

MODSRIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK ★ KRITISKE MUSIKSTUDIER ★ KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK



TEMA: VENSTREFLØJ OG UNGDOMSKULTUR

MODSRIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK * KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

PubliMus

1979

NR. 4

ISSN 0105 - 9238

Redaktionskomité:

Lars Ole Bonde

Sven Fenger

Kim Helweg-Mikkelsen

Jens Henrik Koudal

Peter Busk Laursen

Lars Nielsen

Søren Schmidt (ansv.h.)

Karin Sivertsen

Trine Weitze

Henvendelser til redaktionen:

MODSPIL (ekspedition)

Dr. Margrethesvej 67

8200 Århus N

(06) 166904

MODSPIL

Klerkegade 2

1308 København K

(01) 141335

INDHOLDSFORTEGNELSE

Redaktionens indledning	4
VENSTREFLØJ OG UNGDOM	
Søren Schmidt: Venstrefløjen og musikken siden 1969-70	7
Kim Helweg-Mikkelsen: Punk - venstrefløjen og punkoppgøret	19
"The Sods" - interview ved Kim Helweg Mikkelsen	29
Politisk arbejde - ikke et reelt alternativ til diskodans og -musik.	
Interview med Karen Borgnakke og Hans Jørgen Nielsen ved Søren Schmidt	39
Karen Borgnakke: Travolta - Hvad skal vi mene?	55
ANMELDELSER	
Niels Schiørring: Musikkens historie i Danmark bd. 1-3	68
Peter Krog m.fl.: Rytmask musik	82
DEBAT OG KOMMENTARER	
Debat om Rock	87
AKTIVITETSOVERSIGT	90

REDAKTIONENS INDLEDNING

Da dette nummer blev planlagt for et halvt års tid siden skulle det have været et temanummer om venstre-fløjsmusikken i Danmark. Det skulle have indeholdt interviews med en række forskellige venstre-fløjsmusikere, tekstskrivere og artikler om alternative produktionsformer i Danmark og Sverige. Sådan et nummer vil vi stadig gerne lave, men undervejs i arbejdet gik det op for os, at den første store ungdomskulturbølge siden slutningen af 60'erne er i fuld fart. Og det gik op for os, at vi som pædagoger, studerende, musikere og almindeligt interesserede måtte forholde os på en eller anden facon til denne bølge. Frem for alt har vi nu store muligheder for at komme til at anvende lidt af de erfaringer, vi siden 1970 har fået i beskæftigelsen med massemusikformerne. Vi har en mulighed for ikke at isolere os ligesom de kulturradikale gjorde det i slutningen af 50'erne overfor pop'en. Vi har en mulighed for at komme de unge i møde som pædagoger og kulturproducenter med en bedre forståelse af samfunds- og kulturforhold end dengang. Det var vores baggrund for at sige: vi dropper den lidt navlebeskuende beskæftigelse med venstre-fløjsmusikken som sådan og tager den opfordring op, som underholdningsstorkapitalen og de unges kulturelle behov og sociale situation i øjeblikket stiller os i, som politisk handlende kulturmenesker. Nu er bølgen som verdensomspændende discobølge mindre end et år gammel og vores viden om, hvad der foregår er også præget af sådan lidt til-

fældige erfaringer. Derfor kan vi ikke tilbyde korte, kontante anvisninger på hvordan man griber bølgen an, men vi kan præsentere en række informationer om den og meninger om vores muligheder, som må opfordre til et videre arbejde med tingene. Vi er meget kede af, at det musikalske - de musikalske problemer - træder lidt i baggrunden i dette nummer. Vi prøver at sige noget om Røde Mor som venstre-fløjsgruppe og overfor et yngre, bredt publikum, men vi burde have vist hvordan disse ting kan ses helt ned i den måde melodi, harmoni og instrumentation er skruet sammen på - og hvordan disse forhold fungerer sammen med sceneoptræden, adgang til medierne, optræden i en bestemt type offentlighed.

Sådanne analyser ville vi også gerne have lavet omkring den nye discobølge, punk'en i Danmark. Og det er ikke fordi vi fortryder artiklerne som de er nu. Men fordi vi mener, at vi som musikfolk kan sige noget særligt om disse ungdomskulturer og venstre-fløjen. Efter at have arbejdet de sociologiske og socialpsykologiske ting omkring problemet igennem, kan vi se at analyser af det musikalske kan bidrage meget til en forståelse af tingene og til et pædagogisk og musikalsk produktivt arbejde i forhold til de unge.

Dette nummer skal først og fremmest ses som et oplæg til videre arbejde med Bee Gees, Sods, Røde Mor, Jomfru Ane Band osv. - også hvad angår de mu-

sikalske forhold. Samtidig håber vi, at de mange analyser og meninger artiklerne og interview'ene indeholder kan danne udgangspunkter for debat i skoleklasser, på undervisningshold, i studiekredse o.l. omkring ungdomskulturerne og hvordan vi skal forholde os til dem.

I redaktionen var vi fremmed overfor mange af de ting, der kommer frem i interview'ene. Vi hentede os mange "a-ha-oplevelser" undervejs, selvom de fleste af os har med gymnasieelever at gøre til daglig. Vi håber at vore læsere er bedre rustet, og én ting er vi i hvert fald blevet overbevist om undervejs: discobølgen kører på fuld tryk, den opfanger behov, som udspringer af de unges situation under krisen - en situation, som er meget forskellig fra den ungdomsoprørets unge stod i. Hvis vi ikke skal isolere os er det på tide at vågne op - også for venstrefløjsmusikfolk.



TEMA:

VENSTREFLØJ OG UNGDOMSKULTUR

VENSTREFLØJEN OG MUSIKKEN SIDEN 1969-70

af Søren Schmidt

Det er forbandet svært at skulle lave en lille oversigtsartikel om den danske venstrefløjs musik, siden venstrefløjen, det ny venstre, voksede ud af ungdoms- og studenteroprøret i slutningen af 60'erne. Det er altid svært at skrive om noget, man er midt i. Men endnu vanskeligere er det med den her musik, som i den grad har været og er sammenfiltret i mit arbejde, privatområde og politiske arbejde. Det kan heller ikke være anderledes. Det borgerlige samfund har siden sin dannelsen i 1700-tallet henvist musikken til det snævre område, som hedder den kulturelle offentlighed. For kunstnerne var skabelsen af kunstværket en offentliggørelse, en almengørelse af hans (i sjældne tilfælde: hendes) erfaringer som menneske. For publikummet, borgeren, blev den kulturelle offentligheds institutioner (koncerterne, klublivet) et supplement til rekreationen i den borgerlige familie. Her var ingen konkrete lidende mennesker, her var ingen konkrete fallitter, her var den almindelige menneskelige lidelse eller glæde - formidlet i en kommunikationsform, som kun kunne forstås alment. Operaens døende elskende par er og var kun et nummer. Når tæppet gled for, kunne den medlevende tilskuers tårer afløses af begejstring over kunstnernes præstationer, og han kunne gå glad og frisk (rekreeret) hjem til sin familie og til sit arbejde.

Det var i denne tradition, at de fleste af ungdomsoprørets unge var opdraget. Den politiske kunst blev for os en overskridelse af det lukkede kulturelle rekreationsrum. Kunsten blev koblet direkte på politiske manifestationer - musik til demonstrationer og besættelser. De forskellige bevægelser og politiske grupper samledes om forskellige kunstnere, som også i deres indhold markerede den pågældende bevægelse eller parti. Det at kunne lide en bestemt musiker, en bestemt musikform eller bestemte tekster blev ikke primært et spørgsmål om æstetiske vurderinger. Det blev dikteret af, i hvilken gruppe man politisk placerede sig. Det blev almindeligt med vurderinger som: Jeg kan ikke lide Søren Sidevinds spillere-mænd (tæt tilknyttet DKP), jeg kan ikke lide deres pseudo-irske friskfyrstil, deres tekster, som er så "fulde" af ting, som ikke må siges, deres lovprisning af DKP's antimonopolitiske demokratidrømme osv. Fordi jeg ikke kan lide DKP's lukkede partioffentlighed, selvtilstrækkelighed, løgnagtige historieskrivning, følgagtige Sovjetpolitik, topstyrede aktioner osv. osv. (eksempel slut). Sådanne vurderingskomplekser var et resultat af kunstens syndefald i slutningen af 60'erne. Kunsten og publikum skulle ikke længere holde arbejde, privatliv, politisk liv og kulturelt liv adskilt. Grænserne faldt. Heri ligger

årsagen til, at det er vanskeligt at skrive en artikel om venstrefløjens musik. Det er f.eks. min vurdering, at Holst og Würbler i Agitpopgruppen var en tværsocialist-gruppe. Men jeg kunne vel nok finde kammerater på venstrefløjen, som kunne hævde, at de var knyttet til en mere intellektuel, VS-præget del af venstrefløjen. Omvendt, spurgte jeg Søren Sidevinds spillemænd, om de var en DKP-partimusikgruppe, så kunne man godt tænke sig, at de ville svare, at de opfattede sig selv som en bred venstrefløjsgruppe. Alligevel ville jeg stå fast på mine vurderinger af de to nævnte grupper ud fra en tekstmæssig og stilistisk vurdering. Her løber vi, for at gøre det endnu mere indviklet, også ind i forskellige tolkninger af, hvad venstrefløjen overhovedet er. Er den alle erklærede socialistiske grupperinger? Er den kun de socialistiske partigrupper? Skal beboerbevægelser, kvindebevægelser, studenterbevægelser tælles med - også for de deles vedkommende, som ikke formulerer sig socialistisk? Skal vi medregne den del af ungdomsoprørerne, som i stedet for at organisere sig partipolitisk koncentrerede sig om at ændre livsformerne her og nu (Christiania). Det er altså spørgsmålet, som vil blive besvaret forskelligt efter, hvor den, man spørger, selv er placeret politisk og socialt. Jeg vil foretrække en bred definition, hvor man holder udløberne af det antiautoritære oprør sammen under samme venstrefløjshat. Det gør jeg, dels fordi det egentlig er vigtigt, at disse grupper som helhed selv betragter sig som en del af venstrefløjen, dels fordi situationen stadig er uafklaret på dette område. Man kan godt skelne mellem forskellige tendenser i bevægelser som anti-a-kraft og kvindebevægelsen. Men linierne er ikke så faste og afgrænsede, at man kan tale om borgerlige kontra socialistiske dele. Der sker stadig meget på tværs af venstrefløjens improviserede skel, per-

soner skifter standpunkter, grupper dannes og opløses, mens andre stivner. Endelig kan ens egen arbejdssituation påvirke meningen om musikgrupper. Jeg tillægger f.eks. en gruppe som børnene fra Vesterbro Ungdomsgård stor betydning, også på og for venstrefløjen. Det gør jeg bl.a., fordi eksemplet viser et godt pædagogisk-politisk arbejde blandt almindelige børn. Da jeg selv er lærer, så har denne musik haft stor betydning for min mening om pædagogik og for mit daglige arbejde med unge. Hvor andre i en anden livssituation nok kunne tage stilling ud fra helt andre vurderingskriterier.

Venstrefløjen i den politiske og økonomiske krise.

Som nævnt var et af hovedpunkterne i den store antiautoritære bølge i 60'ernes slutning en politisering af alle livsområder. Bevidstgørelsen om det såkaldte velfærdssamfunds skyggesider, undertrykkelsen af arbejderne i produktionen, undertrykkelsen af primært kvinden i familien og undertrykkelse af folkene i den tredje verden - fulgte for mange efter autoritetsopgøret på uddannelsesinstitutionerne. Linjen var lagt allerede fra atombevægelsen i begyndelsen af 60'erne, og det antiautoritære levede i Beatles' lange hår og senere omkring stofferne. Men oplevet fra min situation drøede det først i auditorierne, og så gik det over stok og sten ud i kollektiverne, seksuel frigørelse, "syre-rock", fagkritik, politisk organisering. Arbejdet skulle politiseres, privatlivet skulle politiseres. Den partipolitiske organisering kommer først senere i begyndelsen af 70'erne. Oprøret modtog afgørende inspirationer udefra. I første omgang var det franske studenteroprør forbillede. Senere blev politiseringen inspireret af de franske LIP-arbejderes, de svenske Kiruna-arbejderes kampe og det store antal "vil-

de" strejker i Danmark i 1969. Slumstormerbevægelsen opstod bl.a. omkring Sofiegården på Christianshavn (stormet af politiet i 1969). Rødstrømperne startede og besatte huset i Åbenrå i København osv. osv. Ud af det anti-autoritære oprør tegnede der sig nogle linjer og bevægelser: Studenterbevægelsen blev optaget af at sikre den fortsatte kamp om indflydelse på uddannelsesinstitutionerne og for at politisere fagenes indhold. Boligbevægelserne kørte dels aktioner med besættelser af komdemnerede ejendomme, dels havde en bred udløber i de nye kollektiver. Den nye kvindebevægelse opstår med aktioner og et bredt basisgruppearbejde. Sideløbende hermed splittes SF, og VS dannes, maoisterne bryder ud og spaltes adskillige gange. Der kommer en bevægelse i gang, hvor folk politiseres via bevægelserne og vandrer videre til de socialistiske partidannelser, nye som gamle. Mange ting skilte bevægelserne og partierne, men fælles var en tro på, at der var ved at ske noget afgørende med den vestlige verden. Mange så i alliancen mellem de franske arbejdere og de intellektuelle varslet om, at socialismen slet ikke var så fjern, som udviklingen i 50'erne og begyndelsen af 60'erne tydede på. Det gik som bekendt anderledes:

Den økonomiske krise og politiske højredrejning efter 1974 har fjernet denne tro på sig selv. Venstrefløjten er på mange områder stadig stærk i sin kritik af samfundet, og det har nok været nyttigt, at de mest naive illusioner er gået fløjten. Men samtidig er der gået et stykke tid, uden at den brede forankring i de nye generationer er blevet fastholdt. Venstrefløjsfolkene er i vidt omfang blevet en del af systemet; pædagoger, som magter samfundsintegrationen lidt bedre end de borgerlige administratorer, som kører hårdt mod den forurening, som også truer systemet, marxistiske videnskabsmænd, som samfundsmæssigt er ved

at isolere sig lige så meget som deres borgerlige kolleger. Vi mødes stadig til 1. maj og akraftmarch. Om farligheden er gået af os - det er lige så meget et spørgsmål om den politiske situation som om os - men troen på, at nu skal verden ændres, er i hvert fald borte.

Den internationale situation er med til at tegne det mørke billede. Oprøret i Frankrig, vietnamoppositionen i USA, studenteroprøret og den videnskabelige marxistiske bølge i Forbundsrepublikken var enorme igangsættere. Sejrene for Vietnams og Cambodjas folk og nederlaget for obersterne i Grækenland gav troen på, at det gik fremad. Nellikerevolutionen i Portugal fik omvæltningerne til at nærme sig de vestlige centre. Udviklingen vendte. Revolutionen i Portugal led nederlag. Højredrejning og terrorisme i Forbundsrepublikken, Danmarks indlemmelse i EF, Kinas udvikling af den kulturrevolution, som i 60'erne havde været selve den socialistiske utopi. Nu er Kina trådt ind på verdenspolitikken i en position, som i hvert fald ikke kan forenes med de tidligere idealer. Krigen mellem Campuchea og Vietnam styrker kun denne internationale stagnation for det nye venstre.

Det er klart, at disse tendenser af mange følges som tilbagegang eller stagnation. Det er en styrke at ride på en international revolutionsbølge, men det er samtidig en fare, fordi de udenlandske forbilleder har tendenser til at blive idealiseret og blive brugt som målestok for den enkeltes overbevisning. Hvis man ikke næsten 200% forholder sig ukritisk til Sovjetunionens aktuelle politik, så er det vanskeligt at være DKP'er. Og hvis man ikke går ind for alt, hvad Kina står for, så ryger man ud af KAP. Man bruger ligesom troskaben mod det udenlandske forbillede som målestok for ens socialistiske sindelag. Det kan være en styrke for sammenholdet i en tæt partigrup-

pe, men det er en afgørende svaghed for én, der først og fremmest ønsker at ændre den danske kapitalisme. Prostitutionen af de store kommunistiske forbilleder kan derfor have den positive effekt, at flere og flere begynder at stille spørgsmålet om socialismen ud fra den danske klassekamp.

De nye ungdomsgrupper og musikken.

Krisen og højredrejningen indeholder den samme dobbelthed. Den er ubehagelig, fordi den presser vores situation både hjemme og i arbejdet. Den liberalitet, som produktionsstigningerne i 60'erne gav mulighed for, er afløst af en skærpet kontrol med specielt folk fra venstrefløjen. Samtidig er vi ligesom alle andre udsat for udhuling af vores løn, arbejdsløshed og lign. Men omvendt har det nok været vigtigt at blive mindet om oprørsbølgens begrænsninger. Højredrejningen har givet et langt mere realistisk billede af, hvordan den almindelige bevidsthed er. Og den har tilskyndet de analyserende til også at se på andre grupper end den egentlige arbejderklasse.

Når man sådan prøver at tage temperaturen på venstrefløjens udvikling siden 69-70, kan man ikke konkludere nogen entydig frem- eller tilbagegang. Det største problem er efter min mening venstrefløjens lukkethed omkring de årgange, som var i uddannelsessystemet i slutningen af 60'erne og begyndelsen af 70'erne. De nye årgange, som forlader skolesystemet, står i en radikal anderledes situation, end vi gjorde. De kæmper individuelt i et vanvittigt ræs i skolen for at få den bedste udgangsposition for at undgå arbejdsløshed - en arbejdsløshed, som næsten halvdelen af hver årgang må se i øinene. Det er på disse årgange, at venstrefløjen skal vise sin styrke.

Her vender vi tilbage til musikken. Musik spiller en stor rolle for disse årgange, deres protest og deres virkelighedsflugt. Venstrefløjen har produceret musik, som i enkelte tilfælde kan appellere til de unge, specielt Røde Mor og Jomfru Ane Band. Vi skal i det følgende se lidt på mulighederne og grænserne for denne appel.

Musik som agitationsmiddel og udtryksmiddel i den politiske kamp var ikke en opfindelse, som blev gjort i 1970. Den kommunistiske bevægelse i 30'erne brugte musik og teater, fascismen brugte og bruger musik. Magthavere og oprørere har siden oldtiden brugt musik i agitation og propaganda. Det nye ved venstrefløjen i 1970'erne er, at musikken nu kan formidles masseproduceret og professionelt fremstillet til et stort alment publikum. Hvor LP-plader i 50'erne var en dyr ting at producere og købe, blev de i løbet af 60'erne en helt almindelig konsumvare. Hvor den i 50'erne blev købt af borgere og mellemlag i de ældre generationer, så har den nu fået et teen-agerpublikum, som køber mange LP-plader eller tilsvarende kassettebånd. Hvor blot for 8 år siden intet kommercielt pladeselskab ville satse penge på politisk agiterende musik, er de i slutningen af 70'erne ved at falde over hinanden for at få kontrol med dette marked.

Vietnambevægelsens forlag Demos var fødselshjælper for den masseproducerede venstrefløjsmusik og startede i 1970 med EP'en "Johnny gennem ild og vand" (Røde Mor). Plade nr. 2 og den først LP blev Agitpops "Den Første Maj" (1971). Begge grupper er nu hørt op med at producere. Agitpop blev i sin levetid hos Demos. Røde Mor lavede sit eget pladeforlag, og Troels Trier gik som enkeltsolist over til det kommercielle Sonet. De to grupper Agitpop og Røde Mor var i lang tid de eneste grupper, som det lykkedes for at kunne arbejde heltids med musikken, som kunne leve af deres kunst.

De kørte hver deres musik-politiske linje: Røde Mor som super-illustreret sceneshow, Agitpop som en mere stilfærdig, akustisk, "folk"-gruppe uden sceneshow.

Røde Mor.

Røde Mor opstod som et kunstnerkollektiv omkring venstrefløjsmiljøet på Arkitektskolen i København. I starten arbejdede man på skift med mange kunstarter, men efterhånden samlede man sig i en grafikgruppe og en musikgruppe. Musikgruppen blev senere udvidet med Clausen og Petersens gadedecirkus og dannede Røde Mor Rockcirkus. Reelt fungerede Røde Mor også som gruppe i en række soloproduktioner fra Sonet med Troels Trier. Omkring 1974/75 skaber gruppen de største og efter min mening bedste produktioner: "Betonhjertet" (Demos), "Hjemlig Hygge" (eget forlag), senere produceret for TV, og "Arbejdsløs" - underlægningsmusik til 2 TV-film om en dansk "fremmedarbejder" i Sverige. Om formålet med Røde Mors arbejde siger gruppen:

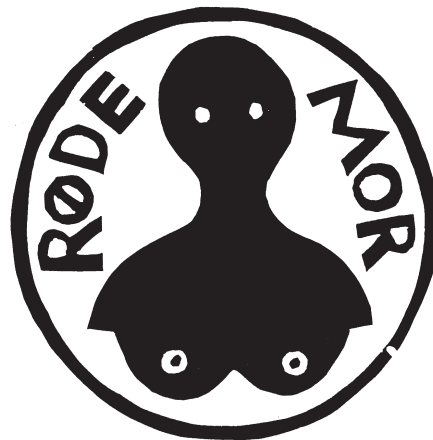
"Vi vil derimod (i modsætning til den borgerlige kunst, Sc) stille vores kunst til rådighed for arbejderklassen og være med til at skabe en politisk, proletarisk kunst.

Ved politisk kunst forstår vi en kunst, der beskriver samfundsforholdene og tager politisk stilling. Ved proletarisk kunst forstår vi en kunst, som indtager et - i marxistisk forstand - proletarisk standpunkt.

Den politisk, proletariske kunstners opgave er at føre klassekamp på det kulturelle område. Vi skal hindre udbredelsen af den herskende ideologi i de klasser, der står over for kapitalen.

Vi vil skabe en kunst, der er med til at give arbejderklassen identitet. En kunst, der er et våben i klassekampen." x)

x) Røde Mor, program 1974 nr. 5.



I de tre nævnte "hovedværker" indløses disse formål gennem et bidende satirisk angreb på borger-skabet og al dets væsen. Som f.eks. her "Vampyren" fra Betonhjertet:

Månen skinner og klokken slår tolv
han kommer til dig med blottede tænder
Du mærker hans ånde på halsen og siger:
Vi er uadskillelige venner

Vi behøver hinanden hvisker han ømt
imens han tar dig på skødet
Vi sejler i samme båd siger han
og stikker gebisset i kødet
Han drikker dit blod han gir ingen pardon
han suger og suger og suger til du er tom

Og bagefter ligger du blodløs og bleg
og fryser i morgenstunden
Vi lever jo af hinanden siger han
og tørrer blodet af munden

Han drikker dit blod han gir ingen pardon
han suger og suger og suger til du er tom

Det er klart kapitalen behøver os
at vi ikke kan leve uden
vampyrernes tænder i huden?
/:kan vi ikke leve uden
vampyrernes tænder i huden" :/

Rock-cirkus-formen er med til dels at gøre kritikken og pointerne meget tydelige, dels arbejder den videre med den almindelige form for rock-scene-

shows, sådan at rockpublikummet umiddelbart skulle kunne fanges ind af formen. Røde Mors kunst tager således klart stilling mod det borgerlige samfund, og Røde Mor leverer en slagkraftig kritik, som havde store muligheder hos det unge (arbejder-)publikum. Det proletariske standpunkt prøver man i Betonhjertet at indløse ved at lade hovedpersonen være en ung arbejder, hvis liv ødelægges af kapitalismen, såvel arbejdsmæssigt som familiemæssigt. Stykkets slutning er en opfordring til kollektiv kamp mod kapitalismen på baggrund af den unge arbejders skæbne. Om Røde Mors musik har været med til at give arbejderklassen identitet som sådan, ved jeg ikke. Men i hvert fald har den været med til at give den lidt mere diffuse størrelse, venstrefløj, identitet.

Agitpop.

Agitpop (Benny Holst, Arne Würgler, Jesper Jensen, Per Schulz) kørte som musikgruppe en helt anden stil end Røde Mor. Musikken fra mange af deres plader stammer fra teaterstykker (Den sidste Olie, Skolesange, EF-pladen), men forudsætter ikke det sceneshow, gøgl (et positivt ord) som Røde Mor rockcirkus.

Hvor Røde Mor forsøgte at appellere til det brede arbejder-ungdomspublikum, synes Agitpops tekster og musik mere at appellere til den intellektuelle del af venstrefløj. Teksterne er klare, analytiske og præcise. Musikken er helt underordnet teksterne, næsten asketisk i sin folkesangsform. I "Sang om merværdi", som er venstrefløjssklassikernes klassiker, er arbejderens ikke nogen "Sylvester"-fantasifigur, som gennemgår grusomme pinsler, og kapitalen ikke en blodsgørende vampyr. Det er en almindelig hverdagsarbejder, som kommer til at spekulere på, hvordan værdierne egentlig skabes i det kapitalistiske samfund:

Jeg står op om morgnen
og går hen på mit job
og jeg laver noget
og jeg får min løn.
Men det jeg laver
er mere værd
end det jeg får.
Hvordan sku nogen
mensker ellers
blive rige
uden at lave noget?

Nogen er mere værd
end det de får
andre bruger mer
end de er værd.
Penge alene skaber
ingen værdier
penge skaber penge
papir papir.

Hvor Agitpop kan mangle sceneshowet som illustration og understøtter til budskabet, fungerede de til gengæld i tæt forbindelse med publikum. Om denne måde at arbejde på siger Würgler i et interview med musikbladet MM:

"Så skete der det, at orkestrene blev dygtigere og dygtigere, og folk blev mere og mere passive. Det er de blevet ved med at være. Nok danser man. Men det er, som om det ikke er bevidsthedsudvidende længere. Det hele virker bevidstløst. Musikken er nogle steder blevet for eksperter. En ny finkultur er ved at opstå. En musik, hvor det handler om æstetik. Jeg hørte for nylig Weather Report, og det var flot, men kedeligt. De flytter ikke på noget her i verden. De får ikke mennesker til at rykke sammen.

Jeg er derhenne, hvor jeg synger meget få sange, hvor folk ikke har mulighed for at synge med. Jeg går imod den musik, der bliver lavet af tekniske eksperter inden for jazz og beat. Jeg kan ikke få øje på noget andet budskab, end at de spiller musik for musikkens skyld, og det er et tegn på kulturel opløsning. Det er et tegn på, at man er nødt til at dyrke en form for umenneskelighed. Jeg går helt i den modsatte retning, fordi jeg føler, jeg er i en forsvarssituation. Det er utroligt vigtigt, at folk får lov til at komme ud med noget luft. Det betyder, at der opstår mulighed for at kommunikere med mennesker. Jeg er meget stædig med at få folk til at synge med. Det er der

så få, der gør i dag, og det er også svært at gøre. Jeg synes også, man skal fortælle en historie. x)

Det vigtige er her understregningen af samarbejdet og kontakten med publikum. Det, at ville noget med publikum, må generelt regnes som et kriterium for politisk musik - for venstrefløjsmusik.

Professionalisering og individualisering.

For både Røde Mor og Agitpop gælder, at de er opløst som grupper, og at de ledende folk nu arbejder som solister i skiftende kombinationer. Det er indlysende, at for to musikgrupper, som hurtigt kom til at arbejde heltids med musik, er det fristende at forsøge at slå sig igennem som professionelle musikere. Nu er det meget svært at fungere som professionel musiker i et lille land som Danmark. Endnu sværere er det, når ens udgangspunkt er det endnu mindre venstrefløjspublikum. Når det overhovedet har kunnet lade sig gøre, har det dels skyldtes, at venstrefløjsmusikken har haft en generel gennemslagskraft i perioden lige før, den økonomiske og politiske krise satte ind. Dels skyldes det, at selve venstrefløjen i løbet af de første 70'ere blev et meget købedygtigt publikum. Mange af venstrefløjssfolkene fik efter endt uddannelse stillinger i en tid, hvor lønnen i mellemlagserhvervene var relativt høj. Forbruget af kulturprodukter som plader og bøger var og er i disse grupper stort. Det kan forklares på mange måder. Jeg tror, at en af grundene til, at venstrefløjsmusikken gik så godt var, at mange brugte musikken til at trække stemningen fra det anti-autoritære oprør med over i den nye tilværelse, delt mellem arbejde og familie.



Når en musiker forsøger at slå sig igennem professionelt, så er det oplagt at forsøge at udvide sin publikumsbasis - og for venstrefløjsmusikere at rette musik og tekst ind efter et bredere publikum end venstrefløjen. En LP, som udsendes til det almene publikum, kan let blive en problematisk affære. Hvilke emner skal man tage op? Ja - det skal nok være noget, som interesserer alle mennesker. Hvordan skal man behandle emnerne? Ja - man skal nok ikke provokere for hårdt. Folk må helst ikke koble interessen af midt i en sang. Sådanne overvejelser ryger man hurtigt ud i som almen kunstner. Både Benny Holst og Arne Würgler forsøger at slå sig igennem og er ligesom endt der, hvor deres nye sange handler om dem selv og deres oplevelser af verden. De er altså nået dertil, hvor den borgerlige kunst startede: i almengørelsen af de private erfaringer. Dermed er de ikke som sådan blevet borgerlige. - Både i Holst' "Jenny" og i Würglers "Frispark" og "Så er vi nået Hertil" er der stadig ansatser til en politisering. Men som sagt ligger der i de to musikers soloproduktioner en farlig tendens til at falde tilbage i den gængse borgerlige kunstnerrolle. Troels Trier har helt tydeligt de samme problemer. Blot går hans nye rolle mere i en

kulturradikal retning. I "Kys Frøen" er hans position samfundsrevseren på det kulturelle område. Det er motorvejsæstetikken, discomiljøet, rockerne, som må holde for. Men det sker uden "Betonhjertet"s påvisning af sammenhængene mellem kulturelle former og de betingelser, samfundet giver de unge.

Jomfru Ane Band skiller sig på en række punkter ud fra denne måske lidt triste historie. Der er her tale om et relativt nyt band (første LP i 1977) med en fantastisk evne til at få de unge i tale. I de tre LP'er, gruppen indtil nu har produceret, er det lykkedes at fastholde politisk klarhed og slagkraft i teksterne. I stedet for at lade sig glide på dette punkt for at få fat i det brede ungdomspublikum har gruppen udviklet det musikalske med en idérigdom og professionalisme, som ingen af de to store gamle musikgrupper nåede.

Hvad er dansk venstre-fløjsmusik?

