

# Lille spejl på væggen der...

– fascination og fællesskab, ensomhed og identitet i rockmusikken (2)

af Anders Rou Jensen

## Doors og frihedsvisionen

Og det er naturligvis også her Doors og Jim Morrison træder ind. I langt større udstrækning end Stones har gruppen en entydig tro på en nærmest pædagogisk befordring af et anderledes fællesskab, ligesom Morrison i mere udpræget grad end Jagger bevarer en mere overskuelig og måske mindre dialektisk integritet i betydningsfeltet sanger/idol/menneske.

I forhold til Jagger forekommer Morrison umiddelbart mere ærlig og utvetydig i sin rolle som formidler af overgangen mellem det manifeste og latente. Morrison tillader sig aldrig et øjeblik at lege med sin position som den surrelle frelser. Han er netop i enhver form for selvforståelse stoffernes og drømmenes nye Messias, men derved bliver han også langt lettere at indfange og fastholde. Han glider aldrig af, som Jagger så tit gør det – både gådefuldt og irriterende, men altid pirrende, drilende, lokkende. . .

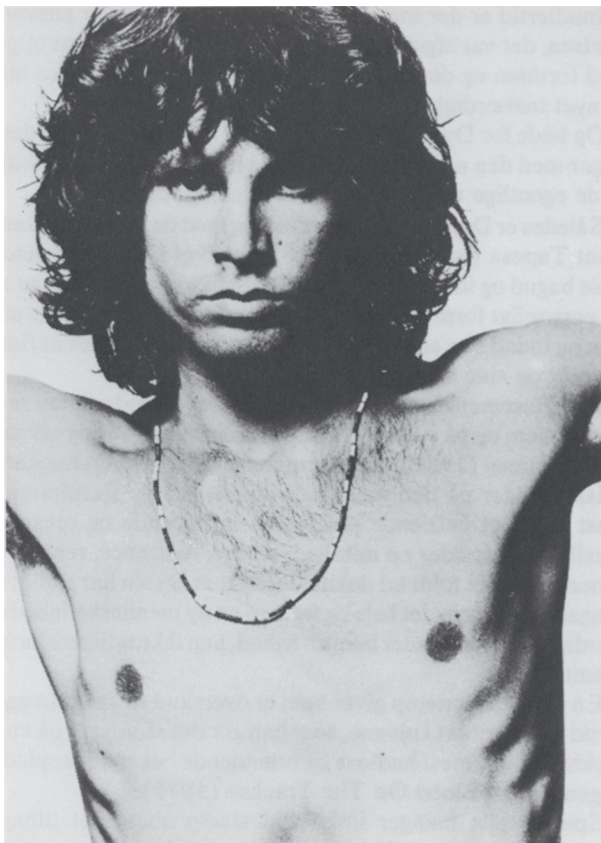
Anskuet på denne måde lever Morrison altid op til forventningerne, og det er måske derfor, hans karriere i sidste ende fik en så tragisk udgang: heller ikke (eller måske specielt ikke) i rockmusik er man nemlig herre over forventningerne og det pres fra publikum, man i første omgang selv sætter i gang. Et pres, der netop i rock ofte og meget nemt antager faretruende og uoverskuelige dimensioner. Fordi den mest ægte rock altid har dette iboende, grænseløse begær efter den yderste frihed og afklaring. Dette selvforstærkende løft, der polemisk kan karakteriseres som en **ophævelse**: friheden som et driftsagtigt krav om en anden identitet, der i forhold til alt forudgående udelukkende er negerende eller oppositionelt og som netop på grund af sin formløshed, sin øjeblikkelighed, sit – igen – af-sindige nærvær er af en nærmest dæmonisk og direkte angstfyldt karakter. Og det er i dette dæmoniske øjeblik, det bliver afgørende at se sig selv i øjnene: Nu – på selve sin yderste spids

– skal musikken have sin afgørende drejning mod en anderledes, mere tilfredsstillende følelsesmæssig fylde, der på en gang bekræfter fællesskabet ordløst og åndfyldt.

Alle de største rockidoler har stået overfor dette problem. Og alle de største – kunstnerisk og menneskeligt – har følt og forstået dets dobbelttydige karakter: Ved at bekræfte andre (og det vil sige publikummet) udvisker man meget let sig selv og ender i en tilstand af selvforglemmelse, selvbedrag eller direkte løgnagtighed – et slutpunkt sørgeligt fjernet fra rock'ens egentlige udgangspunkt og intention.

