

Rock, myter og ritualer

af Charlotte Rørdam Larsen

De rejser har vækket "negermanden" inde i mig – for han er inde i os. Det, der er så godt ved deres musik er, at den er "i live". Den er så organisk – modsat vores egen kultur, der bliver det mindre og mindre [...] Det er ikke kun dem, der kan lære af os. Den sorte mand har rent faktisk fundet på det meste.

Peter A.G. Nielsen i
(Århus Stiftstidende
22. maj 1991)

Det følgende er nogle indledende ansatser og tanker, som jeg har gjort mig i forbindelse med udarbejdelsen af et forskningsprojekt, der skal have rockmusikkens myter og ritualer som sit emne.¹ "Rock, myter og ritualer" lyder måske umiddelbart som noget om rockmusikkens mange menneskemyter såsom David Bowie, Lou Reed, Bob Dylan, Patti Smith etc. etc. Denne side vil jeg imidlertid lade ligge i denne omgang. Mit ærinde er at undersøge rockens ritualer og myter som spejlinger af det omliggende samfund, idet jeg vil forsøge at opfatte og indfange rockmusikken som et af mange udsagn om samtidskulturen.

Rockens ritualer

For at indkredse billedet af rocken som samtidskultur, vil jeg prøve at betragte rockmusikken og dens konsum som ritualer, idet jeg anskuer ritualer som koder der, når de brydes, indeholder oplysninger om bagvedliggende ellers skjulte holdninger. Ritualer vil jeg definere ud fra

Frederic Birds artikel "The Contemporary Ritual Milieu" i antologien *Rituals And Ceremonies In Popular Culture*. I denne centrale artikel definerer han ritualer som

"Culturally transmitted symbolic codes which are stylized, regularly repeated, dramatically structured, authoritatively designated and intrinsically valued." (Browne, s. 19)¹

Ritualet, der som begreb betragtet tidligere blev forbundet med noget religiøst eller politisk, opfattedes og afvistes i takt med sekulariseringen af samfundet som meningsløse rutiner, der afspejlede bevidstløs, vanemæssig gentagelse. Ikke mindst 60'ernes ungdomsoprør skubbede til denne udvikling i opgøret med forældregenerationens og samfundets dogmer. Idag har ritualet fået en ny betydning. Moderne antropologer ser nemlig ritualerne florerende om os som kulturelle koder, der indeholder latente sociale funktioner og er manifestationer af forskellige (aldersbestemte) holdninger, interesser etc. Den moderne ritualforskning forstår ritualer som kulturelt overførte, dramatisk strukturerede, stiliserede gentagne autoritative handlinger (Frederic Bird). Den finder ritualer overalt – i snakken over hækken, i juletraditioner, begravelser, skønhedskonkurrencer, sportsbegivenheder osv. I antropologernes verden er alt ritualer – overalt findes spilleregler, som vi overholder eller overtræder alt efter hvor tilpassede vi er.

Som en konsekvens af sekulariseringen foregår en løbende diskussion blandt moderne ritualforskere, idet nogle af disse betragter eksisterende, religiøst begrundede ritualer som "ritualismer", en betegnelse som angiver, at ritualet for udøverne er tømt for oprindeligt indhold og mening – nu står kun ritualet tilbage. Ritualerne har, siger mange antropologer, mistet deres sammenhæng med myten, og er blevet til simulationsformer, der viser hen til en begyndelse uden at oprindelsen er med.

Andre opfatter ritualerne som en slags sammenbindingsformer. De er at betragte som en del af det moderne samfunds småliv – sat fri af de store helhedsdannelser og knyttet til delsystemer. Sådanne delsystemer er for ungdomskulturens vedkommende blevet undersøgt af Birminghamskolen, som har påvist, hvorledes enkeltgrupper og subkulturelle grupper opretter sammenhold og gør sig selv synlige for omverdenen via ritualer og symboler. At henvise til punkere er nærmest trivielt i denne forbindelse.

