

# Michael Jackson – monster, maskine, myte, menneske?

AF LISBETH IHLEMANN

Rock- og popmusikken har fostret mange sære skikkelser, men en af de særeste og mest interessante figurer er uden tvivl Michael Jackson. Der har naturligvis været andre mærkværdige iscenesættelser før Jackson (Alice Cooper, Bowie som Ziggy Stardust, etc), men ingen har været så længe og haft så stor popularitet som han – i stort set en og samme skikkelse. Til forskel fra de ovenfor nævnte synes Jacksons ‘mærkværdighed’ ikke kun at ligge i iscenesættelsen, men at have en dybereliggende og mere fundamental karakter.

Michael Jackson (født 1958) har været i musikbranchen siden han var barn, først som forsanger i gruppen Jackson 5, der havde betydelig succes på Motown i halvfjerdserne, herefter som solist, så Jackson er i høj grad et barn af show-bizz og international popindustri. Hans verdensgennembrud kom i 1982 med lp'en *Thriller*, der figurerer højt på listen over alle tiders mest solgte plader<sup>1</sup>.

*Thrillers* succes skyldtes ikke mindst videomediet, som var forholdsvis nyt i begyndelsen af 80'erne, og som Michael Jackson har været utrolig god til at udnytte i hele sin solokarriere. Han er kendt for at lave store og kostbare videoproduktioner, der absolut må tages alvorligt som en del af hans kunstneriske produktion. I videoerne finder vi, udover image- og stjernepleje, også ind imellem kommentarer til den tiltagende offentlige debat om mennesket bag stjernen Jackson. Det gælder f.eks. videoer som *Billie Jean* og *Scream*.

Jeg vil her kigge på forskellige facetter af Michael Jacksons stjernepersona i et forsøg på at komme tættere på en forståelse af, hvorfor han på samme tid er så fascinerende og så ‘mærkværdig’. Denne sammenstilling kunne ved første øjekast antyde et element af nysgerrighed efter at beskue det kuriøse og unaturlige, som ved en gammeldags variete eller et omrejsende cirkus. Dette element er sandsynligvis på spil i fasci-

nationen af Jackson, som dog stikker dybere end som så, fordi denne kerne af ubegribelighed bindes sammen med en fremtræden, en performance og et musikalsk produkt som har et langt større betydningspotentiale end bare at være et sært og spektakulært objekt.

### Stjerner, autenticitet og fascination

Stjerner er centrale i pop- og rockverdenen både set ud fra branchens synspunkt og for de fleste lyttere<sup>2</sup>. På den baggrund er det mærkeligt, at området ikke har interesseret den populærvidenskabelige forskning mere end tilfældet er. Leder man efter et begrebsapparat og efter teoretiseringer omkring stjerner, kan man hente en del mere hos film- og medieforskningen end i den eksisterende populærmusiklitteratur, der primært beskæftiger sig med dette emne ud fra biografiske vinkler. Jeg vil derfor opridsse nogle af film- og medieforskningens centrale begreber omkring stjerner, og diskutere dem kort i relation til pop- og rockfeltet.

De fleste teoretikere arbejder med en tredeling, når der er tale om filmstjerner: dels har vi privatpersonen eller mennesket, dernæst har vi rollen, som stjernen spiller i fiktionen og endelig har vi stjernepersonaet, som er stjernens fremtræden i den offentlige diskurs og i the performance<sup>3</sup>, og som på den måde inkorporerer elementer fra rollerne og måske også fra mennesket. På samme måde kan man skelne mellem et primært kredsløb og et sekundært kredsløb (Ellis), hvor det primære kredsløb handler om stjernens produktion (som rolleindehaver eller musiker), mens det sekundære cirkulerer med materiale som idolbilleder, reportager, pr-omtale o.s.v.

Rock- og popstjerner spiller ikke på samme måde som filmstjerner en rolle, de levendegør almindeligvis ikke fiktive karakterer, men man kan sige at der i stjernepersonaet ligger elementer af en rolle og af fiktion. Dermed bliver fokuseringen i dette tilfælde flyttet først og fremmest til stjernepersonaet, dernæst til forholdet mellem dette stjernepersona og mennesket bagved, eller rettere, det vi tror vi kan få at vide om mennesket bagved.

Drivkraften mod at finde mennesket bagved og sandheden om det menneske er central i fascinationen af stjernen, skriver både den engelske filmforsker Richard Dyer og medieforskeren John Ellis. Ellis kalder glimtet af mennesket bag stjernefacaden for de incidentale aspekter, og beskriver det således:

“These ‘poignant’ moments thus becomes the only remaining route to the truth or the essence of the star’s personality. The incidental moments of the star caught unawares seem to provide a glimpse of the secret personality that disappeared (or destroyed itself) leaving behind the perpetual, unresolvable paradox of the star image” (Ellis 1982/1992: 100)

For Ellis kan disse incidentale aspekter eller ‘sprækker’ finde sted på alle tre niveauer, altså mennesket bagved kan både afsløre sig i stjernepersonaet og i fiktionen.

