



UNIVERSITETET I AGDER

# Plutselig er alt på plass!

Verdiløse menn –  
misanthropisk brødreband i det borgerlige parnass

LARS-ERIK HØISKAR

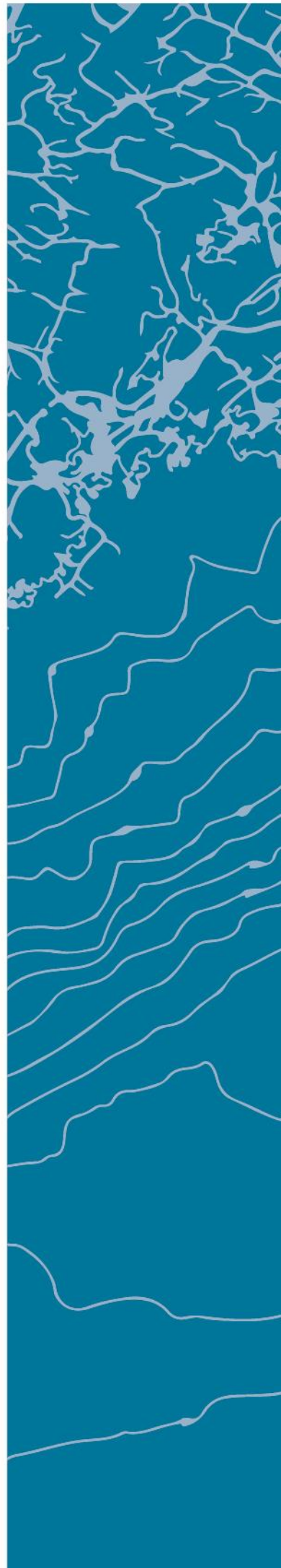
VEILEDER

Bjarne Kristian Markussen

**Universitetet i Agder, 2018**

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for nordisk og mediefag



<b>Innhold</b>	
<b>Forord</b>	5
<b>Kap. 1. Innledning og bakgrunn for avhandlingen</b>	6
1.1 Forskningsspørsmålet	8
1.2 Avgrensninger	9
1.3 Avhandlingens empiri	10
1.4 Teoretiske perspektiver	11
1.5 Framgangsmåte i avhandlingen	11
1.6 Noen begreper og avklaringer	12
<b>Kap. 2. Empirien i avhandlingen</b>	12
2.1 Arkivopptak av forestillingen	13
2.2 Den publiserte dramateksten	14
2.3 Låtene og sanglyrikken	14
2.4 Annet empirisk materiale	15
2.5 Låtutvalget i <i>Verdiløse Menn</i>	16
2.6 «Jokke» og plassen i tradisjonen	18
2.7 Joachim Nielsens lyriske univers	19
2.8 Rockemyten «Jokke»	21
2.9 Christopher Nielsens serieunivers	23
<b>Kap. 3. Musikalens historie - og noen sanglyriske perspektiver</b>	25
3.1 Allsidig og mangslungen sjanger	26
3.1.1 Barometer for sin samtid	27
3.1.2 Sjangeremigrasjon til Europa	29
3.2 Den norske teatertradisjonens tvilling	31
3.2.1 Viktig økonomisk bidragsyter	33
3.2.2 Begrenset nasjonal musikaltradisjon	33

3.2.3 Nyskaping – og internasjonale suksesser	34
3.2.4 Hvor passer <i>Verdiløse menn</i> inn i tradisjonen?	35
3.2.5 Ironisk «mussikal»?	37
3.3 Analytiske utfordringer i sanglyrikk vs. Boklyrikk	37
3.3.1 Sanglyrikk skal høres	39
3.3.2 Romantikken eneste inspirasjonskilde?	41
<b>Kap. 4. Analyse av syv sanglyriske tekster</b>	45
4.1 Hvem er Goggen og hva er hans funksjon?	46
4.1.1 Goggen og «jeg» - rider igjen	46
4.1.2 En perfekt dag med rus, i sus og dus	53
4.1.3 Telefonen ringer og alle idiotene	58
4.1.4 Eller var det en drøm om fylleangst?	61
4.1.5 Så hva vet vi egentlig om Goggen?	67
4.2 Kleggen og Knugern i retoriske krumspring	68
4.3 Utenfor utenforskapet møter vi Hr.Smith	72
4.4 Annie som kjedsomhetens overskridelse	76
<b>Kap. 5. Analyse av forestillingen <i>Verdiløse menn</i></b>	81
5.1 Populærkulturell analyseinngang	82
5.2 Misanthropisk brødreband i det borgerlige parnass	84
5.2.1 Forestillingen som helhet	85
5.2.2 Forestillingens tid og sted	85
5.2.3 Scenografi, lys og lyd	87

5.2.4 Lys som skaper steder	88
5.2.5 Lyden av rockekonsert	89
5.2.6 Teater, musikal og konsert	89
5.2.7 Dramatisk handling – narrative og metafiktive innslag	91
5.2.8 Eller er det en drøm?	92
5.2.9 Handling og spillestil	93
5.2.10 Sosiolektisk profil med heteroglosse innslag	93
5.3 Sjangermessig plassering	95
5.3.1 Inspirert av antikk dramaturgi?	96
5.4 Karakterenes prosjekter og konflikter	97
5.4.1 Konflikter på tre plan	99
5.4.2 Narrative konflikter	100
5.5 Tematiske mønstre fra sanglyrikken	102
5.5.1 Temaer som er tilført fra andre kilder	105
5.6 De dramatiske karakterenes kjennetegn og funksjoner	107
5.6.1 Annie	107
5.6.2 Hr. Smith	108
5.6.3 Kleggen og Knugern	110
5.6.4 Goggen og rockemyten «Jokke»	112
<b>Kap. 6. Oppsummering og konklusjon</b>	114
Litteraturliste og kilder	118
Appendiks A: Sanglyriske transkripsjoner	
Appendiks B: Låtoversikt <i>Verdiløse menn</i>	

## Forord:

Når jeg for ti år siden hørte at det skulle settes opp en forestilling med «Jokkes» sang og musikk, spisset jeg ører og tenkte at dette er noe jeg må få med meg. Selv om jeg aldri var noe «blodfan» av Jokke, hadde jeg stor sans for hans poesi og jeg hadde i flere år hatt for vane å spille låten «Bestevenner», sammen med en kompis jeg delte leilighet med, hvis vi kom seint hjem fra byen sammen.

Det måtte to forsøk til før jeg fikk sett forestillingen, første forsøk strandet på en avlysning. Når jeg satt der i salen og lot inntrykkene fra scenen strømme mot meg, var jeg aldri i tvil om at dette var en av de mest skjellsettende sceneforestillingene jeg hadde opplevd. Det inntrykket gjentok seg andre gang jeg så forestillingen, sammen med tre venner. På vei til forestillingen proklamerte jeg at jeg ville skrive en masteravhandling om den. Som proklamert så gjort!

Arbeidet fram til foreliggende avhandling har vært en lang og spennende reise, hvor jeg har tilegnet meg mye ny kunnskap. Arbeidet har gått parallelt med en lærerjobb, så det har i perioder vært krevende – både for meg, men også for mine omgivelser. Derfor fortjener flere av dem en takk, dels for tålmodighet og omtanke, dels for konkret hjelp.

Først på listen står min veileder, Bjarne Kristian Markussen, som både har gitt mange gode innspill i forhold til innhold og hjulpet med å finne veien til kilder, men ikke minst bidratt til at resultatet er så strukturert som det er. Sluttresultatet er dog mitt hele og fulle ansvar.

På hjemmebane har min kone Anne Folgen og min yngste datter Emla Høiskar Folgen gitt meg både tid og rom til å jobbe både med avhandlingen og forberedelser til de eksamener som har fulgt med på veien. De skal ha stor takk for tålmodigheten!

Min eldste datter, Sunniva Folgen Høiskar, skal ha takk for bidrag til korrekturlesing og hennes samboer Johannes Dalen Giske for bistand med musikalsk analyse.

Til sist må jeg også takke bibliotekarene ved Sam Eyde videregående skole i Arendal: Sissel Camilla Sandvik og Line Folkedal Tronsen, som har løst alle de utfordringer jeg har lastet over på dem i min jakt etter mer eller mindre tilgjengelige kilder. Det har ikke vært noen liten oppgave!

Når siste punktum settes for dette forordet er det fem og et halvt døgn til *Verdiløse menn* har nypremiere – drøyt ti år siden urpremierer og i salen, der finner du meg!

## 1. Innledning og bakgrunn for avhandlingen

Den første spiren til denne avhandlingen så dagens lys en vakker junidag i 2015. Jeg skulle overvære forestillingen *Verdiløse menn* på Nationaltheatrets hovedscene for andre gang. Anledningen var en helaften med tre venner, hvor forestillingen var kveldens kulturelle innslag. Det hele var en 50-års gave fra tre av oss til den fjerde, vi er alle barn av den samme tiden som brødrene Nielsen vokste opp i. På vei til jubilanten denne solfylte ettermiddagen slo det ned i meg at denne forestillingen ville jeg skrive en mastergradsavhandling om. Som tenkt så gjort.

Hvorfor er det relevant å forske på nettopp denne forestillingen? Det spørsmålet har flere svar. Det kanskje mest åpenbare svaret er at forestillingen er nybrottsarbeid. Et nytt dikterisk univers viderediktet fra et kjent og avsluttet univers. Transformert fra en type sceneforestilling til en annen og fra en form for muntlig formidlet diktning til en annen. I tillegg er opprinnelsesuniverset, Joachim Nielsens musikalske og sanglyriske univers, i seg selv verdt oppmerksomhet. Dette har deler av academia ha anerkjent i flere år, men det synes i liten grad å ha ført til mer omfattende forskningsarbeider. Flere avsnitt er viet hans sanglyrikk i innføringsboken *Lyrikkens liv* av Christian Janss og Christian Refsum, hvor Jokke og Valentinene også nevnes i samme setning som Bellman og rapsuperstjernen Jay-Z (2013). Professor Arild Linneberg omtaler Joachim Nielsens innsats som sanglyrisk dikter i nærmest panegyriske vendinger i essayet *Rett fra leveren* (2007) og forskningsbibliotekar Trond Haugen analyserte sanglyrikken i låten «Verdiløse menn» i forbindelse med markeringen av 50-årsdagen for Joachim Nielsens fødsel. Denne analysen er, meg bekjent, ikke publisert på annen måte. At han også har fått en gatestubb i Oslo sentrum oppkalt etter seg, understreker også den avdøde musikerens, komponistens og tekstforfatterens status i nyere norsk kulturhistorie.

Joachim Nielsen ble anerkjent for sitt kunstneriske virke allerede mens han var aktiv, men ettertiden har vist at tekster og melodier har en livskraft som overlever generasjoner. Det vises tydelig gjennom at de gjenlevende medlemmene av hans siste band, «Tourettes», har blitt supplert med «Valentinernes» siste bassist, Petter Pogo, og gjenoppstått som sammensmeltningen «Valentourettes». Bandet spiller regelmessig konserter over store deler av landet. I mai 2018 er de igjen tilbake som teatermusikere ved Nationaltheatrets hovedscene.

*Verdiløse menn* har høstet både rosende anmeldelser og hadde et publikumsbelegg som i 2014/15 overgikk Alexander Mørk Eidems oppsetning av *Peer Gynt* ved samme scene i samme periode (NTO, 2014; NTO, 2015). Christopher Nielsen fikk både Heddaprisen som årets debutant i 2008 (Heddaprisen, 2008) og Ibsenprisen i 2009 (Iversen, 2017) for «mussikalen». Senere har han også skrevet dramatrilogien *Stafylokokktrilogien*, som også er spilt ved Nationalteatret (Nielsen, C, 2011; 2012; 2014). Forfatterskapet kommer på toppen av flere tiår som serietegner og etter hvert som animatør, med Norges første helaftens animasjonsfilm for voksne som et høydepunkt. Filmen *Slipp Jimmy fri* gjorde suksess på norske kinoer og ble kåret til årets film under Amandaprisen i 2006 (Wikipedia, 2018). Siden har Christopher Nielsen utmerket seg også som konseptkunstner, blant annet med utstillingen *Misfornøyelsespark* som i perioden 23. oktober 2014 til 8. februar 2015 dominerte Henie-Onstad kunstsenter i Bærum (HOK, 2018). Dette konseptet har han også videreutviklet i form av *Misfornøyelsesbar*, som er en konseptbar i Storgata i Oslo, som er åpen for publikum.

Christopher Nielsens kunstneriske univers består primært av visuelle medier, enten statisk eller dynamisk todimensjonale i form av tegneserier og billedkunst eller animasjonsfilmer, eller tredimensjonalt animerte eller skulpturelle. Likevel er det hans rolle som verbal forfatter denne avhandlingen fokuserer på, selv om enkelte visuelle bidrag også er med. Dette understreker tydelig hans allsidighet som kunstner.

Akademia synes så langt ikke å ha fattet den samme interessen for Christopher Nielsens verk som de har gjort for brorens. Bortsett fra at hans animasjonsprosjekter er omtalt innledningsvis i en mastergradsavhandling om norsk animasjon (Michalsen, 2010) og hans status som undergrunnstegner og hans tegneteknikk er behandlet i en mastergradsavhandling titulert: *Undergrunnstegneserier i skolen. Didaktikk og kritisk tenkning gjennom tegneseriemediet* (Olsen, Robin, 2012), er det få spor å finne etter Christopher Nielsens virke i akademisk sammenheng.

På sett og vis kan man si at en ring, kanskje to, også er sluttet med forestillingen *Verdiløse menn*. Joachim Nielsens verk er tilbake på Nationalteatret hvor han spilte inn sine første demo-taper (Seltzer, 2011) og forestillingen er i tillegg en avrundning av brødrene Nielsens fellesprosjekter, som er flere, men som var ment å skulle være enda flere. Dette satte Joachims død i 2000 en stopper for. Det første samarbeidet var plateomslaget og tegneserien som fulgte med Jokke og Valentinernes debutalbum «Alt kan repareres», deretter tegnet Christopher Nielsen alle plateomslagene, som oftest supplert med en tegneserie, til alle

bandets plater, og samleplater. Dermed bidro han også til å skape det som med tiden ble rockemyten «Jokke», et bidrag han selv mener ikke har fått den oppmerksomhet det fortjener. «Jokke» var ment som en fiksjon, en tegneseriefigur, men «fansen tok det så jævla alvorlig» (Seltzer, 2011) og Joachim Nielsens egen levned underbygget mytens troverdighet i så sterk grad at skillet mellom «Jokke» og Joachim fremsto for de fleste som temmelig diffust.

Det var planen at Joachim skulle komponere filmmusikken til *Slipp Jimmy fri*. I den siste utgivelsen av Joachim Nielsens musikalske verk, *Stopp! (Siste skive fra graven)* (2014), hvor Christopher Nielsen igjen står bak det visuelle uttrykket, er en faksimile av et notat med akkordkladd til «Jimmys hovedtema» og «Sirkustema» gjengitt. Mer filmmusikk skulle det altså ikke bli.

Isteden ble det musikal, riktignok ikke med Joachim Nielsens aktive bidrag, men til gjengjeld basert på hans tekster og musikk. Musikalen ble markedsført som *Jokkes Verdiløse menn*, selv om Christopher Nielsen, ikke ønsket å ha med «*Jokkes*» i tittelen (pers. korr., 04.04.2018). I 2014 fikk han det også fjernet, trolig fordi forestillingens øvrige tittel da sto fjellstøtt på egne bein. Forestillingen er i skrivende stund spilt over to perioder, på tre ulike scener.

Urpremieren var på Teatret på Torshov 05.03.2008. Publikumsinteressen førte til at forestillingen ble overført til Nationalteatrets hovedscene, før den ble sendt på turné til Tønsberg i 2009. I 2014 ville Joachim Nielsen fylt 50 år, det gav anledning til en ny runde med forestillingen i 2014 og 2015 og 11. mai 2018 har den igjen nypremiere, denne gang i anledning at det er ti år siden urpremieren. Nesten 57 000 billetter er ifølge Nationalteatrets arkivavdeling solgt før nyoppsetningen i 2018. Hvor mange som til sammen vil ha sett forestillingen når den igjen tas av plakaten en gang over sommeren, kan det ennå bare spekuleres i.

Forestillingen *Verdiløse menn* står som et symbol på ikke bare ett, men to viktige kunstneriske univers fra de siste tretti årene. Når to så markante kunstneriske karrierer sammenstilles, der den ene er sjangerspesifikk og den andre er sjangeroverskridende bør resultatet bli interessant og verdt akademisk interesse. Det vil forhåpentlig denne avhandlingen også vise.

## **1.1 Forskningsspørsmålet**

En teatral begivenhet innebærer et omfattende sett av tegnsystemer satt sammen til en helhet. På den ene siden baseres begivenheten på en tekst. Denne utspilles innen rammen av en iscenesettelse, som en stab av kunstnerisk og teknisk personell bidrar til. En gruppe skuespillere og eventuelle andre gestalter karakterene i den teatrale begivenheten overfor et



publikum, i et definert lokale (Eigtved, 2010). Det kan stilles en nesten uendelig rekke spørsmål til en slik teatral begivenhet. Det er ikke min hensikt. Tvert om vil mitt fokus primært ligge på å undersøke grensesnittet mellom de to opphavsmennenes kunstneriske univers. Selv med en slik innsnevring vil mulighetene være mangfoldige, så jeg har derfor valgt å fokusere på ett aspekt ved dette grensesnittet. Mitt hovedspørsmål er dermed: Hvordan har Christopher Nielsen transformert de sanglyriske karakterene til musikalkarakterer?

Alle de fem karakterene i forestillingen er navngitte karakterer i Joachim Nielsens sanglyrikk. Fire av dem forekommer i til sammen tre låter som også bærer karakterenes navn i tittelen. Disse tre låtene er alle med i forestillingen. Den femte karakteren, Goggen, forekommer i fire av Joachim Nielsens låter, men til forskjell fra de andre fire er han ikke nevnt i noen tittel. Ingen av disse låtene er med i musikkutvalget i forestillingen. Det gir Goggen en spesiell status både innen sanglyrikken og i musikalen, som krever analyse av hva som skiller ham fra de øvrige karakterene i begge kontekster.

Det er vanskelig å tenke seg at det er mulig å transformere karakterer fra et dikterisk univers til et annet utelukkende basert på eksplisitt uttrykte egenskaper ved disse karakterene, særlig når utgangspunktet er så denotativt knapt som moderne sanglyrikk. Jeg vil derfor også se dem i kontekst med de motiv- og temakretser de forekommer i gjennom sanglyrikken og vurdere hvilken rolle denne konteksten kan ha spilt under transformeringen. I tillegg vil jeg undersøke om Christopher Nielsen også trekker inn motiver og temaer fra i sitt eget kunstneriske univers, samt hvilke kontekster disse i tilfelle aktualiserer.

Ettersom forestillingen også innbefatter bidraget fra et rockeband, som er en sammensetning av Joachim Nielsens to kjente band «Valentinerne», representert ved bassist Petter Pogo og «Tourettes», representert ved gitarist Petter Baarli og trommeslager Runar «Kula» Johannesen, vil jeg også se på deres rolle som sceneaktører og hvilken effekt denne har med tanke på transformeringsprosessen.

## **1.2 Avgrensninger**

Det empiriske grunnlaget for avhandlingen er sceneforestillingen *Verdiløse menn* og de syv låtene av Joachim Nielsens sanger hvor de fem dramatiske karakterene opptrer. Fordi dette i seg selv er et omfattende analysemateriale, kommer jeg ikke til å fokusere på andre intertekstuelle koblinger i dramateksten. Det vil imidlertid være nødvendig å løfte blikket fra den konkrete empirien og kontekstualisere den i noen grad, for å kunne besvare forskningsspørsmålet på en utfyllende måte. Det omfattende empiriske materialet gir heller

ikke rom for noen bred presentasjon av hverken Joachim eller Christopher Nielsens respektive kunstneriske univers, eller analyse av øvrige låter som er med i forestillingen.

Hoveddelen av avhandlingen er praktisk analyse, ikke generell presentasjon av teoretiske tilnærminger eller perspektiver, hverken når det gjelder sanglyrikk eller dramatekst. Jeg vil likevel kort antyde en plassering av rockens lyrikk i en litterær tradisjon og ellers ta med teoretiske perspektiver både fra litterær teori og andre teoretiske kontekster der det synes relevant for analysene. Hvordan dette gjøres kommer jeg nærmere inn på i delkapittelet om framgangsmåten i avhandlingen.

Jeg vil også se forestillingen i lys av musikaltradisjonen og redegjøre for noen typiske sjangertrekk og sjangerutvikling innen denne, og kort drøfte i hvilken grad forestillingen passer inn i betegnelsen «mussikal», som den er gitt av forfatteren. I den forbindelse vil jeg også redegjøre kort for musikkdramatiske tradisjoner i Norge.

Dette innebærer også at jeg ikke vil begi meg inn på noen inngående analyse av dramateksten som utgjør grunnlaget for forestillingen, men fokusere på hvilke kjennetegn jeg kan identifisere hos de ulike dramatiske karakterene og de kontekster de befinner seg i gjennom forestillingen. Det sentrale vil være å forsøke å avdekke i hvilken grad disse kan spores tilbake til Joachim Nielsens sanglyrikk, men også om det er tydelige spor tilbake til andre kilder. Samtidig vil jeg også lete etter motiver eller temaer fra sanglyrikken som ikke er transformert over til de dramatiske karakterene. Men for å kunne avdekke forhold av betydning må forestillingen som helhet og dens hovedbestanddeler utgjøre en del av konteksten transformeringsanalysen gjøres på bakgrunn av.

### **1.3 Avhandlingens empiri**

Det er selve forestillingen *Verdiløse menn* som er mitt utgangspunkt. Jeg har selv vært publikum to ganger, men ingen av gangene med et analytisk fokus. Jeg har derfor fått tilgang til videoopptak av forestillingene både i den versjonen som ble spilt på Teateret på Torshov og den som er spilt ved Nationalteatrets hovedscene. Mitt hovedfokus er forestillingen slik den ble spilt på hovedscenen. Selve dramateksten ble ikke publisert før i 2015, altså syv år etter urpremieren, den har med andre ord ikke vært tilgjengelig for publikum utenfor teatersalen før helt mot slutten av den siste spilleperioden. Jeg velger derfor å ikke legge den til grunn for min analyse. Den publiserte dramateksten skiller seg også ut fra forestillingen på en rekke områder, faktisk så mange at det synes mer relevant å se den publiserte teksten som

en adaptasjon av sceneforestillingen og dens opprinnelige manusutkast, som jeg kommer nærmere inn på i kapittelet om empirien.

I tillegg er naturligvis syv av Joachim Nielsens låter en sentral del av empirien. I dette tilfellet har jeg rettet mitt hovedfokus på de sangene hvor de fem dramatiske karakterene forekommer, men jeg har i tillegg også skjelet til enkelte andre av hans sanger for å underbygge påstander og analyser.

#### **1.4 Teoretiske perspektiver**

De teoretiske perspektivene i avhandlingen er primært med for å støtte opp under de praktiske analysene. Når det gjelder sanglyrikken er teksten til låten «To fulle menn» primært analysert i lys av tekstteoretiske perspektiver, mens «Kleggen og Knugern» er analysert med et større fokus på retorisk teori. De øvrige sangtekstene er i stor grad analysert med tanke på tematiske forhold i tekstene, og derfor også ledsaget av enkelte teoretiske betraktninger til disse. Det dreier seg om rus, angst, kjedsomhet og utenforskap. De teoretiske bidragene spriker derfor litt i flere retninger og er hver for seg av begrenset omfang.

Når det gjelder både musikalen som sjanger og deler av forestillingsanalysen lener jeg meg i stor grad mot danske Michael Eigtved. Han har skrevet flere bøker om musikkdrama, en innføring i forestillingsanalyse, og det han kaller «crossover» forestillinger. Det innebærer teatrale begivenheter som blander sammen elementer fra ulike tradisjoner og som ikke nødvendigvis foregår på en klassisk scene.

#### **1.5 Framgangsmåte i avhandlingen**

For å kunne besvare forskningsspørsmålet er det nødvendig å analysere de fem karakterenes opptreden i sanglyrikken, både med hensyn til hvilke trekk og egenskaper som kan finnes i teksten, men også med tanke på hvilken funksjon den enkelte har, i forhold til motiver og tematisk kontekst. Jeg velger derfor å bruke kontekstualiserende nærlesning som min primære metode. I tillegg til å se på selve karakterene og deres funksjoner, skjeler jeg i tillegg til enkelte språklige trekk i disse tekstene, for å se i hvilken grad disse også utgjør et element av transformeringsprosessen.

