

# Litteratur – yeah, yeah!

## Om popmusikkens plass og funksjon i norske skjønnlitterære prosatekster

Andreas Titlestad

Masteroppgave i nordisk litteratur  
Institutt for lingvistiske og nordiske studier  
Universitetet i Oslo  
Våren 2006

Veileder: Frode Helland

# Innhold

<b>1</b>	<b>INNLEDNING .....</b>	<b>4</b>
1.1	Oppgavens metode og struktur.....	4
1.2	Popmusikk – en definisjon .....	9
<b>2</b>	<b>FIKTIVT BAND – FIKTIV FAN .....</b>	<b>11</b>
2.1	<b>Morten Jørgensen og <i>Sennepslegionen</i> .....</b>	<b>12</b>
2.1.1	Et kollektiv av individualister .....	13
2.1.2	Sex, drugs & rock'n'roll – <i>Sennepslegionen</i> og rockemytene .....	16
2.1.3	(Sub)kultur .....	22
2.2	<b>Ole Idar Kvelvane og <i>Astronautar</i> .....</b>	<b>27</b>
2.2.1	En aktiv lytter.....	28
2.2.2	Mitt liv som fan – å skape en identitet av popmusikk .....	33
2.2.3	Lydsporet til et liv .....	36
<b>3</b>	<b>INTERTEKSTUALITET, FOR SVINGENDE .....</b>	<b>39</b>
3.1	Om intertekstualitet.....	40
3.2	<b>Tore Renberg og <i>Mannen som elsket Yngve</i>.....</b>	<b>42</b>
3.2.1	Et rocka ytre.....	43
3.2.2	Pop under huden .....	50
3.2.3	<i>Rockens energi?</i> .....	58
<b>4</b>	<b>SANGBØKER .....</b>	<b>62</b>
4.1	Om intermedialitet.....	63
4.2	<b>Frode Grytten og <i>Popsongar</i> .....</b>	<b>65</b>
4.2.1	Å synge med tastaturet.....	68
4.2.2	God pop, dårlig pop og identitet .....	75
4.3	<b>Bertine Zetlitz og <i>Og dagen inntil nå er god</i>.....</b>	<b>79</b>
4.3.1	Kvinneliv i popbransjen .....	82
4.3.2	Populær identitet .....	86
<b>5</b>	<b>OPPSUMMERING OG KONKLUSJON .....</b>	<b>90</b>
	<b>BIBLIOGRAFI .....</b>	<b>97</b>

# 1 Innledning

Siden Theodor Adorno i 1941<sup>1</sup> påsto at populærmusikken med sine standardiserte repetisjoner pasifiserte sine lyttere, og slik gjorde dem til enkle bytter for kapitalistiske og fascistiske krefter, har holdningen til denne musikkformen endret seg mye blant akademikere. I dag er det få som viderefører Adornos fordømmende holdning. Snarere har popmusikken etablert seg som et eget fagområde ved flere universiteter verden over. Også til skjønnlitteraturen har popmusikken etablert et nært forhold, og den norske er intet unntak. Flere av våre popmusikere har gitt ut skjønnlitterære verker de siste årene, samtidig som flere forfattere av skjønnlitteratur har forsøkt seg som popmusikere ved siden av sitt forfattervirke<sup>2</sup>. Blant de forfatterne som "bare" er forfattere, og som ikke har annen popmusikk tilknytning enn som lyttere, hentes det også inspirasjon fra popsanger og popmusikkmiljøet. Dette kan igjen komme til uttrykk på mange ulike vis. Temaet for denne oppgaven vil være hvordan popmusikk<sup>3</sup> har spilt, og fortsetter å spille en rolle i norske romaner og noveller.

## 1.1 Oppgavens metode og struktur

De skjønnlitterære verkene som blir behandlet i denne oppgaven er valgt utelukkende på bakgrunn av deres *popmusikk tilknytning*. Dette innebærer at de vil bli forstått som del av en større kulturell kontekst, uten at deres karakter av selvstendige kunstverk vil bli forbigått av den grunn. Like interessant som å finne likheter mellom verkene, er det å se på hva som skiller dem fra hverandre. Jeg har valgt å konsentrere meg om de verkene som er beregnet på et voksent publikum, til tross for at det finnes mye popmusikk også i ungdomslitteraturen. Det er min målsetning å dekke området så fullstendig som mulig. De skjønnlitterære verkene med tilknytning til popmusikkens område utgjør, til tross for et stadig økende antall, et forholdsvis oversiktlig felt i den norske litteraturen. Det er like fullt nødvendig å ta forbehold om at noen verker som kunne ha fortjent omtale, blir forbigått i stillhet i denne omgang.

Jeg er som mange andre popmusikkelskere ingen musikkviter, så et musikkfaglig perspektiv vil ikke være framtrædende i analysene. I stedet vil jeg fokusere på to andre aspekter. For det første ønsker jeg å kartlegge de ulike måtene popmusikken kan influere det

---

<sup>1</sup> I "On popular music" i *Studies in Philosophy and Social Science*, New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48.

<sup>2</sup> Eksempler på det første er Anders Bortne fra bandet Whopper og Bertine Zetlitz, som begge har gitt ut prosaverker. Eksempler på det andre er Lars Saabye Christensen, som er vokalist i bandet Norsk Utflukt og Tore Renberg, som synger i Stavanger Energi.

<sup>3</sup> En nærmere definisjon av begrepet popmusikk gis nedenfor.

skjønnlitterære verket på. Dette vil utgjøre oppgavens ”formelle” side. Jeg vil blant annet benytte begreper som *intertekstualitet* og *musikalisering* i den sammenheng. Intertekstualitet er et begrep som i litteraturvitenskapen ofte knyttes til Julia Kristeva. Hun lanserte begrepet i *Semeiotikè* (1969) i forbindelse med en diskusjon av Mikhail Bakhtins teorier, og lar det betegne det fenomenet at enhver tekst er en mosaikk av andre tekster. Senere har Gérard Genette benyttet begrepet med en noe snevrere betydning. For ham betegner det ”direkte tilknytningspunkter mellom tekster slik de viser seg ved direkte sitater og allusjoner” (Lothe m.fl. 1999: 115). Genettes teorier, slik han presenterer dem i *Seuils* (1982), vil være av stor viktighet i denne delen av oppgaven. Når det gjelder musikaliseringsbegrepet i tilknytning til skjønnlitteraturen, er det hentet fra Werner Wolfs teorier. I *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (1999), skriver han utfyllende om dette fenomenet. Selv om Wolf hovedsakelig konsentrerer seg om klassisk musikk i sine studier, finnes det allikevel observasjoner som kan være relevante i forhold til hvordan også popmusikk kan spille en rolle i litterære tekster. Disse vil bli presentert nærmere og diskuteres i den aktuelle sammenhengen.

Oppgavens andre fokusområde er av en mer allmenn kulturell karakter. Jeg ønsker å nærme meg en forståelse av hva det er popmusikken tilfører skjønnlitteraturen. I den sammenheng vil jeg benytte begreper hentet fra *kulturstudiene* (av eng. *cultural studies*), og dra veksler på studier gjort innenfor dette området. Popmusikkens felt er som nevnt allerede et forholdsvis etablert fagområde, og det er skrevet mye om dette, særlig ut ifra et sosiokulturelt perspektiv. Popmusikk i skjønnlitteraturen er det derimot skrevet mindre om. Jeg vil se nærmere på hva som skjer når popmusikken tar bolig i skjønnlitterære prosatekster. Hva skjer med litteraturen? Og hva skjer med popmusikken?

Kulturstudiene er et forholdsvis ungt fagområde. Så sent som i 1964 ble Center for Contemporary Cultural Studies opprettet ved University of Birmingham, som det første i sitt slag. Her var Richard Hoggart, Stuart Hall og Raymond Williams viktige navn. Disse var hovedsakelig *kulturalistisk* (av eng. *culturalism*) orienterte, det vil si at de fokuserte på kultur som menneskelig meningsproduksjon i en historisk kontekst. Denne forståelsen ble utfordret av *strukturalistisk* orienterte forskere, inspirerte av Saussure, Lévi-Strauss og Barthes, som så kulturen som et uttrykk for dypere strukturer som ligger utenfor, og virker betvingende på utøvernes intensjoner. Veien til objektiv kunnskap om kulturen gikk følgelig gjennom en tegnenes vitenskap, i følge disse. Dette ble igjen imøtegått av forskere som hadde latt seg inspirere av Derrida og Foucaults *poststrukturalistiske* skrifter, hvor tanken om en slik

underliggende og stabil tegnstruktur ble forkastet. Disse så i stedet mening som en ustabil størrelse som oppstår i møtet mellom tekster – i et *intertekstuel*t spill.

I dag, med sitt framtrede nde poststrukturalistiske arvegods, er kulturstudiene kjennetegnet ved sin *anti-essensielle* karakter. Det er et interdisiplinært fagområde, og inspirasjon hentes fra ulike teorier som blant andre marxisme, strukturalisme, poststrukturalisme og feminisme. Interesseområdet spenner vidt – fra økonomi til politikk, media, sosiologi, litteratur, antropologi, teknologi og historie. Fokus er ofte på kjønn, rase, klasse og seksualitet. De sosiale institusjonenes rolle i dannelsen av kultur<sup>4</sup> vektlegges, og følgelig blir makt og subjektivitet viktige størrelser.

I analysene av popmusikkens plass i de skjønnlitterære verkene, vil altså flere begreper hentet fra kulturstudiene komme til å stå sentralt. Identitet, myte og subkultur, er eksempler på mye omtalte størrelser i kulturstudiene som er svært interessante i forbindelse med disse kulturuttrykkene. Popmusikken er kjent for sin funksjon som identitetsskaper, samtidig som den er bærer av flere moderne myter. Mange av disse mytene er knyttet til kjønn, klasse og seksualitet. Popmusikkens område har også ofte blitt omtalt som en subkultur. Hvordan dette beskrives i, og muligens forsøkes overført til litteraturen, vil jeg se nærmere på. I tillegg til den mer generelle kulturteorien, vil jeg også benytte meg av tekster skrevet spesifikt om popmusikkens område. Peter Wickes *Rock Music – Culture, aesthetics and sociology* (1987) og Keith Negus' *Popular Music in Theory* (1996), er blant de verkene som vil bli brukt.

Måtene popmusikk kan knyttes til det skjønnlitterære verket på, er som sagt mangfoldige. Jeg vil la disse ulike tilknytningsformene ligge til grunn for oppgavens struktur. Hver kategori vil få sitt eget kapittel og bli presentert ved hjelp av det jeg anser for å være representative tekster. Jeg vil komme til å operere med en inndeling i tre kategorier. Denne inndelingen er forholdsvis grov, og det vil derfor bli flere underkapitler å finne under hvert av disse tre hovedkapitlene.

”Rockmusikeren [*sic*] er en moderne, litterær figur”, fastslår Fredrik Wandrup under overskriften ”Rock og romaner” i *Dagbladet* i mai 2005<sup>5</sup>. Dette har også gyldighet for den norske skjønnlitteraturen, kommer det fram. Romaner med tematikk hentet fra popmusikkens verden dukker opp i stadig større antall på det norske bokmarkedet. Ja, det har faktisk vært

---

<sup>4</sup> Kultur er et vidt begrep, men en mulig definisjon er: ”Det en gruppe mennesker har felles som skiller dem fra andre grupper” (<http://www.caplex.no/Web/ArticleView.aspx?id=9319785>). Det har riktignok blitt stadig vanligere å fokusere også på heterogenitet, det vil si ulikheter innad i den enkelte gruppe, som del av kulturen.

<sup>5</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2005/05/02/430444.html>

snakket om en norsk ”rockebok-bølge”<sup>6</sup> det siste året. Denne formen for popmusikalsk tilknytning; den *tematiske*, vil også ligge til grunn for oppgavens første kapittel.

Med utgangspunkt i Morten Jørgensens *Sennepslegionen* (1987) og Ole Idar Kvelvanes *Astronautar* (2004), vil jeg diskutere hvordan popmusikkens verden blir seende ut i skjønnlitteraturens varetekt. Begge romanene beskriver popmusikkmiljøet, men fra to ulike sider. Mens *Sennepslegionen* ofte kalles en *bandroman* – den skildrer livet i et norsk rockeband fra innsiden – kan man kalle Kvelvanes roman en *fanroman*. *Astronautar* forteller historien om en lidenskapelig popmusikkfan, og dette åpner for et annerledes perspektiv på det samme området. Jeg ønsker blant annet å finne svar på hvilke temaer popmusikkverdenen forsyner skjønnlitteraturen med. Hvilke verdier er viktige i dette miljøet? For hvilket publikum er disse bøkene skrevet? I denne delen av oppgaven vil begrepene myte, identitet og subkultur stå sentralt. Særlig mange av rockemytene kan ses på som aktualiseringer av romantiske kunstnermyter, og det vil derfor være spennende å se nærmere på deres ”røtter”. Nietzsches definisjon av det dionysiske og Schillers beskrivelser av den naive og den sentimentale holdning i kunsten, vil være interessante i den sammenheng.

Kunstens forhold til markedet er et sentralt tema i forbindelse med popmusikken. Jeg vil se på hvordan dette blir skildret i skjønnlitteraturen. En diskusjon av popmusikkens felt som subkultur, vil også være interessant i forbindelse med de skjønnlitterære verkene. Publikums rolle – deres bruk av popmusikken både i identitetsbygging og i kreative ”spill” – blir viktig i den sammenheng.

Til grunn for oppgavens andre kapittel, ligger den bruken av popmusikk i litteraturen som jeg vil kalle *intertekstuell*. Det dreier seg altså om lån fra popmusikk i skjønnlitterære tekster. Ikke få norske romaner og noveller har denne typen lån, og de kan forekomme i flere ulike varianter: Titler på popsanger eller -plater kan finnes igjen i titler på kapitler eller hele skjønnlitterære verk. Utdrag fra popsanger brukes i epigrafer, i kapitteloverskrifter eller som inkorporerte deler i selve den litterære teksten, noe som igjen kan gjøres på ulike måter og med ulike virkninger. Det er heller ikke uvanlig med typografiske og begrepsmessige lån fra popmusikkens område.

Tore Renbergs *Mannen som elsket Yngve* (2003) er en roman som er rik på svært mange av disse ulike formene for lån, og vil derfor komme til å stå sentralt i dette kapitlet. Genettes teorier om ulike former for intertekstualitet i litteraturen, vil bli introdusert og benyttet i denne delen av oppgaven. Renbergs roman er et godt utgangspunkt for en slik

---

<sup>6</sup> <http://www.dagsavisen.no/kultur/article1757869.ece>

diskusjon. I tillegg til å identifisere de faktiske lånene, og å kategorisere dem, vil jeg ta sikte på å nærme meg en forståelse av hvorfor disse er å finne i romanen. Hva er det popsangen får sagt så godt at en forfatter velger å benytte seg direkte av den i teksten sin? Er det kanskje ikke bare det som blir sagt i popsangen, men også det som følger med den av utenomtekstlige verdier, som er avgjørende? Hvilke er i tilfelle disse utenomtekstlige verdiene forfatteren ønsker å hente inn i verket sitt? Igjen blir begrepene identitet og subkultur viktige, og denne gangen også i et enda bredere perspektiv; i forhold til utenomtekstlige størrelser som forfatteren og hans lesere.

Ekfrasen er en kjent størrelse i litteraturen. Det dreier seg grovt sagt om en beskrivelse av et plastisk kunstverk (skulptur) eller et maleri i en litterær tekst. Den kanskje mest kjente ekfrasen i verdenslitteraturen er Homers beskrivelse av Akilles sitt skjold i *Iliaden*. En parallell kan trekkes til den bruken enkelte forfattere gjør seg av popsanger i sine litterære tekster. Her fyller popsangen den funksjonen kunstverket har i ekfrasen. Det kan handle om at man lar seg inspirere av popsangens *tekst*, eller deler av den, og at man tar utgangspunkt i den i sin egen fortelling, eller at man lar seg inspirere av *stemningen* i en popsang og dikter sin egen historie på bakgrunn av dette. Denne formen for popmusikalsk *inspirasjon* er det som blir behandlet i kapittel tre.

I norsk litteratur er Frode Gryttens novellesamling *Popsongar* (2001) det mest kjente eksempelet på denne formen for popmusikalsk tilknytning. Samlingen presenteres på omslaget som "Frode Gryttens kvite album, eit soul-album i skrift", og hver av de 24 novellene er skrevet til en navngitt popsang. Hvordan de enkelte sangene har inspirert de ulike tekstene varierer etter forfatterens eget utsagn mye, og det vil derfor være interessant å se nærmere på dette. Et annet verk jeg også vil introdusere i dette kapitlet, er Bertine Zetlitz sin bok *Og dagen inntil nå er god* (2000). Her presenterer popartisten Zetlitz flere av sine egne sangtekster, etterfulgt av noveller (stort sett) med samme navn, som er skrevet i relasjon til disse. Hvordan denne vekselvirkningen sangtekst/novelle fungerer, vil bli gjenstand for en nærmere undersøkelse.

I forbindelse med behandlingen av denne formen for popmusikalisering av litteraturen, vil nevnte Werner Wolfs *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (1999) stå sentralt. I relasjon til Grytten og Zetlitz sine noveller vil det også vise seg fruktbart å benytte begreper hentet fra studier av musikkvideoen som sjanger. Det er flere likhetstrekk å finne mellom hvordan forfatterne forholder seg til de ulike popsangene novellene deres er skrevet til, og måten musikkvideoregissører forholder seg til sine forlegg på. Igjen vil også kulturstudiene kunne bidra med interessante problemstillinger i tilknytning

til spørsmål omkring identitet, myter og subkultur. Hvordan påvirker forfatterens utvalg av popsanger, i Gryttens tilfelle, leserens inntrykk av ham og prosjektet hans? Kan leserens forhold til popsangene påvirke hvordan han eller hun leser novellene? Kan man finne igjen popmusikkens mytiske univers i novellene? Disse og andre spørsmål håper jeg å finne svar på i dette kapitlet.

## 1.2 Popmusikk – en definisjon

Popmusikk er et ord som kan defineres veldig vidt, men også ganske strengt. Min definisjon, som vil ligge til grunn for bruken av ordet i denne oppgaven, er temmelig vid, men den setter like fullt noen klare grenser.

Jeg benytter ordet som en forkortelse av det opprinnelige *populærmusikk* (generell betegnelse på musikk med bred folkelig appell), og altså ikke som benevnelse på én bestemt sjanger – *pop*, forstått for eksempel som en type litt dum og lettkledd dansemusikk med rosaskjær. Jeg har allikevel valgt å bruke kortformen popmusikk framfor den lengre populærmusikk. Det er fordi jeg opplever det som både avgrensende i positiv forstand (populærmusikk kan lett føre tankene i retning av ulike former for folke- og dansemusikk), og som mer ”i tiden” (veldig få bruker lenger formen populærmusikk når de snakker om den typen musikk det er tale om i denne oppgaven).

Når det gjelder tidsperspektivet, står det også sentralt hva gjelder avgrensningen av min definisjon. Som Keith Negus gjør i sin *Popular music in theory*, forholder jeg meg nemlig til popmusikk som *innspilt* musikk. Det vil si at kun populærmusikk fra det 20. århundret, og særlig dets andre halvdel – etter at grammofon, radio og fjernsyn var en realitet, inngår i definisjonen. Dette kan synes brutalt, men sannheten er at den pop(ulær)musikken vår tids forfattere (og vi andre) har vokst opp med, er veldig nært knyttet til disse teknologiske nyvinningene. Platespilleren gjorde populærmusikken til noe mer og viktigere enn ren dansemusikk – ja, til *popmusikk*. Nå kunne de unge, som denne musikken var rettet mot, lytte mer aktivt, og de endte følgelig opp med å stille høyere krav til innholdet i sangene. Peter Wicke formulerer det slik:

Together with the record player, autographed postcards and posters, popular music marched into the teenager's bedroom (recently proudly refurbished from its nursery status) where it was taken unbelievably seriously, changing from a casual amusement to an essential element of leisure. Instead of just accepting passively what their parents considered to be 'good music', which had provided the background for dancing lessons when they were learning the rules of 'good behaviour', teenagers now actively chose 'their' music, looking for the sort of music which could incorporate the values and significance of their leisure and develop them creatively. (Wicke 1999: 35)



Det er altså først med platespilleren at pop(ulær)musikken blir noe mer enn en ren ”bruksmusikk”, selv om det elementet fortsatt er en viktig del av popmusikken. At popmusikken tok opp i seg temaer som lytterne kunne kjenne seg igjen i, og relatere til egne liv, var ikke minst en viktig forutsetning for at også litterært orienterte mennesker nærmet seg sjangeren. Med artister som Bob Dylan, som flere ganger har vært foreslått som mottaker av Nobelprisen i litteratur, har popmusikken oppnådd en helt annen, og høyere status enn hva den hadde tidligere.

Om min definisjon av popmusikken er streng hva angår det historiske perspektivet, er den desto videre når det kommer til det rent sjangermessige. Popmusikk er, slik jeg ser det, en nærmest grenseløs sjanger i våre dager. Den har, ikke ulikt romanen, en helt spesiell evne til å ta opp i seg andre sjangere. Den er også en form for musikk som aldri står i ro, noe dens nære forhold til stadig skiftende sosiale og kulturelle forhold kan forklare. Det føles derfor unaturlig å skulle sette noen klare grenser for popmusikken som sjanger. Den har på mange måter blitt en metasjanger, som har lagt under seg, og fortsetter å legge under seg, et mangfold av undersjangere. Blant disse undersjangrene kan nevnes for eksempel rock, black metal, punk, hip-hop, pop, elektronika, r&b, og til dels også eldre sjangre som blues, country og jazz. Igjen er utenommusikalske faktorer som teknologi, men også markedstilknytning, avgjørende. Popmusikk er en i all hovedsak kommersielt orientert form for musikk, og selv de som hevder å stå utenfor den kommersielle popindustrien, gjør svært ofte ikke egentlig dét. Også små uavhengige selskaper opererer på det samme markedet som de store gigantene, og er følgelig like avhengige av å tjene penger som dem. Av dette følger at man satser på den musikken og de platene som man har tro på at vil kunne selge, uavhengig av sjanger. Når det allikevel er ulike former for rock som blir viktigst i denne oppgaven, skyldes det helt enkelt at det er denne undersjangeren av popmusikken som er viktigst i de aktuelle skjønnlitterære tekstene<sup>7</sup>.

For til slutt å komme med en slagordaktig formulering av popmusikkdefinisjonen slik den vil fungere i denne oppgaven, kan dette utdraget fra Encyclopædia Britannica Online<sup>8</sup> gjøre tjeneste: ”Any music intended to be received and appreciated by ordinary people in a literate, technologically advanced society dominated by urban culture”.

---

<sup>7</sup> Et unntak i så måte er John Erik Rileys *Vandrehistorier* (1999), hvor hip-hop spiller en rolle.

<sup>8</sup> <http://www.britannica.com/ebc/article-9375659?query=pop%20music&ct=>

## 2 Fiktivt band – fiktiv fan

I dette kapitlet er det de skjønnlitterære prosatekstene med tematikk hentet fra popmusikkens verden som skal få råde grunnen. Morten Jørgensens *Sennepslegionen* og Ole Idar Kvelvanes *Astronautar* vil fungere som representanter for hver sin undergruppe av denne sjangeren – henholdsvis det jeg har kalt *band-* (eventuelt *artist-*) og *fanromaner*.

Hvor popmusikkverdenen blir skildret i skjønnlitterær form på norsk for første gang, er vanskelig å si med sikkerhet. Et tidlig eksempel utgjør allikevel uten tvil Audun Briseids novellesamling *Hvem kan hjelpe Neil Young å finne veien hjem?* fra 1974, utgitt på Cappelen forlag. Her skildres livet som publikummer på rockefestival i ”Den nekrofile øglen møter Tom, Ekko og en slags kjærlighet”, mens den lange tittelnovellen er en lettere fiksjonalisert beretning om forfatterens forhold til, og presentasjon av, artisten Neil Youngs karriere. Både livet som popfan og -artist blir altså skildret her. Også på det mer ytre plan; omslagstekst og -foto, kan dette verket ses på som en forløper til siste års verker, med deres hyppige lån fra popmusikkens felt.

I dag finnes det et rikt utvalg av slike verker med popmusikalsk tematikk i den norske skjønnlitteraturen, både innenfor ungdoms- og voksenlitteraturen. Denne typen litteratur er kjennetegnet ved at den ofte er skrevet av forfattere med erfaring fra popmusikkbransjen. Morten Jørgensen og Ole Idar Kvelvane – begge med fartstid i band – er representative i så måte. Torgrim Eggen, som ga ut *Den nye Dylan* i 1997, spilte bass i *The Cut* tidlig på 80-tallet, mens Anders Bortne, mannen bak *Et bra band* (2005), har en fortid i bandet *Whopper*. Disse forfatterens romaner vil jeg komme tilbake til i dette kapitlet. I tillegg kan nevnes at forfattere som Sverre Knudsen, Erik Honoré og Erlend Erichsen, som også har skrevet om musikkmiljøet i skjønnlitterær form, er erfarne popmusikere selv.

Ute i den store verden blir det også skrevet skjønnlitteratur om popmusikkmiljøet. ”Nobelpriskandidater som Don De Lillo, Thomas Pynchon og Salman Rushdie har brukt rock som underlag for storslåtte, postmoderne romanvisjoner”<sup>9</sup>, skriver Fredrik Wandrup i den tidligere omtalte artikkelen. Mest kjent fra de siste årene er nok allikevel Nick Hornbys *High Fidelity* fra 1995, om en platebutikkansatt listemaniker. Denne romanen brakte sjangeren ut til et større publikum, og viste at nerdete musikkprat kan være et godt utgangspunkt for underholdende leseopplevelser. Ole Idar Kvelvanes *Astronautar*, med sin popmusikkcentrerte hovedperson, har klare likhetstrekk med denne romanen. Når det gjelder den norske popmusikkklitteraturen i forhold til den internasjonale, er det vanskelig å bevise store ulikheter

---

<sup>9</sup> Se note 5.

i tematikk og stil. Det har allikevel blitt hevdet at den typiske norske rockeroman er en *nederlagets* roman. Øyvind Holen reflekterer over dette i en artikkel i *Ny Tid*: ”Hvordan skal norske rockeromaner konkurrere med ’larger than life’-historier fra virkeligheten? Biografiene til Mötley Crüe, Neil Young, Bob Dylan og Eminem? Kanskje nettopp derfor konsentrerer mange seg isteden om de som ikke lyktes?”<sup>10</sup>. Hvorvidt det kan slås fast at dette er et særegent norsk fenomen er riktignok diskutabelt. I en antologi kalt *The Best in Rock Fiction* (2005), hvor flere internasjonale, skjønnlitterære tekster med tilknytning til rockemusikk er samlet, skriver Anthony DeCurtis i sin introduksjon at felles for alle tekstene er at ”[the] rock stars in these stories are never at the peak of their success. They’re either yearning for fame or yearning to escape it; they’re on this side or that of the blast furnace heat of celebrity” (Sawyers (red.) 2005: x). Det Holen riktignok har helt rett i, er at langt de fleste norske rockeromaner ender i tragedie. Men det er vel også tilfellet for de fleste rockeband?

## 2.1 Morten Jørgensen og *Sennepslegionen*

Morten Jørgensen er født i 1954, og i tillegg til *Sennepslegionen* (1987) som var hans første roman, har han gitt ut diktsamlingen *Skyggebrev fra Bungalow 33* (1984), en oppfølger til *Sennepslegionen*; *Kongen av København* (1997), samt kriminalromanen *Bank* og barneboka *Kalle solflue og insekttylene* – begge i 1998. Jørgensen har som sagt også en fortid fra rockescenen, som vokalist og låtskriver i bandene *Lumbago* (aktive fra 1979-84) og *Morten Jørgensen og Spekkhoggerne* (1990). De siste årene har han jobbet som oversetter, blant annet i tv.

Når jeg har valgt å fokusere på *Sennepslegionen* i denne delen av oppgaven, skyldes det romanens sentrale posisjon i nyere norsk litteratur. Verket blir i dag omtalt som et ”pionérverk” av Øyvind Holen<sup>11</sup>, og yngre ”rockeforfattere”, blant dem omtalte Anders Bortne, trekker fram boka som en viktig inspirasjonskilde. Denne statusen har romanen oppnådd fordi den regnes som den første norske *bandromanen*. Det vil si at det er den første romanen i vår litteratur som skildrer et (fiktivt) bands historie, og hvor nettopp bandlivet er det sentrale temaet. Romanen er også omtalt av Kjetil Rolness som den ”store norske rock’n roll-romanen”<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> <http://www.nytid.no/print.php?id=3044>

<sup>11</sup> <http://www.nytid.no/index.php?sk=9&id=3043>

<sup>12</sup> Sitatet er hentet fra romanens bakside (pocketutgaven).

*Sennepslegionen* forteller historien om bandet (ikke overraskende) Sennepslegionen. Det består av barndomskameratene King, Alex, Animal og Brian II, og de holder sammen fra 1979 til 1984 (som Lumbago, altså). Historien blir fortalt av bandets mye brukte keyboardmann, men aldri autoriserte medlem, TT; Tom Torsteinsen, og perspektivet ligger med noen få unntak (enkeltstående kapitler blir fortalt fra de ulike bandmedlemmenes perspektiver) hos ham. TT gjør kort rede for bandmedlemmenes barndom og oppvekst, men romanens fokus er på bandets aktive periode; fra den spede start, via økende suksess til dopdød og oppløsning. Fotografier på omslaget, utdrag fra bandets egne tekster, et tillegg med informasjon om gruppas utgivelser og instrumentpark bak i boka, samt omtale av faktiske norske musikkpersonligheter i teksten, er med på å gi romanen et dokumentarisk preg. Morten Jørgensen og hans *Lumbago* er blant dem som dukker opp i kulissene. Det er allikevel ingen grunn til å betvile romanens status som fiksjon; Sennepslegionen har aldri gjort suksess annetsteds enn mellom de to permene i romanen med samme navn.

### **2.1.1 Et kollektiv av individualister**

Et band er et kollektiv. Alle dets medlemmer er viktige i utformingen av det kunstneriske uttrykket, og for at dette skal bli vellykket er det også en fordel at de fungerer sammen sosialt. Som tilfellet er for mange rockeband, er også Sennepslegionen bygd på vennskap. De fire medlemmene har vært kamerater og gått i klasse sammen fra lenge før de starter bandet. ”Alt begynte i åttende. Det kan virke som en tilfeldighet at alle fire havnet på bakerste rad. Da besto kvartetten bare av to duoer: Alex og Brian, King og Animal. Men allerede før høstferien var nederste pultrekke samstemt. Og hva er egentlig tilfeldigheter?” (17)<sup>13</sup>. Forholdene innad i bandet blir flere steder i romanen beskrevet med termer hentet fra familielivet. Dette er for øvrig noe som kjennetegner de aller fleste band, påpeker den amerikanske musikkritikeren Deena Weinstein i sin artikkel ”Creativity and Band Dynamics” i *This is Pop* (2004). Hvorfor akkurat familiemetaforen er så hyppig brukt innad i rockeband, er et interessant spørsmål. I mange tilfeller, som for eksempel i The Rolling Stones hvor sangene Mick Jagger og Keith Richards skriver sammen blir omtalt som ”barna” deres, holder bandet sammen på grunn av et felles ansvar for det de har skapt sammen – ”avkommet”. Kunsten kan være det viktigste i bandmedlemmenes liv, og denne knytter dem sammen på sterkt vis. En annen forklaring kan være at bandet i mer direkte forstand representerer en erstatning for ens kjødelige familie. I

---

<sup>13</sup> Dersom ikke annet er oppgitt, er alle sitater hentet fra Jørgensen, Morten. 1997. *Sennepslegionen*. Oslo, Cappelen.

Sennepslegionen har særlig Brian et komplisert forhold til sin egen familie. Faren drikker og er fraværende, en incesthistorie antydes, og Brians kriminelle tilbøyeligheter gjør ikke forholdene bedre. Han sliter med å knytte seg til mennesker og har også store søvnproblemer. Det er rockelivet han identifiserer seg med. ”Jeg mener, rock’n’roll er livet mitt, ikke sant? Det er det eneste jeg har, det bare er sånn” (272). Etter at han er død reflekterer TT over ”hvilken sammenheng det er mellom rock og psykologiske problemer” (309). I rockebandet kan den familieløse finne en familie.

For det seriøse rockebandet vil fokus være på den kreative prosessen. Bandet skaper musikken i fellesskap, og alle medlemmenes innsats er betydningsfull i så måte. At enkelte medlemmer har større innflytelse og delaktighet enn andre, kan ikke rukke ved dette. En roman omhandlende et rockeband vil følgelig kunne kalles en *kollektiv kunstnerroman*. Kunstnerromanen er en variant av dannelsesromanen, en sjanger som var svært populær under romantikken – for øvrig en kunstretning rocken har klare likhetstrekk med når det gjelder synet på kunsten og kunstneren. Den har vært beskrevet som en ”relativt omfattende/detaljert fortelling om en kunstners liv, ofte med biografiske innslag, men også som fri diktning” (Lothe m.fl. 1999: 136). I og med kollektivets sentrale posisjon, åpner bandromanen for inngående behandling av temaer som kreativitet, vennskap og konflikt. Den kreative prosessen blir da også omfattende skildret i *Sennepslegionen* og i den øvrige norske rockelitteraturen, og i konfliktene som oppstår underveis settes vennskap på prøve. Konflikter er ikke mulig å unngå, skal vi tro Weinstein. De ligger til rockebandets natur:

The basic strain that predisposes rock groups to crash and burn comes from the difference between a close-knit circle and a specialized impersonal organization. In the close-knit circle, members are valued simply because they belong to the group. In an organization, members are valued only for their contribution to the achievement of the group’s goal. (Weisbard m.fl. 2004: 189)

Det profesjonelle aspektet kan sette enheten, ”the close-knit circle” på harde prøver.

Siden rockepublikummet på midten av 1960-tallet gikk fra kun å vektlegge framføringen (hos artister som Elvis Presley som ikke selv hadde skrevet de sangene han framførte), til også å fokusere på den genuine kreativiteten (hos artister som The Beatles og Bob Dylan som skrev sine egne sanger), har låtskriverrollen vært enormt viktig innen sjangeren. Denne endringen kom som en følge av protestbevegelsens kamp mot det de opplevde som underholdningsindustriens konformitet. En alternativ kultur, hvor genuine følelser fikk komme til uttrykk og hvor man våget å ta stilling i kontroversielle spørsmål, ble resultatet. Inspirasjon til dette nye, *autentiske* idealet, fant man blant annet i romantisk ideologi. Myten om det kompromissløse kunstnerindividet med en unik kreativ begavelse,

som oppsto i 1820-årene, ble på nytt trukket fram. Men for det kollektivet et rockeband utgjør, måtte dette individfokuserte idealet by på store problemer. Weinstein formulerer det slik: "It is here that the major ideological tension present in the creative process of rock bands entered the mix; the band, which remained the creative focus, or at least was thought of as such, took on a myth adapted to a radically individual practice" (Weisbard m.fl. 2004:191). Resultatet av at låtskrivingen blir den viktigste kunstneriske aktiviteten, er at den eller de i bandet som skriver låtene vil oppnå en maktposisjon, så vel kreativt som økonomisk. Med flere låtskrivere i et og samme band, er det følgelig duket for konflikter når det kommer til utvelgelsen av hvilke sanger som skal komme med på bandets utgivelser. I Sennepslegionen er det King som er hovedlåtskriveren, men særlig tidlig i bandets historie skriver også Brian enkelte sanger. Temperaturen blir derfor høy under en diskusjon omkring hvilke sanger som skal få plass på bandets første utgivelse, en singel:

- Hva faen er det som er gærnt med "Helvete"? Brian begynte å bli sur for alvor. Jeg mistenkte at hans entusiasme for akkurat den låta skyldtes at han hadde vært med på å skrive den, i motsetning til de andre låtene som var inne i bildet. [...] De ble enige om å utsette avgjørelsen til neste øving. Brian var på kokepunktet. Diskusjonen gikk ikke på låtene nå, men på hvor stor makt King skulle ha i bandet. (42)

Kings lederposisjon i gruppa ser han selv på som helt naturlig. Han har hele livet, helt i tråd med den romantiske oppfatningen av kunstneren, sett på seg selv som en utvalgt: "Helt siden han var liten, hadde King hatt følelsen av at han var kommet til Jorda med en oppgave å utføre. Noe stort. Noe viktig. Som liten lekte han med plastsoldater, han var alltid general" (215). Sennepslegionen er *hans* band. Allikevel er det viktig for bandet å framstå som et kollektiv utad. Weinstein mener at de fleste band ønsker å lede oppmerksomheten bort fra sin karakter av organisasjon når de blir intervjuet, og heller fokusere på kollektivet. På spørsmål fra "musikkjournalist Ivar Dyrhaug", om hvorvidt Sennepslegionen er et demokratisk band, svarer King (selvfølgelig) på vegne av bandet: "Vi har kjent hverandre i så mange år at vi kjenner hverandres styrke og svakheter. Alle veit hva alle kan. Det går greit" (103). Fokus dreies fra organisasjonen til den sammensveisede kameratgjengen ("the close-knit circle"). At det ikke bestandig går så greit, er det vårt, lesernes, privilegium å få vite. På den måten kan det hevdes at *Sennepslegionen*, sammen med dens etterfølgere i norsk rockelitteratur, har hatt en avslørende funksjon. Vi blir tatt med bak kulissene i et stort rockeband, og der får vi se at på langt nær alt er så idyllisk som man kanskje kunne tro. Vi får se en maktkamp der blant annet det å la være å kreditere kolleger for jobben de gjør, ikke er uvanlig. Sverre Sæverud, hovedpersonen i Torgrim Eggens *Den nye Dylan* (1997), bygger faktisk sin suksessrike solokarriere til en stor del på materiale han stjeler fra en tidligere bandkollega. Også TT

opplever å bli forbigått når det gjelder kreditering for sin innsats i Sennepslegionen. Når han konfronterer Brian med dette, blir han kraftig irectesatt: ” – Ikke preik piss. Dessuten ville det ta seg dårlig ut på coveret hvis du sto oppført. Du er ikke med i bandet, ikke sant? Det holder ikke at andre enn oss skriver låtene. Ikke bra for imagen. [...] Du skal være glad for at du får være med i det hele tatt” (90-91).