Der er dog samtidig en dobbelthed i denne søgen efter sprækker, for på den ene side ønsker publikum at se stjernen som et menneske som alle andre, men på den anden side skal der netop være noget særligt hos stjernen. Dette modsætningspar kalder Ellis for ordinær-ekstraordinær, og han ser det som særdeles vigtigt hos stjernen (Ellis 1982/1992: 97). Richard Dyer kalder den ekstraordinære kvalitet for karisma (Dyer 1991a:57), hvilket netop defineres som modsætningen til det ordinære, det almenmenneskelige; der er altså tale om en næsten overnaturlig eller overmenneskelig kvalitet ved stjernen.

Richard Dyer taler om publikums søgen efter mennesket bagved stjernen i andre termer end Ellis, idet det centrale begreb for ham er autenticitet. Det betyder, at selvom publikum ved at stjernen er konstrueret (hype), så er begreber som spontanitet, umiddelbarhed, oprigtighed, virkelighed, ægthed o.s. v. alligevel vigtige i diskursen om stjernen (Dyer, 1991b:133).

Sandheden om mennesket bagved er skjult, men eksisterer (Dyer 1991b:136). Dette hænger for Dyer sammen med, at individet/det individuelle er en af de vigtigste diskursive kategorier i moderniteten, idet det vestlige samfund og den vestlige kultur er bygget op omkring individet som den allervigtigste og ‘ukrænkelige’ enhed, og udgangspunktet for al socialitet. Dette knæsætter et paradigme om, at bag overfladen findes sandheden altid, fordi når individet således bliver en garant for samfundets og kulturens opretholdelse, er det en forudsætning at vi tror på dette individ. Derfor bliver det naturligvis også vigtigt f.eks. for et publikum at trænge ind bag stjernens overflade.

Denne oplevede autenticitet ‘smitter’ så at sige af både på rollen og på stjernepersonaet, og det er klart at det sekundære kredsløb spiller en enorm stor rolle her. Stjernens fremtræden som ‘sig selv’, d.v.s. som sit stjernepersona, er jo grundlag for en enorm industri af fanblade, slad-

derblade, TV-shows o.s. v., hvor pressen netop 'hjælper' publikum med at grave bag facaderne.

Så der er tale om en slags dobbeltbevægelse, dels at mennesket bagved giver autenticitet til rollen og stjernepersonaet, men også at denne autenticitet skal kunne ses og måske oven i købet konstrueres i fiktionen. Ifølge Dyer er der tre vigtige elementer på spil her (Dyer 1991b:138): mangel på kontrol, mangel på planlægning og iscenesættelse samt fremvisning af privathed/intimitet. Alle tre har til formål at vise sprækkerne til personen bagved. Et eksempel kunne f.eks. være en karakteristisk bevægelse (med et øjenbryn, en trækning ved munden) som ikke kontrolleres af mennesket, og derfor også fremtræder selv hos den fiktive karakter, og måske egentlig i hele den lange række af roller, som pågældende stjerne spiller. Til disse tre kunne man måske tilføje skrøbelighed som et slags sammenfattende begreb, netop det at vise mennesket bag stjernefacaden vil ofte også være betinget af en forestilling om skrøbelighed hos modtageren.

Det sekundære kredsløb er i høj grad en forudsætning for at der kan eksistere stjerner. Den amerikanske populærkulturforsker Andrew Goodwin mener, at der ved musikindustriens og musikpressens hjælp skabes en metafortælling om rock- og popstjernen, og på den måde dannes et stjernepersona, hvilket er helt centralt i markedsføringen (Goodwin, 1993:103).

En nærliggende indgangsvinkel til at forstå og beskrive metafortællingen om Michael Jackson er at se på de ambivalenser, hans stjernepersona tilsyneladende er konstrueret af, og som har været i spil stort set hele hans solo-karriere igennem: sort/hvid, dreng/mand, mand/kvinde, rå fyr/frelser, kunstig/virkelig. Disse ambivalenser eller dualiteter bliver da også ofte brugt, når der skal skrives om Jackson. Jeg vil berøre flere af dem i min diskussion nedenfor, men jeg vil samtidig foreslå et overordnet greb, som kan rumme mange af disse dualiteter, nemlig at vi kan forstå Michael Jacksons stjernepersona som konstant kredsende omkring det at være fremmed, anderledes, ikke at høre til, en 'alien'<sup>4</sup>. Hvilket i sig også rummer en stræben efter at komme til at høre til, og dermed i sig måske også rummer sin egen dualitet.

**Det grandiose, patos og frelseren.**

Der synes tidligt i Michael Jacksons karriere at indfinde sig elementer af storladenhed, grandiositet og patos. Disse er at finde på mindst to

måder, dels optræder han som en 'save the world'-figur, hvilket afspejler sig i sange, tekster og visuel fremtræden, dels i en gennem karrieren stigende interesse for visuelle iscenesættelser, der spiller på associationer til store militærpersoner, statsmænd og måske endda diktatorer.

Ideen om at være en slags frelser, en 'save the world'-figur, har eksisteret ret længe i Michael Jacksons karriere, og kan ihvertfælde dateres tilbage til 1985 successen med *We are the World*<sup>5</sup>, og han har siden profileret en del af sin karriere på sådanne moralske og ofte politisk korrekte budskaber. Hos Jackson er det ofte kombineret med en særlig konfessionsagtig fremtræden, sandsynligvis med rødder i religiøse ritualer, som de udformer sig i de afroamerikanske kristne gudstjenester (Keil, 1966:143ff).