Fjord Jensen anfægter i en artikel om dronning Margrethes nytårstaler² ideen om, at der i det sekulariserede samfund ikke kan dannes nye sammenbindende, helhedsskabende ritualer. Han hævder, at der i det moderne samfund findes ritualformer, som ikke er religiøse, men fungerer som om de var det, fordi de er udviklet af gamle religiøse former. De er tømte for indhold, men er bevaret som form. Og netop *formen* er så en opbevaret erindring om sammenhænge, som bibringer ritualerne en rolle og en fortolkende kraft i mødet med den moderne verdens sekulære indhold.

Det er rockmusikken som ritual – rockmusikkens fortolkende rolle, jeg gerne vil se på. Underholdning som en afspejling af hverdagslivet i nutidssamfundet.

Koncerten

Frederic Birds definition af ritualer som kulturelt overførte, dramatisk strukturerede, stiliserede gentagne autoritative handlinger, er let at få øje på ved en klassisk koncert. Det er tydeligt for enhver, at der i formen er rødder, der viser tilbage til tidligere tiders musikkonsumtionsformer. Formen er ret uændret ført videre af et publikum, der er medaktører i ritualen, som i dette tilfælde altså fuldstændig lever op til ovennævnte definition. Man rejser sig op på samme tid, man klapper ikke mellem satserne, man snakker ikke højt, man har givet afkald på spontanitet i ritualens favør. Ingen er i tvivl om, at ritualen har historisk baggrund – og ingen kan vel være uenig i, at den lidt stive facon prioriterer den individuelle musikoplevelse fremfor oplevelsen af et fællesskab. Den der lukker øjnene og slår ørerne ud, får fuldt udbytte. Overfor dette repræsenterer rockkoncerten og i det hele taget rockmusikken en helt anden form for ritual, idet den udspringer af et helt andet sæt af myter. En ritualform der opleves og opfattes som en (uerkendt?) erindring om tidligere tiders sammenhænge.

Hvis vi kigger på de to koncertformer, er det tydeligt, at det klassiske publikum opfatter rockmusikeren eller solisten som spækket med *manerer* – noget der for dem umuliggør en saglig stillingtagen til musikken *an sich*. Omvendt opfatter rockmusikeren den klassiske musiks udøvere som noget døde i sværen – og dårlige til at sælge

varen. Anonymitetskravet gør musikken kedelig og uvedkommende – noget Nigel Kennedy og Kronoskvartetten har piller ved. Set fra et "klassisk" synspunkt er tilstedeværelsen af civilisation i koncertsalen en garanti for, at man kan nyde en koncert, der er skrælet og piller og nydeklar. En rockkoncert er i forhold hertil indpakning, oppustning og vulgaritet.

Heroverfor er *autenticitet* rockpublikummets nøgleord. Den civiliserede, rituelle nydelse som man dyrker i kulturens højborg opfattes af rockfolket som hæmmende og tvingende i modsætning til rockkoncerten, der med sin rituelle kropslige medleven fremstår som en form, hvorunder man kan udfolde sig frit i forhold til den snærende civilisation. Rockkoncerten er et fænomen i samtidskulturen, hvori både tilhører og musiker skaber en illusion om at sætte sig ud over konventioner – ud over identitetsdannelsens gængse roller – udover hverdagen. Både musikere og tilhørere skaber hver især en oplevelse af at frigøre sig fra normer overhovedet for at undslippe den anonymiseringstendens, der lurker i den moderne tilværelse.

På den ene side opleves rockkoncerten som spontanitet, samvær, dionysisk rensende: Musikken og lydniveauet blæser publikum sammen til en kogende masse – et medium for fællesoplevelser. Publikum er trådt ud af den private lyttesituation som ellers flourer overalt, og hvor kontakt ellers blot hentyder til knapper, man trykker på.

