

## **Takk**

til Pappa for ALT,

til Gustav for <3

og til veileder Knut Ove Eliassen, hvis innsikt, engasjement og grenseløse tålmodighet var helt avgjørende for igangsetting, gjennomføring og ferdigstilling av denne masteroppgaven.



# Innhold

<b>1 Rock og revolt i romanens vold</b> .....	5
Innledning.....	5
Metode.....	5
Subkultur og motkultur.....	6
Den gode smak og ”kulhet”.....	9
<b>2 <i>Sennepslegionen</i> av Morten Jørgensen</b> .....	13
Resymé.....	13
En nøkkelroman.....	15
Dokumentarform.....	17
Fortellerinstans og narrativitet.....	18
Stemmeveksling.....	20
Normativitet.....	21
Rockemyter: sex, drugs.....	22
Ufrivillig rus.....	24
Gonzo.....	26
...& rock’n’roll.....	26
Stil og smak.....	27
Rocke(sub)kultur.....	29
Person vs (stage)persona.....	31
Kjønn.....	33
<b>3 <i>Sömnen</i> av Ulf Lundell</b> .....	35
Resymé.....	35
En nøkkelroman.....	37
Form og narrativitet.....	39
Fortellerinstans.....	40
Farvel rock – hallo familieliv.....	41
Rockemytenes pris.....	42
Om damer og pop.....	44
Rock og identitet.....	46
Rock som industri.....	47
Sell out; den romantiske kunstnermyten.....	49
<b>4 <i>Scenepas</i> av Thorstein Thomsen</b> .....	53
Resymé.....	53
En nøkkelroman.....	55
En generasjonsroman.....	59
Form og narrativitet.....	60
Fortellerinstans.....	62
Rockelivet vs arbeidslivet.....	62
Autentisitet og rockeideologi.....	64
Fellesskap vs individualisme.....	69
Alt for rocken.....	72
<b>5 Avsluttende kommentar</b> .....	77
<b>Litteraturliste</b> .....	79



# 1 Rock og revolt i romanens vold

## Innledning

Jeg har lenge hatt en fascinasjon for rock, opprørspatos og litteratur, og rockerromanen fremstår som åpenbare krysningspunkter for disse feltene. I tematiske analyser av tre skandinaviske romaner vil jeg se på hvordan romanpersonene aktivt velger å yte motstand mot å innrette seg etter samfunnets orden og følge etablerte normer, og hvordan de selv knytter dette til sin deltakelse i musikkorienterte subkulturer, da med et spesielt fokus på rockegenren. Jeg vil undersøke hva som befester dragingen mot rock, hva det innebærer å leve etter idealene som ofte fremholdes i slike miljø, hvordan deltagelsen arter seg for de involverte, og i hvilken form rocketilhørigheten kommer til uttrykk i romanene. I den forbindelse vil jeg blant annet se på aspekter som klassesilhørighet, ungdomsopprør, protesttradisjon, musikkhistorikk, stereotyper, myter og klisjeer. Jeg vil undersøke hvordan romanene redegjør for den betydning rock har hatt som dominerende kulturell retning etter den andre verdenskrig, og på et vis prøve å si noe om hvilken plass rocken har som endringskraft i vår kultur.

## Metode

De tre skjønnlitterære verkene er utelukkende valgt fordi handlingen er lagt til rockemiljøet, og fordi de, hver på sin måte, tegner et bilde av den norske, svenske og danske rockescenen på sytti- og åttitallet. Ut i fra handlingselementer og romanpersonenes refleksjoner hva gjelder tidstypiske trekk, vil disse bli satt i en større kulturell, historisk og politisk kontekst.

Rockeromanenes tematiske slektskap gjør at fellestrekkene mellom dem er åpenbare, men like interessant vil det være å undersøke hva som innholdsmessig skiller dem fra hverandre, og på hvilken måte de gir uttrykk for av hva det innebærer å *leve rockelivet*. Et musikkfaglig perspektiv vil ikke være fremtredende i analysene, og eventuelle gjengivelser av de fiktive bandenes musikk vil ikke bli kommentert. Dette fordi det virker lite hensiktsmessig da låtmaterialet, all den tid bandene er fiksjonelle, kun eksisterer mellom romanens to permer og dermed må vurderes uten noen lydlig komponent.

I analysene av de tre romanene vil jeg innledningsvis komme med betraktninger om hvordan romanene kan leses som nøkkelromaner (roman à clef). Dette fordi forfatterens posisjoner som rockemusikere innen sine respektive land, ser ut til ha vært svært sentrale for den omtalen romanene har fått i det offentlige ordskiftet.

### **Subkultur og motkultur**

Ordet ”subkultur” innehar forskjellige betydninger avhengig av hvem som definerer, men begrepet brukes alltid for å beskrive en mindre del av en større kultur. Inntil ganske nylig ble begrepet subkultur i sosiologiske sammenhenger benyttet for å kategorisere ”avvikere” (deviants), men i de siste to tiårene har den rådende oppfatningen av begrepet vært at det kan brukes for å beskrive miljødannelse hvor mennesker deler spesifikke interesser og overbevisninger som forener dem, og som i varierende grad distanserer dem fra ”hoved”- eller vertskulturen (mainstream), altså majoriteten.

Interessene som karakteriserer trekk ved konkrete subkulturer, kan være delt tro og livssyn, ritualer, tradisjoner og verdssystem. Trekk som skiller ut og skaper en subkultur, kan også være basert på kjønn, alder, etnisk-, politisk- eller seksuell tilhørighet, eller en kombinasjon av disse. Individene drives ofte av en søken etter likesinnede og et ønske om fellesskap og aksept for sine syn. Medlemmer av ulike subkulturer kan skape en enhetsfølelse innad i en gruppe eller i et miljø gjennom å ta i bruk symbolikk for å signalisere tilhørighet. Dette kan gjøres ved at en del av subkulturens distinkte stil blir å markere sine særtrekk visuelt og utseendemessig, for eksempel gjennom påkledning eller uniformering, og ved å bære for eksempel religiøse og symbolske kjennemerker. I det følgende vil det fokuseres mest på fremvekst av subkulturer i musikkorienterte miljøer, og som ideologisk sett preges, i varierende grad, av å befinne seg innenfor det vi kan kalle protesterende ungdomskultur.

I *Youth subcultures: Exploring underground America*, definerer Arielle Greenberg slike subkulturer som selvidentifiserte miljøer som går på tvers av og utfordrer de dominante ideologiene i en kultur, eller som på en eller annen måte befinner seg i opposisjon til vertskulturen. Greenberg påpeker videre hvordan disse ideologiske motsetningene reguleres innad i majoritetskulturen: ”Ideologies are another way to talk about cultures. While tastes and beliefs differ from person to person, in any group, community, society, or nation there is a dominant ideology: the network of beliefs, customs, and tastes that are so supported by the systems and institutions by that culture that they take precedence over other ideologies” (Greenberg 2007, s.2)

Elo Nielsen skriver i artikkelen ”*CCCS-teoriene: Mellem kulturproduktion og musikkonsumtion*” at det i den tidlige forskningen på ungdomskultur ble satt et klart skille mellom subkultur og motkultur: ”Ved subkulturer forstås kulturelle uttryksformer, der er produceret som modstand mod den herskende kultur, men som samtidig er skabt i miljøer, der traditionelt ikke betragtes som kulturbærende, og som derfor ikke er specielt bevidste om årsagen og baggrunden for de kulturer, som skabes” (Nielsen 1983, s.14). Argumentasjonen her går på at subkulturer som vokser frem fra den tradisjonelle arbeiderklassen, ikke har vært særlig bok- og språklig orientert, og de er derfor tilbøyelige til å benytte seg av en annen form enn den herskende klasses primære uttryksmåte. ”Den del af verden man sproglig kan beherske og behandle, den er forstået og kan delvis kontrolleres. Men arbeiderklasse-subkulturene har netop ikke forstået rækkevidden af deres problemer, og de ’løses’ så – så at sige ubevidst – i et andet sprog end det verbale” (Nielsen 1983, s.15). Her fremholdes det at siden arbeiderklasseungdommen tradisjonelt har vært, og til dels fortsatt kan være, underprivilegerte, uopplyste og lite språksikre, blir andre uttrykksformer dominerende for dem. Det er derfor stil er så viktig når man snakker om subkulturer som hovedsakelig består av folk med bakgrunn fra dette segmentet av samfunnet. Klær og hårfrisyre kan ”snakke” for bæreren, og blir det som språkløst markerer tilhørigheten. Stilen ligger i uttrykket, og dette omfatter måten man ter seg, gestikulerer og går. Stilen omfatter også den måten man omgås andre, hvilke hilse- og avskjedsritualer man har og hvordan man snakker, noe som spesielt kommer til uttrykk i miljøer hvor det er vanlig med utstrakt bruk av slang og sjargong.

Hverdagslige objekter kan taes i bruk som symboler og tillegges ny og annerledes mening. Gjennom å ”kuppe” ord, ting og tegn, altså signifikanter, og redefinere og utvide den rådende oppfatning av deres iboende mening, signifikatet, signaliseres et opprør mot den eksisterende forståelse, altså den tradisjonelle oppfatningen av ordet, tingen eller tegnet. Dette kan understreke den arbitrære meningen i signifikater, og noe som blir påfallende gjennom en slik omkodning, er at den eksisterende meningstilstand kan bli preget av kaos, forvirring og usikkerhet: hva som helst kan plutselig bety hva som helst for hvem som helst. Ifølge Dick Hebdige i *Subculture; The Meaning of Style*, kan slike stilgrep sees på som uttrykk for et ønske om å yte motstand fra subkulturen mot majoriteten: ”These humble objects can be magically appropriated; ’stolen’ by subordinate groups and made to carry ’secret’ meanings: meanings which express, in code, a form of resistance to the order which guarantees their continued subordination” (Hebdige 1979, s.18). Et eksempel på dette er punkens bruk av sikkerhetsnåler: ”the most unremarkable and inappropriate items – a pin, a plastic clothes peg,

a television component, a razor blade, a tampon – could be brought within the province of punk (un) fashion” (Hebdige 1979, s. 107)

Men få ting var mer fornærmende for voksgenerasjonen sent på syttitallet enn punkeungdommens usensitive bruk av hakekors og andre nazirelaterte tegn og symboler. Samtidens ”mainstream” så på dette som en utvisning av dårlig smak, og naziflengen virket sårende og frastøtende på foreldregenerasjonen som hadde gjennomlevd 2. verdenskrig. Punkeestetikken ble kjent for å dyrke den ”dårlige” smak, verdsette den politisk ukorrekte holdning og det kontroversielle uttrykket. Den mest benyttede metoden for å skape sjokkeffekt, er denne typen illegitim bruk av tegn og symboler. ”Objects borrowed from the most sordid of contexts found a place in the punks’ ensembles: lavatory chains were draped in graceful arcs across chests encased in plastic bin-liners. Safety pins were taken out of their domestic ”utility” context and worn as gruesome ornaments through the cheek, ear or lip” (Hebdige 1979, s. 107).

Ved å ta seg friheter med bruken av tegnet, og plassere det i en ny og ”upassende” sammenheng, krenkes tegnets tillagte mening og dets betydningshorisont utvides. Dette, egentlig svært enkle virkemiddelet, kan være effektivt for å markere og eksemplifisere et dypere ideologisk perspektiv: alt er relativt – alt er foranderlig. Overført til en samfunnsorden med tilsynelatende fikserte og statiske verdier, kan slik motstand mot konformitet oppfattes som en provokasjon og en trussel. Ved å forandre, og tidvis forkaste, tradisjonelle innkodinger, tydeliggjøres den spenning som kan eksistere mellom subkulturer og majoritetens linje. Gjennom å nekte å innordne seg i det eksisterende verdisystem, og forholde seg kritisk eller likegyldig til eksisterende normer, plasserer subkulturen seg på utsiden av dette systemet og utfordrer den majoriteten som holder det i hevd.

Ved bruk av begrepet motkultur, eller ”counter culture”, trekker Elo Nielsen et skille mellom subkulturer og motkulturer, og mener at de som utgjør motkulturmiljøer har et annet sosialt utgangspunkt enn de som utgjør subkulturer innenfor det som kan kalles den protesterende ungdomskulturen. Motkulturer vokser frem fra samfunnets sosioøkonomiske mellomlag, eller middelklassen, hvor den ideologiske bakgrunnen er motsetninger innad i hegemoniet. Motkulturen virker derfor ikke parallelt med, eller utenfor, majoritetskulturen, og i forhold til subkulturer er motkulturen strømninger som styres av: ”opløsningstendenser innenfor den etablerte eller herskende kultur. De er i langt høyere grad sproglige, de har i et vist omfang forstået problemene, bagrunden for deres kulturelle aktivitet, de kan forholde seg kritisk til dem, og bearbejde dem både sproglig og kunstnerisk” (Nielsen 1983, s.15).



Forskjellene mellom subkulturer som har vokst ut fra arbeiderklassen, og middelklassens motkultur, ligger derfor hovedsakelig i at motkulturer ikke står utenfor fordi de ikke har knekt koden, men virker innenfor det herskende system og anvender systemets egne koder for å uttrykke sin misnøye med tendenser i samfunnsutviklingen. Nielsen mener at arbeiderklassens subkulturer står utenfor fordi de mangler tilgang til et system som de ikke behersker på grunn av uvitenhet, altså mangel på utdanning. Slike subkulturers motivasjonsgrunnlag for protest og opprør er derfor at de ikke forstår og har tilstrekkelig innsikt i mekanismene, mens motkulturens protesterer motiveres av at de nettopp ser og forstår, og derfor stiller seg kritisk til systemet. Det konkrete uttrykket disse protestkulturene benytter seg av er ulikt, men det fins også mange likeheter siden hensikten hos begge er å lansere alternative samfunnsløsninger i ulik grad, og etablere identitet utenfor de tradisjonelle normene. Den formen og det uttrykket protestene får, er derfor fundert i den sosioøkonomiske tilhørigheten da de protesterende: ”forholder sig kulturelt produktivt til de sociale vilkår, der danner rammerne for deres hverdagsliv” (Nielsen 1983, s.15).

### **Den gode smak og ”kulhet”**

De til enhver tid dominante ideologier og hovedretninger i et samfunn, altså det som gjerne karakteriseres som ”mainstream” eller majoritetens preferanser, er nødvendigvis preget av noe som treffer tidsånden og slår bredt an i populærkulturen. Den rådende opinions retning er skiftende, spesielt innen kulturlivet, som karakteriseres av en stadig søken etter det neste ”store”, det som har hitpotensial. Kultur er i stadig endring, og det som i det ene øyeblikket befinner seg helt utenfor eller i periferien av majoritetens interessefelt, kan fort bli moteriktig og dermed omdefinert og tilpasset til ”mainstream”.

Med en dominant ideologi menes her det nettverket av overbevisninger, tradisjoner og normer som foretrekkes og verdsettes i en aktuell kultur. Det i en kultur som er med på å understøtte og opprettholde en ideologisk retning, er ofte basert på komplekse og ubevisste systemnettverk hvor paradigmeskift synes trege og holdningsendringer ikke umiddelbart kommer til syne. ”Dominanseaspektet” i den rådende ideologien sier ikke bare noe om hvordan makt er fordelt i den aktuelle kulturen, og hvem som har tilgang til å besitte makt, men også noe hvem som holdes unna og nektes tilgang. Det vil alltid være enkeltpersoner eller grupper som er i konflikt med maktapparatet og bestrider makthavernes legitimitet, og det er denne spenningen som sikrer at kulturen er dynamisk.

Den kulturelle diskursen preges av at det foregår en konstant utveksling og streben etter forandring. Joseph Heath og Andrew Potter skriver i *The Rebell Sell* at jakten på det

”kule” er drivkraften bak disse endringene: ”what counts as cool appears highly unstable. What is cool one week is ridiculously past in the next; hence we get the constant turnover of cool” (Heath og Potter 2006, s.195), og de sier videre om kulhetsbegrepet at: ”It is best to think of cool as the central status hierarchy in contemporary urban society (Heath og Potter 2006, s. 196). At noe er ”kult” betyr at det tilgodeses den ypperste form for anerkjennelse, men denne karakteristikken har et ferskvareaktig preg og den tillagte ”kulheten” forsvinner straks ”alle” har gjort oppdagelsen. Man vil for all del unngå å være en i mengden eller bli sett på som en som følger strømmen: ”Cool is structured by a restless quest for nonconformity” (Heath og Potter 2006, s.196). Kulhetsbegrepet forutsetter en allmenn utilgjengelighet; for å være kul må man skille seg ut og velge noe annet enn de ”andre”, og dermed markere at man avviser konformiteten: ”As cultural theorist Jeff Rice has put it, cool is ’the universal stance of individuality’, where to be an individual is understood not as being who you want to be, regardless of what other people are doing, but rather as doing whatever other people are *not* doing. The cool person is the one who has deliberately set himself against the masses of society” (Heath og Potter 2006, s.196). Når subkulturelle elementer som musikk, klesstil og ideologi tas opp i den kulturelle hovedstrømmingen og gjort til mote for ”mainstream”, betyr det kanskje slutten på elementenes esoteriske verdi for den aktuelle subkulturen. Ofte er mekanismen slik at kulheten som var forbundet med disse elementene, uthules gjennom spredningen og de subkulturelle elementenes gjennomslag i populærkulturen og motebildet dreper eksklusiviteten. For individualisten som omgir seg med utvalgte elementer for å konstruere en aura av ”kulhet” rundt sin person, mister elementene all sin distingverende makt idet de taes i bruk av ”mainstream”.

”Kulhet” er derfor en form for distinksjon som gir sosial og kulturell kapital, og man kan her se paralleller til det Kjetil Jakobsen skriver om smak i sitt innledende essay til Pierre Bourdieus *Distinksjonen – en sosiologisk kritikk av dømmekraften*: ”Å ha smak er å ha kjennskap til alternativer og å kunne velge fritt mellom dem, den folkelige smaken er ofte stor sett ikke mer enn en *amor fati* [...] På ”kulturen” og dekorasjonens felt er den folkelige smaken ofte et slags forkvaklet avskinn av hva som en gang var god smak” (Bourdieu 2002, s. xl). ”Den gode smak” kan her tilsvare ”kulhet”, og tanken her er at de som setter standarden for når slike karakteristikker kan anvendes, ikke tilhører det allmenne sjiktet i befolkningen. Det store publikum går ikke inn for å finne skattene fordi de ikke har ekspertise til å gjenkjenne dem eller vite hvordan de skal ta dem i bruk, men arver ”restene” etter de som var originale nok til å omgi seg med de distingverende elementene i utgangspunktet, altså de kule ”kjennerne”. Om man er i besittelse av den gode smak kommer til uttrykk gjennom de

elementer man konstruerer sin personlighet ut i fra, de ting man velger å kjøpe, den musikken man velger å lytte til og den klesstilen man har, og dette fungerer som sosiale markører og representerer distinksjon.

I barndommen er det et mål for de fleste å passe inn, mens det i voksenlivet blir viktigere å skille seg ut og ikke være som alle "de andre". *The Rebel Sell* tilbyr både en forklaring på varekonsumpsjon og hvordan man forbruker kunst: "Most people spend the big money not on things that help them to fit in, but on things that allow them to stand out from the crowd. They spend their money on goods that confer *distinction*" (Heath og Potter 2006, ss.105-106). Det å være inkludert i hva som formidler den *riktige* distinksjonen, innebærer at man potensielt kan få anerkjennelse, noe som fører til at man føler seg opphøyd, overlegen og bedre enn "de andre". En slik tankegang fordrer at konseptet om ren egeninteresse bortfaller, at man er imagebevisst i den grad at ens gjerninger motiveres av andre menneskers blikk, og ønsket om beundring: "People buy whatever makes them feel superiour, whether by showing that they are cooler (Nike shoes), better connected (Cuban cigars), better informed (single-malt Scotch), more discerning (Starbucks espresso), morally superiour (Body Shop cosmetics) or just plain richer (Louis Vuitton bags)" (Heath og Potter 2006, s. 106).

Valg av varer, ideologi og stil reflekteres tilbake på personligheten og sier noe om hvem man er og hvilket miljø man har ønsket om å bli assosiert med. Den estetiske dømmekraften er, ifølge Bourdieu, alltid avhengig av at det som regnes som opphøyd (superior) skilles ut fra resten - fra det underlegne (inferior). Den gode smak kan derfor ofte defineres ut i fra hva det *ikke* er; hva man ikke assosieres med kan derfor være like viktig som den tilhørigheten man mer eksplisitt søker.

I *The Rebel Sell* understrekes de klare samfunnsstrukturerende effektene av hva som til enhver tid regnes som god og dårlig smak: "Because it is grounded in distinction, aesthetic judgment plays an extraordinarily strong role in reproducing status hierarchies in society. Taste involves not merely an appreciation of that which is tasteful, but also a deprecation of that which is tacky" (Heath og Potter 2006, s.126). De som ikke greier å skille mellom det smakfulle og det smakløse, felles av sin egen mangel på smak. God smak gir innehaveren en overlegenhet, og en som sitter høyere i statushierarkiet kan utvise en estetisk intoleranse gjennom å ha en fordømmende holdning til det man mener befinner seg på et lavere nivå når det gjelder smak og stil. Det paradoksale er likevel at hva som helst som i utgangspunktet kunne gitt signaler om kulhet, stil og god smak, vil nødvendigvis bli ofre for oppvurderingenes ustabile natur, og proporsjonalt med popularitet og tilgjengelighet undergraves evnen til å være en kilde for distinksjon. Assosiasjonsverdien betinges av

eksklusiviteten, og smaksstempelet bleknes og overføres videre til nye og mer utilgjengelige stilarter.

Fremveksten av subkulturer betinges av historiske forhold som påvirker kulturen som helhet, og eksempler på dette kan være samfunnsmessige endringer, økonomisk usikkerhet og krig. Enhver subkultur som vokser frem rundt slike hendelser er et produkt av sin tid, og vil endres og transformeres på bakgrunn av tilhengere eller deltakere. Økende eller minkende tilslutning, og om trekk fra subkulturen plukkes opp av strømmingen i majoritetskulturen, kan være avgjørende for slike endringer. Flere faktorer ligger til rette for å gjøre en historisk samtid unik, blant annet lovverket i den aktuelle periode, tidens smak og preferanser, politisk vind, medias trendfokusering, men også kulturens grunnleggende verdier og tradisjoner. Ingen av disse tingene er konstante og statiske i sin tilstand, men snarere flytende, og endringene styres av hva som oppnår tilslutning i befolkningen. Endringer i kulturen over tid er preget av en viss treghet, og reflekteres sjelden i de institusjonelle maktsystemene før de allerede er godt innarbeidet som norm, er gjenstand for bred enighet i befolkningen, eller på annen måte har etablert sin gyldighet i overbevisende grad. Innen den tid kan strømmingene som presset frem endringer være utdatert, og de endringsivrige som sto i spissen for omveltningene, kan ha funnet nye områder å konsentrere seg om hvor et slags alternativ til status quo er ønskelig.

## 2 *Sennepslegionen* (1987) av Morten Jørgensen

### Resymé

*Sennepslegionen* er fortellingen om det fiktive rockebandet Sennepslegionens suksess og nederlag. Bandet består av fire faste medlemmer, barndomskompisene King (vokalist og låtskriver), Brian II (gitarist og låtskriver), Alex (bassist) og Animal (trommis), men selve historien fortelles av Sennepslegionens innleide keyboardist, som går under navnet TT.

Romanen innledes med en episode i forbindelse med en spillejobb hvor Brian og bandmanageren, Vår Mann, lurer TT til å innta hallusinogene stoffer rett før de skal på scenen. Deretter følger en beskrivelse av TTs skremmende syretripp, hvor mangelen på kontroll over rusopplevelsen, og ubehaget dette forårsaker, poengteres. Vi får vite at dette var en av de siste spillejobbene TT gjorde med Sennepslegionen. Videre forteller han om sin nåværende livssituasjon med sin gravide samboer Nina og sin usikkerhet rundt den nye tilværelsen som venter når barnet kommer. Tidligere studerte TT psykologi, men han har ikke avlagt embetseksamen og har heller ingen tro på at han kommer til å klare det. Han føler seg generelt mislykket på alle plan, han plages med redsel og røyker dop for å holde nervene under kontroll. Samboeren ser negativt på dette, men hans tilsvar er at nerveproblemene ville vært mer omfattende om han ikke hadde ruset seg.

TT planlegger å fortelle ”Sannheten” om Sennepslegionen, til tross for bandmedlemmenes motstand. I tillegg vil TT beskrive den destruktive livsstilen som følger med ”rocken” som konsept og avsløre noen rockemyter. Som ”den femte sennepslegionæren”, vil TT fortelle historien om bandet han fikk være med, men aldri i, for å ta et oppgjør med seg selv og fortida. Gjennom invitasjon har han tilgang til bandets indre liv, men han holdes samtidig på armlengdes avstand av bandmedlemmene, og TT befinner seg derfor samtidig både på innsiden og utsiden av begivenhetene han forteller om.

*Sennepslegionen* består av tre deler, og i del én forteller TT kort om de fire kompisenes barndom og ungdomstid. Det gjøres rede for bandmedlemmenes sosiokulturelle bakgrunn, og arbeiderklassetilhørigheten er sterk hos alle fire. De var de tøffeste av de tøffe gutta på skolen, og da King, den karismatiske lederskikkelsen, kjøpte seg en elektrisk gitar høsten ’74, skaffet de tre andre seg instrumenter og sammen dannet kompisgjengen sitt første

band. King var innstilt på å jobbe hardt og fikk de andre med på at de skulle øve mer, og i takt med de musikalske ferdighetene, vokste selvtilliten og fellesskapet. Høsten '79 tok de navnet Sennepslegionen og bestemte seg for å forfølge drømmen de alle delte; de ville bli rockestjerner.

Sennepslegionens manager, en kremmersjel de kalte "Vår Mann", omsatte narkotika i relativt stor skala, noe som gav ham en betydelig inntekt. Foruten å imponere gutta i bandet med sin tilgang på dop, gjorde narkoinntektene at Vår Mann hadde mulighet til å følge opp sin store tro på bandets fremtidige suksess. Han sto for innkjøp av utstyr og finansierte studiotid slik at de fikk spilt inn deler av låtmaterialet.

