

## ROCK I ET KRIMINOLOGISK PERSPEKTIV\*

AV PAUL LARSSON

Tema for dette essay "rock i et kriminologisk perspektiv" kan virke tilsynelatende enkelt. Vi kjenner alle eksempler på at mange innen kulturer som assosieres med rock (som musikk og livsstil) som skinhead, mod og rockerkulturene lever på grensen av hva som for store deler av befolkningen antas å være normalt. Mange av disse miljøer vil kunne kategoriseres som avvikende og derved være naturlige studiefelt for avvikssosiologien (Becker var på mange måter en pioner med sine studier av danse og jazzmusiker miljøene i Chicago mot slutten av 40 tallet). Den som studerer rusbruk og spredning av narkotiske stoffer vil kunne lære mye av en studie av disse substanser innen jazz, blues og rockermiljøene fra 20–30 tallet og frem til i dag (Se: Shapiro 1990). Bruken av disse stoffer har nedfelt seg i den generelle rockekultur; noe de utallige tekster om temaet er et levende uttrykk for.

Før jeg går videre med dette tema vil jeg forsøke å avgrense det litt. Det er viktig å stille et par spørsmål først. For det første hva mener jeg med rock. For det annet, og i forbindelse med det første spørsmål, er det viktig å undersøke hvordan rocken påvirker menneskelige handlinger og atferd slik at de defineres som avvikende og i mest ekstreme tilfelle som kriminelle. Det vil si hvordan kan vi studere rock, som først får sine egenskaper i forhold til handlende mennesker, innen kriminologiens rammer. Det blir derved rocken som en bevegende faktor og som kulturfenomen som studeres.

Rock, eller nærmere bestemt Rock 'n' Roll er, som de fleste vet, en musikkform som kan dateres tilbake til begynnelsen av 1950 tallet. Dens krybbe mener mange ligger i Memphis, nærmere bestemt i Sam Philips platestudio Sun hvor både Elvis Presley og Jerry Lee Lewis gjorde sine første innspillinger. Rock 'n' Roll var (som Jazzen) byens musikk og ligner ganske mye på Rhythm 'n' Blues som er en utpreget svart musikkform. Mange vil gå så langt som å si at Rock 'n' Roll er Rhythm 'n' Blues utført av hvite artister for et hvitt publikum. Mot dette kan en si at de hvite artistene ofte tilførte mye Country og Bluegrass til musikkformen og at den preges av dette (eksempelvis Rockabilly musikken). På mange måter er diskusjonen om rockens røtter ganske utslitt, men den viser til noe av det sentrale ved rockekulturen, nemlig de felles myter og historiens betydning.

---

\* Dette er en noe omarbeidet versjon av min magistergradsforelesning som ble avholdt 17/6-91 over temaet.

Rock er i dag noe langt mer enn den opprinnelige Rock 'n' Roll. Det eksisterer i dag utallige trender og retninger innen rocken, de fleste av dem har en egen historie og oppfattelse av hva som er særeget ved deres stilart. Det er i dag nesten umulig å definere musikalsk hva som er rock og hva som ikke er det. Ofte ser en at forskjellige stilarter har utkrystallisert seg i egne kulturer som kjennetegnes ikke bare ved musikken, men gjennom klesstil, hårfasong, myter, historie og dans, ofte gir også filmer, blader og bøker uttrykk for deres stil og selvbevissthet. Vi kjenner grupper som Mods, Skinheads, Punks, Rockere, Teddy boys og Bikers som alle har sin musikk og uttrykksform.

Rocken er derfor ikke bare en kultur, men en sammensetning av flere stilretninger og kulturer. I det følgende vil jeg analysere rock som kultur, livsstil og verdensanskuelse. Jeg vil dessuten analysere dens betydning for hva som kan kalles avvikergrupper og ikke som samfunnsfenomen generelt. De to grupper jeg særlig vil analysere rock som livsstil i forhold til er biker kulturen og rockebandet. Det er innen slike tette grupper en finner kulturen representert i sin reneste form. Dette er viktig fordi rockekulturen i dag har blitt allemannseie og ganske stuere. I denne betydning har musikkformen mistet noe av sin ungdommelige sprengkraft. I dag selger man biler, jeans, sjokolade, Pepsi cola nær sagt hva som helst med bruk av rockemusikk i reklamen. Det er dessuten ofte de gode gamle sangene som brukes, det er de sanger som betydde noe spesielt for ungdommen, og ikke musikken til lettvektere som Bobby Vee eller Fabian. Frith (1988) ser i dette tegn på at rocken holder på å miste mye av sin tyngde og betydning og at den nå har endt opp med å fylle nostalgiske formål. Rockens sentrale plassering innen ungdomskulturen vil avta og den vil for fremtiden "bare" være en annen musikkform på linje med jazz, country og blues.

Det er flere grunner til at denne analyse av rockens sosiologiske betydning for deltakerne i avvikergrupper er den mest fruktbare fremgangsmåte. For det første er fortsatt musikkteorien og semiotikken kommet ganske kort når det gjelder å analysere rocken som musikkform. Man har i dag ingen metode eller språk som godt nok tar tak i de sentrale aspekter ved musikken. Analyser ut fra tradisjonell musikkteori har ofte vist å gi et bilde av rocken som vi rockefans ikke kjenner igjen. Ofte stiller mange akademikere med fordommer overfor deler av rocken slik at analysen lett blir fortegnende. Et eksempel er Adornos analyse av populærmusikken fra 1941 (*On popular Music*) hvor jazzen sammenlignes med klassisk musikk og (selvsagt) ender på den tapende side og blir betegnet som en sjablonmessig musikkstil.

