljø. «Bare ikke nok» reaktualiserer klassisk modernisme, medan «Store sterke damer» blandar stumfilmaktig slapstick med freudiansk ødipuskompleks.

I «Bo jo cie kochom» hentar De Press polsk folkemusikk inn i eit nyveivuttrykk. «Fiskepudding» er absurdisme, eller dada. Medan «Lars Hertervig» er ein ekfrase, knytt til ein serie av denne 1800-talsmalåren sine kunstverk. Og over det heile kviler nasjonalstaten som kollektiv forteljning, med *Block to Block* som eit polsk album og *Lars Hertervig* som ei forståing (frå utsida) av det norske.

Tekstane på *Maskiner i nirvana* av Raga Rockers kan under eitt knytast til «the new left» sin samfunnsanalyse. Samstundes blir me i «Ting» presenterte for noko ein kan lesa som ei problematisering av Baudrillards forståing av forføringa som drivkrafta i det moderne samfunnet.

I den fragmentorienterte teksten til «Splitter pine» med Dum Dum Boys finn ein referansar til James Brown, og via han til den svarte kyrkjekulturen i USA. Samstundes inneheld teksten sitat frå så skilde artistar som Erik Bye, populærkulturelle framstillingar av indianarar og økonomen Adam Smith. Om «Metallic hvit» er ei skildring av å gå på speed, så er det òg ein tekst som i formspråk legg seg opptil den klassiske modernismens «sensemessige irrealitet».

Når deLillos slår igjennom, er det med ei låt som handlar om modernistisk framandgjering og er bygd opp etter mønster av 1960-talets strukturelle kunst. «Sveve over byen» knyter seg til klassisk kristen-mystisk tradisjon – slik denne mellom anna er vidareformidla av proto-protomodernisten Baudelaire – og til det klassiske, eksistensialistiske spørsmålet om sjølv mord. Samstundes finst det, i songar som «Neste sommer», ein reminens av toneleiet hos folkelege revyartistar som Einar Rose.

På Jokke & Valentinerne's *Et hundeliv* er dei musikalske sjangersitata legio. Her er òg to direkte lån, frå Bruce Springsteen og The Kinks. Refrenget

til «To fulle menn» er ein vri på eit popkulturelt fenomen, nemleg tittelen på oppfølgarfilmar. Teksten til «Gjeld» går i dialog med tydelege spor innanfor bluestradisjonen.

Denne lista er ikkje uttømande. Men ho gjer synleg at det me her har føre oss, er tekstlege praksisar som – heilt i tråd med tanken om rocken som polyfon og relasjonell – eksisterer som individuelle uttrykk, som samstundes tar opp i seg relasjonar til tradisjonar og tekstar og gjer desse til del av det som blir uttrykt. Tekstane me har sett nærmare på, eksisterer såleis innanfor ei forståing av den språklege verda som ein stad der eit vell av ulike språklege diskursar gjer seg gjeldande, og står fram som uttrykk for eit syn på den gode rockepoeten som ein som evnar å skriva fram tekstar som både er særprega og gjer bruk av desse ulike, kollektive ytringsformene.

Det spesielle med denne polyfonien er at han blandar finkulturelle referansar med referansar til det folkelege. Desse kollisjonane mellom det høge og det låge er meinte som ein del av effekten innanfor eit finkulturelt idiom. Når Lasse Myrvold i TAV syng «Jeg hadde våknet opp midt i en sykehusroman», og seinare alluderer til skillingsvisa «I en sal på hospitalet», så er dette ei synleggjort rørsle over i den folkelege kulturen. Me er framleis på staden for den fine kulturen, men i ei ny form for fin kultur som reflekterer over den grensa, og reflekterer grensa inn i sitt eige uttrykk. Som Simon Frith uttrykker det: «The frisson or blurring of the art/mass boundary depends on the boundary still being clearly drawn.»²²⁰

Dette aspektet av finkultur ligg òg implisitt i referansane til tradisjonelle høgakta former for kunst. Her står «Lars Hertervig» med De Press i ei særstilling fordi det er så eksplisitt. Men attbruken av eldre avantgarde i Kjøtts «Elektrisk» og De Press' «Fiskepudding» så vel som allusjonen til den kristen-mytiske tradisjonen i deLillos' «Sveve over byen» er tydelege nok for den som kjenner til det alluderte frå før.