Og hvis Jagers løsning og mission så at sige er at balancere på æggen af sin egen springkniv, så er Morrison måske mere traditionel i ren kunstnerisk forstand: Han forsøger konstant at personificere visionen. Han er rock'ens poetiske seer, der aldrig accepterer eller erkender distancen mellem image og person. Han ville – som så mange store digtere før ham – leve selve den visionære åbning igennem. Han ville være den smukke, befriende beruselse selv, og som så mange andre bukkede han under p.g.a. dette kravs selvaccellererende kompromiløshed. Personlighedens totale underminering – indefra af den ensomhed og identitetsløshed, der kun kan afhjælpes gennem yderligere kunstnerisk kreativitet, der imidlertid pinefuldt forstærkende betyder stadigt skærpede forventninger og krav udefra. Cirklen er ond og tilsyneladende uundgåelig.

Og hvis uskylden og oprindeligheden først er tabt, og spejlbilledet etableret kan det måske kun gennembrydes på en måde. Entré: Det gennemgribende, totale symbol – Manden Der Solgte Verden, Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Diamant-hunden, Den Tynde Hvide Hertug, Manden Der Faldt Ned På Jorden, Skønheden Og Uhyret, Klovneklonen. David Bowie med andre ord David Bowie med andre ord David Bowie. . .



### Bowie og rock'ens roller

I David Bowies karriere iscenesættes rock'ens uundgåelige rollespil og identitetskrise i sin mest konsekvente, mangedydige og groteske grad. Det egentligt nyskabende i Bowies rockmusikalske selvforståelse er netop, at hans samlede udtryk ikke blot er et spontant symptom på en række underliggende samfundstendenser, men at det langt snarere er et selvdebatteerende og virkelighedstolkende symbol, der konstant uddyber og nuancerer indsigten.

Hos ham forenes en højt udviklet formuleringsevne med en intuitiv forståelse for rock'ens alvorlige krav om en livshold-

ning forbundet med gådefuld flygtighed, fremdrift og farlighed. Forsøgsvis kunne man sige, at mens Jagger med denne holdning vil påvise rock'ens stadige eksistensberettigelse, der sætter Bowie den på en måde i anden potens og afstikker dermed dens ligeså indlysende begrænsninger, dens magtesløshed og døde områder. Karakteristisk er det således, at mens Jagger på »It's Only Rock'n'roll« flirter med selvmordet på scenen som et middel til at tilfredsstille sit publikums voksende krav, der anskuer Bowie på »Rock'n'roll Suicide« forholdet på en helt anden måde: Selvmordet ligger allerede i selve rock'ens livsstil. Bowie opfatter i modsætning til Jagger ikke sig selv som forudsætningsløs og usmittet på scenen: Publikummet har allerede gennem sin selvmorderiske fascination skubbet ham ud i ensomhed, selvoptagethed og tidspres – og kun ved at række hånden ud fra scenen og erkende skæbnensamhørigheden idol og publikum imellem er det muligt at komme videre i gensidig, jævnbyrdig forståelse. Fællesskabet bliver hos Bowie etableret på den anden side af rock'ens grundlæggende illusion.

Ja, man kunne måske næsten sige, at hos Bowie bekræftes fællesskabet først i erkendelsen af identitetsløsheden som det uundgåelige sidste grundlag for spillet mellem idol og rockpublikum. Men at Bowies fortjeneste som netop ligger i, at han formår at vende denne påtvungne eklekticisme til noget positivt, fordi hans musiks samlede symbolværdi altid har en tosidet reference: Den desperate stilfuldhed har både relevans som udtryk for forholdet mellem idol og publikum og som udtryk for forholdet mellem kunstner og samfundstendens.

Det er dette komplekse og livsvigtige spil Bowie konstant iscenesætter. Og det er netop hans forståelse for sit eget nødvendige eller uundgåelige engagement i alle dets aspekter – fascination, fællesskab, ensomhed og identitet – der gør ham så relevant og så sigende. I Bowies kunst benægtes enhver form for oprindelig endegyldigt, og det eneste der bliver tilbage, er forskellige betydningsplaner. Alt er herefter blot altid led i en total tolkningsproces, hvor ethvert skel mellem aktør og betragter, mellem formidlende og formidlet samt måske i sidste instans mellem levende og dødt er udvisket.