Mange analyser av rocken baseres derfor på tekstanalyser. For akademikere er dette særlig fristende, dette er fast grunn. Det rent fysiske, kroppslige aspekt i

musikkformen kan skremme mange. En viktig grunn til at rock skal spilles høyt er at den skal føles og gjøre fysisk inntrykk. Når en tekst analyseres er det derfor viktig å fange opp det kontekstuelle som Berkaak og Ruud (1990) sier: ". . . for å kunne tolke en tekst, må man kjenne til de omstendigheter teksten ble produsert og lest under i sitt opprinnelige historiske utgangspunkt. Bare det å kunne grammatikken er ikke nok." (s. 105). At tekstanalyser er problematisk kan den stadige slakting av Heavyrocken bevitne. For denne musikkform har tekstene en annen funksjon enn for mange andre former av rock, ordene er ikke viktige i seg selv, de er der mest som noe som kan synges i forhold til musikken og er ofte av standardtyper. Tekstene er mest ment som *emosjonelle stimuli* og er med på å bygge opp under musikkformens stil og image. I praksis vil det si at de tar for seg faste tema slik som fyll, fest og damer hvis det er en rask "happy" sang, kjærlighetssorg eller andre depressive tema hvis sangen er rolig og død og lemlestelse hvis den er "tøff" eller dystert. Bildene som tekstene vekker hos den som liker denne type musikk henger ofte sammen med de forestillinger som en del av denne musikkforms folkløse. Dette er ikke mer mystisk enn den klassiske musikkens stadige henspeiling til bibelske eller mytiske tema. For heavyfansen betyr dessuten gitarsoloen og "trøkket" i bandet mer enn tekstene som ofte er ironiske, nettopp fordi tekstene er så sjablonmessige (se f. eks: Twisted Sisters tekster og videoer).

Jeg har brukt så mye plass til disse metodiske vansker for å begrunne min avgrensning til å ta for meg rockekulturen og ikke musikken eller tekstene i seg selv. Disse bør analyseres på en mer grundig måte enn jeg har mulighet til her.

I Norge har vi i liten grad faste rocke subkulturer, gjenger hvor stil og væremåte er forankret i en musikkretning. Et eksempel på dette har vi muligens i Blitz miljøet, men dette miljøet inneholder flere grupper med personer som ofte omtales som skinheads, punks og dessuten aktivitetsgrupper som AKKS og Radio Orakel. Et spørsmål er hvor strukturerte og faste disse miljøer er i de land vi kjenner dem best fra slik som England og USA. Mye kan vel tyde på at det også i disse land er forholdsvis få personer som lever fullt og helt som rockere, mods og lignende, men at langt flere blir tilskrevet en slik status ut fra kles- og hårstil, musikkpreferanser eller andre kjennetegn<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cohen (1980) nevner flere eksempler på hvordan media raskt og villig kategoriserte personer. Han nevner bl. a. et oppslag i *Dublin Evening Press* som omhandlet "Terror Comes to English Resorts. Multilated Mod Dead in Park" (s. 42). Det viste seg at den drepte ble kalt Mod fordi han hadde på seg noe som kunne kalles en Mod jakke. Shapiro (1990) viser også flere historiske eksempler på hvordan media ut fra høyst tvilsomme historier var med på å skape mytene om "The Cocain-crazed Nigger" og "reefer madness". Disse panikker rettet seg ofte mot minoriteter og ettersom jazz og senere rock var typiske svarte musikkformer så hjalp dette med å skille ut musikere som avvikergrupper.

At gruppene kan vokse, bli bedre og tettere sammenvevd kjenner vi flere eksempler på fra kriminologiens forskningsfelt. En rockekultur eller livsstil blir oftest først kjent gjennom media oppslag etter en mer eller mindre alvorlig hendelse. Vi kjenner også eksempler på at media skaper forventninger om en kulturs eksistens selv om det ikke fins grunnlag for en slik.

Et godt eksempel på dette har vi i de såkalte Rock 'n' Roll opptøyene som Elgesem (1957) beskriver. De uroligheter han skildrer utspant seg i Oslo den 20–22 september 1956 i forbindelse med premieren på filmen "Rock around the Clock". Det viste seg at media i flere dager før filmens premiere hadde hatt store oppslag om opptøyer i forbindelse med filmen i det store utland. Man forventet også uroligheter i forbindelse med visning av filmen i Oslo fordi årsaken til disse etter Elgesems ord ". . . skulle etter avisanmeldelsene være at den musikk og dans som filmen presenterte hadde virket sterkt opphissende på de ungdommelige tilskuere. Det ble videre hevdet at denne opphisselsen skulle ha et rent seksuelt anstrøk og at de amerikanske 'teen-agers' var greppet av den rene 'Rock 'n' Roll'-feber." (s. 193).

Nå viste det seg at filmen hadde en lite opphissende effekt på de flegmatiske nordboere og at urolighetene først startet utenfor kinoen etter visningen (i utlandet hadde de begynt inne i kinosalen). De uroligheter som inntraff kom av at det hadde samlet seg en stor folkemasse på 2–3 tusen personer *som forventet seg bråk*. På toppen av dette kom pågående journalister som var ute etter en story og som ba ungdommen om å danse i gatene og å lage litt show. Det hele endte med noe ruteknusing og en pittoresk scene hvor en del av ungdommene kastet poteter og gulrøtter på politiet (kanskje kunne dette være noe for Blitz, en alternativ biodynamisk demonstrasjonsform). En ting viste seg iallfall ganske klart, det var ikke rocken som var utløsende i Norge og i streng forstand var det ikke et rock 'n' roll opptøy. Dette fordi det knapt eksisterte noen slik kultur i Norge på tidspunktet. Knut Sveris (1957) undersøkelse av ungdommene som ble arrestert av politiet viste at de fleste av dem ikke hadde satt videre stor pris på filmen, men så en gylden anledning for å "få fart på sakene" som en av guttene beskrev det.

Avvikende ungdomsgrupper er ideelle offer for hva Stanley Cohen (1980) kaller moralske panikker. Disse moralske panikker kjennetegnes ved en spiralaktig opptrapping i oppmerksomhet og reaksjoner overfor den impliserte gruppe etter mediefokusering på dem. For Cohen var det gruppene Mods og Rockers som etter en del bråk ved et par Britiske badebyer i 64 og 65 ble utsatt for medias oppmerksomhet.

Hunter S. Thompsons studie av Hell's Angels (1967) fra midten av 60 tallet er et annet godt eksempel på hvordan en moralsk panikk ble skapt og en gruppe

satt i fokus for medias oppmerksomhet. Hell's Angels var bare en av flere motorsykkel grupper i California på midten av 60 tallet. Deres røtter gikk tilbake til 40 tallet og man har ofte sagt at disse motorsykkel grupper ble startet av flyvere som vendte tilbake etter krigen og ikke greide å tilpasse seg det omkringliggende samfunn. En slags moderne parallel til de grupper av maraudere (outlaws) som herjet det amerikanske samfunn etter borgerkrigen.