Sennepslegionen opplevde i første omgang manglende interesse fra plateselskaper, og gav ut sin første singel "Sexy" på eget selskap. Gjennombruddet kom ved at singelen ble plukket opp av diskotekene, og etter hvert fikk Sennepslegionen spilletid i NRK. Etter at førstesingelen hadde passert 3000 solgte eksemplarer, viste plateselskapet Polygram sin interesse. Sennepslegionen spilte inn sitt første album, "Egg fra frittgående høns", som ble gitt ut til gode kritikker i september '80.

I del to av *Sennepslegionen* handler om hvordan den økende populariteten endrer livene deres, og hvordan bandet opplever det å dra på turné rundt i Norge. Det harde livet på veien fører med seg mange fristelser som gutta vet å forsyne seg av, og i tradisjonell rockemytisk stil, belønnes de rikelig med sex og "drugs" etter å ha bydd på sin egen rock'n'roll. Ryktene om bandets eskapader bidrar til at de kan opprettholde et image som rå, ville og sinte unge menn, noe de er bevisste på i sitt forhold til mediene. Bandets suksess gjør at de kan leve av å spille, og de er takknemmelige for at de ikke er fanget i en kjedelig "A4-tilværelse". Men det omflakkende turnélivet tærer på kompisforholdene innad i bandet, og gutta kjenner etter hvert på at de er slitne og lei av hverandres selskap.

I del tre av *Sennepslegionen* føler gutta på berømmelsen tunge bør, og hvilket krav det er å leve opp til sin tidligere suksess. Bandet trenger hits, går over til engelskspråklige tekster og forlater dermed sitt norske grunnlag. Det blir snakk om Sennepslegionens potensial til å slå gjennom i utlandet, men lite rakk å skje på den fronten før Brian, på et nachspiel i oktober '84, setter en overdose med heroin. Resten av nachspeildeltakerne stikker av, og i forvirret redsel og panisk tilstand forsøker TT å finne en telefon og få tilkalt ambulans. Han unngår å gå tilbake til leiligheten hvor Brian lå død eller døende, og står på avstand og ser på når ambulansen og politiet ankommer stedet.

I ettertid plages TT av egen og andres forakt for å ha sviktet Brian i dødens time. Det var da ingen videre fremtid for TT i bandet, og etter at Sennepslegionen gav ut en sørgesingel

til ære for sin avdøde gitarist, ble også bandet lagt ned. Slik er fortellingen om bandet også direkte knyttet til dets historie. Det er for å ta et oppgjør med seg selv TT forteller beretningen om Sennepslegionen.

### **En nøkkelroman**

Det som gjør at *Sennepslegionen* kan karakteriseres som en ”nøkkelroman”, er de mange parallellene til virkeligheten. I nøkkelromaner fremstilles virkelige hendelser og skjebner til nålevende eller avdøde personer er på en indirekte eller noe forvridd måte i den litterære teksten. Parallellene mellom fiksjonen og de faktiske forhold må være tydelige nok til at en informert leser blir klar over forbindelsene mellom levd og skrevet liv. Noe av det særegne ved nøkkelromanen i forhold til det som kan kalles en ”vanlig” roman, er at tilstander, personer og hendelser i teksten behandles og ses i lys av deres tilknytning til forfatterens liv. Slike selvbiografiske trekk kan bekreftes eller avkreftes av forfatteren, som kan ha til intensjon å forlede leseren og, i alle fall i offentligheten, spille på manglende konkrete bevis for den nære sammenhengen mellom forfatterens fiksjonsunivers og virkeligheten som skinner gjennom.

Tilsløringen av historiske fakta kan også i seg selv være målet for den litterære bestrebelsen, og forfatteren kan i tilfeller hvor han settes til veggs og blir avkrevd nærmere redegjørelse, foreta en unnamanøver ved å henvise til at kunsten inspireres av livet. For en forfatter som konfronteres med at han har skrevet en nøkkelroman og gir til svar at ”kunsten imiterer livet, og vice versa”, synes det å være en vanlig strategi å bevare et uklart skille mellom levd liv og kunst for å ikke sette seg i en posisjon hvor han kan arresteres for faktiske feil. Det er sjelden at forfatteren selv er villig til å bekrefte en for nær forbindelse mellom disse, men gjenkjenneligheten er ofte påtakelig og kan i visse tilfeller vise seg å være helt nødvendig for at nøkkelromanen skal kunne gi mening.

*Sennepslegionen* regnes, innenfor det beskjedne korpus av norske rockeromaner, som et pionerverk, og nevnes på lik linje med *Sveve over vatna* av Ragnar Hovland og *Den nye Dylan* av Torgrim Eggen. Disse rockeromanene betegnes nettopp av det at de er skrevet av folk som har erfaring med det å spille i band. Blant musikk- og litteraturkritikere kan man si at det hersker en utbredt enighet om at hovedutfordringene forfattere som gir seg i kast med denne type musikk-literatur står overfor, er at de må kunne gi troverdige skildringer av rockelivsstil og bandtilværelse. Det virker som at det i forbindelse med litteratur som omhandler denne tematikken, stilles et spesielt tydelig krav om virkelighetsnære beskrivelser, faktafokusering og troverdighet, med andre ord et slags realismekrav. Når slike bøker skal

anmeldes og omtales, er det en gjennomgående interesse for i hvilken grad romanene er nøkkelromaner, og i så fall hvilke andre kjente personligheter romankarakterene kan sies å portrettere eller være basert på. Det historisk/biografiske fokuset på forfatteren, gjelder også i forhold til hvilken bakgrunn forfatteren kan skilte med når det gjelder egne musikalske bragder. Forfatteren Morten Jørgensens egen musikalske bakgrunn danner derfor bakteppet for romanen, noe som understrekes av at han tidvis griper direkte inn romanteksten ved å opptre som ”karakteren” Morten Jørgensen. En sånn type glidning mellom forfatterperson og romankarakter er i hovedsak en sjeldenhet innen nøkkelromansjangeren, og et slikt grep bidrar til at skillet mellom det faktiske og det fiksjonelle utviskes ytterligere.

*Sennepslegionen* har et dokumentarisk preg, noe som underbygges av kontinuerlig dagbokaktig tidfesting i teksten, spesifikk historiske plassering, og den utstrakte henvisningen til kjente norske og internasjonale musikkpersonligheter og band. Jørgensen vever inn sitt eget band *Lumbago* inn i fiksjonsuniverset og refererer til faktiske hendelser med dette bandet som forutsetning og bakteppe for fiksjonsbandet Sennepslegionens suksess. På nettsidene til den kjente, og nylig avdøde, plateselskapsmogulen Audun Tylden, som stod for både *Lumbagos* faktiske plateutgivelser samt fiksjonsbandet Sennepslegionenenes, peker i dette tilfellet på det nære slektskapet mellom fiksjon og fakta: ”Historien om Lumbago kunne man – kanskje – lese noen få år senere i Morten Jørgensens roman *Sennepslegionen*. Vi sier kanskje, fordi det er en roman, ikke noen dokumentar. Men kulissene er de samme som hos Lumbago, og er man i tillegg i stand til å lese mellom linjene, er man godt hjulpen”(www.tylden.no).

Det er trykket en grundig ”ansvarsfraskrivelse” i bokas paratekst, som insisterer på romanens fiksjonsinnhold:

Dette er en skjønnlitterær fortelling. Personene, hendelsene, stedene og dialogene er et produkt av forfatterens fantasi og må ikke oppfattes som faktiske. Der navnene på virkelige personer, levende eller døde, blir brukt, er situasjonene, hendelsene og dialogene som dreier seg om disse personene et skjønnlitterært uttrykk, og forfatteren påstår på ingen måte at slike situasjoner, hendelser eller dialoger har funnet sted i virkeligheten, ei heller at framstillingen av slike personer er korrekt, verken biografisk eller på annen måte

Inkludering av denne typen forsikringer tjener gjerne som et formelt element for å unngå potensielle søksmål. Imidlertid kommer slike forbehold også til å legge føringer for lesningen, og de virker ofte paradoksalt nok mot sin hensikt. At det er et uttalt behov for å markere avstand til virkelighetens verden, bidrar til å styrke romanens realismefordringer. Tross forsikringer om at romaninnholdet ikke kan overføres til reelle utenomtekstlige forhold, og til



den historisk funderte virkeligheten, er det nærliggende å lese *Sennepslegionen* som en nøkkelroman, men romanens sannhetsgehalt vil ikke bli utforsket i det følgende.

### **Dokumentarform**

Romantekstens biografiske elementer underbygger det dokumentariske preget. Kapitlene tidfestes i dagbokaktig stil med daterte opptegnelser, til eksempel innledes kapittel 1 med ”Juni, 1976”. TT gjør rede for hvordan bandmedlemmenes oppvekst og vennskap la grunnlaget for at de senere kom til å danne bandet Sennepslegionen, og romanen består av tre deler basert på det enkle episke skjemaet oppgang, suksess, nedtur, kjent fra rockens mytiske verden. Ved å forholde seg på denne karakteristiske måten til personpresentasjoner, beskrivelse av bakenforliggende forhold og miljøskildringer, gir *Sennepslegionen* inntrykk av å være en faktisk rockebiografi. Både i form og innhold deler romanen mange trekk med kjente rockebiografier, og som et norsk eksempel er det nærliggende å nevne Håkon Moslets bandbiografi om Turboneger fra 2007, *Sagaen om denimfolket*. Her skildres bandmedlemmenes oppvekst og bakgrunn, dophistoriene deres utleveres, og den indre dynamikken i bandet og de menneskelige kostnadene som følger med realiseringen av rockestjernerdrømmen, beskrives. I internasjonal sammenheng kan man nevne det som nå anses som en legendarisk bandbiografi, nemlig *The Dirt: Confessions of the Worlds Most Notorious Rock Band* fra 2001, som gjør rede for bandet Mötley Crües virkeliggjøring av rockemytene, ført i pennen av den tidligere *Rolling Stone Magazine*-journalisten Neil Strauss. Bandbiografiene har som fellestrekk at de gir innsyn i en, for de aller fleste, ganske lukket verden. I de mest vellykkede av slike bøker finner man en grad av åpenhet som nødvendigvis koster de involverte en god del på det personlige plan, men denne tidvis hudløse utleveringen står som en forutsetning når vanskelige tema og interne stridigheter som fører til utskjelling av enkeltpersoner, krangling og psykisk press, skal behandles litterært. Det virker gjennomgående at det eksisterer en hard tone innad i rockeband, og en type konfliktløsning de synes å foretrekke er å inngå allianser og drive regelrett utpsyking av visse medlemmer. Som vi skal komme tilbake til, finner vi klare tendenser til dette også i *Sennepslegionen*.

TTs tilbakeskuende og selvkritiske perspektiv gjør det også nærliggende å se romanen i sammenheng med bekjennelseshistorier som ofte forekommer i rockejournalistikken. Etter et kjent mønster av rockejournalistiske konvensjoner står den som, frivillig eller etter andres initiativ, har forlatt bandkonstellasjonen, klar til å blottlegge seg selv og utlevere sine tidligere kumpaner under dekke av at vedkommende forteller ”sin historie”. En slik fremstillingsform preges ofte av kontroversielle påstander og anklager mot tidligere bandmedlemmer. TTs

trippelgjentakelse av det insisterende utsagnet ”det er *jeg* som forteller denne historien”(Jørgensen 2009, s.7, 9 og 12: min utheving), gjør at man i lesningen av *Sennepslegionen* er bevisst på utvelgelsesprosessen med henhold til at de begivenheter og erindringer som presenteres, underbygger fortellerens selvforståelse og dermed konstruerer ”hans historie”. I denne typen oppgjørbiografiske tekster kan, i likhet med andre selvbiografiske tekster, det personlige tilsnittet og pretensjonene om historisk korrekt formidling problematiseres, da en valgt vinkling nødvendigvis fordrer en tolkning som på en og samme tid innebærer en fortrenning av konkurrerende tolkninger.

Formmessig sett har *Sennepslegionen* også et slags pseudo-dokumentarisk preg, og måten romanstoffet presenteres på, har fellestrekk med det vi kjenner fra sjangeren ”mockumentary”/”mock documentary”. Dette er en type fiktive dokumentarer hvor ikke-reelle hendelser presenteres som om de skulle vært sanne. Her rammes fiksjonen inn av en ytre virkelighet som tilsvarer den faktiske virkeligheten, og det foregår et spill med leseren/publikum gjennom at begivenhetenes troverdighet understøttes og betinges av den presise konteksten, eventuelt presise beskrivelsen av tidsepoken de plasseres i.

### **Fortellerinstans og narrativitet**

Fortellerinstansen, TT, karakteriseres av sitt negative selvilde allerede fra innledningen av, idet det fremheves at han bruker dop for å holde nervene i sjakk. Slik signaliseres det at TTs redegjørelse for skriveprosjektet må ses i lys av fortellerens personlighet. Vi har med andre ord med en upålitelig forteller å gjøre. TT reflekterer metafiksjonelt rundt skriveprosjektet når han sier ”Dette skulle bli boken som gjorde slutt på alle rockemytene! Jeg skulle fortelle Sannheten om Sennepslegionen før et eller annet kommersielt forlag ga ut en biografi med glørete bilder og eventyrskrift”(Jørgensen 2009, s.11). Det er TT som, ifølge ham selv, besitter denne ”Sannheten”, og romanen fortelles hovedsakelig ut i fra hans perspektiv.

Ved å lansere seg selv som et slags uhildet sannhetsvitne og proklamere at han skal dele det han vet, legges det til rette for at TT kan tilgodeses en objektivitet og troverdighet til det fortalte. Men leseren vet at dette er en forteller med et uttalt rusproblem, en faktor han selv åpenbart ikke tar med i betraktning ved å insisterende forfekte sin evne til å presentere en sannferdig redegjørelse. Dette gjør romanen grunnleggende ironisk. TT er et førstehåndsvitne, men et upålitelig ett, og hans vitnestatus er uklar fordi han er part i saken og sterkt følelsesmessig og personlig engasjert i fortellingen. I lesningen kan det ikke forbigås at hans versjon av historien er preget av at motivasjonen for fortellehandlingen fremstår som en blanding av terapi og pay-back. Det fortalte filtreres gjennom TTs subjektive vurderinger, og

den holdningsmessige avstand som avsløres i forhold til andre romanpersoners oppfatninger og verdier, fungerer også underminerende for hans pålitelighet og befester den narrative distansen.

Narrasjonen i *Sennepslegionen* er etterstilt ved at fortellehandlingen er plassert i etterkant av begivenhetene TT innvier oss i. Forbindelsen mellom nåtidssituasjonen og romanens hendelser er direkte uttrykt gjennom at TT reflekterer rundt sin egen utsigelsessituasjon og motivasjon for å skrive om historien om bandet Sennepslegionen. Dette etablerer den tydelig nære forbindelse mellom fortelleren og det fortalte.

TT har hatt tid til å bearbeide fortiden, og man er som leser klar over at episodene han velger å gjengi er nøye utvalgt for å understøtte hans syn og hans oppfatning av tiden med bandet. Dette bekreftes videre av at han iscenesetter fortellingen som et slags forsvarsskrift: ”Jeg skriver for å begrave fortida. Jeg kan ikke gå gjennom livet og forakte meg selv; jeg er snart tjuseks år” (Jørgensen 2009, s.12). Vi får vite at han på nåværende tidspunkt ikke har kontakt med noen av de andre fra bandet, og at TT lastes for noe, både av seg selv og andre. Her avslører TT at han har andre motiver for å fortelle historien om Sennepslegionen enn kun det å skulle komme kommersielle krefter i forkjøpet. Han forsøker å mildne anklagene mot seg ved å tilby sitt skriftlige vitneprov, og ønsker å gi dette subjektive forsvarsskriftet ut under påkallelsen av objektivitet, troverdighet og sannhet. Ifølge TT sammenfaller ”Sannheten” med hans egen versjon, og han unngår derfor å ta innover seg det at hans versjon består av hans egne utvalg av fortalte hendelser, presentert så og si uimotsagt.

TTs innledning før det første kapittelet i romanen, fungerer som en rammefortelling hvor han introduserer seg selv og sitt prosjekt. Denne fiktive fortellesituasjonen er eksplisitt fremstilt og utgjør en vesentlig del av historien. Beretningen om bandet fortelles slik analeptisk. Fortellingen er gjennomgående i historisk presens, før det igjen vendes tilbake til nåtidssituasjonen i romanens avsluttende kapittel. Ved tilbakevendingen til nåtid i kapittel 26, opplyses det om at dette skjer i august 1985. Dette plasserer narrasjonssituasjonen spesifikt nåtidsmessig sett på et ekstradiegetisk nivå, hvor teksten fra kapittel 1 til og med kapittel 25 befinner seg på det diegetiske nivået. Den litterære tidens utstrekning på det diegetiske nivå avgrenses til juni 1985, så den tidsmessige nærheten til narrasjonssituasjonen er påfallende. Retrospeksjon innebærer en avstand til hendelser som kan gi rom for refleksjon og erkjennelse, men om dette er noe som her virker i fortellerens favør, forblir heller uavklart. Temporaliteten brukes likevel til å understreke troverdigheten av det fortalte, gjennom at den minner oss om at fortellerens gjengivelse av begivenhetene er basert på førstehåndskunnskap.

TTs fortellerstemme er observerende og vurderende, og TTs refleksjoner rundt bandmedlemmenes utsagn og handlinger presenteres med en viss avstand. TT inkluderer sjeldent seg selv i beskrivelsene av bandlivets indre dynamikk, annet enn når han gjør et poeng ut av sin minimale påvirkningskraft ovenfor de andre. Dette gjør TT til en slags flue på veggen, et irritasjonsmoment som de andre verbalt langer ut etter. De andres fokus på TT begrenser seg til når han står beleilig til for deres hugg, og de går aldri av veien for å understreke hvor lite betydningsfull hans tilstedeværelse er. De minimerer hans bidrag til bandet ved å latterliggjøre instrumentet og personligheten hans, og gjør det veldig åpenbart for TT at han er med på nåde og at han når som helst lett kan bli erstattet. Gjennom invitasjon har han tilgang til bandets indre liv, men han holdes samtidig på armlengdes avstand av de andre, og TT befinner seg derfor samtidig både på innsiden og utsiden av begivenhetene han forteller om.

I romanen er karakteren TT primært hovedforteller, og trer i liten grad ut av observatørrollen for å handle selvstendig og dermed bli en pådriver i historien. Dette gjøres til et poeng mot slutten av romanen hvor oppfatningen er at TTs *manglende* handling faktisk kan ha vært betingende for karakteren Brians tragiske endelikt, og dermed historiens utfall.

### **Stemmeveksling**

I de fire kapitlene 14, 17, 19 og 21, legges fortellerstemmen til hver av de fire bandmedlemmene, noe som markeres ved at teksten står i kursiv og at kapitlene tituleres etter stemmen som får slippe til. Ortografisk skiller språkbruken seg ut fra resten av romanen ved at den utstrakte bruken av a-ender skaper en mer muntlig stil. Talepresentasjonen i disse fire kapitlene føres i fri direkte diskurs gjennom stream-of-consciousness. Syntaksen er til tider helt eller delvis oppløst, og de springende og usammenhengende tankerekken i de indre monologene søker å gi uttrykk for personenes bevissthet.

Den russiske litteraturforskeren Mikhail M. Bakhtin behandler stemmeveksling i Michael Holquists essayutvalg *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* fra 1981, hvor teorier om dialogprinsippet i litterære tekster kan være relevante med blick på *Sennepslegionens* romankomposisjon og fortellemåte. Bakhtins språkforståelse er grunnleggende dialogisk, og sentral er oppfatningen om at språket ikke oppstår isolert, men gjennom samtale. Språket betinges av menneskelig interaksjon hvor alle ytringer innebærer en overtakelse av andres tale, og ifølge Bakhtin skjer enhver språklig tilegnelse derfor i en dialogisk forbindelse med den tidligere brukeren av språket. I vårt tilfelle kan dette overføres direkte til å omfatte hovedfortellerens ”gjengivelse” av de andres tanker og indre liv, men og

til å gjelde spesifikke utsagn som tillegges de aktuelle karakterene i den tekstlige iscenesettelse av samtaler. Dialogprinsippet knyttes til spesielt til den verbale utvekslingen i fiksjonslitteraturen, og kjennetegnes av samspillet mellom ulike verdisyn hvor fortellerstemmen leverer ett av mange bidrag som inngår i den ideologiske maktkampen i fiksjonsuniverset.

Den polyfoniske formen er strukturskapende i den litterære teksten, og innebærer visse implikasjoner for innholdet. De ulike karakterenes stemmer gir inntrykk av å være verbalt og tankemessig frigjort fra hovedfortelleren, men romanens foregående insistering på TTs eierskap til beretningen gjør at den aldri vil slippe unna hans overordnede grep. Likevel tjener denne flerspråkligheten til å skape spenning i teksten fordi friksjonen mellom romanpersonene synliggjøres ut i fra ulike perspektiv, og ikke minst gjennom at de omtaler hverandre i mer eller mindre flatterende ordelag.

### **Normativitet**

I de tekstpartiene hvor leseren får tilgang til bandmedlemmenes indre liv, glir refleksjoner og følelser rundt fortid og nåtid over i hverandre, og refereres "fritt" og usensurert. Gjennom slike innblikk i tanker av svært privat karakter, men selvsagt også i kombinasjon med personenes uttalte vurderinger, fremheves de ideologiske motsetningene i romanen.

Siden TT ikke har narrativ pålitelighet som forteller, representerer hans synspunkter heller ikke den endelige autoritet i etableringen av romanens normativitet. Hans prioriteringer og ideologiske posisjonering kommer ofte i konflikt med de andre romanpersonenes fremholdte verdisystem, og spenningen i denne dynamikken intensiveres periodisk i teksten. Den overordnede normativitet, med tanke på hvem tekstens impliserte forfatter gir sin tilslutning til, virker dog uklar, og det lar seg vanskelig gjøre å finne tekstlige bevis på et slags samlet normsystem i denne romanen. Hvis ens tilnærming til karakterene er at de skal fungerer som representanter for normer på bakgrunn deres ideologiske forankring, kan de alle til en viss grad både kan vekke sympati og antipati i leseren. Ingen utpeker seg med overbevisninger som gjør at de virker i tråd med våre forestillinger om figurer som kan kategoriseres som helhetlig onde, gode, rettskafne eller feilorienterte, og som derfor kan plasseres på en slags normativ verdiakse. I begynnelsen har vi "bare" fortelleren TTs påstander om de andre romanpersonene å forholde oss til, og de fremstår som ganske flate med enkle og stabile karaktertrekk som følger forutsigbare handlingsmønstre. Disse inntrykkene modifiseres etter hvert gjennom de fire kapitlene med stemmeveksling, da vi får formidlet romanpersonene på en annen og nærere måte. Her belyser de seg selv ved å tilby

”egne” innsikter, holdninger og personligheter, altså får vi kjennskap om deres etos – (tilsynelatende) uten at de filtreres gjennom TTs tolkning. Dette fører til at leseren kan nyansere bildet og reetablere dem som komplekse, runde karakterer.

Fortelleren fremhever visse sider ved romanpersonene som fungerer skjerpene på vår motvilje overfor dem, men ved at deres egne stemmer trer frem og gir oss tilgang til tankeprosessene, endres vår innstilling til dem. Tolkningsteoretisk kan denne revisjonen settes i sammenheng med prinsippet om den hermeneutiske sirkel. Delforståelsen er avhengig av meningen i teksten som helhet, men den helhetlige forståelsen bygger på vår tolking av mindre tekstpartier. Som lesere justerer vi vår forståelse av karakterene etter personkapitlene, samtidig som vår skepsis til TT øker etter hvert som han fremstår stadig mer upålitelig. Den normative motstanden karakterene i mellom kommer gradvis klarere frem, og dette påvirker bedømmelsen av verket som helhet. Romanens ulike krefter muliggjør slikt sett tolkningsbevegelser som innebærer vekselvirkninger i leserens meningsproduksjon og tekstforståelse.

Det dialogiske stemmesamspillet kan vi videre også knytte opp mot Bakhtins vide betegnelse *heteroglossia*. I essayet *Discourse in the Novel* (1981) brukes begrepet til å beskrive romansjangerens grunnleggende kompleksitet og fleksibilitet, hvor de ulike stemmene utgjør instansene forfatter, forteller, person og ”innlagte sjangre”. Stemmene relaterer til hverandre gjennom tale, men er alle representasjoner for forfatterintensjoner forvridd og presentert i ulikt språk og ulike uttrykk. Normativiteten fremtrer innen heteroglossia, og ved nærmere undersøkelse av *Sennepslegionen* blir et poeng ved de ulike stemmenes ideologiske posisjoneringer at romanens verdisystem i stor grad preges av denne flerstemmigheten.

### **Rockemyter – sex, drugs...**

Rockeromaner fordrer visse forventninger til tematikk og sjangerkonvensjoner, og sentralt er fremstillingen av de klassiske mytene om ”sex, drugs & rock’n’roll”. Frasen ruver som et hedonistisk credo, og er forøvrig en moderne variant av den klassiske ”piker, vin og sang”, som for mange nytelsesorienterte oppsummerer essensielle elementer i det gode liv. Med historisk berettigelse plasseres denne hyllesten til sanselig behag og epikurisk lysttilfredsstillelse sentralt i ulike typer kunstnerisk virksomhet, men klisjeens inkorporering av ”rock’n’roll”, indikerer særstillingen den har fått innen nevnte felt. I *Sennepslegionen* bekreftes klisjeene, og de vurderes som privilegier nært forbundet med rockepraksisen: ”Ryktene tilla dem alle Mytens velsignelser: Alkohol, dop og et dyrisk seksualliv” (Jørgensen

2009, s.113). Bruken av ordet ”velsignelse” levner liten tvil om bandets tilnærming til slike fristelser.

Mytene utgjør en stor del av rockens appell, men dyrkingen av forlystelsene kan også medføre store kostnader på det personlige plan. Utsvevende turnéliv og alt det kan innebære av rock'n'roll med groupies, utgjør en potensiell helsefare for musikere. Denne risikoen er derimot helt åpenbar når det kommer til bruk av rusmidler, hvor grensene mellom nytelse og lidelse ofte bare blir tydelige idet de forlengst er passert. Lidelse og rock har aldri vært et umake par, men er nok heller i tråd med det romantiserte mytebildet av det plagede, berusede kunstnersinn, hvis smertelige prøvelser og erfaringer driver skaperkraften. Kunstverkets eksistens betinges da av, og er samtidig et svar på, lidelse. I anmeldelser og omtaler trekker kritikere og presse ofte frem rockemusikernes eventuelle rusproblemer, nærmest som en garanti for autentisitet, hvor lidelse utgjør en ekstra betydningsdimensjon i vurderingen av det musikalske produktet.

