

# Fra rockkoncert til musikvideo

– et opbrud i rockens betydninger

Af Lisbeth Ihlemann

*Diskussionen om rockmusikkens oprindelighed og ægthed har eksisteret lige så længe som rocken selv. Både kritikere og fans forsøger at trække fronter mellem »god rockmusik«, der opfattes som udtrykkende noget ægte og spontant og »dårlig rockmusik«, som lader sig iscenesætte og omklamre af den kommercielle musikindustri.*

*I denne artikel diskuteres de autenticitetsforestillinger, der gennem tiderne har præget vores vurdering af rockmusikken. Med rockkoncerten som udgangspunkt for en forståelse af det komplekse og modsætningsfyldte forhold mellem autenticitet, ægthed og iscenesættelse, undersøger Lisbeth Ihlemann musikvideoen. Den er rockens ægteskab med TV, og opfattes af nogle kritikere som det afgørende skridt væk fra rødderne. Bl.a. fordi video-mediet via distancen til tilhører/tilskuer bryder med den tilstedeværelse-her-og-nu, som er et centralt element i den "ægte" rockmusik.*

*Lisbeth Ihlemann argumenterer i artiklen dels for at rockens autenticitetsbegreb er dynamisk og flertydigt, og dels for at vores forståelse af det autentiske hele tiden er i bevægelse – ganske som rockmusikkens udtryksformer.*

Musikvideoen har efterhånden været en del af rockkulturen i godt ti år, og den er trods megen håbefuld ønsketænkning om det modsatte sandsynligvis kommet for at blive. Faktisk er musikvideoen idag uomgængelig i markedsføringen af rockmusik<sup>1</sup>, og den har udviklet sig fra primært at være et reklameprodukt til i høj grad selv at være et salgsobjekt.

Jeg vil i denne artikel gribe fat i en problematik, der er både relevant og påtrængende for forskningen i rockmusik og musikvideo, og som er meget tæt forbundet med musikvideoens sejrsgang, nemlig spørgsmålet om autenticitet.

Det vil i første omgang forme sig som en beskrivelse og undersøgelse af den helt centrale rolle forestillingen om det autentiske, spontane og ægte spiller i rockkulturen og i bevidstheden hos såvel rockfans som rockkritikere. Dernæst vil jeg forsøge at påpege dels skred og brudflader, dels sammenhænge i forhold til dette autenticitetsbegreb i for-

bindelse med musikvideoens indtræden på arenaen.

»Ad Nauseam – How MTV sells out rock & roll« er titlen på en artikel i musikmagasinet Rolling Stone (Dec. 8, 1983: 30). Overskriften er ganske symptomatisk for den forfaldshistorie, som især kritikere læser ind i rockkulturens møde med musikvideoen. Der har lydt dystre profetier om rockens snarlige død, og musikvideoen er på anklagebænken som hovedmistænkt. Artiklen i Rolling Stone fortsætter:

“MTV has turned rock & roll songs into advertising jingles (...) Those were the freewheeling times (i 60'erne, red.), where the assumption was that rock music was a catalyst for an artistic ethic that rejected commercialism. If it felt good, say it or play it (...) In the Sixties politics and music fused. But there are no more political statements. The only thing rock fans have in common is the music.”

Musikvideoens og MTV's succes fortolkes som det ultimative knæfald for kommerciali-

tet og iscenesættelse. Musikvideoens visualitet forekommer da også på mange måder så kalkuleret, fragmenteret og præget af genbrug, at det uundgåeligt må anfægte et autenticitetsbegreb, der i høj grad er bundet op på spontanitet og udlevelse.

Op gennem 80'erne, musikvideoens årti, synes det at blive stadig vigtigere for rockkunstnerne at fremhæve og eksplicite deres autenticitet. Jagten på rødder og oprindelig har dels udtrykt sig i form af allehånde revivals: soulrevival'en i sen-firserne og her senest en bluesrevival. Dels som en markant øget interesse for tredje-verdens musik, flere af rockens store navne (f.eks. Paul Simon, David Byrne, Peter Gabriel) har hentet inspiration fra etnisk musik.

På den hjemlige musikscene har trenden i 1991 været, at ethvert rockorkester med respekt for sig må have et par mørklødede (helst mulat-) korpiger med på scenen. Vi ved jo alle, at de sorte bare har det i sig, det der med rytme og så'n.

Naturligheden og det sorte (de afrikanske rødder) er en vigtig bestanddel i rockens autenticitet, som jeg nu vil forsøge at nærme mig yderligere. Mit udgangspunkt vil i første omgang være rockkoncerten, der kan ses som selve inkarnationen af rocken, som den begivenhed hvor rockens væsen og karaktertræk træder tydeligst frem.

## Rockkoncerten

Rockkoncerten er en masseoplevelse. Fællesskabet musikere og publikum imellem er et meget vigtigt træk. Stjernen/sangeren er formidler af de fælles følelser og de fælles energier. Han er både brændpunktet og katalysatoren for gruppen (alle tilstedeværende), og han er den, som anviser vejen til en anden tilstand, til det ekstatiske, og deri består hans virkelige mesterskab som stjerne.