Ved midten av 60 tallet hadde Hell's Angels få medlemmer og Thompsons beskrivelse av dem gir ikke mye inntrykk av fart, spenning og ærefrykt. Et annet trekk ved gruppen var at den var svært løslig i sin organisering. De fleste hadde i perioder forholdsvis fast arbeid og kunne derfor ikke være med i gruppa på heltid. De fleste var ganske fattige og ligner mistenkelig mye på det bildet vi innen kriminologien har lært å kjenne av den resursfattige taper.

Det fantes flere andre gjenger som kunne konkurrere om statusen "å være verst" slik som Satan's Slaves, The Gypsy Jokers og Road Rats. Men etter en voldtektsanklage mot fire medlemmer av Hell's Angels (som senere viste seg å være falsk anklage), kjent som "The Monterey Rape", forandret deres situasjon seg dramatisk. Voldtektssaken ble slått stort opp i media og de ble nå ansett for å være *de verste*. De så ut til å nyte av publisiteten og Thompson sammenligner det noe ironisk med å slå igjennom innen showbiz når han sier at ". . . de var på grensen til 'å gjøre det stort'" (s. 22).

Etter denne hendelse ble det nedsatt en kommisjon som hadde til oppgave å undersøke gruppens aktiviteter. Ikke overraskende kom denne kommisjon opp med flere "sensasjonelle funn". Rapporten kommisjonen utgav ble så populær blant mediafolk at denne måtte trykkes i flere opplag. Hell's Angels utviklet seg nå til å bli virkelig store og deres selvbilde økte med deres antall. De ble derved reddet fra obskuritet og glemsel.

Det viktigste å merke seg her er at gruppen vokste og fikk et klarere selvbilde. Det var først nå Hell's Angels var blitt noe utover en vanlig motorsykkelgjeng. At man går inn i det bilde som skapes av en og lever opp til den forventede avvikerstatus burde ikke komme som en overraskelse på oss kriminologer. I Hell's Angels tilfelle er det noe spesielt fordi deres idealer er så negativt avvikende i forhold til allment godtatte normer.

Et sentralt poeng ved stemplingsteoriene er at man ofte drives til å forandre sin status gjennom press fordi man anses å være avvikende (push), men det finnes også klare pull mekanismer som trekker personen in i avvikergruppen. Gjennom hva Becker (1973) kaller avvikerkarrieren involveres den enkelte avviker i et eget avvikermiljø med sine normer og standarder. Dette kan for mange være en personlig redning og oppleves som positivt. Kitsuse (1962) påpekte en annen effekt som henger nøye sammen å bli tilskrevet avvikerstatus, at personenes handlinger både i fortid og nåtid tolkes ut fra hans tilhørighet. I

mange tilfelle vil dette medføre at handlingene blir sett på som "typiske" for den type mennesker. For medlemmer av biker eller rockekulturer vil dette i overveiende grad slå negativt ut, deres handlinger vil lett oppfattes som aggressive eller kriminelle.

Vender vi tilbake til motorsykkelmiljøet så kan vi se en del andre begivenheter som hadde sentral betydning for oppkomsten av en bikerkultur<sup>2</sup>. En av de viktigste hendene for bikermiljøet var filmen "Easy Rider", denne kom i 1969 og har siden fått en kultstatus innen miljøet<sup>3</sup>. I denne film var melodien "Born to be Wild" med Steppenwolf et slags tittelkutt. Etter den tid har denne sangen sammen med filmen selv blitt helt sentrale elementer i *biker* kulturen og en viktig del av deres folkløse.

I en scene i filmen starter Dennis Hopper og Petter Fonda shopperne sine, samtidig åpner låta "Born to be Wild". Det er interessant å legge merke til hvor tett sammenvevd filmens symboler, teksten og musikken er i denne film. Denne låta begynner med et ganske tungt forvrengt gitar riff som lett blandes med Harleyenes brumming. Så kommer teksten:

Get your motor runnin'  
Head out on the highway  
lookin for adventure  
in whatever comes our way.

Resten av teksten er en hyldest til det ville, frie og hemningsløse livet på veien. Samtidig er det også en hyldest til hippie kulturen, det unge og ville symbolisert gjennom motorsykkelen "Like a true nature's child we were born, born to be wild. We can climb so high. I never want to die."

Hva vi ser her er at rocken som musikform er et grunnleggende element i deres stil. Musikken er helt sentralt for deres *identitet*. Samtidig ser vi med denne film hvordan film, musikk, symboler (Peter Fonda kaster klokka på bak-

<sup>2</sup> Med bikerkultur sikter jeg til en motorsykelkultur hvor Harley Davidson sykler er de høyest verdsatte, men hvor også britiske sykler som Triumph, BSA og Norton aksepteres (i mange land omtales bikere som rockere, eksempelvis i Danmark, se: Bay 1984). Utseendemessig er langt hår og skjegg dominerende. De går oftest kledd i svart skinn, gjerne med denim jakke utenpå skinnjakka med påsydd emblem. Man blir ofte slått av hvor møkkete mange er og dessuten er det *ikke* et ideal å være tynn. Musikken de liker er oftest av typen amerikansk rock, ofte sørstatsrock – Lynyrd Skynyrd, Molly Hatchet og ZZ Top. Dessuten har de en forkjærlighet for blues og bluesrock. Mannsidealerne er typisk maskuline. Et godt eksempel på en slik gruppe i Norge er Rabies MC, selv om de har arbeidet ganske mye med å skaffe seg en mer "stueren" image.

<sup>3</sup> At filmer er viktige som påvirkningsfaktorer kan en i særlig grad se i tilfellet filmen "The Blues Brothers". Denne filmen ble en ren kultfilm; noe som innebar blant annet fornyet interesse for gammel soul musikk. Siden filmen kom har det blitt dannet egne klubber for Blues Brothers fans.

ken når han setter seg på sykkelen for å reise), klær, hår og rusmidler danner en organisk helhet, en stil eller kultur.