### 2.1.2 Sex, drugs & rock’n’roll – *Sennepslegionen* og rockemytene

Kravet om at et band skal komme opp med originalt låtmateriale er bortimot absolutt innenfor rocken. Dette legger et sterkt press på utøverne, og én utvei i tilfelle skrivesperre kan altså være tyveri av andres materiale. En annen kan være rus. I tråd med et romantisk kunstsyn, ses rockekunsten på som et resultat av, og svar på kunstnerens lidelser. Om ikke lidelse faller naturlig for en utøver, finnes det allikevel håp. Det er nemlig slik at, ”if suffering or madness doesn’t come naturally, the ever helpful nineteenth-century poets provide rock with a way into those states: drugs and alcohol” (Weisbard m.fl. 2004: 192). Oppfatningen av at det er plagede, og gjerne berusede sinn som skaper den største kunsten, lever fortsatt i beste velgående i rockepressen. I det engelske magasinet *Uncut* kunne man i desemberutgaven i 2005 (på sidene 84-86) lese om omgivelsene rundt produksjonen av et av David Bowies storverk: ”After filming, Bowie threw himself into the Hollywood sessions for *Station To Station*, during which he sank back into a coked storm of paranoia, sleep deprivation and black magic, creating, in the process, some of the greatest music (he) ever made.” Rock og rus hører sammen. Dette er en av de mange mytene som er knyttet til denne musikkstilen.

Rockemusikken er nok en av de kunstformene som er omgitt av flest slike myter. Rock’n’roll er på ingen måte bare musikk. For å *være* rock’n’roll kreves det mye mer enn det å ha en tøff stemme eller å være god på gitar eller et annet instrument. Man må også leve opp til mytene. Som King belærer TT: ”Du trur at rock’n’roll er E og A og F, du. Men det er dét du aldri har skjönt: Rock’n’roll har ingenting med musikk å gjøre. Rock’n’roll er en måte å leve på, en livsfilosofi, en egen zone, en eneste stor forbanna erogen zone.” (322).

Roland Barthes skriver om moderne myter i sin *Mytologier* fra 1957. Her peker han på at mytologien har et historisk grunnlag. Myten er en ytring som historien har valgt: den kan ikke oppstå av tingenes egen ”natur”. Ingen myter er følgelig evige – de er menneskelig bestemt. Mytens kjerne, i følge Barthes, er altså at den forvandler historie til natur. Selv om mytene er kulturelle konstruksjoner, kan de framstå som universelle sannheter rotfestet i vår felles viten. I så måte er mytene beslektet med *ideologiene*. Barthes mener at de moderne

mytene kan være et redskap i opprettholdelsen av *den borgerlige ideologi*. Borgerskapet presenterer sin ideologi som naturlig, til tross for at den er historisk bestemt. Parallelt kan det være interessant å se på om rockemytene, slik de framstår i skjønnlitteraturen, er med på å opprettholde en *rockeideologi*. Og hvem er det i tilfelle som kan profitere på opprettholdelsen av en slik ideologi?

Blant rockemytene er de mest kjente knyttet til overskridelse, og da særlig i forbindelse med rusbruk, som vi har sett, og sex. Jo mer og villere – jo bedre, kan synes å være idealet når det kommer til disse to aktivitetene. Bakgrunnen for disse mytene blir sjelden diskutert, men deres gyldighet later til å være allment akseptert innenfor store deler av rockemiljøet. For Sennepslegionen er identifiseringen med rockemytene en viktig suksessfaktor, i følge Brian: ”Ville Sennepslegionen vært like populære hvis de ikke hadde hatt det ville ryktet sitt? Ikke særlig sannsynlig” (261). Alle medlemmene i bandet lever riktignok ikke opp til disse mytene i like stor grad, men at de er gyldige er det liten tvil om. Animal forklarer et sted Brians heroinavhengighet som et resultat av hans fascinasjon for ”romantikk og myter”, og ser helt klart faren ved dette. Allikevel konkluderer han på denne måten: ”Junk var liksom rock’n’roll. Vel, på én måte var det jo dét. Det var sant, dét var det verste.” (242) Heller ikke romanens fortellerstemme, TT, som innledningsvis proklamerer at ”[d]ette skulle bli boken som skulle gjøre slutt på alle rockemytene!” (11), tar fullstendig avstand fra denne siden ved rockelivet, selv om også han ser hvor farlig den er.

Disse rockens overskridelsesritualer har klare likhetstrekk med den dionysoskultusen Friedrich Nietzsche beskriver i *Tragediens fødsel* (1872). Arild Haaland peker da også på, i sitt forord til Nietzsches verk, at dets tema nesten er mer aktuelt i dag enn ved utgivelsen: ”Under innflytelse av marijuana, LSD og andre kjemiske virkemidler har hundretusener av unge oppdaget en ny verden, i skarp og omfattende motsetning til den hverdag samfunnet fra gammelt av har fremstilt som den eneste ’sanne’ og ’virkelige’” (Nietzsche 1993: 17). At Jørgensen har kjennskap til Nietzsche, viser han allerede i epigrafen foran i boka, som er hentet fra nettopp den tyske filosofen: ”Hva!” ropte han, ’hva hører jeg? I sannhet, enten du er en narr eller jeg er det: og din ’sannhet’ stiller jeg nu raskt på hodet.” Nietzsche skriver om det dionysiske i forbindelse med klassisk gresk kultur, og den greske tragedien i særdeleshet. Han gir i *Tragediens fødsel* en framstilling av tragediens utvikling, og tar utgangspunkt i de to begrepene *apollinsk* og *dionysisk*. Det apollinske, som har hentet navnet sitt fra guden for sang og musikk; Apollon, knyttes til det anskuelige – til det som er klart og tydelig. Følgelig er det apollinske også preget av atskilthet; ting blir anskuelige først når de er forstått som forskjellige fra de andre, noe som forklarer dets tilknytning til språket: ”Klare ord og begrep



står for atskilte gjenstander, eller for ordnete flokker av ting.” (Nietzsche 1993: 20)<sup>14</sup> Opp mot dette ordnete – det apollinske – er det at Nietzsche stiller det dionysiske. Uttrykket stammer fra den greske vinguden Dionysos, og er forbundet med opplevelsen av rus – av overskridelse. Rusopplevelsen kan oppnås på ulike vis; gjennom dans, alkohol eller narkotiske stoffer. Tilknytningen til musikk er sentral. Det som kjennetegner rusopplevelsen er at ens indre verden blir stadig viktigere, at sammenhenger som en tidligere ikke har sett, nå står klart for en, og at følelsen av fellesskap og tilhørighet øker. Nietzsche omtaler som tragediens gullalder den perioden der, slik han ser det, det apollinske (representert ved dialogen) og det dionysiske (representert ved satyrkoret) er perfekt balansert. Det vil si under Aiskylos’ og Sofokles’ aktive periode (ca. 500 f. Kr.). Siden ble det apollinske for framtrædende, og tragedien nitrist, slik Nietzsche så det. Gjennom satyrkoret kom nemlig mennesket i kontakt med sitt urbilde,

fordi det avbilder virkeligheten sannere, mer virkelig og fullstendig enn det kulturmenneske som betrakter seg selv som tilværelsens eneste virkelighet. [...] Den dionysiske greker vil naturen og sannheten i deres høyeste kraft. Han ser seg selv, seidet om til satyr. Slike stemninger og innsikter fyller den jublende og svermende flokken, som tjener Dionysos. Deres makt forandrer seg for øynene på dem selv, slik at de mener seg å være gjenskapte naturånder eller satyrer. (Nietzsche 1993: 64-65)

I *Sennepslegionen* finnes flere eksempler på slik ”dionysisk” utfoldelse, og det er kombinasjonen rock og rus som frambringer den. Sennepslegionens virkning på sitt publikum, etter solid ”oppvarming” på bakrommet, kan i TTs beskrivelser føre tankene mot Nietzsches framstilling av satyrkorets virkning på det greske tragediepublikummet:

Dyret der ute brummet fornøyd. Hundrevis av hender klappet massivt takten, og like mange munnbrølte av fryd da Animal avsluttet med en liten virvel på hi-hat’en. [...] Foran scenen hersket kaos. [...] Scenekontakten er telepatisk. Vi er som et digert urverk, der alle tannhjulene er i berøring med hverandre. [...] Nå skal taket blåses av huset i en eneste stor kollektivorgasme. [...] Og han får tilsvaret i et dyrisk, fornøyd brøl, et ordløst vi-er-med-dere-rop, call of the wild. (152-155)

Romaner som tidligere nevnte *Et bra band* og Gaute Bies *Pure popmusicbaby!*, har liknende passasjer som den ovenfor siterte. I *Sennepslegionen* finnes også beskrivelser av hvordan man under påvirkning av rusmidler ser sammenhenger som tidligere har vært skjult for en. King har en slik opplevelse i forbindelse med LSD-bruk: ”Hjertet slo i takt med universet, blodet strømmet på samme måte som elver og bekker, og langt ute hang månen og bada King i sølvhvite lyspartikler. Det var noe opprinnelig over følelsen, dette var ur-bevisstheten, hele verden var ett” (214). Også det religiøse aspektet gjenfinnes hos Jørgensen. Brian beskrives et sted som ”en blond halvgud”, og fansen som ”nyfrelste” (116).

---

<sup>14</sup> Arild Haaland i forordet.

Nietzsche var til tross for sin oppskatning av det dionysiske, også bevisst at det kunne bli for mye av det ”gode”. Han prediket, som vi har sett, balanse. Den ensporede dionysiker vil lett kunne gå til grunne. Arild Haaland skriver i forordet til *Tragediens fødsel*: ”Den fulle dionysiker vakler langs med tilværelsens avgrunn. [...] Under denne tilstand blir hans eget liv ikke lenger avgjørende, og heller ikke andres. Henrykkelsen rår hemningsløst over liv og over død” (Nietzsche 1993: 22). Brian, Sennepslegionens ivrigste rusbruker, kan i sine refleksjoner høres ut som mye av en slik ”full dionysiker”: ”Klart dop var farlig! Men du hadde bare ett liv. Brian var faen ikke redd for å dø. Døden hadde du ingen kontroll over uansett. [...] Brian akta ikke å sitte med henda i fanget fordi han kunne dø av å leve. [...] Dessuten var sikkert døden helt OK. Fred og ro, svart mørke; knappenålsstillhet” (275). Rusen som opprinnelig virket frigjørende og inkluderende, får den motsatte virkningen. Brians heroinavhengighet gjør ham ufri, han blir selvsentrert og vender seg bort fra de andre medlemmene i bandet. Når han til slutt dør av en overdose, blir dette også slutten for bandet Sennepslegionen.

Etter å ha lest hvor drastiske følger det å leve opp til disse mytene kan få, kan det virke overraskende at det ikke blir tatt kraftigere avstand fra dem i bandromanene, hvor jo nettopp refleksjoner omkring denne scenen gis en så framtrædende plass. Det kan faktisk være på sin plass å hevde at rusmytene blir en del av en rockens ideologi, også her. Det er mulig å forestille seg ulike forklaringer på hvorfor. Det kan for det første tenkes at forfatteren selv mener at disse mytene faktisk utgjør en viktig del av rocken, slik medlemmene i Sennepslegionen gjør. De fleste forfatterne av bandromaner har jo som sagt selv bakgrunn i dette miljøet – et miljø som ofte har blitt beskyldt for å være kynisk. Det kan se ut til at det å ruse seg er det eneste riktige helt til man får problemer, men da får man også klare seg selv. I *Sennepslegionen* blir det riktignok stilt kritiske spørsmål til mytenes rolle, men han som stiller dem i størst grad, TT, blir sett på som svært lite ”rocka” av de rundt ham. Morten Jørgensen vil åpenbart ikke at leseren skal identifisere ham med denne karakteren, til tross for at han innehar fortellerstemmen. Etter at King har undervist TT i hva som er rock’n’roll – og hva som ikke er det, vender han seg til Morten Jørgensen, som King har større respekt for, og som TT beskriver som en ”arrogant drittsekk” (329). Kanskje finnes det blant forfatterne av bandromaner et ønske om å tilføre litteraturen noe av dette ”farlige” som finnes i rocken. Uten rockemytene ville ikke rockelitteraturen ha skilt seg ut fra den øvrige skjønnlitteraturen i så stor grad. Kanskje er det disse som gjør sjangeren litt eksotisk, og dermed attraktiv for visse

lesergrupper? ”Mange ser på det som en kul og mytisk verden. Det tror jeg bokbransjen har skjønt”, sier Frithjof Jacobsen, vokalist i det nå oppløste bandet Gluecifer, i et intervju<sup>15</sup>.

Bokbransjens interesse for denne litteraturen kan riktignok også forklares på annet vis. De siste årene har rocken blitt stadig mer ”stuerein”, og den er nå i ferd med å institusjonaliseres i Norge. Ole Idar Kvelvane ser det slik: ”Det at norsk rock nå kommer i bokform med større tyngde enn tidligere ser også ut til å være ledd i en institusjonaliseringsprosess, som også inkluderer museet for norsk rock og TV-serien om norsk rocks historie. Endelig blir rocken tatt seriøst også her i landet.”<sup>16</sup> Rockeromanene som har kommet etter *Sennepslegionen* har da heller ikke et like stort fokus på dop og død. I *Et bra band*, som kom ut i 2005, er det også narkotikabruk, men i langt mer begrensede former enn i *Sennepslegionen*. Rocken er kanskje ikke så skummel lenger? ”Rock er blitt backpacking, slumming og selvrealisering for folk som vokste opp i hjem med solidaritets-akvareller og Dea Trier Mørch-romaner om lesbisk svangerskap,”<sup>17</sup> har Thomas Seltzer, bassist i Turboneger, uttalt. Den bandromanen det ble knyttet kanskje størst forventning til høsten 2005, var Erlend Erichsens *Nasjonalsatanisten*. Dette er den første romanen om et black metal-band i Norge, og i kraft av at dette er en del av rocken som foreløpig ikke er allment akseptert, er dette et prosjekt som vekker interesse. For de leserne som ikke synes rockescenen er eksotisk nok lenger, kan romaner fra black metal-miljøet være et spennende alternativ.

En annen myte som kan sies å inngå i rockens ideologi, er den om rockens naturlighet og autentisitet. Denne myten kan ses i forlengelse av overskridelsesmytene, og dermed også i forbindelse med Nietzsches tanker om det dionysiske. Nietzsche var opptatt av at man gjennom dionysisk utfoldelse kom i kontakt med sin sanne natur. Det naturlige og det sanne er verdier som settes veldig høyt innenfor rocken. Dette har resultert, i alle fall til dels, i en mistro til alt som lukter av refleksjon og intellektuell aktivitet. For å være rocka bør man for eksempel holde seg langt unna høyere utdanning. TT, som studerer psykologi på Blindern, opplever ikke annet enn mobbing fra de andre i bandet, og erfarer også at det ikke lar seg gjøre å fullføre studiene i kombinasjon med rockelivet. Når det gjelder *Sennepslegionen*s forhold til selve musikken, er også det bevisst anti-intellektuelt, skal vi tro bandet selv: ” – Det er derfor jeg ikke liker new wave, mente Brian. – Er ikke noe sex der, faens intellektuell musikk, ikke noe ståpikk. Musikk for skallen, jeg fikser det bare ikke. New wave er for sånne

---

<sup>15</sup> <http://www.dagsavisen.no/nyetakter/article1757869.ece?>

<sup>16</sup> <http://www.nytid.no/print.php?id=3044>

<sup>17</sup> Sitert i *Ny tid* 16.09.2005: <http://www.nytid.no/?sk=9&id=3043>

som TT” (113). Sennepslegionen er fokusert på å låte hardt, rått og upolert, og tekstene er i all hovedsak enkle, med unntak av de King skriver i sin ”filosofiske periode”. TT finner tekstene til King banale, men det gjelder også mange andre rocketekster, legger han til. Han mistenker King for å reflektere lite over sitt kunstneriske virke: ”Kanskje fulgte bare King et slags instinkt, kanskje tenkte han aldri noe særlig over det han gjorde” (119).

Friedrich Schiller beskriver den *naive dikter* slik i *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795): ”Da den naive dikter kun følger den enkle natur og følelse og innskrenker seg til bare å etterlikne virkeligheten, så kan han også kun ha et eneste forhold til sitt objekt, og det finnes for ham i *dette* henseende intet valg når det gjelder behandling” (Eide m.fl. 1987: 162). King, i kraft av sitt instinktive forhold til kunsten, likner en slik naiv dikter. Schiller skriver om den naive dikteren som den sentimentale dikterens motsetning. Den sentimentale dikteren er en *reflekterende* dikter, en dikter som beveger oss med sine idéer. Denne dikterholdningen oppsto, i følge Schiller, etter at mennesket for lenge siden brøt med naturen<sup>18</sup>, og ikke lenger så den som et subjekt, men snarere som et objekt det kunne reflektere over. Det er allikevel fortsatt mulig å skrive ”naivt”, men det forutsetter at man går fullstendig opp i sitt verk. De naive dikterne må *være* natur. ”Av selve sosieteten kan de aldri noensinne framgå, men utenfor den dukker de av og til opp, men da mer som fremmede man ser med forundring på, og som uoppdragne sønner av naturen som man ergrer seg over” (Eide m.fl. 1987: 159). Slik rockerne liker å se seg selv, kanskje?

Blant forfatterne av de norske rockeromanene er det mulig å finne en oppvurdering av den ”naive kunstneren”. I et intervju med NRK svarer Anders Bortne, på spørsmål om hvem av personene i *Et bra band* som er hans egen favoritt, at det er ”Leif. Uten tvil. Han ER rock 'n' roll. En genuin musiker i hjerte og sjel, en som virkelig er helhjertet i forhold til det han holder på med”<sup>19</sup>. Leif er den i bandet som, tilsynelatende, framstår som minst reflektert i forhold til sitt virke. Han beskrives som naturlig i alt han gjør, i motsetning til Martin, bandets opplagte lederskikkelse. Det kommer riktignok fram, ironisk nok i hans beskrivelse av nettopp den ”reflekterte” Martin, at også Leif selv er ganske så reflektert i forhold til sin rolle som rocker:

– Til en rocker å være, så er han jævla *reflektert*, er han ikke? [...] Han leser alle disse biografiene. Sitter og jabber om alle disse historiene. Men – tror du virkelig alle disse folka – Jagger, Townshend, Cobain, Iggy, Kramer, Thunders. Døde eller levende. Tror du virkelig at de *skjønte* hva de drev med? [...] Martin er for smart for dette. For gjennomtenkt. Du og jeg... Han så på meg og smilte. – Vi er akkurat dumme nok. He. (Bortne 2005: 309-310)

<sup>18</sup> Schiller foreslår Horats som den første sanne sentimentale dikter.

<sup>19</sup> <http://nrk.no/musikk/4648631.html>

Leif kan altså sies å være reflektert ureflektert, og det er han nok ikke alene om blant rockens ”ideologer”. Den ureflekterte fasaden er nøye gjennomtenkt. Dette er et paradoks rockescenen lever med. Den anti-intellektuelle holdningen som forfektes, kan synes viktig i opprettholdelsen av rocken som noe ”annet”, ”fritt” og ”rampete”. Bandromanen vil altså, all den tid den rommer refleksjoner omkring denne scenen, etter Schillers definisjon, være sentimental litteratur. Alle verkene innen sjangeren presenterer *idéer* om rocken. Til tider kan skildringene bære preg av idyll – den lykkelige tiden i bandet savnes, til andre tider kan de være av en mer satirisk natur – det latterlige rockelivet ironiseres over. I så måte kan de igjen sies å ha en avslørende funksjon, om enn til dels mot sin egen vilje. Leseren sitter igjen med et bilde av rockescenen som temmelig utstudert i all sin naturlighet. Dette peker også i retning av at bandromanene selv er lite ”rock’n’roll” – til å være det er de da alt for reflekterte? King i Sennepslegionen er av samme oppfatning. Han trekker fram Brians skjebne for å understreke nettopp det: ”Det er dét som er rock’n’roll. Noe annet enn å sitte på sidelinja å skrive *bok*” (327).

### 2.1.3 (Sub)kultur

Et sentralt og omdiskutert begrep innen kulturstudiene er *subkultur*. Flere forskere har beskrevet ulike popmusikkulturer som subkulturer. En subkultur har tradisjonelt vært definert som en gruppe mennesker med en felles livsstil, eller et forståelsesmønster, som står i motsetning til den dominerende kulturens. Særlig ofte har pønkebevegelsen fått festet denne benevnelsen på seg. En av de mest kjente studiene av denne bevegelsen, i Storbritannia, er gjort av Dick Hebdige i hans *Subculture* (1979). Hebdige utvikler sin teori om subkulturer i forlengelsen av Raymond Williams ”sosiale” tilnærming til begrepet kultur. Dette innebærer at kulturbegrepet blir forstått som livsstil i et bredt perspektiv, og ikke lenger utelukkende i tilknytning til kunst og læring. Hebdige satte seg fore å studere et bredt utvalg av sosiale aktiviteter, meninger, verdier, institusjoner og vareartikler, for så å se på hvordan disse sammen utgjorde en helhetlig ”pakke”. Han, som flere andre subkulturteoretikere, så subkulturer som et fenomen forbeholdt sosialt laverestående grupper. Subkulturer oppsto, i følge Hebdige, som et svar på klassetilhørighet. Disse gruppene ønsket å utfordre de dominerende verdiene i samfunnet gjennom ulike ritualer, og gjennom sin *stil*. Ordet stil benyttes for å beskrive hvordan de unge gjennom å kombinere ulike elementer som klær, frisyre og språk, kommuniserer sitt budskap til omverdenen. Pønkerne hadde for eksempel sin helt egen stil – en kombinasjon av skotskrutete klær, sikkerhetsnåler, fargerike frisyre og rå,

upolert rockemusikk. Hebdige dannet på bakgrunn av det tradisjonelle skillet mellom majoritet og minoritet, et nytt skille mellom subkulturell stil og ”mainstream”-stil. Den subkulturelle stilen ble oppfattet som stående utenfor og i opposisjon til ”mainstream”-stilen. Subkulturen ble også sett som uavhengig av media og kommersielle krefter. Dette synet har riktignok blitt kraftig kritisert i senere studier. Oppfatningen av subkulturen som posisjonert utenfor, og i opposisjon til, media og kommersialismen, er blitt tilbakevist. Det blir pekt på at også slike kulturere tilblivelse skjer i nær tilknytning til mediene og varekulturen. Når det gjelder troen på subkulturenes subversive potensial har også denne blitt mindre:

Sub-cultures are not subversive, but are an expression of the cultural process of differentiation which is characteristic of the way of life in highly developed capitalism, a process which begins to form at the point of contact between class-specific and age-specific experiences. The process gives expression to the social problems of life *in* the capitalist system but not to a political protest *against* it. (Wicke 1999: 81)

Sennepslegionen er like fullt et band som, i tråd med Hebdiges teorier, liker å se seg selv som del av en subversiv subkultur. King får riktignok store vanskeligheter med å overbevise TT, og leseren, når han blir spurt om han virkelig mener at Sennepslegionen brøt med samfunnet: ” – Ikke vær vittig. Inne i huene våre, ja. Men vi lever jo *i* samfunnet, klart vi gjør dét. Mente du vi skulle flytta til Dovrefjell og starta kollektiv? Gitt ut musikken på kryssfinér?” (322). Teori og praksis kan vise seg vanskelig å forene, selv for tilsynelatende kompromissløse rockere. Det mest subversive medlemmene i Sennepslegionen foretar seg, er å slutte skolen tidlig, unnlate å betale skatt, og i en av sine sangtekster oppfordre til å ”gjøre noe gærnt/ sånn som bare skjer på film” (151). Dét det allikevel hersker enighet om i bandomanene, er at det å spille i band er noe annet, og bedre, enn å være yrkesaktiv på mer tradisjonelt vis. Fra bandbussen observerer Sennepslegionens medlemmer biler i morgenkø: ” – Se på de folka. Fy faen så glad jeg er at jeg slipper det livet der. Kvakk, kvakk, Kåre Willoch” (124). Så lenge man slipper å ta seg en 9 til 4-jobb selv, får revolusjonen heller bare vente.

Til tross for popmusikkens åpenbare relasjon til det kommersielle markedet, er særlig rocken opptatt av å markere avstand til denne siden av popmusikkulturen. Dette går tilbake til midten av 60-tallet, da uavhengigheten til markedet ble vektlagt i forlengelsen av autonomitanken som ble hentet fra romantisk ideologi. Rocken skulle nå være ikke-kommersiell. Hensynet til kunsten, og ikke til markedet, skulle være det viktigste. Som en følge av dette distanserte rocken seg fra den listeorienterte popmusikken. Dette bruddet ble hjulpet fram av den da nye, profesjonelle rockejournalistikken. Frank Zappa, en av de mest kjente artistene innen sjangeren, beskrev den nye rocken slik:

If you want to come up with a singular, most important trend in this new music, I think it has to be something like: it is original, composed by the people who perform it, created by them – even if they have to fight the record companies to do it – so that is really a creative action and not a commercial pile of shit thrown together by business people who think they know what John Doe and Mr Jones really want. (Wicke 1999: 93)

Den typen demonisering av platebransjen som Zappa gir uttrykk for, har vært og er veldig vanlig blant rockemusikere, også blant dem som bare er å treffe i skjønnlitteraturen:

”Platebransjen er bare ute etter penger. Selv om folka på Polygram er hyggelige nok, så er egentlig hele opplegget noe kommersielt dritt. Polygram er ute etter penga, ikke sant?” (104), sier King i et intervju. Bransjen er fienden, til tross for at det er den som holder liv i artistene. Dette er et bilde som går igjen også i den norske rockelitteraturen. Et slags unntak er Gaute Bies *Pure popmusicbaby!*, der det snakkes om ”den visstnok kyniske musikkbransjen” (Bie 2003: 210). Det hører riktignok til historien at det her dreier seg om noe så sjeldent som et band som har bransjens interesse rettet mot seg nærmest fra før de er et ordentlig band. Også i Torgrim Eggens *Den nye Dylan*, blir bildet av bransjen nyansert noe. Her understrekes det at det faktisk finnes noen genuint musikkinteresserte mennesker blant alle ”pengemennene” i bransjen.

En vanlig oppfatning er at man som musiker blir tatt vare på i større grad dersom man velger å gi ut musikken sin på et mindre, uavhengig selskap. Men som det ble understreket i definisjonen av popmusikk, er også disse selskapene operatører på et kommersielt marked. Fordelen kan allikevel være at man får gitt ut musikk de store selskapene ikke ønsker å gi ut. Etter å ha gitt ut en plate på et mindre selskap, kan man så oppleve at de større selskapene viser sin interesse, alt etter hvor godt denne utgivelsen blir tatt imot av kritikere og publikum. Både Sennepslegionen og The Seculars (det bra bandet i *Et bra band*), gir ut sin første singel på egenhånd, etter å ha blitt avvist hos flere større selskaper. Først etter at disse utgivelsene har blitt lagt merke til og fått rosende omtale, kommer de store selskapene med tilbud om kontrakt. Etter at Sennepslegionen har vært i bransjen i noen år, og har fått nok av presset om å gjøre materialet sitt mer publikumsvennlig, er King allikevel ikke veldig romantisk i synet på alternative løsninger:

Det var sannsynligvis liten vits i å forlate Polygram – dessverre. De store selskapene var jamt over like. Valget sto mellom å være på et kommersielt selskap eller ikke. Skillet mellom ”små” og ”store” plateselskaper som hele new wave-opplegget hadde innført, var bare vås. De små var jo enda mer avhengige av å selge bra; de hadde det på mange måter trangere enn de store. Én fiasko kunne bety konkurs. Og King hadde liten tro på å gi ut platene sjøl. Vår Mann hadde sine begrensninger. (208)

Sannheten er at rocken *er* kommersiell. Det finnes ingen rockescene, liknende folkemusikkens, utenfor den kommersielle scenen:

Within the overall relations of capitalism and under the conditions of an industry structured along monopolistic lines the relationship between goods and money is the foundation which makes the production and distribution of rock music possible, whether musicians admit this or not. In fact it is really ironic that the ideology of rock should amount to anti-capitalism, even though this is only illusory, since more than any other this music is inextricably linked to the basic mechanisms of capitalism and itself became an industry organised along capitalist lines. (Wicke 1999: 114)

Det er ikke dermed sagt at ønsket om å tjene penger er drivkraften hos alle artister og band innen rockemusikken. Poenget er at rockens felt er, og alltid har vært, grunnleggende kommersielt. Dette er ikke noe som blir forsøkt undergravd i *Sennepslegionen* eller de øvrige norske rockeromanene, og de kan dermed på ny sies å ha en avslørende funksjon – i den grad dette var ukjent for leseren.

Også når det gjelder synet på rocken som en sjanger drevet fram av ønsket om å redde verden, fungerer den norske litteraturen til dels svært modererende. TT skriver et sted at ”[a]kademikerne og radikalerne tar feil. Rocken er ikke noe ’politisk’ opprør, ikke noe Mai 1968. Rocken er de asosiales opprør, musikken til de som ikke *vil*: Rocken er uten mål og mening” (12). Et slikt syn er det kanskje ikke rart at han har opparbeidet seg etter å ha tilbragt mye tid sammen med *Sennepslegionen*. På spørsmål fra en journalist om bandet er et ”politisk band”, svarer Brian: ” – Nei, nei, nei! [...] – Altså politikk, det er bare piss. Masse folk i dress som driver og sender landet til helvete. Rock går ut på det motsatte. [...] Hadde det ikke vært for rock’n’roll hadde jeg vært dau, bare hoppa i dass og trekt i snora” (255). Ektefølt politisk engasjement er heller ikke noe framtreddende motiv i beslektede romaner. I *Den nye Dylan*, som handler om den ”politiske” rockeren Sverre Sæverud, blir det politiske engasjementet til hovedpersonen framstilt i satiriske vendinger. Sæveruds venstreradikale image står i sterk kontrast til hans private person. En kollega omtaler ham på denne måten: ”Bøgen tror at Sverre leter fram hjemløse katter og hjelper gamle kjerringer over gata i fritida, men det er bare image. Det er business, det har ingenting med Sverre å gjøre. Sverre hadde ikke pissa på deg om du sto i lys lue, dersom det ikke hadde vært kroner i det” (Eggen 1997: 82). Den politiske rockeren blir avslørt som en posør.

Hvilket image en artist eller et band blir stående igjen med, er imidlertid ikke utelukkende opp til disse selv å bestemme. Popmusikken utgjør kun ett element i en kompleks kulturell kontekst. I samspill med ulike klær, hårfrisyrer og andre effekter, utgjør popmusikken en materiell kontekst for folks fritidskultur. Og artistene har på langt nær kontroll over alle disse elementene: ”It is the respective fans who, with these objects, allocate



precisely defined meanings to rock, and who set in motion a dialectical relationship between musical form and cultural usage which has continually spawned new playing styles” (Wicke 1999: 73). Hvis rockescenen er, eller har vært, en subkultur, er det altså like mye publikums som artistenes fortjeneste. Sennepslegionen og dets publikum kan vanskelig sies å utgjøre noen subkultur. Til det er det en, etterhvert, alt for stor og sammensatt gruppe. Den første perioden er bandet riktignok nær ved å bli adoptert av pønkerne, en av rockens mest kjente subkulturer som vi har sett, uten at bandet riktig kan forstå hvorfor: ”Det var og forble en gåte hvorfor det befant seg pønkere i salen” (57). Positiv omtale fra kredibelt hold, utgivelse på eget, uavhengig selskap, eller bare tilfeldigheter, er TTs forslag til forklaringer. Det tar uansett ikke lang tid før Sennepslegionen kommer opp fra undergrunnen og når et større publikum. Dette skyldes bandets brede appell:

Sennepslegionen hadde alt: Låtene var melodiske og spesielle – og ikke minst dansbare, og bandet et fyrverkeri på scenen. Folk klumpet seg før eller siden sammen foran scenekanten, mens andre hev seg ut på dansegulvet. Her hadde Sennepslegionen er [*sic*] klart fortrinn sammenlignet med new wave og pønk. Sennepslegionen hadde røtter tilbake til jump, jive, boogie og de andre musikkformene fra den gangen rocken og dens forløpere primært var dansemusikk: klassisk rock’n’roll, *dance music*. (113)

Sennepslegionen slår like godt an, om ikke bedre, i samfunnshus i Havøysund, som de gjør i mørke kjellere i Oslo. Det er nemlig slik at når de store massene omfavner bandet, så trekker de opprinnelige tilhengerne i hovedstadens ”musikkpoliti” seg litt unna: ”Sennepslegionen var ikke lenger like ’hot’e’ i hovedstadens innerste rock-kretser som før. De solgte for mye plater til dét” (252).

Selv om Sennepslegionen har bred appell, er bandet opptatt av å ikke la seg diktere, verken av bransje eller publikum. De er ikke interessert i å gi folk det de vil ha, som det litt klisjéfyllt heter. Det verste King vet, er flokkmentalitet, og den unngår han ikke hos rockerne heller: ”Det fantes en grå masse blant dem som likte rock også. Kledt i svart. Alle trudde de var så kule og tøffe. Men det var klin samme flokkmentaliteten der også” (211). Det finnes flere eksempler innen rocken på at en artist eller et band føler seg fanget i ett bilde av sine egne tilhengere. Det mest kjente er Bob Dylan som på 60-tallet ble omfavnet som sin generasjons talsperson, til tross for at han ikke ønsket denne statusen. Resultatet ble at han forsøkte å distansere seg fra dette bildet gjennom å gi ut plater som han håpet ville bryte kraftig med publikums forventninger. Også King føler seg ”satt i bås” et stykke ut i karrieren, og det liker han svært dårlig. Han har som tidligere nevnt en ”filosofisk” periode, og den siste plata bandet spiller inn, har engelske tekster. Publikum skal ikke på noe tidspunkt føle at de *har* Sennepslegionen.