På den anden side repræsenterer rockkoncerten en utrolig høj grad af planlægning og arrangement. Den er professionaliseret iscenesættelse. Manerer, tilrettelagt samspil, entertainment på et højt plan, hvis den planlagte performance skal lykkes. Skindet af spontanitet kræver professionalisme på et meget højt plan.

Arenaen og performeren

Den udladning af energi som en rockkoncert er – oplevelsen af fællesskab og samling af masserne – er idag ved at blive ceremoni i overkoreograferet form. Rockkoncerten har publikum som sit egentlige centrum. Det er tilhørernes oplevelser under koncerten mere end aktørernes intentioner, der er sat i focus. Kunstneren er performeren, som sætter ritualerne i sving, men det er publikum der styrer, om hans eller hendes bestræbelser bliver omsat i kollektiv energi. "Perfor-

mance" – (selv)iscenesættelse – er blevet et meget centralt begreb i rockmusikken såvel som alle andre steder. Kunstneren er blevet en skuespiller, der maskeret opfører et subjekt for publikum. Performances kan være alt, og kan iagttages overalt:

"What is a performance? A play? Dancers dancing? A concert? What you see on TV? Circus and Carnival? A press conference by whoever is President? The shooting of the Pope as portrayed by media – or the instant replays of Lee Harvey Oswald being shot? And do these events have anything to do with ritual, a week with Grotowski in the woods outside of Wroclaw, or a Topeng masked dance drama as performed in Peliatan, Bali? Performance is no longer easy to define or locate: The concept and structure has spread all over the place. Is it ethnic and intercultural, historical and ahistorical, aesthetic and ritual, sociological and political. Performance is a mode of behavior, an approach to experience; it is play, sport aesthetics, popular entertainments, experimental theatre, and more." (McNamara & Schechner, s. 16)⁴

Det er fjernsynets tilstedeværelse, som i høj grad er med til at skabe en opfattelse af livet som en performance. "Fjernsynet er blevet den moderne arena fremfor nogen anden" konstaterer Hans Fink i sin artikel "Arenabegreber". Og han påpeger hvorledes den konstante blanding af fiktion, reklamer⁵ og redigerede nyhedsklip uundgåeligt sidestilles for seeren via programfladens mosaikagtige sammenstilling.

"Ingen anden arena har så stort et publikum i så lang tid, og den er rykket ind i dagligstuerne som en selvfølgelig del af dagligdagen for det store flertal, på en måde, der underløber alle tidligere arenaers særlighed og ophøjede eller udgrænsede isolation i forhold til den daglige trummerum." (Fink, s. 17)

Vi accepterer mere og mere at verden er iscenesat. Status og hvordan man opnår den, optager en stor del af vores tid og tilværelse på alle mulige forskellige planer. I 90'erne affinder vi os med, at det er det ydre, der tæller. Livsstil er blevet et nøgleord, der angiver det skred, der er sket. Når liv og stil sættes sammen, må det nødvendigvis være "liv", der er blevet indfanget og sat i bås.

Den udbredte selviscenesættelse er som allerede nævnt også at finde blandt rockkunstnere. Hvor 60'ernes singer-songwritere var almindelige, ærlige, åndeligt talt nøgne kæmpeprojicerede subjekter, der krængede deres indre ud til et publikum, der labbede betroelserne i

sig, er 80'ernes og 90'ernes stjerner med deres masker og deres model-
lering af kroppen, langt mere pikante og bevidste om virkemidler og
indpakning. (Ligesom den klassiske musik lanceres langt mere æggen-
de end før.)