Selv har jeg spilt i band siden jeg var 14–15 år gammel, de seneste år i bandene First 'n' Last og Paul and the Torpedoes. Begge disse er populære i biker-miljøet. Vi spiller amerikansk sørstatsrock og Texas Rhythm 'n' Blues. Den 17 mai i år spilte vi på HDOCNs (Harley Davidson Owners Club of Norway) internasjonale treff ved Hunderfossen, tilstede var det 4–5000 sykler fra hele europa (legg merke til at man teller sykler og ikke personer). At musikk er identitet fikk vi et levende eksempel på når vi avsluttet konserten med "Born to be Wild". Det var et syn å se flere hundre fulle, møkkete, hårete bikere være med å synge teksten på sangen. De aller fleste kunne teksten, og de tok det som det var; en hyldest.

Paul Willis (1990) har utført en undersøkelse av hva han kaller "motorbike boys", det vil si motorsykkel gutter. Det som overrasker meg mest er at hans gjeng har en forkjærlighet for rock 'n' roll musikk fra 1955–1960. Det er særlig Elvis Presley og Buddy Holly som er de store heltene, men tidlig Beatles (før "Rubber Soul" og "Revolver") og Rolling Stones er også aksepterte. Willis påpeker at dette valg av musikk ikke er tilfeldig, men bevisst. Han spør så hva denne musikk reflekterer som er av sentral verdi for guttene.

Willis tolker denne forkjærlighet for de "originale" rockehelter som gikk så langt at de foretrakk singler fremfor Lp plater og 78 fremfor 45 innspillinger, som en søken etter hva han kaller *den gyldne tidsalder*. Denne tidsalder er noe engang gitt, den representerer for guttene noe sikkert og en parallell til autensiteten og maskuliniteten i motorsykkel kulturen. Dette er trekk jeg selv har truffet på i bikermiljøene, men som i Norge gir seg utslag i en sterk opptatthet av blues og bluesrock. Det er klart at denne musikktypen gir preg av det staute og maskuline og virker som en forsterker av sentrale element innen bikerkulturen. Det fysiske og rastløse ved musikkformen til Willis gutter viser til det mobile og rastløse ved deres liv, musikken gir også et uttrykk for fysisk og sosial bevegelighet. Singelen er et godt bilde på rastløsheten. I singelens glansperiode (fram til midten av 60 tallet) eksisterte en 3 minutters grense på sangene, fordi de skulle passe inn i jukeboxene. Bob Dylan var den første som sprengte denne grense med "Like a Rolling Stone" (1965) som var 6 minutter.

Når det gjelder bluesen og bluesrocken så reflekterer denne musikkform i større grad tyngde og verdighet. Det går sjelden fort (med noen unntak) og sangene er ofte lange. Det går heller ikke videre raskt med en Harley, man *cruiser* med en slik sykkel i stedet for å rase frem. Det eksisterer også en oppfatning om at man skal gli frem med en viss verdighet. Dessuten er det noe ved motorens lavfrekvente og tunge brum som kan minne om tyngden i blues.

Willis oppsummerer musikkens betydning i motorsykelkulturen slik: "Motorsykel guttene foretrakk derfor musikk som klart reflekterte og utviklet spesielle interesser og kvaliteter ved guttenes livsstil. Musikken hadde en integritet i form og atmosfære, men også en umiddelbar, uformell, konkret sikkerhet. De tilhørte popens og rockens gyldne tidsalder, men beholdt samtidig en umiddelbar evne til å besvare livets anliggender. Denne delte egenskap å svare til det grunnleggende vesen og også til overflatestilen i motorsykelkulturen forklarer musikkens sentrale plassering i kulturen." (Willis 1990, s. 50).

Det å være medlem av en spesiell rockekultur betyr også å skille mellom "dem og oss". Hos Becker var dette en sentral dimensjon i analysen av musikkmiljøet, musikerne trakk en klar grense mellom det å være musiker (ofte betegnet som "hip") og det å være "square" – det vil si ikke-musiker. De "straighte" utenforstående ble oppfattet som en trussel mot musikerens identitet, oftest fordi han ville ha dem til å spille annen musikk enn jazz som ble ansett å være musikken en skulle spille som kunstner. Disse skillelinjer går også mellom forskjellige typer grupperinger, og av og til mellom grupper av samme art (eks: "The Quinton Mob", "The Smethwick Mob", se Clarke 1976) med ulik regional tilknytning. For å illustrere dette vil jeg se på to grupper hvor det finnes en klar antagonisme, eksemplet er skinheads og hippies. For å forstå disse grupperes antagonisme vil jeg gi en skisse av deres særtrekk.

I Norge er skinheadfenomenet lite kjent, det er et typisk Britisk fenomen. Navnet skinhead viser til deres hårsveis, skinheadene barberer håret slik at det blir svært kort. Hele deres stil bygger på Britiske arbeiderklasseidealer. Spør du en skinhead om deres identitet svarer de stolt at de tilhører den eneste riktige arbeiderklassekultur innen rocken. Klærne gir også uttrykk for dette, de skal være funksjonelle, ofte arbeidsklær i solide (ofte syntetiske) stoffer. Dr. Martin boots er obligatorisk fotantrekk, disse er solide og ser maskuline ut. Det meste ved deres idealer og væremåte gjenspeiler det typisk mannlige. Aggressivitet og utagerende handlinger er på mange måter et ideale, dette gir seg av og til mindre hyggelige utslag overfor grupper de av forskjellige grunner oppfatter som truende, innvandrere og hippier er to slike grupper (Clarke 1976).

Musikken skinheadene identifiserer seg med er av flere typer, hovedsakelig er det ska musikk og mer punkete rock. Skinheadene har hatt et vist identifikasjonsproblem når det gjelder musikk, tradisjonelt har ska musikken en høy stjerne. Denne musikken er veldig glad, "uptempo" musikk som er veldig dansevenlig – det mest kjente eksemplet er sangen "My Boy Lollipop". Denne musikkform stammer fra Jamaica og er en utpreget svart musikkstil, den ble senere utviklet til den mye tyngre reggean. Det var et visst problem at denne musikk ble assosiert med svarte, dette passet dårlig med den ganske utbredte National Front tilhørigheten.