Et eksempel herpå er Jacksons optræden til Grammy-uddelingen 1987, hvor han opfører *Man in the Mirror* (fra *Bad*, 1987). Tekstens morale er den enkle, at man ved at ændre sig selv kan gøre verden til et bedre sted at leve i, og kodeordet her er "change". Stilistisk er musikken gospelpræget, det gælder især nummerets lange coda<sup>6</sup>, som er bygget over omkvædet. Her kommer gospelkor samt akustisk klaver på, og musikken udvikler sig i klassisk call & response stil, hvor Jackson synger de for gospel typiske høj-emotionelle solistiske improviserede fraser henover korets response.

Jackson er i lang tid alene på scenen, og han arbejder sig langsomt op i intensitet, og under kodaen kommer et gospelkor og fire korsangere frem på scenen. Den ene mandlige korsanger påtager sig rollen som 'præst', idet han, da Jackson falder på knæ, lægger en hånd på Jacksons hoved og får ham til at rejse sig. Der er altså tale om en stiliseret syndsforladelse som kulminationen på denne optræden.

Synden er i dette tilfælde en almen synd, den som alle mennesker har begået og stadig begår, teksten antyder egoisme og manglende lyst til at hjælpe og dele ud. Man kan således opfatte Michael Jackson som en slags menneskets stedfortræder, og derfra ligger den tanke snublende nær, at han måske også personificerer Jesus, som jo netop altid var barmhjertig og altid havde øje for andres nød.

I en senere optræden bliver den lighed endnu mere udpræget, nemlig ved Michael Jacksons optræden ved Brit Awards 1996, hvor han optræder med nummeret *Earth Song* (fra *HIStory*, 1995). Nummerets forløb har mange ligheder med ovenfornævnte *Man in the Mirror*, og kulminerer ligeledes i første omgang i en lang coda med gospelkor. Teksten

handler om menneskets mishandling af klodens økologiske balance, og på scenen medbringer Jackson denne gang en masse børn og voksne i pjaltede gevanter.

På et tidspunkt i codaen er der et langt break i musikken, og Jackson, som er placeret midt på scenen, tager sit sort/røde tøj af, for at afsløre et helt hvidt kostume. Børn og voksne tager ligeledes pjalterne af og bærer under dem etniske dragter og farvestrålende tøj. Disse kostumer viser jo dels den fredelige multi-etniske verden, som er Jacksons ideal (Black or White) og fremhæver samtidig Jacksons hvide kostume.

Det er på dette tidspunkt tydeligt, hvordan Jackson på flere måder understreger sin lighed med kendte visualiseringer af Jesus: for det første fremhæves han af et stærkt hvidt lys, som giver ham en overjordisk karakter, for det andet står han med vidt udstrakte arme og for det tredje kysser og omfavner folk på scenen ham på en tilbedende måde.

Hele oprindningen sluttes af med, at alle forlader scenen på nær Jackson og seks børn (af forskellig race naturligvis). Herefter fremsiger Jackson en kort 'bøn' om nogle af de overgreb, der sker på klodens økologi og på koldens børn, mens han simultan-oversættes til døvesprog af en yndig lille pige – ikke et øje er tørt!

Ved koncerten i København 29. august 1997, hvor jeg var tilstede, (gen)brugte Jackson sceneriet fra Brit Awards med børn og det hele. Men inden da citerer han en historisk meget berømt scene, nemlig billedet fra den opstanden i Peking (1989), hvor en enlig mand med plastikposer i hænderne stopper en kolonne tanks på Den Himmelske Freds Plads. Godtnok er der kun plads til en tank på scenen i Fælledparken, men meningen er ikke til at tage fejl af, da Michael Jackson træder ind foran den. Det er nemlig, at vi skal tænke på det enkelte menneskes mod, som denne begivenhed jo tydeligt demonstrerede. Vi ser igen fokuseringen på enerens muligheder for at ændre verdens gang, hvilket ud over at være tæt forbundet med amerikansk mentalitet, også peger på Jackson som en ener, som en særlig person. Han er altså mere ekstra-ordinær end ordinær, han er ikke helt gjort af det samme stof som vi 'almindelige' mennesker.

Hvordan skal vi forstå denne frelser-rolle? Som jeg nævnte ovenfor, ligger der i dette et helt klart element fra den afro-amerikanske musik-kultur, nemlig forestillingen om, at vi gennem emotionel bekendelse og intens udlevelse kan opnå renselse og katharsis. Men Jackson afviger i hvertilfælde på et centralt område fra traditionen, idet der konstant må

sættes spørgsmålstegn ved, om han formidler fælles erfaringer, altså om han er ligesom os, og det betyder at han fjerner sig fra det fællesskab, som er fundamentet i denne tradition. Denne position som 'særlig' skyldes dels de valg han rent faktisk gør på scenen, hvor der fokuseres på de ekstraordinære kvaliteter, i scenografi, i koreografi, i kostumer, og ikke mindst i den skyhed og indesluttethed, som er tydelig i hans performance, dels den viden vi har fra det sekundære kredsløb (om historierne er sande eller ej er i denne forbindelse underordnet).