Rockmusikkens mytiske rødder

Rockmusikkens ritualer har som sagt deres udspring i moderne myter,
nemlig i myterne om civilisationen og dens tunge byrder. Rockmusik
forbindes ofte med autenticitet – ihvertfald af dem der dyrker den.
Rocklitteraturen er spækket med begreber som "rødder", "naturlig-
hed", "jordbundethed", "oprindelighed", "oprigtighed" – alle positivt
ladede værdier i den moderne civilisation hvor de er at opfatte som
modstykker til fremmedgjorthed, unaturlighed, rodløshed. Autenticitet
er nøgleordet. Selv punkerne, som rev sløret væk fra øjnene og undsag-
de tidligere ungdomsgenerationers idealer, beholdt netop autenticitet
som positivt begreb. Overhovedet er det, som om den moderne civili-
sation er storforbruger af autenticitet. Vi ønsker at få del i kraften – del
i det, der er gået tabt, i det spontane, i det oprindelige, i urkraften. (Jvf.
det indledende citat.)

Denne urkraft kan vi ikke finde indenfor vores egen civilisation eller
dennes rødder – det skal være sorte rødder, hvis autenticiteten skal
bevare fascinationen. Det er et dogme af næsten kanonisk karakter
indenfor rockortodoksien, at musikken har sorte rødder! Og derfor har
alle store rockgrupper (og små!) inkorporeret myten om de sorte
rødder i deres egne historier. Og disse fortælles om og om igen. Beatles
spillede f.eks. skiffle-musik, inden de gik over til rock'n'roll. Skiffle-
musik var en musik som i England og i det øvrige Europa opfattedes
som repræsentant for ægte, autentisk folkemusik. Dvs. at da afroameri-
kanerne med den bevidste bopmusik var begyndt at vende ryggen til
publikum (læs: det hvide) – da andre sorte musikere tillod sig at "spo-
lere" den oprindelige blues via elektrificering – ja så kunne vi euro-
pæere heldigvis genopleve det oprindelige, det autentiske ved at synge
sange som "Down By The Riverside" samt "Pick a Bale of Cotton"!

Myten om Rolling Stones er klassisk: to underklasserødder (Mick
Jagger og Keith Richard) som ikke havde set hinanden i 10 år møder

hinanden igen i The Underground i London. To rebeller finder hinanden under jorden mellem metropolens ansigtsløse masser! Og det der drager dem mod hinanden og svejser dem sammen på ny, er den stak sorte plader med sorte kunstnere den ene af dem har under armen. Det primitive – det uciviliserede – "kraften" har trukket dem mod hinanden som magneter.

Ligesom næsten alle grupper spiller coverversioner af gamle sorte rhythm'n'bluesnumre, indkorporerer de ofte de sorte forbilleders historier i deres egne: Ligesom dem er de startet med at spille i små tilrøgede klubber for meget små penge. Dette er lakmus-prøven. Mammon og autenticitet passer dårligt sammen.

Hvor man tidligere blot henviste til Deltaet som den sorte rhythm'n'blues's grobund, er det i 80'erne blevet hele det afrikanske kontinent, der repræsenterer rockmusikkens rødder. Dette kommer bl.a. til udtryk i David Byrne og Brian Enos: *My Life In The Bush of Ghosts*, der har taget sin titel efter Amos Tutuolas roman om folkelivet i Nigeria.

Og rockhistorien viderebringer myterne: Bob Dylan er "en hvid neger" – Beatles har "rødder i den mest primitive form for sort blues" (sic!) og "genopdager det orgiastiske i musikken."

Rockens historie er dens myter – mere historier end historie.

Rock'n'rollens dogme nr. 1 er, at den er opstået blandt sorte og udpint af hvide – denne historie gengives overalt. Men rockmusik er en interracial musik, der *bevidst* har lånt fra den sorte rhythm'n'blues – og som evindeligt gør opmærksom på dette forhold. Myten om de sorte rødder er mere reel end selve virkeligheden. For at den mest blomstrende civilisations populærmusik udelukkende kan tilskrives en undertrykt afrikansk minoritets tilstedeværelse, er nok ret usandsynlig.

"I wanna be black,
Have natural rhythm
I don't wanna be a fucked-up-middle-class-college-student."

synger Lou Reed i nummeret "I Wanna Be Black".