Når det gjelder forestillingsanalysen, nærmer jeg meg den med en populærkulturell diskursiv inngang. Først ser jeg på hva som preger forestillingen som helhet, før jeg identifiserer karakterenes prosjekter i forestillingen, hvilke konflikter disse medfører. Med samme metode

som for sanglyrikken, undersøker jeg hvordan hver enkelt karakter framstår kontekstuellt og ser dette i forhold til resultatene fra den sanglyriske analysen.

## 1.6 Noen begreper og avklaringer

Spesielt innen forestillingsanalysen kan det være nødvendig med noen begrepsdefinisjoner og avklaringer. For det første velger jeg å skille mellom scenisk handling og narrativ handling. Scenisk handling vil i hovedsak innebære fysisk aktivitet på scenen, mens narrativ handling er handling formidlet verbalt gjennom fortellinger (Helland & Wærp, 2011). I tillegg bruker jeg begrepet tilstandsdrama som karakteristikk av sekvenser med lite eller intet fysisk spill, mens handlingsdrama benyttes om sekvenser med større grad av fysisk utfoldelse. I tillegg tillater jeg meg å introdusere begrepet kollektivdrama<sup>1</sup>, som synes å være lite brukt, men som jeg definerer som et drama hvor det ikke forekommer en eller noen få hovedrolle(r).

Når det gjelder den sanglyriske analysen har jeg valgt å bruke uttrykket «låt» om den samlede presentasjon av musikk og sanglyrikk. Innenfor sanglyrikken velger jeg å omtale enkeltlinjer i tekstene som verslinjer, mens låtens tekst deles inn i vers, refreng, stikk og bro. Vers og refreng gir seg i stor grad selv, men de to andre trenger en kort avklaring. Stikk er korte tekstdeler som følger verset, men kommer før refrenget. Et vanlig engelsk uttrykk for denne delen av teksten er «prechorus». Broen følger etter refrenget og er overgangen til et nytt vers. Dette uttrykket er en direkte oversettelse av det engelske «bridge». Slike broer kan være rent instrumentale, andre ganger utstyrt med tekst eller starte instrumentalt innslag og bli bygget ut med tekst, endog i flere faser.

Det bør også påpekes at jeg i avhandlingen vil forsøke å opprettholde et skarpt skille mellom «Jokke», forstått som artisten og «rockemyten» og opphavsmannen Joachim Nielsen.

Når det gjelder rettskriving bør det nevnes at jeg følger Christopher Nielsens norm for navnet Knugern, uten apostrof. I tillegg prøver jeg å opprettholde replikkens sosiolektiske profil i tilfeller der replikker fra forestillingen er transkribert, inkludert Hr. Smiths nordnorske geolekt, selv om det i noen tilfeller har vært krevende på grunn av opptakenes kvalitet.

## 2. Empirien i avhandlingen

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i den utgaven av forestillingen som er spilt på Nationalteatrets hovedscene, dels fordi det er der jeg selv har sett den som publikummer og

---

<sup>1</sup> Begrepet kollektivdrama synes knapt å forekomme innen norsk litteraturkritikk, men er brukt som sjangerbetegnelse i tysk oversettelse av dramaet R.U.R av tsjekkeren Karel Capek fra 1920. Hentet fra: <https://archive.org/details/wurwerstandsunicape>.

derived har en personlig empirisk opplevelse, men også fordi det er der den er spilt flest ganger og derfor er best kjent for publikum. I tillegg til mine egne minner fra forestillingen har jeg via Nationaltheatrets arkiv hatt tilgang til videoopptak av forestillingen som fant sted ved Nationaltheatrets hovedscene 11.04.2008. Da ble forestillingen åpnet av poeten Jan Jakob Tønseth som leser han diktet «Gleden og dritten», som han omtaler som et av «Jokkes» favorittdikt. Ifølge Christopher Nielsen var dette en engangsforeteelse, og vil derfor ikke bli ytterligere kommentert i denne sammenheng (pers. korr., 06.03.2018).

## **2.1 Arkivopptak av forestillingen**

I tillegg til opptaket fra Nationaltheatrets hovedscene har jeg også sett gjennom videoopptak fra premieren på Teateret på Torshov, først og fremst for å registrere eventuelle større endringer ved overflyttingen til det borgerlige parnass. Opptakene av de to utgavene av forestillingen viser at lite ble endret ved overføringen til hovedscenen. Det betyr at flyttingen av forestillingen har hatt liten betydning for denne avhandlingens hovedansvarlige, de dramatiske karakterene, og at det derfor kan være vel så relevant å ta utgangspunkt i den utgaven som er best kjent for publikum som det ville vært å studere den opprinnelige oppsetningen. Det er imidlertid en endring av betydning, som angår tiggescenen i åpningen av tredje akt, etter pausen, men den kommer jeg nærmere inn på i innledningen til analysen av selve forestillingen.

Opptakene jeg har hatt tilgang til er av til dels dårlig billedmessig kvalitet, både på Nationaltheatrets hovedscene og på Teateret på Torshov er opptakene gjort med ett enkelt kamera som har stått fast på en plass i salen. Spesielt opptaket på hovedscenen lider under den dårlige tekniske kvaliteten. Det er ikke mulig å gi en detaljert beskrivelse av skuespillernes mimikk eller kostymer på grunnlag av opptaket, det er heller ikke mulig å se tegningene som vises på skjermen oppe til høyre på scenens bakvegg på grunn av motlyset skjermen skaper. Jeg må derfor basere omtale av enkelte slike visuelle detaljer på stillbilder fra forestillingen og illustrasjonene som foreligger i den trykte dramateksten. I tillegg er lydopptaket av til dels dårlig kvalitet, særlig når lyden fra scenen er spesielt høy under de musikalske innslagene. Dette har imidlertid liten betydning for mitt hovedansvarlige i denne avhandlingen og vil derfor ikke bli ytterligere behandlet. At opptakene er min hoved-empiri, innebærer også at alle transkriberinger av replikker er utført av meg.

Som støtte for analysearbeidet har jeg via Nationaltheatrets arkiv også fått en kopi av forestillingens manus, datert 03.03.08, slik det framkom etter utviklingen av selve

forestillingen. I tillegg er dette brukt under sammenlikningen med den publiserte dramateksten.

## **2.2 Den publiserte dramateksten**

Libretto og sanglyrikk, med besifring, ble publisert av forlaget No comprendo press når foreløpig siste runde med oppsetning av forestillingen fant sted i 2015. Denne publikasjonen vil i utgangspunktet være den eneste tilgjengelige versjon av forestillingen for et fremtidig publikum. Som nevnt i innledningen er forskjellene mellom denne publiserte teksten og den som fremkommer på scenen både mange og til dels betydelige. Dersom de to hadde vært utsatt for en rigid tekstkritisk drøfting, ville det være naturlig å stille spørsmålet om det i det hele tatt kan regnes som samme tekst. Å gå detaljert inn i ulikhetene ville sprengte denne avhandlingens rammer.

Den publiserte dramateksten inneholder ifølge forfatteren elementer som var med i det opprinnelige manusutkastet, men som ble tatt ut under utviklingen av selve forestillingen. I tillegg er nye momenter lagt til under denne utviklingen som også er tatt med i den endelige publiserte dramateksten (pers. korr., 05.04.2018). Et eksempel er en monolog som knytter Goggen tett og direkte opp mot Joachim Nielsens død. Om lag midt i den selvrefleksive monologen, som i sideteksten angis som «*stream of consciousness*», heter det: «Uansett, hakket mer glamorøst enn et jævla «Narkorelatert dødsfall»-statistikken for Oslo, Norge, 2000» (Nielsen, C, 2015, s 72). Det er som kjent det året Joachim Nielsen døde av en overdose.

Jeg har ikke hatt tilgang til det opprinnelige manusutkastet som monologen var en del av og har derfor heller ikke empirisk grunnlag for å avdekke hva og hvor mye som er tilføyd i den publiserte dramateksten fra selve forestillingen. Etersom den publiserte dramateksten ikke bidrar som empiri til mine analyser, lar jeg det tekstkritiske aspektet ligge og konstaterer at den publiserte dramateksten er en slags adaptasjon av suksessforestillingen - som innebærer en motsatt prosessrekkefølge av hva som er det mest vanlige.

## **2.3 Låtene og sanglyrikken**

I og med at det er transformasjonen av karakterer fra sanglyrikk til scene som er det sentrale forskningsspørsmålet for avhandlingen, vil også Joachim Nielsens sanglyrikk stå sentralt som empirisk underlag. Joachim Nielsen ga ut totalt sju originale studioalbum i løpet av sin karriere, fem med bandet Valentinerne og to med Tourettes. I tillegg er det utgitt flere samlealbum, EP'er og andre publikasjoner, noen post mortem. De to første albumene ble

utgitt på det uavhengige plateselskapet VEPS (Vårt Eget PlateSelskap), som Sonet overtok rettighetene fra i 1990 (Wikipedia, 2018a), før Sonet signerte en kontrakt med Joachim Nielsen om ytterligere utgivelser; en avtale som ble terminert av selskapet før den ble fullført (Nielsen, J, 2014). Derfor er flere av de senere publikasjonene utgitt på selskapet JEPS, Jokkes Eget Plate Selskap.

Alle låtene som inngår i avhandlingens empiri stammer fra album med Jocke & Valentinene, men forestillingen omfatter også musikk som ble gitt ut av Jocke med Tourettes. To av låtene i utvalget ble først utgitt etter Joachim Nielsens død, disse er «Tomgang», som det bare spilles et lite utdrag av og «Narkoman» som spilles i sin helhet. Sanglyrikken til sangene som inngår i avhandlingens empiri er ikke trykket på omslagene til de albumene sangene er hentet fra, derfor er tekstene transkribert for anledningen, med utgangspunkt i transkriberinger fra nettstedet <http://genious.com>. Dette er en til dels upålitelig kilde, sett med et tekstkritisk blikk. Derfor er samtlige aktuelle sanger gjennomlyttet og transkriberingene fra nettstedet korrigert i de tilfeller det har vært nødvendig. Korrigeringen har i noen tilfeller handlet om rettskriving og tegnsetting, men også linjefall i både vers og refreng i sanglyrikken. Mitt utgangspunkt har vært å høre gjennom låtene, lytte etter pauser i vokalen som et naturlig sted for linjeskift, eller lyttet etter naturlige og systematiske enderim som en rettesnor for det samme. Slikt finnes ikke i alle Joachim Nielsens sangtekster, så oppgaven har medført noen tvilstilfeller. I analysen har jeg noen tilfeller valgt å dele opp teksten for å kommentere de enkelte delene. Alle tekstene er imidlertid vedlagt i sin helhet som appendiks til avhandlingen.

I de låtene som blir analysert i oppgaven opptrer de fem dramatiske karakterene eksplisitt. I tillegg kommenteres låten «Bestevenner» ved flere anledninger, selv om den hverken inneholder eksplisitte referanser til noen av de fem karakterene, eller er med i musikkutvalget som i forestillingen. Årsaken til at denne låten trekkes inn er, for å si det med Janss og Refsum: «det er vanskelig å ikke tenke på Goggen fra «To fulle menn» når man hører den selvbiografiske sangen «Bestevenner» fra *Trygge Oslo* (1997)» (2013: S. 272).

## **2.4 Annet empirisk materiale**

Joachim Nielsens sanglyrikk er naturligvis tett knyttet til den tilhørende musikken i hver enkelt låt, men samtlige utgivelser av musikken er ledsaget av ytterligere to modaliteter, som er Christopher Nielsens visuelle og episke bidrag. Dels har han designet alle albumomslagene, dels har han utstyrt albumene med tegneserier, som i noen tilfeller tolker innholdet på albumet, og i andre kommenterer artisten «Jocke» og eksterne aktører, som platebransjen.

Musikken og sanglyrikken ble dermed allerede på utgivelsespunktet også del av en helt annen diskurs en den rent musikalske og sanglyriske. Disse visuelle og episke aspektene har hatt betydelig innflytelse på fansens resepsjon av utgivelsene. Christopher Nielsen uttalte under et intervju med Thomas Seltzer i NRK programmet *Trygdekantoret* at «Jokke» var ment som en tegneseriefigur utviklet i samarbeid mellom Christopher og Joachim Nielsen, men at «fansen tok det så jævlig bokstavelig» (Selzer, 2011) at skillet mellom Joachim Nielsen og artisten «Jokke» nærmest opphørte blant fansen og offentligheten etter kort tid. Derfor er også rockemyten «Jokke» viet oppmerksomhet i avhandlingen.

Da er også det nevnte intervjuet brakt inn som empirisk grunnlag for avhandlingen. En mindre rolle vil også et konsertopptak fra Rockefeller i Oslo med Jokke og Valentinene fra 1993, utgitt gjennom medieboksen *Stopp, siste skive fra grava* (2014) utgjøre, som et eksempel på hvordan en slik konsert kunne arte seg.

## **2.5 Låtutvalget i *Verdiløse Menn***

Det er neppe mulig å fastslå med sikkerhet hvilke «Jokke-låter» som er mest populære, både fordi det er vanskelig å fastsette sikre kriterier for populariteten og for hvordan den kan måles. Låten «To fulle menn» kommer høyt opp på to kåringer som er nevnt i denne avhandlingen, den ene av «beste rockelåt», den andre «beste sanglyrikk», og det kan stå som et tegn på at Joachim Niensens låter er populære, selv atten år etter hans død. Det viser suksessen hyllestbandet Valentourettes opplever når de turnerer rundt i landet.

Det er heller ikke et mål i denne avhandlingen å bringer noen definitiv intern rangering av hverken «kvalitet» eller popularitet i Joachim Niensens diskografi, men det er umulig å komme helt utenom en omtale av låtutvalget i en musikal som eksplisitt er basert på hans tekst og musikk. Hvilke kriterier ligger til grunn? Er det en «hit-parade» for å feire en betydningsfull låtskriver? Hvorfor er de femten låtene som helt eller delvis spilles gjennom forestillingen valgt ut?

Det kan raskt fastslås at utvalget ikke er noen «hit-parade». En kort uvitenskapelig undersøkelse av hvilke «Jokkelåter» som er mest populære på strømmetjenesten Spotify og gjennom musikknettbutikken iTunes, viser at flere av de aller mest populære låtene er utelatt. På Spotifys topp-10 liste finner vi tre låter som er med i forestillingen, men ingen er blant de tre mest populære. På iTunes, som er litt mer komplisert å vurdere, ettersom ulike utgivelser av samme låt rangeres separat, er halvparten av topp-10 låtene med. Selv om dette er en



veldig grovmasket tilnærming til spørsmålet om popularitet som utvalgs-kriterium, mener jeg trygt å kunne fastslå at popularitet har spilt liten eller ingen rolle i utvelgelsen av musikken.

Ettersom jeg underveis i prosessen med å utarbeide denne avhandlingen har korrespondert med Christopher Nielsen, har det vært naturlig å forelegge ham både spørsmålet om hva som har vært hovedkriteriet i utvelgelsen av låter og hvorfor ingen av de fire låtene hvor Goggen opptrer er med i utvalget. For å ta det siste først svarer Nielsen at Goggen er en så godt etablert karakter i Joachim Nielsens univers at han ikke trenger presentasjon gjennom en egen låt. I tillegg passet ikke to av låtene, «To fulle menn» og «En perfekt dag» så godt inn i forestillingens plott. Han bekrefter at både «Telefonen ringer» og «Eller var det en drøm» ble vurdert, men forkastet under utviklingen av forestillingen.

Basert på korrespondansen med Nielsen om både sangutvalget og den nevnte Goggen-monologen som foreligger i den publiserte dramateksten, men ikke er en del av forestillingen, synes det ganske klart at prosessen med utviklingen av selve forestillingen har medført en nedtoning av Goggens mulige «dobbeltrolle» i forestillingen og at dette kan være hovedgrunnen til at ikke de to aktuelle «Goggen-låtene» ble en del av det endelige låtutvalget i forestillingen. Den nevnte «dobbeltrolle» kommer jeg nærmere inn på under analysen av både sanglyrikken og forestillingen.

Når det gjelder kriteriene for å velge ut låter for øvrig, opplyser Nielsen at det primære kriteriet har vært at låtenes tematikk måtte passe inn i forestillingens handling og dialog, ikke om de var blant Joachims mest kjente låter (pers. korr., 23.02.2018).

Som nevnt er femten låter representert. Av disse spilles elleve i sin helhet, men fire stykkes opp og integreres i scenisk handling og replikkvekslinger. En av låtene, «Selskapssjuk» fremføres delvis ved to anledninger, mens en mindre del av to ulike låter nærmest slås sammen til ett musikalsk innslag. Overgangen mellom disse to låtene er ikke tydeligere enn at en publikummer som ikke er spesielt kjent med Joachim Nielsens musikalske univers neppe vil få med seg dette. Låtene i forestillingen stammer fra fire studioalbum utgitt av Jocke & Valentinerne, ett utgitt av Jocke med Tourettes, mens tre av låtene er gitt ut post mortem, en på en EP, en på en samleplate og den siste på en boks utgitt i forbindelse med det som ville vært Joachim Nielsens femtiårs-dag. Tre av artistens album er ikke representert i forestillingen. Dette er Jocke & Valentinernes andre album *Et hundeliv* (1987), soloalbumet *Nykter* (1996) og *Trygge Oslo* (1997). En komplett liste over låtene som er med og hvilke album de ble publisert på er vedlagt som appendiks bakerst i avhandlingen.

## 2.6 «Jokke» og plassen i tradisjonen

Som med alle kulturelle uttrykk er det naturlig å prøve å plassere Joachim Nielsens inn i en tradisjon. Hvor dypt musikkens og lyrikkens røtter stikker kan diskuteres, men Arild Linneberg omtaler Joachim Nielsens sang og musikk nesten konsekvent som «ballader» (Linneberg, 2007). Balladen defineres i Litteraturvitenskaplig leksikon som en «episk, fortellende, folkevise som bygger på et muntlig forelegg» (Lothe et. al, 2015, s.18). Den har røtter tilbake til rundt 1100 i Oksitania, dagens Provence og har kanskje blitt dyrket i Norden så langt tilbake som til 1200-tallet. Når man for eksempel hører «Kleggen og Knugern», som er en del av empirien i denne avhandlingen, er det lett å konnotere middelalderballaden og trubaduren som synger til sitt publikum om to litt latterlige karakterer. En tendens i retning dette kan også anes i «Hr. Smith», men ellers synes balladen som sjangerkarakteristikk for Joachim Nielsens musikk å være noe misvisende.

Joachim Nielsens tekster har imidlertid en klar tilhørighet i en litteraturhistorisk tradisjon med røtter tilbake til 1700-tallet og svenske Carl Michael Bellman. (Janns & Refsum, 2010). En fellesnevner mellom Bellman og Nielsen er at de befolker sine sangtekster med navngitte skikkelser, som av og til går igjen. Tekstutvalget i denne avhandlingen er befolket med hele fem navngitte skikkelser, hvor bare Goggen går igjen. En annen svensk trubadur man lett kan forbinde Nielsen med er Cornelis Vreeswijk. Både når det gjelder motiver og temaer finnes fellestrekk, men det kanskje tydeligste er bruken av apostrofer i lyrikken. Vreeswijks uttrykk: «Medborgare!» kan sammenliknes med «folkens!» i Joachim Nielsens sanglyrikk.

Avhandlingens empiri inneholder to eksempler, et tredje er stikken i den kjente «Her kommer vinteren».

Ser vi etter norske forløpere kan både Rudolf Nilsen og Lillebjørn Nilsen inkluderes, som rapperen Don Martin gjør i sin prisbelønte tekst «Nilsen», hvor to av linjene går: «Jeg er så Oslo du kan kalle meg for Nilsen/ Rudolf, Lillebjørn, Joachim - velg hvilken» (Don Martin, 2017). Som rapperen hentet også de tre bla Ni(e)lsen sin motivkrets i stor grad fra Oslos gater, som dermed også utgjorde deres univers, men med ulike koder og tematikk. De har delvis fellestrekk, men også klare forskjeller. En annen forløper som nevnes er Alf Prøysen, selv om hans univers i stor utstrekning befant seg langt utenfor Oslos bykjerne. En tekst som Prøysens «Tango for TV» kan imidlertid betraktes som en forløper for Joachim Nielsens lyriske univers, og dels tematikk.

En tidsmessig nærmere tradisjon Nielsen knyttes til er forløperne til punken, både amerikanske Lou Reed og The Velvet Underground og engelske The Kinks (Linneberg, 2007), og punken selv, et levende «lavkulturfenomen» i starten av Nielsens karriere. I tillegg nevnes den amerikanske forfatteren Charles Bukowski som en litterær forløper for Joachim Nielsens motivkretser og tematikk (Nordli, 2014).

Det å sjangerbestemme Joachim Nielsens låter er ikke helt uproblematisk. Selv skal Nielsen ha sagt at han drev med popmusikk. Han skal også ha sagt at ingen av hans album har noen enhet, men at hver enkelt sang har det (Linneberg, 2007). Popsjangeren er sterkt representert i hans livsverk, men musikalsk spenner det også over rock og mot viser. Motiv og tematikk i sanglyrikken vil nok de fleste plassere trygt innenfor rockesjangeren, selv om det kan herske en del uenighet om hvor grensene nøyaktig befinner seg mellom pop og rock.

## **2.7 Joachim Nielsens lyriske univers**

Joachim Nielsen er kjent for å gi en stemme til mange av dem som faller utenfor den sosiale hovedstrømmen. I og med at tekstene er publisert over en periode på snaut femten år, fra debuten i 1986 til Nielsens død i 2000, er historisk utvikling og fundamentale endringer i samfunnet av begrenset betydning, med tanke på utviklingen av hans motivkrets og tematikk i løpet av hans karriere. Nielsens lyriske univers strekker seg geografisk knapt utenfor Oslo. Han er regnet som en gatens poet i hovedstaden og mange av tekstene hans har innhold som klart plasserer dem i Oslo, gjerne i sentrum. At flere av disse tekstene har tydelige selvbiografiske trekk er også hevet over tvil. Janss & Refsum vier mer enn en side til omtale av «den sterke selvbiografiske sangen «Bestevenner» fra *Trygge Oslo* (1997)». De siterer første vers av sangen og viser hvordan tekstuniverset henspiller på flere av bandets tidligere album, men også på sangen «To fulle menn», hvor Goggen presenteres første gang. Goggen nevnes aldri eksplisitt i sangen «Bestevenner», men som det heter i første del av sitatet ovenfor: «Og det er vanskelig å ikke tenke på Goggen fra «To fulle menn» når man hører den sterke...» (2013, S. 272f)

Gjennom Nielsens tekstkorpus treffer vi i tillegg en rekke andre navngitte karakterer, oftest med kallenavn. De lever i all hovedsak på det som ofte kalles skråplanet, og preges ofte av rus, bakrus eller begge deler. Joachim Nielsen er derfor regnet som en viktig stemme som snakker på vegne av grupper som sjelden kommer til orde i offentligheten. Han gjør det i tillegg i en konsentrert epoke i norsk historie som er sterkt preget av sosiale, økonomiske og politiske brytninger, ofte med tilknyttet polarisering. De tre sistnevnte faktorene kunne trolig

vært gjenstand for minst en mastergradsavhandling hver. Her skal kort nevnes oppkomsten og utviklingen av kulturhuset Blitz i Pilestredet i Oslo, som må regnes som en del av punkopprøret i Norge. En rekke husokkupasjoner knyttet til mange i og rundt Blitz-miljøet Jappetid med en rekke nyrike som ikke la skjul på sin økonomiske suksess. Til dels dramatisk økonomisk velstandsøkning blant samfunnets etablerte, delvis som resultat av et frislipp av boligmarkedet og finansnæringen. Dette resulterte i en boligboble med påfølgende dramatiske prisfall, bankkrise og personlige økonomiske tap. Summert opp kan man hevde at resultatet av disse og flere andre faktorer ble en betydelig polarisering av samfunnet, både sosialt, politisk og økonomisk. I og med at disse hendelsene ligger så nær i tid foreligger det begrenset med historiefaglige kilder, men Finn Olstad er inne på emnene i boken *Den lange oppturen. Norsk historie 1945-2015*. Olstad peker blant annet på en effekt av ungdomsopprøret på 1960 og 70-tallet: «Det dreier seg om et skifte i autoritets- og maktrelasjoner, som ungdom overfor eldre, elever og studenter overfor lærere, ansatte overfor bedriftsledere, kvinner overfor menn» (2017, S. 207). Videre bruker Olstad OL på Lillehammer i 1994 som utgangspunkt for kapitlet «Konkurransesamfunnet». Han skriver at samfunnet ble «sportifisert». Han påpeker at: «Her hjemme ble sosialdemokratiets reguleringer og restriksjoner i stor grad nedbygd til fordel for liberalisering og markedsløsninger» (2017, S. 238). Olstad peker på en rekke felter av det norske samfunnet som ble gjenstand for liberalisering fra rundt 1980 og de neste årene og at flere av disse prosessene er preget av sterke politiske motsetninger, som lukkeloven, som tillot vanlige butikker å utvide sine åpningstider og boligpolitikken, hvor liberaliseringen førte til at prisen for å komme inn i boligmarkedet ble flerdoblet på få år. Oslo Børs opplevde at omsetningshastigheten for nasjonale aksjer steg fra 3-4 prosent midt på 1970-tallet, via nesten 50 % midt på 1980-tallet, til 75% i 1993 (Olstad, 2017, S. 242). Medioliberalisering på sin side ga alt fra marxist-leninister til pinsevenner frie talerør og nasjonen ble i starten av 1990-tallet også (igjen) splittet av spørsmålet om EU-medlemskap.