Nietzsche benytter rusen til å eksemplifisere det dionysiske prinsippet, som han ser som et uttrykk for menneskets driftsmessige side og behov for selvforglemmelse. Å dyrke det dionysiske appellerer ikke til menneskets fornuftige side, men til overskridelse og livsbejaende henrykkelse. Derimot settes det apolliniske i sammenheng med drømmen, en slags kraft som utspringer fra menneskets psykiske behov for klarhet, faste holdepunkter, tydelighet og skjønnhet. Den dionysiske kraften søker destruksjon og sønderriving av det apolliniske drømmebildet, og denne dobbeltheten finner Nietzsche igjen i kunsten. I estetisk forstand er det apolliniske knyttet til den bildende kunstart, mens det dionysiske er knyttet til det musikalske uttrykket. Den dionysiske ekstasen, uavhengig om den fremkalles av rusmidler, erotikk eller musikk, gir mennesket opplevelsen av å forlate seg selv og føle seg i ett med verden. Rockens idealer, slik fremkommer i *Sennepslegionen*, er derfor grunnleggende dionysiske.

Mennesket har helt fra oldtiden søkt de oversanselige opplevelsene man kunne frembringe ved inntak av eksempelvis plantestoffer utvunnet fra kokabusk, peyotekaktus og hamp, samt ulike typer sopp. Saften fra frøkapslene på opiumsvalmuen har blitt brukt som smertestiller og rusmiddel i uminnelige tider, og er i våre dager kanskje mest kjent og misbrukt i en foredlet form, altså som heroin. Felles for de fleste av denne typen psykotrope rusmidler som virker inn på brukerens bevissthets- og sinnstilstand, er at de har oppnådd illegal status. Bruk av slike rusmidler forbindes med opprør og opposisjon mot samfunnets lover og normer.

Det er lange tradisjoner innen kunstmiljøene for et syn om at rusmidler inngår i kreativitetens tjeneste, og regnes som en uvurderlig kilde til inspirasjon. Myten om det berusede kunstnersinn griper tilbake til radikale europeiske forfatter- og kunstmiljøer mot slutten av 1800-tallet, hvor bruk av absint var utbredt i den grad at drikken ofte ble betraktet som et premiss for skaperkraft. I det kulturelle klimaet fantes opprørsvilje, og den modernistiske kunstens eksperimentering med tradisjonelle konvensjoner, satte sitt preg på det litterære uttrykket, malekunsten og musikken fra denne perioden. Blant franske intellektuelle bohemer vokste anarkistiske ideologier frem, noe som bidro til å etablere den nære forbindelsen mellom rus og opprørspatos. Norske representanter for denne bevegelsen er blant andre Hans Jæger, Oda Lasson og Christian Krohg, som alle var del av en gruppe kunstnere kalt Kristianiabohemene. De vendte borgerskapet ryggen, og mente at samfunnets to onder var sosial urettferdighet og ekteskapet som institusjon. Ekteskap ble vurdert som ugunstig og innskrenkende for menneskers handlefrihet, og til per definisjon å være fornuftsekteskap. De mente at motivasjonen for giftermål hadde lite å gjøre med kjærlighet, men var snarere en kjølig borgerlig praksis hvis eneste formål var konsolidering av partenes økonomiske interesser. I bohemenes ideal om fri kjærlighet, lå også et ønske om å kunne praktisere et seksualliv uten overhengende frykt for de sosiale sanksjoner som var vanlig innen datidens normsystem. Alle de tre romanene denne oppgaven behandler, forholder seg til ideer om fri kjærlighet, da forstått som en del av tidstypiske likestillingsidealer.

I artikkelen "Rus, rock og romantikk" (2004), fremhever musikkviter og musiker Audun Molde, den nære sammenhengen mellom rusmytologi og visse musikkulturelle uttrykk: "Narkotika kan være inspirasjon for populærmusikk, det kan være tema for musikken og ikke minst kan narkotika være dødsårsak blant musikere og sangere". I *Sennepslegionen* bruker alle de sentrale karakterene illegale rusmidler i en eller annen form: TT røyker hasj, King foretrekker syre, Alex tar speed, Animal snorter kokain, og Brians eskalerende blandingsmisbruk ledes an av en sterkere og sterkere hang til heroin. For flere av dem settes rusmidlene i direkte sammenheng med deres rocketilhørighet, og i forhold til imaget fungerer dopbruket på et vis legitimerende hva gjelder deres rockemytiske kredibilitet.

### **Ufrivillig rus**

Romanen innleder med at en jeg-person proklamerer at "Det er jeg som forteller denne historien"(Jørgensen 2009, s.7), uten å fortelle leseren *hvem* som faktisk snakker, men det følges opp av beskrivelse av hvordan denne jeg-personen blir lurt til å innta et hallusinogent stoff rett før han skal på scenen og spille konsert. Kontrollen jeg-personen uttrykker i



romanens åpningssetning, kontrasteres av det totale fraværet av kontroll nevnte person opplever i den påfølgende scenen: ”Jeg traff tangentene nå, men hadde ingen anelse om jeg spilte feil eller riktig. Pusten min var anstrengt, lungene snørte seg sammen. Tenk om jeg aldri kom ned igjen?”(Jørgensen 2009, s.8).

Etter hvert blir det klart at jeg-personens stemme tilhører hovedfortelleren TT. Opplevelsene han har i forbindelse med syretrippen uttrykkes gjennom en marerittaktig beskrivelse av redsel og maktesløshet hvor lyder og inntrykk forvrenges, emosjoner forsterkes, den fysiske følsomheten øker, og tid og rom opphører.

En bølgende masse av forvridde kropper presset seg mot den lave scenekanten. En dyreflokk på flukt foran en stor skogbarann på den afrikanske savannen! Jeg klarte ikke å spille mer. Dette var Syndefloden, De siste dagers hellige, De etterlatte som ikke fikk bli med Noahs ark, kannibalene som tigget om å få konsumere oss. Utstrakte hender og knyttede never, lukt av fremmede mennesker, parfyme og svette, pust. Jeg så løver og sjakaler og tigre og bjørner og hunder og rotter og katter [...] Vannvittige ansikter lyste som dødningseskaller, *alle disse skulle dø en gang*. Sammenbitte munn, ropende munn, lukkede munn, tause munn, smilende munn, hvite tenner, gule tenner, spisse tenner, de ville spise meg! Hender stakk ut av mørket, de kom til å rive meg i filler!(Jørgensen 2009, ss. 8-9).

Jeg-personen er livredd publikum og opplever dem som rovdyr, groteske monstre, uhyrer og zombier. Han er ute av stand til å kontrollere rusen og opplever en ”bad trip”. Ved å ta på seg solbriller begrenser jeg-personen de visuelle inntrykkene, noe som oppleves som beroligende. Tankene slutter å rase, sansekakofonien stilner og jeg-personen finner behag i mørket: ”Mørket som brillene skapte oppslukte meg helt. Det var som å bade i fløyel. Jeg ble Ray Charles, jeg ble Stevie Wonder, blind for all verdens visuelle galskap” (Jørgensen 2009, s.9).

Etter å ha lurt TT til å innta LSD representerer Brian ikke lenger bare en verbal, men også en fysisk, trussel mot TT, som reagerer kraftig og negativt på inntaket. Dette gjør at de andre bandmedlemmene blir bekymret og uttrykker at de synes Brian hadde gått for langt. Mot slutten av romanen bruker likevel King denne episoden mot TT ved å benytte seg av den for å eksemplifisere hvor lite TT passer til å fortelle historien om de tøffe gutta i Sennepslegionen: ”Du, som aldri har turt å sette deg en smell, som bæda på den halve – ja HALVE – syrebitten, dét visste du ikke, dét? Skal *du* kunne skrive om Brian og Vår Mann? Vi kommer til å gå inn i rockehistorien som klovner!” (Jørgensen 2009, s.305). For å gni inn for TT hvor langt han egentlig befinner seg fra den rockelivsstilen han hadde vært vitne til, anklager King TT for å begå det man kan kalle den største synd i et hvert rockemiljø; han anklager TT for å være en posør og en parasitt: ”Du som aldri har vært noe annet enn en fråtser som snylter på andre folks opplevelser. Du, som alltid driver og forteller folk hva *vi* har gjort fordi du aldri gjør noe sjæl. Hva hadde du vært uten oss? [...] Du aner ikke hva

rock'n'roll er, men du har lært deg å *spille* rock'n'roll. Av oss.” (Jørgensen 2009, s.305). Som Brian sier King at TT ikke er av samme kaliber som gutta i Sennepslegionen, han er ingen rockemusiker.

### **Gonzo**

Det er nærliggende å se de tekstutdrag som inneholder rusbeskrivelser, i sammenheng med Hunter S. Thompsons gonzo-journalistikk, en undersjanger av *new journalism*. New journalism-bevegelsen mest sentrale skikkelse, Tom Wolfe, eksperimenterte på 60- og 70-tallet med å bruke skjønnlitterære virkemidler i detaljerte nyhetsreportasjer. I den nye journalistikken fikk skribentens subjektive følelsesregister plass og ble aktivt inkorporert i reportasjene, stikk i strid med tradisjonelle journalistiske konvensjoner. Gonzo er en ekstrem form for new journalism, hvor narrasjonen springer ut fra en jeg-persons gjengivelse av hendelser, uten et tekstlig indikert skille mellom fantasi og virkelighet. De glidende overgangene årsaksforklares av jeg-personens inntak av alkohol og/eller narkotiske stoffer, hvis rusopplevelser er et tilbakevendende tema. Martin Hirst oppsummerer hva som inngår i gonzostilen, i artikkelen *What is Gonzo? The Etymology of an urban legend* (2004): ”The term 'gonzo', like the phrase 'fear and loathing' is closely identified with Thompson's style of reporting: a crazed mix of sharp insight, humour, drugs, sex and violence”.

### **...& rock'n'roll**

I *Sennepslegionen* er karakterenes manøvrering i rockemytologien handlingsdrivende, og strukturerer fortellingen. Det synes umulig å låse begrepet ”rock” til en fast størrelse med et eksakt definert meningsinnhold. Rock, lik alle kulturelle diskurser, befinner seg i en utviklingsprosess hvor utøvere, kritikere og publikum påvirker, utvider og forhandler forståelsen av konseptet. Dog er det mulig å peke ut visse trekk som vitner om etablerte konvensjoner innenfor rocketradisjonen, og som nå er for klisjeer å regne.

De litterære karakterene ses i forhold til sjablongene, og noe som preger romanuniverset og leserens tilnærming til teksten, er en bevissthet og klar forventningshorisont rundt fremvisning av stereotyper innen rockefeltet. Primært er rock en musikalsk eller kunstnerisk aktivitet, men sett separat fra selve utøvelsen, er rockepraksisen en sosial aktivitet, en ”scene” forstått som et slags nettverk av sosiale koder, moter og uttrykksmønstre, som i samspill fungerer som kjennetegn på rock. Eksempler på ekstramusikalske kvaliteter og trekk man forbinder med rockestil er råhet, intensitet, karisma,

autentisitet, grenseoverskridelse og antikonformitet, og rocketekstene har ofte tematiske innslag av misantropi, nihilisme og hedonisme.

Robert Sam Anson forteller historien om musikk- og aktualitetsbladet *Rolling Stone Magazine* i *Gone crazy and back again. The Rise and Fall of the Rolling Stone Generation*, og reflekterer i den anledning romantiserende rundt hva rock betydde på sekstitallet og hvilke utfordringer som den gang stod, og fortsatt står, sentralt innen rocken:

To the millions who listened and believed in it, rock and roll was never just music. At its purest, rock and roll defined a way of looking at life, seeing all its beauty and possibility, all its horror and desolation, and, in their mix, the attempt to make something better and new. For a time when nothing was holding, no rules applying, rock was the perfect accompaniment – jarring, discordant, rebellious, raucous, vulgar, violent, electric, emotional – a music out of control, at once terrifying and soothing, a million three minute symphonies for a world gone inexplicably mad [...] But for all its mythic power, rock, like the generation that believed in and worshiped it, proved vulnerable – to exploitation, commercialization, overdose, and, ultimately, the lure of its own success. What happened in the end was something the counterculture never counted on: Dad came into the bedroom, not as one commentator put it, to turn off the music, but to dance along with it. For a culture that took its meaning from opposition, acceptance was a death sentence (Anson 1981: xx-xxi).

Anson plasserer her rocken i tidsånden og i en meningsdimensjon som virker betegnende for datiden, men som også videreføres som en del av verdigrunnet for senere tilhengere. Det er denne historiske forståelsen av rock som går utover det å være et musikkfenomen og som etter hvert fungerer som et samfunnsapropos, som utgjør bakteppet for *Sennepslegionen*. Det er til denne tradisjonen bandet griper når de utpeker seg som forvaltere av rockearven. De speiler seg i sine musikalske forbilder, og modellerer sin rockepraksis etter notoriske åndsfrender. Tydeligst kommer dette frem når Sennepslegionens gitarist kaller seg ”Brian II” og hyller Rolling Stones-gitaristen Brian Jones, som, etter å ha slitt med store rusproblemer i årevis, døde i en alder av tjuesju i 1969. Den fiksjonelle Brian kopierer ikke bare navn og gitarstil, men deler også forbildets rusinteresse, noe som fungerer som et slags frampek mot hvilken skjebne han selv skal lide. Brian er den i romanen som går lengst i å strekke seg mot de rockemytiske idealene, og hans heltedyrkende fiksering får karakter av å være en slags selvoppfyllende profeti.

### **Stil og smak**

I romanen er vokalist King og gitarist Brian opptatt av å opptre på en måte som ikke bryter med rockestilen, og de fremstår som opinionsledende autoriteter innen rockefeltet. De anvender rock som overordnet identitetsmarkør, og gjennom deres egne utsagn får vi innblikk

i bevisstheten rundt viktigheten av å produsere og opprettholde en overbevisende ”rockeidentitet”:

-Ja, dere er jo kjent som et band som har en rock’n’roll livsstil, ikke bare *spiller* rock. Tror dere det er viktig for å kunne spille skikkelig rock?

- Det er mange som bare vifter med rock’n’roll-flagget for å smiske seg inn med publikum. Vi er ikke sånne pop-horer, vi leker ikke.

- Den som ikke lever rock’n’roll kan ikke spille rock’n’roll, da låter det bare helt feil. Se på de der synth-banda, har faen ingenting med rock å gjøre, ser ut som en gjeng med speiderpiker og mammagutter, lange pannelugger og silkedresser, ser bare for jævlig ut og låter enda verre. Bare drit kommerst [...]

- Altså, rock – rock er faen ikke for småunger, heller. Rock er ... rock er å ... det er å gi faen, det er det det er. Alt annet er bare dritt og strebing og stress og politi og faens greier. Folk blir bare jævlig fokka opp av samfunnet, ikke sant? Det er det rock dreier seg om. Fikse sitt eget liv, ikke tru på alt pisset rundt deg (Jørgensen 2009, ss. 240-241).

Tekstutdraget er fra et radiointervju hvor bandet og, hovedsaklig, Brian gir uttrykk for sin forståelse av rockediskursen. Her fremheves oppfatninger som vi skal se er rådende innenfor alle rockeromanene som behandles i denne avhandlingen, og vi kan peke ut disse som tematisk og motivmessig gjennomgående innen sjangeren. Dette gjelder blant annet image og kravet om autentisitet, negativ avgrensing mellom pop og rock, forholdet mellom artister og publikum, rock som kunst/kunsten som vare, fremmedgjøring, samfunnskritikk og opposisjonsforherligelse.

Identifikasjonsprosessen går i hovedsak ut på at individer knytter seg til en kulturell sfære, tilegner seg dennes konvensjoner og skaper et uttrykk man ønsker å kommunisere til omverdenen. Dannelsen av selvet skjer i sammenheng med komplekse faktorer som for eksempel oppvekst, sosialt sjikt, tradisjon, kunnskap, verdigrunnlag osv, og det som virker styrende for individets valg av kulturelt uttrykk, er en forestilling om hva som representerer ham/henne best utad. Bourdieu peker i *Distinksjonen* (2002) på at man jakter på det distingverende for å konstruere sin personlighet. Gjennom å investere tid i å tilegne seg kunnskap om for eksempel musikkultur, vil spesialkompetansen direkte overføres til å si noe om personens indre kvalitet og evner. Ervervelse av spesialkompetanse kan brukes som en strategi for å skille seg ut og øke sin sosiale og kulturelle kapital. Ved å være i besittelse av slik kapital, har man en form for makt til å markere seg i det sosiale hierarkiet og til å oppnå distinksjon gjennom anerkjennelse av sin smak som original, provoserende, grensebrytende, etc.

En viktig del av å legitimere sin egen smak som fortreffelig innen det kunstneriske feltet, er å distansere seg fra det dominerende og ”folkelige” ved å avvise sosialt anerkjente smaksretninger som middelmådige. På den andre siden vil det å selv bli stemplet som usmaklige av folkeopinionen, ikke nødvendigvis være negativt. I visse kretser kan motstand

mot den til enhver tid gjeldende hovedstrømning fungere som motivasjon, og det å være provoserende nok til å bli uglesett eller vekke fordømmelse, kan i seg selv være en hedersbetegnelse.

Håkon Moslet poengterer i *TRBNGR. Sagaen om denimfolket* hvorfor denne type strategi for å bli lagt merke til og skille seg ut på en negativ måte i allmennhetens øyne, er velbrukt innen rockesfæren: ”Ved siden av seksuelle utskeielser har dyrking av antikristne verdier og symboler vært en av rockens mest effektive veier til kontroverser og mørk karisma. Det bidrar til mystikk, autoritet og ren og skjær sexappell hos tenåringsgutter” (Moslet 2007, s.120).

### **Rocke(sub)kultur**

Forsøket på å skille seg ut fra mengden, kan lede individer til å søke til ulike subkulturer. Selv om forskere innen kulturstudiene har ulik tilnærming til begrepet ”subkultur”, kan vi via en vid definisjon beskrive subkultur som en gruppe mennesker med et felles forståelsesmønster og/eller forent av en felles livsstil, som står i et motsetningsforhold til den dominerende kultur.

I utvidet forstand kan man se på rocken som en slags subkultur og denne forståelsen finner vi representert i *Sennepslegionen*, og i de romanene som behandles i det følgende. Dick Hebdige peker i *Subculture* (1979) på at det sentrale innenfor punkbevegelsen er å utfordre de dominerende verdiene i samfunnet og markere avstand til de gjeldende normene gjennom sin særegne, ofte provoserende, stil. Dette er trekk som ble til dels rendyrket innen punk som spesifikk subkultur, men vi finner igjen variasjoner av disse ideene i *Sennepslegionen*, da definert som rockeideologisk tankegods:

Du trur at rock'n'roll er E og A og F, du. Men det er dét du aldri har skjønt; Rock'n'roll har ingenting med musikk å gjøre. Rock'n'roll er en måte å leve på, en livsfilosofi, en egen zone, en eneste stor forbanna erogen zone [...] Og det er dét som er rock'n'roll: Å gi faen. Rock'n'roll er anarki, kaos, opposisjon. Rock'n'roll er hedenskap, det er å være kjetter, avviker, det er å ikke tru på det som samfunnet sier er gærnt eller riktig, fordi hele systemet er bygd på løgn og falskhet. Den menneskelige kultur er bare livsangst og feighet. Rock'n'roll er ikke å kle seg frika hver lørdag, det er å velge mellom samfunnet og ikke samfunnet (Jørgensen 2009, s.306)

I tekstutdraget kommer King med en korreks av TTs forståelse av rock'n'roll og trekker her et skille mellom det musikalske aspektet og meningsdimensjonen. Den mytebaserte rockestilen brukes som en rettesnor for hva King og Brian finner akseptabelt når det kommer til image og livsførsel, og er avgjørende for anerkjennelse eller diskreditering. Fortellerinstansen TT gjøres til representant for den flokkmentalitet som preger allmennhetens livsanskuelse, mens det

sentrale i King og Brians rockeprojekt er å protestere på trange samfunnsrammer de ikke finner seg til rette innen, og fri seg fra et liv innenfor normene. De mener derfor at TT avslører sin manglende innsikt i rockediskursen, noe som i forlengelsen truer med å undergrave hele bandets troverdighet. De har holdt ham på en viss avstand ved å nekte han status som fullverdig medlem i bandet, men det at de kan assosieres med TT, gjør at King og Brians sosiale og kulturelle kapital står i fare. Kritikken mot TT fremføres som formanende, belærende og disiplinierende refs, noe som ytterligere understreker avstanden mellom dem.

Romankarakterene hierarkiske posisjonering avgjøres av hvordan de behersker rockemytene, noe som i det videre regulerer tekstens normativitet, i den grad vi kan utpeke en slik enhetlig retning. Romanpersonenes foretrukne verdisystem går bevisst på tvers av storsamfunnet, eller majoritetens, gjeldende normer og regler. Det å være kritisk til ”mainstream” og bryte med det de forstår som den allmenne oppfatning av riktig og god livsførsel, fremstår som en klar handlingsmotivasjon for flere av karakterene, og denne opprørspatosen er gjennomgående i romanen. Rockestilen brukes i denne sammenhengen som en slags forskjellsmarkør for å understreke distansen mellom den forståelse av subkulturen de ønsker å forfekte, og majoritetskulturen det oppones mot. Antikonformiteten settes i sammenheng med karakterenes forestilling av hva som *er* rock’n’roll, og gjennom deres tilnærming til rockemytene utvikles den meningsdimensjonen som utgjør bakteppet for den livsfilosofien de forfekter.

De to foregående tekstutdragene er eksempler på hvordan King og Brians uttalelser tillegges gyldighet på bakgrunn av deres status som ”kjennere” fordi de behersker kodeksen og nyter respekt i rockemiljøet. I kraft av deres sosiale og kulturelle kapital kan de sette standarden for hva og hvem som regnes som ”rocka”, og etter King og Brians vurdering veier det ekstramusikalske tyngst. Romanpersonenes rockededikasjon måles ved å undersøke i hvilken grad de etterlever det nihilistiske idealet, og dette står i kontrast til TTs syn på rocken og dens meningsdimensjon:

Rocken er ikke noe ”politisk” opprør, ikke noe Mai 1968. Rocken er de asosiales opprør, musikken til de som ikke *vil*: Rocken er uten mål og mening. Fortsatt elsker jeg musikken, men jeg frykter livsstilen: Dopen, alkoholen, sex-kjøret, avstumpetheten, voldsromantikken, dødsdyrkelsen, den rastløse livsrytmen, mytene, maktrusen på scenen (Jørgensen 2009, s.12).

Det musikalske aspektet er det viktigste for TT, og i tekstutdraget benekter han at rocken er ideologisk betinget, og plasserer den utenfor den politiske sfæren. TT syn på rock som en slags isolert virksomhet fri fra retningsstyrende ideologiske mekanismer og beveggrunner, er uforenelig med King og Brians forståelse som tenderer til å redusere rocken til et virkemiddel

for generell samfunnskritikk, og tar den til inntekt for et bestemt idésystem. De to standpunktene er uforenlige, og i diskrediteringen av TTs ”mis”forståtte feilbehandling av rockemytene, anklager de ham for å anvende rockestilen etter beleilighet. Han blir sett på som en bløffmaker ved å posere som rockefigur uten den nødvendige troverdigheten, og de mener hans fremtoning preges av en, på grensen til parodisk, forstillelse.

### **Person vs (stage)persona**

Enhver opptreden har et visst drag av forstillelse. Å være en rockemusiker slik King og Brian forholder seg til premissene, innebærer å gå opp i og gestalte den sosiale rollen både på og utenfor scenen. Det er viktig å ikke gi et annet inntrykk enn det den masken de bærer i offentligheten, altså deres persona, tillater. En for stor distanse mellom person og scenepersonlighet (stage) persona, passer ikke inn med bandets image og publikums oppfatning av dem: ”Ville Sennepslegionen vært like populære hvis de ikke hadde hatt det ville ryktet sitt? Ikke særlig sannsynlig” (Jørgensen 2009, s. 247), reflekterer Brian. King er også bevisst på at bandet gjennom selvmytologisering søker å gi et visst inntrykk av grenseoverskridende oppførsel, og at en stor del av bandets publikumsappell er knyttet til hvordan de balanserer rockemytene:

*Var Sennepslegionen i ferd med å bli stuereine? Meget farlig. Sennepslegionen var blitt litt for festlige. For mange bilder fra bransje-parties, for mange smil på kjendissidene. De var i ferd med å bli satt i bås. Det holdt bare ikke. For bransjen lå det en eller annen merkelig trygghet i slike merkelapper. De sorte fårene, liksom. Hva var det de het på fransk? Enfants terribles? De forferdelige barna [...] Kanskje de skulle bråke litt igjen? Pønke et hotellrom? Helle øl på Pressen? Drikke blod på scena? Nei, det var klisjé de luxe (Jørgensen 2009, s.196: kursivert som i originaltekst)*

Med suksess kommer en viss aksept, og man blir invitert inn i kretser man tidligere ikke hadde tilgang til. I tekstutdraget ser vi at King frykter de imagemessige kostnadene som følger med å føle seg for hjemme i bransjen. Som uttalt systemkritiske, er de motvillig en del av musikkindustrien, og artister som så helt og holdent står for antikonformitet og opposisjon, er avhengig av å provosere for å overleve. Hvis de tillater seg selv å bli blendet av penger og egen suksess, undergraver de sitt utgangspunkt og svikter sine idealer. Å signalisere at de er uberegnelige og kompromissløse, i hvert fall utad, og verne om sitt image så de unngår å bli ”ufarliggjort”, er ofte de største utfordringene knyttet til å ivareta bildet som autentiske. Men dette er en balansekunst hvor man må trå forsiktig, og selv om King spekulerer i hvordan de skal opprettholde sitt ville rykte, vil en overinsistering gjøre at de henfaller til klisjeene. Ved å være for åpenbart rockemytisk, vil oppførselen virke kalkulert og falsk.