Denne koncertoplevelse er en totaloplevelse – alle sanser og hele personen involveres. Der er lyd, der er en mangfoldighed af synsindtryk først og fremmest fra scenen (musikerne, kostumer, scenografi, lys, koreografi

etc), der er lugt, der er den næsten taktile fornemmelse af musikken og der er fornemmelsen af krop, ens egen krop, de andres kroppe, dans, sveden og masen.

Netop kroppens tilstedeværelse her og nu er en forudsætning for det ekstatiske moment, der er i enhver »rigtig« rock-koncertoplevelse. Ekstasen er en udadvendt bevægelse (modsat den kontemplative lytning), hvor tilhøreren så et sige glemmer sig selv og opsluges i kroppen, i dansen.

Alle disse træk har tydelige rødder tilbage til rockkoncertens historiske aner. I første omgang til blueskoncerten, derfra tilbage over slavernes gudstjenester helt tilbage til den ritualiserede hverdag i det førkoloniale Afrik<sup>2</sup>.

Det oprørske, det provokatoriske er yderligere et meget vigtigt element i rockkoncerten og i rocken som sådan. Dette træk opstår i mødet mellem sort kultur og hvid massekultur, nemlig da rhythm'n blues-musikken i midten af 50'erne »opdages« af hvide radio-DJ's og lynhurtigt transformeres til rock'n roll. Det sker også via hvide coverversioner af sorte rhythm'n bluesnumre. Således er f.eks. Bill Haley's rock'n roll-hit *Shake, Rattle and Roll* (1954) en coverversion. Nummeret blev oprindeligt lanceret af rhythm'n blues-artisten Joe Turner.

Rockens vældige fysiske energi og appel var en provokerende modsætning til 50'ernes pæne og renskurede idealhverdag<sup>3</sup>, y og kom til at symbolisere »det andet«, det ukontrollerede, det vilde, sexualiteten. I den sorte kultur var kropslig udfoldelse og hengivelse i forbindelse med musikoplevelse og i skabelse af musik en tradition og et givet element.

Modsætningen mellem den »vilde« rock og den pæne, etablerede kultur bundede naturligtvis i den splittelse mellem sort og hvid, som gennemsyrede USA på alle niveauer fra den konkrete virkeligheds til bevidsthedens dannelse af kategorier, men blev også det første fingerpeg om, hvordan rockens autenticitet kunne forstås: som en dyrkelse af det andet og det oprindelige, det spontane og det marginaliserede.

Rockkoncerten kan altså ses som en vide-reførsel af markante træk fra den afro-amerikanske musikkultur, der når de optræder i en ny kontekst, i den hvide kultur, delvist etablerer nye betydninger – hvor det provokerende er det centrale tema.

## 60'erne og 70'erne: Den ideologiske dimension

I midten af 60'erne får dette provokatoriske element tilføjet en ideologisk overbygning. Rockmusikken havde indtil da været en rimelig uartikuleret, larmende fornægtelse af forældregenerationens »kedelige« livsstil, men den bliver nu et af de vigtigste udtryk for ungdomsoprøret. Rocken bliver revolutionær, visionær, progressiv, og den formulerer det. Rocken passer med sin kulturhistoriske ballast, med sin status af »det andet«, som fod i huse til de nye ideologiske strømninger, den elektriske guitar lige i synet på the establishment<sup>4</sup>.

Denne ideologisering baner vejen for etableringen af kategorierne højkultur/lavkultur indenfor rocken, og her spiller autenticitetsspørgsmålet en vigtig og afgørende rolle. Spørgsmålet om kunstværkets originalitet og om kunstnerens ægte og dybe udtryk er på dagsordenen. Ganske som i den borgerlige kunsts selvforståelse, finder vi i rockkulturen myten om kunstneren som bohème, som outsider. Den autentiske rockkunstner er et utilpasset individ fra storbyens gader eller fra en støvet lilleby, han har hutlet sig igennem hundredvis af gigs på småklubber, uden at gå på selv det mindste kompromis med sin musik og uden at glemme sine rødder!

Modsætningen mellem højt og lavt kommer fremfor alt til at dreje sig om kommerzialitet vs. ikke-kommerzialitet. Simon Frith skriver:

“In the last sixties, 'rock' had been established as the praiseword, distinguishing serious or powerful music from 'commercial rubbish' and formula sounds.” (1988: 4).

Op gennem 70'erne udspiller denne høj/lav-valorisering sig på forskellige måder, f.eks. er den kommercielle disco ifølge kritikernes smagsdom absolut en uantagelig stilart. Glamour, stardom, overdrivelse og dansemusik er yt på parnasset. Kritikeren er i øvrigt en relativt ny figur i rocksammenhængen, men hans funktion er ganske som i den etablerede højkultur, han skal hjælpe os med at skille skæg fra snot.