Det betyder også, at der opstår et paradoks omkring, hvordan vi fornemmer Jacksons autenticitet som menneske. På den ene side er der ingen tvivl om, at han ikke kun er en blændende dygtig performer og musiker, men også at han rent faktisk også 'giver sig selv' på scenen. Men på den anden side kan vi ikke genkende os selv i det han viser, inde bag 'sprækkerne' finder vi ikke det ordinære menneske, men en særling. Jeg vil uddybe denne centrale pointe videre i det følgende, men fra lidt andre vinkler.

Der er et andet vigtigt aspekt omkring Michael Jacksons frelserrolle, og det er, at den er 'for meget'. Dette kan diskuteres i termer som patos og det patetiske. I patos ligger en forestilling om storhed, om højtidelighed, om en lidenskabelig og muligvis lidelsesfuld optagethed af genstanden. Dette kan meget let slå over i det pinlige, det teatralske og det svulstige, og patos er i dag næsten fortrængt fra kulturen til fordel for en mere ironisk og distant holdning (Fjederholt og Martensen 1993).

I popmusikken går det patetiske ofte mere på en følelsestung besyngelse af kærlighed og (især) tabt kærlighed, og Michael Jackson trækker helt klart på denne følelsesfulde, udistancerede holdning til emnet, selvom det ikke altid hos ham handler om kærlighed. Og måske netop fordi han træder ud af den romantiske temakreds og berører mere 'seriøse' emner som religiøsitet, ideologi og fædrelandskærlighed (nedenfor), bliver det af og til ekstra 'ubærligt' for os tilskuere.

Patos og det grandiose synes også at kunne levere en plausibel forklaringsramme for Jacksons optagethed af det monumentale, hvilket bliver mere og mere tydeligt hans karriere igennem, og som især angår den visuelle fremtræden. Dette kommer måske allertydeligst til udtryk i *HIStory*-sekvensen (1995), som ikke er en egentlig musikvideo, men et slags promotionklip forud for udgivelsen *HIStory: Past, Present and Future Book I*. Musikken i den sekvens er da heller ikke et traditionelt Michael Jackson-nummer, men fungerer filmisk i den forstand, at vi

dels hører reallyde (helikoptere, støvletramp, eksplosioner, råb etc), samt meget korte musikalske brudstykker med kor og orkester i bedste senromantiske stil, hvor der tydeligvis er lagt vægt på passager med stor lyd og høj spænding.

Visuelt består *HIStory* af to typer billeder: den ene type er en åbenbar parafrase over dele af Leni Riefenstahls film *Triumph des Willens*, et nazistisk propagandastykke (1935). I *HIStory* ser vi Michael Jackson marchere omkranset af veritable hærformationer, og der er særligt fokus ved hjælp af lyden bl.a. på støvlerne, der taktfast og ubønhørligt marcherer derudaf. Ligheden med *Triumph des Willens* understreges yderligere af hærformationernes opstilling på den store plads (det mest kendte billede fra *Triumph des Willens*), af statuer af ørne med udbredte vinger etc.

Den anden type billeder i *HIStory*, viser optakten til og afsløringen af en tilsyneladende enorm Michael Jackson statue<sup>8</sup>, som er hele sekvensens højdepunkt. Vi ser både de muskuløse arbejdere (et andet nazistisk yndlingsmotiv), som arbejder på at gøre det hele færdigt, og menneskemasserne, der næsten er ved at gå i ekstase over afsløringen.

Jackson selv er i en sort 'generalsuniform' med masser af guldknapper, -tresser og hvad der ellers hører til en uniform med høj rang, her indtager han altså rollen som King of Pop. Så ikke alene iscenesætter Michael Jackson sig som et slags overmenneske (Gud, diktator, helt), men han bruger ovenikøbet scenarier fra et af de stigmatiserede og brutale perioder i nyere historie. Vi kan nok godt afvise, at klippet er skabt af sympati for Hitlers regime<sup>9</sup>, men hvad er så grunden til at vælge netop dette scenarie?

En nærliggende grund er naturligvis den enorme opmærksomhed iscenesættelsen fik ved modtagelsen, netop fordi den rører ved tabuiserede kulturelle udtryk. Og en sådan kalkuleret pr-effekt kan nok ikke helt afvises, da den iøvrigt ligner andre hændelser i Jacksons karriere (f.eks. modtagelsen af videoen *Black or White*, som jeg uddyber senere hen).

Et nærliggende spørgsmål er, om en sådan tekst skal læses ironisk? Man kan selvfølgelig med en vis ret mene, at ironi er den eneste mulige strategi, hvis man skal kunne holde teksten ud, men samtidig er der efter min mening ikke megen belæg i selve teksten for ironiske læsninger. Selvfølgelig er monumentaliteten på sin vis så overvældende og hele sceneriet så redundant patetisk, at det kunne pege på en subtil ironisk



distance, hvilket måske oven i købet er lettere at se for en ung generation, der ikke umiddelbart genkender forlægget. En sådan holdning vil ligge i forlængelse af overvejelser omkring det patetiskes status i vor postmoderne kulutr, hvor man med en vis ret kan mene, at patos kun er mulig, hvis der samtidig er distance tilstede.