Jeg har forsøgt at sige lidt om et par musikgrupper, hvor ingen kan være i tvivl om deres tilknytning til venstre-fløjen. Man kan som nævnt i snakken om venstre-fløjen afgrænse denne på flere måder, og selv i en meget bred definition kan man komme i tvivl, om en gruppe nu er en venstre-fløjsgruppe eller bare sådan musikpolitisk progressiv. Der er på den anden side heller ikke tvivl om, at den musikalske eksplosion, som skete i 60'ernes anti-autoritære miljø, var en kraft, som den musikpolitisk progressive danske musik stadig trækker på. Navne som Lone Kellermann, C. V. Jørgensen, Kim Larsen, Nis Pis Band står som en gruppe fornyere af den anti-autoritære tradition med en fantastisk folkelig appel på trods af amerikansk produceret disko-feber og greasebølge. Alligevel vil jeg ikke kalde dem venstre-fløjsmusikere (og

jeg tror heller ikke, de selv vil gøre det), men man må ikke undervurdere den politiske betydning dels af deres folkesolidariske stil og deres fastholden af det antiautoritære. Når disse afgrænsninger er foretaget, ser en oversigt over venstre-fløjsmusikken ca. ud som følgende:

1. En afdeling med musikgrupper, som ikke er bundet af partier eller bevægelser, men som arbejder tværsocialistisk både i deres valg af spillesammenhænge og i deres indhold. Det er en afdeling af grupper, som dels har en stor funktion for opretholdelsen af en dansk venstre-fløjsidentitet og for den musikalske appel til ungdomsgrupper udenfor venstre-fløjen. De vigtigste repræsentanter er Agitpop, Røde Mor og Jomfru Ane.

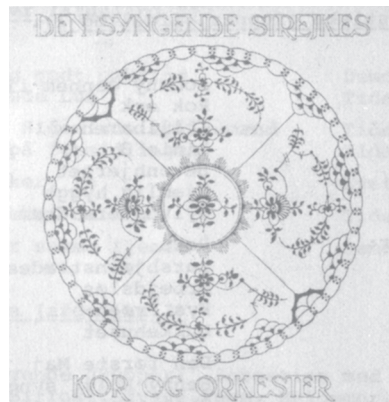
2. En afdeling med grupper, som knytter sig til et parti eller en partigruppe. Eksempler er Søren Sidevinds spillemænd (DKP), Fællesakkorden (DKP) og De Røde Raketter (tidl. KAML). Det er klart, at i og med de producerer plader, forsøger de at nå ud over partipublikummet, men deres hovedvirke er knyttet til den størrelse, som kaldes parti-lejr-offentligheden. Det drejer sig om, at DKP's musikgrupper først og fremmest spiller ved partiarrangementer. De indretter deres repertoire både formmæssigt og indholdsmæssigt efter partiets krav. Når man kalder det en "lejr-offentlighed", er det, fordi den lukker sig om egne aviser, egne musikgrupper, omgangskreds primært blandt medlemmerne osv.

3. Grupper med tilknytning til bevægelserne: Bølgbevægelse, studenterbevægelse, kvindebevægelsen, Nej til A-kraft, Christiania (som man kan regne for en aflægger af slumstormerbevægelsen). Disse bevægelser har været meget aktive på det musikalske område. Dels er der opstået grupper in-

denfor bevægelserne, dels har en masse grupper i periferien af venstrefløjen optrådt i disse sammenhænge (på pladerne "A-kraft, Nej tak", "Christianiaplader"), Slumstormergruppen ("Det kan blive bedre kammerat"), Solvognen er grupper, som er opstået i boligbevægelsen. Kvindegrupperne bag "Kvinder i Danmark" og "Kvindeballader" er tilsvarende eksempler. Grupper som Bifrost, Gnags, Totalpetroleum, Niels Hausgaard har via bevægelserne haft berøring med venstrefløjen.

4. Endelig må vi ikke glemme de mange strejke-støtteplader, som er lavet til forskellige strejker siden 1970. Disse plader er blevet lavet og solgt for økonomisk at bakke strejkerne op, idet det udelukkende drejer sig om såkaldte vilde strejker - dvs. strejker, hvor fagforeningernes strejkekasser har været lukkede, fordi strejkerne stred mod de indgåede overenskomster. Strejke-støttepladerne falder i to grupper: En, hvor de strejkende selv har lavet og udfører musikken (Politikken, plattedamerne på Den Kgl. Porcelænsfabrik), og en, hvor etablerede musikgrupper er gået ind og har hjulpet til (BT-pladen, som blev lavet af Fællesakkorden og Den Røde Lue).

Til slut en oversigt over plader opdelt efter de 4 grupper. Oversigten er så fyldig, som jeg er i stand til at gøre den. Der kan mangle nogle plader, og der kan også være musikgrupper, som ikke er nævnt og måske burde have været nævnt:



Tværsocialistiske grupper (afdeling 1).

Røde Mor:	Johnny gennem ild og vand Rok ork Grillbaren Linie 3 Betonhjertet Hjemlig hygge Sylvesters drøm	Demos 1 Demos 6 Demos 17 Demos 23 Demos 30/31 Røde Mor Forlag Røde Mor Forlag
Troels Trier:	Rosa Larsbjørnstrædes vinduer Arbejdsløs Kys Frøen Dukkehuset	Sonet Sonet Sonet Sonet Sonet
Agitpop:	Den første Maj Benny Holst synger J. Jensen Skolesange Europasange Lærlingesange Hvor længe endnu Den sidste olie	Demos 2 Demos 3 x) Agitpop 1 Agitpop 2 Agitpop 3 Agitpop 4 Demos + Agitpop
Benny Holst:	Rejsende i musik Jenny	Exlibris Exlibris
Arne Würgler:	Frispark Så er vi nået dertil	Demos 22 Exlibris
De fortabte spillemænd:	Mens dagene er dystre	Demos 5
Skilfinger:	Skilfinger	Sonet
Oktobergruppen:	Fortsæt kampen	Demos 16
Oktober:	Oktober	Demos 40
Jomfru Ane:	Jomfru Ane Stormfulde højder Rock me Baby	Demos 35 Demos 41 Karma
Clausen & Petersen:	Store Sonja	Exlibris

På overgangen mellem afdeling 1 og 2 finder vi Bjarne Jes Hansen, som starter uden tilknytning til DKP, får en fastere tilknytning til partiet og er nu tilsyneladende ved at lægge lidt afstand igen. Indholdet i hans sange er meget lidt partiorienteret.

Bjarne Jes Hansen:	Sange for børn og andre mennesker En køn familie Bella Italia Dig og mig og alle os	Demos 34 Tiden Tiden Genlyd
--------------------	--	--------------------------------------

x) Ikke formelt produceret af Agitpop.

Partitilknyttede grupperes plader (afdeling 2).

Den røde Lue:	Se dig godt omkring Den røde Lue	Demos 15 Tiden
Søren Sidevind:	Søren Sidevinds spillemænd Hørt på formidlingen	Tiden Tiden
Røde Raketter:	Ro Anker, ro	Eget forlag
Fællesakkorden:	Hvor ska' du hen	Tiden
Skifteholdet:	Vi har samme fjende	Demos 12

Grupper tilknyttet bevægelserne (afdeling 3).

Christianiapladerne omfatter følgende grupper: Sebastian med Peter Thorup, Djursland-Spillemændene, Bifrost, Savage Rose, Hyldemor, C. V. Jørgensen, Ache, Secret Oyster, Totalpetroleum, Gnags, Kim Larsen, Spillemændene, Osiris, Røde Mor. (CBS).

Atomkraft, nej tak omfatter følgende grupper: Gnags, Jomfru Ane, Agitpop, Bifrost, Povl Dissing, Spillemændene og Shit og Chanel, Sebastian, Hos Anna, Lasse Helner og Mathilde, Totalpetroleum, Niels Hausgård, Aorta, Lone Kellermann, Krølle-Erik og Gasolin. (CBS).

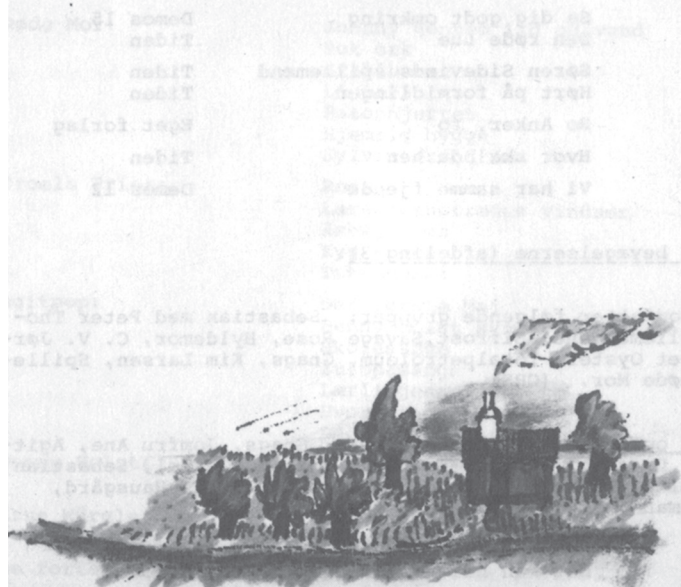
Slumstormerne:	Det kan blive bedre kammerat	Demos 4
EF-gruppen:	13 sange om EF	Demos 7
Sume:	Sumut Inuit nunaat	Demos 13 Demos 20
Rasmus Lyberth:	Erningaa/til min søn	Demos 27
Blue Sun:	To Christianiasange	Demos 21
Nørrebro's beboeraktion:	Stenbrosange	Demos 43
Solvognen:	Elverhøj Købmandsliv	Demos 32 Demos 42
En kvindegruppe:	Kvinder i Danmark	Demos 18
En anden kvindegruppe:	Kvindeballader	Demos 36
Internationale kvindefestival:	Min søsters stemme	Demos 46
Sume:	Ulo	Ulo 1
Forskellige:	Aussivik 77 Qutdligssat	Ulo 2
Juaaka:	Kalaalegatikka, Alle mine frænder	Ulo 3
Fuld Bak Frem:	Søren og Ida	Rillerød

Plader fra strejkerne (afdeling 4).

Politiken - en levende avis

Porcelænsarbejderne	Plattepladen	Demos 33
BT-klubben		

TRILLE: EN LILLE BUNKE KRUMMER



DEN FØRSTE MAJ

Sange af
Benny Holst og
Jesper Jensen
Demos 2



PUNK

- venstrefløjen og punkoprøret

af Kim Helweg-Mikkelsen

1. Indledning

Punk betyder bølge, gadedreng, og er blevet betegnelsen for en ny protestbevægelse med rødder i ungdomsarbejdsløshedsmiljøer i England, men som også har forgrenet sig til andre europæiske lande - deriblandt Danmark. For mange er punk forbundet med forestillingen om nogle unge med sikkerhedsnåle gennem kinden, overdreven make-up, tarveligt laset tøj og hård og aggressiv rockmusik. Men det er kun overfladen, for det drejer sig om mere end det. Punk er ligesom så meget andet et socialt fænomen og efter min mening et fænomen, som bør tages alvorligt. Jeg har ganske vist i skrivende stund svært ved at vurdere dels punkens aktuelle muligheder og dels punkens aktuelle udbredelse i Danmark. Men det står fast, at punken i 1978 har haft en vis udbredelse her i landet, hvor den har været et samlingspunkt for nogle 16 - 20 åriges protest. En protest, der især er rettet mod autoriteterne. Og musikalsk først og fremmest en protest mod den "rockscene", der domineres af de gamle 60'er bands. Inspirationen er selvfølgelig kommet fra England, men punken i Danmark er en reel størrelse, der har sine egne specielle kendetegn. At der ikke blot er tale om en "import", kan man også godt forstå, hvis man tænker på de unges situation. Unge, der er i et

skærpet modsætningsforhold til skolen og familien, har ikke umiddelbart nogle muligheder for at arbejde med denne protest. En stor del af venstrefløjen domineres af folk, der var unge i 60'erne eller i begyndelsen af 70'erne, og domineres på samme måde af interesser, som hører en anden aldersgruppe til end de helt unge. Interesser, der bevæger sig omkring organisatoriske spørgsmål, eller rettere spørgsmål om etablering ("trykke rammer"). Progressive unge har andre interesser. Nemlig oprør mod teknokrati ("de bedrevidendes magt") og strukturer, der umyndiggør, netop fordi denne aldersgruppes væsentligste interesse er at forsøge at frigøre sig fra forældrenes og skolens tvang. Dette er således også et problem, der rækker ud over punken. Det drejer sig om forholdet mellem den etablerede venstrefløj og ungdommen. Det er blandt andet i dette perspektiv denne artikel om punk og det følgende interview med The Sods skal ses.

Punken har haft den største udbredelse og succes i England. Det er derfor rimeligt at beskæftige sig lidt med den engelske punk og dens erfaringer ud fra dens specifikke samfundsmæssige forudsætninger.

2. Den engelske punk

a) Den samfundsmæssige baggrund

Den internationale kapitalismes krise slog tidligt igennem i England (de første tendenser viste sig allerede midt i 60'erne) og hårdere end i de fleste andre højtudviklede kapitalistiske lande. Især fordi der ikke havde fundet en modernisering af den engelske kapitalisme sted i samme grad som i de øvrige højtudviklede kapitalistiske lande, som fx. Vesttyskland, og fordi den nationale administration af kapitalismen var baseret på det gamle britiske imperium, dvs. var forældet. Krisen manifesterede sig i form af arbejdsløshed og reallønsfald. Krisepolitikken blev ført af regeringspartiet Labour gennem en "social kontrakt" mellem regeringen og fagbevægelsen, som havde til hensigt at legitimere reallønsfaldene og samtidigt holde ro på arbejdsmarkedet, foruden at indfri den moderne kapitalismes krav om kapitaltilskud. Det betød en lammelse af arbejderklassens kamp mod arbejdsløsheden og reallønsfaldene. Kampene var spontane og isolerede og havde ingen organisatorisk rygdækning og støtte, så disse kampe er blevet hårdere og hyppigere fra slutningen af 1978 og begyndelsen af 1979. Men de nye kampes muligheder er svære at vurdere. Man må altså konstatere, at den hårdest ramte del af arbejderklassen (de arbejdsløse og lavtlønnede), således har stået i en ret håbløs og udskudt position gennem krisens første år, og det gælder ikke mindst de unge.

b) Venstrefløjen

Den engelske venstrefløj har generelt stået (og står) meget svagt under krisen, med en meget ringe tilknytning til arbejderklassen. CPGB (den engelske kommunistparti) har mistet en del af sin opbakning ikke mindst på grund af uenigheder omkring eurokommunismen, som har vundet indpas i det engelske parti. Desuden har den "sociale kontrakt" også svækket partiets arbejde. De mindre

venstrefløjsgrupper SWP (Social Workers Party) og IMG (International Marxist Group) står også svagt, og er især lammeth af sektariske holdninger. SWP har dog haft en del succes med arbejde omkring arbejdsløsheden. Den vigtigste del af arbejdet på venstrefløjen har været centreret omkring kampen mod den spirende fascisme og racisme i England. Specielt kampen mod det nynazistiske parti National Front. Her er det gennem organisationen "Anti-Nazi-league" lykkedes at lave et enhedsarbejde, som har kunnet samle venstrefløjen og har kunnet inddrage nye folk, især unge.

c) Racismen

Baggrunden for den tiltagende racisme er en kombination af den dybe krise og det store antal immigranter, der er til stede i England. Immigranterne kom til England under højkonjunkturen i 50'erne og 60'erne som følge af manglen på arbejdskraft og især billig arbejdskraft. De kom fra de tidligere engelske kolonier i Afrika, Indien, Pakistan. Da arbejdsløsheden slog mere og mere alvorligt igennem som følge af krisen, dannedes grobunden for nynazismen og racismen. Det stærkeste udtryk for disse tendenser er i dag National Front. En organisation som gennem en åbenlys racistisk og fascistisk politik ikke mindst forsøger at få tilhængere i den hårdest ramte del af den engelske arbejderklasse. Blandt andet ved at forklare arbejdsløsheden som resultat af tilstedeværelsen af de mange immigranter (ca. 1,5 millioner - og der er ca. 2 millioner arbejdsløse) og alene tillægge dem skylden for krisen. Disse nyfascister skyer i det hele taget intet middel for at stemple immigranterne som andenrangsmennesker, der ikke hører hjemme i et "civiliseret" samfund. Derfor mener National Front også at immigranterne skal sendes tilbage til de lande, de kommer fra. Des-



National Front med "politiekskorte" på Charing Cross Road i London d.25 september 1978.



uden har man en mistanke om, at venstreorienterede og immigrantarbejdere står sammen i et hemmeligt forbund, der har til formål at nedbryde systemet indefra. Men racismen er ikke kun repræsenteret ved National Front. Den er faktisk ret udbredt i England. Man finder den i rigt mål hos de konservative og i mindre grad i nogle fagforeninger. Farvede har generelt svært ved at få arbejde i forhold til hvide og anbringes i elendigt boligbyggeri. De betragtes næsten som urostiftere af natur. De sociale spændinger omkring racismen er således meget stærke i England.

d) Punkoprøret

Punkoprøret i England opstod midt i 70'erne. Punk var en radikal protest mod de unge arbejdsløses situation. Krisen havde sat dybe spor i disse unges bevidsthed. Magtesløsheden overfor systemet, udsigten til langtidsledighed, følelsen af at være udskudt, var de elementer, som førte til protestholdningen, og som tog form af "en-skiden-på-det-hele"-holdning og en meget anarkistisk forhold-

den sig til omverdenen. En holdning, som nok er blevet forstærket af arbejderklassens generelle svaghed i kampen mod arbejdsløsheden og reallønsfaldene. Man klædte sig i gammelt laset tøj, tog en så "billig" make-up på som muligt, lavede hård rockmusik. Oprøret lå faktisk mere i den hårde rock, udseendet og væremåden end i en sproglig formuleret protest. Den sproglige protest var i første omgang spontan, og den var især rettet mod kongehuset, habitterne, politiet, den "kommercielle" musik med mere. Men på baggrund af nogle rockstjerners racistiske udtalelser begyndte en del af punken at røre på sig. Eric Clapton havde bla. ved en koncert udtalt en sympati for den kon- Enoch Powells racistiske politik. Man skrev åbne breve til de kendte rockstjerner, og begyndte under mottoet "love music - hate racism" at organisere en antiracistisk bevægelse. Den blev til Rock against Racism, der startede i november 1976. Allerede på dette tidspunkt var der tale om et samarbejde mellem punken og venstrefløjen, idet nogle medlemmer af Socialist Workers Party havde deltaget i oprettelsen af Rock against Racism. Formålet var, at bekæmpe de racistiske strømninger, der var dukket op i krisens kølvand - først og fremmest National Front, naturligvis. At en del af punkoprøret gik ind i den antiracistiske bevægelse må også ses på baggrund af National Fronts holdning til punken. Punkerne med deres påklædning og make-up mm. er nemlig bestemt ikke noget det nynazistiske parti bryder sig om ("No better than a white nigger"). Det har således på denne baggrund været naturligt for sorte reggae-bands og hvide punk-bands at gå sammen i kampen mod racismen i Rock against Racism. "Right - to - Work"-marcherne og Rock against Racism's festivaler, har været nogle af de konkrete arrangementer, som punkbands og reggaebands har arbejdet sammen om.

I april måned 1978 arrangerede Rock against Racism og Anti-Nazi-league en kæmpefestival, hvor blandt andet reggaebandet "Steel Pulse", punkbandene "X-ray Spex" og "Clash" og rockbandet "Tom Robinson Band" spillede. Det er værd at hæfte sig ved "Tom Robinson Band", der klart har markeret sig som et venstreorienteret band og samtidigt har appelleret stærkt til punkbevægelsen. Man må dog også bemærke en gruppe som "X-ray Spex" ganske vist er gået med på antiracistiske paroler men ikke bryder sig om at blive betragtet som

venstrefløjsband. I september måned arrangeredes der et lignende arrangement i Hyde Park (London) - Rock against Racism-Carneval, der samlede ca. 100.000 mennesker. Det mest vellykkede arbejde på venstrefløjen i de senere par år har været denne kamp mod racismen, hvor dele af punkoprøret og venstrefløjen har kunnet samarbejde og en vigtig forudsætning for dette samarbejde, har blandt andet været strefløjens forståelse for musikkens betydning i den politiske kamp.



Rock Against Racism tilhængere på vej.

e) Punkgrupper og punkmusik

Det kendteste og mest omdiskuterede punkband og tillige et af de første, er Sex-Pistols. Sex-Pistols blev dannet i begyndelsen af 1976, men blev først offentligt kendt efter nogle "episoder" i slutningen af 1977. I en BBC-udsendelse i december 1976 gjorde gruppen sig bemærket ved konsekvent at tale i slang og ved at kalde intervieweren "en knæppende rotte" og en "beskidt kæmpepik", hvilket medførte at udsendelsen måtte afbrydes. En måned senere kastede en af gruppens medlemmer op på en gammel dame i en "pænere" del af London. Disse episoder gav Sex-Pistols deres image, som "det mest punkede punkband", og gjorde dem til avisstof verden over. Dette image vakte selvfølgelig forargelse i brede kredse. Da Sex-Pistols i sommeren 1977 optrådte i Stockholm, troppede der en stærktallig skare af rockere op, som ville tæve de "uanstændige" punkere fra England. Men med deres punk-image blev de samtidigt forbillede for de nye punkere, der begyndte at dukke op udenfor England. For pladeselskaberne var Sex-Pistols en for drøj mundfuld at sluge. Selskabet EMI, der stod for udgivelsen af singlen "Anarchy In the UK", opsigde kontrakten med gruppen. Det samme skete med selskabet A & M, som også afskrev gruppen før udgivelsen af "God save the Queen". Den overgik til selskabet Virgin Records, der senere også stod for udgivelsen af "Pretty Vacant". I det hele taget havde de store pladeselskaber svært ved at overføre punken til pladerillerne, fordi den oprindelige punkmusik i sig selv ikke var spændende nok til at kunne sælges, dvs. ikke kunne bruges som danse eller lyttemusik. Med begrebet "new wave" forsøgte man at sluse mere pladeegnede og etablerede bands ind i punksammenhænge.

"Mens reggae havde musikalske kvaliteter, så branchen umiddelbart kunne markedsføre ledende navne, var punk netop en afvisning af sådanne kvaliteter. Det er derfor branchen har blødt punk op med den nye betegnelse new wave. Under denne betegnelse smugles mere professionelt afsløbne, mere lyttervenlige og danserigtige musikere ind i sagen". (fra "Punk, pop og politik" af Hans-Jørgen Nielsen, Information 3/8 1978)

Elvis Castello og The Jam er eksempler på navne, der er ført frem som new wave, men også ældre navne som bla. Dawid Bowie har til tider fået hæftet denne betegnelse på sig. Selvom new wave-grupperne spiller hård rock som punkgrupperne, er forskellen dog let at høre, hvis man sammenligner Sex-Pistols og The Jam. I forhold til Sex-Pistols enkle, rå og aggressive rock er The Jams musik finpoleret med svære breaks og mange akkordskift. Måske er Sex-Pistols en undtagelse, der har sneget sig ind på markedet. For punkgrupper efter Sex-Pistols, som ikke er ført frem som new wave (fx. Clash) spiller ofte mere arrangeret og sværere musik end deres forgænger og har i højere grad tilpasset deres musik til plademediet. Punk og new wave er således kommet til at smelte lidt sammen i pladeindustriens vinyl. New wave har også i høj grad henvendt sig til de "pæne" unge, og har været deres alternativ til den "uanstændige" og "smagløse" punkrock, med dens kritik af det etablerede samfund. Selvom det meget har været de kendte pladeegnede punkbands, der har tegnet punkoprøret udtil, må man dog ikke glemme selve punkens basis, som ikke kan vurderes ud fra de få kendte grupper der når ud over landets grænser, og som denne basis selv ofte distancerer sig fra.



Clash in Concert.



Rock Against Racism-koncert
d.26 september 1978.

3. Den danske punk

Punken slog for alvor igennem som miljø i Danmark i løbet af 1978. I efteråret 1978 eksisterede der mellem 200 og 300 punkere i Danmark, hvortil der var knyttet ca. 15 punkgrupper, centreret omkring Århus og København, hvor punken har haft størst udbredelse. Det kan synes som en ubetydelig størrelse antalmæssigt, men det den danske punk står for, og de tendenser de er udtryk for, er absolut værd at forholde sig til. Danske punkere er hovedsageligt 16 - 20 årige unge fra vidt forskellige sociale miljøer og i vidt forskellige uddannelsesmæssige situationer: Gymnasieelever, lærlinge, arbejdsløse, enkelte studerende; hvor man dog må sige, at mellemlagsrekrutteringen er den dominerende. Krisen har ikke sat sig så dybe spor i Danmark som i England. Af den grund har punken ikke fået den samme forankring blandt arbejderklassens unge og unge i det hele taget. Situationen synes ikke så desperat. Punkten har således herhjemme haft en mere erkendelsesmæssig interesse, og derfor har den lettere kunnet appellere til unge i mellemlagsmiljøer, f.eks. gymnasie miljøer. Den ringe udbredelse af punken og dens protest, kan måske også forklares ud fra den kendsgerning, at venstre fløjsarbejdet omkring ungdomsskoler og et band som Jomfru Ane-band med dets ungdomsappel, har kunnet give de unges protest musikalsk og sproglig udtryk. Punk i Danmark er et samlingspunkt og et udtryk for protest. Et samlingspunkt for aktiviteter, som specielt drejer sig om musik men også ideer, påklædning m.m., og en protest mod den avancerede rock, "der spiller røven ud af bukserne på folk", og "den søde velpolerede rock". En kritik der i høj grad rammer meget af den musik, som er knyttet til venstre fløjsmiljøer. For den danske punk har det været vigtigt, at man selv har sat præmisserne for sine egne aktiviteter.

For eksempel at komme i gang med at spille, uden at have forudsætninger for det - fordi man har lyst. En ting der er blevet sværere og sværere inden for andre musikgenrer, pga. stigende krav til teknisk kunnen og lydmæssig perfektionisme. Samværet i punksammenhænge er bestemt af de unge selv, som er stærkt antiautoritære. Grupperne opstår spontant og har ofte problemer med at skaffe instrumenter og anlæg. Som oftest låner man af hinanden. De danske punks har deres egne blade: DB llo (Århus) og IKLIP SX (København, som nu er gået ned), hvor meget uhøjtidelige gruppepræstationer, pladeanmeldelser m.m. er det højest prioriterede stofområde. Altså en slagt punkudgave af MM. Den danske punk er meget stærk antikommerciel, men har ellers ikke formuleret nogle fælles holdninger. Mange af dem ville sikkert i deres individuelle holdninger kunne tilhøre venstre fløj, men der er en udbredt enighed om at distancere sig fra den etablerede venstre fløj.

Everywhere, pedagogisk idiots from thier middle-class homes, dressed in 'worker' chic, blindly following what must be some of the most boring socialist organisations in Europe. All on their way to the venstre socialist rock festival, where they celebrate their bourgeois lifestyle with propaganda masturbation and the solidarity of sheep." (fra et digt i DB llo, nr. 1 Sept. 78)

Punkerne mener, at den etablerede venstre fløj er for teoretisk orienteret og for integreret i systemet. Her må man jo ikke glemme, at punkernes forhold til venstre fløj, er det samme som deres forhold til venstreorienterede pædagoger og lærere, som naturligvis er den del af venstre fløj de unge punkere har haft mest kontakt med (især dem fra de progressive gymnasier). En situation hvor venstre fløj naturligvis er udsat, idet man på den ene side som lærer administrerer det undertrykkende karaktersystem og spiller en autoritær rolle, og på den anden side er imod det, man gør.

Denne situation kan man let opfatte som dobbelt-moralsk og skinhellig - og det er det punkerne gør. Hvad der ellers foregår i ho'derne på punkerne, kan man eventuelt finde frem til i deres tekster. Punktekster kan handle om forurening, fremmedgørelse, manipulation, og ligger på mange måder på linje med tekster, man kender fra fx. Røde Mors. Både teksterne og musikken er meget inspireret af de engelske punkbands, først og fremmest Sex-Pistols og Clash.

I efteråret 1978 har punkgrupperne været særdeles aktive, og har blandt andet arrangeret egne festivaller (i Århus og i København). Desuden har de i København spillet til fester på fx. samfundsfag på Københavns Universitet og på Kunsthåndværkerskolen og i Århus til Totalfestivalen. The Sods har spillet i nogle venstrefløjssammenhænge bla. til støttefest for bladet København og for Revolutionære Socialisters Forbunds avis Klassekampen.



Dansk punk. Gruppen Elektrochock i Musikcaféen i København. (Foto: Jan Sneum).



Den Københavnske punkrockgruppe No Knox i deres show med den smadrede guitar.
(Foto: Jan Sneum).

INTERVIEW MED GRUPPEN THE SODS

ved Kim Helweg-Mikkelsen

The Sods er en københavnsk punkgruppe, der består af Sten Jørgensen, Peter Schneidermann, Knud Sørensen og Thomas Larsen. I dette interview medvirkede dog ikke alle gruppens medlemmer. Knud, Peter (Booze) og Steen var til stede under interviewet plus Mike Face, som ikke er medlem af gruppen. Interviewet fandt sted torsdag d. 7/12 1978. Lørdagen før havde The Sods spillet til en støttefest for bladet København, hvor desuden grupperne Hvalsøspillemandene, Arne Würgler, Lilith og Skousen og Ingemann optrådte. Det er denne fest, mange af udtalelserne i interviewet refererer til.

KHM: Hvornår blev gruppen dannet?

Sods: - Vi har spillet siden november '77, men man kan først sige det er en gruppe d. 6. april '78. - Det kom sig af, at Peter var begyndt at arbejde som bud inde på Berlingerne, hvor der var en, der var interesseret i at lave noget med gruppen. En, der hedder Pierre Sales, og på den måde fik han så i begyndelsen sat lidt skub i det. Ellers var det nok ikke blevet til noget. Og så spillede vi ude i Sofiegården en enkelt gang.

KHM: Hvem er Pierre Sales?

Sods: - Det er en, der er fotograf inde på Nordisk Pressefoto.

- Ex-Gasolin-manager.

- Lige i begyndelsen, da det var et klubbånd. Men ham har vi ikke som manager længere. Utaknemmelige svin, som vi er.

KHM: Hvor kommer de forskellige medlemmer af gruppen fra?

Sods: - Jeg kommer fra landet. Fra en lille fiskerby.

- Rødvig.

- Ja. Du kommer fra Østerbro.