Efter ungdomsoprørets euforiske dage begynder den »rigtige«, den autentiske rock at lide af forskellige sygdomme og almindeligt forfald. Gamle giganter som Rolling Stones befinder sig i et kreativt dødvande, andre bands bliver opløst, dødsfald etc. Det bliver reggaemusikken og først og fremmest punk'en, der i denne periode fejres som den ikke-kommercielle, som den autentiske musik. »Punk rock comes from the street, it's totally real,« udtaler Who-guitaristen Pete Townsend ifølge Dave Laing (1985: 103). Den egentlige punkmusik får lille udbredelse, hvorimod punkkulturen bliver genstand for stor akademisk interesse<sup>5</sup>. I punken ser vi nemlig en sand ophobning af de rigtige tegn på rock-autenticitet: oprør, provokation, rødder, gade-troværdighed, spontanitet, gruppefællesskab, ideologi (spil selv!) og ikke-kommerzialitet.

Kort sagt sker der fra 1967 og frem til 80'erne det, at ideologi bliver lig med autenticitet, i kritikerkredse, blandt toneangivende hvide rockmusikere og i populærkulturforskningen. Rockstjernen bliver, gennem hele det imager<sup>6</sup>, der omgiver ham og gennem rockmytologien, simpelthen tillagt ideologiske overbevisninger af ovennævnte karakter, hvadenten hun er i besiddelse af dem eller ej.

## 80'erne og 90'erne: Iscenesættelse, stil og ideologiens indoptagelse

I 80'erne og 90'erne synes mindst to parallelle udviklingsspor at tegne rocken. For det første synes rockens ideologiske bestanddele

tilsyneladende indoptaget. Her ser jeg det ændrede forhold mellem rockmusikken og TV-mediet som et tydeligt eksempel. Almindeligvis er og var rockens oprørsenergi blevet opfattet som uforenelig med den passive konsumerer foran dummekassen. Også selvom rocken faktisk altid, lige fra sin barndom i 50'erne, har været tæt knyttet til markedsføring via TV. Men da musikvideoen boomer i begyndelsen af 80'erne forandres denne antipati til voldsom »kærlighed«. Rockmusik er f.eks. et ganske harmløst indslag hver fredag i Eleve2eren, en fast ingrediens i nationens fredags-underholdningskage. Og min fantasi rækker næsten ikke til at forestille mig, hvad der i den situation skulle kunne bringe sindene i kog. Det kunne muligvis være synet af bare tissemand, men hvilket rockband ville på den anden side være dumme nok til at forspilde en måske enestående chance for TV-dækning alene for provokationens skyld.

I dagens rockmusik er den korrekte ideologi blevet et tegn, og i visse dele af rocken er autenticitet nærmest en stilart, hos kunstnere som f.eks. Sting, Bruce Springsteen, U2 etc. Rocken er blevet sympatisk, eftertænsksom og samvittighedsfuld, men den er ikke længere farlig.

Den del af rockmusikken, der ikke kan indtages, er udraderet til virkeligt marginale felter, for måske senere at blive indoptaget, få slebet et par kanter i den proces det er at komme til fadet, til pengene og til berømmelsen – et interessant forløb, vi dog ikke skal opholde os mere ved i denne omgang.

For det andet begynder visualiteten, iscenesættelsen og understregningen af stil at spille en større og større rolle, ikke mindst tilskyndet af musikvideoens opdukken på arenaen. Kimen til denne udvikling ses allerede langt tidligere, vi må ikke glemme, at rocken altid har haft en meget stærk visuel side. Lige fra 50'er-rockernes »koslik og anderumper« har stjernens visuelle fremtoning været utrolig betydningsfuld og har tjent som identifikationsobjekt for forskellige ungdomsgrupperinger.

Hvad jeg vil fremhæve som det mest interessante i denne forbindelse er det komplekse og ofte modsætningfyldte forhold mellem autenticitet, ægthed og iscenesættelse, som bliver stadig mere tydeligt op gennem rockens historie. Vi opfatter jo spontaniteten og det dybtføjte udtryk, som en vigtig del af rockens autenticitet, men denne forestilling om det spontane bliver ødelagt, hvis musikken og den visuelle fremtræden er for iscenesat og stileret.

Prøver vi at efterspore dette modsætningsforhold historisk ved f.eks. at undersøge de afro-amerikanske rødder i både religiøs og verdslig sammenhæng, finder vi imidlertid det for os paradoksale forhold, at iscenesættelsen og det spontane udtryk mødes i en planlagt performance, i ritualen. Et af de klassiske eksempler på dette er soulsangeren James Browns legendariske besvimelsesscener, der er en fast og uundværlig ingrediens i hans koncerter: under det lange slowtempo-nummer *It's a Man's Man's World* falder Brown på et tidspunkt sammen på scenen, hvorefter han iføres en kappe og hjælpes ud. Inden han er kommet helt ud, river han sig imidlertid løs og løber tilbage til mikrofonen, og nu gentager hele seancen sig nogle gange, og Brown iføres hver gang en kappe i en ny farve. Dette optrin var naturligvis fra starten iscenesat, men var på samme tid performerens anvisning til publikum om vejen til den spontane oplevelse og dermed til det ekstatiske (jvf. mine beskrivelser ovenfor). Ekstasen er på den måde en villet oplevelse, som ritualens rammer er muliggørelsen af og forudsætningen for.