Til dette kjem uttrykka for den for modernismen så typiske opplevinga av framandgjering, som er gjennomgåande for heile denne framstillinga. Denne får sitt ideologiske uttrykk i korrespondansen med Foucault og Marcuse sine analysar av makt og samfunnsstruktur, slik desse særleg gjer seg gjeldande

220 Simon Frith: «Music and identity». I Start Hall og Paul du Gay (red.): *Questions of cultural identity*, Sage 1996, 110.

hos TAV og Raga Rockers, men som er implisitte i heile dette feltet. For indierocken er, som nemnt i det første kapittelet med lesingar om Kjøtt, ein «rockens finkultur». Og han viser fram den klassiske modernismens haldning til samfunnet: Det handlar om framandgjering, om undertrykkande strukturar og om ei aristokratisk haldning til «folk flest», «den blinde massen».

Ved nærmare ettersyn, altså i og med dei føregåande analysane, blir sambandet mellom nyveivens meir eksplisitte vending vekk frå det etablerte og «dei fire store» si haldning til normalsamfunnet tydelegare. Raga Rockers er samfunnskritiske og uttrykker seg eksplisitt på vegner av ein ny generasjon «kule friks». I «Splitter pine» er heile poenget til Dum Dum Boys at ein skal melda seg ut av samfunnet «med russtrafikk». Og dette følger dei så opp med russkildringa «Metallic hvit». Meir rus, og eksistens på utsida av normalsamfunnet, finn ein i «To fulle menn» og «Gjeld» av Jocke & Valentinerne. Medan deLillos opererer i ein spesielt snedig kombinasjon av munterheit og framandgjering, som skapar ei munter yte med latens for ubehag av ein type ein først og fremst kjenner frå andre stader enn indierocken (her tenker eg til dømes på Scott Walker sine soloalbum frå 60-talet og Paul Wellers popgruppe Style Council frå 80-talet).

Ironi, modernisme, ekspressivitet

Den modernistiske haldninga er hos dei fleste kopla saman med ei paradoksal framføring av subjekt som ikkje er autentiske, men som i staden eksisterer innanfor den britiske tradisjonen som er nemnt i teorikapittelet, der ein driv «neither self-expression [...] nor critical commentary [...] but, rather, an exercise in style, an ironic – or cynical – presentation of character as style».²²¹

I Kjøtt sine tekstar er subjektet retorisk. «Nei, nei, nei» er ikkje ekspressivitet, men ein nærmast grimaseaktig presentasjon av punkaren sin posisjon i høve til verda. «Elektrisk» presenterer oss for eit subjekt som er halvt menneske, halvt uorganisk materiale. Dette er knytt til å gå på speed, utan ekspres-

221 Simon Frith: *Performing rites*, ny utg., Harvard university press 1998, 171.

sivt å skildra rus. Det handlar om eit tenkt subjekt i ei form for modernistisk positur. «Clean deal» er ei skildring av ein representant for ein gangsteroid normalitet som den som fører ordet i låta, isceneset over grensa frå motkulturen til dette.

TAV sine tekstar fungerer delvis på same måten. Psykiateren som fører ordet i «Dødelige drifter», er definitivt ikkje del av det motkulturelle, og skildringa av han står fram som ein merkeleg fordoblende satire, idet det jo er både rockevokalisten og mannen i kvit frakk som med analytisk blikk plukkar ifrå kvarandre det du-et teksten vender seg til. Den psykiatriske pasienten i «Søster, søster» fører ordet i ein dramatisk monolog som på påfallande vis blandar desperasjon med situasjonsironi. Medan den som fører ordet i «Du sklei meg så nær inn på livet», i første omgang er representant for kulturelle posisjonar (ikkje disco, men del av TAV), før teksten mot slutten tar ei meir personleg, ekspressiv vending: «Jeg rusla rundt, hadde ingen sted å gå.» I «Bare ikke nok» møter det matriseaktige, og med det konstruerte, ved personkarakteristikken ein klassisk modernistisk framandgjeringsmatikk som nærmar seg det stiliserte. Medan «Store sterke damer» presenterer eit maniert subjekt, i ulike biletlege omskrivingar for ein mental tilstand som først og fremst fungerer ironisk, som identifisering av ein psykologisk profil.