Det er imidlertid ligeså klart at denne indstilling eller strategi, hvor vedkommende og gyldig den end kan forekomme at være, ikke under alle omstændigheder kan siges at være fuldt tilfredsstillende.

Det er den f.eks. ikke, hvis man som musiker stadig og stædigt vil opretholde kravet om kompromisløs, personlig ærlighed, som ideal. Det interessante i dette krav i rocksammenhæng er imidlertid, at det i sin udtrykkelige formulering altid er efterfølgende og kun yderst sjældent oprindeligt igangsættende. Og dette er et faktum, der gælder lige fra Bob Dylan i 60'erne til The Clash og John Lydon (tidl. Johnny Rotten) i dag. Først når man som musiker er dybt involveret i rock'en som ideologi, udtryksform og kold forretning finder man nemlig ud af, hvor let det tilsyneladende er at overleve på løgn og selvbedrag i form af kunstneriske og menneskelige kompromiser.

### **Bekendelse og skyldfølelse – Dylan, Lennon og Townshend**

Og derfor er det også interessant at iagttage, hvordan den ærlige og nøgne personlige bekendelse i rockmusikken altid synes at udspringe af en uforløst skyldfølelse, og hvordan den ofte har en umiskendelig lighed med en renselses- eller retfærdiggørelsesproces af næsten religiøs karakter.

Ligeså interessant – men egentlig ganske selvfølgelig i lyset af ovenstående – er det, at ingen af de store, betydelige 50'er-rockmusikere nogensinde har følt nødvendigheden af at foretage en gennemgående selvansøgelse og revision af deres kunstneriske produktion, mens det måske er ulig mere uklart, hvorfor man heller ikke finder en eneste sort musiker, der har foretaget dette opgør med fortiden selvom Smokey Robinson, Marvin Gaye og Stevie Wonder alle på flere måder kan siges at have berørt problemstillingen.

Allermest tydeligt kommer dette behov for ny ærlighed til udtryk hos 60'er idoler som Bob Dylan, John Lennon og Pete Townshend, mens det i mindre udstrækning og måske i mere inferior betydning kan registreres hos musikere, der først markerede sig en smule senere som f.eks. Neil Young, David Johansen, Iggy Pop og Lou Reed.

Men når det springer mest i øjnene hos de tre førstnævnte, er det formentlig forbundet med Dylans, Lennons og i mindre grad Townshends overvældende idolstatus. En status, der naturligvis atter hænger sammen med ihvertfald Dylans og Lennons uomtvistelige position som en hel generations tale-rør, mens det for Townshends vedkommende måske snarere var hans egen selvforståelse og ambitionsniveau, der var årsag til denne byrdefulde ansvarsfølelse.

Imidlertid er der ingen tvivl om, at det netop var ansvarsfølelsen, der var afgørende for både Dylans og Lennons opgør med fortiden og deres indædte forsøg på at starte forfra med fornyet troværdighed, afklaring og integritet.

Og både for Dylan og Lennon er det karakteristisk, at dette opgør med den nære fortid føres ud i livet ved at vende tilbage til de egentlige rødder både musikalsk og menneskeligt.

Således er Dylans produktion fra og med de såkaldte »Basement Tapes« (indspillet 1966–67, udgivet i 1975) en stadig rejse bagud og indad. Bagud i et bevidst forsøg på at tilegne sig og personligt formidle hele den rige amerikanske musiktradition og indad i en stadig mere presserende kamp efter at finde sig selv og sine egne værdier.

På »Basement Tapes« tager han sit afgørende livtag med traditionen, og på »John Wesley Harding« (1968) og »Nashville Skyline« (1969), transformerer han de genvundne musikalske rødder på den mest individuelle måde. Resultatet er mest af alt et befriende pusterum; en lutrende og rensende musik, der besidder en mildhed, varme, tolerance, renhed og generøsitet, der fuldt ud dokumenterer, at Dylan har spillet og sunget sig gennem det hele og frem til en ny menneskelighed og værdighed, som tillader ham en frihed, han ikke tidligere havde drømt om.