Mange opplevde en betydelig velstandsøkning i den delen av norsk historie hvor Joachim Nielsen var produktiv, men det er fra den mindre privilegerte delen av denne sprikende virkeligheten han gjør sine erfaringer og observasjoner og formidler dem i form av sanglyrikk og musikk. Joachim Nielsen kommenterer i sangen «Bestevenner» selv hva som ble resultatet av hans egen økonomiske suksess gjennom artistkarrieren: «Så begynte jeg å tjene penger/ alle veit hvor de penga gikk hen». (Nielsen, J, 1997) Rus, rus og mer bakrus.

## 2.8 Rockemyten «Jokke»

Rockemyten «Jokke» er nevnt allerede, men hva betyr egentlig det? Hva består denne myten av og hvordan blir en slik myte skapt?

For å forsøke å forklare det vil jeg søke hjelp i Roland Barthes' redegjørelse for hvordan han oppfatter den moderne myten, gjennom hans verk *Mytologier* (1956/2002). Barthes poengterer at myten er en ytring, som også stemmer overens med ordets etymologiske opphav. Denne ytringen er imidlertid avhengig av visse betingelser for at den skal bli en myte. Han hevder at myten er et kommunikasjonssystem, et budskap og en betydningsmodus (Barthes 1956/2002, s: 283). Myten er en form. Han poengterer videre at myten ikke er begrenset til verbalspråk, men at den også bygges av andre semiologiske systemer, for eksempel bilder. Myten er ladet med en sosial konvensjon i tillegg til det materielle den innbefatter og at den ytringen myten utgjør er dannet fra et materiale som allerede er bearbeidet med en adekvat kommunikasjon som mål (Barthes 1956/2002, s:285). Derfor mener Barthes at myten sorterer under semiologien og at den i seg selv utgjør et betydningsdannelsessystem. Samtidig påpeker han at semiologien studerer ideer i form. Han setter også opp et skjema, som baserer seg på Saussures skjematiske inndeling i signifikant og signifikat, men der tegnet i språket, som er samlingen av signifikanten og signifikatet, blir signifikanten på et høyere nivå, og derved bidrar til å bygge myten. Dette skjemaet reviderer han på et senere tidspunkt og lanserer to ulike versjoner av det, hvor tegnet blir signifikant i et konnotasjonsspråk, men signifikat i et metaspråk (Barthes, 156/2002, s: 294). I en semiologisk undersøkelse av myten, kan så disse skjemaene settes sammen og utbygges ytterligere, også slik at en signifikat i et metaspråk kan utgjøre signifikanten i et annet konnotasjonsspråk, for å avdekke hvilke tegn det er som til sammen skaper den sosiale konvensjonen myten representerer.

Med denne svært summariske oppsummeringen, skal jeg så forsøke å forklare hva jeg mener myten «Jokke» består av, hvordan den ble til, og hvordan den med tiden kanskje også skapte et problem. Det ville sprengte rammene for dette delkapitlet å redegjøre for alle mulige kombinasjoner av signifikanter og signifikater som til sammen høre hjemme i myten «Jokke», jeg vil derfor nøye meg med noen konkrete enkeltteksempler.

«Jokke» er en iscenesettelse (signifikant) av en artist (signifikat), men det er ikke så enkelt som at et menneske går opp på en scene og blir «en annen» enn seg selv. Denne rollen bidrar til mytens «overbygning», men er ikke tilstrekkelig. Grunnmuren bygges på den ene siden av artistens musikk og sanglyrikk (begge signifikanter), som publikum blir kjent med gjennom album, konserter eller media (alle signifikater). For Joachim Niensens del innebærer det låter, ofte om gladfylla, spilt med festrock eller festpop som komp. Disse presenteres for fansen på konserter (signifikant) av en gitarist og vokalist (signifikater), som hyller fylla og festen og som ikke går av veien for å skåle med sitt publikum og heller ikke alltid har full kontroll over konsumet av rusmidler. Publikum er med og dermed blir konsertene (signifikat) som oftest en nokså utagerende fest (signifikant), og fremtidige konserter blir imøtesett med en forventning om at det skal bli hemningsløs fest, gjerne med en uklar grense (signifikant) mellom scene og sal (begge signifikater). Denne uklarheten står først og fremst publikum for, gjennom stadig å innta scenen og stupe ut over det øvrige publikum, «stage-dive». Den normale distansen mellom artisten og publikum forvitrer. Dette utvikler seg også til en del av den sosiale konvensjonen myten etablerer.



Faksimile av åpningen av tegneserien som fulgte Jokke & Valentinernes debutalbum *Alt kan repareres*. (Nielsen, C. 1986)

Heller ikke dette er tilstrekkelig til å forklare det festet rockemyten «Jokke» får i folks bevissthet, mange band har opplevd liknende ting uten at det har avfødt like seiglivede myter. Det er når «Jokke» også suppleres med ytterligere et tegnsystem, som underbygger forventningen om fest og «rølp», at mytens grunnlag faller på plass.

Christopher Nielsen tegnet omslagene (signifikant) til Jokke & Valentinernes plater (signifikat), og han utstyrte plateutgivelsene med tegneserier (signifikant). Den første serien, som fulgte debutalbumet *Alt kan repareres*, er titulert «Legenden». Her bringer Christopher Nielsen inn ytterligere et tegnsystem, sin egen tegneserie

(signifikat) *Narverne* (signifikant), som handler om mistilpasset ungdom på Oslos østkant, som ruser seg på det de kan få tak i, for eksempel lim, er i opposisjon til alt og alle og tenker kun på fest og «rølp». Serien, som selvsagt er fiksjon, forteller at «Jokke» er hovedattraksjonen ved en fest i Narvernes «hemmelige» lokale, som selvsagt er kamuflert som en T-banestasjon. I tillegg viser albumomslaget, som er avbildet som faksimile tidligere i avhandlingen, en «Jokke» som kaster opp, mens han spiller på en gitar formet som en flaske. Med alle disse tegnene som peker i samme retning, er det ikke rart fansen oppfatter det hele som et kommunikasjonssystem, en betydningsmodus.

Konnotasjonsspråket kan enklest oppsummeres i likningen: «Jokke» = fest og rølp! Mine markeringer av signifikanter og signifikater underveis kan bare stå som eksempler på kompleksiteten i det kommunikasjonssystem som både ble konstruert og utviklet i og rundt myten «Jokke». Flere av de momenter jeg har betegnet som signifikant eller signifikat, kan også ha den motsatte rollen i en tegnsammensetning.

Christopher Nielsen uttalte som nevnt i intervju med Thomas Seltzer at «Jokke» var fiksjon, en tegneseriefigur, eller en iscenesettelse, som er et mer betimelig begrep i denne sammenhengen, men at fansen «tok det så jævlig alvorlig». Ved samme anledning setter han selv også spørsmålsteget ved hans eget bidrag til denne fiksjonen: «Det var kanskje egentlig ikke så smart, det?».

Det er kanskje ikke så merkelig at fansen tok myten alvorlig, tatt i betraktning den adekvate kommunikasjon om fest og «rølp» som lå til grunn for fiksjonens troverdighet. Samtidig var det flere faktorer ved iscenesettelsen som trolig også bidro til at også grensen mellom myten og mannen forvitret. Iscenesettelsen ikke innebar ikke noen systematisk kostymering av artisten på scenen, denne framsto til forveksling lik mannen bak scenen. Signifikantene «Jokke» og Joachim, var dermed til forveksling like. Da var veien også kort for de som observerte Joachim i det offentlige rom, ikke sjelden beruset og på pengejakt, til å observere «Jokke» og ikke Joachim, som gjør at ringen slutes og det «alle» ser og opplever er myten «Jokke» og at mannen Joachim nærmest er omsluttet og innesperret av sin egen myte, i alle fall i offentligheten.

## **2.9 Christopher Nielsens serieunivers**

Christopher Nielsens kunstneriske virksomhet har primært befunnet seg i skjæringspunktet mellom det visuelle og det narrative. Han er mest kjent for sine tegneserier og for å ha laget den første helaftens tredimensjonale animasjonsfilmen for voksne i Norge, *Slipp Jimmy Fri*.

Filmen fikk Amanda-prisen som beste film i 2006 og ble nominert til Nordisk råds filmpris samme år. I etterkant av suksessen med *Verdiløse menn* har han gjort seg bemerket som forfatter, først og fremst gjennom de tre dramaene *Hustyrannen*, *Entropi* og *Holocaustmusikalen*, men har også utgitt romanen *Metamorfose*. Christopher Nielsen har gjennom 2000-tallet også utviklet seg til å bli en allsidig konseptkunstner som har malt en frise på Popsenteret i Oslo, som er koblet til et flipperspill og har utviklet både konseptutstillingen *Misfornøylespark* og serveringsstedet *Misfornøylesbar*, som man kan besøke i Storgata i Oslo.

Det er imidlertid tegneserien som er det formatet Christopher Nielsen slo gjennom med. Seriene *Narverne*, *To Trøtte Typer* og *Hold brillan* regnes som noen av de mest kjente seriene fra Nielsens hånd. Serieuniverset, spesielt for de to førstnevnte seriene, er ikke så ulikt broren Joachim Nielsens lyriske univers. Det er mye rus, kjedsomhet, angst, og utenforskap, spesielt i seriene om *To Trøtte Typer*, som denne avhandlingen vil fokusere mest på. *Narverne* kan betraktes som en forløper til *To Trøtte Typer*, ettersom de to hovedpersonene og flere bipersoner figurerer i begge seriene. *Narverne* handler om ungdom som kretser rundt Narvesenkioskene ved T-banestasjoner i Oslo på slutten av 1970-tallet.

*To Trøtte Typer* startet som tegnet serie på papir, men ble også animert og vist på NRK TV i tretten episoder. Serien handler først og fremst om Odd og Geir, to «narvere» som har flyttet inn til sentrum og deres gjøren og laden. Som oftest finner vi dem i sofaen hos Geir, hvor de prater om rusopplevelser de har hatt og bakrus de har gjennomlevd, bare avbrutt av anekdoter om nokså vidløftige «opplegg» de har gjennomført, som regel med nedslående resultater. Disse «oppleggene» omfatter forsøk på å finansiere eget forbruk av hasj gjennom å selge stoffet i det offentlige rom, via smugling av narkotika fra Danmark, til svindel av Postbanken, med en ferietur til Thailand som resultat. Odd er barnehjemsbarn og fokusert på penger, mens Geir er av den mer følsomme sorten og lager vansker ved å forelske seg i en Thai kvinne i en serie og få barn i en annen. Kort fortalt synes Geir å «ha draget», mens Odd har «faen så peil på penger». Karakterene har med andre ord fellestrekk med Joachim Nielsens Kleggen og Knugern, som vil komme fram gjennom analysene.

Avhandlingens primære mål er å undersøke transformasjonen av Joachim Nielsens sanglyriske karakterer til dramatiske karakterer, derfor vil jeg ikke presentere noen inngående analyse av serien *To Trøtte Typer*, men ettersom serien omfatter motiver og temaer som ligger nært opp til de som finnes i Joachim Nielsens sanglyrikk, er det naturlig å rette blikket mot



serien dersom analysen av de dramatiske karakterene frambringer elementer som ikke har noe konkret forelegg i sanglyrikken.

Som nevnt er brødrene Nielsens to univers i noen deler nokså sammenfallende, men der Joachim Nielsen antyder ting om sine karakterer, med unntak av hans lyriske «jag», er Christopher Nielsen nokså eksplisitt når det gjelder sine karakterer i *To Trøtte Typer*. Odd og Geir er tragikomiske blandingsmisbrukere som synes livet er tryggest og best i Geirs sofa, med en øl i hånda og litt hasj på bordet. Tegneserieboken *Homo norvegicus* innledes med en side titulert: «Dette bør du vite om To Trøtte Typer» her angis enkelte biografiske opplysninger om Odd og Geir. Blant disse er at de er blandingsmisbrukere, at de droppet ut av skolen i åttende klasse og at i alle fall Odd har jobbet på «posten, nedre kjeller» (Nielsen, C. 1987/2006).

Christopher Nielsens visuelt baserte kunst, kunne i seg selv være verdt en omfattende studie, men det ville sprengte rammene for denne avhandlingen å gå stort nærmere inn på hans betydelig produksjon, men ytterligere en del av dette universet må likevel med. Christopher Nielsen sto for «Jokkes» visuelle profil gjennom dels å designe plateomslag og lage konsertplakater, men også gjennom å utstyre de fleste musikkalbumene med tegneserier. Noen av disse er mer eller mindre seriøse tolkninger av innholdet på det aktuelle albumet, men for eksempel til Jocke & Valentinernes andre album, *Et hundeliv*, tegner Christopher en fiktiv fortelling hvor representanter for platebransjen diskuterer om de skal dumpe rockestjernen, noe Nielsen selv redegjør for i NRK-programmet *Trygdekantoret* (Selzer, 2011). På det tidspunkt serien ble tegnet var ikke bandet under kontrakt med noe større plateselskap, men noen år senere skulle det vise seg at serien nærmest ble et frampek. Kontrakten Joachim Nielsen hadde med sitt plateselskap ble terminert før det siste kontraktfestede albumet, noe som kommer fram gjennom en faksimile i heftet som følger med Joachim Nielsens siste utgivelse *Stopp! (siste skive fra graven)* (2014).

### **3. Musikalens historie - og noen sanglyriske perspektiver**

Ifølge omslaget til den publiserte teksten og tittelarket til forestillingens opprinnelige manus er *Verdiløse menn* en mussikal[sic]. Spørsmålet er i hvilken grad denne sjangerplasseringen kan synes å passe. I det følgende kapitlet skal jeg redegjøre for noen sentrale sjangertrekk ved den klassiske musikalen, samt peke på noen sentrale utviklingstrekk i sjangerkonvensjonene både i en internasjonal og nasjonal tradisjon. Målet er en drøfting av om vi bør betrakte

sjangerbetegnelsen som pålydende, eller om det kan finnes en annen og bedre egnet merkelapp.

### 3.1 Allsidig og mangslungen sjanger

Ifølge det danske oppslagsverket «Gyldendals Teaterleksikon» er musikal «[E]n teaterform, hvor sang, populærmusik og ofte dans er en integreret del af forestillingen» (Eigtved, 2007, s.599). Sjangeren oppsto i USA, på Broadway i New York og tradisjonelt dateres den til premieren på *Show Boat* 3. juledag 1927 (Eigtved, 2002, s. 11)<sup>2</sup>. Sjangeren har sine røtter både i europeiske operetter, britiske music hall forestillinger og varietéformen vaudeville. Opprinnelsen til betegnelsen vaudeville er ifølge Litteraturvitenskaplig leksikon noe usikker. Leksikonet viser dels til en mulig omdannelse fra «vaue de Vire, ‘dalen ved Vire’». I denne dalen skal folkedikteren Olivier Basselin ha diktet satiriske viser på 1400-tallet, som levde videre i en muntlig tradering fram til 1600-tallet. Betegnelsen vaudeville kan imidlertid også ha sine røtter i det franske ordet for «det som går (rundt) på byen», dvs «på folkemunne» (Lothe et al., 2015, s. 238). I USA og Storbritannia betegner dette, fra om lag 1865, et underholdende musikkteater uten høye pretensjoner, gjerne ispedd humoristisk dialog, dans og akrobatikk. I en mellomfase i utviklingen fram mot musikalen i USA oppsto såkalte «musical-plays» og «musical-comedies», hvor et drama benyttet innlagte sanger i løpet av forestillingen. I «musical-plays» var sangene som inngikk i forestillingen knyttet til historien, som var en litt alvorlig, ofte romantisk, handling, mens det i «musical-comedies» ikke nødvendigvis var noen sammenheng mellom handlingen i forestillingen og innholdet i sangene som ble fremført underveis. Sistnevnte sjanger var et populært utstillingsvindu for datidens sangstjerner, i alle fall fra århundreskiftet og fram til grammfonen overtok rundt 1920 (Eigtved, 2002, s.14).

Krakket på Wall Street forsinket, sammen med introduksjonen av lydfilmen, trolig utviklingen av musikalen som sjanger, og gjorde at den først fikk sitt definitive gjennombrudd med *Oklahoma!*, skrevet av Richard Rodgers og Oscar Hammerstein, i 1943 (Eigtved, 2002). Denne forestillingen etablerte også de sentrale konvensjonene som skulle gjelde for sjangeren. Den er en forestilling i to akter. Sang og musikk er delvis integrert i fortellerformen og motivert i handlingen. Et ufravikelig krav i begynnelsen var at det hele skulle ende lykkelig.

---

<sup>2</sup> Det meste av den historiske gjennomgangen av musikalen som sjanger er basert på to bøker av Michael Eigtved: *Musicalguide. Alt om 60 udenlandske og danske musicals* (2002) og *Det populære musikkteater. Fra rockritual til popomelodrama: 1968-93* (2003)

Et romantisk par med ulik bakgrunn, som umuliggjør forholdet, var en vanlig plotstruktur<sup>3</sup> og forestillingen demonstrerte hvordan særlig kulturelle motsetninger måtte overvinnes.

Gjennom *Oklahoma!* kom også dans med som en viktig faktor i fortellingen (Eigtved, 2002).

«Happy ending» hadde de tidlige musikalerne felles med operettene, som betraktes som en lettere variant av operaen. Musikalen fordrer i mindre grad enn operettene aktørens stemmeprakt, men legger mer vekt på skuespillerprestasjoner av aktører som også er gode sangere. Allerede komponisten bak *Show Boat*, Jerome Kern, markerte et klart skille mellom operettene og musikalen, gjennom å fjerne eventyrprinsessene og danseinnslag som ikke hadde noe med forestillingens historie å gjøre, og la mer vekt på jordnære fortellinger hvor musikken og sangene var tett integrert i historien (Eigtved, 2002).

Opp gjennom 40-tallet, og senere gjennom starten på den kalde krigen, var musikaler oppført på Broadway i New York svært populære forestillinger, ikke bare blant fiffen, men også blant bredere lag av befolkningen. Sjangeren sementerte i stor grad det amerikanske kulturelle selvbildet, hvor motsetninger, sosialt og kulturelt, ble overvunnet gjennom gjensidige kompromisser fra hovedrollenes side. Plottstrukturen var helt fram til 1957 og musikalen *West Side Story*, svært forutsigbar, og karakterene likeså. Det var ingen mystiske, late, fiendtlige karakterer, kun faste karakterer med faste sosiale og kulturelle normer. Tross sin fasthet og sine kulturelle forskjeller, endte den klassiske musikalen lykkelig, gjennom at hovedaktørene bygde broer over sine motsetninger (Eigtved, 2002). I stor grad gjenspeilet karakterene i de klassiske Broadway-musikalerne, hvordan amerikanerne likte å se på seg selv.

### **3.1.1 Barometer for sin samtid**

Denne plottstrukturen ble delvis brutt gjennom musikalen *West Side Story*. Den ender ikke spesielt lykkelig og handlingen omfatter tre drap i løpet av forestillingen, blant annet av den ene hovedrollen (Eigtved, 2002). Musikalen ble skrevet og utviklet over en periode på åtte år, og dens opprinnelige arbeidstitel var «East Side Story». Den skulle ta opp konflikter mellom jødiske og katolske miljøer på østsiden av Manhattan i New York, men før denne idéen ble virkeliggjort, ble konflikten overgått av en konflikt med en ny innvandrergroupe fra Sør-Amerika, spesielt Puerto Rico, og handlingen ble lagt til innvandrerslummen på vestsiden av

---

<sup>3</sup> Begrepet plot, og det avledede plotstruktur, må ses i par med historien, eller storyen, som forestillingen bygger på. Plotet er en betegnelse på hvordan en fortelling er designet og med hvilken intensjon dette er gjort. Mens historien kjennetegnes av det kronologiske forløp av hendelser det fortelles om, henviser plotbegrepet til hvordan det faktisk presenteres i teksten (Helland & Wærp, 2011).

Manhattan. Musikalsk ble inspirasjon hentet fra sydligere strøk, og tittelen endret til *West Side Story* (Eigtved, 2003).

Mikael Eigtved skriver i sin bok *Det populære musikkteater* (2003) at denne endringen kan betraktes som et tegn på hvordan musikkteateret er et barometer på sin samtid. Men selv om gruppene som sto mot hverandre i forestillingen ble byttet om og den geografiske plasseringen av konflikten ble endret, var det fortsatt Shakespeares *Romeo and Juliet* som var plottets grunnhistorie og integrasjonen dens sentrale problem (Eigtved, 2003).

Et barometer på sin samtid er det også nærliggende å kalle en av de andre betydelige Broadway-suksessene som fulgte, *Hair*. Den hadde premiere ti år etter *West Side Story* og skal være den første musikalen som ble flyttet fra off-Broadway til Broadway. Teksten er skrevet av to arbeidsløse skuespillere, Gerome Ragni og James Rado, som holdt til i New Yorks East Village, rundt slutten av 1965. Musikken ble komponert av kanadiske Galt McDermot. De to tekstforfatterne ønsket å overføre det hippiemiljøet som hersket i bydelen til scenen, som et teatereksperiment. Premieren fant sted i Anspracher Theatre, som er en del av Public Theater komplekset i 425 Lafayette Street i New York, 17. oktober 1967, og ble etter 50 forestillinger overført, i revidert versjon, til Broadway (Eigtved, 2002).

Det var flere sider ved *Hair* som vakte oppsikt og til dels vrede blant både publikum og anmeldere. For det første må forestillingen betegnes som en av de tidligste av flere rockemusikaler, noe som også framgår av forestillingens undertittel: *The American Tribal Love Rock Musical*. For det andre brøt forestillingen med de musikalske sjangerkonvensjonene, gjennom å introdusere rock og gjennom for eksempel en elgitar-basert versjon av nasjonalsangen som en del av tittelmelodien (Eigtved, 2002). Et annet tydelig sjangerbrudd var at skuespillerne henvendte seg direkte til publikum under forestillingen, i likhet med datidens politiske teater. Sanger om fri sex, hyllest av hasj, skuespillere som blandet seg med publikum i foajeen, en hovedrolle som kom inn midtgangen på motorsykel og en nakenscene mot slutten av forestillingen, var alt ment for å sjokkere et pent og veltilpasset publikum (Eigtved, 2002).

Eigtved skriver i sitt synopsis av «Hair» at «[m]an kan knapt tale om en egentlig handling i *Hair*» (Eigtved, 2002: s. 149). I boken *Det populære musikkteater* fra året etter innleder han på følgende vis: «Da rockmusikken i 1968 med *Hair* slo igjennom i teatret, var det startskuddet til en rekke forestillinger, der fullstendig gjorde op med, hvordan det populære musikkteater indtil da hadde set ud» (2003: s. 7).

Videre beskriver han resultatet som et teater som kombinerte popmusikkens direkte appell med dramafortellinger om ensomhet, avmakt og undergang (Eigtved, 2003). Med andre ord kan man kanskje si at der *West Side Story* representerte et brudd innen sjangeren, utgjorde *Hair* et vannskille innen tradisjonen, langt fra operettens og den klassiske musikalens utopiske lykkerus. Eigtved bruker derfor samlebegrepet «det populære musikteater» (Eigtved, 2003:7) som erstatning for begrepet musikal, delvis også fordi et slikt begrep også dekker en rekke andre typer forestillinger, for eksempel forestillinger hvor kjent musikk settes inn i en ny fiktiv sammenheng, samt biografiske forestillinger, som begge kan passe inn i betegnelsen jukeboxmusikal. Eigtved påpeker at opphavsmenn til slike forestillinger ofte setter etiketten «musikal» på slike forestillinger, som tross klare røtter i musikaltradisjonen også representerer klare brudd med sjangerkonvensjonene i de klassiske musikale (Eigtved, 2003). Slike blandingsforestillinger har fått en rekke ulike benevnelser, som «rockopera, musicalshow og rockmusikal» (Eigtved, 2003: 8). På sett og vis kan man kanskje si at sjangeren hadde utviklet seg i sirkel tilbake til sine egne røtter i «musikal-plays». Hvorvidt Christopher Nielsens sosiolektisk pregede merkelapp «mussikal» passer som betegnelse på *Verdiløse menn*, kommer jeg tilbake til mot slutten av kapittelet.