De Press sine tekstar knyter seg til den skriftlege litteraturen ved å ha fråsegnssubjekt som ikkje like tydeleg går inn i ei rolle. Den polske folkevisa er personleg uttrykk på eit indirekte vis, gjennom å vera på vokalisten sitt morsmål. «Fiskepudding» er lagt i munnen på ein som frå eit innvandrarperspektiv uttrykker seg om det norske, men utan autentisitet. Den eine sekvensen der han uttrykker seg om seg sjølv, er i ein humoristisk påstand om at fiskepuddingen gav han «fiasko masasj». I «Lars Hertervig» er det kunstnarens indre som kjem til uttrykk, gjennom ei tredjepersonsskildring av korleis han «våkner opp i natt/ og svever».

Tekstane på Raga Rockers sitt andre album, *Maskiner i nirvana*, har eit fråsegnssubjekt som uttrykker seg gjennom distanserte skildringar av tenkte personar. Dette gjeld òg for sjølvutleveringa i «Sannhet på boks», som er ironisk, og ikkje knytt til eit «jeg», men til eit «vi».

Hos Dum Dum Boys er den som fører ordet i «Splitter pine», plassert utanfor tid og rom, i eit «paradis» der han har meldt seg ut av det normale strebarsamfunnet. Derimot kan «Metallic hvit» oppfattast som ekspressivitet, som skildring av ei subjektiv oppleving av rus. At denne opplevinga kan knytast

til ein modernistisk tradisjon, er ikkje til hinder for å oppfatta subjektet si oppleving som autentisk.

I kapitlet om deLillos møter framandgjeringa og det autentiske subjektet fanga av denne kvarandre. I «Tøff i pyjamas» og «Sveve over byen» er tung eksistensialistisk tematikk kopla til eg-et som uttrykker seg. I kontrasten mellom denne autentisiteten og dei metapoetiske sidene ved tekstane kjem ein for modernismen typisk ambivalens eller dissonans til syne. I «Neste sommer» møter me derimot eit lett, meir ironisk subjekt knytt til den Einar Rose-tradisjonen Lars Lillo sjølv nemner som inspirasjonskjelde.

Hos Jokke & Valentinerne er det definitivt eit nærvær av den andre, den amerikanske og ekspressive tradisjonen. Særleg er dette tydeleg i «Gjeld», der den som fører ordet, uttrykker seg, med desperasjon i røysta og sterk sjølvforakt, om eigne veikskapar og eiga misere. Låta står innanfor bluestradisjonen, og då er me tett på det utgangspunktet i svart tradisjon som blir rekna som føresetnaden for den amerikanske inderlegheita. I «To fulle menn» er preget av ironisk maske tydelegare.

Elles er det påfallande at det først er i og med Jokke, den eine som uttrykker seg med kjenslemessig trykk, at det for alvor blir relevant å diskutera spenninga mellom den biografiske personen og den *persona* som trer fram i tekstane. Å diskutera kven av dei andre som er «ekte», blir, på grunn av distansen til uttrykket, som å spørja etter kjenslelivet til Ray Davies, David Bowie, Mick Jagger. Det er rett og slett ikkje relevant for forståinga, enn seia opplevinga, av tekstane.

Simon Frith omtalar «the character song» som «the most obviously 'British' component of rock from Ray Davies and Mick Jagger to Elvis Costello, Morrissey, and Blur».²²² Og med få unntak er det denne ironiske, kyniske posituren me møter i norsk indierock.

