

Lille spejl på væggen der. . .

– fascination og fællesskab, ensomhed og identitet i rockmusikken (1)

af Anders Rou Jensen

Oprindelig var denne artikel planlagt som et forsøg på at indkredse Elvis Costellos musikalske produktion i forhold til et par af indlæggene om rockmusik og sex i Modspil 15–16. De mange associationer, der meldte sig, efterhånden som jeg begyndte at tænke nærmere over tingene, gjorde det vanskeligt at afstikke grænserne for artiklens indhold. Jeg følte efterhånden, at jeg sad med et begrebsapparat og en disposition til en bog om rockens historie! Af samme grund er der i artiklen en række løse ender og en række mere prøvende formuleringer og konklusioner, som jeg håber senere at kunne uddybe og afrunde i en omfangsmæssigt mere passende sammenhæng.

Det afsindige nærvær og fascinationens skrift

Problemet med rock – for nu at formulere det en smule negativt – er, at den ligesom alle andre kunstarter drejer sig om **det hele** – det vil sige f.eks. også om det, den ikke explicit siger noget om.

Problemet med rock er endvidere i særdeleshed, dens udøvers utroligt høje ambitionsniveau. Polemisk og forkortet kunne man nærmest formulere det således, at det tilstræbte udtryk altid er større end selve livets – p.g.a. det indeholdte overskud, den indeholdte energi og koncentration. Og i den forbindelse kan jeg stadig ikke få det engelske udtryk **a frantic now** ud af hovedet. Rocken er nemlig et **afsindigt nærvær**, når den i lykkelige stunder brænder sig selv op hurtigere end selve livets hastighed. Den står vitterligt i disse øjeblikke i næsten bogstaveligste forstand på sine egne gloende pæle. . .

Og derfor – netop lige præcis derfor – er den også så svær at få hold på, så svær at analysere tilfredsstillende bagefter, så svær at strukturere i en lineær og – i forhold til musikkens totale udsagn – altid bornert og begrænset beskrivelse.

Dette problem bliver naturligvis ikke mindre, hvis man på forhånd vælger at indsnævre indfaldsvinklen ved blot at

anskue musikken under et enkelt aspekt. På den anden side er det ligeså klart, at denne fremgangsmåde kan blive nødvendig, hvis man overhovedet skal have sagt noget (eller har noget at skulle have sagt. . .) om rockens indhold og udtryk, da man jo netop fra udgangspunktet nærmest er fortabt, hvis man forsøger at få det hele med.

Og fascination kunne f.eks. være et sådant passende aspekt, idet fascination selvfølgelig altid har spillet en fremtrædende rolle i rockens historie – fordi rocken handler om den oppositionelle frihed, kunne man sige, handler den naturligvis bl.a. også om fascination.

Forsøgsvist kunne man hævde, at det i forbindelse med dette aspekt ville være hensigtsmæssigt at satse på tre adskilte underafgrænsninger; nemlig dels selve teksternes bogstavelige udsagn, dels den rent individuelle, enestående formidling af udtrykket samt endelig det tilgrundliggende, ideale musikalske materiale.

Og netop her slår det mig, at den tilsyneladende relevans af denne opsplitning måske er ganske speciel værdifuld og nødvendig i forbindelse med rockmusik: Den hænger nemlig uløseligt sammen med, at rock er og bliver den mest selvforstærkende, mest selvsuggerende, mest selvkommenterende, mest selvoptagede og selvtilfredse af samtlige kunstarter. Rocken eksisterer – anskuet på denne måde – i et uberegneligt og hvileløst spændingsfelt mellem genkendelse, forskydning og identitet. Et spil, som måske kan tolkes som en endeløs **skrift**, en endeløs udskriven eller fremskriven af metafor og metonymi, der måske i sidste instans er et rastløst og forskelsløst begær efter mening. Eller liv. Eller det hele – og mere til. . .

Det er også på denne måde, det er rimeligt at hævde, at rockens totale udsagn altid beforder fascinationen i mere udpræget grad end alle andre kunstarter.

Ingen andre steder er muligheder nemlig så oplagt for et komplekst og gådefuldt spil på det kun tilsyneladende og over-

fladiske sammenfald mellem udtryk, indhold og kunstner. Og med fare for at foregribe noget, der senere skal uddybes, skal jeg blot komme med et enkelt navn som hentydning: David Bowie.