### **3.1.2 Sjangeremigrasjon til Europa**

En viktig del av den tradisjonen som etterfulgte oppsetningen av *Hair*, som for øvrig ble adaptert raskt i både Sverige og Danmark, oppsto i London, som ble det populære musikkteaterets nye sentrum. Nye normer ble etablert både med hensyn til hva plottet kunne handle om og hvilke musikkstiler man benyttet, gjennom forestillinger som blant andre *Jesus Christ Superstar* (1971) og *Evita* (1978), begge komponert av Andrew Lloyd Webber, med tekst og dramatisering av Tim Rice. I begge tilfeller synges det gjennom hele forestillingen, i motsetning til de tradisjonelle Broadway-musikalene, hvor skuespillerne vekslet mellom tale og sang. På den måten nærmet det populære musikkteateret seg operetten og operaen igjen. Et annet sjangerbrudd finner vi i det faktum at hovedpersonene ikke lenger er trygge gjenkjennelige karakterer, men derimot henholdsvis erke-antihelten Judas i *Jesus Christ Superstar* og diktatorfruen Eva Peron i *Evita*. Spesielt førstnevnte forestilling ble oppfattet som kontroversiell av konservative kristne og det ble stadig gjennomført demonstrasjoner mot forestillingen i forbindelse med oppsetninger. Et annet fenomen som oppsto med *Jesus Christ Superstar* var det faktum at musikken og sangen først ble lansert som et såkalt konsept-album på plate, før forestillingen ble satt opp på scenen. Det innebar at forestillingen var sikret betydelig forhåndsreklame. Den samme strategien ble blant annet valgt i forbindelse med

musikalen *Chess*, hvor musikken kom ut to år før forstillingens premiere (Eigtved, 2002). At konseptalbumet inneholdt to globale hitsanger: «One Night in Bangkok» og «I Know Him So Well», redet etter alt å dømme grunnen for en publikumssuksess på scenen. *Chess* regnes som en megaforestilling, med svært omfattende og kostbar scenografi, noe som også gjorde seg gjeldende i to andre forestillinger med premiere samme år: *Les Misérables* og *Phantom of the Opera* (begge 1986). Førstnevnte er komponert av Claude Michel Schönberg og basert på Victor Hugos roman med samme tittel, mens sistnevnte er komponert av Lloyd Webber og basert på en roman ved samme navn av Gaston Leroux. I denne fasen av musikalens historie forekom også patentering av selve oppsetningen, som gjerne var svært påkostet, slik at ingen kunne kopiere eller plagiere uten å betale for rettighetene (Eigtved, 2002).

I de første fasene av musikalens historie var gjerne både musikken, sangtekster og plott spesialskrevet for musikalen, men senere er en rekke musikaler også blitt bygget rundt eksisterende musikk. *Jesus Christ Superstar* regnes som den første rockeoperaen i musikkteatertradisjonen, som innebærer en musikal som baserer seg på et utgitt album, oftest et såkalt konseptalbum som samlet forteller en historie og hvor musikken er rock. En annen kjent rockeopera er *Tommy* fra 1969, som baserer seg på The Who's album med samme tittel. En annen variant av musikaler basert på eksisterende musikk benevnes ofte «jukeboxmusikaler», hvor plottet ofte er en biografisk historie om artisten eller bandet. Et eksempel er *The Buddy Holly Story*, som hadde premiere i London 12. oktober 1989. Et annet eksempel er *We will Rock You*, basert på musikk av Queen. Også i norsk musikkteatertradisjon er sceneforestillinger basert på et bands eller en artists diskografi representert, blant annet gjennom Nationaltheatrets oppsetning i 2013 av *de Lillos: liver er en liten dings*, forestillingen *en får være som en er – En Ole Ivars-musikal*, som gikk på Teateret på Torshov i 2014 og Oslo Nye Teaters *Postkort fra Lillebjørn* fra 2012, med musikk av Lillebjørn Nilsen (Boge, 2014, s. 17).

Det har i store deler av musikalens historie vært en slags vekselvirkning mellom filmen og musikalen. I begynnelsen ble populære musikaler filmatisert, men i flere tilfeller har utviklingen gått motsatt vei, for eksempel med *The Lion King*, som opprinnelig var en Disney animasjonsfilm, men som siden er adaptert til musikal i Londons West-End. Et annet eksempel er *(A Tribute to the) Blues Brothers*, som er en teaterkonsert og en hyllest til John Landis film *The Blues Brothers* fra 1980. (Eigtved, 2002).

Adaptasjoner som de nevnte kan også betraktes som bevis for at musikalsjangeren er svært populær blant brede lag av befolkningen, i alle fall i den vestlige kulturkrets. Et skilt som i sin tid hang på Times Square i New York og som forestilte den forskremte piken fra *Les Misérables* var utstyrt med et telleverk som viste hvor mange som hadde sett forestillingen. Da telleverket ble tatt ned hadde det passert 50 millioner (Eigtved, 2002).

### 3.2 Den norske teatertradisjonens tvilling

Den norske musikkteatertradisjonen er like lang som den nasjonale teatertradisjonen. I 1826 skrev Johans Ludvig Heiberg en tekst med tittelen *Vaudevillen som dramatisk digtart* (Paasche, 1959) til opplysning om og forsvar for vaudevillen som sjanger. Samme kilde siterer fra Vihelmine Ullmans *Fra Tyveårene* (1903), hvor det heter:

Repertoaret ved Christiania Theater fra starten den 30. januar 1827 til utgangen av 1835 viser at ingen forfatter gjorde slik lykke som Johan Ludvig Heiberg. Fem av hans vaudeviller gikk i alt 88 ganger, hvorav 25 faller på «Recensenten og Dyret», 20 på «Aprilsnarrene». Heiberg hadde oversatt mange av de 30-40 Scribe-stykker som ble oppført i tidsrummet» (Paasche, 1959: S. 45).

I tillegg til Heibergs vaudeviller innledes en norsk tradisjon med romantiske syngespill tidlig på 1800-tallet. Henrik Anker Bjerregaard var blant de første med stykket *Fjeldeeventyret* med musikk av Valdemar Thrane (Lyche, 1991). Ifølge samme kilde var C.P.Riis' feriefestspill *Til sæters* det mest spilte stykket i Norge i dette århundret. I forbindelse med åpningen av Christiania Theater i 1837, to år etter at det opprinnelige Christiania Theater brant ned, ble det utlyst en forfatterkonkurranse om å skrive det dramaet som skulle spilles under åpningen. Andreas Munchs *Kong Sverres Ungdom* gikk av med seieren, mens Henrik Wergeland kom på andreplass med syngestykket *Campbellerne*. Wergelands stykke ble satt opp 24. januar 1838, ble spilt totalt tre ganger, med siste oppføring 12. februar 1838, for full sal. Stykket ble av Wergeland presentert som et syngespill, med rot i tradisjonen etablert av Bjerregaards *Fjeldeeventyret* (Paasche, 1959). Første gang stykket ble satt opp gikk det hele rolig for seg, men andre gang, fire dager etter premieren, oppsto det første «teaterslaget» i Norge. Stykkets handling utspiller seg i Skottland, hvor en kaptein vender hjem fra militærtjeneste i India med en solid formue i bagasjen og befri sine foreldre fra bitter nød (Paasche, 1959). Stykkets hele tittel lyder: *Campbellerne eller den hjemkomne Søn*, noe som uten tvil gir bibelske konnotasjoner. Stykkets handling i Skottland og tema om frigjøring av fattige og nødstedte skotter fra deres engelske undertrykkere, kan også konnotere til fattige norske bønder og deres forhold til det inntil nylige danske overherredømme.

Som nevnt ble stykket møtt med protester fra «Troppistene», ledet av redaktør Schweigaard og advokatene Fr. Stang og Jac. Schelderup. Welhaven skal ikke selv har vært til stede i salen.

Blant publikum skal «Troppistene» ha vært i mindretall og Wergelands tilhengerskare skal ha klart å kaste piperne på dør etter at atskillige neser var brukket og blåveiser utdelt. Til og med politiet skal ha gått løs på publikum med stokker (Lyche, 1991). Ifølge Paasche (1959) skal Wergeland har bivånt det hele fra sin plass på første losjerad og senere, i *Hassel-Nødder*, kalt det øyeblikket sitt livs stolteste. Selv om stykket bare ble satt opp tre ganger, skal forestillingen ha blitt etterfulgt av en flere måneder lang polemikk i datidens medier.

Videre utover på 1800-tallet var kampen om «det norske» sentral, også i teatermiljøet. Henrik Wergeland hadde, blant annet med *Campbellerne*, ivret for at det norske språk skulle klinge fra norske scener, mens hans erkerival Welhaven satte likhetstegn mellom dannelsen og utdannelsen og mente at kunsten ikke kunne improviseres, men måtte læres. I mangel på utdanningstilbud for norske skuespillere, ble løsningen å bruke danske.

Derfor var samtlige skuespillere også danske da Per Christian Asbjørnsen tok initiativ til nasjonale «aftener» 28-30 mars 1849. En prolog av Welhaven ble etterfulgt av en velkomstsang og deretter ulike sang- og musikkstykker hvor tema var «norskheten». Estetisk rammet inn av tablåer av Tidemand og Gude (Lyche, 1991). Selv om publikum jublet over alle kunstnerens nasjonale arbeider, var det ingen som tok avstand fra at danske skuespillere deklamerte Jørgen Moes *Fanitullen* – på dansk.

De drøyt hundre årene fra de første institusjonsteatrene oppsto i Norge til andre verdenskrig viser Lise Lyches *Norges teaterhistorie* (1991) at det dukket opp og forsvant et vell av kortvarige scener flere steder i landet, men hovedsakelig i hovedstaden. Disse scenene kom i tillegg til de største teaterinstitusjonene og spilte ofte en blanding av lettbeinte komedier, syngespill, kabareter og varietéer, men av og til også mer dyptloddende tradisjonelt drama. Så sent som i 1915, rundt hundre år etter premieren på syngespillet *Fjeldeventyret*, ble stykket satt opp på en friluftsscene i Frognerparken. *Til Sæters* ble også satt opp med ujevne mellomrom gjennom den samme tidsperioden. En annen form for musikkteater som oppsto på 1800-tallet var operetten, en lettere og mer tilgjengelig versjon av operaen. Slike ble også spilt på norske scener, ikke så sjelden for å sikre teatrene inntekter. I 1906 satte Bjørn Bjørnson opp *Den glade enke* på Nationaltheatret i et forsøk på å redde økonomien, men det mislyktes med Bjørnsons avgang året etter som resultat. (Lyche, 1991). Også i senere år er ulike varianter av musikkteater, spesielt musikaler, satt opp for å prøve å redde de ulike teatrenes økonomi. Ikke minst var dette tilfellet på 1980-tallet ved Det Norske Teatret, men kostbare oppsetninger gjorde at det forventede overskuddet uteble, tross god oppslutning fra publikum.



### 3.2.1 Viktig økonomisk bidragsyter

Musikkdramatisk scenekunst er en vesentlig del av det norske kunst- og kulturfeltet. En rapport fra Menon Economics<sup>4</sup> viser at om lag tre av fire scener satte opp musikkdramatiske verk i 2016, som er året undersøkelsen omfatter. Musikkdramatisk verk avgrenses i rapporten som scenekunst hvor musikken er drivende for handlingen i verket (Theie & Løge, 2018). Ifølge rapporten var omtrent en av fire oppsetninger musikkdramatiske, mens nesten 40 prosent av billettene som ble solgt ved de samme scenene var til slike forestillinger. Det indikerer at musikkdramatiske verk er populære blant publikum. I rapporten er det også beregnet at den musikkdramatiske scenekunsten generer 37 prosent av de totale inntektene fra scenekunstforestillinger. Undersøkelsen omfatter faste scener, som innebærer at for eksempel kulturhus, fornøyelsesparker og liknende ikke er med i tallgrunnlaget (Theie & Løge, 2018). Uten å gå mer detaljert inn i hverken resultatet av undersøkelsen, eller gjøre noen kritisk vurdering av undersøkelsens relevans, bør det være trygt å konkludere med at musikkdramatikk er viktig for norsk teaterøkonomi og populært blant publikum, som også kan forklare de mange musikkdramatiske oppsetningene ved noen av landets største scener de siste månedene.

### 3.2.2 Begrenset nasjonal musikaltradisjon

Mange av de populære musikalene fra både Broadway og senere Londons West-End har under årenes løp også blitt satt opp i en rekke andre land, deriblant Norge. I mange av tilfellene er tekster oversatt og gjendiktet, men ikke alltid. I tillegg har vi i Norge hatt en viss musikaltradisjon, hvor forestillinger som *Bør Børsson jr.*, *Ungen* og *Trost i taklampa* er blant de mest kjente norske musikalene. Førstnevnte forestilling er basert på Johan Falkbergets roman med samme tittel, med musikk av Egil monn Iversen, som også komponerte musikken til *Ungen*, som er basert på Oscar Braathens roman med samme tittel. *Trost i taklampa* er basert på Alf Prøysens roman med samme tittel. Prøysen skal selv ha bidratt til adaptasjonen til musikalmanus, mens musikken ble komponert av Finn Ludt (Lyche, 1991).

I 1965 satte Jens Bjørneboe opp forestillingen *Til lykke med dagen* på Oslo Nye Teater. Forestillingen er et teaterstykke ispedd sang og musikk, komponert av Finn Ludt, som baseres på samme materiale som en artikkel han tidligere hadde skrevet i *Dagbladet* og som han hadde brukt til romanen *Den onde hyrde* fra 1960. I forbindelse med oppsetningen skrev

---

<sup>4</sup> Rapporten er laget på oppdrag fra Musikkteaterforum, Norsk forening for komponister og tekstforfattere (NOPA) og Musikkteaterhøyskolen og titulert «Økonomien i musikkdramatisk scenekunst, Menon-publikasjon nr. 15/2018.

Bjørneboe noen refleksjoner rundt musikkteater i forestillingens programhefte. Der poengterer han behovet for et brudd med nedarvede «lover», fra tidens og stedets enhet til den Ibsenske og Scribske naturalistiske retrospeksjon. Bjørneboe mener at «de virkelige «lover» som hersker på scenen, er langt færre enn man gjerne tror» (Bjørneboe, 1965, s. 103). Litt senere poengterer han: «Jeg tror at genren «musical comedy» kan være et ypperlig litterært medium, som er særlig egnet til å si alvorlige ting på en munter måte. I spesiell grad kritiske ting» (Bjørneboe, 1965, s. 103ff). Han poengterer at sangene i seg selv bryter med den mimetiske dimensjon i det naturalistiske teater, så sant sangene ikke brukes til å skape «stemning». Bjørneboe bruker sangene som kontrast til den situasjonen de settes i, med det mål å forsterke innholdet i vekslende faser av fabelen som ligger til grunn for stykket. Bjørneboe skisserer så kort musikalens utvikling, ikke så fjernt fra det som allerede er skissert i foreliggende avhandling, før han poengterer at det som særpreger den moderne musikal er at den bygger på at «handling, tekster og karaktertegning – altså det litterære grunnlag – er hovedsaken, som støttes opp om av musikk, utstyr og dans» (Bjørneboe, 1965, s. 105). Derved kommer han fram til at i operette, opera og show er teksten kun et grunnlag for musikere og sangere, mens det i den moderne musikal er slik at musikk, sangere og utstyr tjener teksten og ideen. Han konkluderer sine refleksjoner rundt sjangeren med at han tror musikalen eller «musikal-drama», som han også kaller det, kan komme til å bli en av de rikeste og mest fruktbare former for teater (Bjørneboe, 1965).

### **3.2.3 Nyskaping – og internasjonale suksesser**

I de senere år har det i tillegg til *Verdiløse menn* også vært satt opp flere andre forestillinger som faller inn under, eller tangerer, sjangeren jukebox-musikal. To eksempler er *Sonny*, som er musikalversjonen av Kaizers Orchestras musikk, med manus av forfatteren Tore Renberg (Boge, 2014) og *Kan nokon gripe inn*, basert på Stein Torleif Bjellas sang og musikk, og som nylig ble spilt på Det Norske Teatret. Regi og manus til sistnevnte forestilling er ved Lasse Kolsrud (*Kan-nokon-gripe-inn*, 2017).

Ellers er en rekke kjente internasjonale musikalsuksesser som *The Sound of Music*, *West Side Story*, *A Chorus Line*, *Les Misérables*, *Chicago* og *Mamma Mia*, for å nevne noen, satt opp ved flere norske scener siden andre halvdel av 1950-tallet og helt fram til i dag.

Høsten 2017 ble hele fire ulike musikkteateroppføringer spilt på Det Norske Teatret. Nevnt er *Kan nokon gripe inn*, men i tillegg sto musikalen *Book of mormon*, familiepopmusikalen *Snøkvit* og *Etterlyst: Jesus*, som er en forestilling med musikalske innslag av Bjørn Eidsvåg

på plakaten. I januar 2018 hadde også *Blokk til blokk*, en «konsertframsyning» basert på norsk hiphop og rap premiere (Blokk-til-blokk, 2018). I tillegg gikk *Les Misérables* på Folketeateret (Aftenposten, 2017) og teateret annonserer at *The Phantom of the Opera* skal ha premiere høsten 2018 (Folketeateret, 2017). Dette er ikke ment som noe forsøk på å vise noen total oversikt over musikkdramatiske oppsetninger for landet, men kun et eksempel for å illustrere at musikkdrevet scenekunst spiller en viktig rolle i det totale scenekunstabildet, som også Menon rapporten som er omtalt tidligere bekrefter.

Få norske musikalener har opplevd internasjonal suksess, men ifølge snl.no har barnemusikaler etter Torbjørn Egner, som *Folk og røvere i Kardemomme by*, hatt internasjonal suksess. Det samme gjelder musikalen *Sofies Welt*, basert på Jostein Gaarders internasjonale suksessroman. Musikken til denne forestillingen er komponert av Gisle Kverndokk, mens librettoen er skrevet av Øystein Wiik. *Dollie de Luxe* fikk tidlig på 1990-tallet mye oppmerksomhet for sin rockeopera *Which Witch*, spesielt i konsertversjonen, mens sceneversjonen kun opplevde kort spilletid etter urpremierer i London i 1992 (Larsen, 2017).

### **3.2.4 Hvor passer *Verdiløse menn* inn i tradisjonen?**

Det er betydelig avstand mellom musikalens opprinnelige sjangerkonvensjoner og det man som publikumer opplever ved å overvære *Verdiløse menn*. Forestillingen er delt inn i tre akter, som er et klart brudd med en tungt etablert sjangerkonvensjon. Det veksler ofte mellom talte replikker og delvis fremføring av sangnummer, som er i tråd med tidlige musikalkonvensjoner, men tidvis brytes også grensene mellom sangtekst og dramatekst ned, noe som preger åpningsscenen i forestillingen *Verdiløse menn*, der Goggen brøler/synger noen få verselinjer fra sangen «Selskapssjuk». Sangen bli aldri fremført i sin helhet under forestillingen, men det korte utdraget forekommer ved to anledninger. Andre ganger blandes sangtekst og dramatekst, ved at det er skrevet inn talte replikker mellom vers og refreng, eller endog mellom linjer i vers. Sangene fremføres i mange tilfeller ikke i sin helhet og ei heller alltid slik de opprinnelig er skrevet og publisert, og man kan derfor stille spørsmål ved om de i enkelte tilfelles kan oppfattes som samme tekst som sanglyrikken forestillingen er basert på.

*Verdiløse menn* har også nokså lange sekvenser uten noen form for musikalske innslag, som gjør at publikum i perioder opplever en tradisjonell teaterforestilling, mens det i andre kortere sekvenser tvert om arter seg som en vanlig rockekonsert. Disse vekslingene mellom sekvenser som minner om teater, musikal og konsert, gjør at forestillingen performativt både passer inn, men også bryter markert, med musikalens sjangerkonvensjoner.

Et annet brudd med musikalsjangerens opprinnelige konvensjoner er selve plottet i forestillingen. Den ender ikke lykkelig og det er ikke en oppbyggelig plottstruktur i noen forstand av ordet. Karakterene på scenen bryter på den ene siden med de opprinnelig sjangerkarakterene ved at de ikke er faste, trygge og solide karakterer basert på samfunnets sosiale normer, tvert om, men samtidig er de faste i den forstand at de endrer seg lite, med unntak av det generelle forfall som preger både karakterene og deres virkelighet gjennom stykkets plott. Den tragiske slutten av forestillingen er i tråd med sjangerbruddet som ble etablert gjennom *West Side Story*. Som i denne musikalen, og i *Hair*, henter *Verdiløse menn* karakterer og motiver fra miljøer på siden av det ordinære samfunnet. I tråd med musikalene *Jesus Christ Superstar* og *Evita*, kan man også si at hovedkarakterene må betraktes som antihelter, som samtidig er et brudd med sjangerens opprinnelige konvensjoner.

Når det gjelder scenisk framstilling bryter *Verdiløse menn* med de utstyrskonvensjoner spesielt nyere musikaler har etablert. Scenografien er strippet ned til et minimum, det forekommer egentlig ikke dans, selv om karakteren Annies inntreden på rulleskøyter med godvilje kan assosieres med dans. Bruken av kor, som har preget mange musikaler, er også nærmest fraværende og når det kores i enkelte låter, gjøres det med ironisk snert.

Til forskjell fra de fleste tradisjonelle musikaler er ikke sangtekster, musikk og dramatekst skrevet som musikal, men derimot, i tråd med rockoperaer og jukeboxmusikaler, basert på sanglyrikk og musikk som senere er adaptert til en narrasjon i form av musikalen *Verdiløse menn*. Plottet er ikke åpenbart av biografisk karakter heller, men om det kan sies å ha et element av dette, vil bli drøftet i et senere kapittel. Forestillingen skiller seg klart fra rockoperaen ved at den ikke er basert på noen form for konseptalbum, men derimot på et utvalg sanger fra en artists komplette diskografi. Utvalget er heller ikke kronologisk ordnet gjennom forestillingen, noe som kan ses som et moment som motsier det biografiske aspektet, og derved sjangerkonvensjoner for jukeboxmusikalen. Forestillingen har heller ingen klart definert hovedrolle, som er typisk for rockoperaen.

I tråd med definisjonen Bjørneboe forsøkte å fremme, kan man kanskje si at musikken, sangene og «utstyret» er til for å underbygge teksten og ideen, men det kan også virke som et litt underlig utsagn, ettersom hele teksten eksplisitt er basert nettopp på sangtekstene og musikken. Stykkets forfatter, Christopher Nielsen svarer at låtutvalget til forestillingen er tilpasset den ideen han hadde til forestillingens tema og plott (pers. korr. : 29.93.2018), som likevel må sies å være i tråd med Bjørneboes ønsker for musikalen.

Et særtrekk ved *Verdiløse menn* er at musikerne i forestillingen spiller på scenen, mens skuespillerne fremfører sine roller, som også bryter med innarbeidede sjangertradisjoner. Tidvis inngår musikerne også i et scenisk samspill med karakterene i stykket, dog uten å fremsi replikker. Mellom sangene er de delvis av scenen og delvis til stede som en slags statister, uten å gripe inn i handlingen på scenen. Grenseoppgangen mellom konsert og teater kan derfor framstå som noe diffus av og til. Musikernes nærvær kan også gi inntrykk av teaterkonsert, særlig ettersom det er skuespillerne som veksler på å være vokalist under fremføringen av musikken. At den samme løsningen senere er valgt for forestillingene *Kan nokon gripe inn* og *Etterlyst: Jesus* på Det Norske Teatret, kan kanskje ses som en indikasjon på at teamet bak *Verdiløse menn* har bidratt til en liten justering av sjangerkonvensjonene, i alle fall her på berget.