- Ja, der har jeg boet med mine forældre, men nu er jeg flyttet, fordi min far ikke kunne holde mig ud mere, så blev jeg nød til at flytte. Så flyttede jeg ind til en, der hedder Henrik. Der har jeg fået lov til at ha' mine ting, men jeg er der næsten aldrig. Jeg bor sådan halvvejs alle steder. Jeg bor meget oppe hos vores trommeslager.

KHM: Hvad laver dine forældre?

Sods: - Min mor står i en eller anden butik en gang imellem. Min far er afdelingsfuldmægtig på Berlingske Tidende, og det lyder skide flot, men vi har ikke en rød reje eller noget som helst.

Det er mere et navn.

- Trommeslageren kommer fra Brøndbyøster. Hans far er typograf og hans mor er hjemmegående. Det kan man vist godt sige. Min far er mejerist og min mor er på cafeteria. Steens mor er syerske, og kommer fra en eller anden snalder-lejlighed ude på Frederiksberg.

KHM: Hvad laver I ud over at spille?

Sods: -Bekymrer os.

KHM: Og ud over det?

Sods: - Sover.

- Vi laver ikke noget særligt. Når vi endelig foretager os noget kreativt, så er det som regel om Sods.

KHM: Men hvordan fungerer I under systemet, er I arbejdsløse?

Sods: -Ja

- Ja

- Det er de andre osse.

- Jeg er i fagforening. Handels- og lagerarbejdernes Fagforbund.

KHM: Hvad er punkbevægelsen. Hvad forstår i ved punk?

Sods: -Bevægelse! Der er nogen, der vil gøre det til en bevægelse. Jeg ved ikke hvad deres interesse er i det. Dem, der mest har skrevet om os, er sådan nogle 30-årige syrefreaks, som skal til at få deres ting sammen, fordi de skal til at satse på et eller andet. Det er ligesom dem, der har gjort det til en bevægelse, og det synes jeg ikke det er, og det synes jeg heller ikke det skal blive.



- De såkaldte medie-punks. Sådan en som Niels Kongshaug fra MM bør nævnes. Altså han kom og viste ikke en skid. Han havde været i London, ikke. Så ligepludselig kom han ind i punk-miljøet. Nu går han rundt og kalder sig selv punk. Men det er jo latterligt ikke.....Har du læst den artikel, der var i MM?

KHM: Ja

Sods: - Den er jo bare vild. Han er bare en udsyret gut, der skal ha' noget at holde sig til - og så punk. Ja det må være fedt det her. Så er han ligeglad, om vi ikke accepterer ham eller hva', fordi så er han en 'lone-punk', ikke.

- I starten kan man næsten sige, de opfandt os. Opsøgte os til Sex Pistols-koncerten og sådan no-

get. Og så var der en hel masse afskyeligt lort i aviserne, ikke, hvor de bare.....I går var der og så nogen, der interviewede os, og der var stadigvæk en, der troede, at Sex Pistols brækkede sig på scenen, og sked og sådan noget. Og det er jo latterligt, fordi det er sådan noget, pressen har fået ud. De må virkelig hade os, dem i pressen, eller osse elsker de os bare meget, fordi de kan bruge os. Men så efterhånden, så gik der nogle måneder, der kom ikke nogen punknavne til byen og sådan noget, så aftalte de, at nu var punken død i Danmark. Det er fordi de ikke har brug for den mere, fordi de ikke har fundet nogen personer i Danmark - en Danmarks Johnny Rotten, som de kan køre på hele tiden. Det har de rigtig godt af. Men så er det de altid siger, så er punken død, fordi nu har de ikke brug for den mere, og så har det vist sig, at det kører meget bedre, når vi selv kører det. Altså at vi laver vores egen presse, alternativ presse, alle kan skrive til, næsten alle kan få noget ud.

-Nu kan det godt være, der kommer noget i aviserne igen, for nu er de begyndt at sælge det der punktøj, det er begyndt at blive mode.

KHM: Hvor sælger de det henne?

Sods: - I Flipmachine, hvis du ser, hvad de store varehuse har brugt af tøj fra os mange gange. Nu er læderbukser blevet moderne, så jeg lige i avisen her forleden dag. Nu skal det køres som salgsvare. Det er meget smart, at kapitalhaverne faktisk kan kvæle oprøret ved at sælge, ligesom de har gjort det med flipperbevægelsen, ikke. De solgte den, den blev en vare. Hvis man ikke kan bekæmpe den, må man sælge den. Og det samme er de igang med, med punkbevægelsen, det er ikke noget, der kan bekæmpes lige pludseligt, nu sælger de os langsomt stykke for stykke. De sælger vores ideer, de sælger vores tøj, de sælger vores musik.

- Nogen af os er kraftedme med til det.

- Vi er åndssvage nok, for vi er mennesker, vi er så tåbelige. Selv den presse, vi hader, fordi den ligner resten af samfundet - den afspejler samfundet - det er et spørgsmål om tilbud og efterspørgsel; er vi noget, der kan sælges som bevægelse. De kan ikke bruge os som mennesker, så må de bruge de ting vi har omkring os, og sælge dem. Det er derfor, de kører det på den måde. Og når vi ikke er noget særligt godt stof som mennesker, så bliver bevægelsen død, men tøjet kan altså stadig sælges. Det er sådan en lumpen dobbeltpolitik.

- Jeg så lige oppe hos Thomas, der ligger en reklame med et stort billede af en dame, der er klippet rigtig modefrisure, så stod der punk neden under, og så kunne jeg da godt se, nå ja det var da ikke nogen almindelig frisure, men det havde da ikke noget med det at gøre. Den er virkelig strid. Så står der punk, og så kan man gå ned og blive klippet punk for 1.000 kr., og det skal jo helst ikke være det, der er meningen. Det er jo latterligt. Det er heldigt, at mange af os er anti-kommerciel bevidste.

- Det, der har været om punk, det har ligesom været et nøgleord, man har brugt til noget, hvor man har set, at der var nogen, der interesserede sig for de samme ting og har set noget sjovt i det, og folk har så taget noget skægt tøj på, og på den måde har man mødt hinanden. Det har ligesom været en måde at møde hinanden på. Sortere hinanden ud: "Nå, de der, er nogen, der interesserer sig for det, lad os lave et eller andet sammen". Det er en måde at organisere et eller andet sammen på. Det er der mange andre, der gør, og vi er sgu ikke mere interessante end nogen andre, der gør det, fx. ligesom de der ungdomsgårde, hvor der er en gruppe unge, der laver noget sammen, hvor

de ligesom har et fælles projekt, som så gi'r noget ud af det. Og jeg ved sgu ikke hvor meget andet, der er i det vi laver. Når vi spiller, så kommer der et eller andet ud, og det at vi spiller, er ligesom et tilbud, der er fredag og lørdag, ikke osse, og der er det sgu meget godt i forhold til andre tilbud, fordi det kan række en lille smule ud over hvad folk ellers bliver tilbudt, eller sætte spørgsmålstejn ved nogle ting, eller ligesom rykke ved nogle forestillinger. Hvad måske mange andre underholdnings - entertainments ikke kan. Bår folk arbejder 8 timer om dagen, så er der sgu ikke såmeget andet de gider at beskæftige sig med når de kommer hjem, fx. ikke punk vel, det er højst i weekenden, hvor de kan få et eller andet ud af det. Og der er det positivt på den måde, at det ligesom er lidt anderledes end de tilbud, man ellers får.

KHM: Hvad er det, I gerne vil sætte spørgsmålstegn ved?

Sods: - Vi vil gerne sætte spørgsmålstegn ved så meget som muligt. Selv finde ud af tingene, i stedet for at få dem fortalt.

- Og der er osse mange gange, bare de ting, man får fortalt, det er på det samfund, der eksisterer, det er dets præmisser, det kører på og ikke vores egne, vi har ikke selv nogen indflydelse, vel. De har godt nok været så flinke at give alle os dejlige 18-årige en smule stemmeret og en hel masse søde ting, ikke. Men reelt, hvad er det? Så snart vi vender ryggen til politikerne, så pisser de på os gang på gang. Se fx. bare det studieforløb, jeg kører. Jeg fik 44 kr. mere om måneden i kompensation for moms - jeg får SU - altså hvor er rimelighederne henne. Det er sådan en hel masse ting, man bare render rundt og skal finde sig i som menneske. Det er det, vi både ved

hjælp af vores påklædning, vores musik og vores opførelse sætter spørgsmålstegn ved. Og fordi mange af os mener, det hjælper altså ikke at sidde i SF, VS eller DKP eller Anarkistforbund og kaste med bomber der, eller bare sidde og snakke - bare snakke og snakke og næste tirsdag også snakke og drikke te, ha' hånddeltet rugbrød, biodynamiske hornbriller, og som Booze siger A-kraft selvtak, ikke. Hele det system der, og alligevel bare så pissehamrende solidarisk og pissehamrende progressiv, med alt og alle, og det er bare til at brække sig over, fordi reelt.... Vi var ude på Kunsthåndværkerskolen, vi siger jeg, ok, de var ude og spille - vi kom med, bare hør nogle kommentarer, vi blev mødt med af folk, alle de progressive derude i alle deres fodformede, ikke...

KHM: Hvad sagde de?

Sods: - De råbte: "Vi ve' ha' no'et punk, vi ve' ha' no'et punk, bare hel fedt, mand".

- "Meeeeere puuuunk!"

- "Hvorfor fanden ser du sådan ud, hvad er meningen, Gud, hvor ser du åndssvag ud".

- Nå ja, men det skal dertil siges, at vi fik ryddet hele salen.

KHM: Hvordan?

Sods: - Bare ved at spille, altså. Så var de væk - allesammen.

KHM: Hvordan opfatter I deres reaktion?

Sods: - Positivt.

KHM: Altså det at de gik?



Sods: - Ja, hvis man ikke gider at høre på noget..
 ..Det var Brats, der spillede der, ikke. Vi spillede 3 numre eller sådan noget. Bare for sjovt. Vi støtter hinanden - alle grupperne. Men så da Brats havde spillet, var alle folk væk. Nej, der var the hardcorns, alle mediepunkts'ne, ikke, som fandme blev nød til at være der, og det irriterede dem, Men de var der, og det skulle de være.

KHM: Hvad synes I om de andre grupper, I hørte til "København"s festen?

Sods: - Jeg tror, jeg hørte lidt af Skousen & Ingemann, men jeg kender da Arne Würbler i forvejen og jeg tror osse, jeg hørte lidt af Lilith. Generelt synes jeg ikke så meget om den venstreorienterede musikform, fordi den er overhovedet ikke venstreorienteret i sit udtryk, hvor den er direkte reaktionær. Den griber tilbage til noget folkemusik, sådan noget førindustrialiseringsmusik. Altså reaktionær musik, ikke. Det synes jeg er virkeligt dårligt, og jeg synes alt det der træskohygge..... Jeg ved ikke hvor det kommer

ind henne, og hvorfor det ligesom er taget op som accepteret form. Det er her det politiske udtryk kommer igennem, det er via den musikform.

KHM: Det kan jo opfattes sådan at det kapitalistiske samfund har udryddet folkemusikken, og derfor er det progressivt at holde traditionen ved lige.

Sods: - Ja, men det kan jeg slet ikke gå ind for. Jeg mener sgu man må tage de moderne teknikker op, der findes, for ligesom at komme nogen vegne.

KHM: I England findes der en bevægelse, der hedder Rock against Racism, som tæller en del punkbands. Hvad mener I om den bevægelse?

Sods: - Den kan vist ikke overføres til Danmark, fordi der ikke er så meget racisme, og der er heller ikke National Front i Danmark endnu. Ikke så meget i hvert fald.

- Vi har Glistrup, men de agiterer ikke på samme måde.

- Vi har nogle direkte nynazister ikke. Men det har de mere i England, og de går meget med på det der med at udrydde de farvede, ikke:

"If they' white
they'all right,
if they'black
send them back
if they' red
shoot them dead".

Det er et af deres slagord. Og så punks i England, der er jo også meget under....., du ved godt hvad jeg mener. Så har de slået sig sammen med dem der, og laver marcher. Jeg har ikke rigtig forstand på hvordan, man sætter det i scene, men det er klart, at de har det derovre. Vi har spillet til noget i Huset, som var en slags Rock against racism, det var i hvert fald mod racisme.

- Det var for udenlandsdanskere.

- Nå ja, ok. Men det var i hvert fald en sådan slags. Men i Danmark må der være mere brug for, at vi gør det for grønlænderne, fordi de er også enormt undertrykt i Danmark. Og fremmedarbejderne.

- De fleste folk hader sgu grønlændere.

- Det er nemlig latterligt, ikke. Fordi der er så mange dumme punks. Undskyld. Men der er et par stykker i hvert fald, som siger: "Ja vi må holde sammen med negrene, vi må holde sammen med negrene", fordi det har de fået ovre fra England. Så kommer de hjem til Danmark: "Men grønlænderne, de er fandme nogle dumme svin". Så tænker man bare: "DE SKULLE KRAFTEDME HA' NOGLE PÅ BLADET". Det er de der dumme punks.

- Jeg synes, at Rock against Racism er meget godt. Jeg synes det er meget fedt, at få punks'ne i England ind i nogle politiske sammenhænge, ligesom at bruge deres protest og energi til noget konkret. Og der skal ligesom helst komme en hel masse mere end lige det, ikke.

KHM: Kunne I tænke jer, at organisere jer politisk?

Sods: - Der bliver nok lavet en eller anden organisering af grupper herhjemme på et tidspunkt, så vidt jeg ved. Altså der er forberedelser i gang til det. Det er også noget, jeg vil være interesseret i, ligesom i Sverige, hvor de har en virkelig fin organisering af musikere. Jeg ved ikke, hvad det går ud på, og hvordan det fungerer.

KHM: En form for organisering, der forhindrer underbetaling af musikere?

Sods: - Ja, noget i den stil. Det synes jeg er ganske udmærket.

- Det skulle være en selvfølge, faktisk.

KHM: Ville I kunne arbejde på lige fod og solidarisere jer med andre musikere, der spiller en helt anden form for musik?

Sods: - Ja. Jeg mener ikke, at der kun skal være én musikform, der skal være herskende, eller én form for musik, der skal være den eneste. Sådan skal det ikke være.

KHM: Hvordan forholder I jer til venstrefløjen? Føler I, at I er en del af den?

- Måske. Vi er ikke fløjsbevidste.
- Nej, men vi er da heller ikke på den anden side. Slet ikke, vil jeg sige.
- Vi er ikke på nogen måde partipolitisk organiseret, eller har partipolitiske interesser. Folk, der bruger den betegnelse, det er mest for behageligheds skyld.
- Så er det sat i bås. Så ved de, hvad de taler om. Det kan folk godt lide.
- Tingene bliver så lette at operere med, når de bliver sat i bås hele tiden. Det bliver også mindre slagkraftigt på den måde.
- Det vi laver er ligeså kritisk, som mange venstrefløjsting er. Uden at vi på nogen måder skal overvurdere os selv. Hvad er der fx. for unge mellem 15 og 24 år, der henvender sig direkte til dem, vel. Det ved jeg sgu ikke.

KHM: I mener ikke, der er nogen venstrefløjsgrupper, der henvender sig til den aldersgruppe?

Sods: - De grupper, de er jo også ældre, ikke. Skousen & Ingemann....
- De har ikke nogen særlig slagkraft, som de fx. har i Sverige.
- Hvis man skal se på de ting, der er kommet fra ungdomsgårde, så er det jo mest pædagogstyret, hvor man ligesom vil ha' et output fra eleverne.

Jeg ved ikke hvor meget der er bestemt i forvejen. Det vi opfordrede til i begyndelsen var, at folk selv skulle tage deres instrumenter op og spille. Når de kan lave sådan noget lort, og det er sgu meget sjovt, og der er nogle ting i det, så ka' vi osse selv lave det. Det har ligesom været meningen med det, vi har lavet. Nu ved jeg ikke, hvor meget det gælder mere, for nu er det blevet et sæt, det vi laver.

KHM: Hvordan arbejder I med jeres tekster. Hvad er en god text efter meres mening?

Sods: - Hvis det bare kommer lidt ud over det almindelige, det er: "Det skal kraftedme være punk", som alle folk, de forbinder med os, og sådan noget. Det må ikke være de der sub-punk-tekster: "I don't wanna", "and I hate and". Det skal være noget, der kommer os ved på en måde. Jeg synes godt vi kan ta' "Ice", og snakke om den, ikke.

KHM: Hvordan skal den komme ved - på hvilken måde?

Sods: - Vi har en text, der hedder "Ice", som handler om at gå på strøget, om ens øjne, om alle de øjne, man møder. Altså ikke de forargede blikke, vel. Men altså bare øjne. Man ta'r make-up, til at gå på strøget. Man sheiner sig op.
- Jeg ved ikke. En god text er vel noget, der kan sætte spørgsmålstegn ved et eller andet. Jeg synes altid det er et overdrevet udtryk for det man oplever. Jeg synes ikke en text skal være noget, der hiver noget ned over hovedet på folk. Den skal ikke sige: "Det er noget lort" og "I er nogen dumme idioter", og sådan noget. Det får man ikke en skid ud af. Men jeg synes ikke, man kan adskille text og musik. Fordi mange gange fungerer det på den måde, at nu - vi synger på engelsk, ikke så er det nogle bestemte ord, der kommer ud

og sætter sig i folk. Derfor er der osse nogle af vores sange, der bare er bygget op på ord. På nogle velkendte ord, som siger folk noget. Og der er faktisk ikke nogen bestemt mening i selve teksten, vel. Men den måde ordene er sat sammen på, gi'r en mening, og kan gøre et eller andet. Det er almindelige ungdomsord fra pressen, med lædderjakter og forskellige navne på trupper og sådan noget. Det er osse det, så kommer man ind på hvordan ord virker, ikke osse. Hvad et ord siger, når man hører det, hvilken umiddelbar virkning det har. Men mange gange får man det resultat ud, som man poster ind. Det er en hel anden måde at lave tekster på, egentlig.

KHM: Hvordan forholder I jer til unge, der bruger discoteksmusik og popmusik?

Sods: - De er tydelige ofre for moden, det er klart, det kan man se.

- Det kan man sgu heller ikke selv sige sig fri for. Jeg vil sgu ikke på nogen måde fordømme det, de laver eller det, de er inde i.

- Det er meget tydeligt, hvor falsk den er, synes jeg. Altså hele den Grease-bølge.

KHM: Hvordan er den falsk, synes du?

Sods: - Den måde, den henvender sig til folk på. De kan gå ind og se en film, så kan de købe pladen, så kan de købe en masse mærker, og så er de bare Grease, og de har overhovedet ingen kontakt med de folk, de tilbeder. De tilbeder ham der fyren - Travolta.

- Det kører meget på Travolta i fx. Vi Unge, der kører alle 13 - 17 årige piger op på de billeder. - Og omvendt med Olivia Newton-John for drengenes vedkommende.

- Så er der det der med at danse på discotek. Det er svært at sige, om der er nogle gode ting i det. Man kunne sikkert finde nogle gode ting i det, som man kunne prøve at få ud gennem det. Foran højtalerne er alle lige. (Munter latter).

Efterbemærkning fra Sods:

"Interview, det er dårligt på den måde, at det ligesom giver et bidrag til en myte om, at vi som personer har et eller andet specielt interessant at sige, at vi er noget i forhold til andre."



Rock,
=192

THE MILITARY MADNESS SHOW

(The Sods & Camilla
Cool)

(bassen følger den noterede rytme)

Beat the unemployment boy join the army now

grow up to be a man realise we need command

DK's burning up resources on the military forces

Killing is the biggest hit when you're born in the shit

when we've finished with you here there's lots of jobs for

you out there

En-

Handwritten musical score for a song, featuring lyrics and musical notation on a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords, along with handwritten annotations like "D", "A (break)", "(râbes)", "(lilletromme)", "(skrîges)", and "A". The lyrics are written below the notes.

big strong soldier do you know you're in the

military madness show (lilletromme)

Killing is the biggest hit when you're born in the shit

when we've finished with you here there's lots of jobs far

you out there out there out there

joy the pure life of men try to be like scouts again

be the girls unicorns in your flashy uniforms

Transskription : Kim Helweg-Mikkelsen

POLITISK ARBEJDE - IKKE ET REELT ALTERNATIV TIL DISKODANS OG -MUSIK

Interview med Karen Borgnakke og
Hans Jørgen Nielsen
ved Søren Schmidt

Hans Jørgen Nielsen er forfatter og journalist.
Har været medlem af bl.a. redaktionerne for tids-
skriftet HUG! og Politisk Revy. Han har gjort ung-
domskulturernes udvikling med siden slutningen af
50'erne som almindelig ung, som forfatter og som
kommentator.

Karen Borgnakke underviser på dansk, Københavns
Universitet. Hun er medlem af redaktionen af tids-
skriftet Unge Pædagoger og har specielt beskæfti-
get sig med pædagogers problemer bl.a. i forbin-
delse med ungdomskulturerne.

Sp.: Hvordan opfatter I discobølgen? Er det de
to film? Noget musik? En måde at leve på?

KB: Det er i hvert fald tre film: "Saturday
Night Fever", "Thank God it's Friday" og fremfor
alt "Grease". Det er popplader, popblade, tøj,
stickers, plakater osv. Medierne gør meget ud af,
at det er en måde at leve på. Selv om disco-bøl-
gen har rødder længere tilbage i tiden, så må man
nok sige, at det er Saturday Night og Grease, som
man identificerer discofeberens start med.

HJN: Discobølgen har været der hele tiden -også
i Danmark. Diskotekerne går helt tilbage til 60'
erne, og den nuværende bølge har rødder i de tid-
lige 70'ere - jfr. den kendte gamle opsplittning af
ungdommen i diskere, flippere og rockere, som man
havde meget tidligt. Det, der er sket nu, er, at
Robert Stigwood¹⁾ har opdaget den. Den har været
der hele tiden som en fortrængt fritidskultur. Og-
så mens mellemlagsungdommen havde sin ungdomskul-
tur.

1) R . Stigwood er producent på filmene og disco-
gruppen Bee Gee's manager. Han regnes for dis-
cobølgens idé- og finansbagmand.

KB: Jeg er enig i, at vi skal længere tilbage i tiden. Hvis vi ser på discokulturen i Danmark i begyndelsen af 70'erne, så tror jeg, der var tale om en discokultur i overklasseudgave. I dag finder vi den i mindre mondæne udgaver, som kommer langt ud til arbejderungdommen og småborgerungdommen.

HJN: Du har ret i, at skellene mellem diskere, flippere og rockere dengang, i en vis forstand, gik langs med samfundsmæssige klasseskel. Det var mellemlagsungerne, der blev discoflippere, og rødderne fra arbejderklassen, som blev minirockere. Men det publikum, som bar diskotekerne i København - pigerne f.eks., det var ikke overklassepiger. Det var ekspeditricer og kvindelige ungarbejdere, - i hvert fald på de diskoteker, jeg kom på, f.eks. "Hard Rock Café". Der er på venstrefløj nok en tendens til for hurtigt at placere disse kulturer klasse-mæssigt. Det skyldes et ukendskab til arbejderklassen - specielt arbejderklassen i fritiden.

KB: Det skyldes måske også, at vi, hvad 70'erne angår, har forskellige opfattelser af, hvad der er diskotek. Det gamle Caroussellen ville jeg slet ikke tænke på som et diskotek, men snarere som et danseværtshus, hvor diskoteket i en 70'er udgave, det var Prins Henrik, Circle Club og senere Bonaparte og Tordenskjold-kæden. Det var diskoteker i en overklasseudgave.

HJN: Jo, men Tordenskjold var i én udgave i København og en anden i provinsen. Jeg har været på Tordenskjold i Ålborg, og det var altså ikke den ålborgensiske overklasse, som kom der. Men det er den samme dobbelthed, som vi finder nu. Allerede dengang mellemlagsungdommens ungdomskultur fyldte billedet, var der i den ene ende "jet-set"-diskoteker og i den anden ende diskoteker, der blev båret af den arbejdende ungdom - i den

ene ende Bonaparte i City - i den anden ende for eksempel After Eight i Vanløse. Der har hele tiden været disse lukkede overklassediskoteker, hvor de fik deres egen whisky i et lille læset skab. Der er jo f.eks. den store Club 54 i New York, hvor overklassen og popstjerne kommer. Så er der det miljø, som Saturday Night suger på, og som er et helt andet miljø, hvor discomusikken har fungeret som en slags subkultur for de etniske minoriteter i New York. Et af filmens temaer er jo netop sammenstød mellem italienere og puertorikanere.

Det nye ved den nuværende bølge er altså ikke, at den er kommet, men at den er blevet blæst kommercielt op. Den har ligesom udkrystalliseret sig som selvstændigt billede i kraft af den kulturindustrielle udnyttelse af den.

Sp.: Men er der ikke også sket noget kvalitativt med den? Jeg tænker på, at den tager så mange områder med påklædning, sprog, musik, film, frisurer, dans osv.

HJN: Discobølgen er ikke så omfattende som ungdomskulturen dengang i slutningen af 60'erne. Hvis man ser på sådan noget som påklædningen, så er den måde, man klæder sig på i discokulturen, kun en, der gælder om aftenen, når man går på diskotek. Det er ikke en livsstil, der omfatter alle livssammenhænge, f.eks. også i modsætning til punkrockerne, hvor de er punkere hele dagen. Det samme mønster ser vi også i Saturday Night, hvor John Travolta jo er diskspringer hele dagen, og så springer han altså ud som danser om natten. På den måde kan man sige, at discokulturen cementerer skellene mellem livsområderne. Den bliver en fritidsskulptur, ghettoiseret til fritiden. Den bliver ikke overgribende i forhold til alle andre livssammenhænge. Der synes jeg, at påklædningen er et godt sted at se det. De der satinbukser, lange un-

dertrøjer fra amerikanske 50'er colleges, gummisko, dem går de ikke med hele dagen. Det er en dragt, de ifører sig om aftenen, der ser man adskillelsen meget tydeligt. Det er en tilbagetrækning i forhold til de tidligere ungdomskulturer med deres altomfattende krav. Kravet om lykke og eufori^{x)} er blevet isoleret til at gælde i fritiden.

KB: Det er vel rigtigt at snakke om fritidskultur og bruge eksemplet med, at man klæder sig ud til lørdag aften. Discobølgen har sit idealudtryk i John Travolta, som han står der i sit hvide, stramme jakkesæt midt på diskotekets dansegulv. Men ved siden af disse ting har vi også en hverdagsudgave, hvor der ikke alene er tale om, at man klæder sig ud til lørdag aften. Moden for teenagere har rent faktisk ændret sig.

I ungdomsbladet "Ung NU" er der netop startet en konkurrence, hvor de udlover en "Grease"-pakke. Den består af et sæt Lewis, undertrøje, hvor der står Grease på, en kasse pepsicola, stickers, emblemer, to billetter til filmen og pladen fra Grease. På billedet ser vi en pige på en 16-17 år i Lewis og undertrøje. Det svarer til, hvad der nu er mange unges skoletøj, og hvis man ordner håret lidt, får lidt højere hæle på skoene og lidt til, så er man klædt på til lørdag aften. Sådanne ting synes jeg bekræfter, at gennemslaget sker i forhold til flere livssammenhænge, flere forbrugssammenhænge, hvor det handler om, hvordan man ser ud i skolen, når man inviterer venner med hjem, og når man går ud på diskoteket.

Sp.: Er discobølgen et krisefænomen?

x) stærk følelse af velvære og oprømthed.

HJN: Discokulturen og dens særlige form afspejler i høj grad arbejderklassens faktiske livsoms-
stændigheder: Den stærke opsplitning mellem arbejde og fritid - end de mere mellemlagsbaserede ungdomskulturer hidtil har kendt til. Venstrefløj-
en har ikke været i stand til at opdage og iden-
tificere den. Mellemlagsungdomskulturerne har me-
re eller mindre sløret billedet af den discokul-
tur, der faktisk har været her i landet. Den ty-
pe, Travolta repræsenterer, går historisk længere
tilbage end 1978. Filmen er konciperet allerede
omkring 1973, og allerede da eksisterede den slags
typer også i Danmark. Det er karakteristisk, at
venstrefløjens først opdager bølgen, når den nu kom-
mer med kulturindustriel forstærkning.

Sp.: Ungdomsoprøret omfattede alle livsområder.
Var der en sammenhæng mellem det og så, at delta-
gerne hovedsagelig kom fra mellemlagsungdommen?

HJN: Ja, det er karakteristisk for mellemlagsung-
dommen, at den tilbringer en stor del af sin tid
i uddannelsesinstitutionerne. Og der bliver græn-
serne mellem, hvor du er til daglig og fritiden
helt anderledes sløret. Hvorimod den ungdom, som
tidligt ryger ud af folkeskolen kommer ud i en
fantastisk opsplitning af livssammenhængene. Der
bliver en hårdt presset arbejdstid, og så bliver
der fritiden.

Sp.: Der er vel også den forskel, at de unge i
uddannelsessystemet kan trække en politisk hold-
ning med ind i studiearbejdet?

HJN: Det at blive lærling kræver en helt anderle-
des hård disciplinering. Det betyder også, at
kravene om lykke, om eufori, om livsnærhed, de
bliver i meget høj grad skilt ud fra arbejdsfæ-
ren og presset ind i fritidsverdenen.



Sp.: Er det et krisetegn, at discobølgen slår igennem netop nu? Er det, fordi presset på arbejdssituationen er skærpet?

HJN: Det er for hurtigt en kobling at lave. Som jeg sagde før, så ligger discofænomenet der allerede før krisen i 1974. Og ser man tilbage på tiden før den overgribende, mellemlagsbaserede amerikanske ungdomskultur. Hvis man griber tilbage til den popkultur, der fandtes før 1965-66 i København - før den amerikanske scene tager over fra den engelske. Så har du den samme karakteristiske opsplitning af livssammenhængene som en konsekvens af, at det er en scene, der fortrinsvis bæres af arbejderungdommen. Du kender også opsplitningen fra andre undertrykte kulturer. Det gælder også musikkulturens betydning for ghettoiserede amerikanske negre - hele det spraglede karneval er noget, som udspiller sig omkring musikken i fritiden.