### Metafortælling - stjernens betydning

Men der er unægteligt et stykke vej fra de semi-rituelle iscenesættelser, som er specifikt funderet i afro-amerikansk kultur, til f.eks. en Michael Jacksons selviscenesættelse. Kan vi overhovedet på nogen måde forstå Jacksons fremtræden som autentisk? Og har den nogen rituel fundering?



Michael Jackson i videoen »Dirty Diana«

Lad os starte med at se på stjernens placering i dette problem-kompleks. Ligegyldigt hvilken del af rockmusikken vi dykker ned i, er stjernen helt centralt placeret. Som ovenfor nævnt er stjernens rolle i forbindelse med koncerten, at være formidler af fælles følelser og energier, og meget af autenticiteten står og falder i denne situation med hans evner til at udtrykke disse.

Rockstjernen formidler ikke et bestemt musikalsk værk; han er på en måde værket, han træder frem foran værket og bliver selv den primære begivenhed. Dermed forflyttes en god del af betydningsdannelsen fra musikkens og tekstens indhold til eksponeringen af stjernen, og enhver fortælling i rocken bliver således også en fortælling om stjernen selv.

I denne metafortælling om stjernen indgår både alt det vi ved og tror vi ved om

stjernen: myter, facts, egne fortolkninger skabt af musikken, billeder, tekster, medieomtale osv. Fortællingen handler ikke om selve mennesket bag stjernefacaden, som vi jo af gode grunde aldrig vil komme til at kende, men om den særegne blanding og spil mellem stjernefacaden og det vi tror er personen bagved.

Metafortællingen om Michael Jackson illustrerer dette meget godt og lad mig i flæng kaste nogle af de brikker ud, som denne fortælling består af: han har været sangstjerne siden barndommen. Han sover i en iltkiste om natten, fordi han tror at han så vil leve længere. Hans største idol er Peter Pan og hans bedste ven en chimpanse, som han iøvrigt foreslog Elizabeth Taylor skulle være forlover ved hendes seneste bryllup (hvilket hun dog afslog). Hans 80'er-produktion (især *Thriller*) har på mange måder været ba-

nebrydende og har solgt helt fænomenalt godt. Han er menneskesky, giver ikke interviews og bor nærmest i en armeret fæstning. Han har gennemgået utallige plastik-kirurgiske operationer, hvorved han har fået sit ansigt helt modelleret om, så han kunne komme til at ligne Diana Ross. Der har i den anledning verseret hårdnakkede rygter om, at hans næse er ved at bryde endeligt sammen – den er blevet lavet om for mange gange.

Alt dette har jo ikke særlig meget med rockmusik at gøre, men er alligevel en viden, der ligger i baghovedet, når vi hører og ser Jackson. Jackson spiller også selv på myten, f.eks. i nummeret *Dirty Diana*<sup>7</sup>, hvor man, hvis man er bare en smule bekendt med Jackson-fortællingen vil spekulere på, om han mon hentyder til Diana Ross.

Kernen i Jacksons stjernepersona ligger for mig at se netop i mødet mellem på den ene side den ekstreme skyhed og eksklusivitet og på den anden side de voldsomme, sexuelt farvede udladninger, som kendetegner både hans karakteristiske vokalstil og hans sceneoptræden. Jeg fascineres (og frastødes) af dobbeltheden i hans fortælling, af den sære blanding af barnlig uskyld, ekstreme påfund, kalkuleret sex og autoritativ professionalisme, af billedet af den ensomme mande-dreng, der tilsyneladende kun lever på scenen.

Netop oplevelsen af stjernens hengivelse og udleven sig på scenen er, som ovenfor nævnt, central i forståelsen og bedømmelsen af autenticiteten.

Stjernen beder med sin hengivelse til »the performance« om publikums hengivelse, stjernen er den karismatiske vejviser. Det karismatiske er tæt forbundet med den visuelle fremtræden og som regel også med stemmens sound. En stor del af stjernens autenticitet og formidling af sig selv ligger netop i forvaltningen af stemmen<sup>8</sup>. Stemmen er repræsentationen af det menneskelige, og dermed i høj grad også repræsentationen af kroppen. Stemmen er det instrument, som er allermest intimt forbundet med mennesket, da den jo »bor« i menneskets krop.

Tit indebærer hengivelsen et moment af skrøbelighed, måske som en følge af denne eksplicitering af det menneskelige. Det klassiske eksempel er i den forbindelse Elvis Presley's come-back koncert i Honolulu (1973), hvor vi med hjertet i hænderne oplever en tydeligt omtåget Elvis, der alligevel formår at fortælle – sig selv.

## Fantasi og fiktion

Man kan meget vel opfatte musikvideoen som den foreløbige endestation i een lang bevægelse væk fra rødderne, fra det autentiske hen mod det iscenesatte, det kunstige. Men så lukker man ihvertifælde mindst det ene øje for kompleksiteten i rockens selvforståelse. For lige såvel som oprøret, det provokatoriske er væsentlige elementer, så har rocken også udpræget karakter af fantasi og fiktion. Rockkulturen kan forstås som et frium, hvor kontroversielle holdninger og attituder kan udfolde sig, uden at det får konsekvenser i individets dagligdag i det omgivende samfund.