"Rock builds its version of the primitive not on ideal Indians or ennobled aborigines, but on blacks. In rock, blacks assume the stature of Dicken's children, Marx's proletariat, or Gauguin's Polynesians. Black becomes the great primal source of all goodness". (Pattison, s. 39)⁶

Lysten og lasten

Asa E. eller Ace Carter – en selvbestaltet leder af Nordalabamas Citizens Council, som i 50'erne opfordrede alle hvide til at udrydde rock'n'roll og som udtalte: "It appeals to the base of man, and brings out animalism and vulgarity"⁷ – havde ret. Rock'n'roll-musikken var en returbillet til det primitive, men efter konsumenternes eget ønske.

Da det hvide Amerika ophøjede rhythm'n'blues til sin populærmusik, var det med en opfattelse af "dyriskhed" og "vulgaritet" som dyder. Denne holdning til "det primitive" udspringer af en Rousseauinspireret beundring for børn, indianere, dyr, og bønder: "Den noble Vilde". Vi finder denne holdning i portrætterne af børn, der har en enkelt tåre i øjekrogen, på pandahåndklædet, hos Søren Ryge – idéen om det primitive thrives, samtidig med at overgrebene fortsætter. Populære historier om kloge børn, om værdige indfødte etc. stopper ikke børnemishandlinger, udryddelsen af indianere etc. – gør blot holdningen endnu mere absurd.

I rockmusikken er det primitive og det autentiske ofte en pastoral refleksion af det industrielle samfund. Country-musik kunne simpelthen ikke tænkes uden sin modsætning – civilisation. Så ville den jo miste sit præg af eftertænksomhed og sentimentalitet – og dermed ville den have mistet sin tiltrækning som modpol til hverdagslivets erfaringsramme.

Det primitives dragende og bemægtigende karakter

Men ifølge rockmyterne har vi hvide ikke bevidst valgt at adoptere den sorte musik. Vi har "fået" den – som man får feber – eller en infektion. Det livskraftige primitive har overmandet det udtjente, hvide publikum. Rockmusikken har nemlig indbygget en myte om musikalsk voldtægt. Den sorte mand har taget den hvides blege sjæl med magt. Her er et godt eksempel på, hvorledes en myte så at sige er blevet vendt om. Den myte om voldtægt, som har legitimeret hvides lynching af sorte mænd var:

1. Den sorte mand (det onde) forgriber sig på
2. Den hvide kvinde (det uskyldige).

Myten om rock'n'roll blev:

1. Den sorte mand (det primitive) voldtager
2. Den hvide (den civiliserede/sterile).

Hvid, som før var lig uskyld, er nu lig med skyld. Nu er det de tilknapede hvide, som er de skyldige. Skyldige i sterilitet og impotens i deres kulturelle liv – indtil de altså lader sig løbe over ende af de uskyldiges jungletrommer. Sådanne problemstillinger findes tematiseret i musikvideoer – *Limbo* af Bryan Ferry samt Madonnas *Express Yourself* som nogle af de meget tydelige eksempler.

Overfor myten om den primitive sorte kultur, står den hvide moderne. Den nutidige vestcivilisation er udlevet, steril og impotent. Den hvide mand er overuddannet og uautentisk.

Det var sådanne ting, der medvirkede til reggaekulturens popularitet i 70'erne. Reggaekulturen udfyldte for unge londonske vestindere og for unge punks og skinheads en kulturel identifikation via sin fokusering på undertrykkelse, revolte og autenticitet. Hvor politiseringen af ungdomsoprøret havde afsentimentaliseret og rensset tankegange med Marx, kunne reggae tilbyde lidt mysticisme, lidt autenticitet – lidt af al den urkraft som manglede i storbysamfundet.

Men man skal forøvrigt nok holde sig for øje, at når minoriteternes musik bliver massernes musik, som det sker i det 20. århundrede, skyldes det både ønsket/længslen efter natur – og samtidig at minoriteternes erfaringer med fremmedgørelse bliver til masseerfaringer.