Hadde me rørt oss rundt meir vidt i desse gruppene sine *oeuvre*, hadde det blitt tydeleg at her knapt finst kjærleikssongar, med mindre kjærleiken er sett inn i ein samanheng som på ulike måtar blir vurdert med kjøleg distanse: «Jeg blir aldri slaven din» (Dumdum Boys: «Slave», 1989). «Vi elsker hverandre/ men ikke slik som før» (Raga Rockers: «Skyggen av tvil», 1985). «Se hvor langt du strekker deg/ Før du trekker deg ut» (TAV: «Må ha deg», 1980).

222 Frith: 1998, 171.

«Og jeg var full av dritt, og du var drita full» (Jokke & Valentinerne: «Sola skinner», 1987). Sjølv i det tilsynelatande harmlause finst det eit ubehageleg aspekt av ... kontroll? «Et par timer senere hadde hun krøller/ Og når hun la seg i sengen så tok jeg bilder/ Og bildene ble fremkalt på et minutt/ Og det ble fint» (deLillos: «Lebestift», 1989).

Innanfor den versjonen av motkultur me her har med å gjera, er glede, lykke og gjengjeldt kjærleik oppfatta som noko banalt. Berre smerta er ekte. Og knapt nok den. I og med fokuset på ironien, kjem den som fører ordet meir enn noko til å stå fram som ein kjølig observatør.

Ei slik haldning kan ein sjølv sagt meina kva ein vil om. Men ein bør ha in mente kor banal mainstreammusikkens kjærleiksorienterte tekstar i lang tid hadde vore på denne tida. Som del av ei modernistisk oppleving av tilværet som framandgjerande er det i alle høve treffande. Og det er altså her desse tekstane høyrer heime, innanfor den lyriske tradisjonen som startar i andre halvta av 1800-talet med dei franske symbolistane Baudelaire, Mallarmé og Rimbaud. Med eit publikum kledd i svart, alltid i svart.

Svaret på alle paradoksa: Den postmoderne orienterte rocketeksten

Ei polyfon inndraging av høgt og lågt, gammalt og nytt. Ei påfallande spenning mellom ironi og framandgjering. Eit dagsaktuelt nyveivuttrykk med inndraging av element frå klassisk modernisme. Til saman peikar desse paradoksa mot det som på 1980-talet står fram som sluttpunktet for heile den modernistiske tradisjonen:

I dette tiåret rasar diskusjonen om *den postmoderne tilstanden* for fullt i kulturtidsskrifta. Kjenneteiknande for dette nye samfunnet er at verdsforståinga ikkje lenger er basert på religiøse eller politiske ideologiar, med sine innebygde forståingar av historia som ei kollektiv rørsle mot utopien. Og identitetsforståinga er ikkje lenger basert på tanken om ein indre autentisitet, men snarare om evna til å spela roller, til å utnytta «sine narsissistiske mulig-

heter», som Thomas Ziehe uttrykker det.²²³ Det er ikkje naudsynt å føra desse diskusjonane til endes her. Ein kan nøya seg med å konstatera at som tendens er det heilt klart at når ein kjem fram til 1980-talet, har så vel religiøse som politiske verdsbilete tapt svært mykje av den makta dei tidlegare har hatt over folk. Og 1980-talet er verkeleg tiåret då den gjennomførte ironien i alle fall for ei tid er den dominerande veremåten. Det er her vanen med å teikna hermeteikn i lufta stammar, som om ein ser det ein seier frå utsida og berre med refleksiv distanse kan stå inne for det som blir sagt. Eit munnhell frå denne tida: På 1970-talet kosa folk seg, nå «kosar» me oss (med hermeteikn i lufta).

Ut av diskusjonen om den postmoderne tilstanden spring tanken om postmodernismen innanfor kunsten som ei vidareutvikling av modernismen. Innanfor tradisjonelle, finkulturelle uttrykk som bokleg litteratur og biletkunst er 1980-talet tiåret då det frå desse tankane utviklar seg ein postmoderne estetikk, som på mange måtar blir dette tiåret sitt særmerke.