I essaysamlingen *Blissed Out* diskuterer den engelske musikkritiker Simon Reynolds rockens udvikling i 80'erne, og han interesserer sig især for autenticitetsproblematikken. Når jeg vælger at knytte an til Reynolds her, er det fordi han forsøger at gentænke og genindsætte det provokatoriske element i rocken. Det gør han meget overrumplende ved at knytte an til den af kritikken og høj-kulturen mest foragtede kategori – nemlig pop, når det er allermest overdrevent og vulgært.

Reynolds fremhæver netop fantasi-og-fiktions-elementet på bekostning af den ideologiske diskurs. Den progressive rock har udspillet sin rolle som revser, siger han, den er istedet blevet samvittighedsfuld og pligtopyldende. Hvem har f.eks. ikke krummet tæer over det patetiske syn af tidens rockstjerner for fuld udblæsning i snart hvilken som helst god sags tjeneste – kurderne, sultende i Afrika, AIDS-ofre, ofre for færgeforlis etc. Ganske vist værdige sager at støtte, men

ikke med rockmusik som underlægning. Rollen som fornuftens løftede pegefinger tilkommer ikke rocken, den er uforenelig med hysteriet, med overdrivelsen, med selvfor-glemmelsen, med tilbedelsen af stjernen, kort sagt med alt det, der gør rockmusikken værd at beskæftige sig med. Rock er og skal være *jouissance*, ikke *plaisir*, siger Reynolds med henvisning til Roland Barthes<sup>9</sup>.

### Spontanitet eller iscenesættelse?

Det er rockens provokatoriske element, det verbaliserede oprør, som mere end noget andet syntes at være omdrejningspunktet. Dette element, som i første omgang blot betegnede det andet, bliver efter 60'erne rockens vandmærke for autenticitet. I denne periode dannes et rockens autenticitetsbegreb, der først og fremmest er et produkt af den vestlige kulturs kunst- og kunstneropfattelse, men med en glorificering og nærmest sankrosant dyrkelse af rockens historiske rødder, som er funderet i en blandingskultur, det sorte Amerika.

Denne fusion skaber mange brudflader i rockens betydningsdannelse, hvoraf forholdet mellem på den ene side naturlighed, ægthed og spontanitet og på den anden side iscenesættelse må fremhæves som det centrale skisma. Hvilket man kan vælge at tolke på forskellige måder; som dybde vs. overflade, ikkekommerciel vs. kommerciel, sort vs. hvid, originalitet vs. standardisering/stilisering etc.

Når vi ser på den ideologiske dimension og det provokatoriske element i forbindelse med disse kategorier, synes der at være sket en glidende forandringsproces i løbet af 80'erne. I virkeligheden kan vi nok slet ikke tale om provokation i forbindelse med rockmusik mere. Den »rigtige« rock er forlængst stedt til hvile i enten finkulturens eller den almindelige accepts favntag<sup>10</sup>, og selvom f.eks. både Prince, Public Enemy eller sågar Madonna kan få os til at glippe en ekstra gang med øjnene eller ørerne, har selv spillet med den dårlige smag sin forsonende momenter.

### Musikvideo – mellem TV og rock

Jeg beskrev indledningsvis musikvideoen som det tydeligste tegn på de forandringer, der er sket med rockens status og betydningsdannelse i 80'erne. Dermed mener jeg ikke, at vi skal betragte den som et medie med et funkende nyt bud på de ovenfor beskrevne problemstillinger. Musikvideoen er tværtimod på godt og ondt kendetegnet ved at være en præcis afspejling af de omgivende tematikker.

Jeg har allerede kort omtalt TV-mediets forandrede status i forhold til rockmusikken som et bryllup mellem to tidligere uforenelige størrelser. Frugten af anstrengelserne blev en hybrid, nemlig musikvideoen, der således har rødder i begge lejre. Det nye forhold mellem rock og TV er tilsyneladende en forandring af et af rockens centrale dogmer: tilstedeværelse-her-og-nu. Hvor den autentiske oplevelse af rockmusik (d.v.s. koncerten) har fordret totalt nærvær og tilstedeværelse af både tilhørere/tilskuere og musikere, kommer der med musikvideoen et element af distance ind i receptionen. Distancen synes ikke i første omgang at fremtræde som en særlig kvalitet, men snarere som mangel på nærvær, mangel på fællesskab og mangel på den intense og fysiske medleven. Musikvideoen betoner fællesskabet som *imagination*, som tegn, hvor koncerten betoner det konkrete musikalske og fysiske nærvær.

Simon Frith fremhæver<sup>11</sup>, at musikvideoen forsøger at kompensere for dette tab af oplevelsesintensitet ved at lade billedsiden imitere nogle af musikkens karaktertræk. Således mener han, at bevægelse (kamerabevægelse, klip og aktørers bevægelse) bliver en metafor for støjen og lydstyrken, og at montageelementet er den visuelle ekvivalent for moderne studieproduktions lagkageteknik. Genta-gelsen, som er et yderst markant træk i al rockmusik, kan ikke direkte overføres til det visuelle, da det ikke er lystfyldt at se præcis samme klip igen og igen. Istedet bliver glæden-ved-det-samme til glæden-ved-det-som-ligner, siger Frith.