I omtalen av ”musikkpolitiet”, var vi så vidt i kontakt med en mye omtalt side ved subkulturer, nemlig den *elitistiske*. Den franske sosiologen Pierre Bourdieu var opptatt av det han kalte *kulturell kapital* (i boka *La Distinction* fra 1984), det vil si oppsamlet kunnskap som gir status og makt i visse kretser. Selv om Sennepslegionen setter stor pris på alt skrytet de får, er det visse personer det er ekstra hyggelig å få lovord fra. Rockejournalister er ofte innehavere av mye kulturell kapital, og er spesielt viktige i den sammenheng. Dette går allikevel ikke utover bandets ambisjoner om å nå et stort publikum. Det samme kan nok sies å gjelde for forfatteren av romanen *om Sennepslegionen*, Morten Jørgensen. Mye tyder på at han har ønsket å skrive en roman for det brede publikum, ikke kun for en liten kjerne av rockere i hovedstadsområdet. Romanen er utstyrt med et tillegg bak i boka, hvor begreper knyttet til musikk og dop blir forklart for ”uinnvidde”. I tillegg er språket enkelt og lite ”fagorientert”. Til tross for enkelte innslag av slang og litt røft, muntlig språk, er hovedinntrykket at boka ikke ønsker å støte noen lesere fra seg. Snarere tvert imot, kan det virke som om forfatteren ønsker å gi de leserne som ikke er så fortrolige med rockemiljøet en mulighet til å få et innblikk i denne verdenen. Dette skjer allikevel ikke fullstendig på bekostning av et mer ”lærd” rockepublikum. Disse får fra tid til annen mulighet til å dra veksler på sin kulturelle kapital. En fullstendig forståelse av enkelte passasjer krever at man kjenner sin rockehistorie. For eksempel når Morten Jørgensen lar TT skrive at ”Listen over internasjonale toppmusikere som hadde gjestet Club 7 var lenger enn ’Sister Ray’” (52), er det bare de av leserne som kjenner til at Velvet Undergrounds ”Sister Ray” er en 17 minutter og 27 sekunder lang støyende rockeklassiker, som kan smile sitt kjennersmil.

## 2.2 Ole Idar Kvelvane og *Astronautar*

Ole Idar Kvelvane (f. 1971) har ingen stor litterær produksjon bak seg. Romanen *Astronautar* som ble gitt ut høsten 2004, er hans foreløpig eneste skjønnlitterære verk. Kvelvane, som er født i Stavanger, arbeider nå som lege i Bergen. Her spiller han også i bandet *Lano Places*, som har gitt ut de to albumene *Everyone Likes To Be Lonely* (2001) og *Walk Again* (2002) til dels svært gode kritikker. Noen kommersiell suksess har bandet riktignok ikke hatt.

Kvelvane fungerer som bassist og låtskriver i gruppa.

I motsetning til *Sennepslegionen*, handler ikke *Astronautar* om utøvere av popmusikk. I stedet er det en popmusikkentusiast og -lytter som er hovedperson i denne romanen. Dag-Olav Sørensen er en arbeidsledig akademiker som bor i samme hus som foreldrene sine i Stavanger. Han er 31 år gammel og, som sagt, fanatisk opptatt av popmusikk. Spesielt

interessert er han i den engelske gruppa The Stone Roses, som ga ut to plater i perioden 1989-94. En gjenlagt opptakskassett med disse, er det som danner grunnlaget for en reise til Hviterussland som Dag-Olav planlegger, og gjennomfører, i løpet av romanen. Ellers følger vi Dag-Olav på en reise til Bergen, i møte med psykisk syke Maria, på studietur til London, i drømmejobben han etter hvert får på Platekompaniet, og gjennom en kjærlighetshistorie med studievenninnen Sofia. Hele veien står musikk og musikkprat sentralt. Romanen har tematisk, som tidligere nevnt, klare likhetstrekk med Nick Hornbys *High Fidelity* (1995). Cathrine Krøger bemerker, i sin anmeldelse av romanen i *Dagbladet*, at denne typen "[f]ortellinger om tilårskomne hestehalegutter som aldri kommer over sin ungdomsforelskelse i et rockeband, har nærmest blitt en egen sjanger."<sup>20</sup> Det er riktignok diskutabelt hvorvidt det tidligere er utgitt en slik fullblods fanroman i Norge. Kvelvanes roman er uten tvil den som i størst grad lar en fans forhold til musikk være det dominerende temaet. I forhold til bandromanen, er fanromanen altså, enn så lenge, en lillebror her til lands.

### 2.2.1 En aktiv lytter

Theodor Adorno var, som vi har sett, slettes ingen elsker av populærmusikk. Allikevel har hans tanker omkring popmusikklytteren vært svært viktige for senere forskning på området. Keith Negus begynner med nettopp Adornos teorier, når han i *Popular Music in Theory* (utgitt første gang i 1996) tar for seg tenkningen omkring popmusikklytteren i et historisk perspektiv. Adorno studerte musikk, filosofi og sosiologi i Frankfurt, men måtte som tysk jøde flykte derfra i 1933, og slo seg ned i USA. Adorno levde i en tid da teknologiske nyvinninger gjorde radiosendinger og lydfilm stadig mer tilgjengelige. I Tyskland hadde han sett disse mediene utnyttet av nazistene til å spre propaganda. I USA så han de samme kanalene brukt til å produsere og distribuere kommersiell kultur. Dette satte i gang en refleksjon hos ham:

In exile, Adorno made a connection between what he had observed in Germany and then in the United States and developed an argument in which the domination and manipulation of the people (who are reduced to 'masses') became explicitly connected to the production and dissemination of a particular form of culture (produced as 'mass culture'). In pursuing this argument, Adorno was concerned with how forms of culture could contribute to authoritarian forms of domination and thwart any prospects for political critique or emancipatory social change. (Negus 2003: 9)

Adorno endte følgelig opp med å innta en sterkt kritisk holdning til popmusikk. Det som var problematisk med popmusikken, i følge Adorno, var dens "letthet". I møte med denne

---

<sup>20</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2004/11/22/415235.html>

musikken behøvde ikke lytteren å anstrenge seg det minste. Følgen var en ”ukonsentrert” lytting, der lytteren avviser alt som ikke er kjent og faller tilbake i en ”barnslig tilstand”. Adorno kalte en slik type lytting for ”utdragslytting” (*quotation listening*). Med dette mente han at lytteren i stedet for å forholde seg til musikkstykket som en helhet, konsentrerer seg utelukkende om de mest iørefallende melodifragmentene. Resultatet blir at man lytter til en symfoni på samme måte som man lytter til en ballade. Adorno legger ikke skylden på lytteren selv for at han eller hun faller tilbake i en slik form for lytting. Det er kommersielle eller fascistiske krefter som bevisst har ønsket en slik passiv lytting gjennom å promotere denne formen for søvndyssende musikk. Disse har i følge Adorno mye å tjene på at lytteren ”lulles” inn i en passiv tilstand, der man ikke lenger er interessert i å reflektere over sin posisjon i verden. ”Popular music, argued Adorno, was indeed responsible for contributing to social passivity, as audiences regressed to a ‘child-like’ state and were thus easily manipulated by the adult authority of capitalist corporations and fascist states” (Negus 2003: 10).

Adornos lite oppløftende syn på den passive popmusikklytteren, har siden vært hardt angrepet fra flere hold. Utgangspunktet for diskusjonen har ofte vært de to typene av popmusikklyttere Adorno identifiserte. Den første typen var den som forsvinner i mengden, han eller hun som lett lar seg manipulere av kollektivet. I forbindelse med denne typen er det særlig dansen som beskrives som problematisk. I dansen gir man slipp på individualiteten sin og lar seg korrumpere av ”primitive” rytmer. Den andre typen Adorno beskrev, var det besatte individet – den fremmedgjorte typen som ikke har funnet seg til rette i det sosiale livet. Dette er den mannlige lytter som ikke har hell hos jentene, og som etter endt arbeids- eller skoledag hører på popmusikk i ensomhet på soverommet. ”This person takes solace in the illusion of intimacy that is created through music and prefers this to social contact with other people” (Negus 2003: 11). Disse to typene finnes fortsatt som skremmebilder i angrep på ulike former for popmusikk fra religiøse ledere, foreldre og sosialarbeidere, til tross for at forskning på området viser et mye mer komplekst bilde.

David Riesman laget i 1950, på bakgrunn av egen forskning, en distinksjon mellom to grupper av lyttere – en *majoritetsgruppe* og en *minoritetsgruppe*. I majoritetsgruppen fant han unge mennesker som lyttet til de store radiostasjonenes sendinger og som var opptatt av de største artistene. Musikken og utøverne var for denne gruppen primært utgangspunkt for hverdagslig prat og sladder. Minoritetsgruppa derimot, hadde et mye mer seriøst forhold til musikk. Disse var svært sofistikerte i sine lyttevaneer og hadde opparbeidet en kritisk holdning til musikken. Tekniske diskusjoner omkring komposisjoner og framføring var vanlige blant medlemmene av denne gruppa. I motsetning til den andre gruppa, var disse skeptiske til de

store navnene og hørte musikk annetsteds enn på de store radiokanalene. "Hence, members of the minority group were explicitly positioning themselves against and above the tastes of the majority group" (Negus 2003: 13). I tillegg til å bekrefte Adornos bilde av de passive popmusikklytterne, viser altså Riesmans forskning at det også finnes en mer "aktiv" type lyttere også til denne musikken. Dag-Olav Sørensen, hovedpersonen i *Astronautar*, er et interessant tilfelle i denne diskusjonen. Han er på mange måter en "loner", men han har også et til de grader aktivt forhold til popmusikk, og da særlig sitt favorittband, The Stone Roses.

Dag-Olav er 31 år gammel og bor hjemme hos foreldrene sine. Han er arbeidsledig og har få venner: "Dagdrivar var det eg var" (14)<sup>21</sup>. Han lever et rolig, tilnærmet rusfritt liv og er slettes ingen rockeromantiker à la Sennepslegionens medlemmer. Ved et tilfelle vurderer han å drukne sorgene sine i alkohol, men dropper det etter å ha tenkt seg om: "Eg vurderte å gå inn på Anden Etage og drikke meg møkings saman med alkisane der. Eg slo det frå meg. Det hadde aldri vore min stil" (78). Om Dag-Olav lever et passivt og lite "dionysisk" liv i det ytre, er hans forhold til popmusikk til dels ekstremt aktivt. Han holder seg oppdatert på det meste som skjer i popmusikkens verden gjennom å lese alt han kommer over av musikkstoff i avisene, i tillegg til at han er fast kjøper av det engelske musikkmagasinet *NME (New Musical Express)*. Han er en kritisk leser og lytter, og han har et forholdsvis konservativt forhold til popmusikk. "NME hadde tapt seg dei siste åra. Det hadde populærmusikken òg. Det var altfor mykje rap, tekno og boyband" (24). Dag-Olav er altså definitivt ikke å finne i den massen Adorno, og for så vidt også Riesman, beskriver. Han lar seg ikke dirigere av hva markedet til en hver tid måtte ønske at han skal høre på og gå til innkjøp av. Stil er han heller ikke særlig opptatt av. De som følger trendene slavisk, føler han intet slektskap med. Etter at Dag-Olav har fått jobb på Platekompaniet og sjefen hans ymter frampå om at han ikke er helt oppdatert på frisyrefronten, reagerer han med misnøye: "Ein moteslave hadde eg aldri vore, og når det gjaldt musikk, meinte eg at det fanst to typar: god og dårleg, heilt uavhengig av sesong. Eg valde klokeleg å halde desse tankane for meg sjølv. Hestehalen ville eg òg behalde, same kva Kristian måtte meine" (130).

Dag-Olav er ingen karrieremann. For ham er popmusikken det viktigste. Det er allikevel ikke slik at lyttingen gjør ham passiv og ureflektert. Musikkinteressen fører ham ut i studier, på reiser og i jobb. Etter å ha latt seg fascinere av det Jackson Pollock-inspirerte coveret til Stone Roses sin første plate, blir Dag-Olav kunststudent i Bergen for å lære mer om kunstneren. Her treffer han Sofia som blir hans store forelskelse i romanen. Med klassen

---

<sup>21</sup> Dersom ikke annet er oppgitt, er alle sitater hentet fra Kvelvane, Ole Idar. 2004. *Astronautar*. Oslo, Samlaget.

reiser han på studietur til London. Den smått bisarre turen til Hviterussland kan også sies å være popmusikalsk motivert. Dag-Olav reiser tilbake til dette landet, som har vært omtalt som verdens siste sovjet-stat, for å hente en kassett med Stone Roses han la igjen under en studiereise ti år tidligere. Han skriver et brev til landets president, mannen som har blitt kalt Europas siste diktator, Aleksander Lukasjenko, for å få visum. Til tross for at han blir spionert på av Lukasjenko selv og opplever fattigdom, har Dag-Olav et fint opphold. Han får tilbake kassetten sin, og i en kiosk i Minsk finner han den nyeste utgaven av *NME*, som ikke engang var å få kjøpt på Kastrup. Man kunne kanskje, inspirert av Adorno, påstå at popmusikken har gjort Dag-Olav blind for verden utenfor? Det ville riktignok ikke være helt korrekt. Dag-Olav er også opptatt av samfunnsmessige spørsmål. Han har studert såvel sammenliknende politikk som administrasjon og organisasjonsvitenskap, og han diskuterer hviterussernes håpløse stilling med sin gamle vertsfamilie. I tillegg kan man legge merke til at president Lukasjenko, diktatoren, slettes ikke benytter seg av popmusikk for å sløve folket sitt. På de tre statskanalene som er de eneste Dag-Olav får inn på hotellet, vises ”klassisk konsert, svartkvitt-film og orienteringsløp live” (167).

Til tross for at han egentlig er for gammel, får Dag-Olav som nevnt også jobb på Platekompaniet. Dette har lenge vært drømmejobben, og han er i kraft av sin kjennskap til popmusikk mer enn kvalifisert. Dag-Olavs tilnærming til popmusikken er nærmest vitenskapelig. Han anlegger et historisk perspektiv på sjangeren, og samtalene han fører med vennen Lars Ove og kona hans om popmusikk, kan da også bære preg av historietime: ”No sat ho i sofaen like overfor meg og trakk linjer mellom disse for meg ukjende banda og postrockscena i Chicago” (140). Musikken er også utgangspunkt for omfattende tankevirksomhet. Dag-Olav er som mange andre menn i skjønnlitteraturen fra de siste årene<sup>22</sup> særdeles opptatt av å lage lister. I Dag-Olavs tilfelle er det, selvfølgelig, særlig popmusikken som er objekt for klassifisering og organisering. *Musikkmisjonen*, et program han hører mye på i radio, har alltid innslaget ”Superstar DJ”, hvor en kjent norsk musikkpersonlighet får velge tre sanger som spilles. Dette konseptet fascinerer Dag-Olav: ”Eg hadde ofte lurt på kva sanger eg skulle spelt dersom eg hadde blitt Superstar DJ, noko som sjølvsagt var heilt utenkjeleg, ettersom eg aldri hadde vore ein del av norsk musikkliv. Ein skulle kanskje tru at ein Stone Roses-fan av mitt kaliber berre ville spele favorittgruppa si” (115). Påfølgende halvannen side går med til refleksjoner omkring hvilke tre sanger som skulle ha fått en plass i Dag-Olavs ”superstjerne-treer”.

---

<sup>22</sup> Blant andre de mannlige hovedpersonene i både Erlend Loes *Naiv. Super.* (1996) og omtalte Nick Hornbys *High Fidelity* (1995).

Det tilnærmet maniske forholdet unge menn har til sine hobbyer, om det er sport eller musikk, har vært tema for debatt de siste årene. De unge mennene det er snakk om, har i Storbritannia blitt døpt ”trainspotters”, etter tenåringene som tilbringer hele dager på togstasjoner for å notere lokomotivenes serienumre. En ”trainspotter” er følgelig en som har misforstått ”poenget”, og som engasjerer seg i unyttig, om enn travel aktivitet. Nick Hornbys *High Fidelity* (1995) har blitt tolket som et innlegg i debatten. Simon Reynolds oppsummerer det slik i sin artikkel ”Lost in Music: Obsessive Record Collecting” i *This is Pop* (2004):

There’s an argument about trainspotterhood, what you might call the Hornby Thesis: that it’s basically a way for emotionally repressed males to relate without really relating. Whether it’s sport or music, these external obsessions provide men with a ”legitimate” outlet for passion – something they can get worked up about emotionally, even shed tears over, while steadfastly avoiding the real world of sexuality, love, relationships. In his novels *Fever Pitch* and *High Fidelity*, Nick Hornby offers a critique – a partial self-critique, in fact – of masculinity in retreat from the mess and risks and compromises of adulthood into a more orderly, organizable world of obsessive consumption. (Weisbard m.fl. 2004: 293)

Slik kan altså Dag-Olavs bortimot maniske aktivitet i forbindelse med popmusikken tolkes som en måte å slippe unna de større spørsmålene og forpliktelsene i livet. Det er riktig at Dag-Olav virker tilfreds med å være uten store forpliktelser, men bare til en viss grad. Han ønsker å knytte seg til Sofia, og når hun forteller ham at hun er gravid, blir han glad: ”Eg kjende meg glad, og eg tenkte: Endeleg, endeleg hadde eg henne. Så glad blei eg at eg var på nippet til å le medan eg spurte om ho tulla” (183). At Sofia bestemmer seg for å ta abort og gradvis forsvinner ut av livet hans, ser han på med sorg. Det at Sofia går fra ham, kan riktignok ses i sammenheng med Dag-Olavs manglende tilstedeværelse i forholdet, og hans vegring i forhold til å ta konflikter. Han beskriver seg selv flere steder som en svak person. Forholdet til Sofia motiverer allikevel en viktig dreining i Dag-Olavs forhold til popmusikken. Han går fra utelukkende å være mottaker og fan, til også å bli musiker selv. På et tidspunkt i forholdet hvor det ser mørkt ut for de to, nærmest snubler Dag-Olav, bokstavelig talt, over en gitar. Han tar den med seg hjem, og han opplever en sterk glede ved å spille på den:

I timevis kunne eg sitje å berre spele E og A. Og så song eg. [...] Den dagen eg skulle ha levert inn heimeeksamenen, var songen ferdig. Eg hadde store vassblemmer på fingertuppane. Stemma var hås, og det var ikkje mykje kraft i henne, men nok til at eg greidde å komme gjennom den endelege versjonen av ”Sofia”. Det var namnet på den første songen eg hadde laga på gitar. (79)

Romanen slutter med at Dag-Olav ringer et band som har søkt etter bassist i lokalavisa. Han er klar for å ta skrittet fra mottaker til sender fullt ut. Slik kan romanens hovedperson ses på i lys av dens forfatter. Mens hovedpersonens aktive forhold til popmusikk leder ham til å skrive popsanger selv, har forfatterens forhold til popmusikk, i tillegg til å gjøre ham til musiker,

ledet ham til å skrive en roman om popmusikk. De er begge aktive lyttere. Det å skrive romaner om popmusikk kan følgelig forstås som en form for aktiv lytting. Popmusikk behøver altså ikke bare å medføre passivitet og åndssløvhhet, slik Adorno så for seg. Om han ville latt seg imponere over resultatene er riktignok et helt annet spørsmål.

### **2.2.2 Mitt liv som fan – å skape en identitet av popmusikk**

Et begrep som har blitt svært viktig innen kulturstudiene, er *identitet*. ”Fuelled by political struggles as well by philosophical and linguistic concerns, ‘identity’ emerged as the central theme of cultural studies during the 1990s” (Barker 2004: 219). Man skiller gjerne mellom en *egen* identitet og en *sosial* identitet. Den egne identiteten handler om hvordan vi ser oss selv, mens den sosiale identiteten dreier som om hvordan andre ser oss. Identiteter er sosiale konstruksjoner og kan ikke eksistere uten i kulturelle representasjoner. Alle kulturer har en oppfatning av et *selv*, men dette selvet kan variere mye fra kultur til kultur. I den moderne vestlige verden er identitet i stor grad knyttet til det unike ved en person og ens selvbevissthet, til forskjell fra andre kulturer der identitet mer er et spørsmål om slektskap og sosiale forhold. Sentralt i vår oppfatning av identiteten, er at den kan gjøres kjent for oss selv og andre gjennom hvordan vi lever. Gjennom hvordan vi kler oss, hva vi tror på, hva vi liker og hvordan vi oppfører oss, gir vi uttrykk for vår identitet. Identitet er med andre ord noe som kan endre seg med tiden. ”Identity is best understood not as a fixed entity but as an emotionally charged discursive description of ourselves that is subject to change” (Barker 2004: 220). Dette kan kalles en *postmoderne* forståelse av selvet og identiteten. Stuart Hall har karakterisert det postmoderne subjektet som utstyrt med en omskiftelig, fragmentert og mangfoldig identitet. Dette subjektet kommer historisk sett etter det han kaller det sosiologiske subjektet, som ble etablert i relasjon til ”betydningsfulle” andre. Før dette igjen kom det såkalte opplysningssubjektet, som var basert på oppfatningen av mennesket som enhetlig og utstyrt med en indre kjerne hvor identiteten kunne finnes. Bakgrunnen for vår postmoderne forståelse av identiteten, mener Hall å finne i marxismen, psykoanalysen, feminismen, den språklige vendingen og Michel Foucaults verker.

Den postmoderne identiteten blir ofte sett i sammenheng med populærkulturen. De postmoderne tekstene – representert ved populærkulturen, beskyldes ofte for å være uten dybde, overflatiske, fortapt i øyeblikket og uten substans eller mening. Mest kjent er kanskje Baudrillards fordømmende beskrivelse av fjernsynet som et støyende, sort hull. Det finnes riktignok etter hvert stadig flere forskere som viser at populærkulturen kan virke stimulerende



på brukernes identitetsprosjekter. Med sine bilder, historier og tekster, tilbyr populærkulturen et stort antall posisjoner som kan være til hjelp ved dannelsen av en individuell identitet, viser Douglas Kellner i sin artikkel "Popular culture and the construction of postmodern identities". Hvorvidt dette er positivt eller negativt vil ikke Kellner svare entydig på: "It is difficult to say whether on the whole this is a 'good' or 'bad' thing and it is probably safer to conclude with Jameson that the phenomena associated with postmodernity are highly ambiguous and exhibit both progressive and regressive features" (Lash & Friedman (red.) 1996: 174).

Dag-Olav Sørensen er en ung mann som bygger sin identitet i veldig stor grad på populærkultur, og særlig popmusikk. Dette er noe han er seg bevisst, og han forsøker på ingen måte å legge skjul på det. Spesielt viktig har et band fra England vært i dannelsen av Dag-Olavs identitet: "Stone Roses hadde i si tid ikkje berre endra livet mitt. Gruppa hadde blitt livet mitt. Eg hadde blitt Stone Roses. Eg hadde blitt ein vandrande Stone Roses. Eg var Mani, Reni, Ian og John i ein person" (190). Han har kun sett bandet spille live et par ganger, og har så vidt pratet med vokalisten Ian Brown én gang. Den første konserten han så med bandet beskriver han som en "religiøs oppleving" (11). Stone Roses er for øvrig ikke det eneste bandet som knyttes til religion. Snarere blir hele popmusikkverdenen omtalt med religiøse metaforer, om enn ironiske sådanne. Romanens åpning sender for eksempel tankene i retning av Juleevangeliet: "Det var i dei dagar alle rockejournalistar i heile verda fór til Bergen for å finne ut kvifor det blei laga så mykje grom musikk der" (7). På neste side kan vi lese at "eg byrja tvile på om det verkeleg var denne helga alle rockejournalistar skulle skrivast inn i manntal i Bergen" (8). Jakten på nye popstjerner sammenliknes altså med jakten på en frelser 2002 år tilbake i tid. At populærkulturen og dens kjente personligheter dyrkes på linje med religiøse størrelser, er et fenomen det har vært fokusert på de siste årene. En vanlig forklaring er at populærkulturen overtar deler av religionens funksjon i et stadig mer sekularisert samfunn. Dag-Olavs forhold til bandet bærer riktignok ikke preg av underkastelse. Til tross for at hans kjæreste eiendel er en Stone Roses-T-skjorte, ser han på bandmedlemmene mer som sine venner, enn som uoppnåelige gudeskikkelser. I en drøm besøker han John Squire, bandets gitarist som har trukket seg tilbake fra popverdenen: "Me blei sitjande utover ei stund og snakke om gamle dagar, om Reni, Mani, gutane i Happy Mondays, som om me var gamle kjende" (53).

Mer enn å identifisere seg med de ulike medlemmene i Stone Roses, bruker Dag-Olav bandet i dannelsen av sin egen identitet. Han ønsker at hans forhold til bandet skal være med på å forme det bildet andre mennesker har av ham. Når Sofia sier at hun ønsker å bli bedre kjent med ham, "med Dag-Olav, kven no han er", svarer han: " – Eg liker Stone Roses" (163).

Forholdet til popmusikk er også viktig for hvordan Dag-Olav ser andre personer. Han kan være fordømmende overfor de som liker ”feil” musikk, og liker å se seg selv som innehaver av stor ”subkulturell kapital”. Den største prøven Dag-Olav blir stilt på i så måte, er når han første dag på jobb på Platekompaniet skal få velge hva som skal spilles over høyttaleranlegget i butikken. Dette er et valg som vil definere kollegenes bilde av ham i mye større grad enn noe annet han foretar seg denne dagen, i følge ham selv. Derfor legger han ned et stort tankearbeid i forbindelse med dette valget. Hensynene som skal tas er mange, og refleksjonene omkring disse brettes ut i detalj over bortimot fem sider. Valget er nemlig ikke så opplagt som leseren kanskje skulle tro:

Eg tenkte naturlegvis på Stone Roses, men det var liksom litt for opplagt. Debutplata var ein klassikar. Skulle eg spelt Stone Roses måtte det bli noko frå *Second Coming*. Samstundes følte eg at det på ein måte var for privat å byrje med Stone Roses. Det var nesten som å fortelje om dei innerste kjenslene sine til nokon ein knapt kjenner. Nei, Stone Roses fekk vente. (131)

Problemstillingen er komplisert: ”Eg måtte finne ein låt med litt tyngd og integritet, ein som sa noko om kven eg var som person, men som samstundes ikkje var for kjend” (132). Det ender allikevel med at han, i egne øyne, gjør en kjempetabbe. Han velger, preget av den stressede situasjonen, å spille sangen ”Learning to fly” fra Pink Floyds livealbum *Pulse*. Kollegenes reaksjon på det originale valget er overraskende god, og Dag-Olav kan gå hjem fra første arbeidsdag med æren i behold. I det postmoderne samfunnet er det vanskelig å vite hva som er ”riktig”. Kanon skifter stadig, og ”[the] ability to disinvest and reinvest your subcultural capital is what the art of ‘cool’ is all about these days. Avoiding the obvious is paramount”, påstår Simon Reynolds i artikkelen ”Lost in Music: Obsessive Record Collecting” (Weisbard m. fl. 2004: 301). Dag-Olav har flaks: Pink Floyds ”Learning to fly” er så feil at den blir riktig.

Douglas Kellner ønsket, som vi har sett, ikke å være for entydig i sin vurdering av hvorvidt det å la populærkulturen være styrende i formingen av ens egen identitet er skadelig eller ei. Heller ikke *Astronautar* gir noe klart svar på dette spørsmålet. Som Kellner også antyder, viser romanen oss at dette kan ha både positive og negative effekter. Dag-Olav opplever en tilhørighet i relasjon til popmusikken han ikke finner annetsteds. Den gir næring til drømmer, men kan også gi ham følelsen av å leve mer intenst enn ellers. Den eneste vennen han har hatt over lang tid, Lars Ove, er også en venn han har fått gjennom felles musikkinteresse. Allikevel er ikke Dag-Olav utelukkende fornøyd med den han har blitt. I et særlig mørkt øyeblikk etter at Sofia har forlatt ham, ser han den identiteten han har skapt for seg selv – Stone Roses i én person, som fullstendig mislykket:

Når ein blanda så ulike personlegdommar i ein og same person, fekk ein ikkje, som ein kanskje skulle tru, ein superspennande, fargerik *cool-guy*. Nei, ein fekk det motsette: Personlegdommane utlikna kvarandre. Ein fekk ingenting. Ein fekk meg, Dag-Olav Sørensen, 31 år, frå Stavanger. Ein tapar. Det var det eg var. (190-191)

I denne tunge tiden tviler selv Dag-Olav på popmusikkens kraft. Platene med Stone Roses kan ikke lenger bringe trøst, og musikken deres låter anonymt som heismusikk. Frode Grytten har i et intervju med Aftenposten vært inne på det samme: ”Popkulturen tilbyr identitet, men den kan ikke lindre smerter og kan ikke tilby alt”<sup>23</sup>. Det tar riktignok ikke mange dagene før favorittplatene igjen gir Dag-Olav store opplevelser, og faktisk større enn tidligere. De modnes sammen med ham. Han bestemmer seg for selv å satse på en karriere i popmusikkens tjeneste. Det er jo når alt kommer til alt popmusikk han *er*.

### 2.2.3 Lydsporet til et liv

”Det er mange av oss som nærmeste [*sic*] lever livet vårt gjennom musikken, og bruker det nærmest som en dagbok – referansepunkter som hjelper oss å sortere og organisere livet vårt etter”<sup>24</sup>, hevder Øyvind Holen i forbindelse med et intervju han har gjort med Ole Idar Kvelvane. Han mener at dette kan være én forklaring på hvorfor musikk er blitt så viktig i så mange nye romaner. Dag-Olavs liv er da også i stor grad organisert rundt popmusikk. Uka er delt inn etter utgivelsesdagene for musikkstoff i aviser og magasiner. Tirsdagen er det store høydepunktet i så måte:

Etter at Musikk-Extra i VG blei flytta frå onsdag til tysdag, hadde ikkje tysdag vore som andre dagar. Både VG og Dagbladet var på denne dagen så til dei grader pakka med musikkstoff, platemeldingar, hitlister, intervju og kommentarar at det nesten kunne vere for mykje av det gode, men berre nesten. I opptil ein time kunne eg sitje og kose meg med desse sidene. At det stort sett var dei same platene som blei melde, og dei same stjernene som blei intervjuet, var det ikkje så nøye med. Eg likte å samanlikne kva Stein Østbø i VG og Sven Ove Bakke i Dagbladet skreiv om ei og same utgiving. Høgdepunktet var VG-lista, som eg studerte med same glød som ein børsmeklar les aksjekursane, medan eg nøydde i meg skulebollen mor hadde hatt med til meg. (55-56)

Han har også sine faste ritualer når det kommer til innkjøp av musikk. På Platekompaniet, der han kjøper de fleste platene, har han en fast rute han følger hver gang han besøker butikken. Han har også kommet fram til at det mest fornuftige er å kjøpe to cd-er hver gang han handler. ”Då er sjansen større for at ein får noko ein liker” (23). Det er riktignok selve musikken som

---

<sup>23</sup> <http://tekst.aftenposten.no/forfindeks/fi.cgi?fiart+AFT2001+AFT200105270138&>

<sup>24</sup>

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2005091415051426544289>

er det aller viktigste. Den fungerer for ham som en slags kalender, som noe han kan orientere seg i tiden etter. Når han skal tidfeste Bergensturen sin, sier han at den fant sted da ”Røyksopp klatra oppover hitlister verda rundt med låtar som ”Poor Leno” og ”Remind me”. Året før hadde *Quiet is The New Loud*, debutplata til Kings of Convenience, hausta lovord i norske og utanlandske musikkblad” (7). Musikken hører han på overalt – på radio, på sin egen platespiller, ute i offentligheten eller i tv. Det som kjennetegner den virkelig gode musikken, er at den haker tak i ham og blir med ham videre – blir en del av lydsporet til hans liv. Dette er sanger som gjør så sterkt inntrykk på ham, at han vil huske for resten av livet hvor han var og hva han gjorde første gang han hørte dem. Ett eksempel er ”Sweet Jane” av Velvet Underground:

Eg var forelska første gongen eg høyrde denne låten på ein lyttestasjon i ein platebutikk. Seinare den dagen skulle eg på kino med ho eg var forelska i. Eg blei ståande lenge og vente utanfor kinoen utan at jenta dukka opp. Eg gjekk omsider inn og såg *Natural Born Killers* åleine. I rulleteksten høyrde eg ”Sweet Jane” for andre gong den dagen. Det var den herlege versjonen til Cowboy Junkies. (116)

Det som kunne ha vært et utelukkende vondt minne om en jente som ikke dukket opp, blir i stedet et til dels godt minne om et førstemøte med en stor sang. Dag-Olav fungerer også som en ”regissør” i eget liv. Han velger musikk etter stemning og etter hva som skal skje. På vei til første arbeidsdag på Platekompaniet hører han på debutalbumet til Stone Roses i ørepropper, for som han selv sier: ”Dette var ein stor dag, og til store dagar måtte ein ha stor musikk” (128).

Populærkulturens stadig større plass i offentligheten og i privatsfæren, er noe forskere innenfor kulturstudiene har viet betydelig oppmerksomhet. Dette fenomenet blir ofte omtalt som en ”estetisering av hverdagslivet”, og er et kjennetegn ved postmoderne kultur i følge disse forskerne: ”Postmodern culture is marked by the blurring and collapse of the traditional boundaries between culture and art, high and low culture, commerce and art, culture and commerce” (Barker 2004: 208). Jürgen Habermas har pekt på kapitalismens utvikling mot monopol og styrkingen av staten som forklaringer på denne utviklingen. Storselskapenes kommersialisering av dagliglivet har gjort folk til forbrukere mer enn noe annet. Postmoderne kultur er også kjennetegnet ved dens utydeliggjøring av det historiske perspektivet. Dette betyr at fortid og nåtid blir mikset sammen i en ”pakke”. *MTV (Music Television)* sender for eksempel musikkvideoer fra ulike perioder og steder i en og samme sending. I tillegg er sjangerblanding og en selvbevisst intertekstualitet framtrædende i den postmoderne kunsten. I kapitlet ”Innelåst” i *Astronautar* finnes eksempler på flere av disse sidene ved den postmoderne kulturen. Her ”våkner” Dag-Olav opp etter å ha vært slått ut i lengre tid (han har

blitt banket opp av noen tenåringer), men ikke i sin egen kropp. Han våkner i stedet opp inne i hodet til musikkjournalist Gordon Tunge i *Døgnets krav*, og følger hans dag fra orkesterplass. Denne sekvensen har åpenbart hentet inspirasjon fra Spike Jonzes film *Being John Malkovich* (1999), hvor hovedpersonen finner en gang som fører inn i hodet til skuespilleren John Malkovich. For det første kan kapittelet sies å tematisere i hvor stor grad populærkulturen har blitt en del av Dag-Olavs liv. Også i underbevisstheten hans har den trengt seg inn. For det andre må kapittelet ses på som selvbevisst intertekstuel. Ikke bare er film- og musikkreferansene tydelige, Gordon Tunge er også en dårlig skjult parodi på *Natt og Dags* musikkredaktør Audun Vinger.

At det er akkurat popsangen som er blitt så viktig for Dag-Olav, og som styrer livet hans i så stor grad, skyldes en kraft han finner i denne sjangeren som han ikke finner noe annet sted. Når han hører "Fools Gold", en av Stone Roses mest kjente låter, beskriver han følelsen slik: "Orgasme. Eg finn ikkje eit betre ord for å skildre det som skjer med meg når eg høyrer den songen. Det er som om eg blir oppløyst og forsvinn inn i rytmane. Det er like herleg kvar gong" (44). Både Dag-Olav og forfatteren som står bak ham er en del av den generasjonen som er vokst opp med popmusikk. Disse har ikke det samme nedlatende synet på sjangeren som var vanlig blant høyt utdannede mennesker et par generasjoner tilbake. Popmusikken tas på alvor, og vurderes på linje med all annen kunst, om ikke høyere. Det er også en klar oppfatning om at man kan lære noe av denne musikken. Den er ikke utelukkende virkelighetsflukt. I samtalen med Øyvind Holen trekker Ole Idar Kvelvane fram Bruce Springsteen og hans sang "No Surrender" hvor det heter at "We learned more from a three minute record than we ever learned in school". Derfor er popmusikken så viktig for Dag-Olav at han ser den som en følgesvenn gjennom hele livet, og faktisk også litt utover dét: "Eg har ofte tenkt at eg vil ha 'Fool's Gold' i mi eiga gravferd om kyrkja tillèt det" (15).