KB: Vi skal naturligvis ikke se bort fra, at vi har krise her og nu. Men det ville også være forkert at sige, at discofænomenerne er kriseudtrykket. Det er svært at påvise, om det virkeligt forholder sig, næsten som efter lærebogen, sådan at underholdningsindustrien klarer sig enormt fint i krisetider. Den klarer sig godt nu. Men den klarer sig også netop på en række moderne kapitalistiske betingelser. Discobølgen får f.eks. sin bredde ved, at det ene medie lancerer, så tager det andet medie over - så kører underholdningsbranchen, og så kører tøjbranchen. De griber i meget højere grad og hurtigere ind overfor hinanden end tidligere. Der er sket en kapitalisering og en ekspansion i underholdningsindustrien, som siger spar to til lidt af hvert. Det er svært at sige, om det er krisefænomen eller et resultat af den udvikling, som er foregået med industrien siden slutningen af 60'erne.

HJN: Stigwood har virkelig sat sig for at organisere den der symbiose af mode, musik, film, dans osv., som i 60'erne var mere eller mindre naturgroet. Han kan lave en tværgående sammenbinding af medierne, som virker forstærkende på bølgen. Det er klart, at krisen betyder noget. Blokeringen af fremtidsperspektiverne for ungdommen betyder selvfølgelig noget. Den giver en intensivering af kravene om lykkeopfyldelse her og nu. Der er ikke nogen grund til at præstere nogen form for behovsudsættelse. Der er kun grund til at give fanden i det hele og se at få det bedste ud af det. Men man skal passe på ikke at idyllisere, hvordan det var at arbejde i 50'erne og 60'erne. Det, der ligger bag de andre ungdomskulturer lige fra rockerne i begyndelsen af 50'erne i England og frem til i dag - det er netop præcis arbejdets kedsommelighed og udgrænsning. Man kan ikke forklare behovet for at udvikle de her selvstændige fritidslivsstileter uden denne baggrund. "Saturday Night Fever" hedder filmen sidst i 70'erne. Men allerede en berømt roman om den engelske arbejderungdom i 50'erne hed jo "Lørdag aften - søndag morgen". Vi er henne ved, at der ligger et kompleks bag bølgen, som krisen så forstærker. Ellers bliver det meget den her metafysiske venstrefløjsrefleks: At krisen er skyld i alting. Når man så spørger om de konkrete formidlinger mellem krise og kulturbølge, så glipper det.

Sp.: Men det må da være en radikalt anderledes situation for de unge, at hvor man tidligere kunne spørge: Hvad vil du være - gå hen i erhvervs-kartoteket og find dig noget, du interesserer dig for. Så kan man ikke engang stille det spørgsmål mere. Nu kan de gå hen i arbejdsformidlingen og få et stempel?

KB: De unge, som går i folkeskolens ældste klasser mærker krisen. De er godt klar over, at arbejdsløsheden står og vinker.

Sp.: Er disse unge basis for discobevægelsen, eller nærmer de sig punkerne?

HJN: I Danmark er de vel mest basis for discobølgen. I England er en af pointerne ved punk, at den bæres af arbejdsløse og dele af lumpenproletariatet. I modsætning til den arbejdende del af ungdommen har de den samme chance som mellem-lagsungdommen for at lave en livsstil, som omfatter alle livsområder. Punkten er for de socialt udstødte og udarbejdet af dem som svar på deres situation. Den har i England tiltrukket dele af skoleungdommen, som har de samme blokerede fremtidsperspektiver. Som generel tommelfingerregel gælder, at discomusikken er den arbejdende del af ungdommens mulighed og netop afspejler deres specielle opdeltede situation.

Sp.: Hvilke konkrete behov opfylder discokulturen?

KB: Når det er ungdomsgrupperne, der udtrykker sig igennem deres musikforbrug, så er det et forsøg på at opstille en gruppeidentitet, hvor de både socialt og aldersmæssigt kan afgrænse sig fra voksenverdenen og det pres, som skole og hjem lægger på dem. Det gjaldt vel også dengang, da det var os og Beatles. Men der er noget nyt ved discobølgen til forskel fra f.eks. beat/rock perioden - det er, at den i højere grad organiserer og strukturerer de kropslige udtryk på en måde, som, hvis man vil være med, næsten kræver, at man lærer at danse efter system. Det, at kropsudtrykket bliver en del af det, man bevidst skal lære sig - ligesom man skal lære sig at gå klædt på en bestemt måde, gå til frisøren osv. Man skal lære at arbejde med sin krop på en måde, så man ikke kommer på tværs, hvis man går på diskotek. Her er det igen vigtigt at være bevidst om, at vi finder idealudtryk, kopiversioner og et hverdagsudtryk,

som ikke kører ræset med, at kun tro kopier gælder, men som i højere grad laver sin egen "modificerede" version.

Sp.: Er det en autoritær discobevægelse, vi står overfor - med bestemte dansetrin, "discomaster 1, 2 og 3" osv.?

HJN: I stedet for at diskutere, om den er autoritær eller ej, så skal man hellere se på, at den er modsætningsfyldt. Den ene side af sagen er, at man som ung må give afkald på en masse ting, fordi man hele tiden må præstere noget for at arbejde frem mod en social position. Det at være ung er at leve i en underlig uafklaret situation, hvor man hele tiden er på vej et eller andet sted hen. I den arbejdende del af dagen må man præstere en masse afkald for at komme frem. Det sætter et behov for lykkeopfyldelse her og nu, som er meget vanskeligt at opfylde.

Vi ser en måde at danse på, hvor kroppen ikke er bevægelig og amorf som i 60'ernes ungdomskultur. Den er næsten tayloriseret - en tilbagevending til pardansen og den strikte og reglementerede måde at bevæge sig på. Det gælder ikke bare dansen, det gælder også koderne for kontakt. Den måde, der sluttet seksuelle kontakter på, er temmelig spidsfindig og underforstået. Det er et helt signalsprog for sig selv. Man kan ikke komme ind fra gaden og slutte seksuelle kontakter i det miljø, når det går rigtigt til. Det er en slags stivnen i nogle ydre former. I stedet for at spørge, om det er autoritært, så må man hellere spørge, hvad skal det gøre godt for? Det etablerer en slags tryghed, og behovet for tryghed må så komme ud fra en slags stor angst og rådvildhed. Den



genopretter en truet narcissisme^{x)} - psykoanalytisk set. I og med, at man kender koderne, danser på den rigtige måde, opretholder man det narcissistiske billede af sig selv, i hvert fald i fritiden.

KB: Når du taler om koder og strikte kropsmønstre og sammenligner med hippiekulturen, så lægger du den tolkning ind i det, at hippiekulturen i højere grad var spontan. Det tror jeg også, den var i begyndelsen, men jeg tror da også, at den stivnede i et fantastisk konformt system, som ikke var så åbent og spontant endda. I det øjeblik, man kom ind fra gaden, så tror jeg også, man var blevet udstødt af hippiemiljøet, hvis man ikke kendte den omgangsform, der hed "man skal være fri - på en bestemt måde". Hvis man blokerede overfor det, så skulle man skynde sig at lære det for at blive accepteret.

Jeg tror, at den chokvirkning, der kan blive resultatet for os, lærere og forældre, og os, der på en eller anden måde har været en del af ungdomsoprøret - den chokvirkning, der kan blive resultatet, når vi ser de røde læber, håret, der kommer lige fra frisøren, høje hæle og måske efterhånden brystholdere - det kan ses i relation til, at ungdomsgrupperne i dag forsøger at lave oprør mod den konformitet, de har opdaget hos os. Ligesom hippiens spragledede tøj provokerede habitten, så provokerer discoudklædningen os. I øvrigt er discoudklædningen også spraglet oven på den cowboy-undertrøjefase, som jo slet ikke er spraglet,

x) Narcissisme: forbliven på eller tilbagefald til første trin i den seksuelle udvikling, hvor individet selv er genstand for seksuel lystfølelse. Gælder her personlighedsudviklingen også ud over det seksuelle felt. Man forholder sig ikke som lige personer til hinanden. De andre opfattes som kulisser for individets udfoldelse.

som hippieperiodens tøjmode i den første tid var det.

HJN: Det er rigtigt, at selvfølgelig var der i hippiekulturen tale om in-sprog og in-koder. Det er det, der overhovedet etablerer en gruppe. Men man må ligesom fastholde kropsstivheden - tayloriseringen af kroppen som en vigtig forskel - uanset lighederne. Arbejdssituationen er for disse mennesker en stor trussel for deres selvagtelse. Denne selvagtelse forsøger man så i fritidskulturen at kompensere fra narcissistisk, sådan som Travolta også gør det.

Discobølgen, narcissisme og håbet om social accept.

Sp.: Den selvagtelse, som John Travolta forsøger at vinde på dansegulvet, svarer den ikke til den selvagtelse, man kan vinde på fodboldbanen? Repræsenterer discobølgen ikke blot en geninddragelse af dansegulvet som stedet for at opnå succes, social agtelse?

KB: Jeg tror, vi skal fastholde, at der nu er muligheder for udfoldelse på et dansegulv side om side med mulighederne for udfoldelse og social accept gennem fodbold, køre på knallerter osv. Det er forskellige forbrugssammenhænge, som forskellige ungdomsgrupper indgår i, bl.a. for at styrke deres gruppefølelse og selvfølelse.

Hvis vi alene betegner Tonys (John Travoltas rolle i Saturday Night Fever) danseaktiviteter som det narcissistiske udtryk, så er det i hvert fald "narcissisme" i en så dagligdags betydning, at den unge, der ser sig selv som Allan Simonsen i fodboldtøj foran spejlet, også er et udtryk for narcissisme, selvoptagelse. Men det forklarer ikke det særlige ved Tonys danseaktiviteter og de sociale sammenhænge, han indgår i i disco-miljøet.

HJN: Så klinger der flere betydninger af ordet narcissisme med. Jeg mener det mere i psykoanalytisk forstand (dvs. sygelig selvoptagethed).

Travolta (i filmen) er ikke bare sådan almindeligt selvoptaget. Det er vaskeægte narcissisme, også i socialpsykologisk forstand. Selv om man f.eks. danser sammen som pardans i den nye bølge, hvor man tidligere på diskotekerne dansede solo-dans. Så tjener dansen i "Saturday Night" ikke kontaktformål, den tjener ikke kommunikative formål af nogen som helst art. Det går helt ned i dansens formsprog hos Travolta. Dansen er bygget op af enkelte dele, hvor hver del bygges op mod en frysning af attituden et halvt taktslag. Dér danser hver på sin øde ø, forsinket i sig selv med det ene formål at projicere sig selv som billede. Parret tjener kun til at være et par, hvor man har en fungerende krop at præsentere sin egen krop i forhold til. Sådan læser jeg dansesproget.

KB: Du glemmer, at også i det discomiljø, vi ser i Saturday Night, er der idealudgaver og nogle hverdagsudgaver. Nogle vindere og nogle tabere. Og du glemmer fremfor alt pigerne - og det kan jeg godt forstå, for filmen fokuserer overhovedet ikke på pigerne og de omkostninger, de bærer. Men ser vi på Travoltas første partner i filmen, Anette, - hende, der i slutningen kommer hen til ham med fire kondomer, så er det helt tydeligt, at for hende er diskoteket et forsøg på at komme i kontakt - i det her tilfælde med den fyr, hun er blevet betaget af. For hende er det et forsøg på gennem dansen at skabe kontakt, men i filmen bliver hun tabt på grund af et fantastisk barsk kønsrollemønster. Ethvert miljø vil, fordi vi lever i et samfund med konkurrencemoment og individualisering, også udnævne sine et'ere, sine forbilleder. Jeg kan huske i 5. klasse, hvor vi piger råbte "gå selv, Arne" ude ved fodboldbanens side-linje. Og lidt den samme fornemmelse har jeg også af vennerne i "Saturday". De siger også "kom nu ud på gulvet, Tony". Dansen har for mig at se

ikke kun den narcissistiske spejlbillede-funktion, den har også en tydelig social funktion. Hvis du fokuserer for kraftigt på, at hovedpersonen Tony og de narcissistiske tendenser er "nøglen" til forståelse af discokulturen, så risikerer du at lukke forståelsen af for de konkrete kønsspecifikke og sociale mekanismer, der kommer til udtryk i "Saturday Night Fever" og i discokulturen som sådan.

HJN: Man kan selvfølgelig godt se det samme i Allan Simonsen som i John Travolta. Men det, jeg ligesom er ude efter, er det særlige ved Travolta. Selv om der er en masse ligheder, så har Travolta og det billede, han tilbyder, en særlig tiltrækningskraft. Og det kan man ikke forklare ved at henvise til almindelige sociale mekanismer. Jeg er interesseret i at få forklaret denne specifikke udgave af ungdomskulturerne.

KB: På det almene plan kan vi beskrive nogle fælestræk mellem de identifikationsmuligheder, som f.eks. Allan Simonsen som fodboldidol og John Travolta som danser og popidol giver de unge. Men vi må også, som Hans Jørgen er inde på det, skelne mellem fodboldkultur og discokultur. Jeg vil pege på en vigtig forskel: Det at spille fodbold, at have et tilhørsforhold til en gruppe drenge og en klub, er en kønsspecifik fritidsaktivitet, hvor drengene er alene. Den særlige mulighed, der er ved discomiljøet er, at det er dér, de seksuelle kontakter kan skabes, og det sociale spil mellem kammeraterne og mellem pigerne og drengene foregår. Det er i den brugssammenhæng og i den (pubertets-) udviklingsproces, at disco, tøj, m.v. kommer ind og tilbyder identifikationsmuligheder og behovstilfredsstillelse på en lidt anden vis end fodbolden.

HJN: I den forstand har du ret. Dér kommer filmen også til at spille en anden rolle i Danmark end i det miljø, den er udtryk for. Men selve

filmen er, hvad angår seksualiteten, et udtryk for en fuldstændig klassisk narcissistisk karakterneurose. Den er endda så langt ude, at den handler om seksuel perversion. Tonys problem er, at han er ude af stand til at gennemføre nogen form for almindeligt samleje. Den vej er blokeret i filmen. Her hænger det sammen med, at Tony er underkastet et dobbelt krav om afkald, både afkald i forhold til arbejdet og seksuelt afkald. Her er en forskel på filmens italienske minoritetsmiljø i USA og den danske ungdom, som kører mere seksuelt frit.

"Grease", 50'er nostalgi i 70'er kulisser.

Sp.: Nogen siger, at Travolta står for et nyt, blødere mandeideal?

KB: I det øjeblik, at vi prøver at trække linjerne videre til "Grease", så bliver det hele på en måde mere kompliceret, selv om filmen er mere forenklet. Vi kommer til et highschool-miljø, som kulissemæssigt er i 50'erne, og alligevel er de en 70'er-udgave. Vi ser ikke personer i en problematisk arbejdssituation eller problematisk skolesituation. Det er de samme fascinationsformer^{x)} som i Saturday Night, men rendyrket ved, at det hele tiden ligesom foregår på en scene, mens Saturday Night foregik i et gademiljø, hjemmemiljø, arbejdsmiljø og diskoteksmiljø. Både appellen til publikum og konsekvenserne tager sig lidt anderledes ud, fordi jeg tror, at Grease i højere grad har stabiliseret sig omkring et yngre publikum, og fordi Saturday Night har været en prøvesten med en bred appel - så bred, at selv intellektuelle kunne blive fascineret af den. Jeg tror ikke, at intellektuelle får hummet sig ind og ser Grease,

x) fascination: fortryllelse, betagelse.

medmindre de er specielt interesserede i det. Så er det, at nogen siger, at Travolta repræsenterer et blødere mandeideal end tidligere tiders idoler. Dér er det interessant, hvem det "nogen" er. Hvis "nogen" er en venstreintellektuel, så kunne det også være, fordi der i det miljø, hvor helten danser og meget tydeligt bruger sin krop, der kan der for den intellektuelle ligge en provokation - for så vidt, at den intellektuelle mand kan føle sig meget pansret og bundet af de politiske, organisatoriske og måske universitære sammenhænge. Og det er dér, jeg synes, at jeg har hørt det med den ny manderolle - ellers har jeg mere hørt sammenligninger med James Dean og Elvis.

HJN: Grease var oprindeligt en musical, der har gået på Broadway eller off-Broadway i begyndelsen af 70'erne. Den hænger sammen med bølgen af 50'er nostalgi, som skyllede hen over den amerikanske scene efter, at sentresser-ungdomskulturen var gået ned med flaget. Saturday Night Fever er slået ned i den der discokultur, hvor Grease er røget med ind i slipstrømmen.

KB: Grease skulle egentlig have været ude før Saturday Night. Men af en eller anden grund lykkedes det ikke, og så blev Saturday Night lynproduceret. Man havde erfaring for, at Grease havde masseappel. Den var som musical en dunder-succes i begyndelsen af 70'erne med i øvrigt Travolta i en af de mindre roller. Det, at den bliver en særlig discoudgave af 50'er-musikken, gør jo også, at nostalgien ændrer karakter. Det kan nu engang ikke være nostalgi for de 14-årige. Det kan det kun være for os eller jer, der har oplevet 50'erne. Hvis vi skal se filmen ud fra det primære publikum, så skal vi ikke tolke Grease primært ud fra nostalgien. Hvis vi skal have fat i det, der fascinerer de unge, så skal vi holde fast i, at det er en 70'er discofilm med 50'erne som kulisse.

HJN: Det er lige som om, at der er en meget flydende grænse i forskellen på John Travolta og de personer, han spiller. De der narcissistiske træk, som jeg har snakket om, er i Saturday Night kædet sammen med en gigantisk seksualskræk, som ligger lige under overfladen i den film. Det passer på en måske helt tilfældig måde til Travoltas myte: den der med, at han bedst kan med ældre og moderlige damer. På en eller anden sindssyg facon passer det lidt for godt sammen. Det er denne seksualangst, filmen bearbejder, men den har kun den narcissistiske tilbagetrækning som svar på den.

Sp.: Hvordan kan Travolta så blive et idol?

HJN: Man kan vel tillade sig at slutte tilbage fra produktet til publikum, for produktet må have en brugsværdi. Det må være, fordi der er sådan en slags seksualskræk hos de unge. Måske har den friere seksuelle omgang med hinanden ikke nødvendigvis frigjort seksualiteten. Nok har man seksuel omgang med hinanden på et tidligere tidspunkt, end også vi havde, men samtidig er den mindst lige så skræbelagt som vores første erfaringer.

KB: Det sidste er nok rigtigt, men jeg synes ikke, man kan beskrive Saturday Night som inkarnationen af seksualskræk. Det, der kan være lidt chokerende for intellektuelle er, at den skærer ud i pap, at fyrene har et fantastisk tingsliggjort forhold til de damer, der eksisterer i omegnen af dem. Hvis man ved seksualskræk forstår noget viktoriansk, så er det helt ved siden af. Pigerne går i offensiven. De er jo ublu i gammeldags sprogbrug. Og endda bevidste på den måde, at hun (Anette) kommer med lommen fuld af kondomer. Jeg tror, at vi i højere grad må forsøge at bestemme, hvad det er for en seksuel kontakt, som er fremmed i det miljø, og som virker chokerende, fordi vi har håb og måske erfaring om noget andet.

HJN: Jamen, mændene i filmen bliver jo lige så forskrækkede som vi. Man må vende det om og spørge, hvorfor skildres kvinder, som tager seksuelle initiativer, som så forfærdeligt skræmmende i filmen? Så er vi tilbage ved, at den er gennemsyret af seksualangst.

Venstrefløjten skal ikke være naiv overfor discobølgen!

Sp.: På Troels Triers LP "Kys Frøen" er der en sang, som hedder "Dans discodronning dans". I den sang maner T.T. til kamp mod det falske diskoteksmiljø, tomheden, de uopfyldte lykkedrømme. Hvordan mener I, at venstrefløjtsfolk skal forholde sig til bølgen?

HJN: Jeg synes ikke, vi skal forholde os til den som Troels Trier, så ville alt det, vi nu har snakket om, være meningsløst. Noget af det, man kan bruge Saturday Night Fever og discobølgen til, det er bl.a. at nedbryde en speciel form for venstrefløjtsnarcissisme. Den består i, at venstrefløjten ligesom betragter virkeligheden og forstår den ud fra en politisk rationalitet, som kommer af den analyse, venstrefløjten har af samfundet. - Analysen siger, at på bunden, der har vi forholde-
ne i produktionssfæren. Fritiden set fra kapitalens standpunkt er kun en reproduktionssfære. Det giver et bestemt hierarki for, hvad der skal gøres først, og hvad der skal gøres sidst i kampen mod kapitalismen. Det giver en bestemt politisk rationalitet, hvor man overfor fænomener som discokulturen bare vil gennembryde dem og henvise folk til kamp på arbejdspladserne og faglig kamp. Det, man glemmer, er, at den rationalitet og hierarkisering er en nødvendighed, som er påtvunget af fjenden - af den måde, det kapitalistiske samfund er skruet sammen på. Det afgørende er, at for menneskene er behovene ikke skruet sammen

Dansekursus med John Travolta

Blot 32 trin kan få dig til at danse som John Travolta

Vil du også gerne kunne danse lige så flot som John Travolta? Det kan du lære på knap to timer og allerbedst, hvis du over de 32 trin til Bee Gee-hit'et „Night Fever“.



Figur 1

Trin 1-4: Alle ser i samme retning. Når musikken begynder, tager du tre trin frem og slutter med højre fod forrest uden at lægge vægten på den. Samtidig med at du går frem, lader du armene køre frem og tilbage i lokomotivrytme.



Figur 2

Trin 5-12: Tag tre trin sidelæns mod højre (begynd med højre fod), idet du drejer rundt om dig selv, og klapper i hænderne ved trin 8. Den samme drejning tilbage (begynd med venstre fod) og klap i hænderne ved trin 12.



Figur 3

Trin 13 og 14: Spark skråt fremefter med højre fod, sæt hælen i gulvet og læg så vægten over på venstre fod.



Figur 4

Trin 15 og 16: Lad fødderne skride skiftevis til højre og venstre hen over gulvet (som når man løber på skøjter). Slutposition: Fødderne en halv meter fra hinanden.

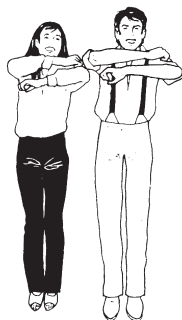


Figur 5 og 6

Trin 17-24: Bliv stående på stedet. Ved trin 17 (figur 5) strækker du højre arm i vejret, skyder hoften mod højre og drejer hovedet opad mod højre. Venstre hånd bliver på venstre hofte.

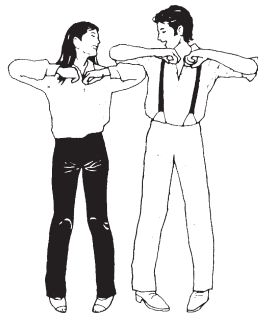


Ved trin 18 (figur 6): Hænderne lægges over kors på venstre hofte. Hofterne skydes mod venstre, hovedet drejes nedad mod venstre. De to trin gentages fire gange.



Figur 7

Trin 25 og 26: Saml fødderne, ret kroppen, armene køres rundt om hinanden foran kroppen (som i skomagerpolka) og hæves samtidig op over hovedet.



Figur 8

Trin 27 og 28: Smæk hælene sammen to gange og lav samtidig parallelle albuesving.



Figur 9

Trin 29-32: Stå på højre fod og sæt ved trin 29 venstre hæl frem uden at lægge vægten over på den. Ved trin 30 svinger du venstre fod bagud og sætter tåspidsen i gulvet, ved trin 31 svinger du venstre fod fremad og sætter hælen i gulvet. Ved trin 32 anbringer du venstre fod i en ret vinkel mod højre og foretager derefter en kvart drejning til højre med højre fod. Derefter begynder du forfra med trin 1. God fornøjelse!

på den måde. For almindelige mennesker, dér vejer kærestesorg og seksuelle problemer mindst lige så tungt som problemer på arbejdspladsen og måske ~~un-~~gere. Fra menneskelig side. Dvs. set fra menneskelig side er vægtningen en anden end set fra den politiske rationalitet. Det, vi nogle gange kalder kompensation, er genuine menneskelige behov for eufori, for lykke. Dér tror jeg, at det farligste er en naiv tro på, at hvis man bare lirer kampens rette paroler af på vers, så har man alternativet til discokulturen. Jeg mener ikke, at venstrefløjsmusikken, sådan som den er nu, kan imødekomme de behov, som discomusikken imødekommer nu. For folk, der knokler hver dag i 8 timer, og som samtidig har et behov for at være lykkelige - for dem er det da ikke noget svar at sige, at de skal gennemskue discodronningen og bryde med hende - hvad får de i stedet? Politisk bevidsthed? Politisk arbejde? Det er da ikke særlig ~~mor-~~somt. Politisk arbejde er i mine øjne en nødvendighed og en kedelig nødvendighed. Det er ikke noget svar på de menneskelige behov, som kommer til syne i discokulturen.

KB: Man skal passe på ikke at forholde sig naivt til underholdningsindustrien. Mange er sikkert ikke klar over, hvor vidt kapitaliseringen er. Man undrer sig over, at dette og hint er kommercielt. Og så prøver man at opstille ukommercielle alternativer. Men når det drejer sig om "grønsagsflipperne", så er man dødhurtig til at afvise, at man kan dyrke gulerødder i kamp mod kapitalismen - men på kapitalismens præmisser. Så snart det drejer sig om kultur, så kører naiviteten. Det er naturligvis godt, at man forsøger at producere musikalske alternativer, men man må samtidig forholde sig analytisk til det, der foregår i underholdningsindustrien, og ikke moralsk.

HJN: Jeg synes, at det er godt, venstrefløjsmusikken er der. Man må bare ikke betragte den som et alternativ til Travolta. En naiv holdning er at tage fat i Travolta og tro, at man kan omfunktionere kulturen til vores formål. Det kunne måske være skægt at lave discomusik, men et venstreorienteret budskab ville jo forudsætte, at man kunne høre teksten - og det er den her musik jo slet ikke indrettet til.

Vi kan ikke blive ved bare at kræve ret til arbejde.

Sp.: Den naive holdning, kan den stamme fra, at ungdomsoprørerne faktisk i slutningen af 60'erne kunne se sin musik også som kommercielle succes'er - at man altså oplevede sig selv og sin gruppe som kulturelt førende. Er det derfor, at vi oplever, at mange overhovedet stiller spørgsmålene: Hvordan går vi imod discobølgen, og kan vi omfunktionere den her stil?

KB: Jeg tror, at mange intellektuelle i 60'ernes slutning helt ignorerede populærmusikken. Men det er også rigtigt, at hippie-, beat- og rockbølgerne var så stærke, at man kunne føle, at man stod foran i udviklingen. Men på en måde synes jeg, at det er provokerende og lærerigt at spørge, om vi i vores venstrefløjskultur kan lære af Travolta. Jeg synes, at det er godt at stille spørgsmålet, men jeg synes, at det er naivt, hvis vi skulle forestille os, at en Troels Trier eller en Trille skulle kopiere Travoltas fascinationsformer. Disse hænger tæt sammen med de måder, de lanceres på, og det kapital- og PR-apparat, der er til at brede den lancering ud. Man kan ikke konkurrere med idoldyrkelsen på den måde.

HJN: Man har jo haft venstrefløjsmusik, som forsøgte at lægge sig op ad det, der var populært. F.eks. lagde Røde Mor sig op ad betonrock'en i

begyndelsen af 70'erne: En cementagtig, hårdt-slående musik, koblet med politiske tekster. Og der var også tydelige grænser. Det publikum, som gik i Brøndbyhallen, når det var Sweet, kunne ikke, så vidt jeg kan se, få imødekommet de samme behov hos Troels Trier. Jeg tror igen, at venstrefløjen har et skævt billede af arbejderpublikummet. Hvis man kommer ned i Daddy's Dancehall, så er det ikke venstrefløjens idealbillede af den sunde, fagligt aktive arbejder. Vita Andersen sagde engang, at når man har det meget dårligt og er meget fattig, så vil man være meget smuk. Det er en meget god formulering af det dér indre forhold mellem at klæde sig ud og ens arbejdsdag. Hvis de unge lader sig fascinere af Travolta, så må det dels betyde, at de har et prækært forhold til arbejdet, men også, at de har nogle krav om umiddelbar behovstilfredsstillelse, som overhovedet ikke gør sig gældende i venstrefløjens politik og måde at træde frem på.

KB: Når man på venstrefløjen snakker om forholdet mellem politisk parti og bevægelserne, kunne det være frugtbart, hvis man ikke alene tænkte på kvindebevægelse, miljøbevægelse, boligbevægelse osv., men også tænkte lidt mere i mulige bevægelser for og med unge. Sådanne aktiviteter behøver jo ikke at være en fast struktureret politisk bevægelse. Det, vi kan lære af Saturday Night, er at få vores meget arbejderromantiske holdning revideret otte gange.

HJN: En af konsekvenserne af de her ting er en revision af det politikbegreb, som vi snakkede om før. Nu kan venstrefløjen sige: Vi må løse ungdommens problemer ved at kræve retten til et arbejde bl.a. Det er et godt eksempel på en parole, som er komplet ved siden af de ting, vi har snakket om. Det siger man til alle de unge mennesker, som er godt trætte af at arbejde. Venstre-

fløjen kan ikke engang forholde sig oprigtigt til problemet. Der er da mange mennesker, der ikke gider tage anvist arbejde. Det forstår jeg da godt. I stedet for at køre på det dér rådne hykleri om, at arbejderklassen er ved at sprøjte af arbejdslederlighed ud af alle knaphuller, så skulle man hellere sige: Det er rigtigt, vores kritik af det kapitalistiske arbejde holder stik. Vi kan godt forstå, at folk ikke gider tage arbejde. Det er den ene ting. På den anden side er det lige så vigtigt at forholde sig til de unges seksualliv, deres sociale behov overhovedet i stedet for kun til arbejdsområdet. Man burde måske koble de ting sammen og netop rejse paroler, som at grunden til, at vi vil have mindre arbejdstid, det er, fordi vi vil have bedre tid til at udvikle vores seksualliv og den slags. Det er den slags kvalitative koblinger, som jeg får ud af det ved at se på disse her ting. Man har på venstrefløjen ladet sig fange af analysen og sagt: Efter som det er på arbejdspladsen, værdierne skabes, så er det også dér, der skal slås hul i systemet. Det kunne jo godt være, at det hele ikke var så firkantet.