En frihed, der netop giver ham et overskud til at se sin egen fortid umiddelbart i øjnene, som han gør det så nøgent på en af rockhistoriens mest hudløse og brændende bekendelsespåder nogensinde, »Blood On The Tracks« (1975).

Spørgsmålet hænger imidlertid stadig ubesvaret tilbage: Hvor frugtbar og værdifuld er denne rene bekendelsesløsning i rocksammenhæng. Hvor realistisk er den som udvej, når den netop som sagt ofte har karakter af en renselsesproces? Når lige præcis renheden er så umulig at fastholde, eller i hvertfald så forbandet vanskelig at arbejde videre med, fordi de traditionelle faldgruber altid vil bestå.

Også selvom man hedder Bob Dylan. Heller ikke han undslipper nemlig det dilemma, som David Bowies musik i almindelighed og sangen »Rock'n'roll Suicide« i særdeleshed forsøger at indkredse og arbejde ud fra: Når du synger den næste sang, er du – både i publikummets og dine egne øjne – altid allerede en anden. På den måde lykkes det heller ikke for Dylan på længere sigt at undergrave sin egen idolstatus og nå frem til en mere berigende dialog i et åbent fællesskab. Han

strander atter i ensomhed som den nye, religiøse Dylan, som man pludselig igen afkræver svært tilgængelige, bevingede udsagn, der mindst skal kunne frelse hele verden. Det eneste fornuftige Dylan herefter kan gøre er måske at tie stille i håbet om endnu engang i årevis at skulle eksistere i en fortsat ørkesløs samtale med sit eget forvrængede ekko. . .

Et endnu mere ekstremt forsøg på at starte forfra og genfinde sin egen identitet kan iagttages hos John Lennon. Men også i Lennons tilfælde er det tydeligt, at det er succesen der medfører identitetstab, ligesom den efterfølgende genetablering også hos ham minder umiskendelig om en syndsbeholdelse. Også Lennon bevæger sig bagud og indad – dog i modsat rækkefølge af Dylan. Først arbejder han sig på sin første solo-LP »Plastic Ono Band« (1970) pinefuldt igennem sin egen fortid, nedbryder alle hidtidige mulige og umulige værdier og autoriteter inden han endelig gennem denne eksemplariske primalskrigsproces når ind til det eneste, som har blivende betydning: »Yoko and me« – den totale, kompromisløse kærlighed og ærlighed med andre ord.



Og derefter vender han sig mod sine egentlige musikalske rødder og spiller dem overbevisende igennem til sidste hjerteslag på en plade, der betegnende nok simpelthen hedder »Rock'n'roll« (1975).

Det interessante er herefter, at Lennon virkelig opretholder en længere tavshedsperiode, som først brydes med LPen »Double Fantasy« (1980). Imidlertid synes også denne plade at sætte en del af problemerne i forbindelse med en bekendelsesudvej kraftigt i relief. Selvom det p.g.a. Lennons pludselige og sørgelige endeligt er vanskeligt at konkludere tilbundsgående, forekommer det ihvertfald rimeligt at spørge, om Lennon ikke med sit gennemgribende selvopgør netop blot har opnået at fjerne den underliggende, næsten neurotiske spænding, der altid har ligget som en sort, truende skygge i hans bedste sange fra soloperioden? Om ikke selve nødvendigheden og den nervepirrende følelsesmæssige tyngde er forsvundet og erstattet af noget, der i glimt faretruende klinger som overfladisk ligegyldighed? Ja, groft trukket op kunne man næsten formulere det således, at mens Dylan med sin religiøsitet ikke



opnår andet end at snakke med endnu en ny udgave af sig selv i sit publikums spejl, der er Lennons slutpunkt snarere en situation, hvor det han siger, ikke engang er interessant nok til, at han kan holde en dialog igang med sig selv.

Dette kan på sin side naturligvis godt udlægges som et tegn på, at Lennon vitterligt har opnået hvad han søgte – nemlig den yderste ærlighed – men på den anden side har denne personlige tilfredsstillelse været ganske udsigtsløs og ubefordrende rent musikalsk.