Således er der, også i tråd med tidens trend, åbnet for at selv en tekst som denne kan fortolkes på et utal af måder. Der er dog for mig ingen tvivl om, at hvad end man ser *HIStory* som en skræmmende parafrase, en pop-art happening eller som et gigantisk medie-hype, så cementerer sekvensen Jacksons rolle som særling, fordi distancen (hvis den er der) er så godt skjult, at man som modtager bliver nødt at forholde sig til sekvensens patos og til Jacksons stjernepersona i.f.t. dette.

## Sexualitet

Et andet genkommende træk i Michael Jacksons karriere er optagetigheden af aggressive maskuline udtryk. Det viser sig bl.a. i en del videoer, hvor sceneriet udspiller sig i skumle og mørke gyder og baggårde. I videoer som *Bad*, *The way you make me feel*, *Beat It* (hvor Jackson dog spiller den gode frelser), og ikke mindst den meget omdiskuterede sidste del af *Black or White*<sup>10</sup>, som jeg vil gå mere i detaljer med her. Som nævnte falder denne video i flere dele, og hvor første længere del synes at falde i tråd med Michael Jacksons freds- og lighedsbudskab, idet vi ser Jackson danse sig igennem en række af klodens kulturer, er videoens sidste del en dansesekvens med Jackson solo af en helt anden karakter.

For det første er nummeret faktisk slut på dette tidspunkt, og lyd siden består derfor af Jacksons fodtrin samt støn, skrig etc. For det andet adskiller videoen sig visuelt fra det foregående både i lysætning (overvejende blå i modsætning til de varme, klare farver), scenografi (baggård istedetfor verden rundt) og tematik (vi befinder os i et helt andet univers).

Robert Walser siger et sted, at i heavy metal<sup>11</sup> kan aggression ses som en metafor for erotisk lidenskab (Walser, 1993:117), og det synes at være et mere end velegnet udgangspunkt for at forstå, hvad der på spil i slutsekvensen i *Black or White*.

Vi ser nemlig Jackson i en karakteristisk erotiseret dansesekvens, der med en støt stigende intensitetskurve kulminerer i en orgiastisk smadring af bilruder og andre ruder illumineret af 'ejakulerende' fyrværkeri. Forvandlingen fra 'ligheds'-Jackson i videoens første del til denne mere

agressive, maskuline Michael Jackson sker via et kort ophold i en panter-krop. Michael Jackson morfes<sup>12</sup> frem fra panteren og i slutningen af sekvensen tilbage til panterkroppen igen. Det er ikke første gang Jackson bruger et af de store kattedyr som symbol for sit alter ego. I mange af hans videoer optræder store og små katte, ligesom han på coveret af Thriller medbringer en lille tigerunge som kæledyr. Kobena Mercer fortolker tigerungen som “a brilliant little metaphor for the ambiguity of Jackson’s image as a black male pop star.” (1986/1993: 103). På den ene side fortolkes det store kattedyr af Mercer altså som et tegn på mandlig seksualitet, på den anden side er der her tale om en unge, som er mere eller mindre tæmmet. Mercer mener, at denne dobbelthed, denne ambiguitet peger på Jacksons mande-drenge image, hvor der her antydes en form for ondskab/vildskab bag den søde og nuttede facade (Mercer, 1986/1993: 103).

Mercers fortolkning af Michael Jacksons brug af kattedyret har meget for sig, men man kunne med en vis ret hævde, at præcis kattedyret også indeholder konnotationer, som leder tanken hen på kvindelig seksualitet eller måske nærmere skræmmebilledet af kvindelig seksualitet, som den af og til opfattes i vores kultur, nemlig i bund og grund utæmmelig, dyrisk, vild og altså anderledes. Kattedyret som symbol har en større betydningsradius end Mercers analyse antyder, og henviser i en eller anden forstand grundlæggende til kulturens ‘anden’.

I *Black or White* er der dog først og fremmest grund til at fortolke panteren som et maskulint symbol. Ikke alene er der meget andet i videosekvensen som peger på maskulin seksualitet, og valget af lige præcis den sorte panter kan lede tankerne hen på den afro-amerikanske borgerrettighedsbevægelse Black Panthers. Black Panthers var aktive i sluttrekkerne og begyndelsen af halvfjerdserne, og var militante i deres krav om ikke alene lighed, men også kulturel genrejsning af den sorte mand. Så i den forstand bliver der her tale om en fordobling af ‘det andet’ og en berøring af endnu et af skræmmebillederne i vor kultur, nemlig den sorte mand som sexuel væsen, det mest kraftfulde, vilde og farlige vi næsten kan forestille os. Ligesom den sorte panter symboliserer den vildeste, farligste og mest listige af de store katte. Michael Jackson berører altså her en anden dobbeltydighed i sit image, nemlig spørgsmålet om etnicitet, er han sort eller hvid? Jeg vil ikke uddybe denne problematik yderligere, her blot pege på tilstedeværelsen af endnu en flertydighed, endnu en ambivalens, endnu et ‘utydeligt’ tegn (altså et tegn som ikke

kan tydes), som har med anfægtelsen af fundamentale menneskelige kategorier i vor kultur at gøre, kategorier som køn, etnicitet, alder/udviklingstrin.