Mot slutten av 70 tallet oppstod en retning som ble kalt oi, denne musikkform hadde utspring i punken. Bandet Cockney Rejects var de største innen denne stilretning. Denne musikkform bygget opp om skinheadenes antiintellektualisme, tekstene i oi musikken er svært enkle. Musikken derimot dreier seg om det sentrale "å ha det gøy". For skinheadene betyr det å ha det gøy å drikke seg fulle, danse og småslåss, det vil si det fysiske og utagerende blir vektlagt. Andre band slik som Angelic Upstarts uttalte de frustrasjoner og den følelse av å være innelåst ("We Gotta Get Out of this Place") som også er fremtredende. Som Berkaak og Ruud (1990) påpeker så er følelsen av å stå på utsiden og å være ensom og forlatt sentralt innen rockekulturen (de har et godt eksempel med sin analyse av Elvis Presleys "Heartbreak Hotel"). Men i denne ensomhetsfølelse ligger det også klare aggressioner rettet mot det omkringliggende. Angelic Upstarts illustrerer dette med refrenget i sangen "Leave me alone" (1979):

Just go away leave me alone  
 Just go away leave me alone  
 Go away leave me fuck off and leave me  
 Go away leave me alone.

Denne musikkstilen underbygger det aggressive med korte og enkle melodier. Som hos Willis gutter så er 3 minutters låta (Ska bandet Selecter hadde en hit med "3 minute Hero") og singleformatet det som best passer deres fysiske rastløse kultur.

Hvis vi ser på en annen kultur som igjen begynner å få en viss renessanse<sup>4</sup>, hippie kulturen, så er forskjellene slående. Johnny Rotten vridde litt på det gamle ordtaket stol aldri på noen over 30 når han uttalte "Never trust a hippie!" Dette ble på en måte et slagord innen punkbevegelsen, det var trass i alt hippiekulturen og deres "dinosaur" artister de reagerte sterkest mot (Neil Young

<sup>4</sup> Lenny Kravitz suksess kan være et indisium på dette. Filmene "Rude awakening" og "Flashback" henspiller begge til denne renessanse på en symbolsk måte gjennom at hovedpersonene som er hippies har vært borte i 20 år, i "Rude awakening" (Tøff oppvåkning) har hovedpersonerne bodd i et hippie kollektiv et sted i Mellomamerika (Filmore south) og gått i tåka hele tida. Ved en ren tilfeldighet blir de involvert i planer om en ny storkrig, de reiser derfor tilbake til Amerika anno 1990 for å redde landet fra krig. Ironisk nok vil folk ha krig og filmen blir en vandring gjennom 68 generasjonens forfall (les tilpassning til det omkringliggende samfunns normer). I "Flashback" er det en protestleder og aktivist som "vender tilbake", han har vært på flukt siden begynnelsen av 70 tallet. Denne filmen er noe mer flersidig (selv om den er en ganske svak film), fordi det viser seg at hippielederen var en bløff og et resultat av tilfeldigheter. I begge filmene redde hovedpersonene av deres moralske styrke og deres budskap om fred, kjærlighet og samhold, aspekter 1990 tallets egoistiske postjappe samfunn mangler. Dette moralske selvbilde, som vi har flere andre eksempler på, står i ironisk motsetning til hvordan hippiene ble oppfattet av sin samtid.

og Pete Townsend var to av de som tok det seriøst at de ble kalt "boring old farts"). I motsetning til skinheadbevegelsen (som også oppstod på midten av 60 tallet) så var hippie bevegelsen i utgangspunktet en typisk amerikansk kulturform. Rent utseendemessig skiller hippiene seg ganske mye fra de kortklippede skinheads, langt hår og skjegg var essensielt. Klesmessig var det frie og farvemessig, ofte ganske skrikende psykedeliske, som røde. Hippiekulturen hadde nok som Christie (1968) påpeker en langt mer borgerlig tilknytning enn de Britiske ungdomskulturene. Jevnt over var de langt mer resurssterke enn f. eks. skinheadene, de var derved frigjort fra det materielle åk og kunne dyrke den antikonsumpsjonslivsstil som Christie påpeker som sentral. I hippie kulturen ble mer introverte verdier vektlagt. Man skulle se inn i seg selv og utvikle sin bevissthet, ofte ved hjelp av psykedeliske rusmidler som LSD, men langt vanligere ved bruk av canabisstoffer (disse var dessuten organiske og naturlige). I motsetning til skinheadenes aggressive utagering og søken etter å unnsnippe kjedsommeligheten ble hippie kulturen en søken innover, med mer fredsomme- lige og passiviserende rusmidler. Fred og kjærlighet ble slagord og man gikk ofte til andre kulturer og deres filosofi for å finne svar på egne spørsmål. Den vestlige kultur og religion gav i liten grad svar, den ble i større grad oppfattet som aggressiv og problemskapende. Dette er ikke merkverdig når en husker at bevegelsen bokstavelig talt blomstret under Vietnam krigen.

Det eksperimentelle og nyskapende ble vektlagt innen kunsten og særlig innen rocken. Skinheads derimot har vektlagt tradisjon.

En god representant for denne musikkstil er gruppa Greatfull Dead. Deres konserter var opplevelser, man visste ikke hvor det bar på forhånd og aller minst visste nok musikerne det. Det umiddelbare, eksperimentet og improvisasjonen var noe som lå i tida. Samtidig ble det benyttet mengder med rusmidler – husk Woodstock hvor man over PA systemet sier at den brune syra (LSD) ikke er gift, men bare dårlig syre og at man for å eksperimentere ikke bør ta mer enn en halv tablett. Dette tror jeg er en forklaring på at de kunne spille så lange sanger uten at publikum sovnet, man fikk en annen tidsopplevelse. Det er nok også av betydning at denne musikken ble sett på som skapende kunst og at man forventet at man skulle bli presentert ekte spontan kunst.

Sangen "Morning Dew" i Greatful Deads konsertversjon fra den tripple live plata (her er det ikke snakk om singler) "Europe 72" er et godt eksempel på hippiemusikk. Originalt er sangen 3 minutter 42 sekunder med Tim Rose. I originalen bygger den seg opp til et rent vulkanutbrudd av følelser, Tim Rose var en av de få hvite sangere som var en virkelig soulsanger. På coveret av plata står Tim Rose selvsikker og ser litt truende ut. Greatful Deads versjon er noe helt annet. Denne lukter av diverse alternative rusmidler og er over 10 minutter lang. Ingen aggressiv utblåsning finner sted, men en rolig "laidback" sang domi-

nerer, dette er fredelige innadvendte saker. Jerry Garcias gitarsoli (det er flere av dem) er litt søkende og langt fra Pete Townsends gitarknusing, lyden er klar og tonerne er ikke tunge.