### 3 Intertekstualitet, for svingende

Popmusikalsk tilstedeværelse er på ingen måte forbeholdt de tekstene som direkte omhandler denne musikken og scenen rundt den, som de i foregående kapittel omtalte band- og fanromanene. Det er en vanlig oppfatning, som vi har sett, at kunsten i vår ”postmoderne tid” er kjennetegnet ved sine stadig mer uklare grenser mellom de ulike kunstformene og blandingen av sjangre, og litteraturen er intet unntak i så måte. Det er derfor ikke overraskende at man nå kan finne referanser til, eller lån fra popmusikken, også i et stort antall norske noveller og romaner. ”Rockreferanser er for mange forfattere en selvfølge også i romanintriger som ikke nødvendigvis dreier seg om musikere eller musikk”, skriver Fredrik Wandrup i den tidligere siterte artikkelen i *Dagbladet*<sup>25</sup>. Det kan for eksempel dreie seg om at tittel og kapitteloverskrifter hentes fra et ikke ukjent britisk band og deres utgivelser, slik tilfellet er i Lars Saabye Christensens roman fra 1984, *Beatles*. I denne største, både hva gjelder omfang og salgstall, norske ”poproman”, spiller popmusikken en sentral rolle, men mer som en type ”bakgrunnsmusikk” enn som tematisk drivkraft. Beskrivelser av hva det er som blir spilt i radio eller på platespilleren, er blitt et hyppig brukt virkemiddel i den litterære tidskoloritten. Setninger av typen ”Så satt vi der og dampa og pimpa lagerøl, i blazere med blanke knapper og grå gulrotbukser, og på platespilleren brølte Paul *When I saw her standing there*” (Saabye Christensen 2003:133), finnes det mange av i denne og flere andre norske prosatekster. Et annet kjent eksempel på denne typen bruk av popmusikk i den norske litteraturen, finnes i Ragnar Hovlands roman *Sveve over vatna*, som kom ut to år før *Beatles*, i 1982. Også her brukes popmusikken aktivt i tegningen av tidsbildet.

Mens popmusikken fortsatt benyttes som tidsangivende faktor i skjønnlitteraturen, er nå også bruksmåtene flere. Det er i dag ikke uvanlig å finne utdrag fra popsanger i epigrafer i norske romaner. En forfatter som Lars Ramslie har i bortimot alle sine romaner gått til nettopp popmusikken for å finne disse ”velvalgte ordene”, og han er slettet ikke alene om dét. Som vi skal se bruker Tore Renberg et stort antall popsanger i sine mange epigrafer i *Mannen som elsket Yngve*. Et annet fenomen som har bredt om seg, er bruk av poptekster som speilende, eller direkte tilknyttet handlingen i teksten. Det kan for eksempel dreie seg om at en person i teksten lytter til en sang som gjengis, enten fullstendig eller delvis. Denne sangteksten vil så gi leseren et innblikk i den litterære karakterens følelser, og medføre en økt innsikt i denne personens indre liv. Også dette vil vi finne eksempler på hos Renberg, og en

---

<sup>25</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2005/05/02/430444.html>

diskusjon omkring dette og andre typer lån vil følge etter en drøfting av begrepet *intertekstualitet*, samt en kort presentasjon av forfatteren og den aktuelle romanen.

### 3.1 Om intertekstualitet

Jeg har allerede flere ganger rukket å kalle lånene fra popmusikken i skjønnlitteraturen eksempler på *intertekstualitet*. Dette er et ord som er mye brukt i litteraturteoretiske verker, men hvilket innhold det er utstyrt med kan variere mye fra verk til verk. Som Graham Allen skriver i innledningen til sin bok om begrepet, *Intertextuality* (første gang utgitt i 2000):

Intertextuality, one of the central ideas in contemporary literary theory, is not a transparent term and so, despite its confident utilization by many theorists and critics, cannot be evoked in an uncomplicated manner. Such a term is in danger of meaning nothing more than whatever each particular critic wishes it to mean. (Allen 2003: 2)

Selve ordet intertekstualitet dukker opp for første gang i fransk-bulgarske Julia Kristevas tekster fra slutten av 1960-årene. Bakgrunnen for dette nye ordet er å finne i hennes studier av russiske Mikhail Bakhtins verker fra 1920-årene. Arven etter den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure spilte også en viktig rolle i Kristevas arbeid. Saussure hadde i sine forelesninger (utgitt posthumt i 1916 under tittelen *Cours de linguistique générale*) vist at språketegnet kunne deles inn i to: en *signifikant*, språketegnets lydbilde eller materiale, og et *signifikat*, språketegnets begrep eller mening. Han påsto videre at forbindelsen mellom disse to sidene er *arbitrær*, det vil si at det ikke finnes noen naturlig forbindelse mellom lydene som utgjør et ord og meningen til ordet. Tegnet ble ikke lenger oppfattet som referensielt i tradisjonell forstand. Dets referanse er til selve språksystemet og ikke direkte til verden utenfor. Dette medfører viktige endringer i forståelsen av språkbruk generelt. Blant annet må tanken om at den enkelte språkbruker ”står bak” meningen i de ordene han eller hun velger forkastes. Det er nemlig slik at alle valgene bak en språkhandling foretas inne i et system som eksisterer forut for enhver språkbruker, sier Saussure. Overført til det litterære området, kan dette også få viktige følger for synet på litteraturen som kunstform: ”No longer the product of an author’s original thoughts, and no longer perceived as referential in function, the literary work is viewed not as the container of meaning but as a space in which a potentially vast number of relations coalesce” (Allen 2003: 12).

Også Bakhtin er opptatt av ordets relasjonelle natur. Men for ham er dette snarere enn lingvistisk fundert, knyttet til sosial kontekst, tid og sted for ytringen. Han argumenterer, i motsetning til Saussure, for at språket ikke på noe tidspunkt kan ordnes i et synkront system.

Det er fordi språket alltid er i ferd med å bli – det står aldri stille. ”Language, seen in its social dimension, is constantly reflecting and transforming class, institutional, national and group interests” (Allen 2003: 18). Bakhtin argumenterer for at alle utsagn er *dialogiske*, at deres mening er avhengig av hva som er blitt sagt tidligere, og av hvordan de vil bli forstått av andre. Det er altså slik, også i litteraturen, at alle utsagn er avhengige av, og knytter an til andre utsagn. Dette kommer særlig til uttrykk i det Bakhtin kaller den *polyfone* roman. Polyfoni er gresk og betyr flerstemmighet. Den polyfone roman er følgelig en roman hvor flere ulike stemmer sidestilles, uten å være underordnet en absolutt forfatterinstans. Bakhtin erklærer ikke med dette, slik Roland Barthes gjør på 60-tallet, forfatterens død. Forfatteren står fortsatt bak verket i Bakhtins verden, men han eller hun trer ikke inn i det som en autoritær guide.

Det er dette tankegodset Julia Kristeva tar med seg, og bygger videre på i sitt eget arbeid. Hun ønsker å vise hvordan enhver tekst er en mosaikk av sitater fra andre tekster – er *intertekstuell*. Intertekstualitet, slik Kristeva bruker ordet, viser altså ikke til påvirkning eller lån i tradisjonell forstand, men snarere til det uunngåelige i at tekster forholder seg til andre tekster. Det er heller ikke slik at begrepet forbeholdes litteraturen og litteraturteorien. Kristeva var tilknyttet det intellektuelle miljøet rundt tidsskriftet *Tel Quel*, sammen med blant andre Roland Barthes, Jacques Derrida og Michel Foucault, som var viktig i etableringen av den *poststrukturalistiske* skolen. Felles for disse var ønsket om å avsløre det påstått stabile forholdet mellom signifikant og signifikat, som i følge dem ble brukt til å rettferdiggjøre ideologisk undertrykkelse. Deres viktigste våpen i denne kampen ble *teksten*. Kristeva benyttet intertekstualitetsbegrepet for å demonstrere at stabil mening i en tekst er en umulighet.

Etter Kristeva har flere andre teoretikere operert med begrepet intertekstualitet, og gitt det et til dels annet innhold enn hun fylte det med. Franske Gérard Genette er blant dem som har benyttet seg av begrepet. Hos ham får det en mer spesifikk betydning enn det hadde hos Kristeva, og inngår som en underkategori i det han omtaler som *transtekstualitet*. Dette begrepet dekker tilnærmet det samme som intertekstualitetsbegrepet til Kristeva. Allen kaller det da også et sted for ”intertextuality from the viewpoint of structural poetics” (Allen 2003: 98). Det er nødvendig for Genette å distansere seg fra Kristeva og den poststrukturalistiske forståelsen av intertekstualitet. For ham er begrepet nemlig et analyseredskap som skal kunne være til hjelp i organiseringen av tekster og fungere avgrensende i tolkningen av dem – stikk i strid med poststrukturalistisk tankegang.



Transtekstualitet dekker for Genette alt det som setter en tekst i forbindelse med andre tekster, enten åpenlyst eller skjult. Han deler begrepet inn i fem kategorier: *Intertekstualitet* er direkte tilknytningspunkter mellom to tekster (allusjoner, sitater), *paratekstualitet* er tekstelementer som formidler mellom verkets indre og ytre (titler, epigrafer, intervjuer), *metatekstualitet* er tekster som direkte omhandler andre tekster, *hypertekstualitet* er tekster som har strukturelle likheter med andre verk, og sist, *arketekstualitet* er kategorisering i form av sjangerbenevnelser og liknende. Genette nøyer seg riktignok ikke kun med å kategorisere disse fenomenene, han gir seg også inn på å diskutere motivene bak deres eksistens og utforming. Av den grunn vil hans tekster omhandlende disse fenomenene være av spesiell interesse for min behandling av Renbergs roman. Særlig vil kategoriene paratekstualitet og intertekstualitet, i kombinasjon med tidligere omtalte kategorier hentet fra kulturstudiene, kunne danne utgangspunkt for en spennende diskusjon omkring popmusikkens plass i *Mannen som elsket Yngve*.

### 3.2 Tore Renberg og *Mannen som elsket Yngve*

Tore Renberg (f. 1972) har allerede rukket å bli et etablert navn på den norske litterære scenen. Siden han debuterte i 1995 med kortprosa boka *Sovende floke*, som han ble tildelt Tarjei Vesaas' debutantpris for, har han gitt ut ytterligere én kortprosasamling og flere romaner. Han har også skrevet flere bøker for barn, i tillegg til manuskriptet til filmen *Alt for Egil* (2004). Renberg ledet programmet *Leseforeningen* i NRK TV på slutten av 90-tallet og har også spilt i flere band. Han har beskrevet seg som en amatør i forholdet til musikken, men med bandet Verdensrommet ga han i 2002 ut EPen *Alt e dine venner*, og i februar 2006 kom debutalbumet til hans nye band Stavnger Energi, *Det amerikanske valget*, ut. Hans populærkulturelle interesser speiles i presentasjonen Cappelen, et av forlagene han har vært tilknyttet, gir av ham på sin internettside. Her finnes en liste over "Renbergs egne favoritter", og i tillegg til skjønnlitterære verker finnes både filmer og flere plater, alle innenfor sjangeren popmusikk.

Utgivelsen av *Mannen som elsket Yngve* i 2003 ble av mange, inkludert forfatteren selv, omtalt som en dreining i Renbergs forfatterskap. I *Dagbladet* kunne man lese at "Renberg tar ikke seg selv så høytidelig lenger. Han er ute av 90-tallsdvalen, som han selv sier, han har fått tilbake sitt politiske engasjement, og han fikk lyst til å skrive historien om

ungdomstida si.”<sup>26</sup> Mens Renbergs tidligere romaner hadde vært til dels eksperimenterende i formen, ønsket han nå å overføre rockens energi og rett-fram-holdning til romanen. Rocken ble også overført i en mer direkte forstand – i form av utdrag fra rocketekster som inngår i romanteksten. Det er for øvrig også en roman med mye prat *om* popmusikk. Hovedpersonen, 17 år gamle Jarle Klepp, spiller selv i et band, Mathias Rust Band. Det er allikevel ikke slik at dette er en bandroman, eller en fanroman. Som i *Beatles* og *Sveve over vatna* er popmusikken bare ett av flere temaer, og heller ikke det mest sentrale.

*Mannen som elsket Yngve* omhandler noen skjebnesvangre dager i Jarle Klepps liv vinteren 1990, fortalt av ham selv som 30-åring i 2003. En voldsom og høyst uventet forelskelse i Yngve, en ny gutt på skolen, river Jarle ut av sitt vante liv og inn i en tilværelse full av forhåpninger, løgn, usikkerhet og fortvilelse. Rundt ham står kjæresten Katrine, den radikale bestekameraten Helge, en alkoholisert far han besøker annenhver helg, og en mor han bor hos og som mister jobben sin i det private næringsliv. Renberg har skrevet en roman som på tross av sitt korte tidsrom, bærer preg av å være en oppvekstroman. Politiske, historiske og populærkulturelle begivenheter blir skildret og danner bakteppet for romanens sentrale handling: Jarles kjærlighetshistorie.

### 3.2.1 Et rocka ytre

*Para* er gresk og betyr 'ved siden av'. Paratekstualitet er da også et grensefenomen, sier Genette i sitt verk *Seuils* (*Paratexts* i engelsk oversettelse) som ble gitt ut første gang i 1987. Men "[m]ore than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*, or – a word Borges used apropos of a preface – a 'vestibule' that offers the world at large the possibility of either stepping ininside or turning back. It is an 'undefined zone' between the inside and the outside" (Genette 1997: 2). Parateksten er følgelig all den teksten som finnes enten helt utenfor hovedteksten, eller i dens utkant, og som står i et direkte forhold til denne. Dette kan være alt fra titler, forord og epigrafer, til intervjuer med forfatteren og forlagets presentasjon av det aktuelle verket. Genette deler parateksten inn i to undergrupper: *periteksten* er den parateksten som finnes *i* selve verket, mens *epiteksten* er den som er lokalisert utenfor verket. Jeg vil begynne dette kapitlet med å studere periteksten i *Mannen som elsket Yngve*, for deretter kort å si noe om dens epitekst.

*Mannen som elsket Yngve* er en tittel som i motsetning til *Beatles*, *Destroyer* eller *Popsongar*, ikke umiddelbart sender tankene i retning av popmusikkens område. Renberg har

---

<sup>26</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2003/03/24/364785.html>

altså ikke valgt en tittel som snakker spesielt til et popmusikkinteressert publikum, slik Saabye Christensen, Ramslie og Grytten kan sies å ha gjort. Han har i stedet valgt en tittel som beskriver hovedtemaet i romanen, nemlig Jarles forelskelse i, og kjærlighet til Yngve. Tittelen er nok også valgt med tanke på å vekke spesiell oppmerksomhet hos det lesende publikum, gjennom understrekingen av at det er en *mann* som elsker Yngve. Det er videre fullt mulig å tolke også denne tittelen som intertekstuell, om enn på et mindre spesifikt nivå enn de ovenfor nevnte titlene. Innenfor så vel film og litteratur som popmusikk, er det lange tradisjoner for å benytte seg av konstruksjonen *The man who...* eller *Mannen som...* i titler. Kjente eksempler fra filmens verden er Hitchcocks *The Man Who Knew Too Much* (1934) og den norske komedien *Mannen som ikke kunne le* (1968). I litteraturen finnes Kafkas roman *Mannen som forsvant* (1927), som først ble gitt ut etter forfatterens død under tittelen *Amerika. Mannen som forsvant* var riktignok Kafkas planlagte tittel, og i nyere norske oversettelser er det denne tittelen som er brukt. Fra popmusikken kan nevnes David Bowies album *The Man Who Sold the World* (1970) og Travis' salgssuksess fra 1999, som kort og godt het *The Man Who*. Renbergs tittel har altså ikke én spesifikk referanse, den knytter i stedet an til en hel tradisjon innenfor kunsten generelt.

Om ikke tittelen kan tolkes som en entydig popmusikalsk referanse, skal man ikke bla seg lenger inn i *Mannen som elsket Yngve* enn til første side etter tittelbladet for å finne en slik. Som sagt benytter Renberg seg av et utdrag fra en poptekst allerede i romanens første epigraf. Utdraget er hentet fra sangen "Uh-oh, love comes to town" (slik det står i kildeanvisningen bak i romanen og ikke "Uh-oh, love has come to town" som det står i selve epigrafen) av Talking Heads, som er å finne på albumet *77*, fra, nettopp, 1977. Epigrafen er et så viktig paratekstuellt fenomen at Genette vier det et helt eget kapittel i sitt verk. Han begynner med å definere epigrafen som "a quotation placed en exergue [in the exergue], generally at the head of a work or a section of a work" (Genette 1997: 144). Deretter gir han en presentasjon av epigrafens historie fra dens fødsel og fram til hans samtid. Genette finner ingen tilfeller før i det 17. århundret, og det er først i det 18. at det blir vanlig praksis å operere med epigrafer i skjønnlitterære verker. Til å begynne med er det særlig i de britiske, gotiske romanene at epigrafene er tallrike, men franske forfattere følger snart etter. Genette hevder at epigrafetekstene her blir valgt like mye ut ifra hvilken forfatter som står bak (svært ofte Shakespeare), som innholdet i de aktuelle tekstene. Dette er, som vi skal komme tilbake til, en svært interessant påstand også i forbindelse med de popmusikalske epigrafene, som florerer hos Renberg og flere andre forfattere, både norske og utenlandske. Under realismen forsvinner epigrafen nærmest fullstendig ut av romanen, sier Genette, før den kommer inn

igjen etter at denne bølgen har lagt seg. Genette gir videre en utdypende presentasjon av epigrafen og av dens funksjoner i det skjønnlitterære verket. Epigrafen er som regel allografisk, det vil si at den er skrevet av en annen forfatter enn den som står bak det verket den opptrer som epigraf i. Den er følgelig et sitat. Det har riktignok forekommet betydelig ”juks” i forbindelse med epigrafer, viser Genette. Enkelte forfattere har for eksempel skrevet epigrafene selv, for så å kreditere andre forfattere for dem. Når det gjelder epigrafens funksjoner, beskriver Genette fire slike. Ingen av disse er eksplisitte, for som Genette selv sier: ”[T]he use of an epigraph is always a mute gesture whose interpretation is left up to the reader” (Genette 1997: 156). De to første funksjonene han tillegger epigrafen, er å kommentere eller utdype tittelen og selve teksten. Den tredje er å knytte an til en bestemt forfatter. Som vi har sett hevder Genette at en epigrafetekst blir valgt like mye ut fra *hvem* som står bak den, som *hva* den sier. Den fjerde funksjonen er rett og slett det Genette omtaler som ”epigraf-effekten”. En epigraf sørger helt enkelt for tilstedeværelsen av en epigraf, og dette kan igjen være viktig for å signalisere kulturell og intellektuell tyngde.

Den første epigrafen i *Mannen som elsket Yngve* er som sagt fra Talking Heads-låta ”Uh-oh, love comes to town”, og den er gjengitt slik: ”Why am I going out of my mind/ whenever you’re around?/ The answer is obvious/ love has come to town”. Dette er det første stykket sammenhengende tekst av en viss lengde leseren møter i Renbergs roman, og det gir et tydelig signal om hvilken vei romanen vil følge. *Mannen som elsket Yngve* er en roman som handler om nettopp kjærlighetens, eller forelskelsens, dramatiske virkning på sitt ”offer”. Det vil altså være korrekt å påstå at Genettes to første funksjoner, at epigrafen virker kommenterende og utdypende i forhold til både tittel og teksten som helhet, absolutt er gjeldende for denne epigrafen. Framstillingen av kjærligheten som noe som kan få en til å gå fra forstanden, og som river en ut av sitt vante mønster, er den samme i romanen som i sangen. Også sangens bilde av kjærligheten, som en ytre størrelse som ”kommer til byen”, kan ses i sammenheng med at romanens kjærlighetsobjekt, Yngve, kommer flyttende fra Haugesund til Stavanger.

Selv om det synes åpenbart at Renberg har valgt en epigrafetekst som fungerer kommenterende i forhold til tittelen og den etterfølgende romanteksten, er det fullt mulig å anta at det også kan finnes ytterligere motiver bak valget av akkurat denne teksten. Utover det at den slår an tonen tematisk, kan ikke selve epigrafeteksten sies å være slående i sin originalitet, verken når det gjelder innhold eller utforming. En liten detalj som er verdt å merke seg i den sammenheng, er at teksten, i likhet med sangens tittel, faktisk ikke er korrekt gjengitt i romanen. Mens teksten, både i David Byrnes (vokalist i Talking Heads) munn og i

coverheftet som følger med plata, lyder ”Why am I going out of my *head*?” (min utheving), er den, som vi har sett, i Renbergs roman gjengitt slik: ”Why am I going out of my *mind*?” (min utheving igjen). Uten å legge alt for mye i dette (forklaringene kan være mange), er det allikevel fristende å tolke det i retning av at den helt nøyaktige ordlyden i teksten ikke har vært det utslagsgivende for Renbergs inklusjon av den i sin roman. Det er trolig at Genettes tredje funksjon, det å knytte an til en bestemt forfatter eller scene, har vært av viktighet også for Renbergs valg av epigraftekst. Det er i alle fall mye som peker i retning av dette. Er det ikke trolig at Renberg kunne ha funnet et tekstutdrag som sier omtrent det samme, på omtrent samme vis, også hos en annen kilde? I et dikt, i et filosofisk verk, i en dagbok eller i en annen roman? Hvis jo, hvorfor er det slik at valget allikevel har falt på akkurat ”Uh-oh, love comes to town” av Talking Heads? Sett i forbindelse med romanens øvrige epigrafer og dens handling, er det liten tvil om at det at epigrafteksten er hentet fra en popsang, er av viktighet. De fleste epigrafene i *Mannen som elsket Yngve* er hentet fra nettopp sanger i denne sjangeren, og popmusikken er, som sagt, en sentral størrelse også i selve teksten. I tillegg til å være hentet fra popmusikken, må Renbergs epigraftekster sies å være hentet fra et bestemt område innenfor popmusikken.

Alle de aktuelle tekstutdragene er hentet fra låtmaterialet til artister eller band som opererer, eller opererte, innenfor den *alternative* popscenen. Dette er en scene hvor man er opptatt av å markere avstand til de kommersielle sidene ved popscenen og hvor originaltetskravet står sterkt, både på musikk- og tekstsiden. De artistene Renberg har ”kuppet” inn i teksten sin, er artister som i all hovedsak er blitt bedre tatt imot blant kritikerne enn de er hos det store platekjøpende publikum. De er kort og godt artister for *kjennerne* blant oss. Interessant er det å registrere at Renberg i likhet med Ole Idar Kvelvane har forsynt seg av The Stone Roses’ produksjon. Han har i tillegg hentet materiale fra The Smiths, et band nok mange har fått med seg at også ligger Frode Gryttens hjerte nær. Grytten har benyttet seg av dette bandets produksjon i flere av sine tekster, og i sceneversjonen av hans *Bikubesong* inngår flere av bandets sanger. Det er altså etterhvert mulig å ane et visst mønster når det gjelder hvilke artister det lånes tekstmateriale fra, også på et mer generelt nivå. I den nyere norske skjønnlitteraturen ser det ut til at særlig britiske gitarpopband som hadde sin storhetstid på sent 80-tall og tidlig 90-tall, blant dem altså The Smiths og The Stone Roses, står sterkt. Årsakene til dette kan være flere, men at disse bandene har vært viktige for de aktuelle forfatterne personlig i deres ungdomsår, er nok den mest sannsynlige. Dette er også band, og da særlig The Smiths, som har vakt oppmerksomhet til dels på grunn av sine karakteristiske tekster. Vi husker Kvelvanes understreking av popsangens dannelsesfunksjon i forlengelsen

av en Springsteen-tekst. Morrissey, tekstforfatter og vokalist i The Smiths, er en skikkelse mange forfattere har latt seg fascinere av. Frode Grytten forklarer det slik i et intervju med Aftenposten: ”Morrissey synger om det å være menneske. Endelig innrømmet noen at de ikke hadde kontroll over livet, karrièren eller kjærligheten. Endelig noen som sa det! De var på vårt parti!”<sup>27</sup>.

De popsangene som har forsynt Renberg med epigraftekster, er godt spredt utover tidsaksen og representerer flere ulike undersjangre av popmusikken. Mens musikken som blir omtalt i selve teksten kan lenkes til den unge Jarles smak og interesser, må epigrafene forstås som utvalgt av den eldre Jarle, eller forfatteren. Av de søtten artistene som det er hentet materiale fra i romanen, figurerer seks av dem på listen over ”Renbergs favoritter” på Cappelens internettside. Årsaken til at disse epigraftekstene må tilskrives den voksne Jarle/Renberg, i tillegg til at det er han som forteller historien, er at flere av dem er av nyere dato, helt opp til 2002. Faktisk er svært lite av popmusikken i romanen, også den den unge Jarle hører på, fra den perioden som beskrives. Med unntak av The Smiths, Pixies og The Stone Roses, er det få av favorittene til Jarle som var på høyden rundt 1990. Den unge Jarle beklager seg da også over å leve på feil tid når det kommer til popmusikken: ”Jeg har ofte syntes jeg ble født for sent. [...] Å være fem år i 1977 er helt mislykka med tanke på at det var da Sex Pistols ga ut *Anarchy in the UK*. [...] Å ikke ha vært der i 1966, 1967 eller 1968, er like mislykka” (274). Derfor får vi, paradoksalt nok, i romanen som i følge Cathrine Sandnes er ”den beste fortellingen om hvordan det var i 1990”<sup>28</sup>, ikke vite så mye om popmusikken fra 1990.

Til tross for at de til en stor del tilhører den alternative popscenen, blir også de artistene norske forfattere låner tekstmateriale fra, utsatt for den typen heltedyrkelse som kjennetegner popscenen generelt. Et eksempel fant vi i Dag-Olav Sørensens dyrkelse av The Stone Roses i *Astronautar*. En slik stjernestatus er det høyst sjelden utøvere på den skjønnlitterære scenen oppnår, og dette kan nok for enkelte forfattere oppleves som et savn, om ikke på egne vegne så i alle fall på litteraturens. En vanlig forklaring på dette har vært at popmusikken har *noe* skjønnlitteraturen ikke har. Et sitat tilskrevet Jan Kjørstad, gjengitt av Øyvind Holen, sier at ”[r]omanen nådde sitt høydepunkt for lenge siden. Nå er musikk det viktigste kulturuttrykket. Det er den drivende styrken. Pop har musikken, ordene, bildene,

---

<sup>27</sup> <http://www.aftenposten.no/oslopuls/culture/article622523.ece>

<sup>28</sup> Sitatet er fra *Bokspeilet* og er gjengitt på baksiden av pocketutgaven av romanen.

filmene. Litteraturen har bare ordene”<sup>29</sup>. For enkelte forfattere har skjønnlitteraturens eventuelle framtidige suksess følgelig blitt satt i sammenheng med eksistensen av litterære ”popstjerner”. Ole Idar Kvelvane mener at slike allerede eksisterer, og at det av den grunn er lov til å være positiv på litteraturens vegne: ”[D]et finnes litterære popstjerner. Ari Behn er et lysende eksempel på det. Så det er framdeles håp for litteraturen.”<sup>30</sup> Det er altså mulig å ane en form for, om ikke misunnelse så i alle fall fascinasjon, overfor popscenen blant norske forfattere. En dristig påstand kunne følgelig være at popmusikkens økende tilstedeværelse i norsk skjønnlitteratur, i alle fall til dels, kan ses som resultatet av et ønske om å nærme seg denne scenen. Gjennom å ta popmusikken med inn i sine romaner og noveller, vil kanskje noe av popmusikkens stråleglans kunne skinne igjen i litteraturen? Genettes tredje epigraffunksjon beskriver nettopp et slikt ønske om å oppnå en forbindelse til den siterte forfatteren og dennes verden. Om ikke det er berømmelsen som er det mest ettertraktede blant forfatterne som knytter bånd til popmusikken, kan det være flere andre verdier tilknyttet denne scenen som framstår som attraktive for disse. Som vi så i første kapittel, om *Sennepslegionen*, er rocken innhyllet i et slør av noe mystisk, kanskje til og med farlig, som det kan være fristende for en forfatter å nærme seg. Erlend Erichsens *Nasjonalsatanisten* er et godt eksempel i så måte. Andre verdier popmusikken innehar, og som kan være ønskelige i den ”triste skjønnlitteraturen”, er ungdommelighet, glam, energi og råhet. Ved å hente inn godt valgte og riktig gjengitte epigrafetekster fra kredible popband, kan man altså uten særlig stor egeninnsats oppnå å sole seg i glansen fra disses renommé. Feilsitering derimot, som i Renbergs første epigraf, kan i verste fall tenkes å resultere i at de ivrigste tilhengerne av Talking Heads avfeier forfatteren som en kredibilitetssøkende jukse-maker. At epigrafen oppnår ønsket virkning er selvfølgelig også avhengig av at leseren kjenner til bandet eller artisten som siteres. Effekten av å lese ”what a terrible mess I’ve made of my life”, epigrafen ved inngangen til kapittel 15 i *Mannen som elsket Yngve*, er sannsynligvis betraktelig større for en leser som kjenner til The Smiths’ tekst- og musikkunivers, enn for en leser som ikke gjør det.

Et interessant fenomen som jeg hittil har latt passere ukommentert, er Renbergs kombinasjon av ”popepigrafene” med epigrafer hentet fra andre og mer tradisjonelle kilder. Den første epigrafen i romanen, det omtalte utdraget fra Talking Heads-låta, står nemlig ikke alene. Nei, rett under den følger en annen epigraf, og den med et helt annet opphav enn den første. Denne epigrafen utgjøres av et utdrag fra Eric Hobsbawms *Ekstremismens tidsalder*, et

---

29

<http://www.mic.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2005091415051426544289>

<sup>30</sup> Se note 29.

historieverk som tar for seg det 20. århundrets gang. Dette utdraget lyder slik: ”Det kan imidlertid ikke være alvorlig tvil om at en epoke i verdenshistorien endte og en ny begynte i slutten av 1980-årene og begynnelsen av 1990-årene.” Dette er også en epigraf som fungerer kommenterende i forhold til teksten som helhet, om ikke i forhold til tittelen. Renberg gir nemlig et bilde i romanen sin, om enn noe overflatisk, av en historisk brytningstid. Særlig beskrivelser av Jarles politiske refleksjoner og av historietimene på skolen, hvor en engasjert lærer gjentar innholdet i Hobsbawm-sitatet jevnlig, benyttes i dette henseendet. Utdraget fra Hobsbawm er med på å gi autoritet til Renbergs framstilling av den historiske epoken han skildrer, som spesielt interessant. Det er nok ikke tilfeldig at han har gått til Hobsbawm, en internasjonalt anerkjent historiker, for å finne et slikt tekststykke, og ikke til for eksempel en popsang, hvis det hadde latt seg gjøre. Allikevel er det noe viktig Renberg signaliserer ved å plassere disse to epigrafene sammen, og å kombinere ”popepigraver” med epigraver hentet fra verker av blant andre Honoré de Balzac og Thomas Mann, slik han gjør videre utover i romanen. Ved å føre disse ulike kildene sammen i én og samme roman, alle for å kommentere og belyse hans egen tekst, vil Renberg vise leseren at popmusikken kan fungere like godt som de store verkene i verdenslitteraturen i så måte. Poptekster kan være noe mer enn det ”våset” en artist synger for å ha noe å henge melodien på, slik de mest fordomsfulle kunne tenkes å uttrykke seg. Gjennom å la popmusikken spille en rolle på så direkte vis i sin roman, kan Renberg sies å delta i den stadig pågående oppvurderingen av denne sjangeren. Han går like gjerne til Björk som til Thomas Mann for å finne de ordene som kan kaste et megetsigende lys over det kapitlet han skal til å skrive, eller nettopp har avsluttet. Popmusikken rommer store kvaliteter, også på tekstsiden, synes å være forfatterens budskap. ”Det finnes dårlige ting både i populær- og høykulturen. Jeg er mer opptatt av kvalitet enn av sjangermessige regler”<sup>31</sup>, sier han i et intervju med *Under Dusken*, studentavisa i Trondheim. Det at detaljerte kildeanvisninger er inkludert bak i romanen, kan jo også forstås som en form for misjonering: Leseren er herved oppfordret til å oppsøke disse godbitene. Gjør du det, vil du ikke bare kunne få flere fine kunstoplevelser, du vil også kunne komme til å oppleve romanen du leser, eller nettopp har lest ferdig, som både annerledes og rikere enn om du lar det være.

En forfatter som forholder seg aktivt til popmusikk i tekstene sine, vil kunne tematisere dette forholdet også utenfor de aktuelle tekstene. Gjennom hva han eller hun (stort sett alltid han) sier i intervjuer og liknende, kan forfatteren enten bekrefte og utdype relasjonen til popmusikken, eller tone den ned. Også hvordan forfatterens forlag velger å

---

<sup>31</sup> <http://www.underdusken.no/html/2004/08/3189.php>



markedsføre et verk, kan være av betydning i denne sammenhengen. Vi snakker følgelig om det Genette kaller for epitekst. Tore Renberg er en svært utadvent forfatter og debattant, og hans verker er følgelig omgitt av en stor mengde epitekst. Den epiteksten som inkluderer intervjuer, anmeldelser og annen omtale, og som det er mulig for alle å komme i kontakt med, titulerer Genette *offentlig* epitekst. Forfatterens etterlatte papirer og private korrespondanse derimot, tilhører den *private* epiteksten. Epiteksten i tilknytning til *Mannen som elsket Yngve* var, som vi har sett, blant annet fokusert på det retnings skillet som romanen utgjorde i Renbergs forfatterskap. I den sammenheng ble også popmusikken et tema. Renberg ønsket nemlig å understreke at denne musikken hadde vært viktig for ham i endringsprosessen. Dette utdraget fra et intervju med en journalist fra *Dagbladet* er beskrivende i så måte:

Jeg ville overføre den energien som finnes i rocken til romanen. Forfatterne på min alder har vokst opp med «Beatles» og «Hvite niggere». De har lest Bukowski og Bjørneboe. Likevel ender de opp med å skrive tørre, minimalistiske fortellinger som befinner seg langt fra virkeligheten, sier Tore Renberg, som glatt innrømmer at han selv har vært en av disse wannabe-forfatterne.<sup>32</sup>

Forfatteren var også opptatt av å forsvare popmusikkens tematiske plass i romanen, etter dens utgivelse. ”Jeg er trøtt og lei av at populærkulturen som omgir oss til daglig ikke blir verdsatt. Den er veldig viktig i menneskenes liv”<sup>33</sup>, forklarte han i *Under Dusken*. Renberg har i tiden etter *Mannen som elsket Yngve* fått stadig flere henvendelser fra aviser og magasiner som ønsker å diskutere popmusikk med ham, og av og til faktisk bare det. 25. oktober 2005 benyttet avisa *Østlendingen* Renberg som en slags ekspertkommentator i en diskusjon omkring høstens platetitler. Han blir her omtalt av avisas journalist som ”sånn cirka Norges mest rock-interesserte forfatter”<sup>34</sup>. Det kan altså ikke herske noen tvil om at Renberg, i likhet med blant andre Frode Grytten, ikke bare finner det akseptabelt, men også *ønsker* å få sitt navn knyttet til popmusikk. Kanskje ikke så overraskende for en forfatter som har uttalt at ”[f]or meg vil det alltid være like viktig med popmusikk som med Dostojevskij”<sup>35</sup>.

### 3.2.2 Pop under huden

Tore Renberg har på ingen måte forvist popmusikken til tekstens utkant i sin roman. Også i selve romanteksten er denne musikkformens tilstedeværelse betydelig. Jarle er en aktiv popmusikklytter og -debattant, og han spiller som nevnt i bandet Mathias Rust Band. Det ville

---

<sup>32</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2003/03/24/364785.html>

<sup>33</sup> Se note 31.