Ifølge musikkjournalistene Hugh Barker og Yuval Taylors undersøkelser i boka *Faking it*, vil artister som har underbygd oppfatningen av seg selv som autentiske og lent seg på rockemytene i denne prosessen, sette karrieren på spill om de ikke lever opp til sitt image – men de setter livet på spill om de gjør det. Dette eksemplifiserer de ved å henvise til to sitater av Kurt Cobain. Det første stod på trykk i *Rolling Stone Magazine*, hvor Nirvanas frontfigur her kommenterer det tyngende autentisitetetskravet han føler seg underlagt: ”I don’t blame the average 17-year-old punk-rock kid for calling me a sellout. I understand that. Maybe when they grow up a little bit, they’ll realize there’s more things to life than living out your rock & roll identity so righteously” (Barker og Taylor 2007, s.4). Senere viser han nettopp til denne problematikken igjen, denne gangen i sitt eget selvmordsbrev, henvendt til fanskaren: ”The fact is, I can’t fool you, any of you. It simply isn’t fair to you or me. The worst crime I can think of would be to rip people of by *faking it* and pretending as if I’m having 100 % fun” (Barker og Taylor 2007, s.24: kursivert som i originaltekst). Her behandles det grunnleggende premisset om å være ”ekte” (real) eller ”falsk” (fake) i en ekstrem grad, og i dette tilfellet betinges definisjonen av at det ikke skal være noen reell avstand mellom person og (stage)persona. Utfallet av Cobains ortodokse tolkning av autentisitetsbegrepet, ble som kjent, fatalt.

I et annet eksempel peker Barker og Taylor på hvordan ulike håndteringer av person/ (stage)persona forekom innad i en av rockehistoriens mest notoriske punkband, Sex Pistols. De kommenterer at vokalist John Lydons mer nøkterne håndtering av autentisitetetskravet, direkte kan knyttes opp mot at han evner å skille mellom seg selv og sin (stage)persona ”Johnny Rotten”:

For Lydon the band was an opportunity to express a genuine, deeply held disgust with society. He felt that he had the ability to occasionally hit the nail on the head in putting across the feelings of alienation and boredom of many youths. Nonetheless, he understood that in doing so he was to some degree playing a part – the character of Johnny Rotten was a cathartic, extreme version of his personality from whom he could take a step backward when it became necessary (Barker og Taylor 2007, s.269).

Bassisten John Beverly, som tok scenenavnet Sid Vicious, søkte derimot å minimere distansen mellom seg selv og sin (stage)persona ved å fullstendig gå opp i rollen som ”den ukontrollerbare rockestjernen”:

A lot of his persona was undoubtedly an exaggeration of parts of his real personality, but in order to be the hardcore punk he wanted to be, he eliminated all other aspects of his identity. In his autobiography, Lydon commented that Vicious “tried his very best to out-Rotten Rotten, but he didn’t understand Rotten was my alter ego. He would think that made me a fake.” The real John Beverly was still there, but it was rare that anyone was allowed to catch a glimpse (Barker og Taylor 2007, s.272)



Det understrekes her at frykten for å virke falsk var gjennomgående for Sid Vicious' rockepraksis, og han endte sitt liv i en alder av tjueen, etter velkjent rockemytisk oppskrift, med en overdose heroin.

## **Kjønn**

En, historisk sett, tradisjonell forståelse av rocken, er at den er en form for kulturell virksomhet hvor hovedaktørene, rockemusikerne, inngår i en symbolsk orden som feirer et særlig maskulint uttrykk innenfor den heteroseksuelle sfære. I *Sennepslegionen* tar Morten Jørgensen utgangspunkt i en slik på mange måter "klassisk" forståelse av rocken, og undersøker denne kulturen slik den kom til uttrykk i Norge i en avgrenset periode. Romanens handling strekker seg fra slutten av syttitallet til midten av åttitallet, og på denne tiden kan man i tillegg se for seg at rockebransjen var enda mer lukket for kvinner, enn det den fremstår som i dag. Utover den åpenbare selvbiografiske dimensjonen ved Jørgensens bok, bidrar også valget av periode og musikkgenre, til at forfatteren får belyst en rekke karakteristiske sider ved rockekulturen, dens myter og selvbilde.

Språket og innholdet i *Sennepslegionen* er i tråd med en slik ambisjon relativt røft, løssluppet og humoristisk, med innslag av banneord og en type sjargong som minner om typisk "garderobesnakk". Det muntlige preget med a-endinger bygger også opp under det realistiske, eller til og med "folkelige", inntrykket. Antropologisk forskning på rene mannsmiljø innen militærvirksomhet, losjer og laug, kan gi innsikt i hvilken type kultur som kan vokse frem og prege slike grupperinger, og gjenkjennelige forstillinger fra slike "gutteklubb"-aktige miljøer og deres omgangsformer preger også denne romanen. Jesper Fundberg, svensk lektor i idrettsvitenskap, oppdaget for noen år siden, da han fulgte livet innad i en ekstremt maskulin arena, fotballgarderoben, hvordan denne virkeligheten er styrt av klisjeer. For å definere seg selv tar, ifølge Fundberg, fotballguttene sterk avstand fra tre stereotyper: Kjerringa, homsen og innvandrerens. Spillerne og trenerne sier at dette er ufarlig humor, men det stemmer ikke, hevder Fundberg, fordi "spøken og historiene er med på å forme guttenes identitet og mannsideal" (Erik Tornes i artikkelen "Homofobiens utpost", publisert i Aftenposten 19.03.2011) Omgangstonen i denne typen sosiale miljøer kan også overføres til å gjelde i konstellasjonen "rockeband", som tradisjonelt oppfattes som et mannlig forbund.

Et gjennomgående prosjekt, i alle fall for Brian, er å få bekreftet sin maskulinitet, da gjerne ved å distansere seg fra det som truer med å feminisere hans fremtoning. I sin kritikk

fremhever Brian konsekvent det han oppfatter som uakseptable feminine trekk i TTs væremåte. Å drive med rock kan sies å være en maskulin praksis hvor eventuelle feminine innslag er unntaket, og til dels fortsatt betraktes som en kuriositet. Et eksempel på dette er at rockeband som består av kvinnelige musikere først og fremst blir omtalt som et ”jenteband”, mens det ikke vil virke nødvendig å påpeke kjønn ved omtalen av et rockeband som består av mannlige musikere.

Sennepslegionens bandkultur inngår i det tradisjonelle mønsteret som et mannlig forbund basert på kameratskap. King beskrives i romanen som en karismatisk ledertype med et talent for å uttrykke seg og et ønske om å omsette dette musikalsk. På hans initiativ danner gutta et band, og finner sine forbilder og idealer i rockehistorien. Gjennom imitasjon av den eksisterende rockestilen, adopterer de ikke bare det visuelle sceneuttrykket og imaget, men finner også en legitimitet for opprørske, normbrytende og grenseoverskridende holdninger. *Sennepslegionen* er slik en rapport fra et rockeliv, den er imidlertid samtidig, ikke minst gjennom fortellerskikkelsen TT, svært bevisst de segregerende og asosiale aspektene ved kulturen, idealene og livsstilene, som er en del av rocken som sosialt fenomen. Slik blir det fellesskap og den livs- og spilleglede romanen beskriver, samtidig uløselig knyttet til forskjellige former for asosial oppførsel, og til noe som kanskje best kan kalles en form for dødsdrift.

### 3 *Sömnen* (1977) av Ulf Lundell

#### Resymé

I romanen *Sömnen* fra 1977 møter vi fortelleren Tommy Cosmo som i september 1976, etter ti år i rockebransjen, klipper strengene av sin gitar, ”Den Vita Viskningen”, og bestemmer seg for å ta et sabbatsår fra bandet Trassel, scenen og turnélivet. Dette skjer dagen etter de borgerliges valgseier over sosialdemokratene, som til da hadde sittet sammenhengende med den svenske makten i 44 år. Tommy går i banken og avslutter sin konto, som etter ni års besparelser rommer tjuåttetusenfirehundreogåtti kronor. Han gir faen i rentene, putter pengene i bukselomma og får en opprørsk følelse han ikke har kjent på mange år.

Etter ti år som aktiv rockemusiker gjør Tommy opp statusen i livet og kommer frem til at han føler seg desillusjonert og full av eksistensiell tvil. Tidligere har han brukt musikken til å finne mening i tilværelsen, men det går ikke lenger. Han er lei av show-biz og turneer, fysisk utslitt av den harde rockelivsstilen, og beskriver seg som i en slags dvale- eller søvntilstand. Han mener selv han trenger å vende seg vekk fra musikken, men venneparet Dessi og Pix synes de har hørt liknende før fra Tommy, og tar ham derfor ikke særlig seriøst. Men Tommy mener alvor. På forespørsel fra sin gamle kompis Måndag, reiser Tommy fra storbyen Stockholm til skogs i Åre for hvile seg ut og passe Måndags hus og hund mens han er på forretningsreise.

I den naturskjønne bygda Åre drar Tommy til fjells. Her får han et slags anfall av akutt høyderedsel hvor han mister kontrollen over seg selv og følelsene, og frykter han kommer til å kaste seg utfor et stup. Tommy befinner seg på sammenbruddets rand da ekteparet Fred og Helena Johansson kommer forbi. De ser hvor bestyrtet han er og tilbyr seg å ta følge med ham ned fra fjellet. Tommy inviterer dem med til huset han passer, og de tre prater, fester, går i skogen og råkjører Måndags Jeep. Han får god kontakt med Fred, men Helena virker mer tilbakeholden og utilnærmelig. Etter noen dager drar Fred tilbake til Stockholm og til jobben i Svedbergs *Ickerevolutionära Reklambyrå*. På tross av moralske kvaler og sin venstresradikale bakgrunn og forkjemper for samfunnsmessig omveltning, sier Fred at han stort sett trives med å lage reklame. Likevel tynger deler av arbeidet han, og Fred innser at han burde forlate

reklamebransjen da det han gjør der egentlig er uforenelig med hans politiske overbevisninger. Fred reiser, men Helena ønsker å bli igjen i Åre, noe som er overraskende for Tommy. Men de to tilbringer tiden sammen, og gjennom samtaler oppnår de en stadig tettere kontakt. Helena ser ut til å kvikne til i ektemannens fravær, og den første avstanden mellom Tommy og Helena minker gradvis inntil de ender opp med å ha sex på toget på vei tilbake til Stockholm. Helena mener at når Tommy nå har lagt rockelivet bak seg, trenger han å finne noe nytt å fokusere på, det hun kaller en ny identifikasjonskilde. Tommy er betatt av fugler og finner ut at han vil lære seg mer om måker. Han kjøper en kikkert, spaserer rundt i Stockholm og studerer måker, og føler seg gradvis bedre både fysisk og psykisk. Han får låne et arbeidslokale av sin karateinteresserte og romanskrivende nabo Greger, og setter etter hvert i gang med å lage seg en måkedrakt, komplett med et sett funksjonelle måkevinger.

På en av sine turer kommer Tommy forbi reklamebyrået hvor Fred jobber, og går inn for å hilse på. Fred forteller at han og Helena er separert, og at han vet om hendelsen på toget, men at han ikke bærer noe nag til noen av dem. Dagen etter oppsøker Helena Tommy og sier at hun tror hun er gravid, og at Tommy i så fall er faren. Tommy synes at de skal beholde barnet og flytte sammen, og overbeviser Helena om at dette er den riktige avgjørelsen. De feirer jul hos Helenas familie, og Tommy har kjøpt en reise til Madeira som en slags julegave til seg selv og Helena. De begynner å planlegge for tilværelsen som venter når barnet kommer, og Helena uttrykker stor bekymring for deres økonomiske situasjon.

Etter måneders arbeid er måkevingene endelig ferdige, og Tommy ser på flyveinstallasjonen som frukten av sitt sabbatsår. Han skal teste om han kan klare å fly, og inviterer vennene til å bivåne. De advarer ham mot skader og død, men, koste hva det koste vil er Tommy fast bestemt på å ikle seg måkehabitten og komme seg på vingene. Med drahjelp fra Måndags Jeep kommer Tommy seg opp i lufta og glider rundt en stund før han støter sammen med kompisen Pix' drage og krasjlander i et tre. Krasjet er såpass hardt at han ser livet passere revy før han mister bevisstheten, men han våkner fort igjen og finner at han har unngått alvorlige skader og varige mén.

Helena er bekymret for økonomien, og ser musikken som en løsning. Hun presser derfor på for at Tommy skal begynne å spille med bandet igjen. Selv om han føler sterkt imot å gjøre comeback, gir han etter og lar seg overtale av bandets lovnader om store penger og en begrenset sommerturné. Helena er sliten og nærmer seg termin, og spillejobbene tærer på Tommy som begynner å føle en sterk utmattelse, lik det han hadde kjent før sabbatsåret. Han vil avlyse turneen, men Helena oppmuntrer ham til å fullføre den og forsikrer Tommy om at han ikke kommer til å gå glipp av fødselen. Tommy mistrives, men busser land og strand

rundt fra hotell til motell med bandet som drikker og spiller som om de aldri hadde hatt noen pause. Romanen avsluttes med at bandet ankommer et hotell midt på natten etter en spillejobb, og Tommy får en lapp med et telefonnummer. Han ringer og treffer Greger som kan informere Tommy om at Helena har født en sønn, hans sønn. Tommy lader sin revolver, forlater hotellet og finner klubben hvor de hadde spilt tidligere på kvelden. Han drar opp revolveren, sikter og fyrer av mot bandplakaten slik at et rykende kulehull erstatter bildet av hans eget smilende ansikt. Så drar Tommy til togstasjonen.

### **En nøkkelroman**

I likhet med *Sennepslegionen*, kan *Sömnen* også karakteriseres som en nøkkelroman. Forfatteren Ulf Lundell er også kjent i hele Norden som billedkunstner, poet, rockeartist og låtskriver, og hans politiske engasjement og kraftfulle uttalelser har gjort ham omdiskutert og kontroversiell i mange kretser i Sverige. Hans inngående kjennskap til det svenske musikk- og rockemiljøet på syttitallet, gir beskrivelsene en troverdighet som gjør at man kan ikke komme utenom det selvbiografiske aspektet som gjør seg gjeldende i Lundells to første romaner.

Som debutromanen *Jack* fra 1976 ble *Sömnen* også karakterisert som en generasjonsroman. I begge disse romanene er handlingen knyttet til hovedpersonenes erfaringer fra rockemiljøet, og som vi var inne på i forrige del angående romanen *Sennepslegionen*, synes det viktig for romaner av dette slaget å ivareta det sterke realismekravet, med tanke på både stil og innhold. Lundells to første romaner ble god mottatt av anmeldere og publikum, fikk bred omtale i svensk presse, og solgte såpass at de ble regnet som rene salgssuksesser av forlaget *Wahlström & Widstrand*.

Felles for begge romanene er også at de omtales som tidsbilder av en oppbruddsperiode i svensk historie. I *Sömnen* refererer Lundell til reelle politiske omskiftninger som skjedde i Sverige i 1976, og denne overgangen fra sosialdemokratisk til borgerlig maktovertakelse står som et bakteppe for romanen. Den politiske situasjonen kan forøvrig sies å fungere som en slags parallell til hovedpersonen Tommys perspektivdreining, all den tid han forlater gruppetenkningen og setter seg selv og enkeltindividet i sentrum fremfor det kollektive og bandet. Han insisterer dog på sin antiborgerlighet i form av skepsis til kapitalisme, og ved å uttrykke forakt for konsumsamfunnet.

Lundell lot seg inspirere av den allmenne politiske interessen som preget sekstiårene, da det nær sagt i tiden å være sosialt og samfunnsmessige engasjert. Studenter og unge, både i USA og i store deler av Europa, delte en følelse av maktesløshet hva gjelder mulighetene til å kunne gjøre seg hørt, og til å kunne påvirke samfunnsutviklingen. Den opplevde

urettferdigheten av å ikke bli lyttet til og føle seg utelatt i viktige beslutningsprosesser, sporet aktive og samfunnsbevisste unge til å uttrykke sine politiske posisjoner gjennom å delta i demonstrasjoner og protestmarsjer. De ulike protestytringene hadde varierende bakenforliggende motiv, men fellestrekk lot til å være solidaritet med undertrykte grupper og et ønske om å forbedre situasjonen for seg selv og andre. Det å være i opposisjon ble sett på som ”hipt”, og kampsaker som borgerrettigheter, krigen i Vietnam, fri abort og kjønnsdiskriminering, var egnet til å skape stort engasjement.

Ved å signalisere misnøye med tingenes tilstand og markere motstand i enkeltsaker, kunne mengden i kraft sitt antall være med på å sette dagsorden, og makthavere og beslutningstakere lot seg beviselig påvirke, selv om kravene ikke ble rettet gjennom de ordinære kanalene for politisk endring. Synlighet i det offentlige rom og massemedienes pressedekning satte søkelys på kritikkverdige forhold, men over tid ble sakene som evnet å mobilisere de store massene færre og sjeldnere. Det kan spekuleres i at interessen avtok fordi folk gikk lei av å stå på barrikadene og ble rammet av en slags protestmettet. Da den brede kampgløden gradvis sluknet, gav dette et inntrykk av at selve folkeviljen virket svekket. Tomrommet etter den engasjementstoppen som ble nådd i sekstiårene, utgjør et tilbakevendende tema i Lundells diktning. Syttiårene har han gjennomgående referert til som en dvale eller ”sömn”, og både i romaner og andre tekster etterlyser han noe som kan riste liv i den kollektive bevisstheten. Lengselen etter befolkningens (gjen)oppvåkning avslører en håpefullhet, da det følgelig skinner gjennom at Lundell er overbevist om at det igjen kan være mulig nå det nivået av folkelig engasjement han hadde vært vitne til i sekstiårene. Men tidene hadde forandret seg, og fra det økonomisk ekspansive sekstitallet, var det svenske samfunnet på syttitallet preget av lavkonjunktur og arbeidsløshet. Den sosialdemokratiske tanken om det trygge ”folkhemmet” begynte å rakne, og svenskenes valg av en borgerlig regjering i 1976 var også i tråd med tendenser til en mer konservativ og høyreorientert dreining i det politiske klimaet i store deler av Europa og i USA. Romanens tittel *Sömmen* kan derfor henspille på stemningen som rådet i det svenske samfunnet i disse nedgangstidene.

Det fins flere aspekter ved *Sömmen* hvor det er nærliggende å dra paralleller mellom Lundells liv og diktning. Hans velkjente gitar ”Den Vita Viskningen”, som blant annet er avbildet på mange av hans platecovere, skriver han inn i romanen og omtaler som Tommys gitar, noe som understreker de direkte koblingene mellom Lundell hans romanperson. Videre kan det nevnes at Lundell hadde tatt en pause fra turnévirkosomheten i tidsrommet da han skrev romanen, og befant seg i Åre for å hvile ut, som romanens hovedperson Tommy også gjør. I likhet med Helena, ventet også Lundells kjæreste deres første barn, og Lundell og

Tommy var ved romanens tilblivelse nøyaktig like gamle. Tommy skader hånden i en takbjelke under en konsert, som Lundell selv også gjorde i 1977, og Tommy og Lundell reiser begge til Madeira på ferie. I følge Jens Petersons bok om Ulf Lundell, *Full fart genom evigheten* fra 1983, er medlemmene i Tommys band Trassel også lett identifiserbare som musikerne Lundell på denne tiden spilte med i gruppa Nature.

Et motiv som går igjen i Lundells litterære tekster, og som også behandles i hans låtmateriale, er det å ha et problematisk forhold til sterke familieband og familietradisjoner. I *Sömnen* kommer dette spesielt til uttrykk i julescenen, hvor Tommy motvillig går med på å feire julaften hjemme hos Helenas foreldre. Hele seansen skildres i et tilnærmet klaustrofobisk skjær hvor settingen preges av julestemning og familietilhørighet, noe som kontrasterer Tommys anstrengte opplevelse av å befinne seg i et miljø han er tydelig utilpass i.

### **Form og narrativitet**

*Sömnen* er inndelt i nummererte kapitler, totalt 26. Fortellehandlingen er plassert i etterkant av begivenhetene, og spesielt i de innledende kapitlene forekommer utstrakt bruk av preteritum. Fortellingen for øvrig er stort sett i historisk presens og kan tidvis gi inntrykk av simultan narrasjon. Romanen fortelles narrativt sett homodiegetisk, og gjennom protagonisten Tommys perspektiv får vi tilgang til hans opplevelser og de refleksjoner og betraktninger han gjør seg. Dialogpartier utgjør også store deler av tekststrømmen, men varieres noe formmessig. Den mimetiske effekten i disse partiene er derfor også av ulik karakter. Der noen opptrinn gjengis som direkte diskurs, hvor selve fortellerinstansen er relativt usynlig, er Tommy i andre talepresentasjoner svært merkbare, og noen tekstsekvenser kan sågar virke monologiske. Iblant fungerer dialogpartiene som kjernehendelser for den videre handlingsprogresjonen, spesielt i dem hvor Tommy får opplysninger som kan kaste nytt lys på uklarheter, eller når han får tilgang på avgjørende informasjon. I slike tilfeller gjengis samtaler, ofte uavbrutt av anføringsord, men utsigerens identitet kommer tydelig frem i replikkvekslingene. Illusjonen av at det som fortelles, skjer samtidig med at teksten realiseres i dialogpartiene, brytes likevel med Tommys subjektive oppfølgingskommentarer i preteritum, noe som også markerer fortellehandlingen og bekrefter tekstens etterstilte narrasjon.

Hva gjelder det kompositoriske, ser vi at de dialogiske opptrinnene brukes til å intensivere og videreføre handlingsforløpet, men Lundell benytter også den dialektiske formen til å kontrastere ulike ideologiske og politiske posisjoneringer. Romanpersonene skildres gjennom Tommys blikk, men deres vesen kommer hovedsakelig frem ved at de kan karakteriseres gjennom sine utsagn. Men siden det fortellermessig aldri avvikes fra Tommys

perspektiv, filtreres selvsagt vår tilgang til andre karakterer gjennom hans stemme og synsvinkel.

I utgangspunktet rammer Tommys eksistensielle tvil og mistro ham selv, men han unngår heller ikke å påpeke feilbarhet også i andres holdningsgrunnlag. Til tross for mange åpenbare svakheter, holder flere av romanpersonene på ”gamle verdier” av ulik art, og bekjenner seg til det som kan virke som utdaterte standpunkter. Sett opp i mot Tommys vilje til nådeløs selvkritikk, synes andre karakterer å være preget av en viss unnfalighet når det kommer til å gjøre opp status og ta oppgjør med seg selv og hverandre. Personenes ytringer tilkjenner seg dels store motsetninger mellom Tommy og de som befinner seg i hans omverden, og tekstmessig fungerer de dialektiske innslagene til å tilspisse spenning i romanen.

### **Fortellerinstans**

Språket i *Sömnen* er rikt på detaljbeskrivelser, muntlig i tonen og virker stilmessig moderne med hyppige innslag av sjargong. Historien presenteres av en personal forteller, og i motsetning til *Sennepslegionens* hovedsaklig autorale fortellerinstans TT, er Tommy en aktiv deltaker som strukturerer fremdriften i handlingsforløpet. Tommy kommenterer verden rundt seg i en gjennomgående kritisk tone, gjerne ispedd bitende ironi. Hans stiller spørsmålsteget ved sine egne valg og standpunkter, og erkjenner at hans gamle verdier føles usikre.

I *Sömnen* sammenfaller hovedperson og forteller, og holdningsdistansen mellom *før* og *nå*, er i sin kompleksitet et sentralt element for handlingen. Han søker etter noe som kan føles meningsfullt, og vi følger Tommy der han går igjennom en prosess som medfører utvikling og personlig vekst, og leder frem mot en modenhet som synes avgjørende for at han mot slutten av romanen skal være i stand til å mestre sin tilværelse. Tommys sinnsstilstand preges innledningsvis av rådløshet og indre splittelse, men han har ikke henfalt til likegyldighet, all den tid han betrakter egne og andres valg med skepsis, og tidvis med forargelse. Romanteksten konstrueres rundt Tommys fokusering på sin fysiske tilstand og følelse av utbrenthet, noe som nærmest fungerer som et premiss for alle hans sinnsstemninger, fortidsrefleksjoner og fremtidsønsker.

Ved romanens start er hovedpersonens prosjekt å hvile ut og komme til hektene igjen, men det er uklart nøyaktig hva dette innebærer. Denne planløsheten gjør at romanen får en additiv struktur, hvor handlingstråden styres av det som virker som en rekke tilfeldigheter. Tommy gjør avveininger og reagerer aktivt på de ytre hendelsene som inntreffer, og som lesere får vi tilgang til den subjektive følelsesverden, hans ambivalente tanker og indre



beveggrunner. Den personale fortellertypen Tommy legemliggjør, tydeliggjøres ved bruken av førstepersonspronomen og det aktive handlingsengasjementet, og de stadige vekslingene mellom intern fokalisering og indre monolog, bidrar til å understreke at historien fortelles av et følende og tenkende menneske.

I motsetning til *Sennepslegionens* upålitelighet hva gjelder hovedfortelleren, kan *Sömnens* Tommy karakteriseres som en pålitelig forteller som overskuer den fortelling han tilbyr oss. Han analyserer seg selv og sine egne psykiske prosesser, og gjør derfor selv rede for mange av de mulige fortolkningsimplikasjonene som foreligger. Som forteller fremstår ikke Tommy som avvikende fra verkets samlede normsystem.

### **Farvel rock – hallo familieliv**

Romanen åpner med Tommys ømme og delvis erotiserte kjærlighetserklæring til sin gitar, ”Den Vita Viskningen”. Det fokuseres på den emosjonelle tilknytningen Tommy har til gitaren. Det er en gjenstand av stor sentimental verdi og betyr mye for ham, foruten at den tilskrives en objektverdi som direkte representasjon av hans yrke. Han har tjent sine penger på å traktere instrumentet, og som en demonstrativ handling for å understreke alvorret i sin selvpålagte sabbat, klipper han strengene av sin elskling, henger henne på veggen og parkerer med det sin musikkariere. Denne dramatiske gesten kan forøvrig indikere en tilstandsveksling mellom Tommy og gitaren fra kraftløs til kraftfull, og vice versa.

Med sine strenger intakte er gitaren et anvendbart objekt med både auditiv og visuell verdi, og avgjørende for hans kunstneriske virke og hans inntjeningsmulighet. Men Tommy føler at livsstilen gitaren er knyttet til er destruktiv, og truer hans helbred og livskraft. Ved å klippe strengene maltrakterer han instrumentet og fratar det sin virkekraft, men gjør ingen reell skade all den tid han nøyer seg med å ødelegge spillbarheten inntil videre, og ikke for eksempel knuser den eller knekker halsen. Ut i fra dette forstår vi at Tommy her ikke er preget av affekt, men at handlingen heller later til å være veloverveid. Sabotasjen av gitaren har bare en midlertidig effekt, og vil la seg reversere gjennom et strengbytte. Ødeleggelsen er sånn sett mer av symbolsk enn faktisk karakter og gjør seg kanskje mest som en forsikring mot at han med for stor letthet skal gå tilbake på sin avgjørelse om å vende seg vekk fra musikken.