Dette forsøg på visuel imitation vidner om, at der i musikvideoen er sket nogle forskydninger i relationerne mellem det musikalske og det visuelle, set i forhold til f.eks. koncerten. Hvor rockkoncerten ideelt set må opleves som et integreret hele med musikken i centrum, har billedsiden i musikvideoen tilsyneladende en mere prominent plads i receptionen. Selvom musikkens karakter, stil og struktur er afgørende for billedsiden udformning (musikken er jo skabt før billederne) og selvom tanken om en musikvideo uden musik er fuldstændig absurd, så er og bliver det musik på fjernsynets betingelser. Det betyder, at musik eksisterer på et primært visuelt medies betingelser, et medie hvor musikken ofte reduceres til underlægning.

Forskydningen af forholdet mellem musik og billede medfører naturligvis, at der i musikvideoen er øget fokus på iscenesættelsen og på pointeringen af stjernepersonen. Modsat nærværet og fællesskabet kan stjernepersonen nemlig godt formidles ud gennem den lille firkantede kasse. Videomediet har fostret en helt ny slags stjerner, hvis udstråling og karisma allerbedst kan formidles gennem skærmen. Madonna er det mest so-leklare eksempel på en stjerne i besiddelse af en absolut suveræn videostar-quality. Uden videoen havde hun (sandsynligvis) ikke opnået den status.

Madonna's projekt er ganske befriende med konsekvent selviscenesættelse og med en åbenlys reverens til det overdrevne og det vulgære. Men ser vi på musikvideoerne på f.eks. MTV-Europe, er de fleste i høj grad bundet op på det, man kan kalde den iscenesatte autenticitet. Hvormed jeg mener, at de på en eller anden måde repeterer og expliciteter rockmytologien. Det kan være en bekymret Phil Collins, der synger om hjemløse (*Another Day in Paradise*) og på den måde demonstrerer sin ideologiske habitus. Det kan være George Michael, der i fuldt rock'n roll-orнат (læderjakke, Levi's, cowboystøvler, solbriller og akustisk guitar) samt medbragt Wurlitzer-jukebox skal signalere, at han har

sin street-credibility i orden (*Faith*). Og der kan findes tusind andre eksempler.

## Den 'uautentiske' musikvideo

Simon Reynolds advokerer i *Blissed Out* for en befrielse fra den ideologiske og progressive rock, som han mener forlængst er blevet regressiv. Men også Reynolds søger efter 'det andet', og han finder det bl.a. i pop, i techno og i house. Stilarter der ikke fejrer det dybe, det naturlige og oprindelige, men derimod iscenesættelsen, teknologien og det kunstige.

Her bevæger vi os igen ind omkring skismaet naturlighed /iscenesættelse. For omend mange musikvideoer, som ovenfor nævnt, stræber efter at bevise de respektive kunstneres autenticitet og originalitet, så kan de ikke løbe fra iscenesættelsen. Den er så at si-ge bygget ind i modellen. Hvorimod fejringen af det iscenesatte og uautentiske paradoksalt nok forekommer mere ægte. Musikvideoen *Groove is in the Heart*<sup>12</sup> (med Deee-lite) er næsten skræddersyet som eksempel på denne negering af de autoriserede rockværdier, musikalsk som visuelt. Videoen er interessant fordi den holder sig inden for de populære musikalske og -kulturelle rammer, samtidig med at den dekonstruerer enhver antydning af autenticitet. Næsten alt er lån, skrot eller efterligninger. Pop og avantgarde i samme åndedrag.

Musikkens fundament er et to-takters basriff samlet fra Herbie Hancock-nummeret *Bring Down the Birds*, der sammen med et tromme/percussionspor og et støjspør danner den kontinuerlige del af underlægningen. Støjspøret er simpelthen lyden af en fest. Oven på dette er lagt utallige fills, riffs og breaks af højst forskellig karakter, lige fra regulære blæserriffs til diverse affaldslyde. Underlægningen fremstår mildt sagt som kaotisk, uproportioneret, påtrængende og mærkeligt forvreden. Vores livline igennem nummeret er vokalen, som er rimelig regulær og til at følge. Den er taleagtig i dybt leje i versene, mere sunget i et højere leje i omkvædene og karakteriseres ved en hånlig



guttural og nasal snerren i det dybe leje og en overraskende piget lethed/udtynding i det høje.

Billedsiden består stort set af personer i bevægelse eller positur, af skiftende kamera-vinkler og beskæringer og af en evigt bevægelig baggrund, der hele tiden skifter farve. Her er naturligvis ikke antydning af handling/fortælling, men netop kun iscenesættelser og positurer, udført med en pantomimeagtig humor.