<sup>34</sup> <http://www.ostlendingen.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20051026/MUSIKK/110261003>

<sup>35</sup> Se note 31.

faktisk ikke være uriktig å påstå at det i *Mannen som elsket Yngve* eksisterer en ”bandroman i romanen”. Flere av temaene vi husker fra bandlivet i *Sennepslegionen*, som vennskap, kreativitet og konflikt, ja, til og med rus, om enn i langt mindre dionysiske former enn hos Oslobandet, finner vi igjen her. Dette vil riktignok ikke utgjøre det sentrale temaet i dette kapitlet. Her vil jeg i stedet fokusere på hvordan Renberg benytter popmusikalsk materiale, i form av utdrag fra poptekster, i persontegningene og miljøbeskrivelsene i sin roman. Jeg vil følgelig se på det Genette omtaler som intertekstualitet, den faktiske tilstedeværelsen av andre tekster i en tekst. Genette selv skriver ikke så mye om dette fenomenet. Intertekstuelle ”spor” sammenlikner han med malekunstens *detaljer*, og disse interesserer ham mindre enn helheten. ”It is the ’structural whole’, the ’total field of relevant relationships’ which Genette directs his work towards” (Allen 2003: 102). Jeg mener allikevel at disse ”sporenes” rolle er så viktig i *Mannen som elsket Yngve*, at et nærblick på dem vil være verdifullt.

Som Dag-Olav Sørensen i *Astronautar*, er Jarle Klepp en elitist. Han vet nøyaktig hvilken musikk som er god og, nesten enda sikrere, hvilken musikk som *ikke* er det. Hans elitisme bergrenser seg riktignok ikke kun til musikk, også når det gjelder film, politikk og verdispørsmål – egentlig det meste – vet han best. Og det beste, det er det som *de få* liker:

Det jeg liker er folk som gjør det andre ikke gjør. Sier noen ja, kan du banne på at Jarle Klepp sier nei. Liker alt for mange en ny plate, for eksempel av R.E.M., deLillos eller The Cure, så vær du sikker på at Jarle Klepp synes bandet var bedre før; *nei, de har mista det*. De som går mot folkemeningen, de kan jeg like. De som gjør det ingen andre gjør. (14)<sup>36</sup>

Det er den 30-årige Jarle som, i 2003, beskriver 17-åringen Jarle på denne måten. Jarle har allikevel ikke endt opp som en ”ensom ulv”, slik Dag-Olav gjorde. Han har både kjæreste og en bestekompis, Helge. Helge og Jarles vei mot vennskapet er riktignok, bokstavelig talt, vendt bort fra ”flokken”. De møtes i sin felles misnøye over en utflukt til Jæren med ungdomsskolen. Det er to skeptiske og lite taletrengte unge menn som blir gående ved siden av hverandre, etterhvert langt bak de andre elevene. Det at Jarle er utstyrt med en walkman gjør allikevel at musikk snart blir et tema. Da det viser seg at Helge ikke bare har hørt om, men også *liker* plata Jarle hører på, *Psychocandy* av Jesus and Mary Chain, er isen brutt. Det ender opp med at de blir gående og diskutere musikk og til dels kommunisere gjennom strofer fra feller favorittsanger:

”Hva med Smiths?” sa han.  
”Holder en knapp på ’The Queen is dead’.”  
”’Meat is murder’ for meg,” sa Helge, ”’The Headmaster

<sup>36</sup> Dersom ikke annet er oppgitt, er alle sitater hentet fra Renberg, Tore. 2004. *Mannen som elsket Yngve*. Oslo, Oktober.

Ritual', 'Nowhere fast', bare kongelåter; 'What she said' ..."  
"...I smoke 'cause I'm hoping for an early death," fortsatte  
jeg, og Helge tok et trekk av røyken mens han nynnnet resten av  
teksten:  
"and I need to cling to something."  
Jeg så på ham. (139)

Oppildnet av å ha truffet en likesinnet, bestemmer de to seg for å stikke av fra resten av skolen, for å gå på kafé og fortsette diskusjonen der. Renberg bruker i dette partiet popmusikk svært aktivt for å si noe om de to guttene. Aage Borchgrevink, som anmeldte romanen i *Vinduet*, mener at dette, i Renbergs tilfelle, er et lite vellykket virkemiddel. I et intervju med Marte Stubberød Eielsen i *Klassekampen*, får han mulighet til å forklare og utdype kritikken sin: "De mange opplistingene i selve teksten, for eksempel av den musikken Jarle hører på, sier ikke noe *mer* om Jarle, uten om det at han liker å være sær"<sup>37</sup>. Problemet, slik Borchgrevink ser det, er at Jarle ikke har noe følelsesmessig eller intellektuelt engasjement i sin musikksmak. Dette gjelder for øvrig også hans politiske meninger, og han ender opp som en flat og tom karakter. Uavhengig av om man sier seg enig eller uenig med Borchgrevink i dette, er det liten tvil om at hans påstand er et interessant utgangspunkt for en diskusjon omkring bruken av popmusikk som faktor i litterære persontegninger. Borchgrevink sier, som vi har sett, at det eneste han får ut av informasjonen om hva Jarle hører på, er forståelsen av at Jarle er sær. Selv dette, kunne man hevde, er det ikke opplagt at enhver leser vil oppfatte. Også en slik tolkning forutsetter en viss kjennskap til popmusikkens verden, og til hvilke band og artister som er regnet for å være for de sære. Renberg gir riktignok klare signaler i retning av at Jarle både er, og vil være, sær, også på andre måter enn gjennom disse opplistingene. Poenget er imidlertid at popmusikk, i like stor grad som å virke meningsbærende og inkluderende, kan fungere meningsstomt og ekskluderende.

Så lenge popmusikken forblir på et opplistningsnivå, vil det kun for en begrenset krets av lesere oppleves som meningsbærende, og også for disse i beskjeden grad. Selv om Dag-Olav Sørensen var av den oppfatning at han sa det meste om seg selv da han fortalte Sofia at han var Stone Roses-fan, så ikke Sofia det slik, og neppe den jevne leseren heller.

Utfordringen for den forfatteren som benytter seg av popmusikk i sin tekst, og særlig i personkarakteriseringen, blir følgelig å gjøre det til noe mer enn "pynt" for kjennerne. Her kan altså intertekstualiteten, slik Genette forstår den, spille en rolle. Sveinung Nordstoga skriver i artikkelen "Å gå ut i verda med hornbrillene til Morrissey – Rock, modernitet og

---

37

[http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical\\_categories/kultur\\_medier/2003/july/tror\\_ikke\\_paa\\_renberg](http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical_categories/kultur_medier/2003/july/tror_ikke_paa_renberg)

identitet i nokre Frode Grytten-tekstar”, publisert i *Norsk litterær årbok 2003*, om hvordan rockens ord, i form av sitater hentet fra rocketekster, i flere av Gryttens tekster er utstyrt med klare *semantiske* funksjoner. ”Den førspråklege togn er ikkje til stades i Gryttens tekstunivers – her er rockens uttrykk meiningsberande for mange av personane” (Nordstoga i *NLÅ 2003*: 213). Det samme vil jeg argumentere for at er tilfelle i flere passasjer også i Renbergs roman.

I scenen hvor Jarle og Helge møtes på skoletur, ender de, som vi har sett, på et punkt i samtalen opp med å snakke sammen gjennom en poptekst. Utover det å vise at de er glade i popmusikk (og kanskje til og med *sær* popmusikk) og at de kan sin engelsk, kan denne ordvekslingen gi oss et interessant innblikk i de to guttenes verden. Det er vanskelig å forestille seg at Renbergs valg av de siterte tekstlinjene fra The Smiths’ sang skulle være foretatt i blinde, eller med propper i ørene. Valget av tekststrofer som gjengis av de to, synes for det første motivert i den situasjonen de befinner seg i, røykende sigaretter. Jarle har akkurat takket ja til sin første sigarett, budt ham av den (tilsynelatende) erfarne røykeren Helge, og det er nok derfor strofen ”I smoke ’cause I’m hoping for an early death” dukker opp i hodet hans. At akkurat denne strofen har festet seg i Jarles hukommelse, virker også forsterkende på det inntrykket som er gitt av ham som pessimistisk anlagt – riktignok på en noe ”tenåringsromantisk” måte. Strofen er heller ikke uten en viss sort humor. Den neste strofen, som Helge synger ut, vitner derimot om en usikkerhet og et ønske om et fast holdepunkt i tilværelsen: ”and I need to cling to something”. Sunget fra en tenåringsgutt til en annen, synes det ikke urimelig å forstå strofen som en innrømmelse. De er begge unge menn som ikke liker å vise svakhet, og popmusikken kan følgelig bli et medium å dekke seg bak i presentasjonen av slike følelser. Renberg lar oss få vite at Jarle, etter at Helge har sunget ferdig, *ser* på ham. Det er første gang dét skjer, inntil da har det bare vært skuling. En kontakt er oppnådd, og roten til et vennskap plantet. De kan begge relatere seg til den teksten de synger til hverandre, og på den måten oppnår de både større innsikt i den andre og en følelse av fellesskap med denne. Popsangen blir et effektivt virkemiddel for to unge menn som nødvendigvis slipper noen tett innpå seg, til å komme tett innpå hverandre. Samtidig blir den også et effektivt virkemiddel for forfatteren, til å la leseren komme nærmere inn på personene han skriver om.

Jarles forhold til popmusikk er et viktig ledd, om ikke fullt så viktig som det var for Dag-Olav Sørensen, i hans identitetsbygging. Vennskapet til Helge ble, som vi har sett, til en stor del grunnlagt på felles preferanser innenfor denne sjangeren. I nær tilknytning til popmusikken, som de foretrekker med et tydelig politisk budskap, har de også etablert en

felles politisk plattform langt til venstre. Dette er kjernen i Jarles selvilde, og for ham en urokkelig sådan, inntil han treffer Yngve. Han blir, som et resultat av forelskelsen i Yngve, kastet ut i en dyp identitetskrise. I de dagene forelskelsen raser som verst, og som utgjør romanens hovedanliggende, er Jarle på mange måter to personer. Han er den gode, gamle Jarle som ble venn med Helge, og han er den nye, *Yngves Jarle*. Yngves Jarle er Jarle slik han forestiller seg at Yngve vil like ham, det vil si, slik han selv oppfatter Yngve. Blant alle de omveltningene denne nye Jarle må foreta i sitt liv, er også de tilknyttet popmusikk viet mye oppmerksomhet. Renberg bruker popmusikken aktivt i framstillingen av Jarles identitetsforvirring. Elitisten Jarle blir jaget på dør av Yngves Jarle. Yngves Jarle har nemlig en helt annen innstilling til popmusikk enn den Jarle vi ble presentert for i de tidligere siterte avsnittene. Første gang denne problemstillingen dukker opp, er da Jarle kommer på uanmeldt besøk hjem til Yngve, og Yngve finner fram utklippsboka si. Yngve viser med dårlig skjult stolthet Jarle et fotografi av seg selv poserende sammen med Simon le Bon, vokalisten i 80-tallsbandet Duran Duran. Dette bandet er blant Jarles potensielle hatobjekter i 1990, og han får et problem i forhold til hvordan han skal te seg:

I 1990 var Jarle ganske langt fra sin barndoms fascinasjon for band som Duran Duran. Denne Jarle, som satt på sofaen med Yngve, hadde ikke ofra noen av disse 80-tallsbanda en tanke på flere år, og hadde han gjort det, ville det vært med forakt. Dette var noe jeg hadde lagt bak meg. Så da jeg fikk se en av de fremste representantene for det jeg da betraktet som et musikalsk lavmål, for kapitalistisk jappedekadense og brutal amoral, i en utklippsbok hos Yngve, var det veldig merkelig. Jeg var ikke helt sikker på hvordan jeg skulle takle det. (68)

Løsningen for ham blir altså å skifte posisjon – å bli Yngves Jarle. Fra dette punktet er Jarle en delt person, også i forholdet til popmusikken. Sammen med Yngve kan han like en annen musikk enn han gjør når han er sitt gamle jeg, nettopp fordi Yngve liker den. Men fordi forelskelsen i Yngve er en så dramatisk begivenhet i Jarles liv, har han store problemer med å akseptere den fullt ut. Han er jo ikke homofil? Derfor ender han opp med å veksle mellom de to Jarlene. I det ene øyeblikket vil han gjøre alt for å bli likt av Yngve, mens han i det neste kan forakte den nye Jarle som bryter med alt det han har stått for tidligere: ”Jeg tenkte på Yngve. Nå får det faen være nok med denne Yngve, nå får du faen ta deg sammen, Jarle, du har dame, og hun er faen så bra, og du har Helge, og han skal du passe deg for å ikke miste, okei?” (159). I tillegg til å revurdere sitt forhold til Duran Duran, begynner Jarle også å spille tennis (sammen med Yngve) og tone ned sin politiske profil.

Til tross for at han endrer sitt forhold til den mer kommersielle popmusikken når han er sammen med Yngve, er det allikevel de gamle favorittartistene Jarle søker til når han er alene, også når han reflekterer over sitt forhold til Yngve. Renberg benytter igjen en poptekst for å

beskrive Jarles følelsesliv. Etter å ha fått penger til overs etter en hårklipp moren har finansiert, kjøper Jarle en plate han mangler med (hvem andre enn) The Smiths. Det er de to første versene og refrenget av sangen "Hand in glove" som blir gjengitt fra Jarles lytting, etter at han har lagt seg. Teksten handler om en kjærlighet som kjennes riktig, men som tekstens jeg er forberedt på at vil vekke oppsikt, noe han ikke akter å bry seg om. Jarle ser for seg Yngve og ham selv når han hører denne teksten, sunget av Morrissey:

Jeg lå med øynene igjen. Det var Yngve og meg Morrissey sang om. Jeg så oss for meg, hvordan vi skulle gå gjennom gatene, han og jeg, hånd i hånd, og vi skulle ikke bry oss om noenting, for det var oss, det var oss, og det hadde ingen noenting med, og jeg gledet meg sånn til å gå på skolen neste morgen, til å komme inn i skolegården, parkere sykkelen, og oppdage Yngve der, til å rope på ham, gå bort til ham og vise ham den nye hårklippen min, som han ville like, som han ville kommentere, som han ville berøre med de lange, tynne fingrene sine. (110)

Yngve kommer ikke på skolen neste dag, og i stedet for å få hans skryt får Jarle en kraftig overhaling av Helge, som ikke liker den nye sveisen hans i det hele tatt.

Selv om Jarle tidlig får forståelsen av at Yngve ikke har det samme spesielle forholdet til popmusikk som han selv har, forblir den en nødvendighet for ham, også i relasjonen til Yngve. Han vil knytte seg enda tettere til Yngve gjennom nettopp denne musikken, og bestemmer seg for å gi ham en plate i gave. utfordringen blir å finne den musikken som kan være bare deres. Han må lete andre steder enn han normalt gjør, det er helt sikkert: "Det var utelukket å kjøpe noe av det Helge og jeg pleide å høre på. [...] Kanskje mer i Katrines gate? [...] Nei. Jeg ville finne noe enkelt, noe som skinte som Yngve skinte, og likevel noe som var spesielt. Helst noe som kunne være vårt, *vår* plate" (183). Popmusikken skal, slik Jarle ser det, styrke båndet mellom de to unge guttene. Siden de har så ulike utgangspunkt, gjelder det å finne noe nytt, som ingen av dem har hørt før, og som derfor kan bli *deres* gjennom en felles oppdagelse. Valget faller på et band Jarle har hørt så vidt på radioen, norske Tre Små Kinesere. Han hører på plata i en lyttestasjon i butikken før han kjøper den: "Det var popmusikk. Nedstrippa, akustiske gitarer, piano, kontrabass, mye bra koring. Fint nok. Jo. Dette kan være vår plate. Jeg flippa til sang to. Roligere enn den første. Nesten litt jazza i kantene, helt på siden av hva jeg pleide å like" (184). Igjen er det teksten som fanger Jarle inn. Den framstår som betydningsfull for ham, og kanskje også for leseren: "Ingen kan si kær/ og ingen kan si kor/ men du e der vel?/ Ingen kan si ka/ og ingen kan si koffor/ du e" (184). Det er ikke vanskelig å forestille seg at denne teksten kan treffe Jarle spesielt sterkt på det aktuelle tidspunktet, hvor Yngve og forelskelsen i ham framstår som noe gåtefullt og utenfor hans egen kontroll. Det er riktignok ikke tilfeldig at det er sangens første vers som blir gjengitt i romanen. Videre utover i "Du e der væl?" blir nemlig det religiøse aspektet mer framtrædende.

Det later til at teksten er rettet til en gudeskikkelse, noe låtskriveren selv, Ulf Risnes, er med på å bekrefte: "Denne sangen ble unnfanget under et solid tordenvær våren 88. Fra min glassveranda i Steinberget kunne jeg se at uværet flyttet seg fra den ene kanten av byen til den andre. Det gjorde et såpass inntrykk at jeg ble litt religiøs"<sup>38</sup>. For at kun det rette meningsinnholdet skal bli overført til romanen, er det følgelig nødvendig for Renberg å beskjære sangteksten noe. Det er først når sangen er kommet til siste strofe, at vi, leserne, får høre mer tekst. Denne strofen lyder slik: "I kveld ska æ vær hjem, no e det vel på tide du kjæm" (185). På denne måten gjør altså Renberg popsangen til noe annet, og kanskje mindre, enn det den var i utgangspunktet. Hans versjon av den i *Mannen som elsket Yngve* er en *amputert* versjon, en versjon hvor det religiøse aspektet er kraftig tonet ned, om ikke helt fjernet. En leser som ikke kjenner til den originale teksten, vil ikke legge merke til dette. En leser som allerede har et forhold til Risnes' tekst, kan derimot tenkes å reagere, enten med skuffelse over at teksten er gjort "fattigere", eller motsatt; med glede over at den er kvitt sin innskrenkende religiøse tydelighet.

Hvordan Yngve liker plata, får ikke Jarle vite før i 2003. Etter at han har overrakt Yngve plata i garderoben under deres siste felles tennistrening, nakne begge to og spionert på av Helge, går det bratt nedoverbakke for Jarle, også i forholdet til Yngve. Yngve forsvinner etter en fest, og det er altså først 13 år senere at Jarle får vite hvorfor, og får anledning til igjen å oppsøke ham. Yngve er, og var også da Jarle kjente ham, schizofren, og har tilbrakt store deler av livet på institusjon, helt siden han forsvant ut av Jarles liv. Når Jarle oppsøker ham på hjemmet der han bor, går det allikevel ikke lang tid før plata med Tre Små Kinesere kommer fram. Den og utklippsboka med fotografiet av ham selv finner Yngve fram fra et skap etter å ha servert Jarle et glass saft. "'Se her,' sa han og holdt fram 365 *Fri* av Tre Små Kinesere. 'Tusen takk for plata du ga meg, jeg likte den veldig godt'" (377). De blir enige om å spille sang nummer to, "Du er der væl?", og Renberg gjengir på ny strofene Jarle festet seg ved den gangen han hørte plata første gang, i butikken. Endelig kan sangen bli *deres*. Det er riktignok mye som tyder på at Yngve er mer opptatt av plata som en gjenstand og et minne enn av sangens tilknytning til deres forhold. Han slår av sangen før den er ferdig og vil raskt gå videre til utklippsboka. Popmusikken er ikke så viktig som kommentator og inspirasjon i hans eget liv som den er det for Jarle. Sangteksten sier noe Jarle kan relatere seg til i forholdet til Yngve, fortsatt, mens den nok ikke er like betydningsfull for Yngve. De to er på ulike nivåer,

---

<sup>38</sup> <http://www.soleplassland.net/>

det vitner også forholdet til musikken om. Besøket ender likevel med at Jarle gjør det han så sterkt ønsket å gjøre 13 år tidligere; å gi Yngve et kyss.

I *Mannen som elsket Yngve* finnes, som vi har sett, en omfattende popmusikalsk intertekstualitet. En bruk av sitater fra poptekster som riktignok ikke finnes her, men som har blitt stadig mer utbredt, er den å la en popsang være med å bygge en scene. Det vil si at forfatteren henter inn en popsang som ”spilles” parallelt med at kapitlet eller scenen skrider fram, og som virker kommenterende i forhold til handlingen. I sin neste roman, som også handler om Jarle Klepp, *Kompani Orheim* (2005), benytter Renberg seg av en popsang på denne måten. I en scene hvor Helge nettopp har blitt dumpet av kjæresten sin spiller han ”Brilliant Trees” av David Sylvain. Tekstutdrag fra denne sangen bryter stadig gjennom i romanteksten og en vekselvirkning oppstår. Denne bruken av en poptekst skiller seg fra for eksempel bruken av Smiths-sangen ”Hand in glove” i *Mannen som elsket Yngve*, ved at popsangen ”slår følge med” romanteksten over tid, og at det altså oppstår en vekselvirkning i større grad. Et annet interessant eksempel på denne typen intertekstualitet kan man finne i første kapittel av Mattis Øybøs for øvrig lite ”popete” roman *Alle ting skinner* (2003). Her møter vi romanens hovedperson, historikeren Otto Horn gående i Oslos gater, lyttende til den engelske gruppa Oasis i øretelefoner. Han treffer en dame som kjenner ham, men som han ikke er i stand til å plassere. Mens de to snakker sammen har Otto øretelefonene rundt halsen, men musikken er ikke slått av. Derfor hører både han og leseren med jevne mellomrom Liam Gallaghers stemme trengende gjennom i teksten. Strofene vi hører er ”All my people right here, right now”, ”D’You know what I mean” og ”Yeah, Yeah”. I samspill med den øvrige teksten fungerer disse strofene stemningsskapende samtidig som de på et vis kommenterer Ottos situasjon. Denne bruken av poptekster i skjønnlitteraturen kan minne om bruken av koret i de greske tragediene. Korets funksjon var her å kommentere handlingen, og å rettlede karakterene. Aristoteles var svært opptatt av at korsangene skulle utgjøre en del av helheten i tragedien. Han så med bekymring på hvordan korsangen mer og mer ble å anse for pauseinnslag. Også Horats var opptatt av korets bidrag til å opplyse, og medvirke i handlingsforløpet. På samme vis kan man stille som krav til popmusikkens tilstedeværelse i romanteksten at den fungerer handlingsrelevant. Dette er på langt nær alltid tilfelle, men av og til kan poptekst og romantekst møtes i bortimot perfekt harmoni.

Den popmusikken som allikevel, potensielt sett, skulle kunne fortelle oss mest om Jarle i romanen, er den han lager selv. Renberg inkluderer flere sitater fra Mathias Rust Bands tekster, som det i all hovedsak er Jarle som står bak, i romanen. Disse utgjør eksempler på noe man kanskje kunne kalle for *fiktiv* eller *falsk* intertekstualitet. Det er som ved den tidligere



omtalte intertekstualiteten, snakk om sitater hentet fra andre tekster, men her tekster som trolig ikke eksisterer utenfor romanen. Den voksne Jarle minnes disse sangene som bandet hans spilte for 13 år siden. Det er lite trolig, til tross for at Renberg er låtskriver og altså kunne ha vært i stand til å skrive dem selv, at disse sangene eksisterer utenfor romanen. Flere av sangene er kun nevnt ved titlene, og ingen av dem gjengis i sin helhet. Allikevel gir Jarle en inngående presentasjon av hele settlista til bandets første, eneste og lite vellykkede konsert. Om sang nummer åtte, ”Flaggstang allsang”, heter det for eksempel:

På tross av sin grenseløse overtydelighet en låt jeg fortsatt kan nynne på en gang i blant, det var en anti-nasjonalistisk og anti-militaristisk og anti-folkelig sang som tok utgangspunkt i nasjonaldagen. Den var ganske pompøs i melodien, blanda opp med nyeiv, som en blanding av tidlig Alarm, Clash anno 82 og Costello anno 77, hvis jeg skal våge å sammenligne MRB med såpass hederlige folk. Vi kranvla alltid om tempoet på den, Helge mente jeg dro den ned. Refrenget var sånn, og det hadde vel ikke skada om jeg hadde gått noen runder til med teksten: ”Flagg på stang, kraft allsang/ Du vet ikke hva du gjør/ men du liker det som før”. Da vi spilte den live insisterte Helge på å gjøre nazihilsen i introen: ”Det er ironi, mann!” (171)

Det ironiske og humoristiske aspektet er framtrødende i denne passasjen. Renberg velger å gjøre Mathias Rust Bands tekster til et humoristisk element i større grad enn å la dem virke utdypende i personbeskrivelsen av Jarle. Samtlige av Jarles tekster er svært politiske og temmelig banale. De avslører lite av hans personlighet utover en slagordpreget revolusjonær holdning. Det synes altså korrekt å påstå at sitatene hentet fra faktiske popsanger, virker mer informative om Jarle og hans situasjon enn hans egne tekster gjør.

### 3.2.3 *Rockens energi?*

”Jeg ville overføre den energien som finnes i rocken til romanen”<sup>39</sup>. Denne uttalelsen kom, som vi har sett tidligere, Tore Renberg med i forbindelse med utgivelsen av *Mannen som elsket Yngve*. Han var lei av den tørre, minimalistiske og virkelighetsfjerne litteraturen han selv og flere av hans jevngamle forfatterkolleger hadde produsert de siste årene. Vi har allerede sett hvordan han i denne romanen benyttet seg av popmusikk, deriblant en god dose rock, i epigrafer og sitater. Nå er det på tide å undersøke om rocken kan sies å ha inntatt romanen, også med sin *energi*, slik forfatteren selv hevder. Før vi kan gjøre det, er det riktignok helt nødvendig å forsøke å fange betydningen av dette begrepet.

Rockens energi er ingen vitenskapelig størrelse, og Renberg er heller ikke på noen måte presis i sin definisjon av størrelsen. Ut ifra det gjengitte sitatet synes denne energien like mye å påvirke det tematiske som det rent skrivetekniske i romanen. Renberg beklager seg

---

<sup>39</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2003/03/24/364785.html>

over en tørr, minimalistisk og virkelighetsfjern litteratur, og han later til å mene at rockens energi kan føre bort fra dette. Det kan altså vise seg lite hensiktsmessig å lete etter rockens rytmer (heller ikke disse er greie å definere) i romanteksten. Et intermedialt perspektiv vil bli mer aktuelt i neste kapittel, i behandlingen av Gryttens og Zetlitz' noveller. Her kan det i stedet være vel så interessant å forsøke å spore en *holdning* i teksten, holdt oppe av det Renberg kaller rockens energi. Før vi kan gjøre det, må vi riktignok se litt nærmere på hva Renberg selv kan mene med begrepet. Det er lite som tyder på at han sikter til det Schiller omtalte som *naiv* litteratur, som har vært et ideal i visse deler av rockeverdenen og som vi så nærmere på i forbindelse med bandromanen. Renberg er nemlig tilhenger av den sjangeren Sennepslegiones medlemmer ikke kunne fordra, new wave, eller nyveiv som den ble hetende i norsk tapning. Dette er en rockemusikk som ikke er redd for å lukte av vekttall og filmklubb<sup>40</sup>. I forbindelse med sitt eget band, Stavanger Energi, har Renberg også uttalt at "[h]vis jeg skal drive med rock, synes jeg det er viktig med en intellektuell slagside"<sup>41</sup>. Som tilhenger av intellektuell rock, er det vanskelig å forestille seg at forfatteren skulle opptre med et ideal om en *naiv* litteratur inspirert av "dum" rock. Rockens energi står følgelig, for Renberg, ikke i opposisjon til en intellektuelt reflekterende litteratur. *Mannen som elsket Yngve* rommer da også flere mer og mindre intellektuelle refleksjoner, både i tilknytning til popmusikk og andre temaer. Mer trolig er det at Renberg sikter til en direkte og tydelighet han mener å finne i rocken, både på det musikalske og tekstlige planet. Dette er selvfølgelig igjen fundert på en definisjon av rocken som kan diskuteres.

Som jeg var inne på i innledningen, rommer popmusikk, og også rock, i dag et nærmest uendelig antall undersjangere. Slik Renberg omtaler rockens energi, synes den å ha mest til felles med verdier som tradisjonelt er blitt tilskrevet pønken og tilgrensende sjangere. Dette er heller ikke unaturlig sett ut ifra hvilken musikk Jarle, et produkt av Renberg, både hører mye på og spiller selv. Mathias Rust Band er til tider et pønkeband, i alle fall når Helge får bestemme: "Helge syntes alltid at det var for soft, det vi gjorde, han ville ha mer pønke og hardcore, mer i Hüsker Dü-stilen" (27). Pønkens tydelighet omfatter så vel personlige anliggender som storpolitiske spørsmål, og i så måte kunne *Mannen som elsket Yngve* gå for en "pønkeroman". Følelsene ligger opp i dagen i denne romanen, og antydningens kunst er ikke dominerende i skildringene av sex, fyll og desperasjon. Også politisk er romanen tydelig, noe den til dels har måttet tåle kritikk for. Igjen er det Aage Borchgrevink som har noe å

---

<sup>40</sup> Det er verdt å legge merke til at forfatterportrettet av Renberg på omslaget til *Mannen som elsket Yngve*, er tatt foran et oppslag fra Stavanger filmklubb.

<sup>41</sup> <http://web3.aftenbladet.no/kultur/article258240.ece>

utsette på Renbergs tekst: ”I iveren etter å være politisk og kritisk, forsvinner ’virkeligheten’ definitivt av syne og klisjeene overtar: ’turbokapitalisme’ og ’kyniske markedskrefter’ har skylda”<sup>42</sup>. Det er kanskje pønkenes krav om tydelighet som har inspirert Renberg til å ”fleske” slik til i beskrivelsene av den politiske virkeligheten tidlig på 90-tallet? Romanens bruk av relativt tøft språk; det kryr av a-endinger, banneord og fiffige formuleringer, kan også forstås som inspirert av pønkenes rett-i-fleisen-holdning. Særlig er tonen mellom Helge og Jarle tøff, men også humoristisk og kameratslig på sitt vis. Når de to er på vei til en adresse Helge har fått oppgitt for å kjøpe hasj, høres det slik ut:

”Herregud. Hegga! Hvordan tror du Stegasen liker det? At vi dasset rundt i nabolaget hans og spør etter ham, det lyser jo lang vei, dette her!”  
Helge sparka irritert i en murvegg. ”Faen!”  
”Kan vi ikke stikke, og så finner du ut av det til en annen dag, og så henter vi det da?”  
”Ah... jeg, nei, faen, vi gjør det, vi ringer på, heller.”  
Jeg slo ut med armene. ”Dette er jævlig idiotisk, dette er kronidiotisk.” (195)

Igjen blir riktignok spørsmålet om disse faktorene må ses i forbindelse med pønken påtrengende. Er de eksklusive for denne scenen? Det er ingen grunn til å betvile at Renberg både har latt seg inspirere av, og også forsøkt å overføre denne musikkens energi i sin roman. Det er allikevel på sin plass å spørre om ikke pønkeholdningen og -energien, slik den kan komme til uttrykk i litteraturen, også kan finnes hos forfattere som ikke er opptatt av denne musikken. Renberg trekker selv fram Bukowski og Bjørneboe som eksempler på forfattere som representerer noe annet enn den tørre, minimalistiske og virkelighetsfjerne litteraturen han vil distansere seg fra. Dette er forfattere som er kjent for en direkte, engasjert og virkelighetsorientert litteratur, men som ikke har noen åpenbar tilknytning til rockemusikk. Bukowski er riktignok en forfatter som er omfavnet i rockekretser, men selv foretrakk han klassisk musikk. Som vi så i første kapittel, har de holdningene og det kunstsynet som i dag tillegges rocken røtter langt tilbake i tid, og det kan derfor tenkes at de tekstene Renberg i dag skriver på rockens energi, vil ha mange fellestrekk med litteratur skrevet til helt andre tider og på en annen type energi. Det viser seg i alle fall svært vanskelig å påvise en spesifikk *rockens* energi i selve romanteksten, til tross for at rocken, som vi har sett, er godt representert på annet vis.

---

42

[http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical\\_categories/kultur\\_medier/2003/july/tror\\_ikke\\_paa\\_renberg](http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical_categories/kultur_medier/2003/july/tror_ikke_paa_renberg)

Epigrafene Renberg har utstyrt hvert av kapitlene i *Mannen som elsket Yngve* med, kunne sies å ha visse funksjonelle fellestrekk med refrenget i en popsang. De kommenterer det aktuelle kapitlet, og komprimerer dets innhold i én potent strofe. I enkelte tilfeller, som vi har sett, er det jo faktisk autentiske poprefrenger Renberg har benyttet som epigrafetekster. Poprefrenget synes riktignok å ha spilt også en annen rolle i romanen, en mer strukturell sådan. Vi kjenner fra popmusikken vekslingen mellom vers og refreng i en sang. I et par av kapitlene i *Mannen som elsket Yngve* er det mulig å finne en liknende struktur. "Versene" er riktignok betraktelig lengre her enn i popsangen, og prosaen i disse kapitlene skiller seg ikke fra prosaen i romanen for øvrig. Det som er spesielt for disse kapitlene er tilstedeværelsen av det man kunne kalle refrenger. Kapittel 14, som omhandler Mathias Rust Bands konsert og en påfølgende fest, er et av kapitlene som har et slikt refreng. Det åpner kapitlet, og lyder slik: "Hvor dårlig kan ting gå? Det kan gå ufattelig dårlig" (255). Deretter følger de samme to setningene et par ganger til i løpet av kapitlet. Første gang leseren møter setningsparet fungerer det som et forvarsel om at noe vil komme til å gå galt, men akkurat hva er foreløpig uvisst. Når det dukker opp andre gang derimot, forstår leseren at det er konserten til Mathias Rust Band som vil gå dårlig. Helge og Andreas, de to andre bandmedlemmene, har forsynt seg av hasjen som skulle røykes etter konserten *før* konserten, og Jarle ser hvilken vei det må gå. Tredje gang leseren møter setningsparet, har konserten allerede gått dårlig, men nå fungerer det også som et forvarsel om at den påfølgende festen i en rikmannsvilla vil gå dårlig, men ikke på hvilken måte. Jarle drikker seg full, er ufin mot Yngve, sjikanerer kjæresten sin, gjør hærverk og ender opp i senga med en niendeklassejente. Refrenget fungerer altså både spenningsbyggende og konkluderende, slik det også kan gjøre i popsangen. Selv om gjentakelse – som refrenget jo er – er et utbredt fortelle teknisk grep som ikke på noen måte er forbeholdt popmusikken, er det sannsynlig at Renberg har hentet det herfra. Det som gjør en slik antakelse plausibel, er hans tilknytning til sjangeren både i den aktuelle romanen og utenfor, det vil si i romanens paratekst. Til tross for at det er vanskelig å påvise en eksklusiv rockeenergi i *Mannen som elsket Yngve*, er det altså fullt mulig å finne popmusikalsk inspirasjon på det formelle planet. Popmusikaliseringsen av denne romanen må riktignok sies å være svært beskjeden i forhold til den vi finner i for eksempel Frode Gryttens *Popsongar*, som vi snart skal se nærmere på.

## 4 Sangbøker

Det er en vanlig oppfatning at forfattere i sitt virke, bevisst eller ubevisst, lar seg inspirere av sine omgivelser. At en forfatter som omgir seg med store mengder popmusikk og popmusikkstoff ender opp med å la seg inspirere av dette, er følgelig ikke annet enn naturlig. Temaer fra popmusikkens verden og strofer fra popsanger har funnet veien inn i stadig flere skjønnlitterære verker de seneste årene, som vi allerede har sett. Men også på en annen måte kan popmusikken spille en rolle i forfatterens produksjon, nemlig som *forlegg* for egen tekst. Forfatteren kan skrive en tekst *til* en popsang, på samme måte som han kan gjøre det til et maleri eller en skulptur i ekfrasen. Denne måten å forholde seg til popsanger på i litteraturen, er foreløpig lite utbredt, både i Norge og internasjonalt. Her til lands er Frode Gryttenes *Popsongar* (2001) den eneste velkjente representanten for sjangeren. I denne novellesamlingen, som omtales som et "soulalbum i skrift" på omslaget, finnes 24 noveller skrevet til 24 navngitte popsanger. På hvilken måte de ulike popsangene har inspirert Gryttenes tekster varierer, etter forfatterens utsagn: "Noen ganger bruker jeg sangene som refreng eller tema, andre ganger er de bare startskudd for en fortelling"<sup>43</sup>. Interessant er også popartisten Bertine Zetlitz' samling *Og dagen inntil nå er god* (2000), hvor sangtekster hentet hovedsakelig fra hennes eget album *Beautiful so far*, som kom samme år, blir etterfulgt av noveller skrevet til disse sangene. Mens Grytten skriver novellene sine til sanger av artister han har et nært, men allikevel distansert forhold til, skriver altså Zetlitz sine tekster til sanger som er hennes egne. Hun "[s]kriver fra et personlig ståsted med utgangspunkt i egne sangtekster, [og] prøver å finne ut hva som egentlig er der"<sup>44</sup>, som hun sier selv.