### **3.2.5 Ironisk «mussikal»?**

Basert på denne drøftingen av hvor *Verdiløse menn* passer inn i sjangerlandskapet, er det nærliggende å konkludere med at Christopher Nielsen i god postmodernistisk ånd har plukket ut og fulgt de sjangerkonvensjoner han har funnet formålstjenlige for sitt plott og unnlatt å følge de han fant mindre egnet. Derfor vil jeg si at forestillingen i noen perspektiver er sjangertro, men samtidig klart sjangerbrytende, som i seg selv har sine forløpere innen sjangeren, som i *West side Story*, *Hair* og *Jesus Christ Superstar*. Det kan være fristende å ta i bruk Michael Eigtveds begrep «crossover» forestilling, men det blir veldig generelt og sier egentlig ingenting, fordi det prøver å si alt. En krok å henge en konklusjon av denne drøftingen på kan det være å vise til sjangerbegrepet Nielsen selv bruker: «Mussikal», som både indikerer en forestilling hvor handling og musikk er integrert, men som gjennom sin sosiolektiske skrivemåte også markerer ironisk distanse til sjangeren forestillingen selv inngår i. Resultatet er en dobbelthet som både preger forestillingen som sådan og dens posisjon i forhold til den sjanger den eksplisitt hevdes å være en del av. Det er dermed ikke så enkelt å konkludere entydig hvordan forestillingen passer inn sjangermessig, men kanskje kunne «ironisk musikal» i en viss forstand være dekkende.

### **3.3 Analytiske utfordringer i sanglyrikk vs. Boklyrikk**

Hvordan forholder man seg til sanglyrikk sammenliknet med boklyrikk ment for lesning, enten innenat eller som høytlesning?

Lyrikk kan generelt plasseres innenfor et sett med fem konvensjoner:

Musikalitet og visualitet (formen er ofte vers)  
Nærhet mellom den talende og det omtalte  
Betydningstetthet  
Selvrefleksivitet  
Korthet  
(Janss & Refsum, 2013: 16)

Minst tre av disse konvensjonene må oppfylles for at en tekst er lyrikk (Janss & Refsum, 2013). Dermed er lyrikk akademisk definert på en måte som ikke skiller sanglyrikken fra øvrig lyrikk. (Reilstad, red, 2004). Etymologisk stammer begrepet «lyrikk» fra tekst som akkompagneres av lyre, et klassisk gresk strenginstrument. Det bør tilsi at sangtekster kan være fullverdig lyrikk. (Reilstad, red., 2004). Likevel har litterære institusjoner i liten grad tatt pop- og rocketekster seriøst inntil nokså nylig. En forklaring kan være at moderne sanglyrikk kan virke banal på papiret, løsrevet fra sin modale partner, musikken (Janss & Refsum, 2013). Det kan derfor rett og slett ofte være litt lite «å ta tak i» innenfor sanglyrikkens verden, kanskje spesielt med tanke på konvensjonene betydningstetthet og selvrefleksivitet.

Analyse av sanglyrikk skiller seg fra tradisjonell boklyrikk blant annet gjennom betegnelsene på lyrikkens struktur og bestanddeler. Ulf Lindberg velger i sin bok *Rockens text: ord, musik och mening* å bruke begrepet «lyrics» om sanglyrikk (1995), et begrep som er alminnelig innen populærmusikken og som skiller det fra «poetry». En slik begrepsdistinksjon mellom boklyrikk og sanglyrikk finnes ikke på norsk, så derfor kan det være på sin plass å kort definere de analysebegreper som benyttes i analysen av de lyriske strukturene litt senere i avhandlingen.

Der boklyrikk som hovedregel deles inn i verslinjer i strofer, deles sanglyrikken i vers kontra refreng, med fellesnavnet strofer. Disse er strukturelt ulike, men innbyrdes like. Vers er ofte innholdsmessig ulike, mens refreng oftest gjentas, med lik grunnstruktur, men hvor enkelte ord i refrenget, og dermed betydningen, kan endres underveis i sangteksten. Innen pop- og rock-sjangeren er det ofte to vers før første refreng og deretter veksling vers-refreng. Ofte repeteres refrenget flere ganger mot slutten av en sang, i tillegg til at en lang rekke sanger avsluttes med repetisjon av både første vers og refreng. Særegent for deler av sanglyrikken er det som på engelsk kalles «pre-chorus», som jeg velger å kalle «stikk», som er ulikt fra verset og er en opptakt til selve refrenget. Refrenget i moderne

sanglyrikk har sine røtter i omkvad fra folkevisediktningen. Det ikke lenger funksjon som en krok for hukommelsen til den som utsier teksten, men kan en slik funksjon for den som lytter til sanglyrikk. Ofte vil det være lettere å oppfatte hva som synges i et refreng fordi det er en konvensjon innen sanglyrikken at refrenget gjentas flere ganger i løpet av sangen.

### 3.3.1 Sanglyrikk skal høres

Den mest åpenbare forskjellen mellom boklyrikk og sanglyrikk, er at sanglyrikk er skrevet for å stå i et samtidig forhold til musikk, enten gjennom innspillinger, gjennom fremføring «live» som en konsert med publikum til stede, opptak av denne eller framføring i en mer privat sammenheng.

Sanglyrikk er skrevet for primært å skulle høres, ikke leses (Lindberg, 1995). Selv i de tilfeller der man ikke hører, eller leser, sanglyrikken sammen med den tilhørende musikken, vil man naturlig assosiere lyrikken og den tilhørende musikken, dersom kombinasjonen er kjent. Sanglyrikk må derfor betraktes som en ufullstendig multimodalitet. Dette innebærer at lesning av sanglyrikk fremstår som lesning av et ufullstendig verk, selv om man fortsatt kan ha glede eller nytte av å lese sanglyrikk med «boklyriske briller».

Det finnes også eksempler på at det kan være vanskeligere å lodde dybden i en sanglyrisk passasje når man hører den som sang, enn når man leser den som verbaltekst. Ulf Lindberg viser til følgende eksempel fra sangen «Supper's Ready», fra albumet *Foxtrot* av det britiske bandet Genesis:

Mum to mud to mad to dad  
Dad diddley office, dad diddely office  
    You're all full of ball  
Dad to dam to dum to mum  
Mum diddley washing, mum diddley washing  
    You're all full of ball

Dette bruker Lindberg som et eksempel på at tekstforfatteren Peter Gabriels vers, «med deras elaborerade, infantila syntax och ordval är så poetisk täta, handlar i så hög grad om den egna verbala koden, att de först kommer til sin rätt när de läsas» (Lindberg, 1995, s. 69). Det er derfor grunn til å påpeke at selv om sanglyrikken i

hovedsak må ses i sammenheng med musikken den er skrevet til, er dette ikke et absolutt krav for at sanglyrikken kan ha en egenverdi som lyrisk uttrykksform.

I tillegg til at man må ha in mente at lyrikk og musikk er tett sammenknyttet, må man enten forholde seg til den opprinnelige lyriske teksten og musikken, eller spesifisere hvilken versjon man legger under lupen, ettersom ulike arrangementer av musikken og måter å fremføre modalitetskombinasjonen på, betyr mye for helhetsopplevelsen av kombinasjonen sang og musikk. Et konkret eksempel på dette kan være forskjellen mellom Ingrid Olavas sarte «live» versjon av «Her kommer vinter'n» på NRK P3 (Olava, 2008) og den originale versjonen av låten med Jokke og Valentinerne fra albumet *Frelst* (Nielsen, J., 1991). Ingrid Olavas versjon fremføres av henne alene, hvor hun akkompagnerer egen sang på piano. Tempoet i musikken er senket og vokalen nærmest melankolsk og harmonisert, i motsetning til originalen, som er en ganske «rett fram» rockelåt med litt stakkato og til dels overstyrt vokal. For en lytter vil de to utgavene fremstå som ganske ulike, selv om både de verbale og musikalske signifikantene er de samme.

Denne summariske sammenlikningen kan også tjene til å sette fokuset på hvilken betydning modaliteten «fremføring» har for opplevelsen av både den helhetlige modaliteten låt og delmodaliteten sangtekst. Slik sett kan man se selve fremføringen som en egen modalitet.

Rocketeksten er råmateriale for en stemme, noe som kan begrense tekstens tolkningsmuligheter, men samtidig tilføyer nye i form av hvordan teksten framføres. I seg selv er dette en tolkning mellom den skrevne teksten og den opplevde sangen, sett fra lytterens side, som i det nevnte eksempelet med Ingrid Olavas tolkning av «Her kommer vinter'n».

Lars Lönnroth poengterer i boken *Den dubbla scenen* at ved studier av en tekst som er beregnet på muntlig framføring må vi prøve å forestille oss ikke bare scenen og tilskuerrommet, men også de hjelpemidler som har stått til aktørens og publikums rådighet. Han påpeker at man også må spørre seg i hvilken grad publikum har påvirket framføringen gjennom forslag og ønskemål, samt om publikum direkte har deltatt i forestillingen og altså selv blitt forvandlet til aktører (Lönnroth, 1978). I tilfellet Joachim Nielsen, som framførte sine tekster for publikum som frontfigur i Jokke og Valentinerne, etter hvert også Jokke med Tourettes, står publikum sentralt i forbindelse med konsertframføringene, først og

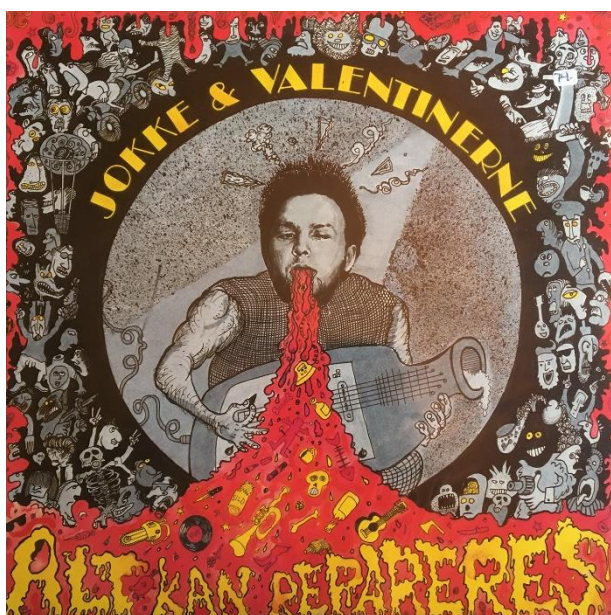


fremst gjennom å delta med allsang, å forsyne spesielt «Jokke» med øl og ved å innta scenen og «stage-dive», altså kaste seg fra scenekanten og ut blant publikum. På et konsertopptak som er gjort i 1993 kan man se at det ved flere anledninger er flere publikummere enn musikere på scenen, mens konserten pågår (Nielsen, 1993/2014). En slik dramaturgi er det naturlig nok vanskelig å gjenskape når sang og musikk strømmer ut fra ens egen platespiller eller annet avspillingsutstyr, men lett å konnotere, eller gjenoppleve, om man har vært publikummer ved en slik konsert og i ettertid spiller av musikken i en annen sammenheng, for eksempel på en fest.

### **3.3.2 Romantikken eneste inspirasjonskilde?**

Uavhengig av om man aksepterer å plassere «Jokkes» musikk, solo eller med ett eller begge band, innenfor sjangeren rock, er det god grunn til å plassere det meste av hans sanglyriske korpus innen sjangeren rock. Morten Moi omtaler rockelyrikken både som «romantikkens uekte tippoldebarn» og rockeren som «romantikerens frekke fetter» i en artikkel i tidsskriftet *Edda* (Moi, 1990). Han baserer sin analyse på Robert Pattison og hans bok *The Triumph of Vulgarity. Rock Music in the Mirror of Romanticism*, og påpeker at den såkalte autonomiestetikken slår gjennom med romantikken. Diktere fristilles fra politiske og religiøse koblinger og resultatet er framveksten av et litterært marked, hvor varen som tilbys er diktningen (Moi, 1990). Den romantiske dikter var opprinnelig en opprører mot fornuften som gjennomsyret «det moderne prosjekt. Opprøret retter seg dermed mot det kapitalistiske system, men blir selv en faktor i systemet, gjennom diktningen som vare, og blir i ettertid kanonisert av den samme kapitalistisk baserte kulturelle diskurs. Romantikeren søkte bort fra det materialistiske fokus som dominerte samfunnet i etterdønningene etter opplysningstiden og søkte igjen etter gud, som filosofer som Kant og Nietzsche effektivt hadde detronisert. Romantikeren søkte og fant, etter egen oppfatning, gud i naturen, enten det var gjennom granen som symbolsk katedral eller andre panteistiske framstillinger av omverdenen. Følelsens rett over fornuften og fri anvendelse av litterære virkemidler, som resulterte i et blomstrende billedspråk, var karakteristiske for en epoke preget av sentrallyriske dikt. Kjærligheten, lidelsen og døden sto i sentrum, ofte malt som viltvoksende metaforer, med bred verbal pensel (Moi, 1990). Det er dette Moi i likhet med Pattison ser etter, og finner, i rockens lyrikk. Rockens lyrikk er ofte like sentrallyrisk som romantikken, men søker som regel ikke ut av byen for å finne gud, men bruker oftere byen og det moderne (post)industrielle samfunnet som ramme for sitt univers. Ifølge Pattison søker ikke

rockelyrikeren etter gud, som en kraft utenfor seg selv, men derimot å guddommeliggjøre seg selv, opphøye sitt ego til noe universelt og dermed også opphever det transcendent aspekt som hadde dominert både filosofi og diktning siden antikken, eller «Take the World in a Love Embrace», som Steppenwolf uttrykker det i sangen «Born to be Wild». Dermed møtes Pattisons fokus på rockeren som skal opphøy sitt «jag» til å omfatte kosmos og «The Noble Savage» som mytisk romantisk skikkelse i en og samme rockelyriske tekst. Der antikkens tenkere så gudene som nivellert ned til sin virkelighet, mener Pattison å kunne påvise at rockelyrikken gjennom de siste fire-fem tiårene har nivellert sitt lyriske jeg ut av den normale menneskelige sfære og forsøkt å innta guds tidligere plass i universet og dermed også eliminere transcendenten som idé. På mange måter kan plateomslaget til Jokke & Valentinernes debutalbum illustrere dette poenget, men som en negasjon, ettersom motivet er rockeren «Jokke» som spiller på en gitar formet som en flaske, mens han kaster opp og flommen av oppkast strekker seg rundt hele omslaget og omslutter en mengde stiliserte



Faksimile av Jokke & Valentinernes første albumomslag, tegnet av Christopher Nielsen.

individer, som kan oppfattes å skulle illustrere menneskeheten.

Det er dette aspektet Moi velger å kalle «romantikkens uekte tippoldebarn», men det synes mindre relevant for den sanglyrikk som ligger til grunn for denne avhandlingen enn det Moi kaller «romantikerens frekke fetter». «Han» utgjør andre del av Mois artikkel og karakteriseres ifølge Moi av ironi, maskespill og parodi. Slik sett deler Moi rockens lyrikk i to hoveddeler, den sentrallyriske lyrikken, som er blottet for ironisk distanse, og den delen som snarer

baserer seg på dette sentrale virkemidlet. (Moi, 1990). Han nevner artister som Ray Davies i The Kinks, Davis Bowie og Prince i sin artikkel, men kunne nok lette ha funnet en plass i denne lille rockens ironiske «hall of fame» også for «Jokke», som nærmest kan omtales som inkorporert ironi helt fra unnfangelsen. En ting disse artistene kan sies å ha til felles er å «undergrave den banale identifikasjonen mellom sanger og tekst som sikkert snart gjør Springsteen til Gud også – ved å gjøre rockescenen til en teaterscene, popsangen til et tre-

minutters teater» (Moi, 1990. S.225). Det er i denne diskursen Joachim Nielsen blomstrer som sanglyriker, som vi skal se i analysedelen av denne avhandlingen.

Nevnte Robert Pattison og hans sentrale verk om rockelyrikken, som Moi er inspirert av, plasserer rockelyrikken ensidig i en rettlinjert arv etter den amerikanske romantiske lyrikeren Walt Whitmans arv, men påpeker også en liknende arverekke fra den britiske romantikeren William Wordsworth. Det er «jeg-et» og dets følelser som er det sentrale tema, men Pattisons omfattende og innsiktsfulle gjennomgang av rockelyrikken får et litt tendensiøst preg av at han virker mer opptatt av å presse virkeligheten inn i sin analytiske matrise, enn av å tilpasse matrisen til virkeligheten. Det er spesielt på to punkter dette, etter min oppfatning, preger Pattisons arbeid.

Det første er gjennom hans manglende omtale av modernistiske aspekter i rockelyrikken. Han nevner modernisme kun en gang gjennom hele boken, og da kun som en kronologisk etterfølgende epoke etter romantikken. Han ignorerer fullstendig de fremmedgjøringsaspekter som kan leses ut av en god del av rockelyrikken og som Ulf Lindberg er opptatt av i sin bok *Rockens text* (1995), som er ytterligere omtalt i et senere avsnitt. Det er vanskelig å se bort fra at der romantikken løfter blikket mot kosmos, enten man mener den opprinnelige eller den inverterte romantikken Pattison leser inn i rockelyrikken, senker modernismen det mot sine nærmeste omgivelser. Det synes lite fruktbart å hevde at regelen blant rockelyrikere er å hylle seg selv og sitt ego, helt på grensen mot det kosmiske, uten også å trekke inn den del av rockelyrikken som har de nære omgivelser som fokaliseringpunkt og endog bruker både ironi og iscenesettelse av egenproduserte myter, som gjerne kan gi et inntrykk av å falle innenfor Pattisons matrise, men som ved nærmere analyse snarere er dens negasjon. Det er på dette punkt vi etter min oppfatning finner skillet mellom Moïs «uekte tippoldebarn» og «frekke fetter». Det andre punktet hvor Pattisons analyse synes i overkant tendensiøs er der han argumenterer for at også rockens politiske brodd også egentlig bare er romantisk selvforherligelse. Dette underbygger han enkelte med eksempler, som burde styrke argumentasjonens troverdighet, men der utvalget av eksempler er så smalt og synes så lite representativt for rockelyrikkens politiske aspekter, at det snarere styrker den kritiske oppfatning at han er mer opptatt av å tilpasse terrenget enn å endre kartet.

Svenske Ulf Lindberg anlegger en litt annen synsvinkel enn Pattison. Han benekter ikke inspirasjonen eller arven fra romantikken, men han tar sitt utgangspunkt i tidlig modernisme i sin omfattende analyse av rockelyrikk (Lindberg, 1995). Han bruker Baudelaire og The Doors

som sitt mønstereksempel på koblingen mellom rockelyrikk og modernisme. Lundbergs bok er utgitt ni år etter Pattisons og han henviser ved flere anledninger til Pattison i til dels kritiske vendinger. Blant disse er at han påpeker Pattisons oppfatning av rocken slik: «Bokens bærende tanke är emellertid att rocken utgör en *vulgär inversion* av romantikens högkulturella estetik – der är t.o.m. «vulgaritetens kvintessens [...] grov, bullrande och smaklös»» (Lindberg, 1995. S. 23). Lindberg er også kritisk til at det i mange framstillinger av rocken kun fokuseres på hovedstrømmens tradisjon, uansett hvor sentral den måtte være. Denne slagsiden forbindes også med en kjønnsproblematikk, hvor Pattison påpeker at rock er en «påtagligt *manlig* yttrycksform (Lindberg, 1995. S. 57). Dermed har han valgt en smal definisjon av sitt objekt, som i senere tider kan synes umulig å opprettholde, når den «vita mainstreamrocken altmer framstår som en romantisk ``malestream`` bland många andra» (Lindberg, 1995. S. 57). Lindberg påpeker at skillet ligger i at denne ``malestream`` påstår å være en universell realisme som antyder at «romantikk» bare er irrasjonelle projeksjoner i den kvinnelige psyke. Dermed blir faren at jo større vekt man tillegger denne hovedstrømmen, jo mer øker faren for at andre, som svarte eller kvinner, og deres erfaringer blir stilltiende marginalisert (Lindberg, 1995). Dermed synes Lindberg å støtte påstanden om at Pattison er mer opptatt av å få alt innholdet i rockelyrikken til å passe sin form enn av å fange opp de mange nyansene innen rockelyrikken som kan finnes i utkanten av sjangerens hovedstrømmer.

Lindberg mener på sin side at den intertekstuelle og interkulturelle areaen som rocken frammaner og distanserer seg fra kan beskrives som et triangel hvor hjørnene utgjøres av:

- 1) den trista vardagliga erfarenheten av det moderna,
- 2) den hegemoniska highbrow-kultur som distanserar sig från denna erfarenhet genom at intellektualisera den och
- 3) de «kommersiella» populärkulturella genrer som försöker släta över den (Lindberg, 1995, S.56).

Praktisk sett betyr dette at rocken, i motsetning til mye annen populærmusikk, skaper rom for ekspressiv individualisme, som ikke går av veien for det uskjønne, og derigjennom nærmer seg modernismens prosjekt. Videre påpeker han også at rocken, i modernistisk tradisjon, anser at «det nye» har en egenverdi, og samtidig utgjør en motpol mot det opprinnelige som romantikken har en hang til.

Som nevnt overfor setter Moi et skille ved ironisk distanse mellom den direkte nedarvede, men kanskje inverterte, romantikken og den mer modernistisk pregede selviscenesettende delen av rocken og dens tekst. Han nevner «pop-sangen som tre-minutters teater», som kan være karakteristisk for en del av Joachim Nielsens tekster. Det er ikke noen nødvendig

motsetning mellom dette og den klart romantisk inspirerte identifikasjonsfaktoren, «identifikasjonen mellom sanger og tekst, og dermed mellom lytter og tekst, lytter og sanger, er grunnleggende for rocken som verbal kommunikasjonsform» (Moi, 1990), men forskjellen utgjøres av om teksten og presentasjonen av denne er gjort med ironisk distanse. Om dette i alle tilfeller gjelder for «Jokke», som Joachim Nielsens artistiske alter ego, kan nok diskuteres, men det var nok ment å skulle være slik.

#### **4. Analyse av syv sanglyriske tekster**

For å kunne besvare avhandlingens hovedspørsmål er det nødvendig å analysere hvordan de fem karakterene fremtrer i Joachim Nielsens tekstunivers. Syv sanglyriske tekster inngår i empirien for denne analysen. Jeg vil gjennom ekskurser knytte enkelte av sangtekstene til en egen kontekstuell eller diskursiv sammenheng, selv om flere av dem berører de samme kontekstene og diskursene. Det vil, der det faller naturlig, bli anført referanser fremover eller bakover i analysen av den grunn. I tillegg vil jeg nærme meg tre av tekstene med mer spesifikt tekstteoretiske perspektiver. Låtene «To fulle menn» og «Telefonen ringer» vil først og fremst bli belyst i en litteraturteoretisk sammenheng, mens «Kleggen og Knugern» vil bli analysert i lys av retorisk teori. Begge disse tilnærmingene vil også bli brukt for de øvrige tekstene, men er noe mindre vektlagt enn kontekstuelle og diskursive tilnærminger.

Analysen er delt i to hoveddeler. Første del omhandler de fire tekstene der Goggen nevnes. De tre andre låtene, hvor Hr. Smith, Annie, Kleggen og Knugern forekommer, vil utgjøre andre del. Hr. Smith og Annie forekommer i hver sin låt, titulert med karakterens navn og Kleggen og Knugern omtales sammen i en låt, også titulert med deres navn. I tillegg vil jeg gjennom analysen vise til enkelte andre tekster av Joachim Nielsen, både tekster som inngår i forestillingen og enkelte som ikke gjør det. Dette gjør jeg for å underbygge enkelte perspektiver på Joachim Nielsens lyriske univers.

Siktemålet med sangtekstanalysen som helhet er å identifisere trekk ved disse fem karakterene og funksjoner de har i forhold til motiver og temaer i tekstene. Resultatet vil bli vurdert potensielt tekstinternt, kontekstuellt eller diskursivt råstoff for viderediktning.

Den delen av Joachim Nielsens sanglyriske univers som utgjør empirien i denne avhandlingen berører først og fremst fire eksistensielle tematikker: Rus, med tilhørende bakrus, kjedsomhet, angst og psykiske problemer, samt utenforskap, med en tilhørende konfliktlinje langs en «vi-dem» akse.

## 4.1 Hvem er Goggen og hva er hans funksjon?

De fire tekstene hvor Goggen opptrer ble publisert på tre ulike album over en tidsperiode på fire år. Den første sanglyriske presentasjonen av Goggen finner vi i en av Joachim Nielsens mest populære låter, «To fulle menn», fra bandets andre album, *Et hundeliv* (1987). Deretter finner vi Goggen i to tekster som er publisert gjennom albumet *III* (1990), disse er «En perfekt dag» og «Telefonen ringer». Den siste teksten der Goggen figurerer er «Eller var det en drøm», fra albumet *Frelst* (1991).

Det er i tillegg lett å tenke på Goggen når man hører og/eller leser den selvbiografiske teksten til låten «Bestevenner», som ble spilt inn av bandet Jokke med Tourettes i 1997, slik Janss & Refsum gjør det når de omtaler den (2013). Goggen nevnes ikke eksplisitt i teksten, derfor vil den bare bli sporadisk omtalt for å underbygge Goggens sentrale rolle både i Joachim Nielsens sanglyriske univers, og som dramatisk karakter i *Verdiløse menn*. Heller ikke låten «Bestevenner» inngår i musikalen.