I *Påfuglens øjne* (1987) stiller Ole Thyssen opp følgande kriterium for postmoderne kunst:

1. Det fine og det profane. Postmodernismen oppgiver den grænse mellem finkultur og massekultur, som modernismen forsvarede.
2. Tidens pil. [...] Klassiske kunstgreb genbruges og stilarterne betragtes som et bredt spektrum af teknikker, der neutralt stilles til rådighed.
3. Simulakret. [...] I et simulakrum er modsætningen mellem skin og virkelighed ligegyldig. [...] For postmodernismen er verden ikke dyb og tredimensjonal.
4. Det autentiske. [...] Ikke autenticiteten, men auraen tæller.
5. Utopiens død. Postmodernismen opgiver den utopi, som ligger i at give kunsten en moralsk og politisk dimension.
6. Det tragiske. [...] Som Thomas Ziehe udtrykker det, begrædes tabet af mening ikke længere.²²⁴

223 Thomas Ziehe: «Narsissisme – en oppklaringsrunde». I *Profil* 2-3-4/1984, 45.

224 Ole Thyssen: *Påfuglens øjne*, Rosinante 1987, 27, 28, 29–30, 31–32, 33, 34.

Det første punktet, om oppløysinga av skiljet mellom finkultur og lågkultur, har me alt vore innom i starten av dette kapittelet. Indietekstane frå 1980-talet har høge aspirasjonar og refererer gjerne til finkulturelle ytringsformer. Samstundes finst det òg referansar til svært folkelege uttrykksformer. Og desse siste blir, som i boklitteraturen frå same periode, inkorporerte på måtar som gjer det framande, nett det at desse folkelege uttrykksformene er noko ein har henta inn, tydeleg.

Det andre punktet, om attbruk av former frå tidlegare tider, har me òg vore innom. Slik attbruk er mykje lettare å få auge på når det gjeld boklitteraturen og biletkunsten. Her er det tydelege epokar, som kan stillast opp til samanhengande historiske framstillingar av utvikling. Og då blir det særst tydeleg om ein forfattar eller ein biletkunstnar plutsleg gjer bruk av grep frå ein av mellomkrigstidas avantgarderetningar. I rocketekstane vil me sjå at dette er løyst ved at referansane går til andre kunstformer. Kjøtts inkorporering av mellomkrigstidas futurisme i «Elektrisk» er ei inkorporering av element frå ein tidlegare epoke i boklyrikken og biletkunsten si historie. De Press' bruk av dada i «Fiskepudding» er av same typen. Medan TAV! i «Bare ikke nok» går endå lenger tilbake i tid, og plukkar opp Rimbauds protomodernisme frå 1870-talet. Uttrykk som tar opp i seg element av den franske protomodernismen finn ein òg hos Dum Dum Boys, i «Metallic hvit». Medan deLillos' tekstar som nemnt kan knytast til den franske protomodernismen sin farsfigur, Baudelaire, og til 1960-talets strukturorienterte modernisme. Hos Jokke & Valentinerne finn me ikkje referansar av denne typen til litteraturens og biletkunstens modernismehistorie. Men her er det derimot heilt opne referansar til populærmusikkens eiga historie, i form av stilsitat, plasserte på ein slik måta at dei peikar på seg sjølv som utanforståande materiale som er henta inn. Slik kan me samla alle dei ulike tidenes epokale kunst det blir vist til, som signalement av ei postmoderne haldning til kunsthistoria, og med det som uttrykk for ein postmoderne poetikk.

Thyssens punkt fire handlar om autentisitet. Som me har sett, er det oftast ein distansert og med det ikkje-autentisk posisjon tekstane blir leverte frå. Sjølv deLillos si skildring av angst, i «Tøff i pyjamas», er levert innanfor eit naivistisk uttrykk som flyttar fokuset frå «autentisitet» til «aura», for å nytta Thyssens ord. Men frå den fristilte posisjonen kan ein sjå tilbake på ein normalitet ein ikkje er del av. Og der dette skjer, er me i nærleiken av det ein kan kalla ein *modernistisk* kritikk av eit framandgjerande samfunn. For der Thyssen under

punkt fem skriv at postmodernismen ikkje har ein politisk dimensjon, finn ein tydeleg distanse til normalsamfunnet i desse tekstuniversa. Særleg interessante er Raga Rockers-tekstane sin utbygde analyse av den særeigne, angstfrie forma for framandgjering som oppstår når ein er fanga av eit samfunnssystem ein ikkje ser noko gale med. Men òg Dumdum Boys' «Splitter pine» høyrer heime her, med si avvising av arbeidsliv og rushtrafikk, para med ei konstatering av at ein – apropos «Utopiens død» – er «klar for paradiset».