Vi har ennå ikke berørt mulige forklaringer på hvorfor slike kulturer oppstår, hvilke funksjoner utover de rent identitetsmessige de fyller. Ifølge eldre amerikanske delkulturteorier fra 50 tallet som Cohens, Millers, Block og Niederhoffers og Cloward og Ohlins så fungerer disse subkulturer for arbeiderklasse-guttene som en hjelp til å tilpasse seg den depriverte situasjon de befant seg i. Delkulturene hjalp guttene (jentenes situasjon ble i liten grad tatt opp) med å tilpasse seg klassesamfunnet, enten gjennom å gi han alternative veier for å nå suksess eller som en forvrengning av borgerklassens idealer (frustrasjonsutløp). Delkulturene representerer "en form for problemløsning" (Hauge 1990, s. 82). For Block og Niederhoffer var pubertetskrisen hos gutter det sentrale problem mens kulturene for Miller var en måte for guttene å få bekreftet sin mannlige identitet (Hauge 1968).

De Britiske kulturer har stort sett blitt behandlet av den Marxist orienterte Birminghamskolen på 70 tallet. Mod og Teddy boy kulturene har vært forklart i lys av deres tilhørighet til arbeiderklassen. Hos Modsen (Hebdige 1976) har deres ønske om sosialmobilitet vært vektlagt. De har et slik ønske samtidig som det for de fleste av dem reelt sett ikke eksisterer noen muligheter for mobilitet i det sterkt klassedelte engelske samfunn. Modsens "smarte" klesdragt og ryddige utseende har her vært viktige holdepunkter for en slik tolkning. Man har også forklart Teddy boys (Jefferson 1976) fenomenet ut fra et lignende klassemessig perspektiv. Denne gruppe legger sterk vekt på å kle seg pent og "classy" og mye energi legges på hårsveisen ("sleiken"). Denne gruppe er dessuten sterkt tradisjonsbundet. Lik Modsen har også denne gruppe store problemer med å hevde seg og med den sosiale mobilitet, et klassisk eksempel på hva Cohen (Hauge 1968) kalte statusfrustrasjon. Resultatet har blitt hårsårhet overfor kommentarer når det gjelder deres klær og sosiale tilhørighet ("Don't You Step on My Blue Shued Shoes"). Både Mods og Teddy boys bruker store deler av sine midler til å opprettholde et riktig og stilig ytre.

Skinheadkulturen har vi allerede berørt. Innen denne har man reagert på en noe annen måte på sin sosiale posisjon. Man har gjort det til en æressak å tilhøre arbeiderklassen og har på en symbolsk måte forsøkt å gjenerobre de tapte arbeiderklassesmiljøene *Communities* som før gav en viss sikkerhet og identitet.

For alle disse (sub)kulturer har derfor det strukturelle, klassemessige perspektiv (med en stor permanent arbeidsløshet), sammen med identitetsproblemet blitt fremsatt som forklaringer. Hos disse kulturer står vektleggingen av masku-

line og tradisjonelle verdier sentralt. Dette kan man forklare ved å vise den utrygge situasjon guttene lever under, særlig under oppveksten.

På mange måter ligner dette sentrale funn innen Chicago skolen (Hauge 1968). I deres studier fra 20–30 tallets Chicago ble den sosiale disorganisasjon i slumstrøkene vektlagt som forklaring på gjengenes oppkomst. De utgjorde et av de få fora hvor kulturell overføring og læring av sentrale verdier (selv om de ble betegnet som kriminelle) foregikk. En annen side ved gjengene som særlig Thrasher vektlagt var at de utgjorde fristeder hvor de unge hadde muligheter for livsutfoldelse. Vi må ikke glemme disse mer positive og livsbejaende sider ved kulturene.

Et annet spørsmål vi ennå ikke har tatt opp er hvordan rocken fyller en slik identitetsskapende funksjon i praksis, det vil si hvordan skaper egentlig rocken en følelse av å være en mod, en skinhead eller hva det nå enn måtte være? Jeg mener at man ikke nødvendigvis behøver å tilhøre en gjeng eller en subkultur for å ta del av den generelle rockekulturen. Lawrence Grossberg (1990) har et originalt svar på dette. Han sier at rocken skaper en slags boble, en mobil omgivelse som omgir de som er opptatt av musikken. Hverdagslivet blir så sett gjennom rockebriller som bestemmer hvordan vi tolker og oppfatter våre omgivelser. Det er her fristende å trekke paralleller til en utgave av Husserls fenomenologi. Husserl sier at vi for å komme tilbake til den rene gitte virkelighet må vi skalle vekk de lag av kultur som forvrir den informasjon vi får gjennom vår sansning. Rocken skulle derved være et slikt ekstra lag som forvrenger de opprinnelige gitte sansninger.

Paul Willis (1990) og Dick Hebdige (1990) er inne på noe av det samme som Grossberg. De benytter begrepet homologi for å beskrive måten de forskjellige deler innen en kultur passer tett sammen i et hele som utgjør et eget verdi og livsstilssystem. Ovenfor så vi hvordan Willis gutter bevisst valgte en musikkform som passet som hånd i hanske med resten av deres kultur og som uttrykte verdier av sentral betydning. De danner derved en helhetlig livsstil "a whole way of life".

For på en klarere måte å få et begrep om rockens betydning for en gruppe og deres livsstil vil jeg ta for meg rockebandet. Etersom jeg selv har snart 15 års erfaring fra band miljø burde jeg kunne belyse dette fra innsiden. Becker (1973) benyttet danse- og jazzmusiker miljøene som eksempler på avvikergrupper. Jeg kjenner igjen mange av de kjennetegnene og kategoriene han opererer med ut fra egen erfaring. Det viktigste er skillet mellom innenfor og utenfor miljøet. For Becker er det store skillet mellom musiker og ikkemusiker som han betegner som "square" ("straight" er et annet godt norsk ord vi benytter i dag). Han

påpeker at musikeren ofte føler seg truet av den straighte fordi denne vil ha ham til å spille komersiell dansemusikk. Dette truer musikerens integritet og selvfølelse fordi han selv helst vil spille jazz. Jazz er en musikkform som "the square" ikke forstår, mens musikeren ser på seg selv som kunstner<sup>5</sup>.