KB: Jeg synes, det er rigtigt, at vi skal lære at stille kvalitative krav. Men derfra og så til at sige, at vi skal rejse paroler ud fra "viden" om, at der er mange unge, som ikke gider tage et anvist arbejde, dér synes jeg, der er et spring. Hvis man skal være realistisk, så tror jeg, at lønarbejdet for de unge, uanset om de kan lide arbejdets indhold eller ej, så er selve den organiserede aktivitet at gå på arbejde kilde til social identitet og løn fremfor alt. Det må man ikke glemme, for det fordrer nemlig, at fritidsaktiviteten er meningsfuld, hvis man som bevidst eller udskudt skal sige: Den type arbejde - det er altså ikke mig, her og nu. Det forholder sig faktisk

omvendt. Hvis man skal forestille sig, at der var provokation i at sige nej til anvist arbejde, - så skal der være en anden og mere meningsfuld sammenhæng at henviser til end den nuværende.

Hvad er oprør - hvad er tilpasning i bølgen?

HJN: Hvis vi vender tilbage til det med musikken og kulturen, så synes jeg, det er galt, at vi ligesom stiller det op som om, at her har vi den sidste nye bølge, og her har vi venstrefløj og dens musikalske potentiale. Og hvad fa'n skal vi nu stille op med den. Det afslører en manglende evne til politisk at tyde, hvad der foregår. Det gælder de fleste af de bølger, vi har oplevet med jævne mellemrum siden midten af 50'erne, at de faktisk har været udtryk for dele af ungdommens selvaktivitet, dens selvorganisering. Vi har ikke rigtigt kunnet opfatte dem som politisk ladede handlinger, fordi de udspillede sig på det kulturelle plan. Derfor er det ikke problemet at komme udefra for at politisere dem, fordi de er allerede politisk ladede udtryk for nogle erfaringer. Hvis man ser på rock'ens betydning for os i slutningen af 60'erne, så forholdt vi os i virkeligheden ikke ret meget til politiske indhold i det, der blev sunget. Rockmusikken var vores musik, og rock'en var i almindelighed politisk ladet for os - betød vores oprør. Den etablerede et musikalsk rum omkring vores mere politisk ladede aktiviteter. Det er mere den vej, jeg tror, musikken hænger sammen med politikken. Men vi ser gennem hele populærmusikkens historie, at der altid står en Robert Stigwood klar til at udnytte musikken kommercielt. Rock'en var i midten af 50'erne det hvide sydstatsproletariats og småborgerkabs helt specielle musik og udtryk for deres erfaringer. Engelsk beatmusik, det var de

nordlige industribyers unge musik. Reggaemusikken er de londonske fremmedarbejderes og den fattige jamaicanske befolknings musik. Punk'en er lumpenproletariatets unges musik. Discokulturen har været New Yorks etniske minoriteters kultur, som er blevet samlet op af industrien.

KB: Det, der er det interessante spørgsmål, er, om oprørspotentialerne i alle disse ting i og med kommerialiseringen går fløjten. Det er farligt at hævde det uden videre. Det burde jo i hvert fald ikke komme bag på os, at kommerialiseringen foregår. Det er halsløs gerning at være halehæng på den måde, at vi kræver en ny græsrodsbevægelse, hver gang den gamle bliver kommercialiseret, hvis det reelt betyder, at man ikke ser den dobbelthed, der ligger i masseudbredelsen, og ikke vil arbejde i forhold til oprørspotentialerne dér.

Sp.: Jamen, er discobølgen ikke rendyrket samfundstilpasning?

KB: Man kan vel ikke tale om, at discobølgen er mere tilpassende end f.eks. punkrocken. Der er ikke tale om det samme gennemslag, den samme masseudbredelse, så det er svært at sammenligne. Der er stadigvæk den dobbelthed, at når ungdomsgrupperne skal opstille en identitet og derfor søger nogle bestemte kropslige, tøjmæssige og adfærdsmæssige udtryksmåder til at bekræfte den identitet, så er der oprørspotentialer i afstandtagen fra voksensamfundets pres. Men det er jo ikke i sig selv overskridende for så vidt, at der samtidig sættes nogle bestemte kønsrollemønstre og forbrugsmønstre, som fungerer tilpassende.

HJN: Jeg tror ikke, at fordi man søger lykken her og nu, så bliver man indfanget af systemet. Der er da en god materialistisk logik i, at man søger derhen, hvor fornøjelserne er bedst. Proble-

met for venstrefløjen, at store dele af arbejderungdommen dyrker diskoteker, er ikke anderledes, end at store dele af arbejderklassen er reformister og knytter sig til socialdemokratiet på trods af en masse forsøg og en ny strategi hvert andet år siden 1968 fra venstrefløjens side. Alligevel er det ikke lykkedes venstrefløjen at udbrede sin politiske basis. Det må betyde, at mulighederne for politisering af arbejderklassen er noget anderledes, end venstrefløjen forestiller sig. Så kan man godt sige, at den der discomusik er - ligesom Marx sagde om religionen - den er både sukker og opium, både kritik og tilpasning til de faktiske forhold. Den dobbelthed må man naturligvis forholde sig til, men der er ligesom ingen alternativer til den. Ligesom der for store dele af arbejderklassen ikke er alternativer til den socialdemokratiske reformisme, selv om der nu har været krise i fem år. Diskotekskulturen er ligesom reformismen et forsøg på fra menneskets side at holde nogle truende modsætninger i skrøbelig balance og at få de rigtige gevinster ud af det. Derfor er det dårlig strategi at komme til folk og hen over modsætningerne sige, at det er løgn og bedrag alt sammen. Reformismen er bare en limpind, du er hoppet på. Travolta forhindrer dig i at melde dig ind i LLO.



Vind i Vi Unge

grease nyt **håret**

Nu skal håret på plads igen. De dage er forbi, hvor urskoven fik lov til at gro ukontrolleret ned over skuldrene. Idag er det in at være klippet. Pigernes håronsker går tydeligt i retning af kort - glat eller let krøllet. Drengene skal enten have en tæt fyldig, rimelig kort, hårpragt - eller klippes efter bedste Travolta-mode. Under alle omstændigheder - denne lille konkurrence går først og fremmest på drengene - både dem der vil have et smart diskret hår og dem, der vil ligne Travolta. Begge har nemlig brug for at støtte håret, med lidt diskret fedtstof eller en god håndfuld grease i håret. Du kan her deltage i konkurrencen om

100 tuber Helene Curtis Suave hårcreme

der udmærker sig ved at holde solidt fast på håret, men samtidig har den vældige fordel, at det er vandopløseligt - altså nemt at slippe af med ved hårvask. Løs den lille nemme opgave herunder og send kuponen til Vi Unge. Måske er du blandt de 100 heldige, der kort efter får sendt en hilsen fra Vi Unge og M. Aarsleff & Co...

TRAVOLTA - Hvad skal vi mene?

af Karen Borgnakke

Da Abba i 1974 vandt det internationale Melodi-Grand-Prix (MGP) med deres "Waterloo" og straks derefter startede en karriere, som gjorde dem til idolgruppe for hele familien, var pressen og den øvrige medieverden ved at falde i svime over det svenske fænomen. Det kunne altså lade sig gøre at skyde en brèche ind i den underholdningsindustri, som ellers var så domineret af amerikanske, engelske og tyske produkter.

Den kulturelle venstrefløj var ikke sådan at dupere. På det tidspunkt var man næppe i tvivl om vurderingen af den type underholdning: Der måtte være tale om en absolut afvisning af den borgerlige masseproducerede maskin-pop. Og netop fænomenet Abba måtte betragtes som inkarnationen af velkomponeret, borgerlig indoktrinering og veltilrettelagt kapitalistisk showbusiness. Og dermed var det i øvrigt tidsspilde at beskæftige sig mere med det!

Den mere udadrettede og aktive kritik kom imidlertid året efter, da Melodi-Grand-Prix finalen skulle løbe af stabelen i Stockholm, grundet Abbas succes året før.

Samtidig med det officielle MGP blev der afholdt en Alternativfestival. 200 musikere fra forskellige lande sang og spillede for de ca. 15.000 mennesker, der var mødt op til festivalen. Her stod den super kommercielle udnyttelse af musikken, den kulturelle forfladigelse og den udprægede mandchauvinistiske (sex-) objektgørelse af kvinden til kritik.

Den kulturpolitiske holdning, der prægede Alternativfestivalen, blev udbredt til flere end de 15.000 fremmødte. Filmatisering af festivalen kom i svensk og dansk TV, og der blev lavet en dobbelt-LP med musik fra festivalen.

Som festival betragtet var der på mange måder tale om et alternativ til det kommercielle MGP, gennem:

- 1) Et andet udbud af tekst og musik.

Hvor MGP alene er præget af populærmusik udført med stor orkesterbaggrund, spændte Alternativfestivalens musik fra decideret folkemusik til beat/rock, fra sange med enkelt guitar-akkompagnement til sange med beat/rock-or-

kesters sammensætning.

Hvor MGP (netop på dette tidspunkt) tenderede mere og mere mod de engelsksprogede tekster, blev indslagene på Alternativfestivalen sunget på originalsprogene.

Hvor klar politisk stillingtagen på det nærmeste er utænkeligt i MGP-tekster, var det på mange måder i forgrunden på Alternativfestivalen.

2) En anden samværsform.

I modsætning til MGP, som sendes direkte ind i familiens centrum - ind i dagligstuen, skulle folk, hvis de ville til Alternativfestival, ud på festpladsen, være med til musikken, lytte, klappe, svinge og danse sammen.

3) Et andet publikum.

Publikumssammensætningen på Alternativfestivalen var socialt, politisk og sikkert også aldersmæssigt meget forskelligt fra MGP-publikummet.

Især dette, at Alternativfestivalen samlede et andet publikum end MGP er vigtigt i denne sammenhæng, hvis vi skal diskutere og problematisere, hvilken type alternativ der egentlig var tale om. Man kan skelne mellem a) alternativ kulturproduktion, hvor de samfunds- og aldersgrupper, der normalt ikke er forbrugere af den type underholdning, MGP repræsenterer, får en mulighed for alternativ underholdning og b) alternativ formidling og bearbejdning af de eksisterende underholdningsprodukter, hvor man i en politisk eller pædagogisk sammenhæng arbejder for og med de samfunds- og aldersgrupper, der sædvanligvis bruger den type underholdning, som MGP står for. For at illustrere (og understrege) vigtigheden af en sådan skelnen skal jeg give et eksempel fra et

andet kulturpolitisk område, det pædagogiske. Her har progressive kulturformidlere (i dette tilfælde altså pædagoger) tydeligt mærket nødvendigheden af at nuancere opfattelsen af alternativens form, indhold og målgruppe.

Alternativ pædagogik.

Vi har en - efterhånden mangeårig - tradition for at oprette de såkaldte lilleskoler som et alternativ til folkeskolen. På disse lilleskoler er der gennem årene (fra Den lille skole i Bagsværd og Bernadotteskolens start omkring 1950 frem til det store boom i slutningen af 60'erne og begyndelsen af 70'erne) blevet eksperimenteret med forskellige former for alternativ pædagogik. (Her meget bredt forstået som pædagogik, der stiller sig i modsætning til "den sorte skoles" autoritære kreativitetsfornægtende terpe-indlæring, hvor børn er passive modtagere).

På nogle af lilleskolerne er der også blevet eksperimenteret med produktion af alternativt undervisningsmateriale.

Lilleskolernes primære rekrutteringsgrundlag har været børn (og forældre), der tilhørte de højere sociale lag i samfundet.

Disse lilleskoler har dermed ikke fungeret som et direkte (eller umiddelbart mærkbart) alternativ for de børn (og forældre), der ellers mærker de barske konsekvenser af skolesystemets sorterings- og undertrykkelsesmekanismer.

I slutningen af 60'erne og i begyndelsen af 70'erne begyndte progressive lærere en mere aktiv og handlingsrettet kritik af den borgerlige skole. Man havde indset, at den type lilleskoler, der kom i kølvandet af de kulturradikalistiske strømninger i de intellektuelle kredse, ikke var det alternativ, man i en årrække havde troet. Plud-

selig fik man øjnene op for konsekvenserne af det faktum, at det primært var de højere mellemlags- og borgerskabets børn, der kom på lilleskolerne. Nogle progressive pædagoger valgte at fortsætte de alternative skoleforsøg, men ud fra en mere pædagogisk/politisk målrettethed og valgte at opfatte sig som "model-skole" (f.eks. Lilleskole 69), der skulle arbejde i forhold til folkeskolen og ikke totalt løsrevet fra den, bl.a. ved eksperimenter og produktion af alternativt undervisningsmateriale at videregive alternativerne til de mere pressede lærere og elever i folkeskolen.

Men de fleste progressive lærere og pædagoger mente dog, at hvis man satsede på at forbedre undervisningsforholdene for arbejderklassens børn, som - reformer til trods - var og blev skolens tabere, så måtte man også arbejde i den folkeskole, som arbejderbørnene gik i.

Den alternative pædagogik måtte forholde sig direkte til skolens tabere og måtte forholde sig klart afgrænsende til (i praksis være et alternativ til) den kompensatoriske pædagogik, som skolens "svage" elever ellers udsættes for.

Fremfor at videreføre den traditionelle kulturelle nedvurdering af arbejderbørnenes kulturvaner, normer og værdier, måtte den alternative pædagogik i sin form og sit indhold forholde sig til børnenes egne erfaringer, til deres erfaringshorisont og sociale miljøer.

Med dette lille sidespring tilbage til diskussionen om Alternativfestivalens karakter som alternativ.

Alternativ kulturproduktion.

Alternativfestivalen var som festival betragtet næppe et kulturelt alternativ for det publikum, der sædvanligvis bruger underholdningsprogrammer

a la quiz-udsendelser, TV-føljetoner eller som i dette tilfæld MGP.

Festivalen var vel snarere en alternativ kulturpolitisk manifestation og underholdning for og med grupper af mennesker, der netop ikke plejer at bruge TV/radios underholdningsprogrammer som primært afslapningsmedium.

Dobbelt-LP'en fra festivalen og filmen om festivalen kan betragtes som produktion af alternativ kultur med en større udbredelsesmulighed end selve festivalen, men vel stadig udbredelse til et publikum, der ligner det, der mødte op til festivalen.

Den kulturpolitiske holdning, der lå bag festivalen og de alternative kulturproduktioner, bliver fastholdt og videreformidlet gennem TV-mediet. Og gennem dette medium kan denne kulturpolitiske holdning komme videre ud, også til det publikum, der sædvanligvis bruger underholdningsprogrammer af den type, som MGP repræsenterer, men hvordan fremtræder Alternativfestivalen så som alternativ?

Festivaler er, ligesom f.eks. et omrejsende cirkus, Tivoli, markedspladsen en kulturbegivenhed med udtryksformer og samværsformer af en hel anden karakter end dem, TV-mediet kan formidle/lægge op til. Det skift i medie-funktionssammenhæng og publikumssammensætning, der sker, når Alternativfestivalen fastholdes på film og bringes i TV, betyder, at alternativet nu skal formidles til et publikum, der ligesom det er tilfældet med en MGP-udsendelse, må sidde som seere og lyttere hjemme i dagligstuen uden at kunne gribe ind eller være med på anden måde end netop at se/lytte - eller slukke for apparatet.

Den kulturpolitiske holdning videreformidlet gennem TV kan virke uangribelig, indiskutabel (for så vidt det principielt er envejskommunikation)

overfor folk, der sidder derhjemme og passivt lytter på og ser til. Her i denne funktionssammenhæng øges faren for, at Alternativfestivalen opfattes som kulturel nedvurdering af de mennesker, der ellers plejer at bruge MGP-underholdning. I indslag fra Alternativfestivalens scene kaldes MGP for en "pseudohappening", som folk lader sig "manipulere" og "narre" af.

Eksempelvis bliver en sketch fra Solvogten, hvis styrke normalt er at lave aktionsteater på gader og stræder, spille direkte til og med folk, her i TV-mediet let stående som ironisk distancering og moralsk nedvurdering af underholdningsindustriens brugere.

Det farlige i, at kritisk holdning til kulturindustriens produkter (og den statslige formidling af dem) let kan blive stående som nedvurderende kritik af brugerne, er en erkendelse, der kommer til at præge debatten om populærmusikken.

Ligesom progressive pædagoger måtte erfare, at den kulturradikale kritik og dens alternativer på det skolepolitiske område kunne medføre en udgrænsning af arbejderklassebørn (og -forældre) i de kulturpolitiske handlingsstrategier, begynder progressive kulturforskere, undervisere og kunstnere at problematisere den hidtidige finkulturelle og moralske afvisning af populærmusikken.

Hvis man som forsker, underviser eller kunstner ville forholde sig til arbejderklassens faktiske livssituation, og hvis man skulle medvirke til opbygning af en aktiv og udadvendt alternativ kulturproduktion og -formidling, så nyttede det jo ikke at negligere (eller nedvurdere) arbejderklassens kulturvaner og medieforbrug.

Tværtimod indser progressive intellektuelle nu nødvendigheden af ikke at stille sig udenfor, men derimod tage udgangspunkt i det eksisterende og gennemkommercialiserede kulturudbud og -forbrug. Denne begyndende holdningsændring viser sig på

flere måder, men giver sig også udslag i forhold til Melodi-Grand-Prix 1978 og den danske debat om denne mediebegivenhed.

Ændret holdning til Melodi-Grand-Prix og populærmusikken.

I 1978 har dansk fjernsyn efter 12 års pause igen tilsluttet sig European Broadcasting Union (EBU). Man har altså ændret kurs fra afvisning af dansk MGP til deltagelse, for som programchef Jørgen Ifversen selv udtrykte det: "Det kan næppe være hensigten med TV-underholdningsafdelingens udsendelser, at folk ikke vil se dem". Danmarks Radios MGP bliver dette års dyreste udsendelse. Medvirkende til beslutning om dansk deltagelse er ifølge Jørgen Ifversen blandt andet en dansk og svensk undersøgelse af seer- og lytterinteresser.

Da dansk fjernsyn i 1975 sendte MGP-finale fra Stockholm, viste det sig, at 51% af samtlige seere så programmet, svarende til 2,6 mill. danske seere. Af disse 2,6 mill. mente 35%, at programmet var fremragende, 29% fandt det nogenlunde, og 34% placerede det under rubrikken "ikke så godt" (de sidste par procent placerede det under "ved ikke"). En svensk undersøgelse, der blev foretaget i 1976, året, hvor Sverige ikke selv deltog, viste, at Sveriges program 3, som normalt på en lørdag aften har 1% af lyttertallet, denne aften, hvor program 3 var den eneste kanal, der transmitterede finalen fra Holland, havde 17% af lyttertallet. (Tal og citater stammer fra: "En tilfældighed til 5.000 kr. i minuttet", artikel af Lasse Ellegård, Information den 25./26.2.1978). Fra den kulturelle venstrefløj reageredes der skarpt imod, at statsmediet DR i "folkelighedens navn" nu igen træder ind som "gratis reklameagent" for underholdningsindustrien.

Men, i modsætning til tidligere, forsøger debattører samtidig at tage afstand fra kritikken fra oven og forsøger at se på forholdet mellem underholdningsindustriens produkter og folks underholdningsbehov.

Finn Gravesen udtrykker i en kronik i dagbladet Information en afstandtagen fra to typiske blindgyder:

"den akademisk kulturradikale abstrakte position, som taler om mangel på kvalitet - og den økonomisk-politiske-ideologikritiske position, for hvem poppen er ideologi (= falsk bevidsthed) og som vare - udtryk for musikens "kapital-subsumerede" karakter. Man har set nok af dette til at kende eksempler på, hvordan disse holdninger ofte har medført en abstrakt kritik, som ikke engang har været på højde med sin genstand. Og som fremfor alt ikke er nået længere end de snævre cirkler.

For hvad nytter det, at de bedrevidende sidder og analyserer og skummer over poppen, mens resten af befolkningen lytter, synger og danser til den, fordi den effektivt og umiddelbart tilfredsstillende nogle behov, som ikke tilfredsstilles på anden måde. (...)

Poppen træder ind med sine tilbud på et sted i de fleste menneskers tilværelse, som stort set ikke fyldes af andet: Fritiden. Sådan som de fleste af os har det til hverdag, er der masser af behov, som er henvist til fritiden. Behov for samvær, for menneskelig varme, for at bestemme selv, for personlig udfoldelse, for musik, for kropslig aktivitet, for kærlighed, ømhed m.v. (...) Her kommer jo netop partymusikken, hitlistemusikken, P3, ønskekongurrencer, Grand Prix etc. med tilbud om tilfredsstillelse af vores elementære behov".

(Information den 21.2.1978).

For ikke, endnu engang, at overse disse momenter og havne i de to nævnte blindgyder mener Finn Gravesen således, at man bør forstå, hvordan poppen tilfredsstiller helt elementære og legitime behov, og FG mener, at den kritiske forståelse må bygge på en solidaritet med poppens brugere. At en sådan solidaritet absolut ikke skinner igen-

nem i DR/TV's formidling af MGP (til trods for den officielle tilkendegivelse af, at DR netop ønsker at deltage, fordi "det er nu engang det, folk vil have"), fremhæver Søren Schmidt i en artikel om det danske MGP 1978 (artiklen blev bragt i "Modspil" nr. 1).

Søren Schmidt giver eksempler på, at det danske MGP indeholder to grundlæggende modstridende kommunikationer, at det fører en såkaldt dobbeltbunden kommunikation. På den ene side: Tag MGP alvorligt, følg med i, hvem der bliver nr. 1, lyt til musikken og glæd dig over den. På den anden side udtrykker MGP-TV-værten gennem sine kommentarer en holdning, og der bringes satiriske sketcher i pauserne og efter MGP, som nærmest håner folk, fordi de hoppede på limpinden.

I folkelighedens navn foregår der således en tendentiell nedvurdering af "folket".

Finn Gravesen, Søren Schmidt og andre med dem udtrykker klart den begyndende holdningsændring ved også at tage de subjektive behov, som underholdningsindustrien sætter ind overfor, alvorligt og ved at påpege nødvendigheden af solidaritet med poppens brugere.

Ved at påpege den kulturelle venstrefløjs isolation og farerne for kulturel nedvurdering, kan debattørerne umiddelbart omkring det danske MGP's masseudbredelse i februar 1978 komme med en (kærkommen synes jeg) provokation til fornyet stiltingtagen.

Men samtidig er disse præsentationer af de "nye" holdninger og det, at provokationen rettes mod den kulturelle venstrefløj, også et udtryk for det store dilemma, den kulturelle venstrefløj står i på nuværende tidspunkt.

Det er stadig uklart, hvori de kulturpolitiske (analytiske og praktiske) konsekvenser af holdningsændringen skal bestå.

Uklarhederne og tvivlen viser sig med al tydelighed, når man ser på, hvordan progressive intellektuelle nærmer sig "den subjektive faktor", sanseligheden i forhold til produktion af alternativ kultur (alternativ teater, plader, blade m.v.). Nogle, f.eks. indenfor Socialistisk Kulturfront, er netop i disse år gået i offensiven mod de intellektuelles traditionelle positioner og de rene hænders politik. Man vil gerne se på, forstå og måske endda lære af f.eks. Abba-fænomener og John Travolta-sanseligheden. For det har gennemslagskraft i befolkningen.

Men når den kulturelle venstrefløj således træder ind i forhold til den kommercialiserede sanseligheds udtryksformer, kommer der også en "ny" og karakteristisk naivitet og nogle særlige ambivalente holdninger til syne.

Det skal jeg give eksempler på i det følgende.

Kan venstrefløjen lære noget af Abba?

"De (Abba) imødekommer vores ønsker - og det er der intet odiøst i. Deres billedsprog virker, og de mobiliserer faktisk folks følelsesliv. Det sker med indtrængende kom-og-ta'-mig-blikke, det sanselige kropssprog og med en sound, der er gennemsyret af længsler og drømmelyde (hør f.eks. My Love, My Life).

Er der ikke noget, vi kan lære? Noget, der kan løfte os udover den nøgterne saglighed, der stadig præger det meste af den venstreorienterede underholdning. Det sansevækken- og pirrende, der er over Abba, indeholder nogle muligheder og kvaliteter, som venstrefløjen må lære at arbejde med, og som vi må lære at udfolde. Man bliver faktisk ikke nødvendigvis offer for den borgerlige underholdningsverden, fordi man bruger nogle af de elementer, den benytter sig af".

Sådan skriver Erik Svendsen i bladet "Skub" (fra Socialistisk Kulturfront). Han er (i øvrigt) på det rene med, at underholdningsindustriens produkter har en samfundstilsilørende karakter, at der

ABBA

overvejende formidles borgerligt ideologisk indhold i Abbas tekster, men stiller altså spørgsmålet, om ikke den kulturelle venstrefløj kunne lære lidt af Abba, men i modsætning til dem lave forpligtende underholdning. Man kan formidle et socialistisk budskab i den sanselige underholdning, mener Erik Svendsen:

"Ved f.eks. bevidst og utvetydigt at spille på den sanse- og driftsappellering, som Abba spiller på, men i modsætning til dem lade den faktiske virkelighed træde ind og opbryde drømmeriget. Ved både at fascinere og ødelægge fascinationen."

Erik Svendsen slutter sine problematiseringer omkring Abba og venstrefløjen med at påpege:

"at tilskueren selv aktivt tager del i verden er målet. For at nå så langt må vi lære at bruge den lille - men svære - pædagogik, der starter i folks bevidsthed og ender med at vise dem nytten af at lave verden om. Abba kan bruges her til at mobilise-

re teen-ageren, den pæne danske familie og mandschauvinisterne - og vores kamp gælder vel også dem."

(Alle disse citater er fra Skub nr. 3/).

Jeg skal være den sidste til at rynke på en af disse overvejelser. Jeg mener om disse som de føromtalte indlæg i debatten om MGP, at der i dem ligger en provokation, som er vigtig for at kunne medvirke til nytænkning på den kulturelle venstrefløj.

Provokationen er god nok, men det er faktisk problematisk, hvad det egentlig er, venstrefløjen kan/skal lære af Abba-fænomener.

Aktuelt mangler der konkrete og empirisk forankrede analyser af underholdningsindustriens måde at lancere deres produkter på, og der mangler analyser af, hvordan denne lancering forholder sig forskellig til forskellige publikums-grupper og deres behov.



Men jeg synes, det er tydeligt, at den særlige sanselighed, udstråling og appel, der er ved Abba, er en del af lanceringen.

Derfor forekommer det mig også en kende naivt at tale om, at vi på venstrefløjen da bare kan lære lidt af Abbas sceneshow og kropssprog i vores forsøg på at bane vej væk fra den kritiske isolation henimod "teen-ageren, familien og mandschauvinisten", som om det alene handlede om lidt sceneteknik og dansetrin.

Jeg synes, det er naivt at se bort fra, at en stor del af fascinationen over Abba- (og netop nu John Travolta-) sanseligheden er uløseligt forbundet med fænomenernes status som idoler og den måde, medieverdenen lancerer dem som idoler på.

Hvis jeg skulle udtrykke det meget firkantet, så er der nok i højere grad tale om, at Abba (og John Travolta) er fascinerende, fordi de lanceres som idoler, end at de er idoler, fordi de er fascinerende. Hvis den kulturelle venstrefløjs alternativer skal konkurrere med og mobilisere på disse fascinationsformer for at nå ud til det helt store publikum, så må der gås på kompromis ind i idoleræset. Så skal venstrefløjsblade pludselig ikke gå bag om idolerne, men rendyrke dem. Det er næppe ad den vej, den kulturpolitiske praktiske opbrydning af de tilslørende fascinationsformer kan ske.

Men Erik Svendsen forestiller sig vel snarere, at man skal tage ved lære, således at den kulturelle venstrefløj i arbejdet med deres egne kulturprodukter skal arbejde med driftsappellering, arbejde i forhold til sanseligheden.

Hvordan skal dette sanselighedens udtryk, der både fascinerer og lægger op til nedbrydning af fascinationen tage sig ud, så det også fascinerer dem, der plejer at bruge Abba?

I det nummer af Skub, som Abba-artiklen blev bragt i, er forsiden et billede af den kvindelige halv-

del af Abba. En sådan forside liggende fremme på boghandlerdisken eller i kiosken kan måske ses som et forsøg på fra Skubs side på at appellere til sanserne. - Men den udprægede ironiske distance fornægter sig i så fald ikke i Ole Tophøjs illustration til selve Abba-artiklen.

Erik Svendsen talte om "den lille - men svære pædagogik", der tager udgangspunkt i folks bevidsthed og prøver at mobilisere teen-ageren, familien og mandschauvinisterne.

Men der er åbenbare tegn (også udover ovenstående tegning) på, at det faktisk ikke er disse alders- eller samfundsgruppers bevidsthed og forskellige sociale miljøer, der tages udgangspunkt i.

Mere generelt viser det sig, at udgangspunktet snarere er de intellektuelles egne miljøer og egne behov.

Travolta er ikke den eneste, der ønsker at danse natten lang.

Den dobbelthed i oplevelsen af Abba, som gik igennem Erik Svendsens argumentation, bliver næsten endnu tydeligere, når han beskriver John Travolta, fænomenet fra filmen "Saturday Night Fever":

"Den kropslighed, Travolta udfolder, har ikke mange lighedspunkter med den spontane og flippede stil, som fx Mick Jagger, en gammel helt indenfor samme show-dansebranche, udstråler. Dansen er hos Travolta disciplineret, det er omhyggeligt indøvede trin, der er præget af militærisk præcision. Kropsbeherskelse skal der i udstrakt grad til, og den er mere præstation end følelse (det bliver den æstetiske elegance ikke mindre af).

Det er det sidste, der er filmens styrke, den vækker og stimulerer publikums kropslighed i og med, den fremstiller en mand, hvis fortrin er seksualobjektstatus og kropslig udstråling, der er usædvanlig. "Saturday Night Fever" er lokkende "antipuritansk", den "taler" kropsligt ... (...) Drømme og længsel efter kroppe er forlængst blevet en

tegning fjernet af
copyrightmæssige hensyn

salgbar størrelse i den kulturproducerende industri, og "Saturday Night Fever" er blevet en international succes - eller plage om man vil - fordi den mobiliserer disse (åbenlyst) nødvendige sider af dagliglivet. Travolta er ikke den eneste, der vil danse natten lang, noget andet er så, at det, at det netop bliver Travolta, der vækker de kropslige ønsker, giver nogle dårlig samvittighed."

Når folk fra den kulturelle venstrefløj ser, lytter og danser til typer af underholdning, som man ellers ikke plejer at bruge i de intellektuelle miljøer, så viser det sig altså, at også de kan fascineres på tværs og på trods af deres intellektuelle kultur - og kønspolitiske ståsted.

Erik Svendsen giver tydeligt udtryk for, at en John Travolta kan aktualisere drømme og længsler - også hos det intellektuelle publikum. Og han lægger heller ikke skjul på, at det kan medføre en slags dårlig samvittighed, når den intellektuelle fascineres af den kommercialiserede sanselighed.