Som resultat av analytisk tenking er Lasse Myrvolds foucaultianske maktanalysar i tekstane han har skrive for TAV!, så fokuserte kring einskild-individ si utøving av denne makta at det er mogleg å ikkje oppfatta dei som samfunnskritiske. Men i andre Myrvold-tekstar frå same tida, som kritikken av konsumentersamfunnet i «Døgndøgn» og militærvesenet i «For dem betyr det lite», er det ikkje tvil. På *Materialtrettthet* finn ein òg Harald Øhrns kritikk av normaliteten, «Oppvekst», der «Liv og villa er forsikret alle dyr går i bånd», men ingen verkeleg er i live. Som det heiter i refrenget: «Menneskene rundt her dør ikke/ De dør ikke de bare forsvinner». Med dette siste er me tilbake ved den same analysen av svevngjengaraktig blindskap i høve til eiga framandgjering me har sett i Michael Krohn sine tekstar. Og i desse stykka er indierocken altså definitivt ikkje i fase med den postmoderne estetikken, slik denne faldar seg ut innanfor boklitteraturen.

Som siste punkt nemner Thyssen «Det tragiske». Her siktar han til modernismens fokus på eksistensielle kriser, forårsaka av samfunnets måte å vera på. I postmodernismen er dette erstatta av ein aksept av at det moderne tilværet er som det er. Kontaktpunkt i høve til dette siste finn me i The Aller Værstes «Du sklei meg så nær innpå livet» og Raga Rockers' «Sannhet på boks», der ironien er kasta over motkulturen òg. Slik, som skråblikk på posisjonen ein kritiserer samfunnet frå, blir òg det tragiske ved tilværet vendt til noko ein ikkje behøver å ta på fullt alvor. Motkulturen spelar seg ut på barar og kafear, i sosiale system der ein som alle andre har det godt, har det dårleg, har det middels.

Så langt Thyssen sine punkt til belysing av kva som kjenneteiknar postmoderne kunstverk. Ein skal vera merksam på at Thyssen sjølv meiner eit kunstverk er postmoderne dersom det oppfyller *eitt* av dei seks kriteria. Ei meir sansa haldning vil vera å konstatera at den postmoderne tilstanden og den postmodernistiske kunsten aldri er fullt ut realiserte, men at det snarare er snakk om tendensar, om modernitet og modernisme som på ulike måtar

nærmar seg det postmoderne. I staden for å sjå etter ei grense, må ein sjå etter uttrykk som plasserer seg i det uklare grenselandet mellom modernisme og postmodernisme. Og det som er poenget i vår samanheng, er at ein rett nok finn eit samfunnsengasjement i indietekstane, som 1980-talets boklege litteratur i stor grad held seg vekke frå, men at det utover dette er påfallande kor mange av den heilt nye, postmoderne orienterte litteraturen sine grep som finn vegen inn i rocketekstane frå gullalderen.

I ei tenkt litteraturhistorie, der rocketeksten som sjanger har fått plass, vil ein såleis ha små problem med å få den litteraturen me her har føre oss, til å passa saman med straumdrag i det tiåret han kom til i. Ikkje fordi det er identisk, men fordi det er snakk om ein sjanger som har funne sin eigen måte å uttrykka det same på. På same måten som det på 1980-talet finst ein postmoderne orientert lyrikk, ein postmoderne orientert roman, eit postmoderne orientert teater, finst det som føregåande resonnement bør ha gjort heilt tydeleg, òg ein postmoderne orientert rocketekst, som dei tekstforfattarane me her har sett på, etablerer den norske greina av og står som dei ypparste eksponentane for.