Denne helt essentielle fascinationsdimension i rocken udspringer, som antydnet ovenfor, netop af rockens evigt accelererende selvspejling eller selvreflektion; dens konstante tilbagevendende og henvisning til sig selv; dens ekstremt narcissistiske optagethed af sit eget færdige udtryk. At dette igen hænger nøje sammen med rockens karakter af massefænomen og mediebegivenhed er indlysende, men det er på den anden side ligeså klart, at den helt nødvendige forudsætning er at finde i rockens grundliggende oppositionelle karakter, dens kompromiløse frihedstrang og identitetskrav. Eller dens inderste konfliktfyldte væsen af stadig forsvinden og fastholden i en uuhårbelig dynamik, der altid falder ud som et suverænt objekt for fascinationen.

Elvis og uskylden

Som en begyndelse må man naturligvis starte med Elvis Presley som det første store idol, det første egentlige sex-symbol på rockscenen. Presleys position kan med rette betegnes som den ureflekterede idolrolle. Presley er i denne sammenhæng – det vil sige i forhold til sandhedsværdien i sit eget udtryk – først og fremmest karakteriseret ved at være noget nær optimalt uskyldig.

Dette hænger naturligvis sammen med, at Presley var den første rockmusiker der fundamentalt bevægede verden. For hvis f.eks. Bill Haley rockede hele døgnet rundt og blev ved med det år ud og år ind uden at flytte sig en tomme, så er det hos Presley først og fremmest ny- og nuheden, der er så overrumpende.

Presleys pludselige dramatik. Den måde han træder ind i verden på, når han resolut lægger stilheden bag sig og satser alt på at markere sin egen enestående tilstedeværelse. Her er jeg, synger Presley som ingen andre – hverken før eller efter.

På den måde bygger allerede Presleys første Sun-indspilninger basalt på opgøret og det drastiske vendepunkt. At komme udefra – ung, ensom og stolt – for at lægge gud og hvermand bag sig og i stedet give sig fanden i vold. Netop at træde ind i verden på et nyt sted, på en ny måde. At erobre det ukendte og uanede gennem et uberegneligt overskud af vilje og energi.

På den anden side er det ligeså afgørende, at Presley aldrig forholdt sig bevidst i videre forstand eller reflektorisk til sin egen musik, sit eget image og sin egen transcendentale betydning. Det eneste, man finder i den retning er en underliggende jublende forundring over, at dette virkelig er muligt. At denne ufattelige frihed ikke blot er indenfor rækkevidde, men at den også kan fastholdes og realiseres gang på gang.



Dette er samtidig Presleys tragiske og kroniske uskyld: at han altid vendte ryggen til spejlet, beruset som han var af sin egen ufattelige succes, den altomfattende accept han mødte af sit eget evigt umodne, groteske vrangbillede af den forræderiske amerikanske drøm.

Og i denne forbindelse er det nærmest en dødelig ironi, at han blev betragtet og tituleret som **The King**. Kongen af rock'n'roll – altid med sin far ved sin side og altid fuldt og helt i sin managers, Tom Parkers, hule metalhånd.

Stones og syndefaldet

Derimod er det netop ikke ironisk, at Rolling Stones – og dette er næste kapitel i historien – blev betegnet som The Princes of Rock. For med Presley var standarden sat, scenen erobret og spillet – denne på en gang guddommelige komedie og djævelske tragedie – kunne tage sin begyndelse.

Og når der her er særlig grund til at slå ned på Rolling Stones, er det naturligvis først og fremmest p.g.a. gruppens

sanger og største, mest gådefulde skuespiller, Michael Philip Jagger.

Fordi Jagger introducerer en langt mere bevidst og dobbelttydig holdning til sit eget idolimage end tidligere set i rock-sammenhæng. Kunne man f.eks. have forestillet sig at Carly Simon havde sunget »You're So Vain« om Elvis Presley? Jagger bryder nemlig Presleys uskyldige idolrolle ved at være konstant forfængelig omkring sin egen forfængelighed. . .