Den intellektuelles ambivalente holdning (fascination/afsky) overfor popmusikkens udtryksformer og indhold er givet ikke spor "ny". Det "nye" er snarere, at fascinationen overhovedet kommer op til overfladen og ikke bare fortrænges eller overlejres af den bevidste afvisning.

Arsagen til venstreintellektuelles ændrede holdning til popmusikken skal nok ikke alene søges i de venstrepolitiske "officielle" begrundelser, der går på, at man har erkendt, at den kulturelle venstrefløjs alternativer ikke har gennemslagskraft ud over egne cirkler, derfor må man lære bl.a. af popmusikkens fascinationsformer for at komme længere ud.

Jeg tror også, at en vigtig årsag til den begyndende holdningsændring skal søges i, at mange intellektuelle selv synes, de mangler noget i det miljø, de sædvanligvis kommer i. Skuffelsen er stor over, at den intellektuelle venstrefløj, der

trods alt havde nogle rødder i det spontane oprør omkring 68, hvor kreativiteten blomstrede, i dag såvel i partiorganisatoriske som uddannelses-organisatoriske sammenhænge totalt har negligeret de kropslige og følelsesmæssige udtryksmåder. Det er gået op for flere, også for dem, der selv er aktive i det organisatoriske arbejde, at der er mange sider af dem selv og deres følelsesliv, som slet ikke kan komme til udtryk i de sammenhænge, hvor de arbejder politisk. Jeg tror, at der for nogen kan være et stort behov, netop i de intellektuelle kredse, for at slappe af, kulle ud på et dansesgulv til Abba, plader fra Saturday Night, Grease osv., fordi man i så fald giver endnu ikke gennemarbejdede - måske snarere fortrængte, forestillinger, følelser og kropsfølelser en chance for et udtryk.

Det er for mig at se nødvendigt at afklare, hvordan studie- og arbejdssituation socialiserer intellektuelle (og altså også de progressive intellektuelle) ind i konkurrenceprægede krops- og følelsesfønægtende samværsformer og tænkemåder. Og derigennem nå en dybere forståelse af, hvilke modforanstaltninger man i disse miljøer kan/må tage for at (gen-)etablere indbyrdes solidaritet, kreativitet og handlingsiver - fremfor handlingslamelse.

Det er uhyre vigtigt, at disse ting og den intellektuelles ambivalens (fascination, lyst/afsky) kommer endnu mere åbent frem i debatten om populærmusikken og venstrefløjens og de forskellige fascinationsformer. Først da bliver det muligt at forholde sig til og problematisere de intellektuelles egne behov i den henseende.

Imidlertid viser der sig også nogle farer i den nye åbenhed om (og offentliggørelse af) egne oplevelser af f.eks. Abba- og John Travolta-sanseligheden i det øjeblik, man begynder at konkludere.

Man kan frygte en ny form for sekterisme, når venstrefløjens folk intervenserer på de områder, man ellers ikke før har villet røre med en ildtang. Hvis man forsøger at drage generelle konklusioner, hvis man forsøger at almenføre ud fra sin egen (gruppes) særlige oplevelser og behov og eksklusivt lader dette være udgangspunkt for radikaliserende af den kulturpolitiske strategi, så har man tabt de oprindelige intentioner om at tage udgangspunkt i de samfunds- og aldersgrupper, der er popmusikkens og diskofilmenes primære publikum, af syne.

Det samme udtrykt med et eksempel:

Det kan være vigtigt at tage udgangspunkt i den intellektuelles mands oplevelse af fascination, forvirring, afsky overfor den vuggende og huggende Travolta-sanselighed, hvis det er intellektuelle mænd, man vil have i tale. Men at udnævne den samme problemstilling til et progressivt udgangspunkt, hvis det er den 14-årige skoleelev, man vil arbejde sammen med, er lidt malplaceret. Jeg tror nemlig overhovedet ikke, den 14-årige pige føler nogen dårlig samvittighed over at blive fascineret af Tony (John Travolta) i Saturday Night Fever. Det ville være mange gange vigtigere at tage udgangspunkt i hendes oplevelser og så måske senere arbejde i forhold til hendes oplevelse, for eksempel af forholdet mellem Tony og for eksempel Anette (den vigtigste bifigur i Saturday Night Fever), hende, der bliver taber i diskomiljøets barske kønsrollespil. At gøre det kræver selvsagt viden og indsigt i de 14-åriges miljøer og de betingelser, der sættes gennem skoleopdragelse og hjemmemiljø for deres livs-udfoldelse på musikens, sanselighedsens og seksualitetens område.

De voksne venstreintellektuelle og ungdomsgrupperne.

At den intellektuelles ambivalens overhovedet kunne aktualiseres i forhold til en "disco-film" som "Saturday Night Fever" svarer godt overens med, at denne film (i modsætning til de - indtil videre - to øvrige "Thank God it's friday" og "Grease") har en socialrealistisk karakter, der lægger op til en dobbelt holdning til disko-miljøet. Den kulturelle venstrefløj reagerede da også nogenlunde hurtigt på filmen "Saturday Night ...", og den gjorde det under henvisning til dens masseappel til det unge publikum. Ikke desto mindre blev interessen ikke holdt ved lige i forhold til "Thank God it's friday", ej heller i forhold til "Grease", selv om netop denne film har fået en endnu større succes end "Saturday Night Fever". I filmene "Thank God ..." og "Grease" er appellen til det intellektuelle publikum da også minimal, men til gengæld væsentlig større til børne- og ungdomsgrupperne.

Problematiseringer af disko-miljøerne, viden om, hvad der egentlig foregår på diskotekerne, klubberne, danseskolerne m.v. glimrer også ved sit fravær. Men nu er det jo heller ikke de intellektuelle, der kan føle nødvendigheden af at møde op på et lynkursus i disko-dans for at klare sig i kammeratskabsgruppen!

Der er mange grunde til at være kritisk overfor et "Grease-univers", overfor den kommercialiserede sanselighed og det stereotype kønsrollemønster på diskotekets dansegulv og umiddelbare omegn. Men det er meget modsætningsfyldt at hævde nødvendigheden af at beskæftige sig med popmusikkens fascinationsformer og masseappel til det unge publikum og så samtidig anvende sin kritiske holdning til at udradere "Grease-universets" betydning for

ungdomsgrupperne af sit politiske og/eller pædagogiske interessefelt.

Hvis den pædagogik, som Erik Svendsen talte om, der skulle tage udgangspunkt i folks bevidsthed og ståsted, i praksis betyder, at interessen for disko-feber og sanselighed holder op, når "man" (den intellektuelle) har fået sit ambivalente sug i mellemgulvet og en god snak med vennerne om "narcissisme" tendenser og nye manderoller i Tony/Travolta-adfærden, så kan det hende, at der bliver tale om "narcissisme" i en lidt anden betydning. Hvis man alene ud fra de intellektuelles egne oplevelser forsøger at almengøre og sætte lighedstegn mellem, hvad "Saturday Night Fever" kan aktualisere af følelser, fornemmelser og drømme i intellektuelle kredse med rødder i ungdomsoprøret, og hvad denne film (og de øvrige disko-film og medier) kan aktualisere hos en kriseramt skoleungdom, lærlinge og ungdomsarbejdsløse, så kan det, som jeg her har antydnet det, medføre et forvrænget billede af de forskellige behovsstrukturer, funktions- og mediesammenhænge, John Travolta-sanseligheden indgår i.

Mange voksne (lærere, forældre, kulturpaver) har gennem tiderne ikke været spor tilbageholdende med at udtrykke deres moralske fordømmelse over indholdet i børns og unges fritidsvaner. Det er (bl.a.) den type kulturel nedvurdering, der er blevet kritiseret fra den kulturelle venstrefløjs side, når man har pointeret nødvendigheden af solidaritet med poppens brugere.

Hvis denne solidaritet skal til at fungere i praksis, så må det indebære, at også voksne venstreintellektuelle får respekt, ikke alene for ungdomsgruppernes egne artikulerede behov, men også for ungdomsgruppernes forsøg på at tilgodese disse behov.

Derfor er det vigtigt at påpege, at børns og unges behov for at glemme hverdagen, flippe ud på

diskoteket, deres interesse for disko-film, plader, nyt tøj osv. må ses i sammenhæng med deres forsøg på at opstille deres egen (gruppe)identitet. Dvs. en identitet og gruppefølelse, som kan overskues og afgrænses aldersmæssigt og socialt, fjernt fra voksenindblanding og moralske nedvurderinger. I disse forsøg ligger der elementer af protest mod det pres, som uddannelsessystemet, arbejdspladsen, forældrene lægger ned over dem. Og netop i disse protestforsøg spiller interessen for popmusik og idoler en rolle, som det, der kan artikulere de ellers så forbudte følelser, seksualitet og sanselighed, ligesom det kan fremkalde selvfølelse og drømme om at være noget andet, gøre noget andet. Hvis man som voksen skal forholde sig til disse protestpotentialer, skal man ikke glemme dobbeltheden: At der på den ene side er tale om en tilpasning til de herskende ideologier (kønsrollemønstre og forbrugsmønstre eksempelvis) gennem forbruget af den masseproducerede kultur, på den anden side er der tale om, at kulturindustriens produkter anvendes i et opgør vendt mod presset fra oven.

Alene at fikser sin kritik af den stigende kommercialisering på idolfænomener og skiftende former for popmusik ved at nedgøre dem én for én, er en fejlagtig og indsnævret kritik. Den kan umuliggøre en virkelighedsnær og solidarisk bearbejdning af børn og unges egne problemer og erfaringer.

Alternativet er naturligvis ikke at komme pop og idolinteressen i møde ved at acceptere en passiv forbrugerholdning eller ved at acceptere de ideologier, kønsrollemønstre og samværsnormer, der formidles i et "Grease"-univers.

Den alternative bearbejdning må derimod bygge på forståelse af, hvad disko-film og -feber aktualiserer af miljø og kønsbestemte genkendelseeffekter og drømmerier og derigennem sammen med børn

og unge nærme sig diskussion og kritik af de betingelser, der gør disko-glamour og idoler til en nødvendighed.

Først når man begynder at udforme et (børne- og ungdoms-)solidarisk miljø, hvor muligheden for en realistisk omformning af de behov, der ligger bag, og det indhold, der kommer til udtryk i (idol-)drømmene kan anes, tror jeg, betingelserne er til stede for også at producere alternativer til popbranchens og medieverdens produktion af idolcentreret sanselighed.

ANMELDELSER

Niels Schiørring:

MUSIKKENS HISTORIE I DANMARK

Politikens Forlag 1978

Biografiske data.

Født d. 8/4 1910 i København. Student 1928. Uddannet som cellist. Mag.art. 1933. Dr.phil. 1950. Professor i musikvidenskab ved Københavns universitet 1954. Assistent ved Musikhistorisk museum 1933-53. Programassistent ved statsradiofoniens musikafdeling 1938-39. Musik- og teaterkritiker ved Natio-naltidene 1939-49. Redaktør af Dansk Musiktidskrift 1943-45. Musikkritiker ved Berlingske Tidene 1949. Siden 1948 medlem af utallige kulturelle og viden-skabelige bestyrelser.

Har udgivet: Gamle danske viser I-V(1941-42, s.m. Arthur Arnholtz og Finn Viderø), melodierne til Th. Kingos samlede skrifter III (1939), VII (1945), Det 16. og 17. Århundredes verdslige danske vise-sang (disputats 1950), Selma Nielsens viser (1956), Allemande og fransk ouverture (1957), Musikkens ve-je (1959), medudgiver af Danmarks gamle folkeviser bd. XI, 3 (1959), Folkevisen i Danmark 1-8 (1960-68, s.m. Th. Knudsen), Aug. Bournonville: Lettres a la maison de son enfance I-II (1969-70 s.m. Sv. Kragh-Jacobsen), biografier i Dansk biografisk lek-sikon, artikler til inden- og udenlandske fagtid-skrifter, musikleksika m.m.

Bind 1

At anmelde Nils Schiørring: Musikkens historie i Danmark (her bd. 1) er en meget vanskelig opgave af den grund, at bogen ikke blot er en musikhisto-

risk fagbog, men også et udtryk for en hel epokes livssyn og livsholdning. Det er derfor ikke til-strækkeligt, at kaste sig over enkeltafsnit eller detaljer i fremstillingen, det er afgørende nødven-digt, at se bogen som et hele og forstå den ud fra de præmisser, den er skrevet.

Jeg skal prøve at klargøre disse præmisser ved at citere fra et interview bragt i Politiken i forbin-delse med udgivelsen af 1.bind af musikhistorien.

"Vi lever i en brydningstid, hvor meget - bår-de i musikken og andre steder i kulturlivet - kan synes uoverskueligt og forvirrende. Vi kan lære af historien, at musik til alle tider har spillet en central rolle i de meget forskelli-ge samfundsformer, vi har haft. Jeg tror ikke der eksisterer særlige love for vores kulturs udvikling. Man må indskrænke sig til konstate- ringen af, at der finder en udvikling sted, som vi er nødt til at tage stilling til.(...) Vi kan ikke forudsige udviklingen. Men vi kan ihvertfald lære af historien, at mennesker al- tid har haft dommedagsfølelser. Skiftende tiders kunstnere har til alle tider vakt op- standelse, så folk mente, at man nu stod ved verdens ende. Sådan er det bare aldrig gået. For det har aldrig været det mest ekstreme ud- tryk i tiden, der har båret udviklingen vide- re."

(Politiken d. 23/10 1977)

"Musikkens historie i Danmark" er et meget konse- kvent udtryk for denne livsholdning overført i praktisk musikhistorieskrivning. Det er den milde, lidt resignerede holdning til tilværelsen, der ly- ser ud af bogens sider såvel som af det anførte ci- tat. Denne holdning afspejler imidlertid også en



Rubens 1620

Også i portrætkunsten er emnevalget centralt for den kunstneriske helhedskonception

ganske bestemt historieopfattelse, nemlig opfattelsen af historien som en jævn fremdrift mod større erkendelse opnået gennem kompromisset og erfaringen.

Med denne grundholdning skriver Schiørring sig systematisk og sindrigt, men samtidig levende og sine steder morsomt, gennem den del af Danmarks historie, der kaldes musikhistorien. Jeg har ikke svært ved at forestille mig, at dette er en meget tilfredsstillende fremstillingsform for størstedelen af det publikum, bogen henvender sig til. Et eksempel på denne fremstillingsform ville måske være på sin plads.

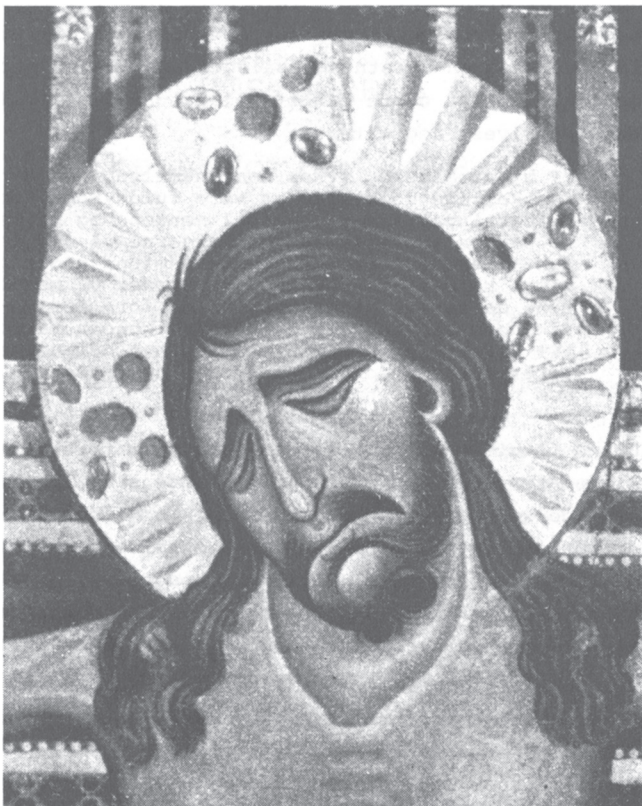
Det indledende afsnit i bogen hedder Musik og livsyn i oldtiden. Fra dette afsnit af Danmarks historie findes der som bekendt meget få kilder, hvilket Schiørring gør behørigt opmærksom på både i begyn-

delsen af afsnittet og de relevante steder i teksten. Alligevel lykkes det for Schiørring at skildre forløbet som en beretning, således at læseren har mulighed for at danne sig et billede af de forhold, der beskrives. Jeg citerer:

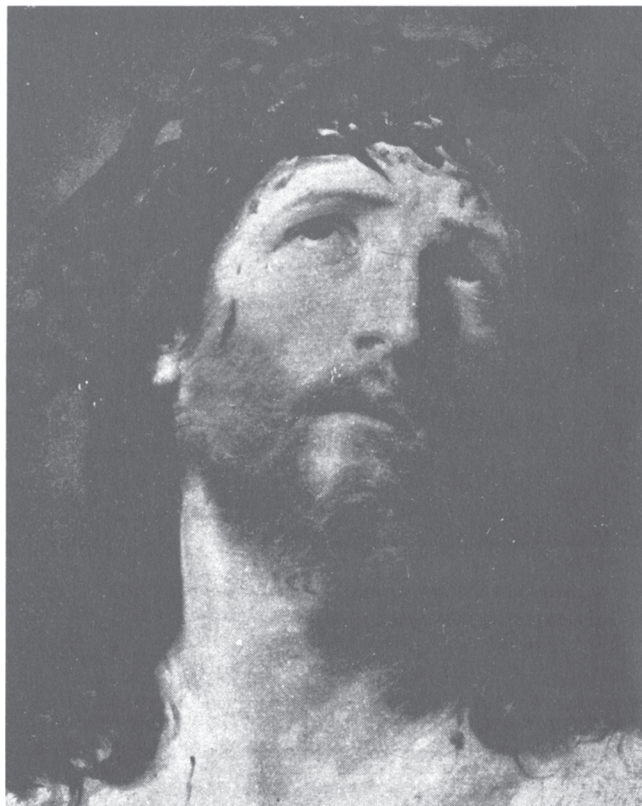
"I bronzealderen synes sammensmeltningen af to forskellige folkeslag at være fuldbyrdet. To befolkningsklasser - handelsmændene og krigerne på den ene side og jordbrugerne på den anden - levede i et velhavende samfund under gunstige klimatiske forhold; her møder vi med luren de første vidensbyrd om en form for musikudøvelse, der efter fundenes koncentration til Østersø og Kattegat-området at dømme har været dyrket med størst iver i de landsdele, som nu udgør Danmark." (s. 11)

Denne formidling af de tørre facts, som fravristes kildematerialet ved langsom og videnskabelig bearbejdelse, gennem en fremstillingsform, der indtager dagligdags og velkendte størrelser (gunstige klimatiske forhold, ivrig musikudøvelse) er et karakteristisk træk ved bogen, som dermed ophører med blot at være et videnskabeligt værk og bliver til levende, eksisterende historie. Indenfor bogens egen forståelsesramme synes jeg derfor, den kan kaldes en meget vellykket publikation.

Nu eksisterer der imidlertid også andre samfundsopfattelser end Schiørrings, og udfra en af dem, nemlig den marxistiske, ville man nok se noget anderledes på fænomenet dansk musikhistorie. Denne samfundsopfattelse er på alle punkter modsatrettet Schiørrings. Den mener, at der eksisterer særlige love for vor kulturs udvikling, den mener, at der er visse determinanter i den samfundsmæssige udvikling, og den mener frem for alt, at det er det mest ekstreme udtryk i tiden, nemlig den antagonistiske modsætning mellem samfundets klasser og det, den fører med sig, der bærer udviklingen videre. Det er klart, at man med denne samfundsopfattelse i baghovedet må vende sig mod mangt og meget i Schiørrings fremstilling, disse to grundholdninger kan sim-



Toskansk mester ca. 1270



Guido Reni ca. 1640

Kristusopfattelsen i henholdsvis feudalt og borgerligt humanistisk samfund.

pelthen ikke forenes. I en anmeldelsessituation er det imidlertid ikke urimeligt at foretage en kritik af Schiørrings bog på materialistisk grundlag, man skal immervæk huske på, at dette værk i mange år frem i tiden vil stå som selve hovedhjørnestenen i beskæftigelsen med dansk musikhistorie både på videnskabeligt niveau og rundt omkring i de små familier.

I den forbindelse må man først gribe fat i Schiørrings grundlæggende musikhistorieopfattelse. Denne

er ikke strengt stilhistorisk, som man måske kunne have forventet, da den stilhistoriske indfaldsvinkel har været fremherskende på universiteterne i de sidste årtier. Tværtimod inddrager Schiørring i vidt omfang musikkens socialhistorie og også til en vis grad den almene historiske udvikling i sin fremstilling. Men Schiørring benytter ikke dette stof til en forklaring på de musikalske fænomeners opståen og udvikling, men snarere til en garnering af

disse, som appetitvækker for den egentlige hovedret, musikken.

Et eksempel på dette kan ses i afsnittet om reformationen i Danmark. Schiørring indleder dette afsnit (s. 89-143) med en tre sider lang almen historisk redegørelse, der har overskriften: Luthers lære sejrer. Essensen af dette afsnit er, at den danske befolkning i årene 1523-36 var ude i en væbnet religiøs strid, med det moralske mål at sikre den rette tro for landets borgere. Afsnittet er en indledning til gennemgangen af den lutherske gudstjeneste, salmebøger og fromhedslivet som sådan, og i den sammenhæng passer fortolkningen jo udmærket.

Men ser man lidt mere grundigt på den udvikling, der sker i årene 1523-36 er det ikke så meget fromheden, der springer i øjnene, man kunne næsten sige tværtimod. Faktisk er reformationen i Danmark mindre et religiøst anliggende end et spørgsmål om statsmagtens styrkelse og centralisering på bekostning af godsejerklassen, og et spørgsmål om handelsborgerkabets magtkamp med den feudale overklasse og et spørgsmål om bøndernes kamp mod skærpet økonomisk undertrykkelse. Dette er jo et helt andet billede, og med dette billede følger også en helt anden opfattelse af kirkens rolle, af gudstjenesteformens rolle, af salmebøgernes rolle. Måske var alle disse reformer indenfor det kirkelige liv nok så meget bestemt af, at den lutherske religion var et mere adækvat ideologisk redskab for statsmagten end katolicismen, foruden at denne i sine centraliseringsbestræbelser i høj grad kunne have interesse i at inddrage de gejstlige jorde.

Set udfra en materialistisk synsvinkel gør Schiørring altså direkte vold mod historien i sit forsøg på at få den til at passe ind i musikhistorien. Da man omvendt i en marxistisk beskæftigelse med musikhistorien tager sit udgangspunkt i almenhistorien for at den vej at forstå den musikhistoriske udvikling, er det oplagt, at der her er en gabende kløft mellem Schiørring og den marxistiske opfattelse.

Ser man derefter på Schiørrings inddragelse af det, man også i denne sammenhæng kunne kalde musikkens socialhistorie, nemlig de faktorer, der betinger den musikalske udfoldelse og danner rammen omkring dem, kan man konstatere, at Schiørring nok inddrager denne, men undlader at give anden forklaring på sammenhængen mellem denne og musikken end rent ydre forhold. Jeg tænker her f.eks. på afsnittet om opblomstringen af musiklivet ved Erik Menveds hof (s. 70). Denne forklares med at Erik Menved "i det hele taget var glad i musikalske opbud". Det var han muligvis nok, men samtidig havde musikken dog en funktion udover den at glæde kongen, nemlig en repræsentativ funktion. At gøre rede for musikens rolle i den repræsentative offentlighed ville være en helt indlysende ting i denne sammenhæng. Et andet eksempel. I afsnittet: Salmer og salmebøger står der på side 99.: "Man får af de tæt på hinanden følgende udgivelser et stærkt indtryk af det behov, der eksisterede for disse menighedssange på dansk og den begejstring, med hvilken de blev modtaget." Umiddelbart danner der sig på nethinden et billede af fromme lutheranere, der river salmebøger væk fra disken hos salmebogshandleren. Jeg kender ikke distributionsforholdene i Danmark i 1528, men det er dog nok ikke sådan det er gået for sig, og lidt længere fremme i bogen (s.102) fremkommer der da også en anden forklaring på den store udbredelse af danske salmebøger, nemlig gennem udsagnet: "Den blev den første autoriserede salmebog i Danmark, og det blev pålagt (min understregning) hver kirke at anskaffe den.", altså et udtryk for statsmagtens ønske om udbredelsen af danske salmebøger. Nu skal det siges, at der her er tale om Thomesens salmebog fra 1569, altså en salmebog, der er udgivet en årrække senere, men immervæk repræsenterer de to udsagn så vidt forskellige forklaringsmodeller på salmebogens udbredelse, at de ikke kan stå side om side uden en nærmere for-



Picasso 1942 og 1938

Kønsproblematikken kan beskrives på så mange måder!
Også et udtryk for en samfundsopfattelse.

klaring (stadigvæk ifølge en materialistisk opfattelse).

Hvori ligger da denne vældige modsætning mellem Schiørrings måde at skrive musikhistorie på og en materialistisk funderet musikhistorieskrivning? Den ligger først og fremmest i at forklaringen af fænomenerne, sammenhængen mellem de basale økono-



miske forhold i et givet samfund og i dette tilfælde de kulturelle manifestationer, har den altoverskyggende interesse for den materialistiske musikhistorieskrivning. Objektet for denne er ikke musikken selv, men den funktion den har i det til enhver tid givne samfund. For Schiørring er det modsat, hans interesse er de musikalske enkeltfænome-

ner, som han analyserer udfra fænomenerne selv og andre musikalske fænomener.

Desuden er selve den marxistiske musikhistorieskrivnings mål forskelligt fra Schiørrings. Hvor Schiørrings musikhistorieskrivning er med til at forsone os med de fænomener, den beskriver og de fænomener vi ser rundt omkring os i vores dagligdag, beskæftiger den historiske materialisme sig med at afsløre disse, afskrælle de lag af ideologi, de er indpakket i og stille dem frem i et klart lys.

Denne proces er imidlertid ikke målet i sig selv, men er et middel i en større politisk sammenhæng uafhængigt af hvilken ingen handlen, den være sig nok så perifer musikhistorisk, kan forstås

Schiørring står med dette bind af sin musikhistorie i gæld til Angul Hammerich, hvis værk: Dansk musikhistorie indtil ca. 1700 tydeligt har været en vigtig støttepille for ham i hans beskæftigelse med denne periode af dansk musikhistorie. Ser man på indholdsfortegnelsen i de to værker er de i ho-

vedoverskrifterne næsten identiske og mangt og meget i Schiørrings bog peger tilbage til Hammerich. Dette er der i sig selv ikke noget forkert ved, det ville være urimeligt at forlange, at ét menneske fuldstændig fra grunden skulle skrive hele danmarks musikhistorie uden lån fra andre. Det eneste, der måske er lidt påfaldende er udgivelsesårene. Hammerichs bog er immervæk fra 1921 og Schiørrings fra 1977. Når der i samfundet som helhed er sket så utrolige omvæltninger siden 1921, er det nok lidt urealistisk at forestille sig, at en musikhistorie skrevet i 1921 kan være videnskabeligt dækkende 50 år senere, helt uden hensyn til hvor god Hammerichs bog end er målt med hans tids alen.

Jeg skal ikke kunne sige det med sikkerhed, men jeg aner, at vi her er ved sagens kerne, nemlig at Schiørrings musikhistorie slet ikke er 70ernes danske musikhistorie men derimod musikhistorie "på sporet efter den tabte tid".

Den er et dokument over denne tabte tid og ovenikøbet et meget smukt dokument.

Karin Sivertsen

Bind 2

Enhver Tidsalder, selv den mørkeste og elendigste, mener jeg derfor maa kunne sees, med hele sit mørke og al sin Elenighed, i et poetisk Lys, som forsoner os med dens Skygge.

B. S. I n g e m a n n
Af Fortalen til
Prinds Otto af Danmark og hans
Samtid (1835)

Det er en imponerende stofmængde man præsenteres for i dette bind af Schiørrings og Politikens danske musikhistorie. Oplysning efter oplysning som perler på snor. Det kan ikke undgås, at der er småting, der er ukorrekte eller upræcise. S.136 og

s. 137 får vi således to forskellige dateringer af Niels Schiørrings "Selskabssange" bd. I: 1785 og 1783. Det skal indrømmes, at det ikke er let at afgøre, hvilket årstal, der er det rigtige, men her fremtræder det sådan, at man må tro at ét af dem slet og ret er en trykfejl. Det er ikke korrekt, at de to bind udkom på henholdsvis Gyldendals og Profts forlag. De udkom på "Gyldendals og Profts forlag", som i denne sammenhæng er ét og det samme. Nå, men den slags korrigeres i brug. Det er de mere principielle aspekter ved behandlingen af dette så vigtige tidsrum i dansk (musik)historie, der nu skal diskuteres.

Det kan være lidt vanskeligt at finde ud af, hvad bogen egentlig handler om. Ud fra forlagets reklamemateriale kunne man få den forventning, at bogen nærmest skulle være material- eller socialhistorisk. Forlaget hævder således, at

"Musiklivets mange forskellige sammenhænge med samfundslivet som helhed behandles indgående.. de kulturelle, historiske og almen-politiske linier trækkes op."

Den forventning skuffes imidlertid. I forordet i bind I tales der om "dansk musiks historie ud fra værkerne" samt ved siden af dette om "musikdyrkelsen og musiklivet". Der tales ligeledes om "et samlet overblik over musikken og musiklivet".

Det der aftegner sig som bogens objekt er således "musikken selv" og et eller andet rum, hvori musikken har sit "liv". Klarere kan det ikke siges, for det er evident blot ved et blik på dispositionen, og bliver det mere og mere efterhånden som man læser sig igennem bindet, at fremstillingen ikke bæres af nogen teori om, hvordan "musikken selv" hænger sammen med det, der ligger uden for den. Det "sted", hvor teorien skulle være, er optaget af rent pragmatiske musiklivsinteresser: hvad findes der egentlig af musik, der kunne opføres/indspilles i dag? Hvad kan Politiken-subskribenter komme ud for at høre i radioens klassiske morgenmusik? Kort og tilspidset sagt: bogen leverer primært en samling repertoire-marginalier hertil.