Tommy har gått lei av rockelivet og utviklet en aversjon mot å stå på scenen. På veien med bandet har han over lang tid neglisjert mange av sine behov, og han kommer frem til at rockelivsstilen han har hatt i ti år holder på å knekke han psykisk og slite han ut fysisk. Med spredte spillejobber som innebærer omfattende turnering i både Norge og Sverige med bandet

*Trassel*, har hverdagen i bandbussen vært preget av et høyt alkoholforbruk og andre usunne vaner. Rockemytene har for Tommy, i likhet med de politiske idealene, bleknet noe underveis. Hans intensjoner er nå å gi seg selv tid til å rehabiliteres, og bokstavelig talt finne seg noen andre strenger å spille på.

Som romankarakter er Tommy dynamisk, og vi møter han idet han bryter ut av sitt vante mønster og står overfor et vendepunkt i sin tilværelse. Denne livsstilsendringen har han selv tatt initiativ til, og gjennom romanen virker han åpen og søkende når det kommer til utvikling og endring. Underveis tilbyr Tommy analyser av seg selv og sin situasjon, og gjennom hans reaksjoner på andre romanpersoners vilje og handlinger, kan vi følge Tommys modningsprosess. Dette kommer klart til uttrykk i hans forhold til Helena, og hvordan han håndterer nyheten om hennes graviditet. Den uavklarte situasjonen blir med dette tilspisset, noe som ansporer visse innstillingsendringer for Tommy. Fra å ha vært en som åpenbart har verdsatt å leve et uavhengig liv uten forpliktelser og med frihet fra andres forventninger, fører det forestående farskapet til at han i sin beslutningsprosess i stor grad forholder seg til hvordan hans valg påvirker andre. Andre hensyn enn hans eget forgodtbefinnende veier nå tyngst, og på bakgrunn av dette ser Tommy seg nødt til å handle på måter som går på tvers av hans egne verdier, og å inngå smertelige kompromiss når det gjelder musikken. De motstridende kreftene Tommy strever med når det gjelder denne problematikken, preger i stor grad romanens innholdsmessige sider.

### **Rockemytenes pris**

Sentralt i *Sömnen* er hovedpersonens kamp med seg selv, og de følger som kommer av å innse at ens ideologiske fundament oppleves som vaklende. Den overhengende eksistensielle tvilen har kommet snikende for Tommy, men han tillegger dens opphav en tydelig adresse: ”Jag hade jävlar i min själ famlat runt dom sista åren. Famlat runt i den snåriga myt-, image- og guraskogen” (Lundell 2002, s.7: ”gura” er svensk sjargong for gitar). Bruken av ordet ”famle” kan lede oss til å tolke det dit hen at Tommy føler han har tråkket blindt rundt i rockens tjeneste, men at han nå har kommet til et punkt hvor han har fått øye på seg selv, og han liker ikke det han ser. Man kan si at han ser ut til å ha våknet fra sin ”rockesøvn” og gjennomskuet illusjonene, og i sin nyvunnede innsikt avviser han de rockemytene han tidligere har vært opptatt av å dyrke: ”Jag tror inte på den här mytvärlden lengre, jag tror inte på att sitta på hotellrum och dricka whisky och få påsar under ögonen och inbilla sej at man är Keith Richards. Jag har kommit över det där” (Lundell 1977, s. 264). Han ”tror” ikke på de

signalene om rockekultur han får fra sine forbilder, og angriper dem og de verdiene de lar seg assosiere med:

Lou Reed sjunger om heroin og den unga, snedviridna publiken vrålar av opphetsning. Jag satt nerlagen på femte bänk. Fan ta Lou Reed, den skitnödige amöban som stod där uppe och sjöng om död, knark, homosex og fan ta hela den förbannade publiken som lät sej kittlas allt det där fortfarande. Jag satt mitt i skiten och längtade efter renhet. Skit samma vad för slag, bara det var rent ... så förbannat trött på allt det där negativa, på kyssandet av liken, på hånlandet med det destruktiva, på självförbrennelse, vad är det som är så jävla ball med att trycka heroin och må taskigt och gå under... är det det gamla James Dean-idealet som spöker igjen? Lev farlig, dö ung? Vad fan då för? (Lundell 2002, s. 257)

Tommy er ikke bare ute etter å gjøre opp status hva gjelder egen rockepraksis, han fordømmer snarere den ukultur rocken ser ut til å representere. Han gikk inn i rocken på utkikk etter det meningsfulle, men stiller seg nå spørsmål om det var verdt det. Hvilken mening gir det å dyrke destruktiviteten og feire nihilismen overfor unge, lettpåvirkelige sinn? Hva godt fører mørket med seg? Svaret gir han også på et vis selv, og tyr til Bob Dylan som eksempel:

Rock er ju drama[...] i honom [Dylan] fins själva nyckel till rock. Han blev ju anklagad för å ha byggt upp en ofantlig myt runt sin egen person... killen som kommer från ingenstans med guran över axeln liksom, här har ni mej jäg är Jesus var kan man predika nånstans? När han egentligen var son till en handelsman och sprungen ut ur medelklassen och vilken jävla collegeavhoppare som helst egentligen. Men han lekte luffare och han gjorde det i rätt tid, på rätt plats och publiken tog nyckeln han gav dom. Massorna skrek: där är killen, där är personifieringen av det vi alla känner inom oss, let's love him, liksom... och visst, han *var* verkligen killen, nyckeln, det personifierade ... han kom med idén själv, med myten, och massorna nappade på idén och byggde upp et verklig monument som heter Bob Dylan. Så han har ju rätt när han säger att det inte var han själv som skapade myterna om honom, det var publiken och massmedia. Halvrätt har han, han gav dom fröet och dom andra vattnade det åt honom. Och det är ju det rock handlar om: kommunikation, dramatisk kommunikation. Sen känner jag forstås några som påstår att rock inte är nåt annat än en underbar lögn, men när jag sitter här kan jag inte låta bli att tycka att det är en underbar sanning också... det är allt, rock är allt (Lundell 2002, ss.260-261: kursivert som i originaltekst)

Nøkkelen ligger kanskje i å aldri la seg blende av artister, selv ikke rockens, eller sette sin lit til at de kjenner til allmenngyldige sannheter som kan kaste lys over den menneskelige opplevelse. Til tross for æreskodeksen som hviler på disse, viser alle rockemusikere til en viss grad frem en selvmytologisert ”sceneversjon” av seg selv. Denne (stage)personaen er en konstruert utgave, hvor man ut fra kjennskap til myter og ideologi fremhever det som bekrefter ens intenderte image, og tildekker det som er upassende og kan bryte illusjonen. Slik får rock, som all annen scenekunst, karakter av å være en slags maskepi.

Imidlertid kan rocken være en samlende faktor i positiv forstand. Rockeartister kan fange opp trekk som synes å være betegnende for samfunnet og knytte seg til tidsånden, og gjennom musikken formulere stemninger og mål en bevegelse eller en hel generasjon kan kjenne seg igjen i, og stille seg bak. Anthony Scaduto, skriver i biografien *Bob Dylan: An*

*Intimate Biography*, at nettopp Bob Dylans protestsanger kan tillegges noe av æren og ansvaret for at sekstitallets amerikanske opprørsbevegelser fikk vind i seilene:

To Dylan must og some of the responsibility for the many hundreds of thousands of freaks around the country, trying to make a life outside the established society [...]determined not to be caught in the traps of what is called civilization. Dylan's influence can be felt in those who are attacking the system by refusing to cooperate with it, or are mounting direct assaults against it [...] Macuse, Hesse, Fanon, Sartre, Camus, Proudhon and others, provided the ideology. But Dylan provided the emotional drive that brought it all home (Wicke 1999, s.101)

Rockens virke er delt, og Tommy, tross sin ambivalens, mener at både sannhet og løgn har sin plass der. På samme måte som rocken rommer det som kan være farlig og virke nedbrytende for ånd og legeme, kan den også være oppbyggende for ånden og føre gode ting med seg. Bob Dylan er kjent for å låne sin stemme til de undertryktes sak, og har tidvis vært medvirkende til sosiale endringer og bedre vilkår.

### **Om damer og pop**

Den omflakkende livsstilen til en turnerende rockemusiker legger mer til rette for tilfeldige seksuelle relasjoner og flyktige romantiske forbindelser, enn langvarige kjærlighetsforhold. I samtalen mellom Tommy har med Fred, hvor sistnevntes fallerte ekteskap med Helena er tema, antar Fred at Tommy er inneforstått med at gløden i langvarige forhold etter hvert kan kjølne, noe som kan ha konsekvenser for lyst og frekvens:

Vi hade ju så gott som slutat med det, sa han och blåste ut röken över mitt huvud. Ja, det är inte så att jag känner mej impotent eller så... det stagnerar, det vet du nog. Ja visst, sa jag utan att egentligen veta det eftersom jag aldrig hade haft ett förhållande med en tjej som varat mer än nånn månad (Lundell 2002, s.117)

Tommys erfaring med damer er av den mer umiddelbare og rockemytiske sorten, men til å betegnes som en rockeroman, fins påfallende få erotiske innslag og skildringer i *Sömnen*. Tommys innrømmelse her, i tillegg til manglende beretninger fra hans tidligere seksualliv, kan lede oss til å tro at hans vurdering av egne erfaringer er at de er av forholdsvis ubetydelig art. Hans nåværende prosjekt er meningssøking gjennom å rette et granskende blikk mot seg selv og sin tidligere livsførsel, og i den forbindelse går han langt i å antyde et utsvevende seksualliv, men finner det åpenbart ikke verdt å utbrodere videre om.

Tommys romantiske relasjoner har begrenset seg til en varighet på noen måneder, og naturlig nok har han da aldri kommet en annen nær og kjær på måter man kan gjennom tidsinvestering og gjensidig forpliktelse. Han har heller ikke erfart at tiltrekning kan visne, eller at kjærlighet kan få en smertefull slutt. Tommy tilskriver rockekarrieren skylden for at

han har gått glipp av disse erfaringene. Han føler tydeligvis et savn etter en type kjærlighet som oppleves som mer meningsfull, og som forutsetter den type modenhet man på sett og vis kan si hører voksenlivet til. Hans avskjedstale til rockelivsstilen bærer preg av sårheten i å innse hva rockelivet har kostet ham på det personlige plan, og en slags sorg rundt de erfaringer han kan ha gått glipp av:

Skulle ha legat nån där brevid en ändå kanske, något varmt och mjukt som man har sjungit om lite halvtaskigt och lika halvtaskigt upplevd. Godnatt på er alla halvtaskiga knull i fyllan og villan, godnatt på er alla halvtaskiga hotell og motell längs tio års landsvägar. Något mjukt och varmt kanske... för helvete! Jag sjöng ju om det av äkta längtan, jag vet ju för helvete at jag har älskat och kontemplativt älskat också... det är alla jävla dansband och svensktoppare som inte kan låta en få ha det äkta och mjuka ifred. Dom hycklar ju! Jag har aldrig hycklat från en scen. Men som med all jävla reklam så har man först gått på deras, sen genomskådat den och blivit cynisk. "För fan, kom inte här och försök vara varm och mjuk, det är ju svensktoppen!" Inte underligt att allt i kärleken är så krystat för en... (Lundell 2002, ss.17-18)

Sitatet viser at Tommy, som en representant for rock, nærer en sterk antipati mot andre musikkstiler, og da spesielt de han vurderer som utpreget kommersielt innrettede, hvor musikkens verdi utelukkende måles i hitlisteplasseringer. Pop, her anvendt som et sekkebegrep for flere typer populærmusikk, kan sies å være det musikkfeltet som i størst grad bryter med rockeidealet, og Tommys utfall belyser det betente forholdet mellom rock og pop. Den negative avgrensningen mot pop som fremføres av mange rockere, er fundert i en smakshierarkisk kategorisering, og som vi har vært inne på tidligere, fungerer dette som en slags garanti for rockefeltets eksklusivitet og fortreffelighet.

Wicke bruker et sitat av Manfred Mann som konkretiserer det som later til å være rockens essensielle innvending mot pop: "Pop music is probably the only art form that is totally dependent for its success on the general public. The more people buy a record, the more successful it is – not just commercially but artistically" (Wicke 1990, s.106). Rockens iboende antikommersialisme, forstått som et ideologisk kriterium, blir derfor satt i diametral motsetning til popfeltets kommersielle forutsetning og eksistensberettigelse. Som Manns uttalelse viser, legitimerer bred anerkjennelse og kommersiell suksess pop'ens kunstneriske verdi, mens nøyaktig det samme truer med å undergrave rockens. Heri ligger den fundamentale forskjellen, og konfliktens kjerne.

Rockeideologisk er et slikt syn i tråd med det vi finner hos King i *Sennepslegionen*, hvis største frykt er at bandet skal bli stuert og allemannseie. Som Tommy, plasserer King også rock i en særstilling i forhold til annen populærmusikk, og deres egen selvhevdelse har de hentet kraft fra i en rockemytisk forståelse. Ved å tillegge rock den ekstramusikalske meningsdimensjonen, og påpeke dens fravær i kommersielle musikkjangre, påberoper de seg

en verdighet kontra annen populærmusikkens uverdighet. Tommy, rockeren, har aldri hyklet fra en scene, det er det *de* som gjør – og dette utgjør etter hans forståelse et sjangerspesifikt trekk ved pop.

Tommy insisterer på at det han synger om i sine rocketekster er ektefølt. Et av hans sterkeste ankepunkter hva gjelder pop, er at *de* påberoper seg følelser de, etter hans mening, ikke har dekning for, gjennom å kuppe og hule ut begrepene ved å smykke seg med følsomheter uten substans. Med hans rockeideologiske tilnærming fremstår pop bare som skinn og blendverk.

### **Rock og identitet**

I forlengelsen av kritikken mot pop, kan vi få et inntrykk av hvordan rock har vært omdreiningspunktet i Tommys personlige identitetsprosjekt. Noe som underbygger denne oppfatningen, er Helenas reaksjon da hun får høre at Tommy har brutt med rock, og måten hun gjør ham oppmerksom på følgene. Hun forstår ham, kanskje ut i fra sine personlige erfaringer innen politisk aktivisme som bakteppe. Da de møttes i studiedagene delte Fred og Helena et glødende venstreradikalt samfunnsengasjement, men da revolusjonsideene og de politiske idealene med tiden forvitret, mistet de, og forholdet, kraften. Fred fikk seg en trygg stilling i reklamebransjen, mens Helena henfalt til apati. Uten drivkraften som innledningsvis knyttet dem sammen, og i mangel av ideologier å enes om, gled de som ektefeller stadig lengre fra hverandre. Helena er den som påpeker overfor Tommy hvilken rolle rock har spilt i hans liv. Uten at han selv verken ser ut til å være i stand til å ta det helt inn over seg eller formulere det, gjør hun ham oppmerksom på tomrommet som nå står igjen i livet til ”eks-rockeren”:

Du har klippt av bandet till din identifikationskälla.  
Jag såg på henne och hon askade några gånger och drack vin.  
Vad hade jag gjort sa du?  
Du har klippt bandet till din identifikationskälla, eller du kanske försöker göra, jag vet inte... din identifikationskälla, rock'n'roll, det du höll på med innan... det var väl rock?  
Det hoppas jag... så jag har inget att identifiera mej med nu då?  
Jo, nu, fortfarande... men om du helt vill lämna ditt forflutna så måste du antagligen skapa nåt nytt  
(Lundell 2002, s.74)

Den personlige tilknytningen går i visse tilfeller langt utover den musikalske preferansen en kan ha for rockemusikk. Vel så viktig kan det være å bekjenne seg til et sett med holdninger som synes å være karakteristiske for det rockeideologiske verdisystemet, slik de fremtrer i mytene om rock, og atter bekreftes i ren utbredelse gjennom etablerte konvensjoner og kollektiv tilslutning.

Den forståelsen Tommy forfekter, impliserer en verdikonservativ tilnærming til andre typer populærmusikk, som målt opp mot rock, så å si alltid vil komme til kort og klassifiseres etter sin manglende (kulturelle) verdi. Egen verdighet avhenger slik av fravær av verdighet hos andre. Koblingen mellom dette ”moralske” tankegods og den musikalske selvforståelsen, er i slike foreninger så sterk at man vanskelig kan se for seg disse separert uten påfølgende sjangerkollaps. Overført til en menneskelig tilstand, kan vi si at dette svarer til en ”identitetskollaps” på lik linje med det Tommy gjennomlever. Hans avstandtagen fra den erfaringshorisont han det siste tiåret har hentet sine viktigste identitetsmarkører og definisjonskategorier fra, medfører konsekvenser Tommy selv ikke kan overskue. Både sine indre anliggende, som ideologikonstruksjon, og mer ytre lokaliserte forhold, som yrkesvei, har Tommy knytt sterkt opp mot rock - et verdisystem han ikke lenger finner gyldighet i. Tapet av rocken utgjør derfor et dobbelt tap i hans liv, dog reagerer Tommy avmålt og til dels undrende til Helenas analyse. Ut i fra sitt liv kan hun i hans liv se det Tommy selv ikke er i stand til å få øye på, langt mindre fatte betydningen av. Han (er)kjenner ennå ikke de eksistensielle ramifikasjonene, men på bakgrunn av hennes utsagn antydes her konturene av selvet i oppløsning og en forventet krise.

I Helenas råd om å skape noe nytt om man vil forlate sin fortid, finner vi også flere lag av betydning med henblikk på de forestående begivenheter. Hennes anbefaling til ham reflekterer således på dem begge, all den tid deres felles barn representerer et nytt omdreiningspunkt, og en ny kilde til identifikasjon. Som vordende foreldre, hvor begge er innstilt på å stille opp og ta sitt ansvar, kommer de ikke unna en omfattende justering hva gjelder verdensanskuelse. Der fokuset tidligere har vært rettet mot tilfredsstillelse av egne ønsker, vil de heretter bli nødt til å prioritere seg selv noe ned til fordel for å dekke barnets umiddelbare og langsiktige behov.

### **Rock som industri**

De kommersielle eller bransjemessige sidene ved rock blir ofte nedtonet. Som Peter Wicke påpeker i *Rock Music. Culture, aesthetics and sociology*, er det koblingen mellom rock og marked som virker problematisk og upassende. De lyriske og musikalske bestanddelene i rock vurderes i samspill som et autentisk kunstnerisk materiale, og, som vi tidligere har vært inne på, er egenart og originalitet trekk som står i en rockeideologisk særstilling. Dette kan komme til uttrykk ved dyrking av et uprofesjonalisert image, som for å signalisere avstand til systemtilpasning i et forsøk på å unngå det faktum at ens kunstneriske utøvelse faller innenfor musikkindustriell virksomhet. Selv om det å slå gjennom og kunne leve av musikken

er et mål, bør ønsket om suksess ikke funderes på en for åpenbar higen etter økonomisk vinning, da dette effektivt sett reduserer rock til å bli et produkt som inngår i et markedsstyrt kapitalistisk system, og som dermed kan produseres, kjøpes og selges som hvilken som helst vare.

Å se rock som en vare er problematisk, og nær sagt uforenelig med det tilbakevendende rockeideologiske motivet ”kritikk av konsumsamfunnet”. I *Sömnen* innebærer Tommys sjangerforståelse intet unntak. For han forholder utøvere av rock seg til det man kan kalle et hederlighetskrav som plasserer denne musikkstilen i en moralsk overlegen kategori, sett i forhold til andre populærmusikalske sjangere. Tommys kritikk av kommersielt innrettede musikkjangere går ikke hovedsaklig på de respektive felts musikalske verdi, men er forankret i at koblingen mellom kunst og næring er så åpenbar at dette overskinner alle andre aspekter. Hans anklager går på at den økonomiske drivkraften i de andre populærmusikalske sjangrene tilfører en uhederlighet som uthuler ethvert budskap som fremføres i musikken, og tjener til å undergrave alt av kunstnerisk verdi. Etter Tommys syn er motivasjonen for den musikalske utfoldelsen helt avgjørende, og da han selv synder mot sitt dogmatiske anti-økonomiske prinsipp ved å dra på turné kun for å redde seg ut av økonomiske vanskeligheter, vender han det misbilligende blikket innover mot seg selv. De moralske kvalene Tommy føler i forbindelse med å skulle utøve musikk kun som et middel for å tjene penger, oppleves som svært tyngende. Ubehaget vokser ut av et fravær av eller en mangel på kunstnerisk integritet, og etter Tommys optikk er dette et svik mot rocken og et sant misbruk av kunsten.

Ifølge Wicke tyder en slik inndeling av musikkjangre på en klassisk overforenkling av linjene mellom bransje/kunst, og innebærer en negasjon av rocken som en del av musikkindustrien. Man unnlater å se rockemusikken som en vare ved å bevisst underkommunisere pengeaspektet, og nedtoner det som kan identifiseres som kapitalistiske trekk. Men rocken har vært og er fortsatt en stor og særdeles innbringende del av musikkbransjen, og i likhet med hvilken som helst annen musikkjanger er rock underlagt de samme markedsmekanismene som styrer resten av musikkindustrien. Motviljen som eksisterer mot å se rock i samme lys, bunner sannsynligvis i at protestaspektet mot kapitalismen er innarbeidet som en slags rockens grunnverdi. Oppfattelsen, som Tommy tydelig deler, er at den kunstneriske verdien forringes av at rock vurderes som økonomi, i tillegg til at protestelementet undergraves. Tradisjonelt har rocken som musikkretning blitt grepet til av mange artister for å uttrykke fremmedgjøring i det kapitalistiske system, og dermed forbindes ofte det musikalske uttrykket med samfunnskritiske ytringer. Flere ser sågar



rock som et opposisjonelt alternativ til det kapitalistiske systemet, hvor befolkningen gjennom sitt begjær etter varer holdes fanget i en konsumentfelle. Roger Waters fra Pink Floyd:

Many people are robbed of their whole lives because they are trapped in the system. They are used to produce Volkswagens. People are paid for their work, buy televisions and fridges and believe that this compensates for the fact that they spend their whole lives putting cars together. And they live in this rut for 48 weeks out of every 52 (Wicke 1990, s. 108).

Waters' negativt betonte og spissformulerte beskrivelse av fabrikkarbeideres rutinebaserte hverdag, illustrerer en holdning til arbeidslivet vi gjenkjenner hos flere av romanpersonene i *Sennepslegionen* og *Sömnen*. Det at de vender seg til rocken, fungerer som en måte å yte motstand mot det press de føler seg underlagt av samfunnet. Men til tross for at deres inntreden i rocken kan ha startet som et løst ungdomsopprør, legger de etter hvert mer enn opprørspatos til grunn for å legitimere valget. Det formuleres på ulike måter i romanene, men som et fellestrekk peker det seg ut en frykt for å bli fanget inn i konforme og rutinepregede liv, og leve slik de har sett sine småborgerlige arbeiderklasseforeldre gjøre. Romanpersonenes ambisjoner går ofte i retning av å "bli noen" eller skaffe seg et navn, men de er sjeldent opptatt av at den akademiske retning kan lede dem noensteds. Det å følge i sine foreldres fotspor og bli en del av arbeidsstokken, fortøner seg derfor som eneste reelle mulighet til å skaffe seg et levebrød. Men dette innebærer imidlertid at man må sette identiteten litt til side, tilpasse seg et satt rammeverk og bli en av mange ansiktsløse tagger i et stort tannhjul med økonomisk dreiemoment.

I jakten på de mekanismer som tilrettelegger for en markedsorientert organisering av samfunnet basert på kategoriene produsent og konsument, trekker romanpersonene den slutning at det er det kapitalistiske systemets iboende og overordnede urettferdighet som gjør at arbeidslivet får karakter av å være meningsløst og fremmedgjørende. Arbeiderens egenart er ubetydelig all den tid standardiserte oppgaver kun gjør krav på innsats uten særlig tankevirksomhet. I rocken derimot, kreves det ikke at de gir avkall på sin individualitet og originalitet, snarere feires disse egenskapene og regnes til å styrke det kunstneriske uttrykket. Det å skaffe seg et virke innen rocken er et tegn på opprørskhet, men som et forlokkende alternativ til arbeidslivet innebærer det også en mulighet for at "vanlige" mennesker kan oppnå anerkjennelse og bli regnet som betydningsfulle, og som en måte å realisere selvet.

### **Sell out; den romantiske kunstnermyten**

Som Wicke påpeker i *Rock Music: Culture, aesthetics and sociology*, lever rockemusikere av å selge en tjeneste, hvilket er deres evne til å lage musikk, og deres virksomhet er avhengig av

at noen er villige til å betale dem. Musikeren selv er bare i stand til å tilby sine evner, det er i det videre opp til musikkindustriens aktører, forstått som plateselskap, medier og konsertpromotører, å omdanne musikerens tjeneste til å bli et faktisk produkt som kan kjøpes og selges:

Despite the fact that music production has become a very complex and increasingly collectively organised process, musicians still play their part in this process as individual vendors of an individual service. Because of this rock music seems to them to be primarily a matter of their individuality. Seen from this point of view, musical performance is not a process organised socially under certain conditions, controlled by record companies, promoters and agents, but first and foremost the realisation of their own personality, the outcome of their subjectivity and emotions (Wicke 1999, s.94)

Ut i fra et slikt perspektiv er det rockeideologiske ønsket om å bevare en viss distanse mellom kunst og kapital, forståelig. Når det kommer til kunstneriske uttrykk er penger er en abstrakt måte å vurdere verdi på, men for en som lager musikk, representerer de pengene musikken genererer et helt konkret svar på om det er mulig for ham å leve sine evner. Wicke mener at det økonomiske aspektet gjør at rockemusikeren får karakter av å være en slags hybrid. På den ene siden skal han tekkes industrien hva angår salgbarhet, men samtidig må dette balanseres opp mot det å unngå å støte fra seg sin målgruppe. Rockemusikkens konsumenter utgjør, som vi har vært inne på, et kresent publikum, og de krever at musikeren lever opp til de forventninger om autenticitet som står så sentralt i musikkgenren og kulturen rundt den:

Thus, what the musician sells to the industry is not merely his musical ability, but his ability in relation to the particular audience for whom his music is intended. This allows the musician to occupy a position in which he represents his audience to the industry. This relationship reflects his personal conceptions, ideas and values as those of his fans, indeed as those of young people in general. He sees himself as the spokesman for *this* group of young people. The key to the ideology of rock lies in these thought patterns. The artistic and social concepts always leads back to this (Wicke 1999, s.95)

Den gjensidige identifikasjonen mellom rockemusikeren og hans publikum er tuftet på et opplevd meningsfellesskap forstått som ”rockeideologi”, men, som vi også var inne på i kapitlet om *Sennepslegionen*, er denne alliansen skjør. Dersom det brer seg en oppfatning av at rockemusikeren ikke (lenger) lever opp til sine idealer, vil han fort risikere å bli uakseptabel for sine fans og sitt publikum som vil svare på det de oppfatter som et svik, med å svikte sitt forhenværende forbilde økonomisk. Ved å bli tilgodesett popularitet i utgangspunktet, har rockemusikeren inngått en kontrakt med sitt publikum, uavhengig om han er bevisst den eller ikke. Dersom kodene brytes, for eksempel ved sell-out eller på andre uakseptable måter, vil han ikke lenger kunne fungere som en representant for sitt publikum, som vil oppsøke og finne andre rockefigurer å samle seg bak.