Dette skillet kjenner jeg ikke igjen så sterkt for egen del. Dette kommer sikkert av at jeg har spilt rock som i dag vil tilsvare jazzen hos Becker. Jeg vet at en del dansemusikere er nødt til å spille musikk de ikke liker for å kunne leve av det (selv om en del liker å spille denne type musikk). Jeg kan huske et eksempel fra en spillejobb i Elverum hvor det spilte et danseband i samme restaurant som vi opptrådte. Disse spilte en etasje over i "voksen avdelingen". I en pausa kom en av gutta fra det andre bandet for å slå av en prat. Han fortalte, noe lei seg, at det var den type musikk vi spilte han selv likte, men de måtte avstå fra å spille rock av økonomiske grunner. Ofte unnskylder man seg med at man skal spille i danseband til en har betalt utstyret en spiller på og lignende, de fleste fortsetter og tilpasser seg på forskjellige måter (noe Becker også er inne på).

For musikeren i rockebandet er det tydelige skiller mellom en som er rocker og en som ikke er det. Ofte fins forakt for det "straighte" livet, dets meningsløshet og kjedsommelighet. Det "straighte" livet kjennetegnes ved et rutinemessig arbeid, ved at de liker feil musikk – å like komersiell – eller *svenske-musikk* er et godt eksempel, ved at man lever et velordnet forutsigbart familjeliv. Rockemusikeren lever utenfor denne traurige virkelighet og ofte diskuteres de *andres* liv for å forsøke å forstå dette. Samtidig viser disse diskusjonene at en oppfatter seg som annerledes og i et fellesskap.

Rockemusikerens identitet som annerledes bekreftes og bygges opp gjennom måter å kle seg på, håret, hans språk, hans preferanser når det gjelder rusmidler og sist men ikke minst hans konsumpsjon av visse typer musikk, filmer, bøker og magasiner som bekrefter hans verdi. Noe generelt kan en si at mange rockemusikere ser på seg selv som litt rotløse typer. Jeg kan kjenne igjen Shapiros beskrivelse av de myter som allerede eksisterte hos musikere som var med i "Medicine shows" rundt århundreskiftet: "Å reise var en del av mytologien som omgav musikeren: det påkalte den rastløse ånd, fritenkeren, den fredløse ubeveget av sosiale konvensjoner." (Shapiro 1990, s. 14).

Ofte oppstår en ganske spesiell kultur i rockebandet. Dette er en typisk mannekultur som nødvendigvis ikke behøver å være sjåvinistisk. Særlig i opp-

<sup>5</sup> Forskjellen mellom musiker og "square" kan også belyses ut fra den spesielle slang en del svarte musikere hadde (og har) som ofte betegnes som "jive talkin". Square er på mange måter et uttrykk som er greit, det indikerer noe firkantet, en som følger regler og ikke tenker eller ser utenfor de opptrukne rammer. En person som er hip derimot har forstått noe mer. Shapiro (1990) viser til at dette ordet har gamle røtter og egentlig betyr en person som har åpnet sine øyne. To dig, eller digge kommer av degge som betyr å forstå. En hip person digger musikk.

start perioder av band omgås man mye, man er ikke bare bandmedlemmer, men også venner i fritida. Hvis man har flere spillinger etter hverandre (er på turne) eller øver mye en periode oppstår ofte ganske spesielle kommunikasjonsformer.

Øystein Sunde sa visstnok en gang at Gitarkameratene i løpet av en turne utviklet en måte å kommunisere som var så intern at de etter en turne måtte oppholde seg en stund i en sosial trykktank før de igjen kunne slippes løs i samfunnet. Dette kjenner jeg fra egen banderfaring, ikke bare har man spesielle musikalske faguttrykk (slik som å tappe, slide, slappe, ligge frampå eller bakpå), men disse blandes raskt med annen musikerargot (det heter ikke en spillejobb, men en "gigg", å spille surt for en blåser er å "skødde", å spille solo er å ta et "kor") og eser utover i betydning til de dekker helt andre erfaringsområder. Dette er et trekk ved musikerkulturen som er medvirkende til den tendens til selvsegregering en finner.

Becker legger stor vekt på det sosiale nettverks betydning for integreringen i musikermiljøet og ens karriere muligheter. Det sosiale nettverks betydning er minst like stort i dag som dengang. Du er de du kjenner. En avgjørende forskjell fra Beckers tid er at det i dag som oftest er viktigere å "promotere" et band enn en person. Skal en lykkes i musikkmiljøet i Norge (som de fleste andre land) nytter det ikke bare å være en dyktig musiker, men du må pleie dine sosiale kontakter. Det er viktig å oppholde seg på de riktige steder samt å kjenne de riktige folk. Derfor kan en også se at mange musikere har et enormt sosialt nettverk som må opprettholdes. Dette sammen med at han ofte også forventer å få "fri børst" (gratis drikke) er selvsagt en medvirkende årsak til den utbredte alkoholisme innen næringen som jeg mener på mange måter er mer alvorlig enn annen rusbruk innen miljøet.

Som musiker kan en føle seg noe fremmedgjort overfor store deler av de kulturstudier som har vært gjort av rock som sosialt fenomen. Man kan fristes til å si som Ozzy Osbourne, en av rockens mest misforståtte artister, "They Couldn't see what I thought would be so obvious/ They hide behind the laws they make for all of us".

Rock er til syvende og sist i større grad snakk om emosjoner og de fysiske kroppslige reaksjoner musikken gir lytteren enn om dyp mening rent intellektuelt sett. Rocken gir mening, dyp mening, men å tolke denne i vanlige musikkteoretiske termer og ved bruk av snever tekstanalyse vil være å vingeklippe en sofistikert uttrykksform.