### 4.1.1 Goggen og «jeg» - rider igjen

Goggen omtales første gang i «To fulle menn» fra albumet *Et hundeliv*. Låten er blant Jokke & Valentinernes mest kjente og populære låter og gikk helt til topps i NRK P3 og Sprits lytter- og leserkåring av Norges beste rockelåt i 2005 (Holen, 2005). Teksten ble også rangert som den nest beste norske sanglyriske teksten gjennom tidene under Bjørnsonfestivalen i september 2017, kun overgått av Erik Byes «Vår herres klinkekule» (Bjørnsonfestivalen, 2017). Det skal være usagt hvilken rolle populariteten i seg selv spiller i en slik tekstkåring, men at den bidrar er det neppe tvil om. Sangteksten er kort og knapp og det er ikke så mye å ta tak i for en analytiker, på et denotativt nivå. Denne teksten må også leses mellom linjene.

Det første verset i teksten trekkes fram av Janss og Refsum (2013) dels som eksempel på Joachim Nielsens sanglyrikk generelt, men også som et eksempel på overraskende språklige vendinger og en karnevalesk skildring. Teksten er i sin helhet som følger<sup>5</sup>:

#### **To fulle menn**

Ketchup på skjorta – og sennep i rævva.  
Goggen fikk juling - og jeg blei tævva.  
Vi skulle på kino - men hva fikk vi se,  
en sjappe med alkohol – og, og det var det

---

<sup>5</sup> Transkriberingen av alle tekstene er utført av meg i nært samarbeid med veileder Bjarne Kristian Markussen. Jeg lener meg delvis på teksttranskripsjonen fra nettstedet [www.genius.com](http://www.genius.com), som er korrigert ved gjennomlytting. Ingen av albumene som utgjør empirien for avhandlingen inneholder transkriberte sangtekster.

To fulle menn - rider igjen.  
To fulle menn - rider igjen.  
To fulle menn - rider igjen.

Goggen fikk lønning - og jeg var blakk.  
Det er ingen av oss som går rundt og speller sjakk.  
Så hva skal en gjørra - skal en legge seg ned,  
eller slå ut håret - og stikke ut et sted?

To fulle menn - rider igjen.  
To fulle menn - rider igjen.  
To fulle menn - rider igjen.

Ketchup på skjorta - sennep i ræva.  
Goggen fikk juling - og jeg blei tævva.  
Vi skulle på kino, men hva fikk vi se,  
en sjappe med alkohol - og det var det.

To fulle menn (to fulle menn) - rider igjen (rider igjen).  
To fulle menn (to fulle menn) - rider igjen (rider igjen).  
To fulle menn (to fulle menn) - rider igjen (rider igjen).  
To fulle menn (to fulle menn) - rider igjen.  
To fulle menn - rider igjen.

Først en summarisk gjennomgang av det musikalske ved låten. Introduksjonen er et lett, lyst og litt tilbakeleent gitarriff, ganske likt introen til David Bowies låt «Janine» fra albumet *Space Oddity* (Bowie, 1972, spor 5). Riffet utgjør også de fire første taktene av verset og gjentas to ganger, før trommer og så piano og bass kommer inn ved starten av første vers. Dette G-dur teamet gjentas så for hver verselinje gjennom første vers, mens et tilsvarende lettbeint D-dur tema akkompagnerer refrenget, dog med en utgang i B-moll i den tredje refrenklinjen, som antyder en skyggeside til den ubekymrede følelsen musikken ellers skaper. Etter en solo med halvakkustisk gitar, etter andre refreng, gjentas temaet fra introen, men denne gangen avbrytes musikken mens verselinjen innledes acapella, med en lavmælt inntoning av grunntemaet nesten umiddelbart etter vokalen. Dette gjentas for alle de fire verslinjene, noe som gjør låten svært allsangvennlig ved framføring på scenen, fordi publikum får en opptakt til å synge med.

Det lettbeinte musikalske uttrykket står i skarp kontrast til hendelsene som beskrives i teksten. Dette gir hele låten en antitetisk struktur som kommer til uttrykk gjennom forholdet mellom musikken og lyrikken, men som også preger sanglyrikken. Det antitetiske er mest markant ved at en lettbeint og glad poplåt, ledsages av en tekst som forteller at den ene får juling og den andre arresteres, som må karakteriseres som alvorlige konsekvenser av en tur på byen. Denne dobbeltheten er ganske typisk for Joachim Nielsens sanglyriske og musikalske univers, som vi også skal se i senere analyser. I «To fulle menn» er det tydeligst gjennom hvordan alvorlige konsekvenser av en litt vel fuktig tur på byen formidles nærmest med et

skuldertrekk. De synes altså å ha den ironiske distansen til de alvorlige følgene av byturen, som Morten Moi mener preger det han kaller «romantikerens frekke fetter» (Moi,1990).

Strukturen i teksten «To fulle menn» er enkel og oversiktlig, versene har fire linjer og rimer aaBB og refrenget består av en linje som synges tre ganger. Teksten er en liten fortelling, altså episk i sin karakter. Den starter nærmest in medias res gjennom det karnevaleske «ketchup på skjorta – og sennep i rævva», før slutten serveres umiddelbart og beskriver konsekvensene av det lyriske jeg og Goggens tur på byen. De roter til en planlagt, uskyldig kinotur gjennom å besøke «en sjappe med alkohol». Slutten av fortellingen avsløres i første vers, mens andre vers består av noen stikkord som skal være en slags forklaring på, nærmest som en unnskyldning for, hvorfor det endte som det gjorde. Det aller meste av fortellingen er altså en ellipse, hvor lytteren selv må fylle inn det som kan ha skjedd.

Petter Aaslestad skriver i boken *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori* (2013) om ulike nivåer innen narrasjonen og at det først og fremst er det han kaller kontekstnivået som kommer i betraktning i forbindelse med ellipser, som vi finner i «To fulle menn»:

«Kontekstnivået defineres som det i en fortellende tekst som er logisk implisitt, men ikke direkte uttrykt. I slike fiktive univers er det for eksempel alltid en rekke objekter – i form av gjenstander, handlinger, tilstander osv. – som ikke gis direkte plass i fortellingen, men som *impliseres*, idet vi med letthet kan tenke oss til dem» Aaslestad (2013, S. 30).

For at vi «med letthet kan tenke oss til dem», er det en fordel å kjenne til tekstforfatterens univers, dets koder og den kontekst teksten springer ut av. Dette er tre sentrale begreper i Lars Lönnroths analyser av muntlig diktning. Han hevder at det ofte er nødvendig å forstå den muntlige tekstens tilblivelsesprosess for å forstå dens univers. Man må prøve å leve seg inn i det miljø der sjangeren først ble skapt og i det miljø der den teksten man interesserer seg for først ble framført for sitt publikum. I spenningen mellom disse to miljøene har tekstens «indre» miljø, dens fiktive verden, fått sin form (1978). Slik innsikt vil hjelpe leseren/ lytteren i meddiktning for å fylle det tomrommet i fortellingen som Wolfgang Iser mener gir leseren, eller lytteren «et tilbud om at medvirke» (Iser, 1981, s. 112). Jeg vil komme nærmere inn på dette miljøet og hva som preget samfunnet i den perioden Nielsen diktet sine sangtekster under analysen av «En perfekt dag» om litt. At tomrommet i «To fulle menn» er stort og at den sanglyriske teksten er fortettet språk, kan ingen komme fra.

Språket i teksten er lett sosiolektisk, spesielt gjennom det dysfemiske uttrykket «rævva», som «Jokke» uttrykker slik at ikke er tvil om det inneholder dobbel konsonant. Andre ord som



peker i samme retning er «tævva», «sjappe» og «gjørra». Sosiolektisk preget språkføring er nokså typisk for Nielsen, men vi skal senere se at han også sjonglerer med flere ulike språkformer i deler av sin sanglyrikk.

Slik poetisering av hverdagspråk er ganske typisk for rockelyrikken og føyer seg inn i en lang tradisjon av folkediktning. Ulf Lindberg poengterer at teksten, fra et syntaktisk synspunkt, sørger for at musikken utstyres med omverdensreferenter, eller en semantisk dimensjon. Denne kan spenne fra å gestalte en mening til å være komplette narasjoner. I tillegg virker den gestaltede teksten som en sterk appell til lytteren. Han hevder videre at fordi generiske konvensjoner står sentralt i rocken har ordet en sentral funksjon som en betegnelse på stilen (Lindberg, 1995:70ff). Det kan føres som argument for å sjangerplassere Joachim Nielsens tekster som rockelyrikk, selv om det musikalske aspektet ikke alltid er like enkelt å sjangerplassere. Rocketekster konnoterer også i en viss grad det populære, i kraft av sitt blotte nærvær sammen med musikken, men også på grunn av sin emosjonalitet og forankringen i et hverdagspråk. Dette fører fra et performativt synspunkt også til at teksten gjør det lettere for lytteren å tilegne seg låten, huske den og reprodusere den. Lindberg mener også teksten gjennom en populær «Verfremdung» kan gi stemme til følelser og tanker som lytterne ikke selv evner å uttrykke, i alle fall ikke like godt. Dette skjer både gjennom poetisering av hverdagspråk, og gjennom å gjøre det til sang (ibid). Poenget er å skape identifikasjon med det artisten synger om, men også med artisten som «person», enten denne er bevisst iscenesatt eller bare har oppnådd en «rolle» som konsekvens av sitt virke som artist.

Den denotative teksten i «To fulle menn» gir ikke en analytiker all verden å arbeide med. Derfor er det nærliggende å kontekstualisere analysen av teksten og prøve å tolke betydningen av det som ikke sies, men som utgjør et tomrom som åpner opp for leserens tolkning og mulighet til å knytte sammen det som uttrykkes foran og etter tomrommet. Slike tomrom utgjør ingen mangel i en tekst, men tvert om en forutsetning for at den kan oppnå sin virkning (Iser, 1981). Dette tomrommet er i «To fulle menn» betydelig mer omfangsrikt enn det som denotativt er uttrykt i teksten. Det er trolig også dette tomrommet som gjør at teksten har oppnådd statusen som en av de fremste sanglyriske tekstene i landet, selv om låtens popularitet nok også har bidratt. En av konvensjonene som kjennetegner lyrikk er, ifølge Janss og Refsum, betydningstetthet, eller fortettet språk. Det kan bety å si mye med få ord, men innebærer også at det som ikke sies kan være like viktig som det som sies i en lyrisk tekst. Dette kan «To fulle menn» være et godt eksempel på.

## **Tekstlinje med mytisk opphav?**

Anslaget framstår som karnevalesk. Janss og Refsum (2013) påpeker at første verselinje «Ketchup på skjorta» nok er noe de fleste av oss har opplevd, men at det bare blir gjetning hvordan det lyriske jeg fikk «sennep i rævva». Det er lett å gi dem rett i den betraktningen, selv om det kan være en kobling til et rykte blant demonstranter i Oslos polariserte politiske klima på 1980-tallet. Ryktet var at hvis man sprutet sennep i baken til politihestene som ble brukt på dels å holde orden på, dels å spre demonstranter, ofte såkalte «Blitzere», ville hestene «ta ut». Med andre ord bli ukontrollerbare for det ridende politiet. Jeg observerte aldri at metoden ble forsøkt i praksis, gjennom deltakelse ved flere av disse demonstrasjonene. Myten kan være bakgrunnen for Nielsens tekstlinje «sennep i rævva». Det stemmer i alle fall overens med at det lyriske jeg og Goggen «tar ut» under sin bytur.

En annen myte som kan underbygge en slik tolkning er at dersom man spruter sennep i baken på en katt, vil den løpe rundt i ring til den dør; «ta ut» med fatale konsekvenser. Et søk på dette fenomenet på Google viser at mange har hørt det, men ingen oppgir å ha erfart det. Et forsøk på en forklaring er at syren i sennepen etses kattens endetarmsåpning og derved forårsaker at katten prøver å løpe fra smerten, i verste fall helt til den dør. Hvorvidt myten holder vann, vites ikke, og av hensyn til dyrevelferden er det å håpe at ingen tar seg bryet med å finne det ut i praksis. Uansett er det et visst mytisk grunnlag for å kunne tolke «sennep i rævva» som en forklaring på at de to svirebrødrene ble rabierte under sin bytur.

En langt mer prosaisk tolkning er at det rett og slett kan være en metafor for diaré. Det er et kjent fenomen at overdreven bruk av rusmidler kan medføre betydelige forstyrrelser i mage-tarmfunksjonen, så dette kan synes som en mer nærliggende og logisk tolkning, men med langt mindre vidløftige konnotasjoner enn den mytebaserte.

Starten på teksten må sies å være i et fortettet språk og således i tråd med boklyriske krav om betydningstetthet. Dette gjelder både de to referansene til nattmattilbehør, men også de to påfølgende linjene: «Goggen fikk juling - og jeg blei tævva». Det fremgår ikke hva Goggen gjorde som sørget for at han fikk juling, ei heller av hvem julingen ble gitt. På samme måte sier ikke teksten noe om hvorfor det eksplisitte lyriske jeg ble arrestert, som «tævva» er et slanguttrykk for.

Det ligger ikke så lite dramatisk innebygd i to slike konsekvenser av en tur på byen. Hvordan lytterne fyller inn dette tomrommet, vil avhenge av deres forhold til kontekstnivået som

Aaslestad nevner og forståelsen av den koden Lönnroth opererer med, samt hvordan den harmonerer med konteksten Joachim Nielsens tekster stammer fra, som er avgjørende for det univers koden og konteksten til sammen etablerer. Samtidig kan nettopp dette tomrommet bidra til å forklare tekstens vedvarende aktualitet og popularitet, gjennom at nye generasjoner med utgangspunkt i sin forståelseshorisont, ganske fritt kan meddike for å fylle tomrommet.

I andre del av verset får vi en slags forklaring på hvorfor det endte som det gjorde, først gjennom en planlagt kinotur, som ble avlyst så snart de fant et sted som solgte alkohol. Slik verselinjene er formulert virker det som oppdagelsen av alkoholutsalget kom som en overraskelse: «Vi skulle på kino, men hva fikk vi se/ en sjappe med alkohol og, og det var det», men det er nærliggende å tolke denne delen av teksten ironisk. Det som klart fremkommer gjennom andre halvdel av dette første verset er at det lyriske jeg og «Goggen» har begrenset impuls kontroll, noe «en sjappe med alkohol, og, og det var det» er en klar indikasjon på. Dette underbygges også av konsekvensene; julingen og arrestasjonen.

Vi vet hverken hvorfor eller av hvem Goggen får juling, det er heller ikke så mange kroker å henge en sikker tolkning av dette på. Etersom det lyriske jeg blir arrestert og Goggen får juling, og dette omtales i sammenheng, er det grunn til å tro at det er to ulike konsekvenser av en og samme hendelse. Trolig er det en form for ordensforstyrrelse. Om det er en krangel med noen som ikke er nevnt i teksten eller om de to svirebrødrene selv sørger for en ordensforstyrrelse, vites ikke – her er det fritt fram for leseren og lytteren å dikte videre.

Her er det også naturlig å trekke fram låten «Bestevenner», hvor siste del av refrenget går som følger:

«Og vi drakk og vi lo og blei nekta og pælma på gata  
og vi sloss og fikk bank og dro hjem og drakk mer og hata  
hele verden, vi to mot hele verden» (Nielsen, J., 1997, spor 4).

Disse linjene kan også bidra til å fylle det store tomrommet teksten i «To fule menn» etterlater seg og samtidig peker de mot et annet sentralt perspektiv i Joachim Nielsens lyriske univers, «vi mot dem», som jeg går nærmere inn i gjennom analysen av spesielt «Hr. Smith» og til en viss grad «Telefonen ringer».

### **Antitetisk struktur**

Refrenget er enkelt og allsangvennlig: «To fulle menn - rider igjen», som gjentas tre ganger, dels med koring som et ekko av vokalen. Selv om verselinjen er enkel, kan vi også her spore en viss fortetting. For det første kan vi lese ut av denne enkle linjen at fyllekula ikke var en

engangsforeteelse, disse to har vært på fylla sammen før. I tillegg er det en klar allusjon til Western-sjangeren, spesielt filmsjangeren, i det faktum at de to rir, det gjør man sjelden i Oslo sentrum, som er det normale revir i Joachim Nielsens tekstunivers. I tillegg kunne refrenglinjen fungert som tittel på en (spaghetti-)westernfilm, om man bare byttet ut ordet «fulle». Når vi føyer til at det i låtens andre del også forekommer munns spill (meg bekjent den eneste låten av Joachim Nielsen hvor slikt finnes), kompletteres westernreferansen.

Hva innebærer så en slik referanse? Jo, to menn kommer til en by, «oppdager» en saloon, drikker mer enn de bør og det ender dels med juling, dels i buret til sheriffen. Første vers kan altså underbygge westernreferansen, ved at to unge menn opplever Oslo sentrum midt på 1980-tallet som litt «Wild West», med markedsliberaliseringen og jappetiden, som et slags «Klondyke». Dette kulturelle bakteppet kan også være med å underbygge en slik tolkning.

Her ser vi også tydelig det antitetiske preget i teksten. Musikken og tekstens semantiske innhold gir ulike inntrykk og følelser. Innen teksten står komikken, først og fremst ved ketchupen på skjorta og sennepen i «rævva», konsentrert antitetisk til tragedien, gjennom juling og arrestasjon, i første vers. Ikke i like sterk grad, men likevel markert, står versene antitetisk til refrengene, der vi i versene får servert en scenisk singulativ fortelling, en hendelse fortelles en gang, får vi i refrenget en svært ordknapp iterativ refererende fortelling; det som skjer flere ganger, fortelles en gang (Aaslestad, 2013). I dette tilfellet «To fulle menn – rider igjen», som også repeteres. I tillegg til dette alluderer låten til «The Wild West», samtidig som scenene etter alt å dømme foregår i Oslo på 1980-tallet. De to svirebrødrenes foretrukne fyllekule settes også i relieff mot den innadvendte og stillferdige aktiviteten sjakk.

Det andre verset tilføyer lite til den episke ellipsen fra første vers. Først får vi en praktisk opplysning om at Goggen hadde penger, mens det lyriske jeg var blakk, som igjen markerer tekstens antitetiske preg. I neste linje understrekes det at ingen av dem «går rundt og speller sjakk». At aktiviteten sjakk nevnes skyldes nok primært at det er et egnet nødrim, noe Joachim Nielsen bruker i flere sammenhenger. Sjakken kan også fremstå som symbol på en konvensjonell fritidsaktivitet. At de to er et par festløver forsterkes med spørsmålet som innleder neste vers: «Så hva skal en gjørra - skal en legge seg ned/ eller slå ut håret og stikke ut et sted?». «[L]egge seg ned» er en tydelig antitese til «slå ut håret og stikke ut et sted». Her bruker Nielsen en semantisk konvensjon i form av «slå ut håret», hvis konnotasjoner er å feste, men hvis etymologiske opphav henger sammen med at kvinner har fri fra arbeidet, hvor de tradisjonelt ofte har håret bundet opp. Eller med ugifte kvinner, som tradisjonelt har gått

med håret slått ut, mens gifte kvinner har hatt det bundet opp eller dekket med et hodeplagg. Begge disse opprinnelige konnotasjonene har sine røtter i en tid lenge før denne teksten ble skrevet. Om dagens ungdom vil oppfatte denne kulturelle koden er noe usikkert og illustrerer igjen behovet for å ta kode, kontekst og univers ved tekstens tilblivelse med som ramme faktorer ved nærlesing av teksten. Konvensjonen kan også stå som et eksempel på selvrefleksivitet, som Janss og Refsum trekker fram som en annen av fem konvensjoner som kjennetegner lyrikken. Selvrefleksiviteten er et tegn på hvordan tekster forholder seg til andre tidligere tekster eller kulturelle fenomener, som både westernreferansene og uttrykket «slå ut håret», er eksempler på i denne teksten.

Det sentrale element i teksten er i denne sammenheng karakteren Goggen og hva som kjennetegner ham. Vi får gjennom teksten vite fire ting om Goggen, det ene er at han får juling, det andre at han har begrenset impuls kontroll. Det tredje at han har en tydelig hang til rus og for det fjerde at han har jobb, ettersom han får lønning og kan spandere på sin svirebror. I låten «Bestevenner» heter det: «Du var også fast ansatt, kjørte gaffeltruck på fabrikk» (Nielsen, J., 1997, spor 4), så vi kan anta det er det han belønnes for. Han er med andre ord en utagerende person, men samtidig en smule konvensjonell, ved at han faktisk har en jobb.

Tematisk berører teksten to av fire sentrale eksistensielle tematikker i Joachim Nielsens lyriske univers, rus og kjedsomhet. Kjedsomhet vil bli behandlet i forbindelse med analysen av låten «Annie», som er den siste analysen i dette kapittelet. Rusen som tematisk diskurs kan danne en naturlig overgang til den neste tekstanalysen, som tar for seg låten «En perfekt dag».

#### **4.1.2 En perfekt dag med rus, i sus og dus**

Odd Are Berkaak tar i sin artikkel «Trippin the light fantastic» for seg rockens forhold til rus og flere momenter fra den artikkelen kan passe som en matrise å legge over store deler av Joachim Nielsens tekstunivers. Berkaak mener forskningen rundt rusbruk «har konsentrert seg for mye om *fragmentering* av den verden rusen distanserer seg fra, og for lite om *sammenheng* i den verden rusopplevelsen aktualiserer» (1992, S. 115). Han er opptatt av hvilke forestillinger rusen samler i seg som bilde på en væremåte. Data for å undersøke dette henter han fra rockens verden. Berkaak bruker begrepet «ekspressiv individualisme» for å beskrive den gjennomgående livsfølelsen i rock and roll. Tråder trekkes, i likhet med Pattison, tilbake til den amerikanske poeten Walt Whitman, som mente frihet framfor alt var frihet til å uttrykke seg selv mot alle begrensninger og konvensjoner. Denne friheten utnytter Joachim

Nielsen i stor grad i sin sanglyrikk, men ofte får lytteren bare servert enten begynnelsen på ruseskapadene eller resultatene av dem, og noen få ganger som i «To fulle menn»:

Begynnelsen og resultatene. Sammenhengen Berkaak viser til må lytteren og leseren svært ofte meddikte selv. Det aktualiserer igjen fordelene med kjennskap til det univers den muntlige lyrikken stammer fra.

På Jokke & Valentinernes tredje studioalbum, *III* (1990), opptrer Goggen i to av låtene, «En perfekt dag» og «Telefonen ringer». Som så mange andre av Joachim Nielsens låter er motivkretsen for begge disse sangtekstene rus og/eller bakrus. Disse tekstenes motiv og tematikk kan stå som markører for et generelt stemningsskifte i Joachim Nielsens univers, fra å dreie seg om «gladfylla» til i sterkere grad å ta for seg de mørkere sidene ved livet og rusen som tema. Ettersom «En perfekt dag» handler om rusens glade sider, mens «Telefonen ringer» handler mer om bakrusens mørke sider, velger jeg å ta for meg «En perfekt dag først».

Det er lett å tenke på Lou Reeds låt «Perfect day» (1972, spor 3) som intertekstuell referanse når det gjelder teksten i «En perfekt dag». Musikalsk har de to låtene lite til felles i versenes komp. Der Reeds låt er en langsom, litt melankolsk og symfonisk melodi, er «En perfekt dag» en låt med synkopert rytme og ganske høyt tempo. Slik jeg måler tempo er Reeds en 46 bpm (beats per minute), mens Nielsens er 130 bpm. Det gir ulikt musikalsk preg og følelse. Reeds musikk i versene er veldig fokusert på melodilinjer og har svært dempede rytmiske markeringer, mens «Jokke»s er sterkt preget av rytmene i verset, som underbygger ulikhetene. Refrengkompet i «En perfekt dag» er mer symfonisk komponert og fremført og gir en følelse av åpenhet og ro, som ligger nærmere de symfoniske trekkene i Reeds refrang. Dermed er det både klare forskjeller og enkelte fellestrekk i de to musikalske uttrykkene. Dette kan ha en sammenheng med låtenes tematiske innhold. Uten å gå langt inn i analyse og tolkning av «Perfect day», synes det å herske uenighet om tolkning av teksten. En rask titt på en lang tråd i en forumpost på nettet om emnet viser at flere mener at det er en skildring av en dag i heroinrus, men at den også kan tolkes på flere andre måter (Peerke, 2007).