Som frontmann i et suksessfullt rockeband, opplever Tommy at det er det ikke alltid enkelt å dra et skille mellom person og (stage)persona, verken for ham selv eller publikum og fans:

Känslan av att vara allmän egendom kunde kännas som ett helvete... jag hadde alltid haft mina hemligheter och det att vara allmän egendom innebar nästan alltid att det förväntades att man skulle ge bort sej själv, eller rättare man skulle ge bort vad den som ville ha en trodde var en själv, dom ville helt enkelt ha en hel jävla myt förkroppsligad [...] det var rena våldtäkten. Det var alldeles för många våldtäkter i show-biz. Jag var inte överdrivet narcissistisk; jag behövde en buske at ligga och trycka under. Efter alla dessa uppblåsta år av ego ego ego, alla leenden i speglarna... jag älskade mig själv, jag var en fri man (Lundell 1999, ss.123-124)

I sitatet gir Tommy uttrykk for en frustrasjon over å bli stilt overfor krav om tilgjengelighet, og utmattes av alle kravene som stilles til ham som rockeartist. Slik blir autentisitetetskravet ikke bare en kunstnerisk plattform, det blir også en tvangstrøye. Det oppleves som et permanent og vanskelig tålbart press å måtte leve opp til fansens forventninger, til det som er deres bilde av musikeren og deres forståelse av hans musikk. Slik konfronteres han med et bilde av seg selv som ikke er hans eget, som han heller ikke har noen bestemmelse over. Paradoksalt nok leder dermed kravet om autentisitet, om å levere en autentisk *persona*, til en opplevelse av et inautentisk liv, og til det å være fratatt råderetten over hvem man er.



## 4 *Scenepas* (1982) av Thorstein Thomsen

### Resymé

I den danske romanen *Scenepas* fra 1982 møter vi den tjuefireårige Gert og hans barndomskamerater Jeff, Jan og Leif. De fire tilhører rockemiljøet i Lyngby, en arbeiderklasseforstad til København. Med unntak av Leif, spiller de i et løst sammensatt band de refererer til som "kliken". Året er 1974, og Jeff og Jan hjelper Gert med å flytte et klaver opp i hans nye leilighet. Gert flytter til Nørrebro slik at han kan bo nærmere universitetet i København hvor han studerer litteraturvitenskap. Leif misliker denne flyttingen og sier han synes det er "åndssvakt" av Gert å forlate Lyngby og ødelegge samholdet i vennegjengen for å dra til byen etter utdanning. Selv har Leif fulgt familietradisjonen og blitt slakter, men trives ikke.

Jeff som er vokalist, låtskriver og bandets primus motor, har fått tilbud om å spille inn en plate. Han inviterer Jan og Gert med på innspillingen, men finner ingen plass til Leif som bare spiller akustisk gitar, noe Jeff selv skal gjøre på plata. Kvelden før de skal i studio, fester vennegjengen i Lyngby og mimrer om ungdomstida på sekstitallet da de drømte om å være som idolene i Beatles, Rolling Stones og Kinks. På festen møter Gert plateprodusenten Jens' søster Rie, og de to finner tonen og blir et par.

Jens og Jeff er enige om artistnavnet "Nydahl", og de diskuterer premissene for plateutgivelsen og omslaget på LP'en. Jeff stusser på at han er oppført som eneste låtskriver, til tross for at Gert og Poul også har bidratt. Produsenten synes det tar seg bedre ut at bare "Nydahl" krediteres, og ber Jeff høre med de andre om de har noen innvendinger. Gert kommer med forslag til albumtittel, og uttrykker for Jeff hvor glad han er for at bandet skal lage noe sammen. Jan og Gert spilte tidligere sammen i gruppa Broad Band og gav ut en LP i 500 eksemplarer, men dessverre satte en brann hos plateselskapet stopper for noe andreopplag. Dette hadde gjort dem desto mer oppsatt på å få et musikalsk gjennombrudd, og de betrakter bandsamarbeidet med Jeff som sin store sjanse til å "bryte gjennom lydmuren", som Jan kaller det. Gert blir derfor svært skuffet da han får høre at plata er planlagt som et rent soloprojekt for Jeff. De andre gutta tar det ikke like tungt at musikken ikke gies ut under gruppenavnet, men planene om å lansere plata uten noen referanser til "kliken", opprører Gert

sterkt. Han legger ikke skjul på sin misnøye, men Jeff avviser Gerts protester og legger diskusjonen død ved å forsikre dem om at ”kliken” kommer til å bestå selv om han vil være platas ansikt utad. Gert er fortsatt ikke fornøyd, men han tier når ingen av de andre gutta støtter ham. Kontrakter og kreditering sikrer Jeff royalties i form av prosenter fra platesalget, mens resten av kameratgjengen mottar et engangsoppgjør som studiomusikere, og får senere betalt for spillejobber og opptredener som Nydahls backingband.

Gert og hans gamle venn Frei har planer om å gi ut en barnebok sammen, men etter uenigheter om bokens utseende, ender Gert opp med å droppe prosjektet. I likhet med flere av kameratene, setter Frei spørsmålsteget ved Gerts utdanning. De kan bare ikke forstå hvorfor han orker, men Gert blir ved å gjenta at han finner studiet interessant og fremhever hvor lite krevende studietilværelsen faktisk er.

På Nydahls plateslippfest betrakter Leif og Gert hvordan Jeff omsvermes av pressen, og de diskuterer hvordan berømmelse fungerer. Leifs analyse av Jeffs strategi går ut på at man som ny artist må tro på seg selv og late som om man (allerede) er noen av betydning. Dersom man kan spille rollen som rockestjerne godt nok til å overbevise sitt publikum, vil de kjøpe både imaget og platene. Gert misliker tanken på å skulle spille opp en frontmann uten å få ta aktivt del i rampelyset selv. Uten at de andre legger merke til det, stikker Gert fra festen og drar hjem til Rie. Hun oppmuntrer ham til å finne seg noen andre å spille med. Gert bryter all kontakt med Jeff, men fortsetter å treffe de andre gutta i ”kliken” sporadisk.

Leif opplever dårlige tider i slakterbransjen da fremveksten av supermarked og større varemagasin endrer konkurransevilkårene for uavhengige småbedrifter radikalt. Han gir seg som slakter og danner en akustisk duo med Gert, og en stund livnærer de seg som trubadurer og spiller på kroer og studentsteder. De får gitt ut en plate før Gert går lei, men Leif trives godt og fortsetter med å reise rundt og underholde på egenhånd.

Etter studiene får Gert jobb som musikkprogramleder i radio. Gert og Rie får en datter, og Gert inntar en aktiv rolle når det gjelder barnestell. Ries klager på skjev fordeling av husarbeid, fører til at de ansetter en rengjøringsdame for å avhjelpe situasjonen. Leif mener hans livsstil vanskelig lar seg kombinere med ansvarlighet og familieforpliktelser, og overlater alt som skal ordnes i hjemmet til kona. Rie og Gert synes dette er mannssjåvinistisk, og mener Leif og Monas ekteskap ser ut til å falle inn et mønster basert på utdaterte kjønnsroller. Gert blir deprimeret av Monas oppvarting av Leif og kaller det ”gammeldags manér”. Rie er enig, og forsikrer ham om at hun ikke er tilbøyelig til slik underkastelse. Da Leif og Mona etter hvert skilles, slutter Leif å pleie jevnlig kontakt med sønnen.

Som Nydahl nyter Jeff stor suksess, og han gir Leif velmente råd om det å lykkes i musikkbransjen. Gert ordner det slik at to av Leifs sanger kommer med i programmet han leder, og en radiokollega antyder at dette er kameraderi. Jan besøker Gert, og de snakker om gamle dager da de drømte om å bli som idolene i The Beatles. Jan, som føler han har fått levd ut musikerdrømmen, sier at Gert musikkariere aldri ble noe av på grunn av mangelen på vilje og rockededikasjon. Ifølge Jan var ikke Gert villig til å ofre alt, og derfor må han nå nøye seg med å spille andres musikk i radioen, i stedet for egen musikk fra scenen.

### **En nøkkelroman**

Thorstein ("Gibber") Thomsen (f.1950) er en prisbelønnet dansk forfatter som så langt har utgitt åtte romaner for voksne, men han er også kjent som en produktiv forfatter av barne- og ungdomslitteratur. I løpet av årene 1976-2000 skrev han barne- og ungdomslyrikk, ungdomsromaner/noveller, barnebøker, småbarnsbøker og billedbøker, som til sammen teller over hundre unike utgivelser. Thomsen er også kjent som vise- og rockemusiker, spesielt fra bandet Charlatan, og for å ha komponert en betydelig mengde musikk for barn og unge. Siden år 2000 har han konsentrert seg om å skrive filmmanus og romaner for et voksent publikum.

I kronikken *Kærlighed til romaner* (Politiken, 13.05.2006), redegjør den romanelskende Thomsen for sitt forhold til litteratur og lesning, egen skrivetrang og skriveglede, nye mediers feilaktige status som en påstått trussel mot fortellerkunst, og de, etter Thomsens syn, svært overdrevne rykter om romanens varslede død. Som så mange forfattere avslører han å ha et ambivalent forhold til sine tidlige verk, og spesielt rammes *Scenepas* av å bli lest i etterpåklokskapens lys. Dette var hans første litterære bestrebelse i romanform, og som det fremgår av kronikken, vurderes resultatet til å være en sår skuffelse: "[...] i 1982 skrev jeg så en roman, 'Scenepas'. Det skulle jeg nok ikke have gjort. Den fik ikke gode anmeldelser. Men derfor kunne den jo godt være god. Det var den bare ikke. Det var som at svigte én, man er forelsket i".

*Scenepas* kan nok ikke kalles et særs vellykket og banebrytende romanprosjekt. Den er plottmessig løst komponert, og romanens analyser av miljøet den undersøker kan ikke sies å være særlig dyptpløyende. Det er imidlertid ikke det samme som at den ikke har krav på interesse. Ikke minst ettersom den til dags dato faktisk synes å være den eneste danske roman som handler om livet som rockemusiker og drømmen om suksess, men også om hverdagen i et rockemiljø preget av oppturer og nedturer, fellesskap og individualisme, ambisjoner og kompromiss. Som vi tidligere har vært inne på er det i rockemiljøets interesse å verne om eksklusiviteten ved å fremstå som en lukket verden hvor forholdsvis få vinner innpass. Men,

som tittelen også henspiller på, med *Scenepas* får vi adgang. Ikke bare til i det som foregår på og bak den danske rockescenen, men også til det som utspiller seg på veien til og fra konsert.

I likhet med *Sennepslegionen* og *Sömnen*, kan også *Scenepas* karakteriseres som en nøkkelroman. Thomsen vokste opp i Lyngby og en av hans skolekamerater var C. V. Jørgensen, som senere kom til å bli en av dansk rocks mest kjente profiler. Thomsen, som hadde vært aktiv rockemusiker fra femtenårsalderen, medvirket på C. V. Jørgensens første plate, *En stynet strejfer*, hvor han spilte piano. Ved utgivelsen i 1974 ble denne plata lansert som et soloprojekt for C. V. Jørgensen, og ikke som et bandprosjekt slik Thomsen ønsket. Thomsen trakk seg dermed fra alt videre planlagt musikkamarbeid, og avsluttet sitt mangeårige vennskap med C. V. Jørgensen. I lys av dette er de selvbiografiske trekkene ved *Scenepas* påfallende, og det synes ubestridt at fiksjonens hendelser lett kan la seg overføre til de faktiske forhold. Andre detaljer som stemmer overens mellom romanuniverset og virkelighetens forelegg, er Gerts studievalg, en retning Thomsen selv tok cand.mag i på tiden rundt romanens tilblivelse. Det levnes liten tvil om at karakteren Jeff er basert på C.V. Jørgensen, og *Scenepas* inneholder også det som går for å være et lett gjenkjennelig portrett av gitaristen Ivan Sonne Horn, i romanfiguren Jans skikkelse. I romanen spilte Gert og Jan i bandet Broad Band som kun rakk å utgi én plate, noe som i virkeligheten skal svare til Thomsen og Horns band Blues Addicts.

De til dels overtydelige parallellene mellom liv og fiksjon, synes i stor grad å ha bidratt til de mytene som omslutter romanen. Jeffs figur tegner et lite sympatisk bilde av sitt forelegg, men at dette skal utgjøre et betimelig portrett, står så og si uimotsagt i ordskiftet rundt romanen. I tråd med sin sedvanlige stil – vel kjent i Danmark –, forholder C.V. Jørgensen selv seg taus om saken. I romanen svarer etappene i Jeffs rockekarriere trofast til C.V. Jørgensens og hans ferd mot salgssuksess med plata ”*Tidens Tern*” fra 1980. Midtveis på syttitallet tilbringer C.V. Jørgensen nesten all sin tid på turné som frontfigur for Det Ganske Lille Band, i romanuniverset referert til som Nydahl og ”kliken”, og han fremfører sine samfunnsatiriske og melankolske rockelåter på scener over hele Danmark. I sine sangtekster langer han ut mot den danske intelligentsia, så vel som småborgerlighet og kolonihageidyll, og liknende sentimentaler tillegges Jeff i romanen.

I Niels Martinovs biografi ”*C.V. Jørgensen – En biografi om den danske rockpoet*” (2007), spekuleres det i om C.V. Jørgensens kroniske motvilje til å la seg intervju, først og fremst er et virkemiddel essensielt for å iscenesette ham som en myteomspunnet rockefigur. Ved å være reservert og konsekvent nekte å svare på spørsmål om seg selv, har C.V. Jørgensen gjennom hele sin karriere brutt med både presse og publikums forventninger til



artister som vil ”selge seg selv”. Likevel, eller kanskje nettopp derfor, opprettholdes den sterke interessen for hans person. Utilgjengeligheten gir ham en aura av gåtefullhet, men selv henviser han de nysgjerrige til låtmaterialet: ”Vil folk virkelig vide noget, kan de tage sangene. Dér står det hele”, uttaler han i musikkdokumentarfilmen ”*C.V. – en film om skygger og skønhed*” fra 2006, en film som i stor grad bærer preg av å være laget på C.V. Jørgensens premisser.

For ordens skyld skal det nevnes at Martinovs biografi ble til uten at hovedpersonen selv ønsket å medvirke, ifølge forfatteren fordi han ikke kunne etterkomme C.V. Jørgensens krav om full kontroll over det endelige resultatet. I biografien, som man av nevnte grunn må gi status som uautorisert, gjengis sitater fra *Scenepas* på en måte som Thomsen, i en e-post til undertegnede, refererer til som ”høyst uvidenskabelig og helt hen i vejret”. Thomsen sikter her til Martinovs biografiske omgang med romanen, og henviser til anvendelsen av den som kildemateriale. Bruk av fiksjonslitteratur i et slikt henseende forutsetter en dokumentarisk grad av sannferdighet man selvsagt aldri kan kreve av en roman, ei heller en som omhandler svært gjenkjennelige forhold og benytter seg av virkelige begivenheter, som i tilfellet *Scenepas*. Mangelfull tilgang på førstehåndsberetninger fra en pressesky og umedgjørlig C.V. Jørgensen, gjorde at det ble grepet til *Scenepas* for å kaste lys over den tidlige perioden i karrieren til en av de store legendene innen dansk rock. Et problematisk og kritikkverdig grep, som Thomsen selv påpeker, men Martinovs biografi nøt bred omtale i pressen og reaktualiserte på et vis romanen ved å befeste dens plassering i en kulturhistorisk sammenheng.

Thomsens eget engasjement tjener også til å holde liv i gjenkjenneligheten mellom fakta og fiksjon, til tross for at ”hans” romanfigur, Gert, kommer noe ufordelaktig ut. I sin omtale av *Scenepas*, henviser forfatteren til mytene og bruker dem aktivt som bakteppe for å plassere romanen i en reell kontekst, nesten som et slags alibi for romanens eksistens da Thomsen langt på vei underkjenner alle dens litterære kvaliteter. I et innlegg han har publisert i det danske radioprogrammet *Mod Strømmens* blogg, kommer det frem at Thomsen selv er av den oppfatning at de selvbiografiske elementene og identifiserbare henvisningene til ekstratekstlige forhold overskygger enhver verdi romanen kan tenkes å være i besittelse av som et verk i egen rett:

Jeg er lidt flov over, at 'Scenepas' bliver kaldt en nøgleroman. Jeg synes heller ikke det er helt fair. Man kan ikke flytte virkeligheden over i prosaen én til én. Men der var nok noget bitterhed med i spillet dengang. Og det var måske ikke helt fair. Det hang sammen med at jeg pludselig var endt i en rolle som sideman. Vi arbejdede med Carstens sange til den anden lp, da det gik op for meg, at jeg måtte væk. Og begynde forfra. Hvis jeg ville virkeliggøre mine egne ambitioner. Det var hårdt for vi (Carsten) havde fat i en lang ende. Senere har jeg jo kunnet se og indse det rimelige i at Carsten var leader of the band. Han blev en stor sangskriver. Jeg selv blev faktisk senere en helt okay forfatter ( ...og

romanskriver etter jeg var fylt 50.) Alt faldt på plads som det skulle. Bitterheden var et egotrip fra min side. Det er ubehagelig at se i en bog man selv har skrevet (modstroem.blogspot.com/2010/10/svar)

Thomsen refererer til C. V. Jørgensen her bare ved hans fornavn Carsten. I sitatet peker Thomsen på problemstillinger knyttet til en lesning som styres av interessen for de historiske og biografiske elementene knyttet til forfatteren selv, hvor teksten er interessant i den grad den bokstavelig talt forbinder liv og diktning. Selv om han fremstiller de virkelige personene på en forvridd måte, blant annet gjennom navneforandring, er gjenkjenneligheten i romanen uomtvistelig. Thomsen bekrefter forbindelsene mellom romanuniverset og realiteten, men hevder samtidig urettferdigheten i en for sterk fokusering på det nære forholdet mellom verk og virkelighet. Dette er et paradoks da den litterære behandlingen i så måte er gjort med altfor lett tilsløring av svært kjente personer i den aktuelle perioden, noe som gjør sitt til at en vanskelig kan se bort ifra virkelighetens forelegg.

Sett i forhold til *Sennepslegionen*, hvor Jørgensen går til den lengden det er å introdusere karakteren ”Morten Jørgensen” for å unngå enhver tenkelig identifikasjonsforvikling mellom seg selv og fortellerinstansen TT, virker Thomsens forsøk på å lage en form for distanse mellom seg selv og sin litterære figur, ikkeeksisterende. I sitt retrospektive ubehag minner Thomsen om diskrepansen som alltid vil foreligge mellom det faktiske og det fortalte, men uttalelsens impliserte forbehold virker lite overbevisende og fremstår som en nytteløs føring. I dette tilfellet er ikke romanpersonene forfatterens frie oppfinnelse, men skildringen av de faktiske personlighetene er nødvendigvis blitt gjort med en viss grad av dikterisk frihet.

For interesserte lesere, selv de vagt bevandret i dansk rockehistorie, vil nok omgangen med *Scenepas* bli en øvelse i søk etter tekstbevis for å kunne ta stilling til om romanen ser ut til å stemme overens med deres oppfatning av de virkelige forhold, og om romanen gir en god presentasjon av perioden slik den er kjent. Flere av dem som regnes som romanpersonenes forelegg, er fremdeles aktive innenfor sitt virke, opptrer i det offentlige og figurerer derfor stadig i danskenes kollektive kulturbevissthet. Det at inspirasjonsmaterialet skinner gjennom i fiksjonen og, som *Scenepas*, nærmer seg biografien, kan i ettertid oppleves problematisk for forfattere da enhver tidsmessig avstand åpner for nyrefleksjon rundt det som en gang kan ha fremstått som gitte sannheter.

Utlevering av musikalske samarbeidspartnere er, som vi tidligere har sett, et sentralt trekk ved fortellinger fra rockefeltet, enten det gjelder romaner, selvbiografiske ”tell-all”-bøker fra forsmådde bandmedlemmer, eller avslørende intervjuer gitt i pressen. Som sitatet ovenfor illustrerer, har den skriveføre Thomsen erfart dette fenomenets bismak, og man kan

derfor anta at det er ut ifra belastningen ved å bli konfrontert med innholdet i sin første roman, forfatteren nå ytrer på en måte en kan si medierer urimelighetene i hans litterære fremstilling av sine tidligere bandkolleger.

### **En generasjonsroman**

Lest i et historisk perspektiv har tidsperioden *Scenepas* er lagt til, vært gjenstand for utstrakt undersøkelse, både av dokumentarisk og litterær art. Thomsen identifiserer seg med den generasjonen som vokste opp på syttitallet, og utover å være en roman om musikkscenen, er den åpenbart også et forsøk på å gi et bilde av dette tiåret. *Scenepas* kan, i likhet med *Sennepslegionen* og *Sömnen*, også karakteriseres som en generasjonsroman. Beskrivelsene av syttiårenes danske rockemiljø, hjemstedskildringene fra Lyngby og den urbane københavnske studietilværelsen, tegner til sammen et tidsbilde av en overgangperiode, økonomisk så vel som samfunnsmessig, i nyere dansk historie. Tidsbildet blir blant annet tydelig ved at romanpersonene tar stilling til, kommenterer og berøres av de verdimeslige omskiftninger som var sentrale innen samfunnsdebatten på denne tiden.

Dragkampen som foregikk mellom den verdikonservative danske småborgerligheten, og fremvekst av nye sterke krefter forankret i sentrale idealer fra student- og ungdomsbevegelsene, preget Danmark sterkt ved utgangen av sekstiårene og videre over i syttiårene. Det politiske bildet var, som ellers i vest-Europa og i USA, preget av venstresidens engasjement med krav om en modernisering og reform av det som ble sett på som utdaterte patriarkalske samfunnssystemer. Det var en kamp for et åpnere og annerledes samfunn, likestilling mellom kjønnene, seksuell frigjøring og kritikk av forbruksmentaliteten. Disse, som engang ble vurdert til å være svært progressive og revolusjonerende ideer, debatteres fortsatt i det offentlige ordskiftet, men spesielt likestillingstanken høster i dag stor tilslutning blant folkevalgte, og i det brede lag av den danske befolkningen. Enigheten rundt den viktige utviklingen på dette området, kan illustreres av at omfattende lovverk på feltet er vedtatt og jevnlig styrket på tvers av politiske skillelinjer. Slikt sett kan man si at arven fra syttitallet innebar et ideologisk paradigmeskift, og i Danmark spores denne linjen klart tilbake til ”Ungdomsopprøret” (1967-70), 68’erne og hippiekulturen. I de andre skandinaviske landene vokste på samme tid ulike varianter av disse bevegelsene frem, og meningsfellene fremmet mye av det samme tankegodset slik at likelydende paroler slo an på tvers av landegrensene. Etter hvert som syttiårene skred frem, ble røstene som gav sitt bifall til kjernekravene gradvis sterkere og mektigere plassert.

Journalist, forfatter og dokumentarist Peter Øvig Knudsen, som i 2011 gav ut første bind av tobindsverket *Hippie*, argumenterer for at hippiebevegelsen endret den danske levemåten på måter som i omfang kun kan sammenlignes med de samfunnsmessige forandringer utbredelse av internett har ført med seg. Fra 1967 og innen det neste tiåret var omme, hadde danskene løsnet på normgrepet, utfordret sitt til da relativt autoritetstrofaste tankesett og med det utvidet sin oppfatning av demokrati. Oppmykningen av høflighetskulturen og det stringente skillet som eksisterte mellom de alminnelige borgere og de som befant seg i posisjon, la til rette for den mer ikke-hierarkiske offentlige omgangsform som må sies å være betegnende for dagens Danmark. Likestillingstankenes utbredelse har fått gjennomgripende samfunnsinstitusjonelle konsekvenser, og man kan heller ikke underslå hva dette har betydd når det gjelder de mindre arenaer, som i privatsfæren og for organiseringen av familielivet.

Studentenes opprør startet som en protest mot professorveldet og den autoritære universitetsstrukturen som i stor grad ble basert på blind tilpasning. Studentene ville ha en omlegging i retning gjensidig utveksling, noe som ville dem gi muligheter til å kunne øve innflytelse på pensum. Dette la grunnen for det som senere kan karakteriseres som en revolusjonerende reformvennlighet, og til tider svært omstridt eksperimentell tilnærming til rundkretspedagogikk, som fortsatt preger det danske utdanningssystemet.

Etterkrigsgenerasjonens økte velferd åpnet for en større grad av selvrealisering med henblikk på valg av yrke, livsstil og samlivsform, og romanen tar opp i seg følelser av forandring, uklarhet og utfordringer rundt disse tema. Denne stemningen preger karakterenes holdninger som gjennom romanen både får erfare at normbryteri har sin pris, men også det at å holde fast på tradisjoner og innrette seg i henhold til etablerte kjønnsrollemønstre kan medføre kostnader på det personlige plan. De tilhører den første generasjon unge dansker som hadde en betydelig handlefrihet til å kunne fristille seg fra konvensjonene, og det å velge utradisjonelt, kaste om på verdiene og være progressiv, var trekk ved tiden. Verden lå åpen for dem på en helt annen måte enn det deres foreldre hadde opplevd, og de nye mulighetene tilsa at de selv kunne velge hvem og hva de skulle bli, og hvordan de skulle leve sine liv uten å føle seg bundet av tradisjon og norm.