Det er ikke første gang i historien at synkoper og det ustyrlige har overvældet os. Tænk på valsens gennembrud – eller på jazzens. Den østrigske musiker Gustav Köhl, der besøgte USA omkring 1910 beretter:

“Pludselig opdagede jeg, at mine ben var i en tilstand af stor op-hidselse. Det rykkede i dem som om de var ladet med elektricitet, og de røbede en betragtelig, temmelig farlig lyst til at springe op fra min plads. Musikkens rytme, der først forekommer så unaturlig, var begyndt at udøve sin virkning. Det var ikke den følelse af utvungen velvære i fod- og tåled som ved en Strausser-vals. Nej, det var en meget mere energisk materiel, uafhængig følelse, som om man kom ud for en stejle, helt ustyrlig hest [...] Unaturlige synkoperinger og den fortsatte genkomst og følge af betoning på de forkerte steder i takten, tilfører kroppen en slags rytmisk tvang, som er intet mindre end uimodståelig. Den lader sig føle

selv inden ørerne har skelnet tiden eller den rytmiske værdi af taktens forskellige bestanddele." (Zerlang, s. 304)⁸

Musikken er blevet redskabet til at vende tilbage til naturen – naturen her forstået som civilisationens modstykke. Hvad Kühll i ovenstående citat betragter som "unaturligt" og "uimodståeligt" er vel det, der i 60'erne i et stadig mere materielt, isolationistisk og apollinsk samfund optændte lysten til at danne masser i dionysiske sammenkomster.

Thorkild Bjørnvig påpegede dette i sit essay *Oprøret mod Neonguden* fra 1970, ligesom han undersøgte hvordan rockmusik beskæftiger sig med det grænseoverskridende: Lyst, alkohol, stoffer, lidenskab og sorg.

Således også dens sorte rødder – blues'en.

Det kunne se ud somom ritualer og myter i 20'erne og 30'erne var anderledes. Den hvide race var betydelig mere sikker på sig selv som kronen på værket. Civilisationsleden havde ikke nået den almindelige befolkning, den var forbeholdt nogle få mærkelige kunstnere. Dette kan ses i modtagelsen af jazzen:

"De sorte Toner er for Legemet, de hvide er for Sjælen.
Yndige unge, hvide Kvinder sætter Nålen til Grammofonpladen
og vugger de skønne Midjer til Vrælet af en Neger. De, der kender
Negere, vil fremdeles ikke anerkende dem som rigtige Menne-
sker." (Berlingske Aften, 16.9.1925)⁹

Eller:

"... Er De jazztræt?

River Synkoperne som bankende, plagende Smådjævla i Deres Sanser?

Slider de mekaniske Musikskrig, Grammofon, Radiojazz på Deres Nervesystem? Så føler *De*, som så mange andre. De trænger til den Hvile, den stille Nydelse, der er at finde i virkelig god Musik.

Man længes efter et personligt Stemningsudtryk, efter *selv* at skabe, *selv* at være Mester og ikke Slave.

Køb et Andreas Christensen Klaver eller Flygel.

Instrumentet med den skønne, bløde Tone."

(Annonce i *Ekkø*, 8.10. 1929)¹⁰

Ironien der forsvandt

Ligesom blues'en beskæftiger rockmusikken sig med lyst og alkohol, lidenskab og sorg. Bluesen har imidlertid altid haft ironi og nøgternhed/objektivitet med i sit synsfelt: Man ser det hele lidt fra oven – eller rettere sagt lidt fra nedenunder.

De unge engelske musikere der i 60'erne begyndte at spille de gamle rhythm'n'blues-numre, videregav i deres coverversioner bluesens kvindebillede med et overeksponeret udtryk. Med rødder i den patriarkalske kultur, som det afroamerikanske samfund var, havde udstillingen af kvinden som ond og ufølsom en funktion i retning af: Ja, ja – vi ved jo allesammen, at hun bestemmer. Den sorte, mandlige blues-kunstner lukkede dampen af frustrationerne i erkendelse af, at han ikke ville kunne overleve uden hendes styring.