Reeds tekst inneholder et eksplisitt du, som det lyriske jeg takker for en perfekt dag. Den består av diverse aktiviteter, Sangria i parken, en tur i zoo og en tur på kino. Det kan være naturlig å tenke at «du» representerer et menneske, men det er samtidig ingen ord eller linjer som eksplisitt bekrefter dette. Den kan også tolkes som en hyllest til rusen, som et «du» som løfter det lyriske jeg til å føle seg som en som er god og som holder det lyriske jeg i gang (Reed, L, 1972, spor 3). Samtidig medfører dette «du» at alle problemer overlates til seg selv

og at det de gjør, gjør de alene. Dette kan tolkes som at Reed fører en dialog med sin egen tilstand som resultat av overskridelsen inn i rusens univers, der han kan være alene med rusen, gå på kino med den, mate dyrene i zoo og drikke Sangria i parken. Sangen avsluttes med en tekstlinje som gjentas fire ganger: «You're going to reap just what you sow» (Reed, L, 1972, spor 3). «Du kommer til å høste akkurat det du sår» (*min oversettelse*), som kan oppfattes som et frampek om at det lyriske jeg vet nøyaktig hva som blir konsekvensen av den perfekte dagen, så nøyaktig at det neppe er rom for menneskelig uforutsigbarhet i form av en annen person. Derimot kan linjen oppfattes som en påminnelse til seg selv, som nå er representert av «du», om at etter den perfekte rusen kommer den tunge bakrusen, med andre ord høstes akkurat det som ble sådd. Jeg heller derfor mot tolkningen om at det er heroinen som har rollen som «du», ikke et annet menneske.

Joachim Nielsens tekst kan også indirekte ses som en støtte til heroin-tolkningen, ettersom Nielsen fokuserer på rusen som grunnleggende for sin perfekte dag, «madammen» er bare med ved utgangen fra og inngangen til natten, men har ingen uttrykt rolle i selve den perfekte dagen. Det mer oppjagede og lystige musikalske preget i versene kan også symbolisere forskjellen på alkoholrus og heroinrus. Der «Jokke» blir litt hektisk og lykkelig på fylla, blir Reed rolig, avslappet og melankolsk på sin heroin.

I likhet med «To fulle menn» er teksten i «En perfekt dag» episk, men med større detaljrikdom i oppsummeringen av en perfekt dag i det lyriske «jeg-ets» liv.

En perfekt dag er en lett dur-preget poplåt, hvis tekstmotiv er en oppsummering av en dag i det lyriske jegets liv. I likhet med «To fulle menn» er språkbruken til dels sosiolektisk. Rimstrukturen, som dels består av fullkomne parrim, dels av ufullkomne, er aabbccdd. Allerede i de to første linjene finner vi det første ufullkomne rimet «morran» og «madamen». Til gjengjeld har første linje en tirade med vokaliske assonansinnrim gjennom ordene «[sto] opp klokka tolv om morran», hvor samtlige ord inneholder samme vokal, men hvor fem av seks uttales som «å» og skaper det assonantiske innrimet. Interessant er det at de to minst fullkomne rimene i hele teksten omfatter «madamen». Det kan oppfattes som å underbygge at hun ikke passer inn i den perfekte dagen. Rimstrukturen bidrar til følelsen av en lett og ledig låt som det er lett å følge teksten i.

Det er lite annet enn idylliserende innhold i selve sanglyrikken og melodien er fullstendig fri for mollstemte innslag. Tekstmessig finner vi ett unntak fra idylliseringen i form av siste verselinje i andre vers, «[S]i meg, vil jeg noen gang lære». I likhet med det minimalistiske

mollakkordinnslaget i «To fulle menn», antyder denne linjen at det lystige og ubekymrede også har en skyggeside, men den antydes bare forsiktig.

Sto opp klokka tolv om morran,  
spiste frokost med madamen.  
Slapp ut katta og leste avisen  
i den friske sommerbrisen.  
Tok en taxi ned til byen,  
jeg var rik, jeg var stinn av gryn  
Drakk meg full i det fine været,  
si meg, vil jeg noen gang lære

Etter første vers følger et stikk som kun består av «la, la, la ...», som understreker den lettbenete stemningen i låten.

Noen sentrale momenter fra tekstens semantiske innhold må også nevnes. Det første er at «madamen» ikke egentlig har noen rolle i den perfekte dagen, noe som synes helt uproblematisk for det lyriske jeg. Hun er kun med for å ramme dagen inn og symboliserer stabilitet på samme måte som at det lyriske jeg har et hjem og en seng å vende tilbake til. Det andre er at dagen er preget av rus og ubekymret rikmannslevned, som «Dry Martino» og koteletter på «Casino», et kjent utested i Oslo på den tiden teksten ble skrevet.

Traff på Goggen nedpå stripa.  
Han var blakk og jeg var drita.  
Tok en svipptur inn på Casino,  
hadde koteletter og Dry Martino

Det tredje er det selvrefleksive metapoetiske momentet i avslutningen av siste vers: «så skreiv jeg ned denne sangen/ og gikk og la meg med madamen». Det faktum at «denne sangen» ble skrevet ned som avslutningen av den perfekte dagen, kan ses som en kommentar til avslutningen av teksten i «Pefect day» av Lou Reed: «You're going to reap just what you sow», eller «du vil høste akkurat det du sår». «Jokke» har en perfekt dag på fylla som ender med at han skriver nok en populær låt, som sikrer ham inntekter til å gjøre akkurat det samme igjen. Dette er fortellingen til et lyrisk jeg som føler seg ovenpå.

Kom hjem klokka tre om natta,  
spiste speilegg og slapp inn katta.  
Så skreiv jeg ned denne sangen  
og gikk og la meg med madamen

Rusen er hovedtema i teksten og det er kun gladrusen, oppturen, vi presenteres for. I «To fulle menn» endte rusen opp med juling og arrestasjon, uten at det vekket bekymring. Denne perfekte dagen ender med en nok en låt som selger godt og danner grunnlaget for at flere slike



dager kan oppleves. Rusen er bare glorifisert, bortsett fra det lille streif av selvreflekterende skygge som er nevnt ovenfor: «Si meg, vil jeg noen gang lære».

Odd Are Berkaak har som nevnt studert rus som fenomen og funnet sin empiri i rockens diskurs. Hans fokus er «hvilke forestillinger rusen samler i seg som et *bilde* på en væremåte» (Berkaak & Ruud, 1993, S. 115). Han skriver at russpråket er en måte å dramatisere annerledeshet og derigjennom markere sin uavhengighet fra «de andre». Berkaak skriver ikke spesifikt om alkoholrus, men hele spekteret av rusmidler som kan knyttes til rocken som identitetsmarkør. Joachim Nielsen skriver på sin side kun om alkoholrusen i denne teksten, men utvider senere rusmotivene sine. Uavhengig av hvilke(t) rusmiddel som inntas, er rusen en villet terskeloverskridelse, så sant inntaket er gjort med viten og vilje. Overskridelsen innebærer blant annet ifølge Berkaak at «[D]et er som en omvendt sosialisering, hvor omgivelsene ikke internaliseres i individet, men kreftene i individet eksternaliseres i omgivelsene og omdanner dem» (Berkaak & Ruud, 1993, S. 115). Rusdiskursen dreier seg altså om å gå på tvers av konvensjoner og etablere sine egne, noe «En perfekt dag» kan stå som symbol for. Det lyriske jeg står opp midt på dagen, bruker penger på taxi til byen, som er et markert symbol på sløsing og rikmannslevned. Sløsing bekreftes med en «svipptur» på Casino for å spise koteletter og «Dry Martino». Det framgår ikke av teksten hvilken ukedag dette er, noe som understreker distansen mellom det lyriske jegets perfekte dag og samfunnets konvensjonelle oppfatninger om hvordan hvilke dager bør være. Det umarkerte tidsrommet i uken blir således en markering av annerledesheten.

Berkaak hevder videre at rusens sentrale logikk er å «optimalisere ekspresjon ved å oppheve alle konvensjoner som hindrer uttrykks- og inntrykkspotensialet i bevisstheten» (Berkaak & Ruud, 1993, S. 126). Selv om Berkaaks anliggende her er flere rusmidler enn alkohol, mener jeg vi kan finne igjen den samme logikken i det lyriske jeg-ets beskrivelse av en perfekt dag. Berkaak sammenligner rusen med transe og ekstase og mener den er en form for opplevelse som er sin egen belønning. Han hevder i sin konklusjon i artikkelen at «russymbolikken i rocken [har] tatt opp i seg romantikkens vandrermotiv hvor individet framstilles som herre over eget livsløp og skaper av sin egen identitet.» (Berkaak & Ruud, 1993, S. 115). Dette finner vi også tydelig representert i det lyriske jegets bytur på fylla i «En perfekt dag». Det lyriske jeg er sjef og gjør akkurat som han vil.

Det er imidlertid ikke stort vi får vite om Goggen i denne teksten, bortsett fra at han er blakk. Det lyriske jeg treffer Goggen på «stripa», som jeg oppfatter som Oslos hovedgate, Karl

Johans gate. Det framgår ikke eksplisitt hva møtet medfører, men med henvisning til verselinjen fra «Bestevenner» som er sitert tidligere, er det grunn til å anta at Goggen ble med det lyriske jeg på fylla igjen. Dermed bidrar kanskje Goggen, om enn i en beskjeden birolle, til å følge det lyriske jeg inn i den sammenhengen rusen aktualiserer gjennom en perfekt dag på fylla. I motsetning til «madamen» er Goggen en del av den perfekte dagen.

#### **4.1.3 Telefonen ringer og alle idiotene**

I «Telefonen ringer» møter vi et lyrisk jeg i bakrus, preget av en angst som ikke er mer dyptgripende enn at den kommer til uttrykk som irritasjon, men nok en gang ender han på fylla med Goggen og får utløp for irritasjonen ved å «baksnakke alle idiotene». Angsten som tematikk kommer jeg tilbake til i neste sanganalyse.

Før jeg går nærmere inn på detaljene i teksten, må det nevnes at musikken i denne låten holder et litt høyere tempo enn i «En perfekt dag», 140 bpm. I likhet med sistnevnte preges den av synkopert rytme, men musikalsk er refrenget mer mollstemt og der «En perfekt dag» framstår som livsbejaende og lystig, er «Telefonen ringer» langt dystre, både i musikken og den vokale fremføringen særlig i de to første versene og refrengene. Deretter følger en bro med en gitarsolo, før stemningen letter noe i tredje vers, der Goggen introduseres. Tempoet og den synkoperte rytmen gir lytteren en hektisk og stressende opplevelse, spesielt før den nevnte broen. Dette underbygges også av at det er svært kort opphold i den vokale framføringen mellom de to første versene og refrengene. Musikken er tydelig inspirert av engelsk ska-musikk, som typisk er en litt opp-tempo blanding av poppregede melodilinjer og reggaepregede synkoperte rytmer.

#### **Telefonen ringer**

Telefonen ringer og ringer,  
den står aldri stille.  
Alltid noen som skal vite  
hvor du var hen i går,  
eller hvor du har tenkt deg,  
eller hva du skal finne på i kveld,  
sammen med hvem

Alltid noen som skal bry seg,  
noen som må vite.  
Alltid noen som er nysgjerrig,  
kan'ke passe sine egne saker.

Teksten er en sirkelkomposisjon som starter og slutter med at telefonen ringer. Det lyriske jeg omtaler seg selv i 2. person, ellers nevnes ingen andre enn «Goggen» og «alle idiotene». Selv

om den har klare musikalske skiller mellom vers og refreng har ikke teksten noe typisk refreng som gjentas, men snarere en fortsettelse av fortellingen fra versene, med den forskjell at der verset et referat, er refrengene korte indre monologer. Fraværet av klassiske refreng er et klart sjangerbrudd, i likhet med at teksten i de to første versene er nesten helt uten enderim. Unntaket er fjerde og femte linje i andre vers<sup>6</sup>. I de samme versene gjentas «du» flere ganger. Dette gir samlet en følelse av stress og ubehag, som underbygges av den oppjagede synkoperte ska-rytmen.

Denne strukturen brytes i siste vers, når Goggen ringer og vil ut på fylla. Her rimer de tre første linjene ufullkomment, mens tre av de fire neste utgjør en epifor. Samtidig flyttes fokaliseringen fra det lyriske jeget i 2. person over til Goggen. Det gir lytteren en følelse av lettelse på det lyriske jegets vegne, som gjennom teksten så langt har uttrykt ubehag ved å være i fokus.

[Vers 2]:  
Telefonen ringer igjen,  
du trekker ut kontakten.  
Du går og legger deg ned på litt,  
du er litt svett i øra,  
når det ringer på døra,  
og du begynner å lure på  
om du skal emigrere

Til et sted der du kan være  
fyllesjuk i fred.  
Til et sted der postbudet  
aldri [når] med et  
offentlig brev til deg

Hovedmotivet er telefonen som stadig ringer og forstyrrer det fyllesyke lyriske jeg. Til slutt trekkes kontakten på telefonen ut (ja, på Joachim Nielsens tid var faktisk telefonene festet til veggen via en kabel), men da ringer det på døra istedenfor. Nok en gang har teksten klare episke trekk, i første del av teksten i en iterativ form, som innebærer at en hendelse som gjentar seg fortelles en gang, men bortsett fra en nesten uspesifisert ellipse fra telefonkontakten tas ut til den settes inn igjen, overlates mindre til lytternes eller lesernes meddiktning enn i de to foregående tekstene. Motivmessig tyder teksten på at det lyriske jeg er en populær person Det fremgår ikke eksplisitt hva slags forhold det lyriske jeg har til alle de som tar kontakt, bortsett fra at kontakten der og da er uønsket. Det ligger dog en klar undertone av at de som ringer, ser på det lyriske jeg med mer velvilje en vice versa. Det

---

<sup>6</sup> Om dette er innrim eller enderim er avhengig av hvordan teksten transkriberes. I denne, som flere andre låter av Joachim Nielsen, er det ikke åpenbart ut fra originalinnspilling av låten, hvordan linjedelingen bør være.

lyriske jeg opplever kontakten brysom og drømmer seg bort til et sted der han kan være «fyllesjuk i fred».

Den nevnte ellipsen utgjør et vendepunkt i fortellingen, ettersom det blir et fullstendig sceneskift når Goggen ringer. Teksten gir ingen direkte indikasjon på om det lyriske jeg kobler til telefonen igjen fordi bakrusen letter eller fordi han erkjenner at forsøket på å isolere seg mislykkes når det ringer på døra. Verselinjen «du har satt i kontakten» kan nærmest oppfattes som en tautologi, ettersom den er en direkte forutsetning for linjen foran og forklarer dermed det åpenbare. Tatt i betraktning det lyriske jeg-ets forsøk på å frikoble seg fra omgivelsene ved å trekke ut kontakten, kan telefonkontakten også oppfattes som et symbol på at det lyriske jeg er mindre plaget etter ellipsen, og derved åpner opp for omverdenens eksistens.

[vers 3]...  
Telefonen ringer igjen,  
du har satt i kontakten.  
Det er din gode, gamle venn  
Goggen som vil ut på fylla,  
han har fått lønning og vil ut på fylla,  
så du blir med Goggen ut på fylla,  
dere drekker og baksnakker alle idiotene.

Dem som alltid skal bry seg,  
dem som alltid skal vite ting.  
Dere sitter og raser ut og  
etterpå går du hjem,  
til din seng,  
slår av lyset,  
lukker øya  
og telefonen ringer

Det er når det lyriske jeg atter ønsker verden velkommen at Goggen trer fram i teksten, som en reddende engel. Som i «To fulle menn» har han fått lønning, og hva er vel da mer naturlig enn å ville ut på fylla med sin svirebror? Som i de to andre tekstene i dette kapittelet rider de to fulle menn igjen, og denne gangen får vi et lite innblikk i hva de faktisk gjør sammen: «baksnakker alle idiotene/ dem som alltid skal bry seg/ dem som alltid skal vite ting». Det er «vi to mot hele verden» som det heter i «Bestevenner» (Nielsen, J., 1997, spor 4). Det hele rundes av med at det lyriske jeg går hjem og legger seg, og telefonen ringer...

Nok en gang presenteres Goggen som det lyriske jeks svirebror og som i den første låten som er omtalt her, er hans innfall når han får lønning å kontakte det lyriske jeg i Joachim Nielsens tekstunivers, for å gå på fylla. Det er dermed så langt ikke gitt noen inngående og detaljert

innsikt i hvem Goggen faktisk er, bortsett fra en pålitelig svirebror og den første det lyriske jeg inkluderer i sitt «vi mot dem» verdensbilde.

#### 4.1.4 Eller var det en drøm om fylleangst?

Den fjerde teksten hvor Goggen figurerer, «Eller var det en drøm», ble publisert på Jocke & Valentinernes fjerde album, *Frelst* (1991). Som i to av de tre foregående tekstene dukker Goggen opp mot slutten av teksten. Musikalsk fremstår «Eller var det en drøm» som en lett og litt melankolsk poplåt, som nesten tenderer mot visesjangeren. En grunn til det er det rolige tempoet, 79 bpm. Et særtrekk ved låten er den doble vokalen, hvor den ene stemmen synes å ligge en oktav høyere enn den andre. Uten at jeg kan fastslå det sikkert, virker det som Joachim Nielsen synger begge. Dette bidrar til å understreke den dobbeltheten som preger låten generelt og teksten spesielt. Melodien framstår som langt lystigere enn teksten, som også gir et preg av ironisk distanse mellom det musikalske uttrykket og det semantiske innholdet i lyrikken, ikke ulikt det man finner i «To fulle menn». En effekt er at man som lytter lett kan tolke helheten som ganske hverdagslig hyggelig, selv om motivet i sanglyrikken er av det ganske tunge og dystre slaget. Låten preges også av den musikalske effekten den litt unaturlige transponderingen mellom andre og tredje verselinje skaper. Denne er sammenfallende med en endring i tekstens fokalisering, skaper en musikalsk kontrast og kommer overraskende, noe som bidrar til en viss spenning og ubehag hos lytteren.

Et tema som ofte berøres i Joachim Nielsens sanglyrikk er angst, men også andre psykiske problemer nevnes og tas opp ved flere tilfeller. Angsten er imidlertid i en særstilling, dels som en generell følelse og dels som fylleangst, som er uløselig knyttet til bakrusen. Hva er så angst? Dette er et spørsmål som er behandlet innen filosofien og psykologien siden Søren Kierkegaard under pseudonymet Vigilius Haufniensis ga ut boken *Begrebet angst* i 1844.

Jeg vil nærme meg fenomenet angst først og fremst fra en filosofisk synsvinkel, ettersom angsttematikken i det meste av Joachim Nielsens sanglyrikk ikke er klart patologisk orientert. Den fremtrer mer som en form for eksistensiell angst. Hans Herlof Grelland har kort oppsummert Kierkegaards, Heideggers og Sartres angstfilosofi i skriftet *Angstens filosofi* (2002). Han omtaler de tre filosofenes tanker som én teori, som både er i utvikling og som finnes i ulike varianter, som han kaller «den eksistensielle angstteorien» (Grelland, 2002, S.24). Det er denne syntetiserte filosofiske tilnærmingen, som er min synsvinkel mot angsttematikken i «Eller var det en drøm».

Kierkegaard gir ingen direkte definisjon av angsten, men Grelland siterer det han mener kommer nærmest: «Angesten er Frihedens Svimlen, der Friheden skuer ned i sin egen Mulighed» (Grelland, 2002. S.14). Det man frykter er med andre ord det vår frihet som mulighet kan få oss til å finne på. Heidegger på sin side, som kjente Kierkegaards verk, mener ifølge Grelland at angsten er en stemning som avspeiler mennesket for seg selv, men også at årsaken til angsten relaterer seg til væren i seg selv. Med andre ord oppstår angsten i spennet mellom et slags selvbylde og bildet av væren som sådan. Samlet betyr det at stilt overfor væren avdekker vi både oss selv og oss selv som mulighet. Sartre har på sin side en litt annen tilnærming til fenomenet, gjennom å skille mellom bevissthet og ego. Bevisstheten er i seg selv ureflektert og har ingen oppfatning om seg selv, men kan gjøre seg selv til objekt gjennom et ego på et reflektert plan. Dette ego utgjør dermed et middel for å forholde seg til seg selv (Grelland, 2002). Oppsummert mener alle tre, med litt ulike formuleringer, at vår reflekterte bevissthet plages av angst når den står overfor de ureflekterte muligheter. Vi frykter med andre ord hva vi kan finne på å gjøre og mistror oss selv, dersom kontrollmekanismene i den reflekterte bevissthet ikke setter grenser overfor de mulighetene som finnes i væren. Angsten blir dermed forklart delvis som en følelse av manglende selvkontroll og dels en frykt for å miste den kontroll over selvet vi er vant til å ha. En slik forståelse av angst innebærer ikke at angsten må være sykkelig. Det blir den når frykten for manglende selvkontroll, eller tap av denne, fører til handlinger eller tvangstanker som hemmer vår livsførsel på en alvorlig måte. Selv om angsten ikke trenger å være patologisk, kan den være plagsom nok. Denne selvkontrollen konstitueres dels av tidligere handlinger, dels av våre motiver og dels av ytre forhold som bidrar til å bestemme vår oppfatning av hvem vi er. På den måten vil selvkontroll gjøre at vi ikke må oppleve angst som en sykelliggjørende tilstand, men at den kan komme til uttrykk som ubehag i gitte situasjoner, som hjertebank før en muntlig eksamen, eller som reaksjoner for å motvirke både ytre forhold og egne følelser som synes å svekke eller utfordre vår kontroll.

Paul Moxnes skriver i boken *Hva er angst* at angst er frykten for noe som kan skje og ikke nødvendigvis for noe som skjer eller har skjedd (2009). En traumatisk opplevelse fra fortiden kan imidlertid også avstedkomme angst senere, dersom man minnes på opplevelsen enten ved ytre påvirkning eller gjennom egne tanker. En personlig bekjent som var på Utøya 22.07.2011, får for eksempel en umiddelbar angstreaksjon om han hører et geværskudd i skogen en høstdag, selv om han vet at det trolig er noen som øver seg til jaktseasonen. I tillegg kartlegger han alltid fluktmuligheter når han er på steder hvor mange mennesker er

samlet. Selv om reaksjonen eller tankene ikke er patologiske, legger det en demper på gleden ved en tur i skogen eller en konsert.

### **Bakrus gir dobbel grunn til engstelse**

Den angsten som hyppigst presenteres i Joachim Nielsens lyriske univers er det vi kan kalle fylleangst, eller mer presist bakrusangst. Hvorvidt det generelt er rusbruk som er årsak til angst eller omvendt, er angstforskerne uenige om, men svært mange rusmisbrukere er også plaget av angstlidelser (Moxnes, 2009). Et moment å merke seg er den sammenhengen mellom nedbrytning av grenser, som rusopplevelsen legger til rette for og den tilhørende reduksjon av selvkontroll både overfor en selv og ens omgivelser. Det skaper neppe angst så lenge rusen er den dominerende følelsen, men når bakrusen melder seg, følger angsten med som en trofast kompanjong.

Selv om bakrusangsten er den vanligste i Joachim Nielsens lyrikk, har han også skrevet tekster om angst og andre psykiske problemer hvor hverken rus eller bakrus er nevnt. To eksempler på dette er «Jeg er redd» fra albumet *Alt kan repeteres* (1994) og «Paranoid» fra albumet *III* (1990). Begge låtene er del av forestillingen *Verdiløse menn*, men ettersom ingen av de dramatiske karakterene i forestillingen forekommer i de to tekstene, er de ikke en del av sanganalyseempirien i denne avhandlingen. En tredje låt, som ikke inngår i noen del av denne avhandlingens empiri, men som har en markert angsttematikk er «Sitter på en bombe», også fra albumet *III* (1990), men til forskjell fra de to forannevnte kommer rusen inn som motiv mot slutten av denne teksten og redder det lyriske jeg fra angsten.

Innenfor det tekstutvalget jeg har foretatt til avhandlingen er det angst knyttet til bakrus som dominerer. Dette temaet kommer sterkest til uttrykk i de to låtene «Telefonen ringer» og «Eller var det en drøm», begge låter hvor Goggen forekommer.