### **Form og narrativitet**

*Scenepas*, med den selvforklarende undertittelen ”roman fra et rockmiljø”, består av to deler hvorav ti kapitler utgjør første del, og åtte kapitler utgjør annen del. I parateksten før ”I. del”, finner vi et introduksjonsparti hvor de fire sentrale romanpersonene Gert, Jeff, Jan og Leif blir

redegjort for. Hver karakterpresentasjon er innledet med at den aktuelle navn er uthevet i fet skrift. Gjennom romanen knyttes fortellerstemmen seg nærmest til Gerts perspektiv, dog uten at disse sammenfaller, og tidvis plasseres også synsvinkelen hos de tre andre hovedkarakterene.

Fortellingen er etterstilt og teksten står i preteritum, mens dialogpartiene er i historisk presens. Språket er i muntlig stil, og teksten preges av en lett urban tone med innslag av sjargong og slang. Formmessig varierer replikkvekslingene med og uten anføringsord og anførselstegn, men det er aldri tvil om hvilke av romankarakterene ulike utsagn kan knyttes til. De sentrale hendelsene i romanen tidsangis med årstall, og måned eller årstid fremgår av teksten. Handlingen presenteres kronologisk med homo- og heterodiegetiske anakronier. I de analeptiske innslagene forekommer en viss grad av repetitiv fortelling, da karakterene tidvis vender tilbake til allerede fortalte begivenheter og redegjør for sin oppfatning av dem.

Romanpersonene presenteres med utgangspunkt i begivenheter som fant sted den dagen Gerts klaver ble flyttet opp i hans nye leilighet i København, hvilket fungerer som et omdreiningspunkt for personbeskrivelser av direkte og indirekte art. Det ambulerende perspektivet benyttes gjennomgående i romanen og tilbyr ulike forståelsesmåter av hovedkarakterene og deres handlinger. Som narrativt grep skaper det også en viss variasjon i teksten når fortellerstemmen trer inn og ut av de ulike karakterene og skildrer dem både utvendig og fra innsiden. Den allvitende fortellerposisjonen gir leseren tilgang til sammenhenger personene selv ikke er i stand til å overskue, og slik varieres også distansen til det fortalte. Som narrativt grep er ikke de heteroglossiske aspekter like fremtredende som i *Sennepslegionen*, hvor utførelsen av disse partiene i så stor grad bærer romanstrukturen. Utførelsen av stemmevekslingene i *Scenepas* gir dog innblikk i romanpersonenes respektive forståelseshorisonter av en slik karakter at *Scenepas* også fremstår som en kollektivroman.

Feiloppfatninger, misforståelser, ”skjult” informasjon og regelrett mangel på kommunikasjon mellom romanpersonene, tjener til å skape spenninger i teksten, og intrigene mellom kameratene har også visse handlingsmessige implikasjoner. De opptrer unnvikende når det gjelder å ta konfrontasjoner ut i åpen konflikt, og virker ute av stand til å oppklare uoverensstemmelser. Men friksjonen mellom dem er påtakelig, og de nøler ikke med å trekke hverandres motiver i tvil og la antakelser og såre følelser murre under overflaten. At interaksjonen mellom dem kompliseres på denne måten, er av stor betydning for hovedpersonen Gerts avgjørelse om å ta avstand fra deres felles prosjekt og dermed tre ut av den sterke vennskapskonstellasjonen. Dette får også konsekvenser for romanstrukturen da det medfører at handlingen fra dette punkt løper i to parallelle tråder, dog med tallrike

krysningspunkter. Gerts videre liv følges med mest fokus i beretningen, men tekst- og innholdsmessig utgjør kameratenes vei mot suksess med Nydahl mer enn hva man vil regne som en bifortelling.

### **Fortellerinstans**

Fortellerstemmen veksler mellom personal og aural, mellom jeg-person og tredjeperson, og romanen berettes stort sett ut i fra en refererende, og tidvis allvitende, synsvinkel. Fortelleren materialiserer seg aldri i en egen karakters skikkelse, men konsentreres hovedsaklig rundt Gert, hvis erfaringshorisont utgjør utgangspunktet for fortellingen. Det at perspektivet tidvis ligger hos de tre andre, Leif, Jan eller Jeff, gjør at leseren også får adgang til hva som foregår i deres sinn. Gjengivelsen av deres tanker og følelser gjør at de oppfattes som dynamiske karakterer og at de fremstår som agenter i sine egne liv, hvor hver har sitt individuelle handlingsengasjement. De kommer selv til orde i romanen, og talepresentasjonene gjengis både i form av enkeltstående utsagn, men også i dialogpartier hvor vi får vite hvilke handlingsmotive de fremholder som førende overfor hverandre. I tillegg gjør romanpersonene rede for sine beveggrunner gjennom indre resonnementer, hvilke virker friere i tonen på en måte som bærer preg av at de ikke er tilpasset andre romanpersoners ører. Hver enkelts selvforståelse gir oss innblikk i deres verdier og hva de har fore, og ikke minst hvordan de kan oppfatte seg påvirket av de andre karakterenes handlinger i positiv og negativ forstand.

Vår kunnskap om hver enkelt av karakterene utfylles nærmere ved at samspillet dem imellom belyses. Disse relasjonsbeskrivelsene etablerer romanpersonene som helhetlige individer, all den tid karakterene gjør vurderinger av hverandres indre kvaliteter og ytre anliggende, og omtaler hverandre i varierende ordelag. Ingen av dem er derfor entydig fremstilt da deres trekk og egenskaper blir nyansert gjennom vår tilgang til de andre karakterenes blikk og oppfatning. Dette muliggjøres gjennom fortellerinstansens ambulering, og i kombinasjon fungerer disse elementene til å forme leserens inntrykk av romanpersonene og deres handlinger.

### **Rockelivet vs arbeidslivet**

Som i *Sennepslegionen* og *Sömnen*, erfarer karakterene i *Scenepas* at det å delta i rockeverdenen er en krevende aktivitet. De tre romanenes presenterer skjebnene til et fåtall mennesker som lever av, med og i rockeverdenen, og det tegnes det til dels ulike bilder av hva det innebærer å leve et rockeliv. Men noen tematiske fellestrekk gjør dem dog innholdsmessig

beslektet. De handler om unge menn som bærer på en felles drøm om å bli som sine forbilder, rockestjernene, og å kunne leve av sin rockeinteresse. Det å bli musiker fremstår som et reelt, og svært forlokkende, alternativ til det å ha en fast jobb. Man kan langt på vei si at for romanpersonene blir det en sterk drivkraft å nettopp unngå å jobbe i tradisjonelle yrker. En følelse de deler er ofte en frykt å bli nødt til leve som sine foreldre, en tilværelse preget av forutsigbarhet og rutine. Der det å delta i arbeidslivet forbindes med plikt og konformitet, er det å gjøre musikken til sitt levebrød sett på som et frihetsprosjekt.

Kun unntaksvis setter romanpersoner i rockemiljøet sin lit til skolesystemet som en måte å forbedre sine fremtidsutsikter på. Den som likevel sikter seg inn på å ta høyere utdanning, møter sterk motstand innad i sitt eget miljø. De akademiske bestrebelsene vurderes av andre romanpersoner til å være en trussel mot band og kameratskap, og det mangler ikke på oppfordringer om å gi opp studiene. Begrunnelsene later til å være at skolegang ikke lar seg forene med et rockeengasjement i tråd med de krav andre bandmedlemmers stiller. Det fokuseres på de praktiske ulempene studier kan ha, og det uttrykkes bekymring for om studentens tidsinvestering kan komme i konflikt med forpliktelsene overfor bandet. Foruten snakk om prioriteringer, innebærer kritikken også et spørsmål om lojalitet, slik vi også kunne se i tilfellet TT i *Sennepslegionen*. I *Scenepas* representerer Gerts studier en form for klassereise, og måten han beveger seg utenfor sitt sosio-økonomiske sjikt blir ikke godt mottatt av alle hans barndomskamerater. Spesielt Leif ser ut til å ta dette tungt, og han appellerer regelrett i Gerts klassebevissthet:

Hvad skal du ind til byen for? Du ødelægger sammenholdet. Nu har vi kent hinanden, siden vi var så små som sådan her og så flytter du til byen og siger, at det er for at være lidt nærmere universitetet [...] Men det er helt forkert at kontorassistentbørn gør sådan noget. Det skal være grossererbørn og lægebørn og direktørbørn, der gør sådan noget og flytter ind med deres grossererbøger og lægebøger og afsyrede tallerkenrækker og PH-lamper. Almindelige røvhuller som dig skal blive herude i Lyngby og blive ved deres læst [...] Her er ikke mindst mig og Jeff, og du skal for øvrig ikke tro, du nogensinde bliver færdig med den uddannelse for... nej, det er selvfølgelig noget fis, jeg siger. Jeg håber selvfølgelig, at du bliver færdig i en helvedes fart og bliver andet end en åndssvag slagter ligesom mig. Det er ikke et liv (Thomsen 1982, s. 11)

Leifs kritikk av Gert når det gjelder hans beslutning om å ta universitetsutdanning og flytte til København, knyttes ikke bare til Gerts geografiske, men, i stor grad også til hans sosiale mobilitet. I sitt utfall tilkjenner Leif en tankegang hvor foreldres bedrifter og den klassemessige tilhørighet både er utslagsgivende og regulerende hva bør angå en persons ambisjonsnivå, og hvor egne interesser, egenskaper og forutsetninger synes helt underordnet. Det ligger dermed indirekte i Leifs tale at Gert nærmest forråder sin egen klasse og bakgrunn ved å utdanne seg.

Sett i forhold til de samfunnsmessige omveltningene syttitallets Danmark bød på, virker Leif til å være ute av takt med sin egen samtid. Hans måte å dele jevnaldrende inn i kategorier basert på foreldrenes tittel og rang, for så å bedømme hva som skal være passende, fremstår i denne sammenheng som tankegods tilhørende et hierarkisk verdisystem fra en svunnen tid. Leif tar seg også i det, modererer sine utsagn og ugyldiggjør dem ved å erklære at det han sier er ”fis”. Han ender med å gi Gert sin støtte og oppmuntring, hvorpå vi aner at Leifs sorg over egen skjebne ligger under hans affekt. Anmodningen til den ”alminnelige” Gert om å vite sin plass og føre seg deretter, kan spores tilbake til de hensyn han selv lot veie tyngst i valg av yrke. Leif stod øyensynlig overfor et visst forventningspress:

Leifs farfar hadde været slagter, inden han gikk af, og alle seks sønner var blevet slagtere, for det havde været en æressag for Leifs farfar. Leif selv var blevet slagter, sådan var det nu i den familie. Så det var naturligvis hårde tider for hele familien, fordi slagterfaget – i hvert fald det rigtige håndværk, som foregik i de små butikker – havde været så sterkt på retur. Der var kun *en* av de fem onkler, der havde egen butikk nu, og det var den, han havde overtaget av Leifs farfar (Thomsen 1982, s.13).

De to sitatene viser hvordan Leifs familiebakgrunn kan settes i sammenheng med de syn han forfekter. Yrkesvalget var aldri et reelt valg, men en videreføring av tradisjon i henhold til familieverdiene. Men nye krav til modernisering og effektivisering hadde ført en omlegging av folks handle- og innkjøpsmønstre, og utbredelsen av supermarked og varemagasin gjorde de rene slakterutsalg overflødige. Det å underkaste seg den patriarkalske familiestrukturen og etterkomme tradisjonen, er med andre ord det som har brakt Leif ut i uføret. Gjennom slakteryrket finner han verken økonomisk trygghet, eller i det hele tatt et liv han ønsker å leve.

I romanen opptrer Leif på flere områder som forsvarer av tradisjon og sedvane, og bidrar i så måte til å opprettholde det samme system som han lider under selv. Leif bryter med romanens normer, og hans verdensanskuelse fremstår som gammelmodig og utdatert. Andre karakterer gir uttrykk for at de regner hans holdninger som avleggs, men Leif holder fast på sine meninger og motsetter seg endringer. I romanen fungerer han på et vis som motsatsen til Gert, som fremstår som mer åpen for moderne ideer og utviser en villighet til å la tidstypiske politiske strømninger ha reell innvirkning på eget liv. Som vi skal komme tilbake til, er det spesielt på felt som likestilling, og i spørsmål knyttet til kjønnsrollemønstre og samliv, at avstanden mellom Leif og Gerts standpunkter blir åpenbare og gjør seg gjeldende.

### **Autentisitet og rockeideologi**

Vennskapet mellom gutta i *Scenepas* går langt tilbake, og Jeff ser tilbake på ”klikken” og det å starte et band som en viktig del av deres ungdomsopprør:



Leif, Jeff og Gert hadde gått i børnehage sammen. Leif og Jeff var kommet i første klasse sammen. Gert var kommet i deres parallellklasse, for øvrig med Poul og Sten. De fem hadde i 64 eller 65 startet et orkester. Helt fra bunden av, uten instrumenter eller noget. De var først kommet hen ad vejen. Det eneste de hadde den gang var viljen. Det var så uskyldig og renhjetet og bagtangeløst. Det hadde vært ren helhjertet protest. Protest mot tyske grisenakker, pæne habitter og motorveje. Protest på nogenlunde samme betingelser som de ægte punkere i dag, ikke Jimmy Pop og andre pengepunkere. Gert var blevet kaldt op til inspektøren og hadde i tilslørede vendinger fået stillet i udsigt, at hvis han ikke klippede sit hår, var det tvivlsomt om han kunne rykke op i næste klasse. Han hadde ikke klippet sit hår. Og han var rykket op i næste klasse. Han hadde vist ligget nummer to eller tre i klassen på det tidspunkt (Thomsen 1982, ss.137-138).

Jeff regner protestelementet som svært viktig i bandets spede begynnelse, i første omgang fremstår de ikke som annet enn et opprørsk meningsfellesskap. Det at de ser på seg selv som et "band", uavhengig av eventuelle musikalske evner eller faktiske muligheter til å skape musikk, betyr at selve musikken i bandprosjektet var av en underordnet karakter. De var sinte unge menn i sterk opposisjon til den voksenverden de aldersmessig beveget seg stadig nærmere, men langt på vei opplevde seg som fremmedgjort fra.

Ved å gripe til rockens estetikk fant de et virkemiddel for å markere motstand mot de rådende normene, og gjorde noe som på sekstitallet kunne få medlemmer av foreldregenerasjonen i harnisk, nemlig å la håret gro. Grepert fungerte som en slags stille, men svært effektiv, provokasjon, i en tid da idealet for menns utseende i bortimot ett århundre hadde vært å ha kortklippet hår og se velpleid ut. Langt hår hadde lenge vært forbeholdt kvinnene, men da Beatles' hårlengde så ut til å øke proporsjonalt med deres popularitet, ble den kjønnsstereotypiske normen brutt. Den nye frisyren var så oppsiktsvekkende og grensesprengende i forhold til datidens stil, at for en mann ved starten av sekstitallet fungerte det lange håret, som sosial markør, utløsende for en symbolrekke som ikke bare tilkjennegav den behåredes musikalske tilhørighet innen rockestilen, men også gjorde at han kunne regne med å bli assosiert med denne (sub)kulturens frivole verdier. For Gert, som valgte å utfordre skoleinspektørens sanksjonstrussel, forøvrig uten å bli akademisk skadelidende, tillegges den omstridte frisyren en sentral betydning når det gjelder hans opprørspatos og det forestående rockeprosjektet:

*I 1963 eller der omkring var der to muligheder for sådan nogle som mig. Enten blev man hængende eller også slap man fri. Vejen op igennem uddannelsessystemet regnede min slags ikke med. Den viste sig at være realistisk, men vi regnede ikke med den. Så enten gikk du ud og blev slagter ligesom Leif. Eller også... ja, eller også var der to andre jobs: professionell fodboldspiller eller musiker. I dag kan man se det unuancerede og fantasiløse i den vurdering. Men sådan var det. Professionel fodboldspiller eller pigtrådmusiker. Beatles tacklede fodboldspilleren ud av banen i sommeren 64 på lejrskolen. Det var dér, det skete. Tilbage var der drømmen om det lange hår. Drømmen om selv at være Beatles. Drømmen om frihed (Thomsen 1982, ss.112-113: kursivert som i originaltekst)*

Foreløpig fortonet rockestjernerdrømmen seg som nettopp det, en drøm. Som fjortenåring manglet de instrumenter å traktere, men definerte seg like fullt som et band og var i besittelse den nødvendige ”viljen”. Da Jeff fremhever at deres ønske om å tre i rockens verden hadde karakter av å være ”uskyldig, renhjetet og bagtaneløst”, er dette helt i tråd med det hederlighetsidealet som later til å være en av rockens grunnverdier. Et slikt utgangspunkt, hvor en uttalt økonomisk orientering er fraværende, fungerer som en garanti for at rockepraksisen er en del av et større engasjement, og skaper nødvendig avstand til det profittmotiv som kan true med å trekke hederligheten i tvil. Jeff viser til at protestintensjonen driver rockeviljen, noe som etter hans syn vitner om autentisitet og gir bandprosjektet den aura av ekthet så mange innenfor dette kulturfeltet setter som kriterium å tilstrebe. Selv om begreper som ”autentisitet” og ”ekthet” i relasjon til rock er abstrakte og høyst subjektive størrelser, fremstår de, som vi tidligere har vært inne på, helt avgjørende i det skjønnsarbeid det er å skulle vurdere artister og musikk ut ifra kategorier som troverdighet og kredibilitet.

I *Scenepas* fins også tilløp til negativ avgrensning overfor pop (forstått som hitlistemusikk), hvor kritikken begrunnes med rockeideologisk selvrettferdighet og gjøres på tilnærmet like vilkår som i *Sennepslegionen* og *Sömnen*. Et lengre tekstparti gir oss et innblikk i hva som foregår bak scenen, og fungerer til å etablere Nydahls posisjon som en verdig representant for de klassiske rockeideologiske idealer. Jeff og gutta i Nydahl gjør seg klare til å spille i et TV-program, og morer seg med å betrakte opptreden til den oppstylede amerikanske soloartisten Jimmy Pop med tilhørende punkaktige band:

Så gikk Jimmy Pop i krig. Jeff satte seg ned på scenen og så over på ham. Han så hele tiden ind i kameraet, vred surt, aggressivt, sexet, vrængende, kælent. Hans mimik skiftede lige så hurtig som formen på et æg, der kastes mod en væg. Det var intet i det. Det var tomt og hult, kun overflade og artisteri. Musikken var hidsig, hysterisk new-wave (Thomsen 1982, s.134)

Som artister forholder Jeff og Jimmy Pop seg til komplett ulike konvensjoner, og man får inntrykk av at deres respektive tilnærming til musikk fremstår som diametrale motpoler. Jimmy Pops navn henspiller åpenbart på den amerikanske artisten Iggy Pop, som i dag regnes som en av pionerene innen punkrock. På 60- og 70-tallet var Iggy Pop og hans band, The Stooges, beryktede og berømte for sine liveopptredener, som inkluderte et sceneshow hvor Iggy Pop ofte gned seg inn med blant annet rått kjøtt og peanøttsmør, og skar seg til blods med knuste flasker. I romanen plasseres Jimmy Pops musikk innenfor genren *new wave*, en genre inspirert av punk men med en noe glattere og mer poporientert produksjon. Som Jeffs syrlige bemerkninger antyder, møtes denne musikalske avarten med skepsis og mistenksomhet blant punkrockens tilhengere. Kritiske røster vil hevde at *new wave*-genren

går for å være svært profittmotivert og gjennomsyret av kommersielle krefter, noe som etter alle rockeideologiske målestokker gjør at den får karakter av å være uhederlig.

Parallellene mellom de to bladene Pop er åpenbare, men den fiktive figuren fremstilles som en langt mildere utgave av Iggy Pop. Om Jimmy Pops utseende får vi vite at han er kraftig sminket rundt øynene og kledd i sort, og at det i siste nummer av hans sceneshow kommer en sekvens hvor han simulerer en blodutredelse ved bruk av tomatketchup, river opp skjorta og smører seg inn mens han mimer sangteksten ”my heart is bleeding, my heart is bleeding”. Men der Jimmy Pop tyr til billige teatertriks for å krydre sitt sceneshow, er Iggy Pop notorisk kjent for å gjennomføre sine blodige gimmicks uten bedrag.

Under all viraken i sin opptreden, glemmer Jimmy Pop å snu seg vekk fra kameraet idet playbacken fader ut. Opptrinnet gjengis og kommenteres slik:

”Was that all right? sagde han venlig og avslappet. Han *virkede som et helt andet menneske*. ”I think so”, svarede produceren med umiskendelig dansk accent. ”I mean, we can do it one more time, if you like?” sagde den høflige og avslappede amerikanske solist. ”No, no it’s all right.” ”Well... I would like to do the end one more time. I forgot to turn around. Selvfølgelig. Det var derfor, det havde virket så pinlig. Han havde klattet rundt med tomatketchuppen og forsøgt at bilde folk ind, at hans dramatiske følelser var *ægte*. Og når et nummer *fader* ud, kan enhver høre – og specielt se – at der er noget galt, at det hele bare er effekt og show. Men hvis han vendte seg om i udfadningen, undgik han at mime, når nummeret tonedede bort (Thomsen 1982, s.134, min utheving)

Den uthevede setningen sikter til Jimmy Pops uttrykk ”off camera”, og det gjøres et poeng ut av at han umiddelbart etter sin intense sceneopptreden er i stand til å forholde seg så rolig. Oppfatningen av at artisten ”virkede som et helt andet menneske”, styrker på et vis mistanken om at Jimmy Pop ikke er hva han gir seg ut for å være. Han fremstår mer som en slags rollefigur som blir gestaltet av en skuespiller.

Jimmy Pop er åpenbart en kameravant artist, nøye regissert og kalkulert i sin fremføring, og han blir lett insisterende i sin forespørsel om å gjøre et nytt opptak. Han har en bevissthet rundt TV-mediet, og innser tvert at tabben med å bli filmet forfra samtidig med lydutfadning, kommer til å ”avsløre” illusjonen om at han faktisk synger, hvilket tar seg dårlig ut og kan få publikum til å føle seg lurt. Ved å ta i bruk kjennetegn som opprevet tøy og hard øyensminke, og benytte seg av jukseblod som rekvisitt, drar Jimmy Pop veksler på punkeestetiske elementer. Men som sitatet viser, tjener spriket mellom person og (stage) persona til at han lett gjennomskues av Jeff til å være en posør. I sin bekymring over TV-opptaket bryter Jimmy Pop også med sitt image – en ”ekte” punker ville selvsagt gitt regelrett faen, eller i det minste latt som. Scenefremføringen beskrives som å være i overkant teatralsk, med en slik stabling av klisjeer at resultatet nesten truer med å bikke Jimmy Pop over i parodi.

På den andre siden kan dette også være et eksempel på en rutinert artist som har gjennomskuet det bransjen krever.

Det er for øvrig ikke bare Jimmy Pops opptreden som rammes av beskrivelser som ”tomt og hult, kun overflate og artisteri”. Suffikset ”Pop” bidrar til at artisten gjøres til en representant for hitlistemusikk. Karakteristikkene som rettes mot ham forstås i forlengelsen til å være et uttrykk for romanens holdning hva gjelder hele kategorien pop, nemlig en oppfatning av at dette er en sjanger blottet for dybde og troverdighet, men fylt av falske konstruksjoner til ære for publikums kjøpekraft. Kontrastene, både når det gjelder fremføring og avstanden i tankegods, blir åpenbare i når vi i neste omgang ser hvordan rockebandet Nydahls opptreden beskrives:

Jeff gjorde, som han alltid hadde gjort. Han stod med sin Telecaster på maven, som han plejede, og troede på den kraft der kom fra ham og som lå i musikken. Det var også show, men det var ikke overgearet, frustreret amerikansk business. Det var Nydahl. Den ægte vare (Thomsen 1982, s.135).

Der Jimmy Pop gjør seg til og fremstilles kunstig i fakter og uttrykk, presenteres Nydahl og Jeff som artister som innbyr til troverdighet.

Et kjent og uttalt kvalitetsmål innen rock er at musikken, i form av tekst og melodi, skal kunne tåle å bli strippet ned og fremført på et purt organisk vis, kun ved bruk av vokal og akustisk gitar, uten at låtens ”kraft” går tapt. Det står for så vidt ingenting i veien for at rockeband kan ta i bruk et bredt spekter av rekvisitter, lyd- og lyseffekter, og stille med et forrykende sceneshow, men det er ikke sentralt for rockestilen og det showmessige bør virkelig ikke bli regnet for å være bærende for musikkens appell. Å kjøre et overdådig opplegg kan snarere slå uheldig ut for rockeartister, og kan oppfattes som overdreven innpakning som har til hensikt å kamuflere et svakt musikalsk produkt. Det å gjøre bruk av mange kommersielle virkemidler og bli (for) spiselig for breddepublikummet, regnes som utidig blant kjennerne, og har en tendens til å rede grunnen for beskyldninger om *sell out*.

Nydahls visuelt nedtonede opptreden viser at de har tiltro til at musikken i seg selv er nok, og er et signal om at de tar avstand fra profittmotivasjon. De er i utgangspunktet i TV-studioet sammen med Jimmy Pop fordi de også er salgbare og nyter en viss kommersiell suksess, men i motsetning til Jimmy Pop er Nydahls popularitet tjent på de ”riktige” premisene. Den delen av publikum Nydahls siktemål er å appellere til, er kjent med disse kodene og vil gjenkjenne restriktiviteten i deres stil som en bekreftelse på at kan man kan la seg bevege i trygg visshet om at den kunstneriske integriteten er ivaretatt. Fans og genuint interesserte kjernepublikummere kan være engasjerte røster på vegne av sine favorittband, og virker disse selv i medie, kultur- og underholdningsfeltet, lyttes de til og kan inneha

opinionsledende roller. For rockeband som Nydahl vil det være avgjørende å opprettholde slike nøkkelpersoners velvillige innstilling til at bandets renommé og opptreden i synergisk virkning utstråler den ønskelige autentisitet.

De virker kanskje i samme bransje, men det er altså vesentlig for Jeff å utad passe seg for å dele Jimmy Pops driv etter dollar. Så lenge Nydahl er tillitvekkende i sin troverdighet og ektefølt i sitt uttrykk, løper et publikum som lar seg overbevise og bevege heller ingen risiko for å bli dupert til å bifalle falske følelser. Samlet sett går romanens holdning derfor langt i å hevde at i motsetning til Jimmy Pop og hans like, holder Nydahls rock ingen for narr.