En af Jacksons nyeste videoer *Blood on the Dancefloor* (1997) synes at vise en mere entydigt voksen og maskulin Michael Jackson, også på det seksuelle område. Egentlig viser han allerede en del af dette i en tidligere video, nemlig *In the Closet* (1992), som p.g.a. af indholdet blev forbudt på sydafrikansk TV.

*Blood on the Dancefloor* bryder på flere måder med tidligere Michael Jackson-iscenesættelser, det er f.eks. første gang, vi ser ham i et natklubmiljø, som jo er farligt på en anden og mere voksen, depraveret måde end de mørke gader. Han er ikklædt mørkerødt tøj: skinnende silkeskjorte, læderbukser og habitjakke, hvilket ligeledes afviger fra de primært sorte eller sorte og hvide kostumer, vi almindeligvis ser ham i (for slet ikke at tale om hans uniformer eller rumdragtagtige outfits). Der er altså tale om forholdsvis almindeligt tøj med et dels sensuelt præg i valget af materialer som silke og læder, dels med et signal om voksen mand (habitjakke). Farven referer både til det sensuelle og erotiske, men også til blod.

Videoen er primært en dansevideo, men ulig så mange andre Michael Jackson-dansevideoer er showformationsdansen ikke central her: i pagt med videoens natklubsceneri er dansen derimod erotiseret pardans, hvor Michael Jackson 'hører sammen med' Susie, en mulatskønhed i diminutiv rød dansekjole. Derudover ses en fire-fem andre dansende par. Der er i dansen fokus på samspillet mellem mand og kvinde og på den stiliserede seksualitet som udtrykkes i de latinamerikansk prægede trin og bevægelser.

Michael Jackson og Susie ses mest danse sammen tilsidst: i størsteparten af videoen ser vi enten Michael Jackson sidde ved et cafébord på en leopardbetrukket stol (kattedyret igen!), mens Susie danser på bordet, eller vi ser Jackson danse alene, og man kan derfor spørge sig selv, om han egentlig engagerer sig i den erotiske dialog med sin partner?

Ved første øjekast er der, som jeg har redegjort for, naturligvis et langt stærkere fokus på voksen erotik end vi almindeligvis ser hos Jackson. Men ved nærmere granskning synes det erotiske snarere at befinde sig omkring Jackson end hos ham, mere at være tegn på seksualitet

i omgivelserne end en holdning og attitude hos Michael Jackson. I hvertifælde hvis man forstår det erotiske som et spil mellem to personer.

Det giver måske mere mening at forstå 'den nye stil' i *Blood on the Dancefloor* som et nyt trin i en lang (tilbage)erobring af maskuliniteten, et projekt Jackson har været igang med stort set hele sin solokarriere. Robert Walser beskriver hvordan der i heavy metal kan findes forskellige strategier for at styrke det maskuline overfor det kvindelige (Walser, 1993:114ff), hvoraf en er misogyni. Baggrunden for at disse strategier synes nødvendige, er at det kvindelige ses som farligt for det maskuline, som derfor netop bevises i sejren over det kvindelige.

Tekstens Susie er tilsyneladende en livsfarlig kvinde. Omend teksten er diffus og derfor flertydig, som mange poptekster er det, fremgår det at Susie "is out to get me" og "that woman is out to kill". Dette vil vi i første omgang forstå i overført betydning: at hun vil erobre ham erotisk, men samtidig bliver den konkrete betydning, at hun stræber ham efter livet, understøttet af sætningen "blood is on the dancefloor, blood is on the knife". Der ligger altså et betydningsspil i teksten, hvor det gængse 'hun er ude efter mig' får en farligere drejning, og det kan forstås en dæmonisering af det kvindelige.

I *Blood on the Dancefloor* fremtræder Susie netop som en farlig kvinde, hun er meget sikker i sin kvindelighed og fremstilles også med visuelt fokus på de næsten stereotype tegn på kvindelig forførelse, som f.eks. flotte ben i højhælede sko og halvt lukkede øjenlåg.

Den latente fare for at hun overtager den magt, der tilkommer manden, understøttes af de to rekvisitter som knyttes til henholdsvis Susie og Jackson. I *Blood on the dancefloor* er kvinden i besiddelse af kniven, hvilket både kan hentyde til hendes erobring af fallos, d.v.s. magten, og i yderligtgående tilfælde til kastraktion, altså destruktion af det mandlige. Michael Jackson ses flere gange med et par maracas, hvilket i tråd med ovennævnte kan tolkes en kvindelig attribut, nemlig et par bryster. Om disse skal ses som en femininisering af Jackson eller som en erobring af kvindeligt domæne står åbent, men på et centralt i videoen (overgang mellem V2 og omkvæd 2, inden C) smadrer Jackson de to maracas. Dette kan forstås både som en aggresionsmetafor for lidenskab, som i *Black or White*, og som en 'nødvendig' destruktion af det kvindelige. Begge tolkninger vil understrege Jacksons maskulinitet.

Man kan se udvikling fra tigerungen og det drengede eller barnlige i-slæt ved *Thriller* henmod en mere voksen og farlig sexualitet i løbet af Michael Jacksons karriere, men alligevel synes det svært for ham at fremstille den voksne sexualitet som troværdig. Det kan der være flere grunde til. For det første er der naturligvis hele det sekundære kredsløbs forholdsvis konstante påpegning af enten asexualitet eller bizar sexualitet, hvilket kulminerede i anklager om pædofili og efterfølgende retssag (1994)<sup>13</sup>.