Selv om utgangspunktet er til dels ulikt for de to forfatterne, er det allikevel fullt mulig å analysere tekstene deres ut fra et felles perspektiv. Dette perspektivet, som kan kalles *intermedialt*, vil presenteres nærmere i et eget underkapittel, før de aktuelle tekstene får den fulle oppmerksomheten. I tillegg til det intermediale perspektivet, sterkt inspirert av Werner Wolfs teorier om musikalisering av litteraturen og Andrew Goodwins teorier om musikkvideoen som en blandingssjanger, vil jeg videreføre det kulturteoretiske perspektivet også i dette kapitlet.

---

<sup>43</sup> [http://tux1.aftenposten.no/kul\\_und/kultur/d212349.htm](http://tux1.aftenposten.no/kul_und/kultur/d212349.htm)

<sup>44</sup> <http://www.dagbladet.no/kontekst/23067.html>

## 4.1 Om intermedialitet

”Termen *intermedialitet* i vid mening kan tillämpas på varje överskridande av gränserna mellan konventionellt åtskilda uttrycksmedier; sådana överskridanden kan inträffa antingen *inom ett enda* verk eller semiotiskt komplex eller till följd av relationer mellan olika verk eller semiotiska komplex” (Lund (red.) 2002: 204). Det er Werner Wolf som gir denne definisjonen av termen i sitt bidrag til verket *Intermedialitet*, redigert av Hans Lund. Lund gir selv, i innledningen til verket, en presentasjon av begrepet, både historisk og typologisk. Årsaken til at intermedialitet er blitt et så populært studieområde i dag, særlig i USA og de europeiske landene, forklarer han med et økende fokus på kunstarnes heterogenitet: ”Diskussionen kring gränsens problematik har under de senaste decennierna blivit allt mer livlig inom konst- och medieforskningen. Det har framhållits att vi sällan percipierar ’rena’ medier” (Lund (red.) 2002: 11). Det er altså den grenseoverskridende, postmoderne kunsten som får æren for intermedialitetsbegrepets aktualitet. Forholdene mellom kunstene har riktignok vært diskutert siden Aristoteles’ dager, understreker Lund.

De intermediale relasjonene mellom ulike kunstarter kan være uoversiktlige, og til dels også foranderlige. Lund velger derfor å dele dem inn i tre kategorier han kaller *kombinerte medier*, *integrerte medier* og *transformerte medier*. De kombinerte mediene, som for eksempel bildebøker, video og opera, består av en kombinasjon av flere ulike medier. I de integrerte mediene, som konkret poesi og konseptkunst utgjør eksempler på, finnes en symbiose av ulike medier. De transformerte mediene, som musikalisering av litteraturen sammen med ekfrasen er en del av, kjennetegnes ved at et medium blir representert, eller på annen måte referert til, i et annet medium. Mediene som representeres blir således kun indirekte nærværende for leseren, lytteren eller betrakteren. Det er vanlig praksis å kalle det tolkende mediet for *posttekst* og det tolkede for *pretekst*, eller *target text*.

Werner Wolf er blant dem som har skrevet om musikalisering av litteraturen. I *The Musicalization of Fiction – A Study in the Theory and History of Intermediality* (1999) gir han en omfattende innføring i dette fenomenet. Artikkelen hans, ”Musikalisering av litterær berättelse”, som inngår i Lunds samling, er en kortfattet presentasjon av hovedidéene i dette verket. Wolf skriver i all hovedsak om hvordan *klassisk* musikk har fungert som pretekst for skjønnlitterære tekster, men hans teorier kan også være av interesse for leseren av ”popmusikalisererte” verker. Musikaliseringen av skjønnlitteratur kan, i følge Wolf, ”inte bara [...] definieras som en form av inomkompositionell intermedialitet utan även som ett – musikalisk-litterärt – specialfall av fördold, implicit intermedial referens till musik som sådan

eller till enskilda musikaliska kompositioner” (Lund (red.) 2002: 205). Referansen kan komme til syne i det han kaller *le discours* – det språklige materiale, struktur og bildespråk, men av og til også i *l’histoire* – det innholdsmessige. Wolf beskriver videre ulike ”tekniske” former for musikalisering, deriblant det han kaller for *imaginære innholdsmessige analogier*. Dette begrepet betegner en ”oversettelse” av musikalske effekter til litterært språk. En forfatter kan forsøke å gjenskape stemningen, eller utviklingen i en musikalsk komposisjon gjennom språklige virkemidler. Denne formen for musikalisering forutsetter, som tilfellet er både hos Grytten og Zetlitz, at den intermediale referansen er identifisert. Nå er riktignok samtlige av deres tekster skrevet til popsanger med både melodi og tekst. Dette innebærer at den innholdsmessige analogien her også må kunne sies å være knyttet til sangenes *tekster*. Wolf skriver som sagt mest om hvordan *instrumental* musikk kan inspirere skjønnlitterære forfattere, men han glemmer ikke helt den musikken som følges av en tekst heller. Han omtaler referanser, åpne eller skjulte, til vokalmusikk i litterære tekster, som *assosiative sitater*. Ved å knytte an til en sang gjennom sitater eller på annet vis, fremkalles også dens musikalske side gjennom assosiasjon. Leseren som kjenner sangen vil kunne ”høre” den gjennom lesningen av den aktuelle teksten. Det kan altså argumenteres for at det jeg i det foregående har omtalt som intertekstualitet, nemlig sitater fra poptekster i skjønnlitteraturen, også er en form for intermedialitet. Jeg vil allikevel argumentere for at det er en viss forskjell mellom den bruken av popmusikalske forlegg vi fant hos for eksempel Renberg, og den vi finner hos Grytten og Zetlitz. For det første vil jeg hevde at sitatene som finnes hos Renberg er hentet inn i romanteksten bortimot utelukkende av *semantiske* årsaker. Det vil si at det er tekstens innholdsside som forsvaret dens plass i romanen. Selv om man ikke har hørt sangene som blir sitert, vil man ikke miste noe hva angår betydningsnivået. Det er også slik at Renberg på mange måter tilpasser sangteksten *sin* romantekst. Vi så eksempler på hvordan han ”klippet” i tekstene for at de skulle passe inn i hans egen romantekst. I Gryttens og Zetlitz’ tilfelle er det snarere slik at deres tekster til en stor del tilpasses sangene. De skriver sine tekster *til* popsangene. Det er disse, i sin helhet, som danner utgangspunktet for skriveprosessen. For å oppsummere kunne man si at der Renberg benytter seg av *poptekster*, og hans roman etter min mening kan analyseres fullgodt ut ifra et *intertekstuel* perspektiv, benytter Grytten og Zetlitz seg av *popsanger*, og deres tekster kan følgelig belyses best ut ifra et *intermedialt* perspektiv.

Når det gjelder leserens kriterier for å kunne påvise musikalisering av litteraturen, skriver Wolf at disse på ingen måte er sikre, bortsett fra – selvfølgelig – i forbindelse med de omtalte imaginære innholdsmessige analogiene, hvor det musikalske forlegget alltid blir

identifisert i selve teksten. Dette blir følgelig ingen utfordring i behandlingen av Gryttens og Zetlitz' tekster. Her blir spørsmålet i stedet *hvordan* musikaliseringsen kommer til uttrykk. Også hvilke funksjoner musikaliseringsen av skjønnlitteraturen kan ha, gir Wolf forsøksvis svar på: "Musikaliseringsens funksjoner är i allmänhet beroende av de – historiskt skiftande – kulturella konnotationer som knöts till musiken under den epok då det enskilda musikaliserade skönlitterära verket skrevs" (Lund (red.) 2002: 210).

Andrew Goodwin har ikke skrevet om musikaliseringsen av skjønnlitteratur, men om en annen intermedial sjanger, nemlig musikkvideoen. Dette er en sjanger som øyenslig har lite til felles med skjønnlitteraturen, bortsett fra eventuelle forlegg den kan dele med den musikaliserede litteraturen, i tillegg til sin narrative struktur. Allikevel synes Goodwins beskrivelser av de ulike måtene musikkvideoen kan forholde seg til popsangen på interessante også i tilknytning til den popmusikaliserede skjønnlitteraturen. Goodwin viser i boka *Dancing in the Distraction Factory – Music Television and Popular Culture* (1993) hvordan en poptekst kan visualiseres i en musikkvideo. Han skiller mellom illustrasjon (*illustration*), utvidelse (*amplification*) og brudd (*disjuncture*). Med illustrasjon mener han at det visuelle benyttes til å fortelle den samme historien som sangteksten. Det kan også dreie seg om at man forsøker å videreforme sangens *stemning* gjennom bildene i videoen. Utvidelse innebærer at videoen gjennom det visuelle introduserer nye meninger til sangteksten, men uten å komme i konflikt med denne. Til slutt beskriver Goodwin hvordan videoens bilder, bevisst eller ubevisst, kan bryte med sangteksten. Dette kan skje på to måter: Enten kan det visuelle være uten åpenbar tilknytning til teksten, eller det visuelle kan direkte motsi, eller på annet vis underminere tekstens innhold. Goodwins beskrivelse av hvordan musikkvideoene gir popsangene "nytt liv", kan vise seg å være, om ikke direkte overførbar, så i alle fall et interessant utgangspunkt for en diskusjon omkring også Gryttens og Zetlitz' tekster – deres skjønnlitterære musikkvideoer kunne man kanskje si?

## 4.2 Frode Grytten og *Popsongar*

Frode Grytten (f.1960) fra Odda er kanskje den forfatteren flest nordmenn forbinder med popmusikk, og det til tross for at han ikke, i motsetning til flere av sine kolleger, kombinerer forfattervirket med en karriere som musiker. Årsaken er nok snarere å finne i bøkene hans, og i alle de artiklene han har skrevet og intervjuene han har gitt siden debuten, diktsamlingen *Start*, i 1983. Grytten har skrevet flere novellesamlinger og to romaner, og popmusikken har spilt en viktig rolle gjennom hele forfatterskapet. I Norge har Grytten etablert seg som en



slags ”misjonær” for bandet The Smiths, og særlig for vokalisten, og nå også soloartisten Morrissey. Da Morrissey opplevde et solid comeback noen år tilbake, dekket Grytten dette med både plate- og konsertanmeldelser i norsk presse. Grytten har selv en fortid som journalist i *Bergens Tidende*. Også i romanen *Bikubesong* (1999), og i enda større grad i teateroppsetningen basert på denne, spiller The Smiths’ musikk en rolle. Trude Hauge leverte høsten 2004 hovedoppgaven ”...alt du ser med auga lukka” – *Identitet, utenomtekstlige referanser og populærkultur i Frode Gryttens Bikubesong*, hvor blant annet dette forholdet blir omtalt. Musikkinteressen omfatter riktignok mye mer enn bare dette bandet, og Grytten regnes av mange som en autoritet på området popmusikk. Det finnes store mengder popmusikkprat i intervjuer med Grytten, og han var også blant de 111 kulturpersonlighetene som ga sitt bidrag til boka *Hundre og elleve skiver vi elsker*, som kom ut i 2003. Her gir han til kjenne sine 20 favorittplater, deriblant flere utgitt av artister vi finner igjen i *Popsongar* (2001).

*Popsongar* inneholder 24 noveller fordelt på to ”sider”, for å holde seg til den LP-metaforen boka legger opp til. De tolv første novellene er samlet under overskriften ”Avreise”, mens de tolv siste er å finne under overskriften ”Ankomst”. Alle tekstene er, som nevnt, skrevet til en navngitt popsang, og også knyttet til navnet på en by og et bestemt tidspunkt på døgnet. Til sammen danner novellene en reise på kryss og tvers i Europa, Amerika og Asia, med en varighet på nøyaktig ett døgn. Grytten var, med utgangspunkt i tidligere verker, blitt omtalt som en *heimstaddikter*, et stempel han med denne samlingen ønsket å bli kvitt: ”Noen av dem som skrev om *Bikubesong* outet meg som heimstaddikter. Det skal vi bli to om, tenkte jeg”<sup>45</sup>, uttalte han i et intervju. Det er da også et fellestrekk for flere av personene som beskrives i novellene, at de er på reise. Det vil si at de enten befinner seg *mellom* to steder, eller at de er på steder de ikke føler noen tilhørighet til, som hotellrom og veikroer. Gryttens tekster kretser alle rundt den samme tematikken, nemlig *identitet*, og da særlig i tilknytning til populærkultur. ”Gryttens store tema er identitet og dobbelthet, tvillinger og speilbilder. Ofte handler fortellingene hans om å være der, men ikke ta del på ordentlig, om å nøye seg med å imitere en annen, en som likner, for slik å prøve å skape seg en egen identitet”, skriver Terje Thorsen i sin anmeldelse av boka i *Dagbladet*<sup>46</sup>.

Selv om det står bak i selve verket at ”[n]ovellene er skrevne *til* disse songane” (min utheving), er måtene Grytten forholder seg til sine forlegg på, mangfoldige. Det er ikke slik at alle tekstene kan forstås som paralleller til den tradisjonelle ekfrasen, hvor popsangen overtar

---

<sup>45</sup> [http://tux1.aftenposten.no/kul\\_und/kultur/d212349.htm](http://tux1.aftenposten.no/kul_und/kultur/d212349.htm)

<sup>46</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2001/05/29/260631.html>

kunstverkets rolle i denne. Grytten har, som vi har sett tidligere, selv understreket at popsangenes rolle i skriveprosessen har variert mye, fra noen ganger å fungere som refreng eller tema i novellene, til å forsyne ham med grunnmuren for hele fortellinger. Det er altså kun en viss andel av tekstene i *Popsongar* som kan sies å være direkte inspirerte av den popsangen de er skrevet til. Det er disse jeg vil konsentrere meg om her. Den bruken av popmusikk som forekommer i de andre novellene, både den tematiske og ikke minst den intertekstuelle, har vi sett på i det foregående, og vil følgelig ikke være i fokus i denne omgang. De tekstene jeg vil fokusere på nå, er de som forholder seg til popsangen på et mindre overflatisk vis, bokstavelig talt. Det vil si de novellene som ikke avslører sin tilknytning til den aktuelle popsangen gjennom at denne blir omtalt eller direkte referert til, men gjennom motiviske, tematiske, formelle eller stemningsmessige *analogier* til sangen. Her vil det intermediale perspektivet vise seg verdifullt.

Det er allerede skrevet en hovedoppgave om *Popsongar* med fokus på nettopp intermedialitet. Ved Universiteit van Amsterdam leverte Wouter DeJong i februar 2003 oppgaven *Are you ready for a brand new beat? Frode Gryttens Popsongar i intermedialt perspektiv*. Jeg vil allikevel forsvare en ny studie av verket, med det samme perspektivet. DeJong etterlater seg nemlig en rekke åpne dører, og det til tross for at han i all hovedsak benytter seg av den samme teorien som jeg har lest; hovedvekten ligger på Wolfs teorier om musikalisering av skjønnlitteraturen. Det jeg finner overraskende, er i hvor liten grad DeJong fokuserer på primært teksten. Etter å ha gjennomgått samtlige av novellene kort (nærmest handlingsreferater) tidlig i oppgaven, forsvinner disse bortimot fullstendig ut av DeJongs oppgave. Han gir også opp å skulle si noe om det aspektet jeg vil fokusere på, nemlig det en kunne kalle den *egentlige* musikaliseringen av tekstene. Det vil si hvordan popsangen, i sin helhet, blir *imitert* i den skjønnlitterære teksten. ”Å undersøke intersemiotiske overenstemmelser [*sic*] mellom sangene og novellene er tøys, for det ligger en uovervinnelig barrikade mellom dem: subjektiv tolkning” (DeJong 2003: 47), sier DeJong. Han lar også dette ligge, og konsentrerer seg i stedet om sitater, tematiseringer og paratekstuelle fenomener på et forholdsvis overflatisk nivå. Jeg vil argumentere for at det DeJong omtaler som tøys, ikke nødvendigvis behøver å være det (vi har jo nettopp gjennom novellene tilgang til Gryttens subjektive tolkning, og det er da denne som er interessant?), og i det følgende presentere en analyse av noen av Gryttens ”popsongar”, med fokus på det intermediale.

#### 4.2.1 Å synge med tastaturet

I innledningen til denne oppgaven understreket jeg at et musikkfaglig perspektiv ikke ville bli framtreddende. Det vil det heller ikke være i fortsettelsen, selv om jeg altså valgte å kritisere DeJong for å slippe imitasjonskategorien for tidlig. Det har seg nemlig slik, etter mitt syn, at imitasjonskategorien kan gi verdifull innsikt i den popmusikaliserede litteraturen, også uten en musikkfaglig orientering. For å oppnå dette er man riktignok nødt til å ”tøye” kategorien litt i forhold til Wolf, slik at også popsangens tekstsider kan innbefattes i den. Dette ser jeg imidlertid på som helt legitimt, og nødvendig – det er jo *Popsongar* Grytten har skrevet. I stedet for å lete formålsløst etter for eksempel en kontrapunktisk struktur i Gryttens verk, slik DeJong gjør (inspirert av Wolfs studier av *klassisk* musikaliserede tekster), vil jeg utelukkende se etter *pop*musikalske innslag i novellene.

En forfatter som lar seg inspirere av popmusikk, eller *popsanger*, forholder seg til en enhet av tekst og musikk. Disse kan ikke skilles fra hverandre uten at noe går tapt. Popteksten er følgelig ikke en hvilken som helst tekst – den er en *framført* tekst. Dette innebærer at den ikke oppnår sin fulle betydning før den blir framført. Musikken bidrar i meningsdannelsen gjennom rytme, trykk og aksent. Simon Frith er en av talsmennene for en slik *retorisk* orientert lesning av poptekster. Han skriver i boka *Performing Rites – Evaluating Popular Music* (utgitt første gang i 1996) at ”song words are not about ideas (”content”) but about their expression” (Frith 2002: 164), og at ”the use of language in pop songs has [...] more to do with articulating a feeling than explaining it” (Frith 2002: 168). Det siste, at popteksten uttrykker en følelse i større grad enn å forklare den, er en interessant påstand i forbindelse med Gryttens noveller, som til sammen utgjør ”eit *soul*album i skrift” (min utheving). Det har vært pekt på, med rette, at tekstene i *Popsongar* like mye er sentrert rundt stemninger som historier. Frith skriver også at poptekster tradisjonelt har vært preget av et enkelt språk. Han gjengir et sitat hentet fra Leon Rosselson hvor det heter at ”[t]he language of song, like the language of drama, is not a literary language; it embraces the idioms and rhythms of everyday speech while looking for ways of enriching that language” (Frith 2002: 170). Terje Thorsen sier om Gryttens noveller at de ikke er vanskelige: ”Leseren trenger ikke bla tilbake gang på gang for å forstå. Forfatteren framstår også som lett å forstå. Stemmen inviterer til nærhet, den formidler en følelse av intimitet og kjærlighet til leseren”<sup>47</sup>. Grytten selv har da også uttalt at han ”ville skrive enkle, emosjonelle noveller med refreng. Og de skulle handle om

---

<sup>47</sup> Se note 46.

kjærlighet”<sup>48</sup>. Jeg vil, med utgangspunkt i et par av novellene fra *Popsongar*, se nærmere på disse aspektene ved Gryttens språk – og argumentere for at de kan forstås som en form for popmusikalisering. Denne formen for musikaliserings forekommer meg mer interessant, og i større grad mulig å påvise, enn den som indikeres gjennom vage påstander som at ”de korte tekstene har i blant en hitlåts suggesjon og rytme i seg”<sup>49</sup>. Jeg deler nemlig DeJongs oppfatning av at Gryttens tekster vil ha lite å tjene på en rent musikalsk strukturanalyse. Til det er tekstene for konvensjonelle i formen, og de er heller ikke unormalt lyd- og rytmeorienterte. I tillegg er Grytten selv uten musikkfaglig skolerings<sup>50</sup>, og har trolig ikke hatt et slikt fokus under skrivingen.

To av de novellene i samlingen som er direkte inspirerte av de oppgitte forleggene, er ”Togsong” fra første ”side”, og ”Ute med hunden” fra den andre. I den første novellens tilfelle er riktignok parallellen mellom hva som skjer i sangteksten og novelleteksten mye tydeligere enn hva den er i den andres tilfelle. Om ”Ute med hunden”, som er skrevet til Bob Dylans ”Positively 4th street”, har Grytten uttalt at den ”faktisk kanskje [er] den historien som har minst sammenheng med sangen”<sup>51</sup>. Allikevel vil jeg påstå at denne teksten er interessant i relasjon til det jeg har sagt om det popmusikaliserende språket som finnes i *Popsongar*.

”Togsong” er skrevet til Glasgow-bandet The Blue Niles sang ”From a Late Night Train”, som er å finne på albumet *Hats* fra 1989. Teksten er fortalt i første person, og den handler om en person som sitter i en togkupé en sen, regntung kveld: ”From a late night train/ Reflected in the water/ When all the rainy pavement/ Lead to you”. Vi får vite at det er slutt mellom ham og kjæresten – det vet han. Han vet imidlertid også at han på ingen måte er ferdig med henne. ”It’s over now/ I know it’s over/ But I can’t let go”, lyder refrenget. Refleksjonene omkring forholdet som er slutt veksler med beskrivelser av det han ser på utsiden av vinduet. Musikken er enkel, kun synthesizer og piano akkompagnerer den såre mannsstemmen som synger teksten. ”Impressionistic and shimmering, tracks like ’The Downtown Lights’ and ’From a Late Night Train’ are perfectly evocative of their titles: Rich in romantic atmosphere and detail, they conjure a nocturnal fantasy world lit by neon and shrouded in fog”, står det å lese på *All Music Guides* internettside<sup>52</sup>. Musikken er svært delaktig i å skape sangens atmosfære. Den enkle, romantiske, og kanskje litt klisjéfylte teksten, gis altså tyngde, og ”løftes” opp av musikken.

---

<sup>48</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2001/05/29/260633.html>

<sup>49</sup> <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1053306.html>

<sup>50</sup> ”Selv hevder han å være nokså umusikalsk”, heter det i et intervju i *Dagbladet* (se note 48).

<sup>51</sup> Se note 48.

<sup>52</sup> <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:ojl67uy0h0jd>

Grytten beholder den ytre rammen i sangen intakt. Han velger å la toget stå på en stasjon i Glasgow-distriktet, selv om dette ikke er spesifisert i teksten. Liknende nikk til sangenes opphavsmenn (The Blue Nile er som sagt fra Glasgow), finnes i flere av verkets noveller. Den indre konflikten i sangens subjekt, i forbindelse med avslutningen av et kjærlighetsforhold, finner vi igjen også hos novellens hovedperson. Grytten har gitt sin tekst et liknende refreng som det i sangen: ”Det er over. Det er ikkje over”. Dette refrenget er ikke den eneste språklige parallellen mellom de to tekstene. Gryttens tekst er, som sangteksten, fortalt i et enkelt språk. Tonen er også den samme i de to tekstene. Hvis man kunne beskyldte sangteksten for å nærme seg det klisjéfylte, må dette også kunne sies å gjelde for Gryttens tekst. En linje som ”Glasgow flyt i oktoberkvelden, nesten oppløyst i regn og whiskey” (28)<sup>53</sup>, er typisk rockeromantisk. Regn, mørke, sigaretter og tog på stasjonen skaper en velkjent, filmatisk stemning i begge tekstene.

Med musikkvideoterminologien til Goodwin kunne vi si at Gryttens tekst på mange måter representerer en *illustrasjon* av popteksten. Han forteller i det store og hele den samme historien som blir fortalt i sangteksten. Men der sangteksten støtter seg til musikken og lar seg ”løfte opp” av denne, er ikke dette noen mulighet for Gryttens tekst. Den skjønnlitterære forfatteren kan ikke pakke klisjéene inn i musikalske finesser, eller blende publikum med dramatiske framføringer. Han har ikke annet enn ord til rådighet, og de benytter han seg da også av – til en viss grad. I Gryttens tekst gis flere detaljer og bakgrunnsopplysninger enn i sangen. Det kan likevel diskuteres i hvilken grad disse kan sies å utgjøre en *utvidelse* av sangteksten, i Goodwins betydning. Grytten lar mannen som sitter på toget, som har stoppet på stasjonen han må gå av på for å komme til sin kjæreste, selv *velge* å ikke gå av. Det er altså *han* som avslutter forholdet, der og da. Til tross for at det forholder seg slik, er heller ikke novellens hovedperson ferdig med henne der ute. Grunnen til at han allikevel velger å gjøre det slutt, er at når alt er perfekt, som han synes det er nå, så kan det bare gå nedover: ”Eg trur at når alt er perfekt, så er det ikkje til å halde ut. Då må du vidare” (29). Grytten går altså dypere inn i kjærlighetstematikken enn det sangen gjør. Han gjør det riktignok i det samme, enkle språket, som finnes i sangteksten. Også hovedpersonens og parets fortid blir belyst i større grad hos Grytten, om enn ikke veldig inngående.

Om man velger å hevde at dette til sammen er nok til å utgjøre en utvidelse av sangteksten, er det i så fall en beskjeden utvidelse. Spørsmålet blir hvorvidt en så beskjeden utvidelse kan fungere på samme måte som musikken – om den makter å gi teksten tyngde.

---

<sup>53</sup> Dersom ikke annet er oppgitt, er alle sitater hentet fra Grytten, Frode. 2003. *Popsongar*. Oslo, Samlaget.

Ikke alle anmelderne lot seg overbevise. ”Den knappe formen har den ulempen at fortellingene plutselig kan gli i hverandre og bli for like. Det blir for lite substans. I stedet blir det en oppvisning. Det svinger ikke”, hevdet Turid Larsen i *Dagsavisen*<sup>54</sup>. Hun legger imidlertid til at dette på langt nær gjelder for alle novellene. Fokuset på å skildre stemninger, på bekostning av et narrativt ”driv” ble også trukket fram som til dels negativt. Anne Cathrine Straume mente at tekstene i *Popsongar* jevnt over var svakere enn de i *Bikubesong*, nettopp fordi at: ”[d]er *Bikubesong* hadde flere gode, burleske og fascinerende historier, har *Popsongar* i steden ansatser, stemningsbilder, som på sitt beste er poetiske og såre, mens andre blir for knappe og uvesentlige”<sup>55</sup>. Det kan tenkes at det er særlig de tekstene som er lagt tett opp til forleggene, både hva gjelder tematikk og språk, som vil oppleves mest uvesentlige. Disse står i fare for å synes vel nakne. Det kan riktignok være slik at en leser med kjennskap til den aktuelle sangen vil kunne framkalle denne under lesningen, og på den måten selv kunne ”bre over” Gryttens tekst et berikende ”lydteppe”. En annen mulighet er at denne leseren vil oppleve at Gryttens novelle har lite nytt å tilføre, og se på novellen som overflødig i forhold til sangen.

En novelle som forholder seg på en helt annen måte til sitt forlegg enn ”Togsong” gjør, er den omtalte ”Ute med hunden”. Bob Dylans hit fra 1965, ”Positively 4th Street”, som denne er skrevet til, er mest kjent for sin aggressive tekst. ”As has often been pointed out, rarely has a big pop hit featured such nasty lyrics. We are not talking here about the profanity or violence of gangsta rap, but interpersonal nastiness, digging deep into another person's psyche to make them feel as worthless as possible”<sup>56</sup>, kommenterer *All Music Guides* journalist. Teksten er rettet mot en ikke-navngitt person, som åpenbart ikke står høyt i kurs hos avsenderen. De berømte åpningslinjene lyder: ”You got a lotta nerve/ To say you are my friend/ When I was down/ You just stood there grinning”, og holdningen blir ikke mer forsonende utover i sangen. Nå er det avsenderen som er på ”the side that’s winning”, og han beskylder mottakeren for, av den grunn, å forsøke å innnynde seg hos ham. Han er overbevist om at den andre personen egentlig ikke kan fordra ham, og oppfordrer denne til å stå åpent fram med sin avsky. Sangen avsluttes med strofen ”Yes, I wish that for just one time/ You could stand inside my shoes/ You’d know what a drag it is/ To see you”. Musikken som følger denne aggressive teksten, er overraskende avdempet. Dylan synger teksten med en forholdsvis avslappet stemme, til en ”trivelig” folk-rock melodi. Et orgel er med på å skape

---

<sup>54</sup> <http://www.dagsavisen.no/kultur/bok/article1006495.ece>

<sup>55</sup> <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1053306.html>

<sup>56</sup> <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:yvde4j176w3l>

dybde i lydbildet. Sangen har ikke noe egentlig refreng. Det vil ikke være uriktig å påstå at musikken til dels står i kontrast til sangens tekst. Musikken er langt fra så ”sinna” som teksten er.

I motsetning til i ”Togsong”, har Grytten i ”Ute med hunden” gitt sin tekst en ytre ramme som virker svært overraskende tatt i betraktning sangen den er skrevet til. Selv om ikke Dylans tekst har noen spesifisert ytre ramme, oppleves Gryttens plassering av sin historie til et hundeeiende ektepar i Bergen som godt bortenfor hva det er sannsynlig å tro at Dylan forestilte seg. I så måte representerer ”Ute med hunden” et *brudd* med ”Positively 4th Street”, for å vende tilbake til musikkvideoterminologien. Det finnes ingen åpenbar tilknytning mellom novelle og sangtekst på overflaten. Det er også slik at konfliktens kjerne i Gryttens tekst; en hund, må sies å være rimelig langt fra hva man kunne forestille seg at utgjør den i sangen. Novellen har følgelig en humoristisk side som det ikke er lett å få øye på i sangteksten, hvis den finnes der i det hele tatt. Ekteskapet til den mannlige hovedpersonen i novellen er ikke lenger velfungerende, og han plasserer skylden hos parets hund, puddelen Bob. Etter at den kom i hus, har det bare gått nedover med forholdet mellom han og kona. Nå har han bestemt seg for å drepe Bob ved å kaste den i vannet, i en sekk fylt med stein. Det vil løse alle problemene i ekteskapet, tror han. Drukningen av Bob mislykkes, hunden kommer seg opp på land igjen, og novellen avsluttes med at mannen går hjemover med hunden ved sin side og vet at han ”må komme opp med ei helvetes god forklaring på kvar det er blitt av det nye halsbandet til Bob” (174).

Selv om flere sider ved Gryttens tekst kan sies å bryte med Dylans, er det også slik at de har klare fellestrekk. Simon Frith har sagt om Dylans sang at ”I think it would be impossible to read Bob Dylan’s ’Positively 4th Street’ as if we were the ’you’ at issue – and this is a song positively *obsessed* with the word. The pleasure of these lines is as a means of sounding *our* own feelings of contempt and hauteur” (Frith 2002: 184). Grytten har da også lagt perspektivet i ”Ute med hunden” hos en person hvis situasjon kan minne om den sangens avsender er i. Mannen i novellen har det samme ønsket som avsenderen i sangteksten: ”Å, kunne du for ein gongs skuld ha stått i mine sko, har eg tenkt, for ein gongs skuld kunne du ha stått i mine sko” (171). Den aggresjonen og den hatefulle holdningen som kommer til uttrykk i sangen, finnes også igjen i novellens hovedperson: ”Det irriterer meg at Bob ikkje liknar på kjerringa mi. Bikkja skulle ha vore prikk lik kjerringa mi. Det hadde kanskje gjort alt saman meir tilfredsstillande” (172).

I tillegg til de mest åpenbare likhetstrekkene, kan det også argumenteres for at det finnes en annen form for inspirasjon fra popsang til novelle. Det er nemlig ikke umulig å

forestille seg at enkelte av Gryttens brudd med Dylans *tekst*, kan være et resultat av at han har latt seg inspirere av Dylans *sang*. Som vi så, står det rolige musikalske følget på mange måter i kontrast til den rasende teksten i ”Positively 4th Street”. Følgelig kan det være mulig å forstå Gryttens brudd med Dylans tekst, for eksempel tilførselen av et humoristisk aspekt, som en speiling av ”bruddet” mellom tekst og melodi i Dylans sang. Den overraskende, humoristiske tonen i novellen, som står i skarp kontrast til den alvorlige situasjonen, er kanskje valgt nettopp i et forsøk på å imitere popsangens helhet – dens sammenstilling av kontrasterende elementer?

Kanskje i enda større grad enn tilfellet var i ”Togsong”, kan ”Ute med hunden” leses også som en utvidelse av sitt poptekstlige forlegg. Den lite konkrete konflikten i sangteksten, knyttes i prosateksten til ekteskapet, og mer spesifikt til dets destruktive virkning på individet. Mannen i novellen reflekterer omkring dette:

Eg veit ikkje om folk skaffar seg bikkjer som liknar dei sjølve, eller om dei påverkar kvarandre i feil retning, slik at dei etter kvart blir prikk lik kvarandre, omtrent slik eldre ektepar gjør når dei kjem tuslande i make klede. Det er det mest latterlige. Ektepar i like klede. Som om dei har utsletta kvarandre, som om eit langt ekteskap har tatt livet av begge to. (173)

Et annet grep Grytten benytter i denne teksten, og som kan forstås som en del av utvidelsen, er en oppfinnsom bruk av referanser. Hunden i novellen er for eksempel gitt låtskriverens fornavn, og det er fullt mulig å se visse likhetstrekk mellom hund og artist. Lik hunden Bob, er Dylan både elsket og hatet. Han er også kjent for alltid å vende tilbake, uansett hvor langt nede han har vært. På sin siste plate før *Popsongar* ble skrevet, *Time Out of Mind* (2001), var Dylan i mange av tekstene opptatt av dødstatikk. Han hadde vært alvorlig syk i tiden før innspillingen. I Gryttens novelle får vi vite at hunden Bob elsker å løpe etter likbiler. Grytten har selv uttalt om Dylan at ”[d]et som er bra, er at han aldri gir seg. Dessuten var den siste platen veldig bra”<sup>57</sup>. Det er altså all grunn til å tro at han bevisst har lekt seg med dette. Utover Dylans navn og person, knyttes hunden også til det svenske bandet Bob Hund et sted: ”Helvetes hund, tenker eg, helvetes Bob hund” (173).

Det vil på bakgrunn av det foregående synes rimelig å påstå at Grytten med ”Ute med hunden” har skrevet en novelle som på samme tid bryter med, illustrerer og utvider sitt forlegg. Dette gjør at teksten, samtidig som den står støtt på egne bein – den er sentrert rundt en artig historie – også vil være spesielt interessant for de av leserne som kjenner Dylans sang godt. I motsetning til i ”Togsong”, hvor parallellene var opplagte, vil leseren i møte med ”Ute med hunden” bli satt på større prøver. For å finne sangens ”avtrykk” i denne novellen må man

---

<sup>57</sup> [http://tux1.aftenposten.no/kul\\_und/kultur/d212349.htm](http://tux1.aftenposten.no/kul_und/kultur/d212349.htm)



lese med oppmerksomhet. Gjør man det, og kjenner sin popmusikk, vil man også kunne glede seg over flere finurlige referanser underveis. Gjennom at forfatteren forholder seg såpass fritt til forlegget, vil ikke denne teksten oppleves som så ”bundet” som ”Togsong” kunne. Det svinger mer av ”Ute med hunden”, kunne man kanskje si.

Som i diskusjonen omkring den ”rockens energi” som skulle finnes i *Mannen som elsket Yngve*, er det mulig å spørre seg om det jeg har omtalt som popmusikaliserings i Gryttens tekster, nødvendigvis er dét, og ikke like gjerne noe annet. Enkelt språk som skildrer følelser uten å bli forklarende, kan man vel også finne i tekster som ikke har hentet inspirasjon fra popmusikken? Joda, det kan man selvfølgelig. Jeg vil allikevel, all den tid musikaliserings av skjønnlitterære tekster aksepteres som en mulighet generelt sett, holde fast ved at Gryttens tekster er popmusikalisererte. For det første sier forfatteren selv at de er det. Dette er selvfølgelig ikke et argument som isolert sett skal tillegges alt for stor vekt, som vi så i behandlingen av Renbergs roman. Det er allikevel slik at en paratekstuell bekreftelse av denne typen, vil være med på å styrke ”mistanken” om popmusikaliserings, slik både Genette og Wolf har vist. Forfatteren setter oss på sporet, kunne man si. Viktigst er allikevel det som skjer i selve verket, og også her er det flere faktorer som peker i retning av popmusikaliserings – vel og merke så lenge popsanger ses på som en enhet av tekst og musikk. Gryttens temavalg er typisk popmusikalske – han skildrer kjærligheten i ulike faser, og han fokuserer vel så mye på stemninger som på handlingsforløp. Også språket til Grytten har klare fellestrekk med popsangenes. Mest iøynefallende er dette i de tekstene hvor det finnes ”refrenger”, men også gjennom et direkte, ukunstlet språk viser Grytten sin popmusikalske gjeld. Ser man på samlingen som helhet vil også et annet popmusikalsk element tre fram, nemlig formelpreget. Ikke bare går de samme temaene igjen i Gryttens noveller, det er også mulig å finne små detaljer som er felles for storparten av tekstene. På samme måte som det i popmusikken er lett å gjenkjenne like rytmiske strukturer og melodifragmenter fra låt til låt, vil man i Gryttens samling for eksempel finne igjen regnværet og tallet 69 i mange av novellene.