### **Fellesskap vs individualisme**

Gert trådte på et vis ut av fellesskapet da han valgte å prioritere egne studier og forlate Lyngby. Leif påpekte at flyttingen kom til å ødelegge samholdet i vennegjengen, og da det blir et tema ved plateinnspillingen, virker de andre bandmedlemmene noe mer inneforståtte med at plata er Jeffs soloprojekt. Dette kan tyde på at den geografiske avstanden mellom Gert og de andre i ”kliken” kan ha kostet ham muligheten til å plukke opp noen signaler i forkant om hva som var under oppseiling. Nå hadde han allerede rukket å øyne muligheten for at rockestjernelivet var innen rekkevidde, et håp de som band hadde nært helt fra ungdomstida. Gert blir derfor fullstendig tatt på senga av at bandprosjektet forkastes til fordel for solokonseptet ”Nydahl”. Etter hans syn har produsenten Jens og Jeff tatt innersvingen på dem alle ved ikke å være mer tydelig angående hvilke premisser som skulle gjelde for plata i forkant av innspillingen. På vegne av seg selv og resten av kameratgjengen føler Gert seg utmanøvrert, og for ham utgjør bitterheten over dette en tung byrde som på et vis også farger hans innstilling til alle de prosjekter han senere involverer seg i.

Vi får inntrykk av at for Gert oppleves det svikefulle i Jeffs handling at han er villig til å forsake de muligheter en karriere med bandet gir, til fordel for egne ambisjoner. For kameratene i ”kliken” medfører Jeffs platekontrakt muligheter for at de kan ha en reell fremtid utenfor det arbeidslivet de alle ser så mørkt på å være en del av, men haken er at de som band og homososialt fellesskap må finne seg i å bli reorganisert, og gå fra flat til spiss struktur. Dette bringer frem underliggende friksjon mellom de som, etter det vi har fått inntrykk av, er ”kliken”s to mest markante personligheter, Jeff og Gert. I den nye dynamikken mister Gert sitt spillerom og forventes å innta en bakseteposisjon, noe som gjør at han velger å trekke seg fremfor å legge opp til åpen konflikt. Det å utfordre Jeff fortøner seg uansett som en umulighet, all den tid han er den som sitter på platekontrakt og gjennombruddspotensial. Jeff kan derfor regne med å få de andres støtte, mens Gert står i overhengende fare for å gjøre

en svært dårlig figur, og for ham kan det hele ende opp med å bli en ydmykende affære. Ved å forlate hele prosjektet, risikerer han dermed ikke annet enn sine egne uoppfylte forhåpninger, men han får samtidig signalisert sin motstand med en viss grad av verdighet intakt.

Uttalt eller ei, utspiller det seg en maktkamp, og det at Jeff formelt gjør krav på lederposisjonen, får visse følger for kameratskapet og det musikalske samarbeidet. Med Jeff som soloartist, må samtidig bandet finne seg i å få sine roller avkortet, da de avspises som bifigurer. I Gerts perspektiv vil en slik ordning frata ham og bandet ethvert eierskap, både økonomisk og følelsmessig, til musikken og en eventuell suksess, og som backingband vil de ende opp med å bli som en form for rockens leilendinger. I sine forsikringer om at alt vil forbli det samme hva angår ”kliken”, til tross for at han vil være bandets ansikt utad, virker Jeff enten uhyre naiv som forventet at dette kom til å falle i god jord hos Gert, eller kanskje han bare ikke lot seg avskrekke av de konsekvensene han kunne se for seg.

Kameratgjengen hadde siden tidlig ungdomstid vært sterkt forankret i sin beundring av bandkonstellasjoner som The Beatles og The Rolling Stones, men på en preludinsnurr flere år før Nydahl ble en realitet, hadde Jeff betrodd Leif at han hadde begynt å skjelne til Bob Dylan for å hente inspirasjon til sine fremtidsplaner:

På det tidspunkt hadde Jeff lige læst Scaduto's biografi om Bob Dylan. Og det, han hadde snakket om, var ham selv. Jeff hadde forstået, hvilken vej man kunne gå. Han hadde fortalt Leif om sine planer den sommernat. Han hadde overbevist Leif om, at han skulle slå sit navn fast. Han ville opbygge myter over for pressen, ligesom Dylan hadde gjort. Han ville finde på interessante historier. Han ville få dem til at se op til sig, fortælle dem det, de allerhelst ville høre. Jeff havde den gang fundet en metode, og han vidste, han også havde talent. Senere viste det seg at metoden fungerede og talentet holdt. Han havde kombineret nogle gode fantasifulde historier sammen med en ironisk holdning, så pressen troede på dem uden at være helt sikker på, hvad der var ironi. Ret hurtig havde det i det hele taget vist sig at metoden blev overflødig. Det kørde af sig selv. Man behøvede ikke spekulere så meget over sit image. Det var der bare. Folk byggede selv videre på det, hvis man ikke selv direkte modarbejdede det. *Han havde trukket de andre med op. Undtagen Gert, som havde skabt sig som en åndssvag og i det hele taget havde ødelagt enhver chance for sig selv* (Thomsen 1982, s.138, min utheving)

Som sitatet viser, er Jeffs tilnærming til det å gjøre musikkarriere av den individualistiske sorten. Han opererer ikke åpent med planer av denne karakter, men i en fortrolig samtale med den kameraten som befinner seg på utsiden av bandkonstellasjonen, Leif, letter han sitt hjerte. I sin senere selvforståelse plasserer Jeff seg i sentrum for alle de muligheter som har tilfalt bandet. Nydahl vokste ut i fra hans visjon, og slik han ser det er derfor suksessen hans fortjeneste alene, en forståelse som hensetter resten av bandet til å være lite mer enn brikker i hans spill.

Med deres lange historie som meningsfellesskap og band, har ”kliken” fått karakter av å være et slags broderskap. Tatt i betraktning de nære båndene i deres maskuline forbund,

virker det underforstått at ingen skal sette seg selv og sine behov over de andres. Jeffs tro på egen fortreffelighet fremstår derfor som utidig, da den også innebærer at han mangler tiltro til sine ”brødre”. Setningen ”Han hadde trukket de andre med opp”, bekrefter at Jeff ser på seg selv som deres velgjører, i motsetning til deres likestilte. Dette egosentriske synet står i veien for hans evne til å sette seg inn i Gerts situasjon, og Jeff fremstår som helt blind for det faktum av hans ambisjoner gikk på bekostning av Gerts. Han er ikke villig til å ta innover seg at de krav han stilte ikke var mulig for Gert å etterkomme. Som frontmann forbeholdt Jeff hele stjernestatusen til seg selv, og den plassen han hadde planer å innta i rampelyset, levnet ikke mye rom for at de andre kunne skinne.

Etter hvert som Nydahl får flere oppdrag og nyter stadig større suksess, blir Jeff møtt med forespørsel fra Jan om de som backingband kan få bedre betalt. Konfrontert med dette, rettfærdiggjør Jeff sine økonomiske fordeler ved å peke på de tunge sidene ved å være leder og det ansvaret som ligger på hans skuldre. Jeff vurderer bandets ønske som et utslag av utakknemlighet, og insisterer på at Jan anerkjenner hans bidrag:

”Jeg vil bare respekteres for det her, ikke? Det er et stort stykke arbejde jeg gør, og det er grundlæggende for vores gruppe, og det ved du godt. Og derudover er der alt det praktiske. Jeg ved godt at du også er god dér, men hverken Poul eller Sten rører en finger [...] Det er enormt nedslidende arbejde. Jeg giver alt, hvad jeg har til det her. Det er *hele* mig. Forstår du det? Jeg giver ALT [...] jeg vil bare gerne respekteres for det jeg yder. Ikke mere. Bare det. Og for min skyld kan vi godt kalde os Kliken og stryke Nydahl, som Gert havde så ondt i røven over.” ”Det er jo for sent nu, mand. Det ville være åndssvagt med den medvind, vi allerede har.” ”Jo, men hvis der skal være så meget misundelse og dårlige vibes, så er det måske bedre i det lange løb. Både for bandet og musikken.” ”Nej. Det er for sent nu. Vi hedder Nydahl” (Thomsen 1982, s.90)

Jeff er så oppslukt av sine karriereplaner at han ikke lenger skiller rockeprojektet Nydahl fra sin person, for ham er dette to sider av samme sak. Et krav om at han skal dele mer av sine inntekter, oppfattes derfor et slags angrep på hans lederegenskaper, og Jeff går umiddelbart i forsvarsposisjon. Han imøtegår kritikken ved å stille bandmedlemmenes bidrag opp mot hverandre, og peke ut områder hvor de andre i bandet, som selv ikke er tilstede for å forsvare seg, kommer til kort. I tillegg til å ta i bruk en slik type splitt-og-hersk-teknikk, opptrer Jeff, etter først å ha slått fast egen makeløshet, så svært selvutslettende og stiller seg overdrevent solidarisk med bandet. Manipulasjonen er komplett da Jeff til slutt fremstår som et offer, mens bandet, her representert ved Jan, får karakter av å være totalt hensynsløs i sin griskhet. Jeff er bevisst på sin posisjon som melkeku, all den tid han også appellerer til Jans strategiske side med tanke på hva som vil være mest gunstig økonomisk sett. Han tilbyr Jan en reorganisering av bandet tilbake til en mer demokratisk struktur, noe Jan er rask til å avvise. De uttalelser Jeff forøvrig lar falle, innebærer også en dårlig kamuflert trussel om at

pengestrømmen som går bandets vei, kan ta slutt. Han sitter så å si på all makt, og for Jeff er dette en øvelse i å måle krefter som ender med at han får markert sin lederposisjon som uangripelig, og hans premisser likeså. Det ser ut til at Jeff setter sin lit til at ubehaget denne situasjonen må fremkalle hos Jan, vil være nok til å avverge nye pengekrav. Det er derfor umulig å lenger benekte at de økonomiske forholdene spiller inn, og prosjektet Nydahl får karakter av å være mer businessorientert enn hva godt er, sett med rockeideologiske øyne.

### **Alt for rocken**

Gert innså at de aldri kom til å bli Danmarks svar på Beatles, og med den drømmen svant på mange måter hans personlige rockeengasjement. Forfatterens alter ego, Gert, hadde uansett funnet en vei ut av arbeiderklasseforstaden Lyngby, og i motsetning til kameratene hadde han bokstavlig talt andre, for ikke å si flere, strenger å spille på. Bandet representerte ikke hans eneste sjanse til å oppnå anerkjennelse, og derfor var han ikke nødt til å føye seg da Jeff forskjøv maktbalansen og valgte å la individuelle fremfor kollektive hensyn råde. Flere år etter disse begivenhetene oppsummerer Gert sin handlingsmotiverende drivkraft, og hva hans erfaringer har brakt ham av lærdom i og om livet:

Da jeg var fjorten år, var der én ting vi ønskede mere end alt andet, nemlig at gøre Beatles nummeret efter. Vi *længes* efter det. Det var det mest guddommelige ønske, man kunde have, det, selv at blive så stor. Før i tiden var jeg så helvedes ambitiøs. Jeg var sikker på, at det eneste der var noget ved, var at blive kendt og elsket af alt folket. Den sat dybt nede i en, den der trang til at blive til noget. *Blive til noget*, der er i virkeligheden et enormt strengt udtryk, fordi det betyder det, det gør. Men jeg fandt altså du af at man skal lave de ting, man ha lyst til i det små, det kan for eksempel være at lave middag til sine venner eller at gå en lang tur med sin datter. Det var det jeg mente med beskedenhed. Det andet er et spil, vi er røget ind i på et eller andet tidspunkt og som de fleste bliver hængende i hele livet. Selvfølgelig skal man også arbejde. Men da ikke for at blive berømt. Man skal gøre det fordi det er sjovt, simpelt hen (Thomsen 1982, s.184)

I sin etterrasjonalisering fremholder Gert altså at lykken ikke var å finne i de grandiose drømmene om berømmelse og beundring. Foran sin kone Rie, med Jan og hans kone Betty som middagsgjester, erklærer Gert at han har forlatt forestillingen om å bli noe ”stort”, da han snarere finner mening i de små gleder i hverdagen, som å være tilstede og tilgjengelig for hygge med sine venner og sitt barn. Dette utgjør et klart skift fra de harde til de mykere verdier, og dermed også en forholdsvis konvensjonell overgang fra den maskuline til den feminine sfæren.

Leif, som prøvde å kombinere musikerlivet og familielivet da han var gift med Mona, opplevde at dette ikke var mulig. Vi får ikke vite så mye om nøyaktig hva som gikk galt mellom dem og hvorfor det endte med skilsmisse, annet enn at Leifs ustabile livsstil som omreisende musiker ikke lot seg forene med ekteskapet. Gjennom Gert og Ries kommentarer



hva angår Leif og Mona, får vi et innblikk i at de har valgt å organisere sitt forhold ut i fra et tradisjonelt kjønnsrollemønster, hvor Mona steller hjemme og varter opp Leif når han ikke er ute og tjener penger. Rie, hvis foreldre hadde en lignende ordning i sitt hushold, hadde i ung alder begynt å gjøre opprør mot sin dominerende far og fremmet likestillingstanker overfor sin mer underkuede mor. Dette førte til at situasjonen i hjemmet ble så konfliktfylt at Rie ikke så noen annen råd enn å flytte på hybel, slik at foreldrene kunne gjenvinne husfreden. Hun kaller Leifs holdninger mannsjåvinistiske, da hun og Gert er på besøk hjemme hos Leif og Mona, og blir misbilligende vitne til hvordan deres arbeidsfordeling fungerer. Gert reagerer også negativt og føler seg deprimert av hvor gammeldags Leif og Monas ekteskap virker, sett i forhold til det moderne likestillingsidealet. Han spekulerer i om det å gripe til tradisjonelle mønstre er en måte å søke noe trygt og forutsigbart til å holde fast ved, i en tid hvor normene ser ut til å være i stadig endring.

Som urban, utdannet og opplyst, representerer Gert syttitallets ”nye” mannsrolle, som, i tråd med tiden, ser seg selv som likestilt med kvinnen, og ikke som hennes leder. I sitt forhold forsøker Rie og Gert å unngå å videreføre arvede kjønns spesifikke oppfatninger ut i fra norm og vane, men heller forhandle seg frem til hvordan de skal fordele oppgavene. Likevel lykkes de ikke alltid i å følge sine fremholdte idealer: ”De hadde en rengøringsdame, der kom en gang om ugen og støvsugede og vaskede gulv. Det var en ordning Rie og han hadde indført, fordi Rie alltid syntes, at der var hende, der gjorde rent” (Thomsen 1982, s.115). De har kommet til enighet om at Rie ikke skal gjøre rent, en oppgave som tradisjonelt oppfattes som kvinnearbeid, men det virker til å ha unnslettet deres oppmerksomhet at det å sette bort husstellet til en ”rengøringsdame”, ikke bryter, men snarere bekrefter kjønnsrollemønsteret, all den tid en kvinne fortsatt er satt til å utføre oppgaven. Dersom de skulle ha ivaretatt likestillingsidealet, skulle Gert ha tatt sin skjerv, eventuelt skulle de ansatt en ”rengjøringsmann”. I stedet finner Gert det umåtelig irriterende at han forstyrres av støvsugerulyden, da han sitter opptatt med det som tradisjonelt sett må regnes som en mannlig syssel, nemlig å skrive selvbiografisk verk om den danske rocks utvikling fra 1967. Atter ser vi altså at rockesfæren stilles opp mot familiesfæren.

I rollen som far står Gert, som er deltakende i barnestellet, i motsetning til Leif. Han pleier ikke kontakt med sin sønn etter skilsmissen, da han er for opptatt med musikkkarrieren og har unnlatt å involvere seg for mye på hjemmebane. Leif ser det som Monas oppgave å ta seg av barneoppdragelsen, og igjen virker det som om Leif ser ut til å tape i sitt forsøk på å holde på tradisjon. Leif forklarer hvorfor han ikke kan passe sønnen:

Jeg kunne umulig selv have haft ham. Det var nærmest udelukket på den måde, jeg lever. Det var også hende, der tok seg av ham lige fra starten. Jeg har aldrig haft så meget med ham at gøre sådan rent praktisk. Man er også godt dum i nakken, hvis man binder sig for meget til en sådan lille skid. En skønne dag stikker hun av med den lille lort, og så kan man ikke gøre noget ved *det*. Vi var ganske sikkert gift, og så siger man at der er ligeberettigelse. Men det er en løgn. Mænd er ikke en skid, når det drejer seg om børn. Ikke en skid. Men som sagt var der hende, der tog sig mest av ham, og det var helt i orden at hun fik ham. Men selvfølgelig elsker jeg ham. Han hedder Anders. Han er skidesød (Thomsen 1982, s.131)

Leifs oppfatning innebærer langt på vei at hans livsstil fratår ham muligheten til å kjenne familielivets gleder, og derfor lar han heller være å engasjere seg i sønnen. Men han peker også på et aspekt ved likestillingsspørsmålet for å forklare seg, nemlig det han ser som menns manglende rettigheter i barnefordelingssaker ved samlivsbrudd. Mor og far skal tilsynelatende likebehandles i henhold til dansk lovverk, men Leif mener at det er et sprik mellom teori og praksis. Men i stedet for å konfrontere et system som, etter hans syn, forfordeler menn, aksepterer han at det er sånn og innretter seg deretter. Dette fungerer på et vis som en parallell til måten han forholdt seg til at alle menn i hans familie hadde blitt slaktere, hvor han valgte å føye seg og godta, snarere enn å gjøre noe forsøk på å utfordre forventningene og tradisjonen. Ifølge hans egne uttalelser setter Leif igjen til side sine egne ønsker for å følge det han oppfatter som normen, noe som atter en gang ender opp med å koste ham dyrt på det personlige plan. I motsetning til Gert som, etter å ha frigjort seg fra konvensjonene og inntatt en omsorgsrolle, ser ut til å finne stor glede i å engasjere seg i familielivet, griper Leif til en diskreditert variant av den maskuline tradisjonen og inntar rollen som ”fraværende far”. Hans begrunnelser, lettvinne eller ikke, ser ut til å bunne i en frykt for å det følelsesmessige kaos det innebærer å bli overkjørt av både norm og system.

Fra å ha vokst opp med en klokkeetro på at rocken kunne tilby han alt han ønsket, foretrekker Gert etter hvert å lete etter lykken i familielivet. Men, på tomannshånd, etter Gerts tale ved middagsbordet foran sin kone Rie, tidligere bandkollega Jan og hans kone Betty, lar Jan det skinne igjennom at han ikke så lett lar seg overbevise av Gerts kategoriske avvisning av rock:

Sikke noe fis. Dig med dit fundet mig selv og ingen amitioner. Du har jo nosserne hængende under dig som et helt sæt kirkeklokker, og hver gang du tager et skridt ramler de sammen og gør opmærksom på deres eksistens i hele omegnen [...] Det er da også udmærket... jeg mener, det er da en udmærket måde at leve på. Du har radioen... skal vi sige halvdags. Også har du Eva og familielivet den anden halve dag. Det er da en udmærket måde at kombinere tingene på [...] Men grunden til at du fant den balance, som det er så viktig for dig at reklamere for, grunden til at du sagde farvel til musiken, ved du hva det er? [...] *Grunden er den at du aldrig gav dig til musikken. Du gav deg aldrig helt* (Thomsen 1982, s.186, min utheving)

Uttalelsene viser at Jan synes Gert går vel langt i å distansere seg fra sitt tidligere rockeliv, og antyder at Gert insisterer på hvor fornøyd han er med sin nåværende tilværelse, bunner i et ønske om å tekkes damene. Ved å tre ut av det homososiale fellesskapet og inn i det heterososiale, har Gert, ifølge Jan, posisjonert seg slik at han ikke trenger å velge; han kan ta del i begge verdener. Gjennom jobben som programleder i radioen virker han fortsatt innen musikkfeltet, selv om han nå befinner seg i mediens rekke. Rockeideologisk sett er dette selvsagt en mindre høyverdig og ærefull del av musikkindustrien, siden kulturformidlingen bedrives på utpreget kommersielt basis. Men Jan er likevel positivt innstilt siden de, som representanter for rock, gjennom Gert på en måte har fått en mann plassert på "innsiden". I Jans øyne virker det derfor formildende at Gert, som en kjenner av koder og kvalitet, er i en stilling hvor han har mulighet til å kunne påvirke og gjøre noe for dansk musikkliv.

Romanen avrundes med at Jan uttrykker sin oppfatning av hvorfor Gert, i motsetning til ham selv, ikke fikk en egen musikkarriere: "Grunden er den at du aldrig gav dig til musikken. Du gav dig aldri helt" (Thomsen 1982, s.186). Dette er en holdning i helt tråd med den som tilkjennegis både i *Sennepslegionen* og *Sömnen*, om at dersom man skal lykkes innen rockefeltet, må man være villig til å gi alt, helt og holdent. I motsetning til kameratene i "klikken", øynet Gert flere alternativer til å komme seg opp og frem, og måtte følgelig ikke gå med på hva som helst, eller inngå kompromisser som ville gå på bekostning av hans egen selvfølelse. Slik Jan forstår det, og formulerer det, var dette utslagsgivende for at Gert til sist var villig til å se sine rockestjernedrømmer svinne, og med det hans "guddommelige ønske" om å etterfølge Beatles. Gert var rett og slett ikke villig til å ofre seg selv på rockens alter.

I den grad det er rimelig å lese *Scenepas* som en nøkkelroman, og dermed også som en roman om forfatterens livsvalg, blir dette et springende punkt: Thomsen bruker sitt alter ego, Gert, til å belyse årsakene for sine egne karrierevalg. Dermed får romanen ikke bare karakter av en slags begrunnelse, eller til og med apologese, den stiller også to karriereveier opp mot hverandre: musiker eller romanforfatter. Kanskje antyder den dermed også at de to ikke lar seg forene.



## 5 Avsluttende kommentar

I det foregående har jeg undersøkt ulike aspekter ved rockediskursen, slik de fremstilles i romanene *Sennepslegionen* (1987), *Sömnen* (1977) og *Scenepas* (1982). De tre romanene har tegnet til dels ulike bilder av hva som fortøner seg som viktige aspekter av rockemiljøet, men de forenes i sin fremheving av romanpersonenes hang til revolt og normbrytersk atferd. Det som virker mest handlingsmotiverende for at romanpersonene tar instrumenter og rock på alvor, er at de øyner en mulighet for å unnsnippe det de oppfatter som småborgerlighetens trange rammer og arbeidslivets klamme grep.

Romanene er nokså samstemte i hvordan de fremstiller og gjør bruk av begreper som autentisitet og ekthet, hvilke i utstrakt grad knyttes opp mot romanpersonenes rockepraksis. I den forbindelse vurderer de også kommersielle faktorer som en trussel mot egen og andres rockeideologiske forankring. For å ivareta sin integritet, er det med andre ord essensielt å holde en tydelig distanse mellom kunst og kapital.

Der romanene derimot skiller seg markant fra hverandre, er deres behandling av de kjente rockemytene ”sex, drugs & rock’n’roll”. De har alle referanser til mytene, men i forhold til de forventningene som kanskje ligger til grunn når det gjelder rockeromaner, er det påfallende hvor lite romanpersonene knyttet disse emnene opp mot sin rockepraksis. Det var tross alt et visst innslag av både turnésex og dopdød i *Sennepslegionen*, men i den grad erotiske skildringer og bruk av narkotika forekommer i *Sömnen* og *Scenepas*, har de karakter av å være så lite utbrodert, at det er vanskelig å engang finne dem nevneverdige.

*Sennepslegionen* og *Scenepas* bærer preg av å være kollektivromaner, hvor flere perspektiver belyser de aktuelle forhold og åpner for ulike betraktninger av samme begivenheter. Det at bandmedlemmene komme til orde med ”egne”, og ofte motstridende, versjoner av ulike hendelser, skaper spenning i teksten og gir innblikk i den maktkamp rockeband gjerne betegnes av. I *Sömnen* følger fortellerinstansen gjennomgående frontmannens perspektiv, og dynamikken mellom Tommy og de andre medlemmene later til å bære preg av det press han utsettes for av dem, da han ikke lenger ser seg i stand til å makte bandtilværelsen.

I den grad man på bakgrunn av de tre romanene kan formulere en slags felles normativitet, vil det være at man må være villig til å betale en høy pris for suksess innen det hektiske rockelivet. Bevegelsen fra rockesfæren til familiesfæren er et handlingsbærende element i alle de tre romanene, og selv om hoverfortellerne i varierende grad er på utkikk etter forpliktelse og fast forhold, bekrefter deres evne til omstilling en roligere tilværelse langt på vei at A4-liv og lykke ikke er helt uforenelige likevel.

## Litteraturliste

- Anson, Robert Sam: *Gone crazy and back again. The Rise and Fall of the Rolling Stone Generation*. 1981. New York, Doubleday & Company, INC
- Barker, Hugh & Taylor, Yuval: *Faking it: the quest for authenticity in popular music*. 2007. New York, W.W. Norton & Company, INC
- Bourdieu, Pierre: *Distinksjonen*. 1995. Oslo, Pax
- Greenberg, Arielle: *Youth Subcultures: Exploring Underground America*. 2007. Chicago, Pearson Education, INC
- Heath, Joseph & Potter, Andrew: *The Rebel Sell: How the counterculture became consumer culture*. 2006. Toronto, Harper Collins Publishers Ltd.
- Hebdige, Dick: *Subculture: The meaning of style*. 1979. London, Routledge
- Jørgensen, Morten: *Sennepslegionen*. 2009. Trondheim, Cappelen Damm AS
- Lundell, Ulf: *Sömnen*. 1977. Stockholm, Wahlström & Widstrand
- Molde, Audun: *Rus, rock og romantikk* (artikkel i *rus og avhengighet*, 03/2004)
- Moslet, Håkon: *TRBNGR. Sagaen om denimfolket*. 2007. Oslo, Gyldendal Norsk forlag
- Nielsen, Elo: *CCCS-Teoriene: Mellem kulturproduktion og musikkonsumtion* (artikkel i *Nordisk Forum* nr. 39-40/1983)
- Thomsen, Thorstein: *Kærlighed til romaner* (kronikk i *Politiken* 13.05.2006)
- Thomsen, Thorstein: *Scenepas – roman fra et rockmiljø*. 1982. Viborg, A/S Fremad
- Tornes, Erik: *Homofobiens utpost*. (artikkel i *Aftenposten* 19.03.2011)
- Wicke, Peter: *Rock Music: Culture, aesthetics and sociology*. 1990. Melbourne, Cambridge University Press

Nettsteder:

[www.tylden.no/lumbago](http://www.tylden.no/lumbago)

<http://modstroem.blogspot.com/2010/10/svar-fra-thorstein-thomsen.htm>

Film:

Jepsen, Jens Folmer: *CV Jørgensen- en film om skygger og skønhed*. 2006