I lighed med de fleste musikvideoer tager billedsiden i *Groove is in the Heart* afsæt i musikkens stemning og karakter. Som musikken tager også scenografi, kostumer og farveskala sit udgangspunkt i en tidlig 70'er-æstetik. Valget af kameravinkler (primært fugle- og frøperspektiv tæt på personerne) understøtter musikkens forvredne og søsyge karakter. Endelig understreges hele tiden

det uægte; i musikken fremstår dette som lån og skrot, på billedsiden bliver det f.eks. i indledningbilledet sangeren iført 'fake fur'. Eller mod slutningen, hvor en af funkmusikkens legender, saxofonisten Maceo Parker<sup>13</sup>, vises spillende, men tydeligvis ikke den musik vi hører. Intet lades uantastet, end ikke en af de autentiske 'forfædre'.

### Er rocken autentisk?

Rockens udtryksformer og betydninger er hele tiden i bevægelse. Omend vi langt hen af vejen kan forstå rockkoncerten som den rene, den ægte form, så lades jo heller ikke den uantastet. Under indtryk af musikvideoen synes koncerten at blive en slags meta-koncert, den er mere show og mindre ekstase, mere forførelse og mindre henrykkelse.

Det er især skabelsen af scenarier, som har



Positur fra »Groove is in the Heart«



*Deee-lite med Marceo Parker. Fra venstre: Lady Miss Kier, Parker, Jungle DJ Towa Towa og Super DJ Dmitri*

påvirket koncerten. Den øgede fokusering på alskens visuelle påfund og tonstunge scenografier har i den grad bundet koncertens forløb op på minutiøse drejebøger, af den hårfine balance mellem spontanitet og kontrol har forrykket sig. Og derfra er skridtet til at lade være med at spille på scenen jo kort. Mange af de store rock- og popnavne laver idag sing back eller play back ved koncerterne (f.eks. Madonna).

Det er besværligt og fyldt med paradokser at diskutere rockens autenticitetsbegreb, fordi det er stykket sammen af fragmenter fra forskellige kulturelle sfærer. Det bliver ikke nemmere af, at vi tilsyneladende befinder os i et slags kulturelt vadested, en overgangskultur, hvor forskellige holdninger og værdier ombyrdes. Den klassiske kritik af næsten enhver ændring i rockmusikken går i reglen

på, at det nye er kunstigt og uautentisk, hvis ikke det kommer fra gaden og folket. Derfor fejres punk og hip hop som autentiske, mens disco eller teeny-pop (f.eks. New Kids on the Block) ikke bliver det. Vi skal passe på, at vi ikke kommer til at reproducere den finkulturelle fordømmelse af pop og rock, fordi det er et tegn på, at vi måske alligevel ikke har formået at forstå, hvad der er på spil.

Vi kan dog ikke komme uden om, at autenticitetsbegrebet stadig er centralt både i kritikken og i vor egen indre målestok. Vi kan ikke lade være med at længes og søge efter det oprindelige og efter henrykkelsen. Men vores forståelse af hvad, der er oprindeligt, flytter sig hele tiden, så om tyve år vil vi sikkert finde de første musikvideoer meget autentiske.

## Noter

1. Jeg anvender betegnelsen rock i bred forstand, d.v.s. at den både omfatter den rockorienterede del af populærmusikken, dansemusik og »rigtig« rock.
2. Den udveksling mellem sort og hvid musikkultur, der fører frem til bl.a. rock, er naturligvis langt mere kompleks end ovenfor antydet. Det vil imidlertid føre alt for vidt at udrede dette her. Jeg henviser til gode redegørelser i f.eks. Charlie Gillet: *The Sound of the City* (Laurel Ed., 1970) og Greil Marcus: *Mystery Train* (Omnibus Press, 1977).
3. Elvis Presley's roterende hofter mente man jo eksempelvis var for skrap kost for TV-seerne i 1956, da han skulle optræde i et Ed Sullivan-show. Følgelig blev han kun vist fra taljen og opefter.
4. Når Jimi Hendrix i 1967 spillede Star Sprangled Banner, var han således inkarnationen af det andet. Den aggressiv-potente sorte mand, der sønderriver flaghymnen i en kakofoni af guitarforvrængning.
5. F.eks. fra Centre for Contemporary Cultural Studies ved universitetet i Birmingham.
6. The imagery er svært at oversætte præcist til dansk.
7. Nummeret er fra cd'en *Bad*, som udkom 1987.
8. Her udgør Madonna er ganske interessant undtagelse. Hun er på trods af en middelmådig stemme, alligevel blevet en af 80'ernes store stjerner. Omend vi skal være forsigtige med at generalisere på disse komplekse problemstillinger, er det måske et tegn på en langsom glidning af fokus fra musikalsk talent og evne til den blotte iscenesættelsens magi.
9. Reynolds har hentet begreberne fra *The Pleasure of the Text* (Hill and Wang, 1977).
10. Disse ting er dog under stadig og turbulent forandring. Der synes f.eks. i den skrivende stund at være tegn på rockens genkomst (endnu en gang) med Seattle-bølgen, der tæller bands som Nirvana og Pearl Jam. Ikke overraskende tiljublede af kritikken!
11. I artiklen *Making Sense of Video*, som findes i *Music for Pleasure*.