Mens Renberg forholdt seg til utdragene fra popsangene som tekst, på lik linje med all slags tekst, vil jeg hevde at Grytten i større grad forholder seg til forleggene sine som *pop*tekster. De påvirker *hele* skriveprosessen hans. ”Popmelodier er veldig følelsesmessige; hvis de treffer deg så treffer de deg midt i hjertet, mens annen kunst ofte fordrer større avstand og refleksjon. På samme måte mener jeg at noveller skal være veldig følelsesmessig lada og

treffe deg med en gang”<sup>58</sup>, sier forfatteren selv. Popmusikaliseringen er altså kunstnerisk motivert. Grytten ønsker å overføre popmusikkens direkte stil og følelsesmessighet til sine tekster. Skjønnlitteraturen, i alle fall novellekunsten, har noe å lære av popsangene. I tillegg til dette antyder forfatteren også en mer personlig forklaring: ”Kanskje jeg har en sorg over å ikke kunne synge eller spille. ’Song’ er et fint ord. Jeg kunne gjerne ha hatt det med i alle boktitlene mine”<sup>59</sup>. I samlingens første novelle, ”1:1”, heter det: ”Eg vil at du skal synge for meg, seier du igjen. Eg protesterer. Eg kan ikkje synge. Du veit at eg ikkje kan synge, seier eg. Fortel ei historie for meg, då! seier du” (11). Grytten har ingen *stemme* å synge med, derfor må han gjøre det med tastaturet.

#### 4.2.2 God pop, dårlig pop og identitet

Frode Gryttens store tema i *Popsongar* er, som allerede nevnt, *identitet*. Dette temaet blir i de fleste av novellene i samlingen knyttet direkte til populærkultur, og særlig til *popmusikk*. ”Popsanger er knyttet til identitet. Popindustrien tilbyr en identitet, som ikke har noe med virkeligheten å gjøre. Det minner mye om reklame. En massiv, suggestiv kultur. Men på et punkt tar det slutt. Da blir du konfrontert med spørsmålet om hvem du egentlig er”<sup>60</sup>, sier forfatteren selv. En slik kritisk holdning til popmusikken, og industrien rundt, kan også finnes igjen i flere av novellene i samlingen. Men det er også tekster som formidler et annet, mer positivt bilde av popmusikken. Det er tross alt kjærlighet til sjangeren som ligger til grunn for samlingen. Sannheten er at det finnes *god* pop og *dårlig* pop. Hvordan Grytten definerer dette skillet skal vi komme tilbake til. Her kan røpes at Grytten blant annet opererer med et sannhetskrav – den gode popmusikken er *sann*.

Musikkens kvalitet er ikke uten betydning i spørsmålet omkring i hvilken grad identifikasjon med artistene er skadelig, skal vi tro Grytten. Jeg vil her presentere to noveller som begge tematiserer identitetsbygging i relasjon til popmusikk – god og dårlig – for å belyse dette. Begge novellene det er snakk om, ”Oppe i treet” og ”Ned til oske”, er riktignok skrevet til ”kvalitetspop”. Grytten er et eksempel på en *aktiv lytter*, og det ville være pussig om en dårlig popsang hadde inspirert ham til å skrive. Det kan jo utmerket vel fungere som et kjennetegn på en god popsang, at den virker inspirerende på lytteren. Som vi har sett, er alle

---

<sup>58</sup> Frode Grytten i intervju med Øyvind Holen, <http://www.ballade.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2030113012423857070267>

<sup>59</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2001/05/29/260633.html>

<sup>60</sup> Se note 59.

sangene som er benyttet i samlingen, blant Gryttens egne favoritter. Hvilke sanger som virker inspirerende på lytteren, kan selvsagt variere, men det utvalget Grytten benytter som forlegg for sine noveller, har bortimot uten unntak sin plass i popmusikkens allment aksepterte kanon. ”Oppe i treet” er skrevet til David Sylvains ”Brilliant Trees” (den samme sangen Tore Renberg siden bygget en scene rundt i *Kompani Orheim* (2005)), mens ”Ned til oske” er skrevet til Stina Nordenstams ”Little Star”.

”Oppe i treet” skiller seg fra de tidligere omtalte novellene i samlingen, gjennom at sangen denne novellen er skrevet til blir åpent diskutert i teksten. Det er allikvel slik at Gryttens tekst både illustrerer og utvider sangteksten. ”Brilliant Trees”, fra albumet med samme navn, som kom ut i 1984, spiller en sentral rolle i Gryttens tekst. En gutt sitter oppe i et tre utenfor en skolebygning og ser inn på seg selv som står foran klassekameratene sine, ved kateteret. Han kan ikke høre hva han selv sier, men han vet det godt. Han holder et kort foredrag om sin favorittpopsang, nettopp ”Brilliant Trees”. Foredraget, som er fullt av formuleringer han har hentet fra magasiner, blir etterfulgt av at sangen spilles av for klassen. Klassen liker ikke sangen, og kaster viskelær mot platespilleren, mens gutten selv ”forsvinner” inn i musikken. I denne sangen *finner* han seg selv: ”Det er rart. Plutselig hører du ei stemme som er di eiga. Sjølv om det er eit anna menneske som syng, så syng denne andre personen med di eiga stemme. Sånn er det med David Sylvain. Sylvain syng med hans eiga stemme” (88). Også Sylvains tekst kan sies å handle om å ”finne seg selv” og sannheten, gjennom et annet menneske: ”My whole life stands in front of me/ By the look in your eyes/ By the look in your eyes/ My whole life stretches in front of me/ Reaching up like a flower/ Leading my life back to the soil”. Identitetstematikken kan altså gjenfinnes på flere nivåer. Også artisten David Sylvains identitetsprosjekt blir introdusert i novellen. I foredraget sitt forteller gutten at det først var med albumet *Brilliant Trees* at Sylvain fant sitt eget musikalske uttrykk. Før dette spilte han i gruppa Japan, som var i ferd med å bli store popidoler. Men så sluttet han plutselig, for å kunne være tro mot seg selv og sin egen natur. Vi hører ekkoet av rockeromantikerens autentisitetsskrav, slik det ble framstilt i oppgavens første kapittel, i denne framstillingen.

Den unge gutten i novellen har flere likhetstrekk med popmusikknerden og elitisten som også ble beskrevet i første kapittel. Han hører så definitivt hjemme i den minoritetsgruppa av popmusikklyttere som Riesman beskriver, som ”were explicitly positioning themselves against and above the tastes of the majority group” (Negus 2003: 13). Gutten i novellen levner ikke klassekameratene mye ære på popmusikkens område: ”Dei andre i klassen har hatt med seg sånne dusteplater. Bare dusteplater, dusteplater som ligg på

listene, og dei har sagt dusteting om kvifor dei har tatt dusteplatene med seg” (87). De vet helt enkelt ikke hvordan man skal forholde seg til musikken: ”Dei veit ingenting om korleis det er å kjøpe dei virkelig gode platene, å studere coveret, lese tekstane, ligge stille, ligge utan å tenke på noko, bare lytte, forsvinne inn i musikken” (88). Denne holdningen koster ham dyrt hva angår det sosiale. Resten av klassen ser på ham som en særing. Men gjennom sitt idols historie, David Sylvain, finner han styrke til å stå opp for seg selv. Han går sin egen – Sylvains – vei, og han er stolt av det. David Sylvain er blant Frode Gryttens egne favorittartister, og i omtalte *Hundre og elleve skiver vi elsker* er Sylvains *Secrets of the Beehive* (1987) med på hans liste. Grytten skildrer guttens opplevelse når han hører ”Brilliant Trees” på poetisk vis: ”Han hører stemma frå toppen av treet. Sylvain som fell gjennom lufta. Perkusjonisten som ristar lett i greinene. Trompetaren som piplar gjennom lauvet” (88). Det er en inspirert forfatter som skriver dette, og det er liten tvil om at han *liker* musikken. Han kan identifisere seg med den unge gutten. Det kan han på ingen måte med den fanatiker som blir presentert i den påfølgende novellen i samlingen, ”Ned til oske”.

”Ned til oske” er som sagt skrevet til svenske Stina Nordenstams ”Little Star”, som kan finnes på albumet *And She Closed Her Eyes* fra 1994. Her møter vi en kvinne som er fanatisk opptatt av popartisten Britney Spears, framstilt av datteren hennes, som hater Britney Spears. Moren hører på Spears’ plater, leser om henne og kler seg som henne, og hennes store drøm synes å være at datteren skal bli en stjerne lik Britney Spears. En dag får moren stilt et spørsmål til Spears på en internettside, om hva hun skal gjøre med datteren sin. Hun får til svar at ”[i]f your daughter just gets the right look, I am sure she will be a little star” (98). Moren jobber i en klesbutikk på et kjøpesenter, og er svært profesjonell. Som i sangen, får vi i novellen vite at et kjøpesenter brenner, og her er dette det kjøpesenteret moren til jenta jobber på. Som i sangen, er det også i novellen mulig å tolke teksten dit hen at det er jenta, novellens ”Little Star”, som har tent på. Kanskje i et desperat forsøk på å få oppmerksomhet? ”You must have wanted the world to know/ Poor little thing/ And now they know”, synger Nordenstam. Novellen avsluttes med jentas refleksjon omkring hvorvidt man som ”ei lita stjerne” ikke er nødt til å ”bruke heilt andre metodar” (99) enn Britney Spears har gjort for å oppnå det man ønsker seg.

Disse to novellene, som følger rett etter hverandre i samlingen, har den samme tematikken. De handler begge om det å identifisere seg med en popartist. Allikevel er det store forskjeller i måten denne identifikasjonen blir presentert på. Mens den unge guttens identifikasjon med Sylvain framstilles som emosjonelt og intellektuelt fundert – han er mest opptatt av musikken og tekstene – blir den voksne kvinnens identifikasjon med Spears

framstilt som overflatisk – hun er mest opptatt av innpakningen. Motivene deres for å identifisere seg med de ulike popartistene er altså stikk motsatte: han søker å *finne* sannheten, mens hun ønsker å *unnslippe* den. Derfor er også hennes dyrkelse mye farligere enn hans, synes Grytten å ville vise oss. Hennes løgnaktige og overflatiske livsførsel gjør at hun støter sin egen datter, som ikke deler hennes preferanser, bort fra seg: ”Mor mi seier at eg burde få meg ein kjæraste. Eg er gravid, seier eg då. Men ho hører ikkje etter. Kva sa du vennen? spør ho. Eg svarer ikkje” (96). Grytten har uttalt seg om det han kaller for ”dagens industripop” i intervjusammenheng:

Westlife og Britney Spears bruker de samme virkemidlene som reklamen for å treffe publikum, de konstruerer en falsk verden. Du ser aldri et ensomt menneske i disse artistenes musikkvideoer, hvis det da ikke er snakk om en "sjelfull" ballade. Jeg mener at musikkvideoen har vært med på å rane popmusikken for sjel – i dag er popartistene bare produkter som skal selges. Nick Cave kalte de kommersielle kjærlighetssangene som lages i dag for "hatsanger" – nettopp fordi de mangler det nødvendige mørket. For det er jo slik at uansett hvor lykkelig du er på et tidspunkt, ha [*sic*] du alltid en angst for at dette ikke kan vare eller at dette ikke kan være sant. De virkelig flotte popsangene tar deg med inn i mørket, men peker samtidig fram mot lyset.<sup>61</sup>

Det er ingen tvil om at Grytten selv foretrekker David Sylvain framfor Britney Spears, og at han ser med større bekymring på den voksne kvinnen enn den unge gutten. Grytten sin identifikasjon med den unge gutten gir seg utslag i at han forteller hans historie innenfra, i jeg-form. Den voksne kvinnen derimot, blir skildret utenfra av datteren sin, som er svært kritisk. Grytten er selv, i likhet med Dag-Olav Sørensen i *Astronautar*, mye av en *elitist* på popmusikkens område. Han stiller strenge krav til sjangeren, og et av dem er det mye omtalte autentisitetsskravet.

For at en popsang skal appellere til Grytten, må den være *sann*, og for at den skal være sann, må den ha et snev av mørke, men også peke mot noe bedre. Grytten stiller altså et krav til populærmusikken som tradisjonelt har vært stilt til den høye kunsten. På dette punktet får han Simon Friths støtte. Frith tar, i omtalte *Performing Rites*, til orde for at man ikke stiller ulike krav til høy og lav kunst: ”What I’m suggesting here is that people bring similar questions to high and low art, that their pleasures and satisfactions are rooted in similar analytic issues, similar ways of relating what they see or hear to how they think and feel” (Frith 2002: 19). Følgelig er det legitimt å stille slike krav som Grytten gjør, også til popmusikk. Utfordringen blir riktignok, som Frith selv påpeker, å fortsatt se populærkulturen for hva den er, på dens egne premisser:

---

61

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2030113012423857070267>

And I know this is where my own tastes will inform everything that follows, my own tastes, that is, for the *unpopular popular*, my own belief that the "difficult" appeals through the traces it carries of another world in which it would be "easy". The utopian impulse, the *negation* of everyday life, the aesthetic impulse that Adorno recognized in high art, must be part of low art too. (Frith 2002: 20)

Frith og Grytten synes altså enige i at "[d]e virkelig flotte popsangene tar deg med inn i mørket, men peker samtidig fram mot lyset". Paradoksalt nok er det den store "djevelen" i popmusikkens verden, Adorno, som blir trukket fram som veileder. Hans krav til den høye kunsten blir overført til den populærkulturen han hadde så lite til overs for. Således kan *Popsongar* sies å være et forsvarsskrift for popmusikken – for den *gode* popmusikken. Den er rett og slett kunst. Og gode poptekster er god litteratur. Gjennom å skrive novellene sine til gode popsanger, viser Grytten at disse kan inspirere (forhåpentligvis) gode noveller. Samlingen rommer riktignok, som vi har sett, også en kritikk av popmusikkens skyggesider. Den formidler blant annet en sterk advarsel i forbindelse med det å identifisere seg med sine idoler i for stor grad. "Selv om han synes det høres litt banalt ut, ønsker Grytten at *Popsongar* kan formidle en søken etter identitet, men at man til syvende og sist bare kan være seg sjøl"<sup>62</sup>, sto det å lese i *Dagbladet*. Her spiller riktignok kvalitet en viktig rolle. Gjennom å lytte til kvalitetsmusikk kan man langt på vei lykkes i å "finne seg selv", eller i alle fall hente styrke til å oppnå dette. Verre er det hvis identifikasjonen er resultatet av et ønske om å fri seg fra seg selv – da risikerer man ikke bare å miste seg selv, men også å fremmedgjøre de rundt seg. Spørsmålet om kvalitet blir for Grytten også et spørsmål om etikk. Han tar popmusikk svært alvorlig.

#### 4.3 Bertine Zetlitz og *Og dagen inntil nå er god*

Bertine Zetlitz er blant Norges største popartister. Som forfatter er hun mindre kjent, og den litterære produksjonen hennes er heller ikke stor. Etter å ha bidratt med en tekst i den feministisk orienterte samlingen *Råtekst* i 1999, ble hun oppfordret av forlaget Aschehoug til å skrive mer. Resultatet ble hennes foreløpig siste verk, *Og dagen inntil nå er god*, som kom ut i 2000. Dette er en samling bestående av 23 engelskspråklige poptekster, alle Zetlitz' egne, som hver og en blir direkte etterfulgt av en prosatekst skrevet på norsk. Av de 23 poptekstene er 10 hentet fra albumet *Beautiful So Far*, som kom ut samme år som boka. Dette var Zetlitz' andre album, og hun har gitt ut fire til sammen. Album og bok har også flere tilknytningspunkter utover tekstene. Både platas cover og bokas omslag er prydet med den

---

<sup>62</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2001/05/29/260633.html>

samme gotiske skrifttypen, og Nils Viks fotografier i sort-hvitt finnes både i coverheftet og inne i det litterære verket, mellom tekstene. Både pop tekstene og prosatekstene, og til dels også fotografiene, har felles motivkrets. ”Som på tidligere plater handler mange av tekstene i boka om makt og overgrep i en verden som ligger og svever et sted mellom drøm, eventyr og en voldelig amerikansk roadmovie”<sup>63</sup>, påpekte Sindre Mekjan i *NRK*. I storparten av tekstene står en kvinne i sentrum – en kvinne som tidvis er kynisk og brutal, men som også kan vise svake sider. Gjennom denne kombinasjonen av ulike medier – tekst og foto – kvalifiserer *Og dagen inntil nå er god* til benevnelsen kombinert medium, slik Hans Lund beskrev det. Det er riktignok dets status som transformert medium, gjennom sine popmusikalisererte prosatekster, som vil vies størst oppmerksomhet her.

*Og dagen inntil nå er god* er, så vidt meg bekjent, foreløpig det eneste norske skjønnlitterære verket med en slik popmusikalisk tilknytning som er skrevet av en kvinne. Som de foregående kapitlene har vist, er den popmusikalske skjønnlitteraturen en mannsdominert sjanger. Også miljøene som blir beskrevet her er i all hovedsak mannsdominerte. Det var ikke mange kvinner som dukket opp i *Sennepslegionen*, og de som gjorde det forble bifigurer romanen igjennom. Popmusikken har, som vi allerede har sett og skal se nærmere på, i stor grad vært definert av menn. Det er altså i all hovedsak menn som har vært popmusikkens ideologer, både gjennom journalistisk og skjønnlitterært virke. I så måte er Bertine Zetlitz’ bidrag unikt. Det at flere av hennes prosatekster har hentet sine motiver fra popbransjen, kan bidra til å gi et nytt og annerledes perspektiv på denne. Hvorvidt popmusikken inspirerer henne – som kvinne – på et annet vis enn hennes mannlige kolleger, vil det også være interessant å se nærmere på.

Selv om Bertine Zetlitz sine prosatekster, som Frode Gryttens, er skrevet til popmusikalske forlegg, er det ikke dermed sagt at de to forfatterne forholder seg til disse forleggene på samme måte. Grytten brukte jo selv popsangene på flere ulike måter i skriveprosessen, som vi har sett. Jeg argumenterte allikevel for at alle hans tekster kunne sies å være popmusikalisererte, særlig gjennom det språket som benyttes i disse. Gryttens tekster er enkle, de har i mange tilfeller ”refreng”, og de skildrer følelser og stemninger. Alt dette kan ikke sies om Zetlitz’ prosatekster. Her er setningene lange og særegne i konstruksjonen, og forlaget beskriver tonen som ”reflekterende og litterær”<sup>64</sup>. Det er altså ikke slik at Zetlitz har forsøkt å overføre skrivemåten fra sitt låtskrivervirke til den rent litterære virksomheten. Her finnes ingen ”refrenger” eller andre popmusikalske spesialiteter. Fredrik Wandrup plasserer

---

<sup>63</sup> <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/212619.html>

<sup>64</sup> <http://www.bokanmeldelse.com/8203183344>

da også språkbruken hennes i ”det man kunne kalle Ragnhild Jølsen-tradisjonen i norsk litteratur: fortellende og konkret prosalyrikk, med en ’synsk’ og fabulerende effekt”<sup>65</sup>. Et eksempel på en typisk *Zetlitzk* prosasetning kan denne, fra teksten ”Fate”, fungere som: ”Jeg mener meg hurtigere enn vinden, listigere enn ormen, men tigreren som river meg i stykker, er illusjonen om han som umulig kan styre seg i sin tilstand og sparker mot puten med underbevissthetens kraft” (13)<sup>66</sup>. Det er langt herfra til det språket vi finner i Zetlitz’ egne pophits. Hun vektlegger riktignok, som Grytten, beskrivelser av følelser og stemninger – og tekstene hennes er heller ikke forklarende. Jeg vil allikevel hevde at en annen form for popmusikalisering framstår som like viktig som dette hos Zetlitz. Denne har å gjøre med forfatterens – eller artistens – tilstedeværelse i teksten.

I motsetning til Grytten, som skrev sine noveller til andres popsanger, skriver Bertine Zetlitz sine prosatekster til popsanger hun selv har laget. Som vi så, skriver hun ”fra et personlig ståsted med utgangspunkt i egne sangtekster, [og] prøver å finne ut hva som egentlig er der”<sup>67</sup>. Dette utgangspunktet i *egne* poptekster vil kunne påvirke hvordan prosatekstene hennes blir lest. Måten publikum ”leser” en popsang på, skiller seg nemlig fra hvordan det leser andre tekster. En popsang, og særlig den som er skrevet av artisten selv, oppleves som veldig sterkt knyttet til avsenderens person. Dette skyldes det Andrew Goodwin har kalt en sammensmeltning (*conflation*) av den virkelige og den impliserte forfatteren, og de tekstene hvor låtskriveren har benyttet seg av andre- eller tredjepersons form er intet unntak: ”The aural address of the pop singer is thus unique in constituting a direct address to the listener/viewer in which the personality of the storyteller usually overwhelms characterization within the story” (Goodwin 1993: 76). Når Zetlitz benytter seg av sine egne popsanger som bakgrunn for sin litterære produksjon, er det altså forståelig hvis leseren ”tar med seg” hennes person inn i det litterære verket. Forfatteren gjør heller ingen ting for å forhindre dette – snarere tvert i mot. I tillegg til å inkludere poptekstene i verket, er flere av fotografiene i boka av Zetlitz selv. Jeg vil argumentere for at dette til sammen kan forstås som en form for popmusikalisering av *Og dagen inntil nå er god*. Vi inviteres til å lese prosatekstene i samlingen hennes på samme måte som vi ”leser” popsangene hennes – det vil si som tekster hvor hennes stemme hele veien klinger med.

---

<sup>65</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2000/09/26/220679.html>

<sup>66</sup> Dersom ikke annet er oppgitt, er alle sitater hentet fra Zetlitz, Bertine. 2000. *Og dagen inntil nå er god*. Oslo, Aschehoug.

<sup>67</sup> <http://www.dagbladet.no/kontekst/23067.html>



### 4.3.1 Kvinneliv i popbransjen

Flere av prosatekstene i *Og dagen inntil nå er god* handler om kvinner som er popartister. Med bakgrunn i den formen for popmusikalisering som ble påvist i det foregående – forfatterens tilstedeværelse i teksten – kunne det synes fristende å se på disse som selvbiografiske. Det er allikevel ingen grunn til å sette likhetstegn mellom hovedpersonene i prosatekstene og Zetlitz selv. Til tross for Zetlitz' tilstedeværelse i tekstene, er det nemlig svært vanskelig å sirkle inn én bestemt holdning, eller identitet i tekstene. Som vi skal se nærmere på i neste kapittel, kan Zetlitz' tekster til sammen sies å utgjøre et *spill* med ulike identiteter. At portrettene av kvinnene i popbransjen er basert på forfatterens egne erfaringer skulle det riktignok herske liten tvil om.

Som Gryttens *Popsongar*, fungerer Zetlitz' prosatekster ofte tematisk illustrerende og utvidende i forhold til sangtekstene de er skrevet til. Prosatekstene framstår til en stor grad som forfatteren Bertine Zetlitz sine tolkninger av låtskriveren Bertine Zetlitz sine sangtekster. Hun ”prøver å finne ut hva som egentlig er der”, som hun selv sier. Et påfallende aspekt ved Zetlitz sine utvidelser er, som vi har sett, at de inkluderer en tematisering av det å være artist – *kvinnelig* artist. De tar leseren med ”bak” sangen, og gir ham et innblikk i de omstendighetene den kvinnelige popartisten jobber under. Zetlitz' tilstedeværelse i verket er med på å gi disse skildringene nærhet og troverdighet.

Popmusikk har tradisjonelt vært mye av en ”guttegreie”, som sagt, og er det nok i stor grad fortsatt. Jenter utgjør selvfølgelig en viktig del av både utøverne av- og publikummet til denne musikken, men det er allikevel menn som har hatt størst makt innenfor sjangeren, såvel på produksjons- som på mottakersiden. Rocken har fra dens barndom vært knyttet til maskulinitet og mannlig seksualitet. I følge rockens *ideologi* har kvinners rette plass latt til å være foran scenekanten, hysterisk jublende – eventuelt *bak* scenen, tilfredsstillende de mannlige ”rockegudenes” enorme seksuelle og emosjonelle behov. Det har riktignok alltid eksistert unntak, Janis Joplin og Joni Mitchell er eksempler på det, og de siste årene har denne holdningen møtt kraftig motstand. I USA ønsket Riot Grrrl-bevegelsen, tidlig på 90-tallet, å vise at rockemusikken ikke er en genuin maskulin form. Innenfor den mer ”popete” popmusikken, som Bertine Zetlitz er en representant for, har situasjonen imidlertid vært en annen. Her har kvinnelige utøvere vært akseptert i større grad, men de har allikevel møtt et vel så sterkt press som sine rockesøstre. Kravene om å leve opp til det *normale* innen denne sjangeren – det vil på mange måter si å være ”dum og deilig” – har vært sterke. Også når det gjelder hva man kan synge om, har rammene vært klare. ”When I looked at music in the mainstream, I was always disturbed by how repetitive the images and sounds coming from

women were. It appeared that you could be angry or lovelorn, but that was about it”, skriver Sarah Dougher i artikkelen ”Authenticity, Gender, and Personal Voice” (Weisbard m.fl. 2004: 148).

Prosateksten ”Spitfire” handler om hvordan en ung kvinnelig popartist blir behandlet i en mannsdominert bransje. Popsangen den er skrevet til, som har samme tittel, sier ingenting om at den aktuelle jenta er i popbransjen. Dennes tekst er riktignok formet som en advarsel til henne, som omgås en opplagt ustabil mann: ”Be careful little girl/ Before you rock his world” (51), synger Zetlitz i første vers, og i refrenget forklarer hun hva som vil skje om ikke advarselen tas på alvor: ”Spitfire/ will run through your mind/ Spitfire/ will leave you far behind/ Spitfire – your face against the wall/ Spitfire - / You know, he’s gonna watch you fall” (51). Det er altså først i prosateksten det går fram at jenta er popartist. Det forteller hun selv. Hun beskriver møter med mannlige plateselskapsfolk, journalister og produsenter som ikke viser henne respekt: ”Den neste knuten skal være teknikken. Noen har funnet ut at kjerringer og spaker ikke skal gå i hop nå som småjentene velter inn og tror de skal spille inn album” (55). Skepsis til om hun egentlig har skrevet låtene selv, og fokus på kroppen hennes, er også blant hersketeknikkene hun møter. Mye av dette er opplevelser Zetlitz har hatt selv. Blant annet er spørsmålet artisten i teksten får om sin mormor, som hyppig ringer til den lokale radiostasjonen for å få sangene hennes spilt, en parallell til Zetlitz’ eget liv.

Selv om denne mangelen på respekt kan være tøff å hankses med, hevder hun også at motstanden gjør henne til en bedre artist: ”Men hadde det ikke vært sånn, ville jeg måttet angripe dem. Møtte de meg ikke med motstand, ville jeg ikke kunne gjøre vann til vin (56). I denne teksten framstilles altså den mannlige skepsisen til unge kvinnelige artister som skjerpene. Dette ”motstand gjør sterk”-budskapet gjenkjenner vi fra den romantiske ideologien som ble omtalt i forbindelse med bandromanen. Men der den mannlige artisten kunne sies å finne den nødvendige motstanden i lidelsen, naturlig oppstått eller selvpåført gjennom rus, stammer denne motstanden i den kvinnelige artistens tilfelle fra holdningene til menn i bransjen. Det kommer riktignok også klart fram at for at denne motstanden skal kunne ha en slik positiv virkning, må den unge kvinnen selv være sterk, på samme måte som rockeren som vil overleve må være det. På langt nær alle vil være i stand til å takle den. Det å slå igjennom som popartist, sammenliknes med en idrettsprestasjon av den taktiske typen: ”Å bli artist er som profesjonell sykling. Alle kjører i følge inntil én får det for seg at hun vil i brudd. De garvede regner med at utbruddet ikke blir til noe. Men alle i bransjen er avhengige av at noe skjer. Derfor kan man ikke nøye seg med å vokte de andre” (53). En fryktløs

holdning er viktig, med pågangsmot vil man nemlig kunne avsløre at det som framstilles som vanskelig av mennene i bransjen, ikke egentlig er så vanskelig.

I popbransjen er kontakter viktigere enn kvalifikasjoner, blir det hevdet. I likhet med *Sennepslegionen* fungerer altså denne, og flere andre av Zetlitz' prosatekster, avslørende i forhold til popbransjen. Hvilke sider ved den som blottlegges er riktignok ikke de samme. Mens Jørgensen er mest opptatt av å vise leseren hvilke konflikter som herjer i et band med utelukkende mannlige medlemmer, retter Zetlitz oppmerksomheten mot konflikten mellom kjønnene. Hun tegner et bilde av en bransje hvor det på ingen måte er likestilling. Prosatekstene kan altså, forsterket av den "popmusikaliserende" tilstedeværelsen til forfatteren i disse, leses som en kritikk "innenfra". Zetlitz' skjønnlitterære versjon av popbransjen representerer et alternativ, og en utfordring til tidligere mannlige versjoner, skjønnlitterære eller ei, av den samme bransjen.

I "Spitfire", både sangen og prosateksten, er det menn som er den kvinnelige protagonistens motstandere. Størsteparten av konfliktene i samlingen, enten de er relaterte til popbransjen eller ei, står da også mellom personer av ulikt kjønn. Forholdene mellom de kvinnelige personene i tekstene er mindre konfliktfylte, men også de er preget av et konkurranseaspekt. Det skinner allikevel igjennom at kvinner kan ha mye å tjene på å stå sammen. Bertine Zetlitz har selv uttalt, i forbindelse med utgivelsen av *Råtekst*, at for henne "dreier feminisme seg særlig om to ting: Solidaritet og årvåkenhet. Dette gjelder selvsagt uansett kjønn, men historisk har det vist seg at kvinner har særlig mye å vinne ved å støtte hverandre"<sup>68</sup>. Dette er også noe Zetlitz har fått oppleve i praksis. Sommeren 2000 deltok hun på *Lilith Fair*, en omreisende festival med kun kvinnelige artister. Sammen med blant andre Sheryl Crow, Suzanne Vega og Chrissie Hynde reiste hun rundt i Nord-Amerika og spilte for 30-50.000 tilskuere hver kveld. I prosateksten "Cynthia" skriver Zetlitz om hvordan solidariteten kvinnelige artister imellom kan virke positivt:

Å være på vei til noen som har klart det. Som kan innvie meg i naturlig søsterskap som tilsynelatende har holdt sin sti ren, dvs. ikke latt seg blende av sorlet. Med kontakt innover, fingrene vekselvis i ørene og på gitaren, jeg står sammen med dem, trekkes frem som ufordervet i allsangen, ikke kjent nok ennå til å puste noen i nakken, og dermed ivaretatt. Inntil de hvisker sidelengs en anerkjennelse langs håndbaken som var jeg en av dem. (117)

Selv om solidaritetsfølelsen her er det framtrædende, er også konkurranseaspektet til stede. De andre, de store artistene, har ikke noe å frykte fra den ukjente blant dem, og kan derfor opptre raust overfor henne.

---

<sup>68</sup> <http://www.kampdager.no/skoleguide/bakgrunn.html>

I "Cruel" er hovedpersonen en artist som har oppnådd suksess, og konkurranseinstinktet, for ikke å si ondskaper, er den dominerende egenskapen hos henne. Sangen "Cruel" handler om to jenter som konkurrerer om den samme gutten – en gutt jeg-personen ikke engang synes er spesielt flott; "He's got/ the most imperfect smile", men som hun allikevel vil ha; "Hell, I haven't kissed in a while" (106). Det synes som om konkurranseinstinktet virker sterkere enn det seksuelle begjæret. Som i "Spitfire", blir konteksten presisert i større grad i den påfølgende prosateksten med samme tittel. Her får vi vite at jeg-personen og venninnen hennes begge er popartister. Til forskjell fra i "Cynthia", er protagonisten denne gangen den mest populære: "Ettersom jeg oppnår mye, og mine søstre nesten ingenting, får jeg magnetens tiltrekningskraft. Som en av dem, men så frydefullt forskjellig, flokkes de om meg som spon i oval pikeformasjon. Slik bekrefte naturen" (107). Den siste setningen, om at *naturen* bekrefte i maktforholdet, er ikke enestående i samlingen. I flere av Zetlitz' prosatekster trekkes naturen inn som dommerfunksjon i konfliktene som skildres. Vi har mye å lære av den, synes å være moralen: "Vi må vende oss til dyreriket, all naturlig lærdom kommer derfra" (18), heter det i "Fate". I "Security" er den kvinnelige jeg-personen sammen med en mann som er fra "et annet sted": "Han kan brukes til alt. [...] De hårete armene hans blir jeg vill og skjelven av. Når jeg hører de råtne vitsene hans og den ubehjelpelige norsken, gyser jeg. [...] Jeg synes alle jenter bør skaffe seg en slik en" (95). Her er ikke solidariteten påfallende, som den ikke er det i naturen. Flere av Zetlitz' personer synes inspirerte av Nietzsches beskrivelser av overmennesket. Enkelte passasjer, som den ovenfor gjengitte, kan også være inspirert av sosialdarwinistisk tankegods. Zetlitz leker seg da også med en visuell stil de fleste forbinder med nazistisk estetikk. På tittelsiden er forfatterens navn skrevet med knall røde gotiske bokstaver.

Hvorfor Zetlitz, som altså selv lovpriste solidariteten, velger å fokusere på en slik kynisme, grensende til fascisme, er et interessant spørsmål. Zetlitz uttalte en gang tidlig i karrieren at målet hennes var totalt verdensherredømme. Dette har hun siden blitt konfrontert med flere ganger, og i et intervju forklarer hun uttalelsen slik: "Det hadde vært forferdelig trist om jeg mente det i fullt alvor. Men for å klare å holde motet oppe som artist, særlig i Norge, så må du ha en irrasjonell drøm om noe stort"<sup>69</sup>. Det kan altså være en mulighet å forstå kynismen og selvgodheten i prosatekstene i lys av dette utsagnet. Kanskje den kan forstås som en kvinnelig artists virkelighetsflukt – som en nødvendig del av selvpoppoldelsen i en vanskelig bransje? Et annet alternativ er det å forstå tekstene som Zetlitz' bevisste lek

---

<sup>69</sup> <http://www.detnye.com/1000/bertine.html>

med det bildet som er skapt av henne i mediene, blant annet med utgangspunkt i uttalelsen om verdensherredømme som målsetning. Kanskje ønsker Zetlitz å ironisere over dette, for på den måten å distansere seg fra det, og latterliggjøre det? Spørsmålet blir da om hun ikke tar i bruk vel drastiske virkemidler. Å lefle med fascistiske ideer i et verk som etter hennes eget utsagn er skrevet fra et personlig ståsted, og hvor hennes egen person bevisst er gjort nærværende, er dristig. Heller enn å ta Zetlitz alvorlig på dette området, valgte de fleste anmelderne å tolke denne holdningen som noe barnslig. ”Tekstene i denne boka utfalder eit aggresjons- og viljestema som kan minne om eit eg på 3-5-års utviklingsnivå, uformidla sett ved sida av ein tidleg vaksen seksualitet i mediasamfunnet”<sup>70</sup>, skrev Ingrid Nymoen i *Dag og Tid*.