Å lese f. eks. Berkaaks avhandling i antropologi om rock "Erfaringer fra risikozonen" gjør meg både glad og nedstemt på samme tid. Noen ganger treffer

han spikeren på hodet da føler jeg et aha!, men langt oftere føler jeg at noe helt sentralt slipper unna. Dette helt sentrale er de høyst subjektive følelser du og jeg har for en sang. Dessuten, rock er ikke så alvorlig, formuleringer som "Jeg forsøker å påvise en liknende *endring i den enkelte stildeltakers posisjon i forhold til stilmaterialet i rock and roll etter at communitas er realisert i den enkeltes liv som faktisk erfaring.*" (Berkaak 1989, s. 14) kan raskt føre til intellektuell forstoppelse. En slik analyse av rock i et kriminologisk perspektiv har jeg villet unngå.

Nå mener jeg ikke at sosiologiske analyser av rocken er overflødige eller meningsløse. På mange måter er det viktig å knytte denne musikkform til de sosiale fenomen. Dette kan best skje i et større perspektiv sammen med annen kulturforskning. I Birmingham har CCCS (Center for Contemporary Cultural Studies) utført en rekke spennende studier av ungdomskulturer og deres stil.

Det viste seg at disse kulturer for de impliserte fylte funksjoner som overlevelsesstrategier i de samfunn de lever. Musikken og rocken har en selvsagt plassering i en bricolage bestående av mange elementer fra den omkringliggende verden som er med på å gi deres identitet og ordner deres tilværelse. For de Britiske Teddy boys, Mods, Skinheads, Rude boys, Punks etc har disse kulturer tatt plassen til den eldre, nå i stor grad utdødde arbeiderklassekulturen. Ifølge CCCS er disse kulturene guttenes måte å hanskas med de skrikende sosiale urettferdigheter, samtidig har bl. a. Willis (1981) vist at de verdier og normer som disse kulturer gir uttrykk for også ganske effektivt holder guttene klassemessig på plass og er med på å reprodusere den bestående sosiale struktur.

Om ikke annet så mener jeg i det foregående å ha vist den sentrale plassering rocken har for de ungdommer som tilhører forskjellige rockekulturer. Om de ikke er avviker kulturer i utgangspunktet så er de ideelle mål for moralske panikker og annen stemplende aktivitet som raskt kan føre gruppene over i klart mer avvikende former. Hvis man eksempelvis fortsetter den politiaktivitet man har bedrevet mot store deler av hva vi kaller Blitz miljøet så vil raskt deler av dette miljø kunne ende som langt mer avvikende enn hva som nå er tilfelle.

Å avgjøre hvordan rocken griper inn, og hvorfor den føles viktig i våre liv er ikke enkelt. Man ender opp med vanskelige filosofiske spørsmålsstillinger som hva kvalitet er, hvordan vi kan vite at noe er bra eller hvorfor liker noen Aerosmith mens andre foretrekker Elvis? Dette er problemstillinger som ligger langt utenfor dette essays ramme, men de fører meg inn i en noe undrende og bunnløs tilstand. Jeg lar derfor David Bowie få det siste ordet fordi han godt illustrerer disse følelser når han sier "Jeg synker i mine tankers kvikksand".

*Litteratur*

- Adorno, Theodor W.: "On Popular Music", i Frith & Godwin (eds.): *On Record*, Routledge, London, 1990.
- Bay, Joi: "Ungdomssociologi, 80-ernes samfund". Borgen, København, 1984.
- Becker, Howard S.: "Outsiders, Studies in the Sociology of Deviance". Free Press, New York, 1973.
- Berkaak, Odd Are: "Erfaringer fra risikozonen: Opplevelse, utforming og traderingsmønstre i rock and roll". Avhandling for den Filosofiske Doktorgrad, Institutt for Sosialantropologi, Universitetet i Oslo, 1989.
- Berkaak, Odd Are & Ruud, Even: "Kunstideologier og sosiale relasjoner i et rock and roll-band" i Deichmann & Frønes (red.): *Kulturanalyse*, Gyldendal, Oslo, 1990.
- Christie, Nils: "Langhåret livsstil" i *Nordisk Tidsskrift for Kriminalvidenskab*, Nr. 1-2, 1968.
- Clarke, John: "The Skinheads and the magical recovery of Community", i Hall & Jefferson (eds.): *Resistance through Rituals*, Hutchinson, London, 1976.
- Cohen, Stanley: "Folk Devils & Moral Panic, The Creation of the Mods and Rockers". Basil Blackwell, Oxford, Sec. ed., 1980.
- Elgesem, Elg: "Rock 'n' Roll-opptøyene i Oslo 20.-22. september 1956: Opptøyenes omfang og karakter" i *Nordisk Tidsskrift for Kriminalvidenskab*, Nr. 2, 1957.
- Frith, Simon (ed.): "Facing the Music". Pantheon Books, New York, 1988.
- Grossberg, Lawrence: "Is There Rock After Punk", i Frith & Goodwin (eds.): *On Record*, Routledge, London, 1990.
- Hauge, Ragnar: "Gjengkriminalitet og ungdomskultur". Universitetsforlaget, Oslo, 1968.
- Hauge, Ragnar: "Kriminalitetens årsaker". Universitetsforlaget, Oslo, 1990.
- Hebdige, Dick: "The Meaning of Mod", i Hall & Jefferson (eds.): *Resistance through Rituals*, Hutchinson, London, 1976.
- Hebdige, Dick: "Style as Homology and Signifying Practice", i Frith & Goodwin (eds.): *On Record*, Routledge, London, 1990.
- Jefferson, Tony: "Cultural Responses of the Teds: the defence of space", i Hall & Jefferson (eds.): *Resistance through Rituals*, Hutchinson, London, 1976.
- Kituse, John I.: "Societal Reactions to Deviant Behavior: Problems of Theory and Method", i *Social Problems*, 1962.
- Shapiro, Harry: "Waiting for the Man: The Story of Drugs and Popular Music", Mandarin, London, 1990.
- Sveri, Knut: "Rock 'n' Roll-opptøyene i Oslo 20.-22. september 1956: Foreløpige resultater fra en undersøkelse av de arresterte", i *Nordisk Tidsskrift for Kriminalvidenskab*, Nr. 2, 1957.
- Thompson, Hunter S.: "Hell's Angels". Penguin Books, London, 1967.
- Willis, Paul: "Fostran till lönearbete". Röda Bokförlaget, Göteborg, 1981.
- Willis, Paul: "The Golden Age", i Frith & Goodwin (eds.): *On Record*, Routledge, London, 1990.