Der er én institutions- og genremæssigt afgrænset tråd gennem bogen, der handler om teater/syngespil/ opera (Kapitlerne "Teatrene genåbner" s. 7 - 35, "Det danske syngespil" s. 85 - 113, "Operaen vinder frem" s. 150 - 159, "Operaen stabiliseres" s. 201 - 214 samt "Udenlandske trupper efter 1800" s. 214 - 221). Der er et tilsvarende afgrænset kapitel om "Kirkesangen 1730 - 1800" (s. 35 - 50). Endvidere er der institutionsmæssigt afgrænsede kapitler om

"Musikalske selskaber 1750 - 1820" (s. 50 - 85), "Undervisning i musik" (s. 113 - 133) og "Musikken i hjemmene" (s. 133 - 150).

Resten af kapitlerne er personorienterede. Store kapitler om J.P.E. Hartmann (s. 245 - 287), Niels W. Gade (s. 287 - 322), Weyse (s. 159 - 181), Kuhlau (s. 181 - 201). Mindre kapitler om H.C. Lumbye (s. 331 - 341), Henrik Rung (s. 323 - 331), J.F. Frøhlich (s. 239 - 245)) samt kapitler, hvor flere "mindre" komponister samles under en synsvinkel: "Unge talenter" (s. 221 - 230; handler om Gerson, Bay, Krossing og Krøyer) samt "Fire kirkens mænd" s. 230 - 239; om N.P. Jensen, Berggreen, Hans Mathison-Hansen og Gebauer). Endelig er der et dels institutionelt og dels personmæssigt afgrænset kapitel om "Bournonville og musikken til hans balletter", der afslutter bindet (s. 341 - 360).

Nogle komponister er udover i "deres egne" kapitler omtalt i andre sammenhænge: f.eks. omtales Gades balletmusik i Bournonvillekapitlet og Weyses koralbog i kirkemusik-kapitlet

Det springer i øjnene, at de institutionelt orienterede kapitler har deres tyngde tidligt i det tidsrum, bindet omfatter. Vil man have oplysninger om "musikdyrkelsen og musiklivet" i f.eks. 1850'erne og 60'erne, er man i hovedsagen henvist til kapitlerne om Hartmann og Gade. Man kan finde lidt om Berggreens indsats i skole-sammenhæng i kapitlet om undervisningen i musik og man kan finde enkelt-oplysninger rundt om i bindet. Men hovedsynsvinklen på tidsrummet efter 1848/49 og frem til afgrænsningen 1870 er den personorienterede. Tidens problematik bliver en Hartmann- og en Gade-problematik. At der i bind III findes et forenings-kapitel ("Den gamle og de nye musikforeninger" III s. 71 - 80) skal retfærdigvis nævnes. Det anfægter ikke nævneværdigt det anførte.

1850'erne og 60'erne ville endvidere være stedet, hvor man med rimelighed kunne diskutere "trivialiseringsproblemet" i sammenhæng med dansk musik. Altså få spaltningen mellem den fine musik og den lette musik placeret konkret i den danske historie. Der er som nævnt et kapitel om H.C. Lumbye. Men i stedet for at diskutere hans musik i lyset af opkomsten af et offentligt forlystelsesliv, - et fænomen der netop omkring midten af 1800-tallet dukker op som udfoldelsessted (men samtidig også inddæmningssted) for den sanselighed, der bliver mere og mere fortrængt fra produktions- og markedslivet og for den sags skyld også fortrængt ind i den borgerlige families intimssfære, - i stedet for denne diskussion får vi et kapitel om H.C. Lumbye efter samme model som de øvrige personorienterede kapitler. Tivoli omtales naturligvis. Men det er Lumbyes liv og værk, der er i centrum.

Inden for de fire store kapitler om Weyse, Kuhlau, Hartmann og Gade er hoveddisponeringsprincippet genremæssigt-kronologisk og focuseringen er oftest stilmæssig. Værker præsenteres og der peges på individuelle stilmæssige udviklinger ligesom, der inddrages biografisk stof, forhold i "musik- og kulturlivet" o.l., der kan ses som forklaringsfaktorer i forbindelse med de præsenterede værker og de udviklinger, der vises.

Schiørrings bog afspejler de skiftende forsknings-traditioner i dansk musikhistorie. Ravn-, Thrane-, Hagen-, og Hammerich-traditionen, der (ved siden af en biografisk orientering, med vægt på at udrede livsforløbene og kronologien) i væsentlig grad var orienteret mod institutions- og kulturhistoriske problemstillinger, afspejler sig i Schiørrings institutionsorienterede kapitler. F.eks. er kapitlet "Musikalske selskaber 1750 - 1820" i vidt omfang en kortfattet reformulering af V.C. Ravns Konserter og musikalske selskaber i ældre tid fra 1886.

Den tradition for at identificere musikhistorie med værkernes og stilens historie, der fra o. 1920 satte sig fast herhjemme, afspejler sig overalt, specielt i kapitlerne om de "store" komponister.

Den omtalte personorientering er et alment fænomen i borgerlig humanistisk videnskab, og vi finder den i dansk musikhistorie såvel i de ovennævnte folks større og mindre biografier som i arbejder, der indoptager den stilanalytiske orientering i et biografisk regi.

Det er naturligvis ikke mærkeligt, at Schiørring står i gæld til sit fags tradition. Den vil alle, der beskæftiger sig med dansk musikhistorie, være henvist til at orientere sig i. Men det er yderst beklageligt, at fremstillingen er i den grad påvirket af de senere års debatter om historie, socialhistorie, bevidsthedshistorie og musikhistorie, som tilfældet er. Særlig det tidsrum, som her er til diskussion har været fremme i debatten blandt faghistorikere og blandt folk fra "nabofag", her navnlig litteraturhistorikere.

Selv om man ikke i forbindelse med et oversigtsarbejde som det foreliggende kan kræve ny forskning i større omfang på områder som ikke er opdyrket, og selv om det forhold, at meget kildemateriale er gået tabt ved brande o.l., selvfølgelig sætter nogle grænser for, hvor langt man kan komme med dansk musikhistorie, så kunne allerede det foreliggende materiale gennemlyses på langt mere stringent måde end det er tilfældet. Jeg har nævnt, at det er og forbliver uklart, hvad der er bogens egentlige objekt, at man savner en grundlæggende begrebsdannelse omkring, hvordan "musikken selv" hænger sammen med det sociale rum, hvor den har sit "liv", og hvad der bestemmer dette sociale rum. Et sted har Schiørring et lille afsnit om "Politiske forhold"

(s. 150 - 152), der skitserer politiske begivenheder omkring 1800. Vi hører om kriserne i begyndelsen af 1800-tallet og om den tilsyneladende upolitiske offentlige debat. Vi hører senere om de konsekvenser begivenhederne i Slesvig-Holsten i 1848 fik for Gade og Hartmann. Men man kan ikke tale om, at de "almen-politiske linier trækkes op" generelt. De slår igennem nogle steder: de "ydre" ting kan arte sig sådan, at de helt uafviseligt får "indre" konsekvenser. Men som princip er de fraværende.

Det tidsrum, som indkredses af årstallene 1750 og 1870, er i mangt og meget en afgørende historisk brydningstid i Danmark.

Det er i dette tidsrum, at det historiske skred fra feudalisme til kapitalisme sker i Danmark. Det kan lyde som en lidt flot påstand, når man tager den debat i betragtning, der blandt historikere har været først om hele dette overgangsproblem. Det er klart, at en så altomfattende omvæltning sker over lang tid. Man kan finde kim-former, for-former osv. langt tilbage før 1750, og man kan på den anden side kun med adskillige forbehold påstå, at Danmark er kapitalistisk i 1870. Der er kapitalismeaspekter, der først langt senere bliver manifesterede. Alligevel indeholder tidsrummet så mange afgørende momenter af overgangen - først og fremmest den borgerliggørelse af samfundet, der her forløber - at det er rimeligt at danne sine begreber om perioden ud fra overgangsproblemet. Og det gælder også, når man beskæftiger sig med dens musik.

Et kort skitse-mæssigt rids af periodens historiske hovedtendenser kan antyde, hvad dens musikhistorie også handler om. Og det selv om den fortier det. Det sene 1700-tal er en reformperiode i den materielle produktion. Landbrugets produktionsapparat struktureres om, og der bliver herved tilvejebragt nogle betingelser for en økonomisk struktur, der

bliver bærende langt frem. Bevidsthedshistorisk er det vigtigt, at der i reformperioden opstår et felt af muligheder for at tænke radikalt, samfundsorienteret, men at dette felt struktureres af de kriser, der opstår i begyndelsen af 1800-tallet. Med landboreformerne var der lagt op til, at Danmark indtog en plads på verdensmarkedet som underleverandør af landbrugsvarer. Den merkantilistiske industripolitik var slået endeligt fejl. Napoleonskrigene, der må opfattes netop som en kamp om verdensmarkedet, og de indslag af dem, som Danmark oplevede (vært i 1807), betød et kraftigt tilbageslag i etableringen af en dobbeltøkonomi byggende på agrarproduktion og på handel med produkterne. Det borgerskab, der var på vej op, blev sat tilbage, og der slog en kraftig krisebevidsthed igennem. Den helt overvejende tendens bliver her, at offentligheden æstetiseres (det Schiørring noterer som "ejendommelig(t)" (s. 152)). Man kan måske nok stadig tænke radikalt, men ikke mere formulere sig radikalt i offentligheden. Der var allerede i 1799 sket indgreb i trykkefriheden, men det afgørende er at det materielt stækkede borgerskab ikke kan udøve et pres mod enevældekongens indgreb og i ekstrem grad vender sig til æstetiske problemer.

Perioden 1807 - 49 har bevidsthedsmæssigt et grundpræg af reaktion og konservatisme. Krisen uddybes efter napoleonskrigene. I 1818 bryder en kornsalgskrise ud, som når bunden i 1824 og som først letter o. 1828. Det er først fra o. 1830, at det rigtig lykkes at udnytte 1780'ernes landbo-reformer. Nu får vi den lange kornsalgsperiode (der varer ud over den aktuelle grænse (1870)), og først nu kommer der rigtig fart i dobbeltøkonomien: agrarproduktion/handel.

Periodens reaktionære og konservative grundpræg sættes i relief af, at der bliver mere og mere for

borgerskabet at fortrænge. Københavns massive elendighed, som Jens Engberg har dokumenteret, og som i hvert fald varer ved over midten af århundredet ligger der som en realitet, der perioden igennem oftere og oftere bevirker brud i den borgerlige overflade.

Ingemanns historiebevidsthed, som er antydnet med mottoet ovenfor, er et eksempel på et sådant brud. I hans første historiske roman (Valdemar Sejr 1826) går konge og bonde problemfrit op i en højere enhed, mens der i den sidste (Prinds Otto 1835) forekommer en underklasse, der ikke går op i den højere konge-bonde-enhed. Den sidste bogs oprørske pøbel må forstås ud fra modsætningerne i det samfund, der omgiver Ingemann. Endvidere er der mellem de to bøger en julirevolution, 1830 - den franske restaurations sammenbrud. Ingemanns roman er ikke det eneste eksempel på en spirende revolutionsangst i borgerskabet.

Borgerliggørelse er det nøgleord, hvorunder man kan opfatte periodens bevidsthedsformer. Heibergs vaudeviller og hele hans æstetik og smag er et typisk fænomen, og det er meget signifikant, at når man bliver opmærksom på et muligt kulturalternativ, som det sker med interessen for folkeviserne, så får indsamlingen i vidt omfang karakter af en beslaglæggelse af de mundtlige traditioners materiale og en indlemmelse af det i den borgerlige idyl, som - trods de brud der kan forekomme - præger periodens bevidsthed.

Kornsalgssperioden sætter fart i handelsborgerskabets konsolidering og ud over det gamle lag af embedsmænd får vi et nyt lag af handelskapitalister. Georg Gersons kompagnon, Joseph Hambro, (jvf. s.223) er et eksempel, og i det hele taget er det hos dette handelsborgerskab, at komponisterne færdes, li-

gesom handelskapitalisterne figurerer som medlemmer i Musikforeningen.

Den anden klasse, som er i fremdrift i denne periode, bøderne, går med handelsborgerskabet i en alliance, der vælter den aldrende enevælde af pinden.

Kornsalgskonjunkturen giver klassemæssig basis for at borgerliggørelsen kan nå sin politiske fuldbyrdelse med overtagelsen af statsmagten i 1849. Men den bevirker samtidig en forøgelse af elendigheden, en uddybning af modsætningerne. Højkonjunkturen betyder prisstigninger, men lønningerne stiger ikke. Arbejderne i København proletariseres voldsomt, boligforholdene og de sanitære forhold bag voldene er elendige og i 1853 dør o. 5000 mennesker af koleraepidemi.

Men hvad kommer alt dette Schiørrings bog ved?

Borliggørelsesaspektet er jo ganske iøjnefaldende, og det dukker undertiden frem hos Schiørring (f.eks. s. 150 - 152). Men det fremstår i forhold til de musikalske fænomener som et rent ydre aspekt. Det vises ikke, hvordan musikkulturen bliver borgerlig fra yderst til inderst. Og hele legitimiteten af borgerskabets musikudfoldelser på baggrund af de ovenfor skitserede samfundsmæssige modsætninger er ikke noget problem for Schiørring. Jeg mener ikke, at man skal forfalde til den slags ideologikritik, der vil afskrive og likvidere "hele det borgerlige lort", skælde Schiørring ud for ikke at være kommunist og Politikens forlag for ikke at levere brosten til klassekampen. Historisk bevidsthed skal netop tjene til at præcisere kritikkens objekt og adresse. Derfor må det være et spørgsmål om at gå ned i de modsætninger og brud, der anes, og formidle dem med. Det er historieforfalskning at harmonisere dem.

Når Schiørring taler om "en særlig dansk forkærlighed for det idylliske, det lette og det følsomme" (s. 221 - 222), så har han ret i den konstatering. Men ikke som en konstatering af et alment faktum. Hvis man vil operere historisk med fænomenet "idyl", hvad jeg finder berettiget, fordi det afspejler noget i selve sagen, så må spørgsmålet alligevel være, hvordan og for hvem idyllen fungerede. Hvad var det for historiske behov, der fandt udtryk i det idylliske, lette og følsomme? Er det en afledet protest mod den historiske elendighed, som viser sig med større og større styrke perioden igennem? Disse spørgsmål må stilles og reflekteres før man kan formidle periodens idyl sandt. Schiørrings danske idyl er usand, den er gennemideologisk.

Skal man karakterisere Schiørrings værdigrundlag, som det fremtræder, synes det nærmest at være, at det (klassesæstetisk og historisk helt uspecifikt) er "godt", når der er musikalsk aktivitet og musikproduktion, og "godt", når der kan ses en udvikling i disse ting.¹⁾ Et værdigrundlag, der falder fint i tråd med, hvad der præger Politikens og andre bindstærke historiske værker.

Man tænker ofte ved læsningen af bogen på, hvor meget det har præget den, at den har været gennem Politikens forlagsredaktions mølle. Et er, at der af markedsmæssige bekvemmelighedsgrunde ikke gennem noter er henvist til kilder og andre forlæg. Stikordsregistret og bibliografien i bind III råder i nogen grad bod på dette. Hvad der næsten er værre, er at det formodentlig er redaktionen af bogen, der har gjort mest til, at den er så fantastisk kedelig at læse. Det morsomste ved bogen er citatet af Oehlenslagers beskrivelse af den ekstremt mislykkede opførelse af Cosi fan tutte på det kongelige teater i 1798 (s. 102 - 104). At bogen er så lidt engagerende skyldes blandt andet, at der aldrig står noget uventet eller provokerende i den.

Borgerlig ideologisk musikhistorieskrivning i Politikens-redaktion er ikke just ophidsende læsning.

Med registret og bibliografien i bind III mener jeg, at bind II har en vis brugsværdi i undervisningssammenhæng, som en samling oplysninger, der kan inddrages ved projekter i perioden. Men sådanne projekter må unægtelig hente deres historiske begrebsapparat andre steder fra. Jeg har prøvet i universitetssammenhæng at arbejde med et projekt om det danske borgerskabs musik i perioden 1780 - 1830, og jeg mener ikke at et sådant projekt var blevet særlig meget lettere eller skarpere i problemstillingerne selv om man havde haft Schiørrings fremstilling af perioden.

Jeg gad vide, hvordan folk, der ikke har specielle uddannelsesmæssige motiveringer, vil kunne bruge bogen. Jeg tror ikke den vil virke særlig inspirerende til, "oplevelse og fordybelse", som der står i forordet i bd. I. Dertil er den for usanselig og kedelig, og for problemløs. Egentlig vil jeg mene, at "den musikinteresserede læser i al almindelighed" vil være bedre tjent med Kai Aage Bruuns bog (Dansk musiks historie I - II, 1969), hvad denne her periode angår.

Men der findes selvfølgelig ikke nogen musikinteresseret læser "i al almindelighed". At Schiørring og Politikens forlag opererer med denne størrelse hænger sammen med, at bogen må ses som element i den omfunktionerede dannelsesformidling, som vi i disse år oplever. Enhver gymnasie Musiklærer ved, at skolen har udspillet sin rolle som dannelsesformidler. Vil man danne folk i borgerskabets billede, er det i dag noget med massemedier, bogklubber og den slags bogværker, som Politikens forlag har slået sig på.

Mens vi diskuterer (videre), hvad vi gør ved det, kunne Schiørrings bd. II være startskuddet til det projekt, at skrive musikkens historie i Danmark i overgangen mellem feudalisme og kapitalisme, som en sand formidling af den borgerlige musikkulturs etablering her i landet i hele dens modsætningsfylde.

Peder Kaj Pedersen

Bind 3

Ligesom man kan irriteres over, at en del gode, gedigne, klassiske kompositioner har bandsat dårlige finaler, på samme måde kan man ærgre sig over at Nils Schiørrings's Musikkens Historie i Danmark, bind 3 slutter så sløjt. Jeg tænker her på behandlingen af musikken komponeret fra slutningen af 2. verdenskrig og til nu. Men lad mig nu gøre noget ud af det gode - selvfølgelig.

Hele afsnittet om de danske komponister efter N.W. Gade er indlevet og engageret skrevet - og - for en nulevende kollega til de gamle god at få forstand af og glimrende til regelmæssig afretning af proportionssansen; man får ligefrem lyst til at høre bare lidt af det overflødhedshorn af symfonier, strygekvartetter, klavertrioer, operaer, lieder og romancer, disse tusinder af nodesider, resultaterne af ambitioner og talent, kæmpepåvirkningen fra Tyskland. Så godt som intet er akustisk tilgængeligt idag, hverken i koncertsalen eller på plade. Naturligvis har Schiørring været igennem nodematerialet, men hvor meget har han egentlig hørt? C.F.E. Horneman, Lange-Müller, Emil Hartmann, Asger

1. Dette er øjensynlig også Schiørrings erklærede værdigrundlag, hvis man skal tro et interview med ham i Politiken 23.10.77.

Litteratur:

Poul Thestrup: The Standard of Living in Copenhagen 1730-1800, København 1971

Jens Engberg: Dansk Guldalder eller oprøret i tugtrasp- og forbedringshuset, København 1973

Vorup m.fl.: Offentlighedsformernes udvikling i Danmark fra 1750 til 1870 med hovedvægt på den politiske offentlighed. Fagtryk nr. 53 (u.å.)

Historievidenskab nr. 10-11, 1977

Tema: Overgangen fra feudalisme til kapitalisme

Kultur og Klasse nr. 32, 1978

Tema: Historie- bevidsthedshistorie

Hamerik, Otto Malling og August Enna var alle talentfulde, produktive og videbegærlige, især Horne- man, Hamerik og Enna som de tre mest suveræne, teknisk set. De havde alle en ikke ringe Erfolg i udlandet. Hvis det er god gammel prestige det drejer sig om, så har Hamerik unægtelig et forspring for sine håbefulde landsmænd i dagens DK med en operapførelse på La Scala, Milano i 1870.

Faktisk er det morsomt at sammenligne situationen dengang med den nuværende. I dag kan unge komponister komme til at høre bogstavelig talt den samlede internationale frontmusik via radio og plader. I gamle dage, dvs. fra ca. 1870 til omkr. første verdenskrigs begyndelse, måtte man rejse ud for at orientere sig, og ud det var ned, sydpå til Brahms' og Wagners territorier. Det var disse to herrer, til dels Liszt, der tegnede det kompositoriske søfartskort på de tider (at mange honoratiores også betragtede Anton Rubinstein som coming man er et både festligt og lærerigt kuriosum. Tjakovsky satte ham langt over Brahms f.eks.).

Det var dog Brahms, der var den store åbenbaring for de fleste unge danskere, som Mendelssohn havde været det for Gade. Operakomponisten August Enna og den lidt senere Rued Langgård følte sig dog mest draget, ja nærmest opslugt af Wagner.

Alt dette skriver S. både godt og informativt om. Han undgår det lærde og videnskabeligt drøvtyggende, men - hvor sproget gennemgående er snørklet og rent ud sagt oldnordisk:

"De i og for sig mangesidigt begavede musikere, som var født i tiden fra en halv snes år før til lige efter århundredets midte, havde ..."

og:

"Tidens strålende klaverkunstnerinde ..."

Eftersom S. åbenbart har villet have alle mulige og umulige navne med, kommer han ud i en portion svimlende og trættende opremsninger af typen:

"Så kom ... som også gjorde sig gældende i ...",

"Der var også ...",

"Betydning havde også ..." osv.

Da værket jo mestendels skal tjene som opslagsværk, er det jo konsekvent nok med denne skypumpe af navne; hvis man i de berømte små hjem geråder i diskussion om f.eks. emnet Orla Rosenhoff (komponist og teorilærer ved konservatoriet i Kbh fra 1881), er det jo rart at kunne række efter reolen, slå op i personregistret, blade tilbage og få syn for sagn.

Bind 3 åbner med et udmærket afsnit om nationalsangen i sidste halvdel af 19hundredetallet. Han behandler skrinlagte emner som arbejdersangen og skillingsviserne. I det hele taget er bogen glimrende disponeret i en afvekslende blanding af komponistbiografier og mere generelle gennemgange af musikforeningers, konservatoriers, operahuses og Danmarks Radios udvikling og historie samt omtale

af berømte inden- og udenlandske solister op gennem tiden.

Landets store søn Carl Nielsen er naturligvis, og helt på sin plads, repræsenteret med det største antal sider, indeholdende en let fattelig gennemgang af alle 6 symfonier.

Carl Nielsen har jo kastet skygger til begge sider. Sine forgængere har han bogstavelig talt forvandlet til absurdum med sin selvstændighed og originalitet, og eftertiden, faktisk helt op til Darmstadt-påvirkningen omkr. 1960, har næsten to generationer "lidt" under mesterens posthumt løftede pegefinger. Det er ikke uinteressant.

Komponistgenerationen mellem Gade og Nielsen talte ikke så få store begavelser, med betydelig succes, både herhjemme og ude i Europa og USA - men idag bliver faktisk ikke spillet, overhovedet. Hvorfor? S. påstår - og jeg tror han har ret - at musikkens svigtende bærekraft må søges og findes i komponisternes underkasten sig de store: Brahms, Wagner, Liszt. Kort sagt, deres musik har mindet for meget om noget andet uden at være lige så godt, og så er den gal: altså det er uoriginalt, og var der noget der betød noget i den romantiske periode, så var det originalitet. I dag er originalitet jo et ugle-set begreb så det klodser (i det mindste i uoriginale kredse).

Som sagt tror jeg S. har ret i sin forklaring på hvorfor det gik så skidt. De unge danskere har skullet til at forme deres eget sprog og egen teknik på et tidspunkt, hvor deres store - og aldrende forbilleder var uopnåeligt foran i stadig selvfornylse.

Så "fik" vi Carl Nielsen, som trods studieophold i udlandet og tidlig Wagnerbeundrer (hvad der dog ikke varede ved) aldrig har mindet om andet end Carl Nielsen, i stadig selvfornylse og eksperimenteren videre på egne præmisser. 6. symfoni, komponeret af en næsten 60-årig turde være beviset.

Komponisterne efter Nielsen, fra Poul Schierbeck til Holmboe får alle en bred og nogenlunde velorienteret behandling, men så er det jeg synes at S. skulle have delt forfattereskabet og ladet det sidste 30 års musik blive varetaget af en kollega med speciel interesse i dette emne. Hvis det er meningen, at de 3 bind dansk musikhistorie skal være allemands adgang til hele dette brogede stof de næste 50 år, mindst (for naturligvis er der ingen, der vil forfatte eller udgive noget tilsvarende i mange og lange tider), så er det simpelthen for dårligt, at den komponistgeneration, der virker her og nu er så vagt repræsenteret. Det er naturligvis ikke muligt at skrive profetisk om værkerne, men der kunne dog gives en nogenlunde tilgængelig redegørelse og udfærdigelse af værklistes til almindelig oplysning. Når man kan skrive om en generation, der er død og borte, ud fra et kildemateriale, som er stuvet væk på Det Kgl. Bibliotek og i privat eje, så skulle man nok mene at der kunne skrives virkelig indgående om den musik, der komponeres lige nu, og dermed sikre eftertiden et virkelig pålideligt materiale. Men - jeg ved det godt. Det ville kræve et fjerde bind, og det er jo nok lettere sagt end gjort.

Et par rettelser må jeg dog have med: DUT (De Unge Tonekunstnerselskab) er ikke det eneste af sin art herhjemme. Vi har Århus Unge Tonekunstner (AUT) og Lyngby Unge Tonekunstnere (LUT).

Karl Aage Rasmussen har aldrig taget udgangspunkt i happenings á la fluxus.

Svend Aagaard Johansen sidder ikke i Odense.

At Gunnar Berg, Per Nørgård og Axel Borup Jørgens, der alle har arbejdet serielt

"efter en vis opfattelse ... er "forældede""

(det sidste dog i citationstegn) på bekostning af Pelle Gudmundsen-Holmgreen's og Henning Christiansen's "ny enkelhed" (en genrebetegnelse opfundet i midten af 1960'erne af musikhistorikeren Poul Nielsen, som uundgåeligt nok ikke nævnes blandt musikforskerne eller i bogen overhovedet) er en noget hurtig (og paradoksalt nok) vaklende konklusion. Personregistret indeholder fødsels- og dødsår, hvad der er meget bekvemt, og bind 3 indeholder logisk nok også en lille ordbog (507 ord) over musikalske fagudtryk fra alle 3 bøger, udarbejdet af Knud-Erik Kengen og Ole Kongsted.

Poul Ruders

"Rytmask musik"

af Peter Krog, Ole Matthiessen og Karsten Vogel
(Gyldendal)

Bogen er rigt illustreret, overvejende med store billeder (77 fotografier, hvoraf 52 optager en hel side). Deres antal er i høj grad med til at levendegøre stoffet, ikke mindst fordi de fleste af dem er taget i spillesituationer og er fremragende billeder som sådan. Derfor er deres store mængde måske også anbragt med tanke på at bogen skal sælge efter en hurtig gennembladrning. Endelig forsøges det at tilgodese et bredt publikum, da der intetsteds gøres klart, hvem forfatterne henvender sig til. Bagsidenoten angiver blot at "bogen beskriver den rytmiske musiks udvikling og stilarter" og "musikkens miljø og vilkår...., en pladeindspilning, musikkens instrumenter og anlæg", samt en analyse af 3 musikstykker. Det siger sig selv, at når alt dette skal gøres på ca. 110 (effektive) sider, bliver behandlingen af dette omfattende materiale også derefter.

Begrebet "rytmisk musik" er først kommet til for 2 - 3 år siden, idet man efterhånden anså det for ret umuligt at karakterisere den nye musik med de gamle begreber jazz, rock, latin, soul etc., uden at skulle gribe til intetsigende sammenstilninger af et eller flere af de nævnte begreber. Begrebet må opfattes som dækkende den fusionsmusik, som er fremkommet i løbet af halvfjerdsene og som først og fremmest er blevet skabt af forholdsvis unge jazz musikere. Dog gælder det også Miles Davis, der ellers tilhører den ældre generation; men fra hans orkester kom de væsentligste bidragydere til dannelsen af denne nye musik. I første række er det således Herbie Hancock, John McLaughlin, Chick Corea, Joe Zawinul og mange flere. Imidlertid er foreliggende bog mest koncentreret om historien bag den rytmiske musik og handler altså mest om musikken, dengang den netop skildte sig ud i disse for-

skellige stilretninger. Den fusionsmusik, som begrebet "rytmisk musik" blev opfundet for at dække, er i bogen kaldt "ny rytmisk musik"; en betegnelse, der ikke siger meget og som heller ikke forbliver "ny".

Når der indledes med et afsnit som "Hvad er musik?" med det lidt danskstilprægede "slår man op i et leksikon" og det ellers i bogens forløb tilstræbes at forklare visse musiktekniske udtryk omhyggeligt (ordliste bagi bogen), foruden at sproget iøvrigt er letforståeligt må man formode at forfatterens målgruppe er i alderen 13 - 17 år. I denne retning peger også den direkte henvendelse til læseren s. 34: "Du har måske siddet på et tidspunkt sammen med dine kammerater...".

Størsteparten af bogen er skrevet af Ole Matthiesen (OM) og Karsten Vogel(KV), som begge er udøvende musikere. For en gangs skyld præsenteres en indfaldsvinkel, der er præget af et førstehåndskendskab til miljøet. Dette giver sig udslag i afsnit om de elektriske instrumenter (bla. forstærkere og PA-anlæg), branchens folk og "Tourné og eksistens", hvor der gives et indblik i en gruppes økonomiske og menneskelige udbytte af en tourné; endelig er der et afsnit kaldet "Improvisation og jazzmusikere", hvor det for en gangs skyld er musikernes mening, der høres. Det følger naturligt, at bogen som helhed er befriende uakademisk og samtidig giver den på overskuelig vis et elementært overblik over de rytmiske musikgenres historie. Endelig viser KV, at musikeren kan have en forholdsvis god indsigt i de mekanismer, som er hans arbejdsbetingelser.

Generelt er afsnittene om jazzens historie, specielt dens tidlige rødder (To kulturer mødes, Den afro-amerikanske musik i 1800-tallet) grundigt og objektivt behandlet. Disse afsnit, der er skrevet

af OM, kæder desuden samfundsmæssige aspekter sammen med jazzens stilistiske udvikling, hvilket skal fremhæves som et absolut fortrin. Desuden er overalt i bogen gode og fyldige henvisninger til, hvor man kan finde den levende musik. Derimod er de musikalske forklaringer ret sparsomme, efter korskillet (s.34) og Kansas City-jazzens nye rytmiske opfattelse (s.57) er forklaret yderst pædagogisk. Påstanden "At prøve at give en definition, der dækker al jazz er på forhånd en umulig opgave" ("Improvisation og jazzmusikere") er ret indlysende, men man kan jo godt definere mindre områder af gangen, hvilket jo netop er tilfældet med de to ovenstående eksempler.