For det andet har det i videre forstand at gøre med at Jacksons stjernepersona, som lige fra han var barnestjerne i Jackson 5, har fremvist en lille dreng, der kan danse og synge frækt, men samtidig har det altid haft en vis karakter af at være et shownummer. Kobena Mercer kalder med et citat fra Nelson George Jackson for "a paragon of sexual vagueness" (Mercer, 1986/93: 104)<sup>14</sup>. De meget sexualiserede dansebevægelser incl. at tage sig i skridtet synes ikke at være en resonans fra mennesket Jacksons kønsliv.

Derfor bliver nogle af problemerne omkring Michael Jackson, at han ikke kan komme fri af sit eget billede og sprænge den læsning, det sekundære kredsløb gennem mange år har lagt ned over ham. Det betyder, at han fremstår som 'sær', som 'en anden', som extra-ordinær på det menneskelige plan, og sprækkerne ind til privatmennesket Jackson er først alt for sent begyndt at vise, at Jackson angiveligt har et normalt liv først et med ægteskab, så et andet ægteskab, så kom der et barn, og nu er der et barn mere i vente. Også det kan forekomme helt mærkværdigt i forhold til Jackson, fordi det sekundære kredsløbs fortælling om sær sexualitet og hans sære fremtoninger på scenen understøtter en hel anden tolkning af mennesket bagved.

### Jackson – the Alien.

Man kan dermed sige, at der hos Jackson sker en afgørende forskydning i forhold til centrale elementer i den måde stjerner almindeligvis konstrueres og opfattes på. Det gælder især hele spørgsmålet om mennesket bag stjernepersonaet, hvor der gerne skulle være en vis overensstemmelse mellem de to, fordi vi tror på, at der nødvendigvis på overfladen (stjernepersonaet) må dukke sprækker op som vidner om mennesket bagved. Og gør der ikke det, så vil disse menneskelige eller ordnære træk afsløre sig et sted i det sekundære kredsløb.

Men Jackson har i mange år syntes ekstra-ordinær hele vejen igen-

nem, og vi kan ikke genkende os selv i sprækkerne. Derfor synes begrebet om den fremmede eller en 'alien' at være dækkende for den måde, vi opfatter Michael Jackson på og også for den måde, hvorpå hans image er konstrueret.

Starten på koncerten i København august 1997 tematiserede dette på slående vis: Det grandiose element var stærkt fremtrædende her, eksempelvis i scenografien (patos igen). Scenen var placeret i Parkens Nordre ende, og på hver side af scenehullet var placeret søjler, der angiveligt bar et tag henover scenen. Der var altså tale om en slags græsk tempel, hvor guden eller kongen skulle åbenbare sig. Mellem søjlerne var storskærme placeret ligesom der også var storskærme øverst.

Koncerten indledtes med en lang computeranimeret sekvens på skærmene. Vi ser angiveligt Michael Jackson på vej til København i en raket, hvor han rejser gennem sære futuriske landskaber passerende billeder fra egne videoer. Han kommer altså ikke fra et bestemt geografisk sted, men fra rummet, fra et no place.

Kulminationen på den lange 'rumrejse' med destination København er at rumraketten angiveligt stiger op fra scenegulvet (altså lander) med et ordentligt brag, og ud stiger en guldklædt og formummet Michael Jackson: A star has landed! i mere end én betydning.

Der er flere interessante elementer her, som understøtter mine tolkninger ovenfor: for det første den mærkværdige kombination af tydelige falliske konnotationer (raketten kan dårligt forstås som andet end en kæmpe fallos) og så dette forholdsvis skrøbelige og ensomme væsen, som steg ud af den. Hvilket for mig rører ved hele den debat om seksualitet, jeg har skitseret ovenfor.

For det andet spørgsmålet om at være et rumvæsen, en alien, som har en længere forhistorie i Michael Jacksons karriere. Det er en identitet Michael Jackson har udforsket bl.a. i filmen *Captain Eo* (1986), i Peter Pan figuren<sup>15</sup>, og i videoen *Scream* (1995). Symbolsk er betegnelsen 'fremmed' måske mere velvalgt end rumvæsen.

Denne fremmedhed implicerer en diskussion om rødder og oprindelse, elementer som almindeligvis er meget vigtige i rocken og poppen for spørgsmålet om autenticitet. På den ene side antyder det fremmede, at man ikke er rodfæstet i en lokalitet, og i Jacksons tilfælde kan det forstås, at han er større end verden selv, at han kommer udefra rummet.

På den anden side betones Jacksons rødder i Motown og den sorte musikkultur i hans optræden. Og netop den baggrund er måske den

stærkest rodfæstede, man kan forestille indenfor rock/pop-sfæren. Under koncerten i København kørte på et tidspunkt en historisk sekvens på video under koncerten, som slutter af med at vise Jackson med barn. Vi var altså vidne til en konstruktion af rødder og historie, som faktisk blandede det private menneske og stjernen sammen. Og for mig et bevis på den nødvendighed Jackson og hans stab åbenbart ser i at normalisere ham ved dels at minde os om, at han som ethvert andet menneske har en historie og dels at han er far (på sin vis det mest jordnære og ordinære af alt).