Det hvide samfund var langt mere patriarkalsk – og i samfundsmæssig omvæltning. Så det blev pludselig en helt anden mening, som kom ud af det, når en hvid Mick Jagger vrængede sin coverversion om den almægtige, knusende kvinde, der sad på een. Ungdomskulturen i 60'erne – inden kvindebevægelsen – hørmede af frustrationer over mændenes barnliggørelse og af deres afhængighed af kvinder. Pigerne blev som udøvende kunstnere forvist til det sentimentale. Kun hvis de fornægtede moderrollen og de dertil hørende sider af kvindelivet, kunne de anses for at være fuldbyrdige udtryk for ungdomskulturen. Tænk blot på modellen Twiggy og hendes androgyne krop.

Transformeringen af myten om evig ungdom

Rockmusikken er forbundet med ungdom. Sociologer studerer den som ungdomsmusik, forretningsmænd som ungdomsmarked etc. Men de teenagere som var vilde med Elvis, er over 50 år idag, og sidder og bestiller "oldies but goodies" fra postordrekataloger. Rockstjernerne er heller ikke aldersimmune. Rockpublikummet har intet imod det, så længe ungdomsmyten bevares: Blot Mick Jagger stadig stiller op i stramme bukser, er det OK.

Rockstjernernes og rockpublikumets smag bliver som regel fikseret med årene. Det synes som om rockmusik har en indbygget nostalgi,

der i praksis betyder, at publikum stopper op og vender sig tilbage mod deres egen ungdoms musik. Dette smitter vel også af på stjernerne. Der er ikke så stort krav om at rockstjernen eller musikken forny sig – for rocken er evig ung. Den lever i et univers af nutid og nærvær, som den fastholder. Ungdom definerer den ikke i år, men i "spænding" og "thrill". Verden erkendes gennem sansning og følelser. *I need, I want, I feel* (evt. *We*) er hovedhjørnестene i enhver arketypisk rocktekst.

Rockmusikken tilbyder intense emotioner eller emotionel intensitet. Tina Turner siger om årsagen til sin store succes i 80'erne, at hun skiftede sit gamle band ud: "You need young guys, with a lot of energy to make it rock'n'roll." – At miste energien og de høje nagler er at dø.

We don't need no education...

Rocken hader skoler – en klassisk konfrontation mellem forstokket autoritet og oprørskhed. I 50'erne blot formet som et ønske om at få fri og drømme sig udenfor, men efterhånden hedder det "School's out – forever." I rockens mytologi kvaser skolen instinkter og dræber energi ... og fornuften med. Det er rock, der kan lære os om livet.

"We learned more from a three minutes record, baby
Than we ever learned in school"

(Bruce Springsteen)

"We don't need no education
We don't need no state control
[...]
Hey teacher leave those kids alone."

(Pink Floyd)

Man kan *selv* – livet er nu og her – og historie er en aristokratisk, transcendent idé, der bygger på en forskel mellem tid. "Rockmusikken er blevet den perfekte udtryksform for et samfund, der ikke vil i kontakt med sin fortid og for et samfund, der ikke tør tænke på sin fremtid," som Carsten Jensen har udtrykt det.

"We're on our way to nowhere,
But we don't know where we've been."

(Talking Heads)

Idealrockstjernen er – en mand

Det er i selve *rockmusikken* energien og kraften findes. Kun musikken kan formidle dette energifelt – ikke ordene.

Idealrockstjernen er – en mand. En ung mand. "Horny and well-hung", som det hedder om Bowies Ziggy Stardust. Ziggy er "a hunk of Burning love, but pale and delicate." Rockmusikeren er inkarneret seksualitet. Han er fokus for enhver smag. Han bejler til alle. Således er der påfaldende lidt interesse for kvindekroppen i rockmusikken. Man kan finde den på heavyplader.