12. Fra cd'en *World Clique* (Elektra, 1990). å 13. Bl.a. mangeåring leder af Horny Horns, saxofonist hos James Brown m.m.

## Litteratur

- Adorno, Theodor W.: *On Popular Music*. In: Frith & Goodwin, (ed.): *On Record*, (Routledge 1990).
- Benjamin, Walter: *Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder*. In: *Kulturindustri* (Rhodos 1973).
- Bosæus, Catarina og Lisbeth Ihlemann: *Om musikvideo*, da capo nr. 1, 1991.
- Arbejdspapirer fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet.
- Brolinson, Per-Erik og Holger Larsen: *Satisfactions – studier i ungdomskulturens musikestetik*. (Stockholm 1990).
- Frith, Simon: *Music for Pleasure* (Polity Press 1988).
- Goodwin, Andrew: *Sample and Hold*. In: Frith & Goodwin, (ed.): *On Record*, (Routledge 1990).
- Hebdige, Dick: *Subkultur og Stil*. (Sjakalen 1983).
- Ihlemann, Lisbeth: *Roll over Beethoven – om analyse af rockmusik*. In: *Cæcilia*, årbog 1991 fra Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet.
- Jameson, Fredric: *Postmodernismen og den sene kapitalismes kulturelle logik*. In: *Kultur & Klasse* 1985.
- Laing, Dave: *One Chord Wonders. Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes, 1985.
- Levy, Steven: *Ad Nauseam – How MTV sells out rock & roll*. In: *Rolling Stone* Dec. 8, 1983.
- Reynolds, Simon: *Blissed Out. Serpent's Tail* 1990.
- Rørdam Larsen, Charlotte: *Rock, myter og ritualer*. In: *Cæcilia*, årbog 1991 fra Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet.

Lisbeth Ihlemann er kandidatspændiat ved Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet.

# Det gode, det dårlige og det ligegyldige

– *Hvordan man beskytter populærkulturen mod populisterne*

Af Simon Frith

*I de senere år har man ofte diskuteret spørgsmålet om højkultur over for lavkultur, eller finkultur over for populærkultur. Et ofte fremført synspunkt har været, at skellet mellem dem er under nedbrydning i det postmoderne samfund (se Ib Bondebjergs artikel i *MedieKultur* nr. 9). En anden vinkel har været spørgsmålet om kvalitet: Er det ikke mere muligt at skelne mellem godt og skidt, er alt blevet lige-gyldigt i den pluralistiske kultur? (se artiklerne af Kim Schrøder i *MedieKultur* nr. 7, og Jostein Gripsrud i nr. 14).*

*Den britiske rocksociolog Simon Frith argumenterer imod den opfattelse at skellet mellem fin- og populærkultur er identisk med skellet mellem borgerskabets »gode smag« over for arbejderklassens »dårlige«. Han plæderer i stedet for, at alle former for kulturpraksis har deres »høje« og »lave« varianter, på tværs af traditionelle klasseshel. Inden for eksempel både rockmusik og klassisk musik, film og varietè, må man således ifølge Frith – imod den populistiske værdinivellering – skelne mellem et mindre, feinschmeckende »kultpublikum« og en større skare af mere ligegyldige »forbrugere«. Artiklen er oversat fra engelsk af Kim Schrøder.*

I sin bog *Origins of the Popular Style* foreslår musikforskeren Peter Van Der Merwe at

hvis man anskuer det 20. århundredes populærmusik under èt, kan de fleste mennesker sikkert blive enige om, at en del af den er fortræffelig, en del er uudholdelig, og det meste er ret ligegyldigt. Hvad det gode, det dårlige og det ligegyldige har tilfælles er et musikalsk sprog. (Van Der Merwe 1989:3)

Det kan de fleste vist erklære sig enige i. Uenigheden opstår, når man skal til at afgøre, hvilke sange, genrer eller musikere der er gode, hvilke der er dårlige og hvilke der er ligegyldige. Og, som Van Der Merwe påpeger, er sådanne æstetiske vurderinger (herunder også opdelingen i fin- og trivialkultur) kun mulige, fordi de foregår inden for rammerne af en fælles kritisk musikdiskurs og hviler på den antagelse, at vi ved, hvad den musik, vi elsker og afskyr, 'betyder'.

Tag for eksempel følgende tre autoritative udtalelser. Den første kommer fra en af de mest berømte konservative intellektuelle i 1980'erne, Allan Bloom. I bogen *The Closing of the American Mind* skriver han:

Rockmusikken har kun én appel: en barbarisk appel til det seksuelle begær – ikke til kærligheden, ikke til Eros, men til det utæmmede og uudviklede seksuelle begær. (...) Den har tre store lyriske temaer: sex, had og en vammel, hyklerisk udgave af næstekærlighed. (Bloom 1987:73-74)

Den anden udtalelse kommer fra den venstreorienterede kritiker Mark Crispin Miller. Han skrev i 1977 i *The New York Review of Books*:

Rockkritikeren kæmper for at fortolke noget, der ikke kræver nogen fortolkning, (...) prøver at vurdere og forklare en musik, hvis kunstnere og tilhørere er anti-intellektuelle og for