Det er for øvrig interessant å merke seg at den kynismen som kjennetegnet miljøet i *Sennepslegionen* – holdningen at rockerne, eller kunstnerne, kan tillate seg mer enn andre, finnes igjen hos Zetlitz. ”Cruel” slutter med hovedpersonens forsikring overfor seg selv om at hun vil bli tilgitt for å ha ”stjålet” den aktuelle gutten fra venninnen sin. ”Når jeg neste gang ser inn i øynene hennes, vet jeg at jeg allerede blir tilgitt. Resten tar kunsten seg av” (109). Også den kvinnelige artisten vil tillate seg ufin oppførsel med *kunsten* som unnskyldning. Det er altså ikke slik i popmusikkitteraturen, som det for eksempel tegnes et bilde av å være i kvinneidretten, at jentene bidrar med glede og samhold der gutta er beinharde konkurransemennesker. Her er det likestilling som gjelder – på alle måter.

### 4.3.2 Populær identitet

Jeg har allerede antydnet at *Og dagen inntil nå er god* rommer flere ulike identiteter. Samtidig er forfatterens tilstedeværelse framtrædende – det sørger popmusikaliseringen for, som vi har sett. Dette kan synes paradoksalt. En mulig tolkning er den Fredrik Wandrup foreslår i sin anmeldelse av samlingen; at ”[d]et er som om fortellingene tar sikte på å speile et jeg med en stadig flimrende identitet”<sup>71</sup>. De kvinnelige hovedpersonene i de ulike prosatekstene har nemlig til dels sterkt motstridende identiteter. Å tolke disse ulike identitetene som tilhørende en og samme fortellerinstans, er det mulig å gjøre med støtte i den postmoderne forståelsen av selvet og identiteten, som vi har sett på tidligere i denne oppgaven. Den postmoderne identiteten er jo kjennetegnet nettopp ved sin foranderlighet. Også på den enkelte teksts nivå kan man finne igjen en slik tematikk. Flere av kvinnene som blir beskrevet skifter identitet i løpet av det korte tidsrommet teksten dekker.

---

<sup>70</sup> <http://www.dagogtid.no/arkiv/2001/19/litteratur.html>

<sup>71</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2000/09/26/220679.html>

I sangen og prosateksten "Everything I want" finner et identitetsskifte sted. Sangteksten fokuserer riktignok mest på et kjærlighetsbrudd. En kvinne ringer en mann for å fortelle ham at hun ikke vil ha noe mer med ham å gjøre. Det pekes på at kvinnen forelsker seg lett, og det antydes også at hun kanskje ikke helt har klart å gi slipp på en mann fra tidligere: "He's always on my mind" (97). Prosateksten illustrerer denne situasjonen, samtidig som den utvider den – både tidsmessig og tematisk. Her viser det seg at mannen som kvinnen ringer til, er en hun møtte så sent som kvelden før. Men kvelden før var hun en *annen*. Da så hun seg ut den flotteste mannen i lokalet, og hun gikk bort til ham med den største selvfølgelighet: "Det var en enkel tanke, så god at jeg kunne tro på den: At jeg fortjener det beste, siden jeg vet hva det beste er" (99). Han er på ingen måte avvisende, men det tar ikke lang tid før hun selv begynner å tvile. Hun kjenner seg ikke lenger igjen i den selvsikre kvinnen. Det er derfor hun dagen etter ringer ham for å fortelle at det nok ikke kan bli de to, "ettersom dette 'med å fortjene det beste' bare var noe [hun] hadde hørt en slektning si, og at det på ingen måte passet med [hennes] måte" (100). På et nivå handler denne teksten om forelskelse, og om forskjellen på forelskelse og kjærlighet. Jeg vil allikevel konsentrere meg om identitetsspørsmålet, og forstå det i relasjon til forfatterens posisjon som popartist. En slik tolkning vil jeg forsvare på bakgrunn av hva jeg tidligere har sagt om hennes tilstedeværelse i teksten, holdt oppe av den "popmusikaliserende" lesemåten verket innbyr til.

"Er det ikke rart hva man kan få seg til å tenke rundt et menneske. Hvordan man kan forandre det med handling, men at ord og tanke er nok. Og hvor kort tid det kan ta" (141), spør den kvinnelige hovedpersonen i samlingens tittelnovelle. I "Everything I want" er det muligheten til å forandre sin *egen* person som tematiseres. Den kvinnelige hovedpersonen handler her på en slik måte at hun etterpå tenker at hun ikke var seg selv. Allikevel ble hun ikke avslørt, og mannen hun sjekket opp, som ikke kjente henne fra før, ante ingen ting om dette "spillet". Men det at hun selv vet, gjør at hun ikke kan glede seg over "suksessen". Hun handlet jo mot sin natur. Det er fristende å tolke dette kjærlighetsforholdet som et bilde på popartistens stadige konflikt mellom hensynet til egen natur og hensynet til kommersiell suksess. En parallell kan trekkes til den beskrivelsen som ble gitt av David Sylvain i Gryttens novelle "Oppe i treet". Sylvain oppnådde stor suksess med bandet Japan, men valgte allikevel å bryte ut. Han følte nemlig at han sviktet sin egen natur i dette bandet. "Han ville lage musikk som likna meir på den personen han sjølv var" (Grytten 2003: 86). Denne typen konflikt mellom karrierehensyn og hensynet til seg selv, støter popartister stadig på. Tanken om at ekte suksess forutsetter en viss grad av motstand, som vi så formulert i "Spitfire", spiller også inn her. Den unge kvinnen i "Everything I want" tenker at det gikk for lett å

sjekke opp mannen, og at det derfor ikke kan være kjærlighet: ”Slik kan man da ikke tro på, er det mulig at noen, at *det* er slik” (99).

Zetlitz’ prosatekst er riktignok ikke ensidig fordømmende i forhold til det å bruke identiteten sin ”kreativt”. Den viser tross alt at man kan oppnå mye gjennom å ”tøye” selvet litt. Man kan få en fot innenfor. Etter å ha snakket med mannen på telefonen er det også slik at situasjonen igjen er mindre sikker – han vil nemlig ikke gi slipp på henne. Kanskje er han den rette allikevel? Igjen er det mulig å trekke parallellen til popbransjen: Rask suksess og kunstnerisk integritet lar seg kanskje kombinere? Zetlitz’ tekst gir ikke noe klart svar. Den unge kvinnens fortelling ender i uklarhet: ”Når jeg snur hodet, er det likevel umulig å zoome inn med linsen; de sirkler begge to i utkantene og lar meg ane nærværet” (100). Det som kompliserer spørsmålet ytterligere er, som vi har sett, at selvet hos Zetlitz vanskelig kan sies å være en konstant størrelse. Det som kjennes naturlig i en situasjon, kan oppleves unaturlig i den neste. Vi forandrer oss.

Som popartist kan man fort bli fanget i et medieskapt bilde av seg selv, og da kan det å leke med identiteten sin være et viktig våpen i frigjøringen fra dette. Sarah Dougher, som hevder at kvinnelige artister, i enda større grad enn de mannlige, blir identifisert med det de synger om, trekker fram nettopp forandringen av identitet som en mulighet til løsrivelse: ”Continual reinvention of the public self through changes in style, voice, and even genre allow women artists a degree of mobility otherwise unavailable” (Weisbard m.fl. 2004: 152). Bertine Zetlitz er ikke ukjent med dette virkemidlet. I flere av tekstene sine knytter hun identitetsveksling og drøm sammen, og i ”Cruel” heter det om popbransjen at den er en drømmebransje – det er det som ”gjør den sterk” (108). Hun er selv en artist som flere ganger har benyttet seg av drømmebransjens mulighet til å ”gjenskape” seg selv. Med *Beautiful So Far* framsto hun med et mørkere lydbilde og med et mer brutalt image enn hun gjorde på debutplaten. Også utgivelsen av et skjønnlitterært bokverk kan tolkes som et ledd i en slik gjenskapelse. Bertine Zetlitz er ikke lenger ”bare” popstjerne – hun er i tillegg forfatter. Hun har ”utvidet” sin identitet gjennom å ”utvide” poptekstene sine. I motsetning til Frode Grytten, som i *Popsongar* ønsket å nærme seg en enkelhet han fant i popmusikken, tar Zetlitz et skritt bort fra den samme enkelheten i sine prosatekster. Følgen er at det blir enda vanskeligere for oss å si at vi ”har” henne.

Den ustabiliteten som går igjen i skildringene av identitet i *Og dagen inntil nå er god*, kan gjenfinnes også på det formelle planet. For det første er Zetlitz’ verk et eksempel på den typen intermedialt verk Hans Lund kalte *kombinerte verk*, som vi har sett. Her står poptekster, kortprosatekster og fotografier side ved side, i ett og samme verk. Fredrik Wandrup mener

sågar at verket, sjangermessig, ”sprenger [...] grensene mellom roman, novelle og dikt”<sup>72</sup>. Også på et tekstinternt nivå er det mulig å påvise en ”ustabil” tendens. Flere av Zetlitz’ setninger er satt sammen på en slik måte at det kan bli vanskelig for leseren å gripe *ett* klart meningsinnhold. Mange ganger trekker én og samme tekstbit i flere ulike retninger på en gang. Et eksempel er det tidligere, delvis gjengitte avsnittet fra ”Spitfire”, hvor konflikten mellom solidaritet og konkurranseinstinkt tematiseres:

Å bli artist er som profesjonell sykling. Alle kjører i følge inntil én får det for seg at hun vil i brudd. De garvede regner med at utbruddet ikke blir til noe. Men alle i bransjen er avhengige av at noe skjer. Derfor kan man ikke nøye seg med å vokte de andre. Digge, digge, men ingen må bli for store. Alle må vokse, men da må én gå i brudd.

Det er ikke så lett å trekke én klar mening ut av dette avsnittet. Språket er utradisjonelt og meningsinnholdet kan synes paradoksalt, eller til og med retningsløst. Man kan riktignok også velge å tolke avsnittets språklige side som speilende nettopp den paradoksaltiteten hovedpersonen opplever i forhold til det som skildres, nemlig konflikten mellom egen og andres karriere.

---

<sup>72</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2000/09/26/220679.html>



## 5 Oppsummering og konklusjon

Temaet i denne oppgaven har vært hvordan popmusikk har spilt, og spiller en rolle i norske romaner og noveller. Jeg valgte som utgangspunkt å fokusere på to aspekter, nemlig et formelt – det vil si *på hvilken måte* popmusikken blir benyttet i skriveprosessen, og et allment kulturelt – det vil si *hva som skjer* når popmusikk knyttes til skjønnlitterære tekster, både i forhold til popmusikken og den skjønnlitterære teksten – men også i forhold til forfatteren og leserne. Det formelle aspektet har også virket som organiserende prinsipp i oppgaven, i den forstand at skjønnlitterære tekster med åpenbare fellestrekk i deres måte å bruke popmusikken på, er samlet i ett kapittel. Oppgaven består av, i tillegg til innledning og konklusjon, tre slike hovedkapitler. I innledningen presenterte jeg kort de ulike teoretiske retningene oppgaven ville ta, med hovedvekt på kulturstudiene, som står sentralt gjennom hele oppgaven. Jeg ga også en definisjon av *popmusikk*, som innspilt, kommersielt orientert musikk – med få avgrensninger sjangermessig.

Det første av hovedkapitlene, ”Fiktivt band – fiktiv fan”, handler om de skjønnlitterære verkene hvor popmusikkens verden benyttes som tematisk grunnstamme. Det dreier seg følgelig om fiksjonaliserte beretninger om utøvere av, eller publikum til popmusikk. Jeg valgte å innføre et skille mellom *bandromanen* – som tar for seg et bands historie, og *fanromanen* – som omhandler en popmusikkfan. Bandromaner finnes det etterhvert ganske mange av i Norge, så her fantes det flere valgmuligheter. Jeg fant det likevel naturlig å fokusere på Morten Jørgensens *Sennepslegionen* (1987). Dette blir regnet som et pionérverk innen sjangeren, og er spesielt interessant i forbindelse med rockens myteverden. Jørgensen har, som de fleste av forfatterne av bandromaner, selv vært aktivt medlem i et rockeband, og han kjenner følgelig bandlivet innenfra. Jeg argumenterte for at bandromanen kan leses som en *kollektiv kunstnerroman*. Her skildres konflikten mellom kollektiv og individ i bandet, og på mange måter blir myten om rockebandet som en demokratisk institusjon, som har vært framelsket siden 60-tallet, avkledd. Sennepslegionen er et band hvor egoisme og kynisme er like framtrædende egenskaper som altruisme og solidaritet, og er nok ganske typisk i så måte. Jeg beskrev videre hvordan rockemytene knyttet til rus og sex, slik Jørgensen behandler dem, har flere åpenbare fellestrekk med Nietzsches skildringer av dionysoskulten i det antikke Hellas. Det synes å være den samme trangen til å finne noe sant – det naturlige – som driver den eksperimenterende rockereren, som drev den dionysiske grekeren. Resultatene av denne eksperimenteringen kan være fatale, Sennepslegionen mister et medlem i narkotikadøden, men romanen tar ikke direkte avstand til denne kulturen av den

grunn. Visst er det tragisk, men det er også noe som hører rocken til – det som gjør rock til rock. Jeg viste også hvordan den anti-intellektuelle holdningen som finnes i rocken, og i stor grad i Sennepslegionen, har likhetstrekk med opphøyelsen av den *naive* dikteren vi kjenner fra romantikken. Kunstneren som handlende på instinkt, ureflektert og naturlig, står høyt i kurs innen rocken. Lettere ironisk kan det selvølgelig bli når dette *reflekteres* omkring, av de samme kunstnerne som selv tar avstand refleksjon. Bandromanen kan vel heller ikke sies å være så *rocka* selv – all den tid den er basert på refleksjoner omkring rockescenen? Også bildet av rocken som en subkulturell scene, later det til at Jørgensen vil moderere. Han beskriver umuligheten av å unngå den kommersielle siden ved bandvirksomheten. Rocken er kommersiell, helt enkelt. Den ideelle holdningen og politiske gløden enkelte forbinder med rockemusikere, er heller ikke framtreddende i *Sennepslegionen*, eller i de øvrige norske bandromanene. Kort oppsummert kan det altså sies at bandromanen på mange måter har hatt en *avslørende* funksjon. Flere rockemyter plukkes fra hverandre og latterliggjøres – både bevisst og mindre bevisst. Det blir riktignok stående noen igjen, og blant dem altså de som er knyttet til rus og ”farlig” livsførsel. Disse sidene ved rockelivet er riktignok tonet noe ned i de siste årenes bandromaner. Grunnen til at de likevel fortsatt er med, kan skyldes at det er disse som gjør rocken – og følgelig rockeromanen – eksotisk. Hvem vil vel lese om ordentlige gutter som reiser hjem til kone og barn etter endt spillejobb? Nei, bandromanen er nok like avhengig av rockemytene som rocken selv. Derfor avliver den heller ikke flere av dem enn hva godt kan være – for salget(?).

Fanromanen er en mindre sjanger enn bandromanen i Norge. I vår litteratur er nok Ole Idar Kvelvanes *Astronautar* (2004) den mest gjennomførte. Den var følgelig et naturlig valg i presentasjonen av denne sjangeren. Kvelvanes roman om 31 år gamle Dag-Olav Sørensen som bor hjemme hos sine foreldre og er stor fan av The Stone Roses, er et portrett av en mann som lever for popmusikk. Med utgangspunkt i teorier om popmusikklytteren, fra Adornos til nyere verker, studerte jeg Kvelvanes hovedperson. Han er på mange måter en typisk taper – hjemmeboende og med få venner – men popmusikken kan ikke utelukkende sies å ha pasifisert ham, slik Adorno mente denne musikken var skapt for å gjøre. Jeg fokuserte i stedet på Dag-Olav som en *aktiv lytter*. Hans forhold til popmusikk er for det første svært kritisk – han er på ingen måte en passiv mottaker som lar markedsføring og andre ytre elementer styre sine preferanser. I tillegg fører musikkinteressen ham inn i studier, ut på reiser og, til og med, ut i jobb. Viktigst er det kanskje allikevel at han selv begynner å spille gitar og å lage sanger etter lenge kun å ha vært lytter. Jeg argumenterer like fullt for at *Astronautar* er langt fra å være noen solskinnshistorie. Det å bygge sin identitet på populærkulturelle produkter, som

Dag-Olav gjør i svært stor grad, kan også føre en selv og ens nærmeste ut i dyp fortvilelse. Dag-Olav fortviler flere ganger over hva det er han har bygget livet sitt på, og hva han er blitt til. I forholdet til Sofia, studievenninen han gjør gravid, blir også Dag-Olavs populærkulturelle identitet et problem. Når Dag-Olav selv opplever at han forteller mye om seg selv ved å avsløre hvilke artister han liker, frustreres Sofia over at det er umulig å bli ordentlig kjent med ham. I tillegg til å være med på å forme Dag-Olavs selvforståelse, viser jeg også hvordan popmusikken blir et organiserende prinsipp i tidsregningen hans. Viktige begivenheter knyttes til ulike sanger som har blitt spilt i de aktuelle situasjonene. Dag-Olavs historie er på mange måter en *musikkhistorie*. Han tilhører en generasjon som tar popmusikken på alvor. Hvorvidt man makter å leve seg inn i Dag-Olavs skjebne, eller blir sittende å riste på hodet, vil, i alle fall til dels, være avhengig av ens eget forhold til popmusikk. Fanromanen kan – litt spøkefullt – sies å være for dem som liker å lese om de som liker å lese bandromaner.

Opgavens andre hovedkapittel, ”Intertekstualitet, for svingende”, handler om skjønnlitterære verk som benytter seg av popmusikk i et intertekstuel spill. Dette er den desidert mest utbredte formen for bruk av popmusikk i litteraturen, og en fullstendig oversikt over verkene som benytter den ville være bortimot umulig å frambringe. Jeg valgte å la Tore Renbergs *Mannen som elsket Yngve* (2003) stå i front for denne gruppen av verker. Her finnes nemlig eksempler på flere former for intertekstuell bruk av popmusikk i litteraturen. Jeg begynte kapitlet med å gi en kortfattet framstilling av intertekstualitetsbegrepet, og å trekke fram Genettes versjon som den viktigste for oppgavens prosjekt. I forbindelse med Renbergs roman, tok jeg først for meg det Genette kaller det paratekstuelle nivået, det vil si all den teksten som finnes enten helt utenfor hovedteksten, eller i dens utkant, og som står i et direkte forhold til denne. Jeg viste hvordan Renberg benytter utdrag fra poptekster i epigrafer, både først i romanen og til flere av kapitlene. Renberg benytter seg også av utdrag fra mer ”seriøse” tekster, som romaner og vitenskapelige verker, og jeg argumenterte for at denne kombinasjonen kunne forstås som en oppvurdering av popteksters kvalitet. Intervjuer Renberg har gitt, som også inngår i parateksten, bidrar til å gjøre en slik tolkning plausibel. Forfatteren har flere ganger understreket at han vurderer popmusikk på lik linje med all annen litteratur. Da jeg flyttet fokuset fra tekstens utkant til dens indre, fant jeg ikke mindre popmusikk her. Jarle, romanens hovedperson, er som forfatteren svært opptatt av popmusikk, og dette kommer til uttrykk på flere måter i teksten. Jarle hører på popmusikk, han diskuterer den og han spiller den selv, i Mathias Rust Band. Renberg bruker popmusikk svært mye i sin beskrivelse av Jarle. Hva Jarle hører på – og *ikke* hører på – er ment å fortelle oss noe om ham

som person. Utdrag fra popsanger Jarle hører på blir også gjengitt for å gi leseren et innblikk i hans følelser. I tillegg til dette, blir popmusikken også brukt som element i dannelsen av et tidsbilde. Avslutningsvis ville jeg undersøke nærmere om Renbergs påstand, om at han hadde villet overføre en ”rockens energi” til romanteksten, kunne påvises. Jeg konkluderte med at flere av Renbergs grep, som gjentakelser og et enkelt og røft språk, absolutt kan knyttes til rocken, men ikke utelukkende. Jeg argumenterte for at flere andre forfattere har skrevet på liknende vis tidligere, uten at de har lagt ”skylden” på rocken.

Det siste av hovedkapitlene, ”Sangbøker”, er viet de skjønnlitterære tekstene som er skrevet *til* navngitte popsanger. Det er snakk om tekster som på et eller annet nivå er inspirert av en faktisk popsang. Jeg begynte derfor kapitlet med å presentere teori rundt begrepet intermedialitet. Jeg fokuserte særlig på Werner Wolfs verk om musikalisering av skjønnlitteratur, og hevdet at hans teorier kunne være av interesse også for tekster skrevet til popmusikk, selv om han fokuserer på tekster med klassisk musikk som forlegg. Jeg understreket riktignok at teoriene ville bli av større interesse hvis man utvidet en eventuell popmusikalisering av de aktuelle tekstene, til også å omfatte popsangens tekstsider. Dette tillot jeg meg å gjøre i fortsettelsen, støttet av Simon Friths beskrivelser av popsanger som en særegen form for tekster. Andrew Goodwins teorier om musikkvideoen ble også trukket inn her. Hans begreper om illustrasjon, utvidelse og brudd førte jeg med meg inn i analysene av de skjønnlitterære tekstene.

Frode Gryttens *Popsongar* (2001) er det mest kjente eksempelet på et verk i denne sjangeren i vår litteratur, og var det første verket jeg behandlet i dette kapitlet. Novellene i Gryttens samling er skrevet til kjente popsanger, og måtene de har inspirert tekstene på er flere. Jeg valgte å fokusere på de tekstene der popsangen har inspirert Grytten direkte på handlingsplanet. Etter å ha analysert to slike noveller, konkluderte jeg med at Gryttens tekster kan sies å være popmusikalisererte, vel og merke så lenge popsangens tekstsider inngår i dette begrepet. Grytten synes nemlig å ville overføre dennes tematiske fokus på følelser til sine noveller. Tekstene hans er preget av et større fokus på stemningsbilder enn handlingsforløp, slik også poptekster ofte er. Språket hans er enkelt og direkte, som i poptekster, og popmusikalske fenomener som refrenger og gjennomgangsmotiver benyttes hyppig. Når det gjelder den musikalske siden ved popsangene, kan flere av novellene sies å ha stemningsmessige analogier til denne. Utover dette er det lite som kan påvises med sikkerhet i den retning. At Grytten selv har uttalt at han er umusikalsk, indikerer også at et slikt perspektiv nok ikke har vært spesielt viktig for forfatteren. Selv om tekstene utmerket godt kan leses av et publikum som ikke har hørt popsangene de er skrevet til, argumenterte jeg for

at popmusikalsk kjennskap vil kunne berike lesningen. Dette fordi Gryttens tekster inneholder mange referanser, i tillegg til at enkelte av tekstene muligens kan oppleves som litt ”lette” uten musikalsk drahjelp. Jeg tok videre for meg Gryttens tematiske fokus på identitetsdannelse i tilknytning til populærmusikk, og påviste at hvordan dette blir framstilt i tekstene er avhengig av den aktuelle popmusikkens kvalitet. Grytten synes å operere med et klart skille mellom god og dårlig popmusikk, og i den gode popmusikken kan man finne en sannhet – et mørke – som er totalt fraværende i den dårlige. Derfor er det også skumlere å identifisere seg med de artistene som representerer den dårlige popmusikken, enn med de som representerer den gode. Jeg argumenterte for at kvalitetsspørsmålet på den måten også blir mye av et etisk spørsmål for Grytten.

Også Bertine Zetlitz’ *Og dagen inntil nå er god* (2000) er skrevet til navngitte popsanger. Her er de engelske poptekstene, som er hennes egne, inkludert i verket. Dette er trolig det eneste norske skjønnlitterære verket skrevet av en kvinne hvor popmusikk spiller en så overordnet rolle. Zetlitz’ utgangspunkt er egne tekster, og følgelig mer personlig enn Gryttens. Jeg argumenterte for at dette utgangspunktet i egne popsanger, som tradisjonelt blir oppfattet som knyttet til forfatteren i større grad enn andre tekster, bidrar til å gjøre Zetlitz’ tekster svært personlige. At dette kan oppfattes som en form for popmusikaliserings av prosatekstene hennes, hevdet jeg også. Jeg pekte videre på at popartisten Zetlitz’ tekster, ironisk nok, ikke kan sies å imitere popmusikkens uttrykksmåte i samme grad som Gryttens. Prosatekstene hennes er skrevet i et til dels vanskelig tilgjengelig språk, og formelle likhetstrekk med popsanger, som refrenger og liknende, er fullstendig fraværende. Det er riktignok slik at også Zetlitz fokuserer vel så mye på å skildre stemninger som å fortelle historier. Jeg viste at flere av tekstene hennes handler om det å være ung kvinne i popbransjen, og at disse til en stor grad kunne leses som en kritikk av situasjonen slik den er. Der mannlige artister finner nødvendig motstand i lidelse – selvpåført eller ei – møter kvinnelige artister den i en mannsdominert bransje. Til tross for at solidaritet kvinner imellom er et tema som går igjen, er det påfallende hvor mye av et konkurransemenneske hovedpersonen i flere av tekstene er. Konflikten mellom egen karriere og solidariteten med andre kvinner i bransjen er et sentralt motiv. Her trekkes *naturen* inn som dommer i flere av tekstene, og jeg argumenterte for at enkelte av dem ga uttrykk for nærmest fascistiske tendenser. Jeg påpekte i den forbindelse at den samme opphøyelsen av kunstneren og kynismen på dennes vegne, som fantes blant gutta i Sennepslegionen, kan gjenfinnes hos Zetlitz’ kvinnelige popartist(er). Identitetstematikken er framtrepende også i *Og dagen inntil nå er god*. Jeg viste hvordan samlingen kan leses som en tematisering av en ustabil,

postmoderne identitet. Fra tekst til tekst, og faktisk også i en og samme tekst, kan til dels motstridende følelser komme til uttrykk. Jeg påviste at denne ”vaklingen” kan gjenfinnes på det formelle planet – i vekslingen mellom popsang, fotografi og prosatekst, og i sammenstillinger av setninger som gjør det vanskelig for leseren å gripe én bestemt mening. Identitetsprosjektet i samlingen kan det også være fristende å se i forbindelse med forfatteren. Bertine Zetlitz er en artist som er svært opptatt av eget image, og at hun ikke skal være lett å ”gripe”. Jeg antydet derfor at en bokutgivelse fra hennes side, den eneste så langt, kunne være en måte for henne å ”utvide” sin egen identitet på.

Etter å ha oppsummert alle kapitlene for seg, vil jeg helt avslutningsvis forsøke å si noe mer generelt om popmusikk i skjønnlitteraturen. Hvilke svar sitter jeg igjen med etter å ha studert disse verkene, utover det at denne formen for samboerskap synes mer populær enn noen gang? Jeg vil rette oppmerksomheten mot det jeg mener er to sentrale momenter i prosjektet sett under ett. For det første formidler alle verkene som inngår i mitt prosjekt, uavhengig av hvilken kategori det hører hjemme i, en *kjærlighet* til popmusikk. De er alle skrevet av forfattere som har et nært og godt forhold til denne musikken. Popmusikken er altså en grunnleggende *positiv* størrelse i den norske skjønnlitteraturen. Også den kritikken som rettes mot noen artister og deler av bransjen i enkelte av verkene, synes motivert av en kjærighet til den gode popmusikken. Forfatterne angriper de instansene de føler står i veien for, og truer den musikken de elsker. Spesielt interessant når det gjelder kjærligheten til popmusikken, er den oppvurderingen av *popteksten* som kommer til uttrykk i flere av verkene. At anerkjente forfattere som Frode Grytten og Tore Renberg åpenbart har latt seg inspirere av poptekster i sitt virke, og også inkluderer disse i egne verker, sender et tydelig signal til leseren om at poptekster kan være god litteratur. Ja, skjønnlitteraturen kan faktisk ha mye å lære av popmusikken, synes å være budskapet.

Det andre momentet jeg vil peke på her, er den framtrædende plassen *identitetstematikken* er gitt i flere av verkene. Popmusikken handler mye om nettopp identitet, og dette følger med den over i de skjønnlitterære tekstene, enten den er brukt som tematisk utgangspunkt, intertekstuel eller som inspirasjon. Dette er kanskje ikke spesielt overraskende så lenge forfatterne alle sammen til en stor del har bygget *sin* identitet i tilknytning til denne musikkscenen, det være seg som utøvere eller som publikummere. Det er nok også popmusikkens sterke tilknytning til identitet som gjør at mange lesere føler seg tiltrukket av litteraturen som knytter an til denne musikken, men også at mange styrer unna. Selv om de skjønnlitterære verkene med en popmusikalsk profil blir stadig flere, er det nemlig ikke slik at dette er verker som selger spesielt godt, vel og merke med noen få unntak. Frode Grytten, som

hadde stor suksess med *Bikubesong*, opplevde at *Popsongar* ikke slo an på samme måte. ”Folk tenkte kanskje at om dei ikkje var spesielt interessert i popsongar ville dei heller ikkje like boka”<sup>73</sup>, har forfatteren selv uttalt. Hvorvidt det er dette som er årsaken er vanskelig å slå fast sikkert, men så lenge popmusikk er uløselig knyttet til identitet, vil nok litteraturen skrevet under inspirasjon fra denne musikken slite med å overbevise publikum om at *den* allikevel er for alle. Foreløpig er popmusikalsk orientert skjønnlitteratur mest lest av de med et hjerte som banker for popmusikk, og slik vil det nok kanskje alltid være.

---

<sup>73</sup> <http://www.nationen.no/kultur/boker/article1776126.ece>

## Bibliografi

- Adorno, Theodor. 1941. "On popular music". I: *Studies in Philosophy and Social Science*. New York, Institute of Social Research, IX: 17-48.
- Allen, Graham. 2003. *Intertextuality*. London, Routledge.
- Barker, Chris. 2004. *Cultural Studies – Theory and Practice*. London, Sage.
- Barthes, Roland. 1999. *Mytologier*. Oslo, Gyldendal.
- Bie, Gaute. 2003. *Pure Popmusicbaby!* Oslo, Cappelen.
- Bortne, Anders. 2005. *Et bra band*. Oslo, Tiden
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Distinksjonen*. Oslo, Pax.
- Briseid, Audun. 1974. *Hvem kan hjelpe Neil Young å finne veien hjem?* Oslo, Cappelen.
- Christensen, Lars Saabye. 2003. *Beatles*. Oslo, Cappelen.
- DeJong, Wouter. 2003. *Are you ready for a brand new beat? Frode Gryttens Popsongar i intermedialt perspektiv*. Universiteit van Amsterdam. [Hovedfagsoppgave].
- Eggen, Torgrim. 1997. *Den nye Dylan*. Oslo, Gyldendal.
- Eide, E., Kittang, A., Aarseth, A. 1996. *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Erichsen, Erlend. 2005. *Nasjonalsatanisten*. Oslo, Damm.
- Frith, Simon. 2002. *Performing Rites – Evaluating Popular Music*. Oxford, Oxford University Press.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Goodwin, Andrew. 1993. *Dancing in the Distraction Factory : Music Television and Popular Culture*. London, Routledge.
- Grytten, Frode. 2003. *Bikubesong*. Oslo, Samlaget.
- Grytten, Frode. 2003. *Popsongar*. Oslo, Samlaget.
- Hauge, Trude. 2004. "...alt du ser med auga lukka" – Identitet, utenomtekstlige referanser og populærkultur i Frode Gryttens Bikubesong. Universitetet i Oslo. [Hovedfagsoppgave].
- Honoré, Erik. 2005. *Kapriersanger*. Oslo, Gyldendal.



- Hovland, Ragnar. 2002. *Sveve over vatna*. Oslo, Samlaget.
- Jørgensen, Morten. 1997. *Sennepslegionen*. Oslo, Cappelen.
- Knudsen, Sverre. 2005. *Sukkersug*. Oslo, Kagge.
- Kvelvane, Ole Idar. 2004. *Astronautar*. Oslo, Samlaget.
- Lash, S., Friedman, J. (red.). 1996. *Modernity and Identity*. Oxford, Blackwell.
- Longhurst, Brian. 1995. *Popular Music & Society*. Cambridge. Polity Press.
- Lothe, J., Refsum, C., Solberg, U. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo, Kunnskapsforlaget.
- Lund, Hans (red.). 2002. *Intermedialitet – Ord, bild och ton i samspel*. Lund, Studentlitteratur.
- Negus, Keith. 2003. *Popular Music in Theory – An Introduction*. Cambridge. Polity Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1993. *Tragediens fødsel*. Oslo, Pax.
- Nordstoga, Sveinung. 2003. ”Å gå ut i verda med hornbrillene til Morrissey – Rock, modernitet og identitet i nokre Frode Grytten-tekstar”. I: *Norsk litterær årbok 2003*: 212-227.
- Ramslie, Lars. 2001. *Destroyer*. Oslo, Tiden.
- Renberg, Tore. 2004. *Mannen som elsket Yngve*. Oslo, Oktober.
- Renberg, Tore. 2006. *Kompani Orheim*. Oslo, Oktober.
- Revheim, M., Reinton, S., Hjelle, O., 2003. *111 skiver vi elsker*. Oslo, Dinamo.
- Riley, John Erik. 2004. *Vandrehistorier*. Oslo, Gyldendal.
- Sawyers, June Skinner (red.). 2005. *The Best in Rock Fiction*. Milwaukee, Hal Leonard.
- Weisbard, Eric (red.). 2004. *This is Pop*. London, Harvard.
- Wicke, Peter. 1999. *Rock Music – Culture, aesthetics and sociology*. New York, Cambridge University Press.
- Wolf, Werner. 1999. *The Musicalization of Fiction – A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Rodopi.
- Zetlitz, Bertine. 2000. *Og dagen inntil nå er god*. Oslo, Aschehoug.
- Øybø, Mattis. 2004. *Alle ting skinner*. Oslo, Oktober.

## Internett sider:

<http://nrk.no/musikk/4648631.html>  
<http://tekst.aftenposten.no/forindeks/fi.cgi?fiart+AFT2001+AFT200105270138&>  
[http://tux1.aftenposten.no/kul\\_und/kultur/d212349.htm](http://tux1.aftenposten.no/kul_und/kultur/d212349.htm)  
<http://web3.aftenbladet.no/kultur/article258240.ece>  
<http://www.aftenposten.no/oslopuls/culture/article622523.ece>  
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:ojl67uy0h0jd>  
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:yvde4j176w3l>  
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2005091415051426544289>  
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2030113012423857070267>  
<http://www.bokanmeldelse.com/8203183344>  
<http://www.britannica.com/ebc/article-9375659?query=pop%20music&ct=>  
<http://www.caplex.no/ Web/ArticleView.aspx?id=9319785>  
<http://www.dagbladet.no/kontekst/23067.html>  
<http://www.dagbladet.no/kultur/2000/09/26/220679.html>  
<http://www.dagbladet.no/kultur/2001/05/29/260631.html>  
<http://www.dagbladet.no/kultur/2001/05/29/260633.html>  
<http://www.dagbladet.no/kultur/2003/03/24/364785.html>  
<http://www.dagbladet.no/kultur/2004/11/22/415235.html>  
<http://www.dagbladet.no/kultur/2005/05/02/430444.html>  
<http://www.dagotid.no/arkiv/2001/19/litteratur.html>  
<http://www.dagsavisen.no/kultur/article1757869.ece>  
<http://www.dagsavisen.no/kultur/bok/article1006495.ece>  
<http://www.dagsavisen.no/nyetakter/article1757869.ece?>  
<http://www.detnye.com/1000/bertine.html>  
<http://www.kampdager.no/skoleguide/bakgrunn.html>  
[http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical\\_categories/kultur\\_medier/2003/july/tror\\_ikke\\_paa\\_renberg](http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical_categories/kultur_medier/2003/july/tror_ikke_paa_renberg)  
<http://www.mic.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2005091415051426544289>  
<http://www.nationen.no/kultur/boker/article1776126.ece>  
<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1053306.html>  
<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/212619.html>  
<http://www.nytid.no/index.php?sk=9&id=3043>  
<http://www.nytid.no/print.php?id=3044>  
<http://www.nytid.no/?sk=9&id=3043>  
<http://www.ostlendingen.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20051026/MUSIKK/110261003>  
<http://www.soleplassland.net/>  
<http://www.underdusken.no/html/2004/08/3189.php>

## Magasin:

*Uncut* no. 103 desember 2005.

**Musikk:**

Sangene som novellene i *Popsongar* er skrevet til. Se: Grytten, Frode. *Popsongar*. Zetlitz, Bertine. 2000. *Beautiful So Far*. EMI.