Jim Morrison og Iggy Pop er blandt de mest prominente af de mange selvudstillere. Rocken kan udstille alle slags seksuelle energier: S/M, transvestisme etc. Rock-ikonografien viser guitaren som fallosymbol: Rockmusikeren er eet med sit instrument – som med tiden er rykket længere og længere ned ad kroppen.

Der er en tendens til, at heavypillere dyrker det fallos-fixerede som en slags højspændt onani – eller et våben. Som et svar på kvindernes frigørelse er dele af manderockens tilsyneladende blevet mere og mere aggressiv og potent. I udforskningen af den mandlige kønsrolle tilbyder heavyrocken supermaskuline figurer.

Rockmusikeren, musikken og ritualerne

Indenfor rockkulturens udøvere er *gruppen* noget meget centralt. Ikke kun forstået som et uforvaltet fællesskab, fri for alle de institutionelle træk, som mange unge idag er trætte af. I bandet skal der både være plads til at være individ og til at indgå i et fællesskab – og det er i denne svære proces, at mange bands går i opløsning.

I et rockband hersker den mundtlige musikkultur. Da de fleste ikke kan noder, er det nødvendigt, at man er indforstået – at man har formler, faste fraser og standardskemaer. Strukturerne i musikken er additive: et A-stykke afløser et B-stykke etc. En typisk kompositionsproces starter med at man sammen finder et riff, som bliver udgangspunktet for det videre arbejde. Spontanitet, intensitet og indlevelse er vægtige faktorer i denne proces.

I modsætning hertil opfatter rockmusikeren de hierarkiske og skrift-

lige musikformer, hvor plan, refleksion og kontrol spiller de væsentligste roller, som bremsende for spontaniteten og for musikens "flow". Den rockmyte, som har autenticitet, rødder etc. som udgangspunkt, arbejder også autentisk med musikken. Den abstraktion som noder repræsenterer, opleves som hæmmende for den, der ikke kan bryde koderne.

I rockens univers foregår en evig kamp mellem spontanitet og disciplinering. Rocken tilbyder naturlighed, autenticitet, utopier og synger om individualitet til den masse, der lytter. Man kunne fristes til at tro, at teknikken oplevedes som filter for udladningerne – men for rockmusikeren er teknikken blot et redskab til at udtrykke autenticitet med. Jo højere, desto bedre – jo flere, desto flere får del i autenticiteten!

I rockmusikken opbevares en erindring om tidligere sammenhænge, om fællesskab og præcivilisation. Dermed har den en fortolkende kraft i forhold til den moderne virkelighed – og deri ligger nok rockkoncertens og rockmusikkens fascinationsfelt.

NOTER:

1. Nærværende artikel bygger på et foredrag holdt maj 1991 på Musikvidenskabeligt Institut ved Aarhus Universitet.
2. Frederic Bird: *The Contemporary Ritual Mileu* i Ray B. Browne (red.): *Rituals and Ceremonies in Popular Culture*, Bowling Green University Popular Press, Ohio, 1980.
3. Johan Fjord Jensen: *Dronning Margrethes nytårstaler, Konsensus i ritualer og politik*, i Arenaer, Kulturstudier 5, red. Hans Fink, Aarhus Universitetsforlag 1989.
4. Brooks McNamara & Richard Schechner, i *The End of Humanism*, her citeret fra Hans Fink: *Arenabegreber mellem ørkensand og ørkensand*, i Arenaer, Kulturstudier 5, jvf. note 2.
5. Se note 3.
6. Her citeret fra Robert Pattison: *The Age Of Vulgariry*, Oxford University Press, 1987.
7. Jvf. note 5.
8. Martin Zerlang: *Underholdningens Historie*, Gyldendal 1989.
9. Her citeret fra Wiedemann, *Jazzen i Danmark 1*, 1982, s. 10.
10. Her citeret fra Wiedemann, s. 10.