## Litteratur:

- Björnberg, Alf (1993): Stakkels Michael eller Den ulykkelige kærlighed i 90'erne. Om Michael Jacksons 'Who is It'. In: Gravesen, Finn (red): *Musikken har ordet. 36 musikalske studier*. (København: G.E.C Gads Forlag).
- Dyer, Richard (1986): *Stars* (London: BFI publishing)
- Dyer, Richard (1991a): Charisma. In: Gledhill, Christine (ed): *Stardom. Industri of Desire*. (London: Routledge)
- Dyer, Richard (1991b): A star is Born and the Construction of Authenticity. In: Gledhill, Christine (ed): *Stardom. Industri of Desire*. (London: Routledge)
- Ellis, John (1982/1992): *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. London: Routledge.
- Fjerderholt, Preben og Mårtensen, Peter (1993): *Pathos*. Udstillingskatalog i forbindelse med udstillingen Pathos på Den Frie 1993.
- Goodwin, Andrew (1993): *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. (London: Routledge)
- Ihlemann, Lisbeth (1998): 'I will always love you'. Piger, pop og patos. In *Æstetikstudier*, Aarhus Universitet. Udkommer i 1998.
- Keil, Charles (1966): *Urban Blues*. (Chicago: Chicago University Press)
- Mercer, Kobena (1986/1993): Monster Metaphors: Notes on Michael Jackson's 'Thriller'. In: Simon Frith, Andrew Goodwin and Lawrence Grossberg (eds.): *Sound & Vision. The Music Video Reader*. (London: Routledge)
- Q encyclopedia of Rock Stars
- Walser, Robert (1993): *Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy metal music*. (New England: Wesleyan University Press)

## Noter

1. I januar 1992 har salget af Thriller rundet 48 mio. eksemplarer.
2. Betegnelsen stjerne har nogle helt bestemte konnotationer, som kan lede tankerne hen på det kommercielle kredsløb. Derfor vil man i nogle genrer undvige betegnelsen stjerne og vil måske hellere bruge de mere neutrale betegnelser kunstner eller solist/band.
3. På den måde ligger der i valget af terminologi et signal, som implicerer spørgsmål om højt ('kunst' og indre nødvendighed) og lavt ('kommercialitet').
4. Sådanne som jeg definerer stjernepersonalet har det mange lighedspunkter med 'image'.
5. For en god ordens skyld skal her poin-

- teres, at alien- betegnelsen ikke er min 'opfindelse' alene, f.eks. finder vi den i avisomtaler i forbindelse med koncerterne i Danmark i 1997.
5. *We are the world* var et støtteprojekt for hungerkatastrofens ofre i Etiopien 1984-85. Michael Jackson komponerede melodien sammen med Lionel Ritchie, og stort set det samlede amerikanske rock- og popestablishment sang med under stor pressebevågenhed. Begivenheden var sammen med Band Aid (et engelsk støtteprojekt i 1984) et af de første i en ny bølge af 'velgørenhedsrock'.
  6. På pladen fylder denne coda ca. to ud af nummerets fem minutter, i Grammy udgaven er den lidt længere.
  7. *HIStory*-albummet (1995) er en dobbelt-cd dels med Jacksons største hits gennem tiden, dels med 15 nye numre.
  8. En statue blev rent faktisk opstillet i London.
  9. I interview med Diane Sawyer på den amerikanske TV- station ABC-TV 14-6-95 benægter Michael Jackson enhver lighed med Riefenstahls film, og hævder at det hele handler om kærlighed.
  10. Black or White var en singleforløber for 1991-albummet *Dangerous*, og den blev under massiv pressebevågenhed lanceret med en kontroversiel video, som havde samtidig premiere på en række TV-stationer verden over. Videoen blev efter denne første visning omredigeret og sidste del klippet væk, idet indholdet ansås som for voldeligt.
  11. En stilart Jackson i øvrigt flirter med adskillige steder, f.eks i numre som *Dirty Diana* og *Give in to Me*.
  12. En computerteknik, hvor en krop kan forandres til noget helt andet i en glidende bevægelse.
  13. Jacksons 'svar' på denne alvorlige anklage var benægtelser, og et efterfølgende giftermål (maj 1994) med en anden af populærmusikkens 'royale' figurer, nemlig Lisa Marie Presley, datter af 'King of Rock' Elvis Presley.
  14. Det sker i en sammenligning med Fred Astaire, som angiveligt er at af Jacksons store forbilleder (se bl.a. biografien).
  15. Som han har brugt og været forbundet med siden 1983-84 (Mercer, 1986/-93:94).

## Summary

As one the greatest and longest lasting stars in pop music Michael Jackson draws attention not only to his music, but also to himself as star and person.

In this article the star image of Michael Jackson is explored on the basis of star theory developed in media and film studies, and in contrast to most other stars Jacksons image seems only to exhibit the extra-ordinary: the freak and the alien. In this connection two aspects are discussed, firstly the save-the-world attitude and secondly Jacksons obvious attraction to aggressive masculinity.