Men også på andre måder er Rolling Stones med til at markere et brud med 50'ernes amerikanske rock'n'roll. Sammen med først og fremmest Beatles, Bob Dylan og The Doors understreger Stones nemlig op igennem 60'erne og et lille stykke ind i 70'erne at deres ærinde er mere end blot det at spille musik. »It's a way of life«, som Keith Richard udtalte det: Det drejer sig om at udtrykke en sammenhængende livsstil og livsholdning gennem musikken. Og gennem teksterne og den totale fremtrædelsesform. Og især de sidste to ting er væsentlige: Med – bl.a. – Stones sker der en tydelig selvstændiggørelse af både tekst og image, der pludselig gør det samlede udtryk langt mere subversivt, provokerende og mange-tydigt, end man var vant til fra 50'ernes rock'n'roll.

Således er det jo ganske symptomatisk, at Presley kun i enkelte undtagelsestilfælde var med til at komponere og skrive sit eget materiale. For ham var det tilstrækkeligt blot at synge, og den måde, han gjorde det på, var på det tidspunkt i sig selv en imponerende understregning og erobring af hidtil ukendte og uerkendte områder, men han opnåede aldrig at stille sig selv spørgsmålene: Hvad og hvorfor?

På samme måde er det væsentligt at 50'ernes to betydeligste rock'n'roll sangskrivere Chuck Berry og Eddie Cochran heller aldrig nåede ud over den blotte spontaneitet og urefleksoriske selvforglemmelse i deres ellers klassiske og epokegørende rock'n'roll. Først med Stones, Beatles, Dylan og Doors fik musikken for alvor identitet og gennemslagskraft ud over det private og isolerede. Og især hos Stones er denne bevægelse tydelig: den kompromiløse seksualitet, den foragtende narcissisme – til det sidste gennemført med en frygtindgydende konsekvens – kunne aldrig udspringe af uskyld, uvidenhed eller selvforglemmelse, men er netop resultatet af en bevidsthedsmæssig opvågnen – eller opstandelse – der pludselig både leger med og seriøst fordrer friheden i langt mere kompleks og omfangsrig grad end 50'ernes musik nogensinde havde gjort.



Den skrækindjagende trodsighed og respektløshed, der altid ligger og luror livsfarligt i Stones' bedste sange, vender sig pludseligt i luften og ser i et svimlende øjeblik lytteren og publikummet direkte i øjnene: Er du angst for dig selv og dit liv?

Dette er det inderste spil i Stones suveræne iscenesættelse af det, der egentlig i kraft af selve sit væsen trodser enhver iscenesættelse, nemlig livets essentielle og eksistentielle flygtighed.

Dette er Stones gennemførte, grænseoverskridende indsats og formidable intuitive lykketræf: at markere livet i takt med livet selv, at falde sammen med selve kravet om frihed, men samtidig arrogant benægte enhver form for didaktisk distance eller filosofisk tilbageslæthed og bedreviden.

Denne fundamentale og trodsige udjævning, denne evigt tilbagevendende nulstilling af alle moral- og værdihierarkier, der på engang er den yderste konsekvens og den første drivkraft i Stones' samlede udtryk, er imidlertid også garant for gruppens enestående unddragelse af en række traditionelle kunstneriske, pædagogiske og politiske faldgruber. I Stones' oppositionelle projekt i rockmusikalske rammer forefindes trætheden, opholdet og borertheden kun som fravær. Det er derfor, gruppen i så optimal grad er istand til at sætte verden i bevægelse – i næsten alle udtrykkets betydninger. Det er her grænsen dræbende og dristigt trækkes mellem tolerance og frihed, og Stones' fuldkomne satsen på netop sidstnævnte, betyder i sidste instans, at gruppen aldrig med rette kan anklages for blot at forvandle holdningsløsheden til – dekadent og livstræt – holdning.

Stones er ganske rigtigt til tider endog meget dybt involverede i en flirt med netop holdningsløsheden, men er alligevel også altid på vej et andet sted hen. Og det er dette, skridtet og fremskridtets usikre nødvendighed, der danner den komplekse dynamik i hele gruppens fremtrædelsesform. Eller som Keith Richard svarede, da han blev spurgt, om der var et gennemgående tema i gruppens sange: »Well, Yeah – girls, I suppose. . .«

Fascination og fremmedgørelse

Dette er unddragelsen og fastholdelsen – eller måske den sublime **Verfremdung** – og det er dette, der udløser en hel generations fascination af gruppen og musikken. Det næste afgørende spørgsmål er så naturligvis, om denne fascination ikke resulterer i en total blokering. Om ikke der i Stones' antiautoritære attitude ligger et skjult magtgrundlag, der virker afvæbende på lyttere og publikum og efterlader dem i en tilstand af rådvildhed.