Problemet er for mig at se, at forfatterne har lagt sig fast på et niveau, som de tydeligvis ikke mener kan belastes med forklaringer, som betinges af brugen af nodeeksempler. Noget andet er, at hele den rytmiske musik i meget udstrakt grad ikke har noget med nedskrevet musik at gøre. Men nodeeksempler kan være meget behjælpelige, når den tekniske side af sagen skal forklares. Begreber som frasering, "swing", harmonispil og standardmelodier bringes der ingen definitioner eller forklaringer på. Dog defineres "swing" som en "særlig måde at lægge sine figurer på i forhold til grundrytmen" (s.58-59), men generelt for det historiske afsnit er der tale om enganske overfladisk behandling af de musikalske faktorer, der markerede den stilistiske udvikling. F.eks. er følgende forsøg på at anskueliggøre stilhistorie ikke meget bevendt: "allerede i den sene swingmusik var der mange ting, som pegede frem mod den moderne jazz" (s. 68, 1. afsn.). Hvilke "ting"? Og selvom viljen til at være pædagogisk og forklarende, f.eks. ved anbringelse af ordliste bagi bogen, kommer OM pludselig helt indforstået til at tale om "growl" og "tonefræs" (s. 65, 1.sp., 2.afsn.) uden at forklare yderligere. Den mere eller

mindre bevidste fortællelse af de musikalske aspekter bevirker endvidere, at de spillemåder, som udvikledes op gennem jazzhistorien, f.eks. blot i rytmegruppen, ikke omtales. Endvidere undlader OM også at omtale hvilke instrumenter, der har bevirket stilistiske fornyelser.

En del af disse ting kunne have fået en mere grundlæggende behandling, eventuelt på bekostning af det overdådige billedmateriale. Desuden savner man henvisninger til supplerende litteratur i forbindelse med de enkelte afsnit. Man kunne da godt have medtaget noget af den engelsksprogede litteratur om emnerne, samt henvise til de mange tidsskrifter.

Skønt jazzbehandlingen lider af ovennævnte mangler kan det dog udmærket anvendes som grundmateriale i forbindelse med en gennemgang af stoffet i en gymnasieklasse. Der er som sagt også gode henvisninger til plader med plademærke og nummer.

I afsnittet om latinmusikken finder vi den samme inkonsekvens overfor begrebsniveauet, som det var tilfældet i jazzhistorieafsnittet. For første (og sidste) gang er der et nodeeksempel (med en stor parantes om). Hvor ville det hele have været meget lettere, hvis man havde tilføjet et lille afsnit om de grundlæggende rytmer eller blot henvist til en bog, hvor læserne kunne få oplysning om dette (f. eks. Holger Laumann: "Rytmetodik"). I stedet griber man til krampagtige forklaringer, som jeg personlig måtte læse flere gange for at forstå dem. Dette er f.eks. tilfældet med den dominikanske "merengue", som ordlisten forklarer som en nationaldans i 2/4 og med synkopering på første slag. Hvis man ikke ved, hvad synkopering er, slår man dette efter: "(græsk: syn: "med" og kope: "slag")". En synkope er en rytmisk forskydning, der opstår ved sammentrækning af en ubetonet taktdel med en beto-

net, hvorved den oprindelige ubetonede accentueres". For mig at se er dette forklaringen på et lift, som blot udgør en del af synkopen. Netop fordi at de sydamerikanske rytmer er blevet så almindelige i den nye rytmiske musik ville det være relevant at forsøge at vise, hvad de går ud på. Eksempelvis er samba, mambo og salsa ikke forklaret nogetsteds, og hvis man blot er en lille smule udenforstående, aner man ikke hvad disse ting betyder. Igen savner man en henvisning til supplerende litteratur. Afsnittet er ganske kort og overvejende historisk og personfixeret og blottet for samfundsrelevans. Men det er der. Fordelen ved denne bog skulle netop være, at man har det hele samlet på et sted. At det så fortrinsvis bliver til en opremsning af mange forskellige musikeres betydning for udviklingen af denne musik, gør kravet om et personregister så meget desto mere påtrængende. Foruden denne mangel er redaktionen (Peter Krog) inkonsekvent på et andet område. De udmærkede "eks-kurser" i OM's lidt mere specielle oplysninger, findes ikke i de øvrige afsnit.

De følgende afsnit om blues- og rockmusikken i USA er korte og har samme karakter som afsnittet om latinmusikken.

Karsten Vogels afsnit ("Beatmusikken i England", "Skandinavisk beat", "Ny elektrisk musik", "Rockens instrumenter og anlæg", "Pladeindspilningen", "Branchens folk", "Image - et begreb" og "Tourné og eksistens") nærmer sig ovenstående karakteristik og med undtagelse af gennemgangen af de tre musikeksempler er halvfjerdsernes beat og jazz næsten ikke behandlet. Man savner i høj grad en fortsættelse af tråden, hvor OM slap den. De tre musikeksempler fra den "nye rytmiske musik" er spredt over en årække på 3 - 4 år, hvilket jeg finder ret fatalt i en tid, hvor alting foregår så hurtigt. Både McLaughlin og Hancock har allerede søgt nye (og gam-

le) veje i erkendelse af, at de stagnerede i den elektriske jazz. I det totalbillede, som bogen forsøger at skabe, mangler desuden halvfjerdsernes jazzmusik helt. Keith Jarrett og den særlige ECM-musik er eksempler. Desuden savner man også omtale af en vigtig skikkelse som Chick Corea. Endelig forlades det objektive plan, som bogen første del er præget af, til fordel for en mere talesprogsagtig fremstillingsform (især i de sidste 5 afsnit).

I afsnittet om beatmusikken i England kan man spørge, hvor navne som Jethro Tull, King Crimson, Gentle Giant og Genesis er blevet af. Det samme kunne siges om dansk beatmusik, hvor Maxwells, Blue Sun, Rainbow Band (Midnight Sun), Young Flowers, Alrunerod, Dopo Jam, Day of Phoenix og Culpeppers Orchard ikke er nævnt. Publikumsfiaskoen Secret Oyster (KV's eget orkester) skal derimod nævnes (og ikke de langt mere populære Buki-Yamaz, hvis det endelig er populariteten, der skal tjene som målestok).

Musikeksemplerne, som gennemgås, må være medtaget ud fra den betragtning, at det er en særlig vanskelig form for musik, der er så ny, at den fortjener en musikalsk-teknisk gennemgang. Mahavishnu's "Birds og Fire" er udmærket valgt, men hvorfor ikke gennemgå eksempler fra andre dele af den rytmiske musiks historie? I forhindelse med dette afsnit skal siges, at det er ikke særlig heldigt, når KV gør fejlagtige iagttagelser i en bog som denne, der overfor et ikke-professionelt eller uakademisk publikum får en vis autoritativ status. Dette er tilfældet i "Birds of Fire", hvor det siges, at det er en violin, der spiller solo, mens det rent faktisk er en moog, samt Weather Report's "Nubian Sundance", hvor det siges at "taktarten er 4/4 med hovedvægten på 3-slaget" (s.167), hvor faktum est, at hovedvægten ligger på det anteciperede 4- og 1-slag.

I dette afsnit beskrives anvendelsen af basostitet som om John McLaughlin har lært dette af den "som skabte" denne spillemåde, nemlig Jack Bruce, som John McLaughlin spillede sammen med et par år, inden han dannede sit Mahavishnu Orchestra" (s. 167, sp.1). Det virker som en noget hastig konklusion, da McLaughlin jo imellemtiden (ca. 4 år) havde spillet i orkesteret "Lifetime" og Miles Davis' orkester, hvor brugen af ostinatbasser var umådelig fremherskende.

Afsnittet om instrumenterne er skrevet på et yderst elementært plan. I omtalen af tangentinstrumenter nævnes ikke et ord om elektriske klaver, clavinetet eller det nye Yamaha-flygel; endvidere står der ikke noget om forskellige synthesizertyper. Hvis dette afsnit skulle have relevans, måtte man jo netop have sådanne ting med som folk træffer på pladehylstre af underlige betegnelser. Ligeledes er der ikke nævnt navn eller udformning på eet percussionsinstrument. Og der er ingen henvisninger til supplerende litteratur.

"Tourné og eksistens" er det mest personlige afsnit i bogen, og dog holdes det på et helt upersonligt plan: "orkestret er fra København". Det ville være på sin plads at nævne, at orkestret er "Secret Oyster", da der jo er ret specielle vilkår for netop

denne musikform i Danmark. De store pladeselskabers og radioens musikpolitik ville have været yderst relevant at beskrive i denne sammenhæng. Dette hæn-ger også nøje sammen med orkestrets økonomiske udbytte. Disse selverfaredede indblik i branchen lider desuden af den fare, at man mister overblikket eller at man snarere som KV/"kuller ud foran fjernsynet", mens man ligger og tænker på, at der er nogen, der tilsyneladende kommer meget lettere til succes. Bortset fra disse indvendinger, synes jeg, at det er et fortrin, at læseren får pillet nogle myter af musikeren, samt hvad der foregår med musikeren både på indersiden og ydersiden.

Bogen er som helhed god for at skabe et overblik over dette meget differentierede område. Blot er det et irritationsmoment at den er så ujævn, både hvad angår niveau'et og indholdet. Når man laver sådan en bog, der SKAL omfatte det hele, burde man i det mindste opfatte den som et overordnet aspekt, hvorfra læserne kan søge ned i delaspekter ved hjælp af en ordentlig og dækkende litteraturliste. Som opslagsbog betragtet, glimrer registret ved sit fravær. På disse to punkter giver det uakademiske præg desværre bagslag. Bortset fra disse ting kan det anbefales, at man henviser sine elever i musik til denne bog, hvis de ønske en lettilgængeligt og elementær indføring i den rytmiske musik.

Christer Irgens-Møller

DEBAT OG KOMMENTARER

DEBAT OM ROCK

Kære Kim Helweg-Mikkelsen.

Det er lidt nedslående at læse din omtale af Politikens Rockleksikon (P.R.) i Modspil nr. 3. Nedslående fordi du stort set skriver om en anden bog end den, du har siddet med i hænderne.

P.R. er og har hele tiden været tænkt som en lødige og rimelig objektiv håndbog for den, der søger regulære facts om rocken og dens udøvere. "Det er et enormt opbud af oplysninger, man præsenteres for", skriver du. Ja, det er sandelig også meningen, og for at få så mange data og personer med inden for de af forlaget afstukne rammer, var det ganske enkelt nødvendigt på forhånd at aftale, at personlige vurderinger så vidt som muligt skulle holdes udenfor.

Du undrer dig over, "at redaktionen ikke har gjort sig sin målgruppe mere bevidst, end den har". Videre skriver du, "at det (P.R.) skal tilpasses den modtager, som skal bruge det, d.v.s. tage højde for dennes forudsætninger". Det lyder jo godt, og jeg tror da gerne, at I på Modspil både har gjort jer jeres målgruppe bevidst og har tilpasset stoffet derefter. P.R. er - og det kan ikke understreges nok - en håndbog, et opslagsværk, og stoffet er tilpasset herefter. P.R. henvender sig i al beskedenhed både til folk, som "ikke har nogen specielle forudsætninger indenfor dette område", men også til folk der ved det hele, men blot har brug for korte, hurtige og kontante opslag skrevet på tydeligt dansk. Det henvender sig såmænd også til musiklærere, men mon ikke de nok så meget savner en anden type bøger, nemlig bøger om at undervise i rytmisk musik? P.R.s læsere ud-

gør sikkert en broget forsamling, akkurat som rocken og dens folk.

Du synes endvidere, at det er et "tyndt grundlag" at udgive P.R. på, blot fordi man skønner, der er et "savn/behov" for det. Der kan jeg slet ikke følge dig. Jeg er til daglig bibliotekar og ved, at der hver dag er behov for ajourførte håndbøger af P.R.s type. Eller er det måske heller ikke grundlag nok?

P.R. er altså ikke og har ikke på noget tidspunkt været tænkt som det, du så gerne vil have det til at være, nemlig et historisk-socialt-sociologisk rockopslagsværk. Og jeg tror, det ville blive urimeligt svært at gennemføre et sådant projekt inden for et leksikons stramme rammer. Hertil har de sociale og sociologiske problemer alt for mange og sammensatte facetter. I hvor høj grad har f.ex. musikbranchen påvirket de færdige produkter? Det kan der skrives hele bøger om (Hellqvist:Ljudspåren förskräcker ; Chapple/Garofalo:Rock 'n' Roll Is Here To Pay). Nok ville en kortfattet historisk-social indledning være nyttig, men i al sin kortfattetthed ville den netop kun skrabe overfladen. Det, du søger, bør snarere formidles som en samling artikler i bogform, som en rockhistorie med tilknyttet biografisk afsnit (Rander/Sandblad: Rockens roll) eller som en sociologisk rockhistorie (Frith:The Sociology of Rock).

Som anmelder bør man holde sig for god til i hovedsagen at kritisere en bog for det, den ikke er og i stedet koncentrere sin energi og rette sin kritik mod det, bogen er eller prætenderer at være.

At det iøvrigt står skralt til med din egen viden om gospel, afslører du selv. "Hvorfor står der ikke engang, at det (gospel) er en sort amerikansk tradition", skriver du. Det står der heldigvis ikke, og det ville også være noget af en tilsnigelse at skrive. Der er nemlig også en lang og traditionsrig hvid gospeltradition i USA, og blandt de rocknotabiliteter, som bl.a. har hentet inspiration der, behøver man bare at nævne Elvis og Jerry Lee Lewis.

Du kunne da også sætte dig ned sammen med resten af Modspils medarbejderstab og skrive et historisk-socialt-sociologisk rockleksikon. Det ville i givet fald blive det første af slagsen, og jeg lover dig, at jeg ihvertfald nok skal lade være med at anmelde det som et gement historisk rockleksikon.

Ordlisten er i overensstemmelse med resten af P.R. Hvis du havde læst indledningen, ville du have bemærket flg: "Udtrykkene er oftest alene forklaret ud fra deres betydning i rocksammenhæng". Ordlisten skal ikke "leve op til" noget i hverken historisk og slet ikke i social henseende. Du er stadig alt for fixeret på din egen ønsketækning. Derfor kan og skal ordlistens opslag på gospel heller ikke leve op til dine fordringer.

Kære Jørgen Bennetzen

OK. Det var måske lidt firkantet sat op. Jeg kunne godt have skrevet noget om den faktiske brugsværdi Rock har. Det er jo den eneste rock-opslagsbog på det danske marked og som sådan er den jo ret vigtig. Men jeg synes stadigvæk, at min kritik er berettiget. Det, at der dels mangler en overordnet social forståelse af rock som helhed i bogen, og at der dels mangler nogle beskrivelser af de forskellige musikalske retninger indenfor rock, er for mig at

Men det er da klart, at ingen sorte musikere er u-påvirkede af gospel. Det er elementær rockviden, men det vil både her og i P.R.s ordliste blive for omfattende at komme ind på. Læs i stedet Heilbut: The Gospel Sound eller Jones:Blues People.

Du citerer noget fra min artikel om Chuck Berry. Jeg synes jo ellers nok, netop den artikel indeholder en smule af det, du så gerne vil have.

"Berrys tekster definerede det nye hvide teenagepublikum. Han inddrog netop deres virkelighed og livsstil i sine sange... Berrys tekster var ikke politisk kontroversielle, men i høj grad en accept af den unge amerikanske uforpligtende livsstil"(s.llo-lll). Jeg kan da godt afsløre, at det krævede en vis indsats fra min side at få de linjer med. Det lykkedes, fordi Chuck Berry er, nå ja, Chuck Berry.

Iøvrigt mener jeg, at samtlige P.R.s medarbejdere har en udmærket samfundsmæssig forståelse af rocken. Det fik de bare ikke besked på at skrive noget om.

De bedste hilsner
Jørgen Bennetzen
Wienerbyen 4
2830 Virum.

se en betydelig mangel. Nu kan man jo hævde, at leksikonformen i sig selv ikke muliggør en inddragelse af disse områder. Men så synes jeg, man ukritisk har overtaget leksikonformen fra den borgerlige tradition. Hvis man med en bog som Rock kun har til formål at poste data i hovedet på folk, bliver resultatet også derefter. Rockhistorien kommer til at fremstå som en række af navne på mere eller mindre kendte rockstjerner, uden at deres indbyrdes musikal-

ske relationer og deres sociale og musikalske forudsætninger bemærkes i nævneværdig grad. Og i denne sammenhæng har forlaget Politikens udgivelsespolitik klart fremstået som et grelt eksempel. Tænk på Hvem Hvad Hvor-bøgerne, hvor man fx finder et to-bindts leksikon med biografier over klassiske komponister. Det er ultrakorte artikler, man finder i disse bøger, og hvis man ikke lige kun er interesseret i hvornår den og den komponist blev født og døde, og hvilke værker den pågældende komponist lavede, må man nærmest betragte disse bøger som ubrugelige. Det er ikke svært at se, at Rock er lavet ud fra de samme idealer, som lå bag det klassiske opslagsværk, selvom resultatet unægteligt er blevet noget bedre. Det er her vigtigt at forstå, Politikens Forlags udgivelsespolitik for opslagsværker ikke er en guddommelig fastsat form. Man kan sagtens lave noget på andre måder, som åbner muligheder for at inddrage de aspekter (musikalske og sociale), som binder stoffet sammen. Jeg vil i denne forbindelse nævne to andre opslagsbøger, som i formen adskiller sig fra Politikens Rock. Det tyske Rock-lexikon (ro ro ro, 1973) adskiller sig

fra det danske leksikon ved at have en 13-siders indledning, som giver en udmærket overordnet historisk orientering, der gør det muligt for læseren at knytte de forskellige opslagsemner an til de forskellige musikalske traditioner. I det engelske Encyclopedia of Rock 1955-75 (Aquaris Books, 1977) har man delt stoffet op i 3 dele: 1) The Age of Rock'n Roll, 2) The Music Revolution og 3) Sound of the Seventies. Leksikonnet udmærker sig ved gode fyldige artikler med integreret ordliste. Her er man selvfølgelig på røven, hvis man ikke kan rubricere det emne, man vil slå op. Men de to bøger viser, at leksikonformen absolut er en variabel størrelse. Efter min mening behøver en forholdsvis kort historisk indledning ikke "kun at skrabe overfladen". Det er et spørgsmål om at disponere stoffet således, at indledningen og de forskellige opslagsemner supplerer hinanden (at de generelle og overordnede oplysninger kan knyttes til hvert enkelt opslagsemne). Jeg synes ikke, at disse indvendinger er urimelige i forbindelse med en anmeldelse af Rock.

Kim Helweg-Mikkelsen

AKTIVITETSOVERSIGT

Det er i denne tid den endelige planlægning af sommerens musikstævner og seminarer foregår. Vi bringer her en omtale af de aktiviteter, der allerede nu er fastlagt. Derudover er der korte omtaler af den nyligt dannede "Rytmask Forening" og af to nye håndbøger, der hver især henvender sig til musikere (amatører som professionelle) og musikarbejdere i det hele taget.

"Musik i den politiske kamp".

2 kurser på Assens Højskole
2 uger fra d. 11.6. til 24.6 og
3 uger fra d. 6.8. til 25.8.

Det overordnede for begge kurser er: Hvordan kan vi bruge og være med til at udvikle musikken i den politiske kamp indenfor fagbevægelsen, de politiske partier, boligbevægelsen, kvindebevægelsen og andre organisationer på venstrefløjten?

Vi vil dels tage hul på overordnede spørgsmål som Den politiske musiks udvikling i 70'erne
Hvordan bruger vi de forskellige former - rock-, folk-, spillemandsmusik m.m. i den politiske musik?

Hvad har musikken betydet for kvindebevægelsen?
Under hele kurset vil vi, samtidig med at vi ved oplæg og diskussioner får taget hul på ovenstående spørgsmål, arbejde med en konkret arbejdskamp/boligkamp. Vi skal diskutere de politiske perspektiver i den, vi skal se på hvad der er lavet af musik og tekster i forbindelse med den, og endelig skal vi selv arbejde med at lave tekster og musik ud fra denne konkrete sag.

Til den praktiske ende af sagen - at spille musik - vil der blive lagt vægt på sammenspilssituationen. D.v.s. ud over de gode og nyttige ting der kan hentes ud af det at spille sammen med andre, vil der ikke være hverken tid eller de store mu-

ligheder for individuelt at dygtiggøre sig på sit instrument. På den anden side forudsættes det, at du i forvejen spiller på et instrument, og at du medbringer det.

Har du energi og lyst til at være med kan du tilmelde dig / få yderligere oplysninger om dette eller andre kurser, ved at ringe/skrive til

Assens Højskole

Pilehaven 45

5610 Assens

Tlf. (09) 71 31 07.

Du er velkommen til at besøge os, hvis du ringer et par dage i forvejen.

"Sommerstævne om politisk musik".

Fra 12. til 25. august arrangere MUSOC, Århus et 14-dages-kursus med emnet politisk musik. Det foregår på - og i samarbejde med - Kolding Højskole. Stævnet har et dobbelt formål: dels at være ramme for teoretiske analyser og diskussioner af aktuelle problemer inden for den politiske musik i Danmark, dels at være ramme for spilleaktiviteter (med undervisning på enkeltinstrumenter, i sammen-

spil, produktion af tekst, musik, teater etc.) Lærerkrafterne kendes endnu ikke, men vi satser ret "højt", således at der kan tilbydes undervisning også for viderekomne; men iøvrigt kræves som minimumsforudsætning blot, at man er nået ud over et rent begynderstadium på sit instrument.

Nærmere oplysninger fra ca. 15. marts hos Henning (06-160841), Calle (06-146508) eller Henrik (06-212482).

Kolding Højskole

Skovvangen 18

6000 Kolding

Tlf. (05) 53 06 00

"Dansk_folkemusik".

I adskillige år har der på Skælskør Højskole været afholdt sommerkurser under ovennævnte titel. I år er der planlagt tre ugekurser, der alle omhandler dansk folkekultur, især sang, musik, dans og sanglege.

De tre ugekurser lægger hovedvægten på forskellige områder (se nærmere herom her nedenfor), men på alle tre kurser vil der blive givet undervisning i gammeldans, spillemandsmusik og folkesang, ligesom en række problemer og emner vil blive behandlet ved oplæg, overvejelser og debat:

den voksende interesse for folkemusikken, traditionens sociale og historiske baggrund, mulighederne for at bygge videre, brug og udvikling af folkemusikhusene rundt omkring, børn og voksnes samværsmuligheder omkring folkemusikken m.m.

Kursus 1 begynder d. 8.2. og slutter d. 14.7.

På dette kursus vil der blive gjort særlig meget ud af sang, balladesang og dans.

Kursus 2 begynder d. 15.7. og slutter d. 21.7.

På dette kursus vil der blive gjort særlig meget ud af spillemandsmusik og gammeldans.

Kursus 3 begynder d. 22.7. og slutter d. 28.7.

På dette kursus vil der blive gjort særlig meget ud af gårdmusik, byens sange, gøgl og gadeteater. Ud over højskolens egne lærere medvirker på kurserne en række gæstelærere, lokale spillemænd, sangere m.fl.

Kurserne er åbne for alle over 18 år, samt deres børn.

Max. deltagerantal: 90 voksne og 35 børn.

Pris 700 kr. (børn 400 kr.)

Man kan som hovedregel kun deltage i et af kurserne.

Nærmere oplysninger:

Skælskør Folkehøjskole

4230 Skælskør

Tlf. (03) 59 64 80

"Musik_der_tager_stilling".

Danmarks kommunistiske Ungdom er igen i år arrangør af musikstævnet "Musik der tager stilling". Stævnet foregår som sidste år på Grundtvigs Højskolen i Hillerød og i tiden d. 9. - 18. juli 1979.

Stævnet henvender sig til alle udøvende sang- og musikfolk, der stiller deres kunstneriske færdigheder til rådighed for den politiske kamp.

Stævnet er 10 dages aktiv musik- og sangudfoldelse, kombineret med udadvendte politiske diskussioner.

En række kendte kunstnere og mediefolk vil være til rådighed som instruktører.

Nærmere oplysning om programmet, om instruktører og om tilmelding vil foreligge i marts måned, og kan fås ved henvendelse til nedenstående adresse. Men sæt de 10 dage d. 9. - 18. juli 1979 af i kalenderen allerede nu, hvis du er interesseret.

Danmarks kommunistiske Ungdom

Dr. Tværgade 3

1302 København K

Tlf. (01) 14 01 14 lok. 57 (Peter Madsen)

"Musik og bevægelse".

Danebod Højskole på Als er igen i år rammen om et musikkursus under ovennævnte titel. Kurset foregår i dagen 15. til 21. juli.

Kurset er opdelt i en række "ateliers", som deltagerne kan vælge imellem. Der tilbydes undervisning i sammenspil (beat/folk), visesang og visearrangement, korsang, korisk improvisation og musikdramatik/folkedans.

Instruktørerne er Christian Alvad, Niels Hausgård, Ed Thigpen samt Tinne og Henrik Svane.

Deltagerne bedes medbringe instrumenter.

Nærmere oplysninger:

Danebod Højskole

Fynshav

6440 Augustenborg

Tlf. (04) 46 41 12

Den danske Jazzkreds' sommerstævne.

Siden 1966 har Den danske Jazzkreds - i samarbejde med Musik og Ungdom - arrangeret årlige sommerstævner, der indtil de seneste år har været den eneste tilbagevendende uddannelsesmulighed for den rytmiske musik.

Stævnet afholdes også i år, mere præcist d. 20.7. - 2.8. og d. 2.8. - 23.8. Der er traditionen tro tilknyttet både hjemlige og udenlandske instruktører, og stævnet afholdes ligesom sidste år på Brandbjerg Højskole ved Vejle.

Nærmere oplysninger kan fås ved henvendelse til:

Den danske Jazzkreds,
administrationen

Borupvej 66

4683 Rønnede

Tlf. (03) 71 13 27

"Kulturpolitik - kulturudvikling eller -afvikling".

Dette er titlen på et kursus, der afholdes på Forskningshøjskolen i Haderslev i dagene 18. til 23. juni.

Kurset drejer sig om flg.:

Begrebet kulturudvikling kan forstås på to måder. For det første betegner det den udvikling, kulturlivet p.t. er inde i med et voksende antal mennesker, der har problemer med at finde et ståsted i tilværelsen og samfundslivet.

For det andet betegner begrebet kulturudvikling den bevidste planlægning af kulturlivet, som finder sted fra det offentliges side.

Udgangspunktet for kurset er den antagelse, at der i begge betydninger af begrebet kulturudvikling er tale om en reel kultúrafvikling.

Hvordan ser den kulturelle situation ud lige nu?

Hvor bevæger den sig hen? Hvordan forsøger det offentlige at styre denne udvikling? Findes der alternativer?

Sådanne spørgsmål søges rejst, belyst og drøftet i løbet af kurset.

Nærmere oplysninger:

Forskningshøjskolen

Ribe Landevej 3

6100 Haderslev

Tlf. (04) 52 09 60

Håndbog for amatørmusikere.

Foreningen af Jazz- beat og folkemusikamatører i Danmark, FAJABEFA, har lavet en håndbog for at være med til at afhjælpe nogle af de problemer, der kan opstå, når man er amatør inden for den rytmiske musik.

Bogens formål er bl.a. at medvirke til, at der dannes flere amatørmusiker-foreninger rundt omkring. At musikere organiserer sig, er selvsagt en forudsætning for gennemførelse af fællesprojekter. I mange tilfælde vil det således være en forudsætning for opnåelse af offentlig støtte, f.eks. til oprettelse af øvesteder, at man har en forening. Der er derfor medtaget en del orientering om de muligheder, der ligger i fritidsloven, musikloven samt i de lokale musikråd.

Bogen er først og fremmest en opslagsbog, der fortæller noget om løsninger på konkrete problemer, både i forbindelse med den enkeltes musikudøvelse, og i forbindelse med foreningsarbejde.

Bogen udkommer som et særnummer af foreningens blad - FAJABEFA Nyt - og kan rekvireres fra FAJABEFA's administration:

Jazzcenteret

Borupvej 66

4683 Rønnede.

A-5_bogen.

Foreningen for Musik og Lys har udgivet sin sjet-te A-5 bog.

Bogen indeholder fortegnelser over musikorganisa-tioner, alternative booking- og koncertvirksomhe-der, festivals, spillesteder, alternative plade-selskaber, lydstudier, skoler, øvelokaler etc. Derudover præsenteres der en lang række musikgrup-per. Endelig er der adresser og telefonnumre på amtsmusikudvalg, samt en liste over anvendelige fotografer, tegnere og trykkerier.

Bogen kan rekvireres hos

Musik og Lys

Århusgade 2

2100 Kbh. Ø

Tlf. (01) 26 74 60

"Rytmask_Forening".

Foreningens formål er at udbrede kendskabet til og forståelsen for den rytmiske musik i Danmark samt at søge vilkårene for denne musik forbedret mest muligt. Foreningens formål er herunder ikke mindst at søge den rytmiske musiks præsentation i masse-medierne og på den danske scene fremmet både kvan-titativt og kvalitativt. Til opnåelse heraf skal foreningen løbende holde sig bredt orienteret om eksisterende forhold og lade evt. kritik af disse ledsage af flest mulige realistiske forslag til forbedringer.

Foreningens vedtægter og indtegningslister findes på biblioteker, i musikforretning og klubber m.v. Materialet kan også rekvireres fra:

Rytmask Forening

c/o Det Danske Jazzcenter

Borupvej 66

4683 Rønnede.

NR. 4

INDHOLDSFORTEGNELSE

Redaktionens indledning	4
VENSTREFLØJ OG UNGDOM	
Søren Schmidt: Venstrefløjen og musikken siden 1969-70	7
Kim Helweg-Mikkelsen: Punk - venstrefløjen og punkoppgøret	19
"The Sods" - interview ved Kim Helweg Mikkelsen	29
Politisk arbejde - ikke et reelt alternativ til diskodans og -musik.	
Interview med Karen Borgnakke og Hans Jørgen Nielsen ved Søren Schmidt	39
Karen Borgnakke: Travolta - Hvad skal vi mene?	55
ANMELDELSER	
Niels Schiørring: Musikkens historie i Danmark bd. 1-3	68
Peter Krog m.fl.: Rytmask musik	82
DEBAT OG KOMMENTARER	
Debat om Rock	87
AKTIVITETSOVERSIGT	90