Lennon undsiger nok effektivt alle rock'ens uhyggelige myte- og fascinationsmekanismer og fastslår trodsigt, men egentlig ganske overbevisende, at han ikke er andet end en lille, uvidende dreng, men det eneste alternativ, han herefter er i stand til at tilbyde, er tavsheden. Og hermed mener jeg, at enhver indre dialog er forsvundet eller bevidst undgået i Lennons musik, som den lyder på ihvertfald »Double Fantasy«.

Måske kan man udtrykke det på den måde, at han er holdt op med at forlade sig på den intuition og dæmoni, der altid har gjort hans bedste sange så vedkommende, gribende og isbjergsagtige faretruende, så på en gang urokkeligt stærke og skrøbeligt forsvarsløse. Dermed er hans musik også fundamentalt ude af stand til at sige andet end, hvad han egentlig kunne opnå ligeså fuldstændigt ved at indrykke en annonce i New York Times. . .

Dette har igen, igen, igen, noget at gøre med den uoverskuelige magt, der ligger i livetaget med selve rock'ens dragende og skræmmende magi. Og i den forbindelse har Keith Richard sikkert atter ret, når han f.eks. siger, at problemet med Pete Townshend er, at han tænker for meget.

Eller han har ret på den måde, at Townshend ihvertfald i forhold til Jagger og Richard har tænkt, analyseret og tvivlet mere over næsten en hvilken som helst sætning i sine sange, end Stones har gjort over deres samlede produktion. Men så alligevel: Hvis Townshend virkelig havde haft den fuldeste kontrol over sine følelser og forstod at formidle dem fyldestgørende rent intellektuelt, var han naturligvis aldrig havnet der, hvor han er idag.

For også i Townshends musik er det jo klart, at intuition og fornemmelse har spillet en ganske afgørende rolle. Ellers ville han aldrig have været istand til at slå så overrumplende og effektivt ned på nøgleproblemerne omkring identitet og samfund, som tilfældet er. Men i forhold til Stones er det afgøren-

de, at Townshend aldrig har kunnet undslippe usikkerheden og tvivlen. Præcist som Jim Morrison, Bob Dylan og John Lennon heller ikke kunne det. De var alle forelskede i noget, der fordoblede sig i stadig mere ufattelig og groteske former, indtil det til sidst blev ganske uacceptabelt og uhåndterligt eller simpelthen for pinagtigt at deltage i.

### **Konfrontationen med friheden**

Dette er rock'ens væsen – og nærmere kommer vi det ikke. Dette er svimmelheden i konfrontationen med en frihed, der aldrig kan fastholdes, besværges eller aftvinges noget som helst. Dette er et valg og en holdning, der ligger før ethvert ord og enhver intellektuel argumentation.

Kun en ting kan man sige med sikkerhed: Hvis man selv vil, er der tale om et identitetsbekræftende fællesskab på den anden side af ensomhed og fascination.

Og i den forbindelse er det naturligvis ganske nødvendigt at kunne tænke klart og relevant, mens det er ligeså indlysende, at enhver fortænkthed eller kalkulerende beregning øjeblikkeligt virker lammende. Og her er vi atter fremme ved den urokkelige kendsgerning, at intuition, fornemmelse og følelse spiller en altafgørende rolle for rock'ens levedygtighed – på begge sider af scenen. Hvis Elvis kunne have forudsagt effekten af sin pludselige rockabilly-udgave af »That's Allright Mama«; hvis Stones til fulde havde forstået omfanget og betydningen af appellen i »Satisfaction«; hvis Bowie havde gennemskuet sine karakterers sammensathed i alle detaljer; hvis Morrisons vision havde været totalt gennemsigtig for ham selv fra starten; hvis Dylan havde kendt alle betydningsplanerne, alle følelsesmæssige referencer i sine surreelle kejsersnit; og hvis Lennon på forhånd havde gennemanalyseret blot atmosfæren i »A Day In The Life«, så havde ingen af dem sikkert votet sig i kast med rockmusikken overhovedet i første omgang.

Dette er netop intuitionens og uberegnelighedens absolutte dominans, som den altid har eksisteret i den bedste rockmusik, hvor intet er sikkert, før det er sagt og så kun akkurat indtil det næste ord, den næste sang, den næste attitude, det næste ubønhørlige krav om en anden frihed uden fortidens snærende rammer. Og også her er den ultimative betingelse, at man hænger på uden at tabe sig selv – dette er rockens lynhurtige, men definitive bud på fællesskab og identitet.