Og når spørgsmålet i det hele taget kan formuleres på denne måde, er det selvfølgelig, fordi svaret allerede er bekræftende: Stones' isende **take-it-or-leave-it**-holdning er selvfølgelig asocial og nedbrydende i den forstand, at den altid udelader alle mellemregninger, gode råd og pragmatiske løsningsforslag. Stones er – ihvertfald til og med »Exile on Main Street« (1972) – den retningsløse, uberegnelige, oppositionelle narcissisme og selvtilstrækkelighed – men hvis du vil, kan du godt være med, du skal bare selv bearbejde fascinationen og få din tilværelse til at falde sammen med din egen livsstil. Og så er Stones' foragt for fællesskabet pludselig vendt til en udogmatisk eksemplificering af andre muligheder, ligesom den blokerende fascination med et slag er vendt til et nøgent og livsvigtigt møde med friheden.

Ingen andre har i rockmusikken som Stones og Mick Jagger formået at arbejde med denne gennemgribende dobbelthed i spillet omkring musik og image. På den anden side er de problemer, Stones er blevet konfronteret med i den retning, på ingen måde enestående. Det er blot bearbejdningen og løsningsforsøgene der er forskellige.

Således er det klart, at netop forholdet til fællesskabet blev af afgørende betydning med 60'ers rockens bevidsthedsmæssige opvågnen. En opvågnen der som antydning, dels betød, at man som musiker blev sin egen position som idol bevidst og

som dels indebar, at man pludselig i langt højere grad end tidligere forstod både ansvaret og de kunstneriske muligheder som var forbundet med denne nye selverkendelse.

Anskuet på denne måde er det netop rigtigt, at denne generation af rockmusikere markerede rockens oprindelige uskyldstab. Og bruddets realitet eller processens fuldbyrdelse kan næsten stedfæstes helt præcist ved en række plade-henvisninger: Stones' erobring af et fuldgyldigt personligt musikalsk terræn på »Aftermath« (1966) og derefter slag på slag en række sammensatte, åbne, vedkommende **statements**, der kom så tæt på en hel generations tidsånd, som det overhovedet kunne lade sig gøre uden at blive forudsigelig – »Beggars Banquet«, »Let It Bleed« (1969), »Sticky Fingers« (1971) og »Exile On Main Street« (1972); Bob Dylans antipuritanske, anarkistiske modenhed, udsyn og dristighed på »Bringing It All Back Home« (1965), »Highway 61 Revisited« (1965) og »Blonde On Blonde« (1966); Beatles' successive, nærmest grænseløse udvidelse eller undfangelse af det totale popmusikalske univers kulminerende med »Sgt. Pepper« (1967); Ray Davies' stædigt oparbejdede, personligt formulerede, udogmatisk indignation og samfundsregistreren stort set fra »Something Else« (1968) og frem til idag; Pete Townshends intellektuelle analytiske åbenhed og ærlighed i et ofte pinefuldt forsøg på netop at indkredse problemkomplekset identitet, idolrolle, samfund og generationsforskelle: »Tommy« (1968), »Quadrophenia« (1973). Og for The Doors allerede markeret fra starten med »The End« fra gruppens første LP »The Doors« (1967).

Her skriver gruppen og måske især sangeren Jim Morrison rockmusikken direkte ind i Ødipus-myten:

»Father?«

»Yes son.«

»I wanna kill you! Mother – I wanna. . .«

Herefter var der ingen vej tilbage: Uskylden og barndommen var for stædse lukket land, og det symbolske faderdrabs fuldbyrdelse understregedes samme år af Jimi Hendrix' optræden ved Monterey Pop Festival, da han som en mytisk gestus lod fallossymbolet – sin guitar – gå op i flammer. For straks efter at erobre den tilbage og i årene efter anvende den som en slags elektrisk tryllestav, der åbnede for et andet rum: Underbevidstheden, kosmos samt den universielle harmoni og kærlighed.

2. og sidste del af Anders Rou Jensens artikel følger i nr. 21.