Hvor passer så fylleangsten inn i den filosofiske tilnærmingen til angsten? De fleste som har opplevde fysisk plagsom bakrus har også opplevd fylleangsten i større eller mindre grad. På hvilken måte knytter den seg til en potensiell fare? Det finnes etter alt å dømme to hovedsvar på det spørsmålet. Det ene er at man i bakrus føler at man er redusert, både fysisk og psykisk, og derfor kanskje ikke vil være i stand til å opprettholde normal selvkontroll overfor omgivelsene og andre mennesker. En naturlig reaksjon på sviktende selvkontroll kan være ubesluttsomhet og passivitet. Hvorvidt dette oppleves som angst, vil avhenge av i hvor sterk grad man føler at selvkontrollen svikter i eksisterende eller mulige situasjoner. Det andre er at

tung bakrus også kan medføre sterkt svekket hukommelse og kjennskap til den nære fortid og derved hvilken svikt i selvkontrollen beruselsen førte til. Det innebærer kanskje usikkerhet eller uvitenhet om hva man har sagt eller gjort overfor hvem og hvor det har skjedd. Sterk beruselse svekker selvkontrollen, som de tre nevnte filosofene anså som det viktigste bolverket mot angst, og kan føre til en større utnyttelse av vår potensielle frihet enn vårt nyktre jeg ville vedkjent seg. Dersom rusen og bakrusen er tilstrekkelig kraftig, vil disse to faktorene kunne forsterke hverandre, også som en frykt for framtidig konfrontasjon(er) som resultat av fortidige, men ikke bevisstgjorte hendelser knyttet til beruselse. Begge disse variantene av fylleangst finner i et tydelig eksempel på i andre vers av «Eller var det en drøm»:

Første vers beskriver i kroppslig detalj en intens bakrus i de to første linjene og en tydelig referanse til angsten situasjonen vekker i de to neste linjene:

[Vers1]:

Jeg våkner opp midt på natta med hjertet langt oppi halsen.  
Jeg svetter i nakken jeg har noia langt inni tarmen.  
Jeg tenner på lyset, og lurere på hva jeg er redd for.  
Jeg føler meg som en forbryter som sakte og sikkert blir sirklet inn.

Andre vers innledes med en anerkjennelse av årsaken til bakrusen, før det lyriske jeg konstaterer manglende kontroll over seg selv og hva han ha gjort. Deretter følger et vendepunkt hvor noen mangler, noe er galt. Verset avsluttes med en poetisk formulering av poenget nevnt ovenfor om ubesluttsomhet og passivitet.

[Vers 2]:

Jeg kan kjenne det meste av det jeg putta i meg i går.  
Men jeg har litt problemer med hvem og hvor og når.  
Madrassen ved siden av meg er tom, tom, tom  
Nok en grunn til å gruble, men min hjerne er en langsom ting.

Derved knytter angsten seg både til årsaken til denne unormale situasjonen og til hva som vil hende når det lyriske jeg konfronteres med hvorfor den som burde ligget på denne madrassen ikke er der. At angstfølelsen er sterk og både peker tilbake til egne ikke-bevisstgjorte handlinger og fremtidig konfrontasjon framgår av slutten på første vers: «Jeg føler meg som en forbryter som sakte og sikkert blir sirklet inn». Problemet er at følelsen baserer seg på at det lyriske jeg ikke vet hva «forbrytelsen» består i, eller hvor, når og overfor hvem «forbrytelsen» har funnet sted. Forbrytelsen må ikke her oppfattes som et denotativt lovbrudd, men som brudd på moral eller sosiale konvensjoner det lyriske jeg burde overholdt. Angsten knytter seg i denne sammenheng både til hva som har skjedd og hva som kan komme til å



skje, i motsetning til det som normalt oppfattes som årsaken til angstfølelser: noe som foreløpig ikke er konkretisert, men som man frykter vil skje i framtiden.

Teksten er igjen episk i sin karakter og inneholder flere rytmeskapende språklige virkemidler enn de øvrige tekstene som er omtalt til nå. Første vers preges av en anafor som går gjennom alle de fire verselinjene og enderimstrukturen aaOO, hvor a må kalles et halvrim. Anaforen fra første vers kommer tilbake i siste vers, men da med lik innledning av først og tredje linje, samt andre og fjerde, mens enderimene går etter nesten samme mønster gjennom alle versene, med den forskjell at det er mannlig utgang i andre og tredje vers og kvinnelig i første og siste vers.

Refrengene er strukturelt nesten identiske og har en utrop-respons (call-respons) struktur, hvor utropet i de to første refrengene er spørsmål fra det lyriske jeg, mens responsen er koring. I siste refreng skifter utropet fra spørsmål til en konstatering. Refrengene har i tillegg et fast ABAB enderim. Semantisk er utropene litt ulike, men det andre fra første refreng gjentas som det første utropet i andre refreng, men gjennomført identiske i responsen. Tredje refreng skiller seg syntaktisk ut ved at utropene endres fra spørsmål til konstateringer, mens responsen er som i de to første refrengene. Effekten er at der responsen vekket håp i de to første refrengene, skaper den tvil i det siste.

[Ref 1]:  
Eller var det en drøm?  
(La oss håpe det.)  
Kanskje var det en drøm?  
(Vi får vente og se.)

[Ref 2]:  
Kanskje var det en drøm?  
(La oss håpe det.)  
Kanskje bare en drøm?  
(Vi får vente og se)

[Ref 3]:  
Dessuten var det en drøm.  
(La oss håpe det.)  
Det var bare en drøm.  
(Vi får vente og se)

Effekten for lytteren/ leseren er at refrengene på den ene siden skaper en sammenheng, på den andre siden trekker hele innholdet i teksten i tvil og derved skaper en metafiktiv effekt. Språklig er teksten nok en gang lett sosiolektisk, men denne gang blandes a-endelser i både verb og substantiv med både «sirklet» i fjerde linje i første vers og «siden» i tredje linje av andre vers, som bryter det sosiolektiske mønsteret.

Når det gjelder motiv og tema våkner det eksplisitte lyriske jeg i tung bakrus, med «hjertet langt oppe i halsen» og «har noia langt inni tarmen». Alle linjene i første vers begynner meg «[J]eg» etterfulgt av et verb, som umiddelbart skaper en nærhet og identifikasjon mellom det lyriske jeks opplevelser og følelser og lytteren/leseren. Samtidig er fokuset på det rent kroppslige i innledningen, som preges av bakrusen, men dette endrer seg fullstendig mot slutten av teksten, hvor det er rusen som tar over for bakrusen. Dette kan symbolisere hvordan rusen som transgresjon, fungerer, noe som er enda mer eksplisitt uttrykt i teksten «Narkoman», som er en av de siste tekstene Joachim Nielsen skrev, og som er en av de siste som fremføres i musikalen *Verdiløse menn*: «[M]en hver eneste muskel minner deg på livet ditt nå» (Narkoman, 2000). Her er det heroinisten som begynner å få dårlig tid og venter på sin kontakt for å få satt et nytt skudd, så «plutselig er alt på plass» (Nielsen, J., 2000). Bakrusen binder deg ubønhørlig til din fysiske og plagede eksistens. I «Eller var det en drøm» skildrer de to første versene tung bakrus, mens refrenget skaper usikkerhet om det som fortelles faktisk har skjedd eller ikke, selv om drømmen om drømmen virker mer og mer usannsynlig ettersom teksten skrider fram.

[Vers 3]:

Ja ikke veit jeg, men jeg har heldigvis medisin.  
I form av en mornings og en bønne med hjemmelagd vin.  
Det ringer på døra, og jeg skvetter, så jeg søler.  
Men det er bare Goggen, og Goggen har ingenting på meg.

Etter andre refreng kommer et vendepunkt i teksten, der det lyriske jeg øyner et slags ironisk håp, gjennom at han kommer på at han har «medisin/ i form av en mornings og en bønne med hjemmelagd vin». Bakrusen kan med andre ord knekkes ved hjelp av hasj og alkohol; alt kan repareres. Nok et vendepunkt i fortellingen følger, noen kommer på besøk, «men det er bare Goggen, og Goggen har ingenting på meg».

Etter Goggens ankomst og virkningen av hasjen og alkoholen, vender livet tilbake til det normale, symbolisert ved at trikken kommer, den ytre verdens kanskje mest stabile rutine og rytme, og markerer at det lyriske jeg igjen er i en slags normaltilstand. Denne forutsetter altså konsum av både hasj og alkohol – og Goggens selskap.

[Vers 4:]

Og så kommer trikken og alt er ved det normale.  
Jeg slepper å stå opp jeg er blant de geniale.  
Og Goggen har gått sin vei for å jakte på andre ting.  
Jeg ligger her god og full med en hjerne som ikke truer med å tenke.

Semantisk har det siste verset et klart preg av den inverterte romantikken Pattison tilskriver alle rockelyrikere, ved at det lyriske jeg konstaterer at han er «blant de geniale», men når det

lyriske jeg i siste linje konstaterer at han «ligger her god og full med en hjerne som ikke truer med å tenke», forsterkes ironien som melder seg ved omtalen av «medisinen» og nok en gang skapes den ironiske distanse Moi viser til når han omtaler «romantikerens frekke fetter». Det lyriske jeg redde igjen av overskridelsen inntaket av rusmidler innebærer, mens lytteren eller leseren sitter igjen med et ønske om å dikte videre, slik at også denne teksten blir en sirkelkomposisjon,

Siste vers byr også på en opplysning når det gjelder Goggen, at han er ute og jakter «på andre ting». Det spesifiseres ikke hva dette innebærer, men om vi holder fokus på Joachim Nielsens rusunivers og motivkrets, er det nærliggende å tolke denne linje som at han er på jakt etter kraftigere rusmidler enn hasj og vin. Det er en kjent sak at Joachim Nielsen i perioder brukte heroin og det er en ganske utvetydig implisitt referanse til dette i den selvbiografiske låten «Bestevenner», der et av versene inneholder:

«Men så begynte du med det vi aldri skulle begynne med  
og det gikk noen år og så var du skikkelig på trynet  
og det gikk ikke lang tid før jeg var i samme båten» (Nielsen, J., 1997, spor 4).

#### **4.1.5 Så hva vet vi egentlig om Goggen?**

Goggen er en svirebror og en bestevenn. Det ser vi allerede i den første teksten der han er nevnt. Han spanderer og følger kompisen hele veien til juling og arrestasjon. Han er med det lyriske jeg hele veien gjennom dennes ruseskapader, som etter tekstene å dømme ligger godt utenfor «normalt» ruskonsum, selv når vi tar den norske helgefylla med i likningen. Goggen er også bestevenn i den forstand at det er han det lyriske jeg tar med seg i sin festrus når han etter eget utsagn er «stinn av gryn». Han kan med andre ord betraktes som et symbol for «de forestillinger som etablerer bildet på en væremåte», som Berkaak er opptatt av. Han blir en skygge av det lyriske jeg, men også av sammenhengen overskridelsen inn i rusen innebærer.

Goggen er også den eneste som ønskes velkommen av et lyrisk jeg i tung bakrus i «Eller var det en drøm». Han representerer trygghet og fravær av trusler, han er trofast og kan oppfattes som tjenestevillig, når han utfører oppgaven med å «jakte på andre ting». På samme måte som han er en skygge av overskridelsen i rusen, blir han også en skygge av angsten som melder seg i bakkant av en litt for kraftig beruselse. Det innebærer samtidig at det lyriske jeg ikke har noe å frykte fra Goggen, for om noe er galt, er det like galt for begge to. Goggen framstilles også som en forutsetning for en normalsituasjon, nest etter rusen. Dermed åpner Goggen som

sanglyrisk karakter også opp for å transformere både rustematikken og angsttematikken til dramateksten.

## 4.2 Kleggen og Knugern i retoriske krumspring

Kleggen og Knugern figurerer sammen i låten med samme tittel, utgitt på albumet *Frelst* i 1991. Nok en gang er det en tekst med episke elementer, men den er først og fremst preget av et implisitt lyrisk jeg som skaper en retorisk situasjon og etablerer en lytterrolle i denne, som den faktiske sanglytteren uvilkårlig identifiserer seg med og går inn i. Denne situasjonen brukes til å veksle mellom nåtid og fortid, ulike synsvinkler og, ikke minst, flere ulike språkstiler.

Men først noen ord om det musikalske aspekt. Låten starter med at trommene fades inn, før vokalen overtar med et noe neddempet komp i bakgrunnen. Stemningen er litt dystert og alvorlig i starten, men løftes og lysnes inn mot refrenget. Broen er fingerspill på akustisk gitar over kompet, og gir assosiasjoner i retning Country & Western tradisjoner. I tillegg vekker den retoriske situasjonen konnotasjoner til en trubadur som fremfører en ballade i en offentlig sammenheng, for eksempel et torg, spesielt gjennom apostrofen i første refreng og dermed også assosiasjoner i retning folkediktning fra middelalderen.

### Kleggen og Knugern

Kleggen satt seg ned for å telle sine venner.  
Han telte ganske langt før han slapp opp for sine hender.  
I disse dager ikke dårlig bare det.  
Han ringte tir'em alle bare Knugern var hjemme.

Knugern satt på rommet til sin mor og telte penger.  
Knugern æ'kke smart, men han har faen så peil på penger.  
Ingen lurer Knugern når det kommer te kroner,  
bortsett fra Kleggen når Knugern er full.

Hei folkens her kommer Kleggen,  
for å besøke sin eneste venn.  
Knugern har penga og Kleggen har draget,  
sammen er disse gutta dynamitt.

Men Kleggen skulle ha med Knugern ut som du forstår.  
Han dro den der om damer og en kjærlighetens vår.  
Så dem dro ned litt for tidlig for å gurgle i seg mot.  
Stor var deres skuffelse når ingen møtte opp.

Vel, Knugern han har penga men han æ'kke flink med prat.  
Og Kleggen er som regel blakk og arbeidsløs og lat.  
Hver fredag blir'em skuffa over jenters dårlige smak,  
men ikke la'ræ skremme, de nærer intet hat.

Så hvis du treffer på Knugern og Kleggen,

gi r'em en sjanse det fortjener'em begge.  
Dem har alt man overhodet kan forlange,  
dessuten har'em en jævla kul gange.

Strukturen er to vers, fulgt av et refreng, så to nye vers før låten avsluttes med et refreng med samme melodi, men annen tekst enn det første refrenget. For å presentere de mange vekslingene og skiftene i teksten, kunne det vært illustrerende å dele den opp i mindre deler, men da kunne samtidig helhetsinntrykket forvitret. Jeg velger derfor å gjengi hele teksten samlet og heller sitere enkeltlinjer eller deler av dem som eksempler.

I versene presenteres egenskaper ved de to karakterene vekselvis. Kleggen er i fokus i første og tredje vers, Knugern i andre og fjerde. Refrengene omtaler de to samlet. Første og andre vers rimer aaOO, mens tredje vers rimer AAOO, hvor «mot» og «opp», som avslutter de to siste linjene kan kalles et halvrim. Strukturen brytes i fjerde vers som rimer AAAA, hvor tredje linje er et halvrim, som innebærer at verset ikke har et fullkomment kaskaderim.

Det første refrenget har nærmest et halvrim, aA, i de to første linjene, med «Kleggen» og «venn». De to siste linjene rimer nærmest demonstrativt ikke og har i tillegg en ekstra stavelse, sammenliknet med den andre linjen av refrenget, som bidrar til forstyrre tekstens rytmiske inntrykk. Det samme er også tilfellet i flere av de andre verselinjene. Det siste refrenget har aabb rim, hvor det første må sies å være ufullkomment. Det betyr at sjangerkonvensjonene for rim i sanglyrikk delvis følges og delvis brytes i en og samme tekst og tilsynelatende på en nokså tilfeldig måte. Denne skiftende rimstrukturen underbygger dermed inntrykket av en heterogen tekst på et strukturelt nivå.

Som nevnt kan teksten ses på som en retorisk situasjon, som preges dels av episke elementer, dels av apostrofe, samt vekslinger mellom referater og scener fra vers til refreng. Teksten kan også sies å være heterogloss, i Bakhtins forstand (Bakhtin, 2003), hvor flere stemmer er aktive i flere språkformer i en og samme tekst. Den retoriske situasjonen preges av at den installerte lytter tas med inn og ut av tekstens episke element, dels i nåtid, dels i fortid og i løpet av teksten skifter det språklige preget fra en ganske nøytral og formell stil, via slang, sosiolekt, klisjeer og komikk til arkaiske elementer. Skiftningene i språkstil er tett integrert i teksten, spesielt er dette tydelig i linjen: «men ikke la'ræ skremme, de nærer intet hat», hvor en sosiolektisk leddsetning etterfølges av en arkaisk leddsetning. En liknende spenning, finnes i linjen «Dem har alt man overhodet kan forlange», hvor pronombruken kan oppfattes som sosiolekt, mens avslutningen av setningen nærmest er arkaisk, dog ikke så utpreget som i foregående eksempel.

Teksten gir lytteren et svært tvetydig inntrykk av de to karakterene som presenteres. På den ene siden presenteres de to med hvert sitt spesifikke positive trekk. Samtidig forsøker det lyriske jeg å spille på lytterrollens empati, spesielt i linjen «for å besøke sin eneste venn», men også gjennom å presentere de to karakterene som nokså enfoldige og statiske. Dette gir hele teksten et ironisk preg, hvor det først og fremst er refrengene som motsier inntrykkene og følelsene lytteren får gjennom versene. Det første refrenget, som innledes med at Kleggen besøker sin eneste venn, avsluttes med det ironiske «Sammen er disse gutta dynamitt», som står i skarp kontrast til det inntrykket lytteren får av de to karakterene i de to første versene. Denne linjen må også kalles en klisjé og alluderer til de to filmkarakterene Bud Spencer og Terence Hill og actionkomedien *Sammen er vi dynamitt* fra 1974. (Filmweb.no). Spencer og Hill er først og fremst kjent fra spaghetti-westernsjangeren, som også underbygger det tidligere nevnte preget av amerikansk kultur generelt, og Country & Western spesielt.

I all lyrikk er det naturlig som analytiker å spørre seg hvem det uttrykte eller underforståtte «jeg-et» snakker til. Janss & Refsum siterer Northrop Frye som sier at: «Lyrikken er den sjangeren der poeten, som den ironiske forfatteren, snur ryggen til sitt publikum» (Janss & Refsum, 2013, s 26). Her er det ikke leseren eller lytteren som omtales som publikum, men den eller de som tildales i den lyriske teksten. I «Kleggen og Knugern» tilsvarer det den lytterrollen som etableres i den retoriske situasjonen som ligger implisitt i tekstens struktur. En slik hypotetisk tiltale blir spesielt tydelig hvis man er publikummer på en stor konsert og vokalisten synger «Baby, I love you». Selv om det høres ut som en direkte henvendelse til hver enkelt publikummer, bør det være ganske åpenbart for de tilstedeværende at dette ikke er tilfellet (Janss & Refsum, 2013). Tiltalsituasjonen er med andre ord en hypotetisk situasjon, noe som er en forutsetning leseren eller lytteren må akseptere. Dette faller inn under det retoriske begrepet apostrofe, som innebærer at taleren henvender seg til noen som om de eller denne var nærværende og kunne høre utsigelsen. Janss & Refsum viser også til den amerikanske lyrikkteoretikeren Jonathan Culler som hevder at apostrofen er den tiltaleformen, blant mange mulige, som tydeligst er eksempel på den lyriske tiltalens egenart (2013, s 27). I «Kleggen og Knugern» henvender det lyriske jeg seg til både et implisitt «du» i versene, mens det i første refreng henvender seg til en «offentlighet», gjennom apostrofen «Hei, folkens», før både tredje vers og siste refreng henvender seg direkte til eksplisitt «du».

De to første versene i teksten minner sterkt om en ballade og forteller i en singulativ frekvensform, en hendelse fortelles en gang, mens det siste verset er preget av en iterativ frekvensform. Det fortelles én gang om noe som hender flere ganger. Dette er tydeligst i siste

vers, hvor dette markeres med innledningen «[H]ver fredag» i tredje linje. Refrengene på sin side er apostrofer. Dette skiftet i det lyriske jegets utsigelsessituasjon, kan sammenliknes med det som ovenfor er omtalt som «den ironiske forfatteren som vender ryggen til sitt publikum», som skjer i begge refrengene, og endog på to ulike måter.

I klassisk retorisk teori poengteres det at en tale bør avsluttes med det sterkeste argumentet, en solid punchline. De vektige grunnene bør komme først, de svake bevisene deretter og noen svært sterke bevis bør spares til slutt (Barthes, 1970/2002, s.: 114). Det er ikke tilfellet i denne teksten, som avsluttes med den nokså latterliggjørende linjen «dessuten har dem en jævla kul gange». Den undergraver retoren i teksten samtidig som den understreker dobbeltheten og ironien i teksten som helhet. Det er først og fremst i refrengene denne dobbeltheten kommer til uttrykk. Resultatet er at det lyriske jeg på sett og vis blir en slags megler overfor den implisitte lytterrollen, på vegne av Kleggen og Knugern på den ene siden, men er også samtidig selvironisk og avslutter den retoriske situasjonen på en lite flatterende måte for de to karakterene, gjennom å servere nødrimet om «en jævla kul gange» som endelig argument for å sympatisere med de to karakterene. Det kan ikke kalles å spare et sterkt bevis til slutt.

Dobbeltheten i teksten kommer også fram gjennom det som tilsynelatende er en selvmotsigelse mellom første vers og første refreng. I verset teller Kleggen ganske langt når han teller sine venner, mens i refrenget proklameres det at han bare har en eneste venn. Her er det naturlig å lese inn et skifte i den retoriske situasjonen, fra en fokaliserings på Kleggens oppfatning av saken, til det lyriske jeks allvitende fasitsvar. Det skapes tvil om hvor pålitelig Kleggens syn på virkeligheten er, som også underbygger det latterlige inntrykket av Kleggen og forsterker både det lyriske jeks dobbeltrolle og tekstens dobbeltbunn.

Teksten framstår helhetlig som et «treminutters teater», som Moi kaller enkelte sangtekster. Som sådan betraktet er det komisk, men også med tragiske undertoner, i og med at karakterene framstilles som både enfoldige og statiske.

Navnene på de to er det verdt å bruke noen linjer på. Kleggen har trolig fått sitt kallenavn på grunn av at han er en kontaktsøkende fyr, som aldri gir opp; selv hans oppfatning av omverdenen bryter sterkt med det som framstilles som «riktig». Dette inntrykket forsterkes gjennom hans stadige jakt på det motsatte kjønn, hver fredag, som ikke lykkes. Knugern på sin side, har nok fått sitt kallenavn på grunn av sin gjerrighet, som også beskrives eksplisitt i sanglyrikken. Samtidig er han beskrevet som lite flink med prat, som betyr at han hverken er god til å prate selv eller til å forholde seg til andres prat, og derfor lar seg lure av Kleggen.

Som råstoff for videre diktning er det litt av hvert å ta tak i her. Det første man tenker på er Kleggens litt tvilsomme verdenbilde og lengsel etter kjærligheten og Knugerns griskhet og gjerrighet. Men både komikken, karakterenes endimensjonalitet og enfoldighet, samt leken med språket gir et godt utgangspunkt for videre fabulering. Dobbeltheten som gjennomsyrrer hele teksten er også noe en dramadikter kan utnytte, for ikke å snakke om låtens antiretoriske «punchline» «dessuten har'em en jævla kul gange».

### 4.3 Utenfor utenforskapet møter vi Hr.Smith

Arild Linneberg hevder at «'Mr.[sic] Smith' er nærmest en direkte omskrivning til norsk av Kinks' 'Well respected Man'» (Linneberg, 2007, S. 174). Det kan tenkes at han har et visst poeng, men det virker en smule søkt, ettersom hverken det musikalske eller tekstmessige synes å ligge veldig nært. Der Kinks synger om en vanlig mann i fast arbeid, synger «Jokke» om en alkoholiker som utnyttes av sine omgivelser, når det er mulig. Ironien har låtene dog til felles.

I likhet med Kleggen og Knugern fremkommer Hr. Smith på albumet *Frelst* (1991) og presenteres i en selvtitulert låt. Musikalsk starter låten med et anslag på en akkord, etterfulgt av en  $\frac{3}{4}$  takt pause, etterfulgt av tre akkorder, som vekker minner til den spesielle åpningen av Beatles «A Hard Day's Night» (1971, spor A1). Melodisk pop dominerer verset og stikket, mens refrenget preges av veldig stakkato anslag. Musikalsk gir også et blåserarrangement låten et særpreg. Broen er stort sett raske anslag på gitaren som avbryter spenningen og gir overgangen til neste vers.

Storstrukturen velger jeg å se som ni strofer, hvor tre og tre utgjør strukturelle enheter med vers, stikk og refreng. Det er ikke noe markert opphold i teksten mellom stikket og refrenget, men musikalsk er det et tydelig skifte og det er i tillegg en retorisk vending, som er årsaken til inndelingen jeg velger. Stikket har form av en apostrofe, mens refrenget henvender seg direkte til Hr. Smith. Teksten i de to første refrengene er like, mens det tredje skiller seg ut. Teksten har ikke et tydelig eksplisitt lyrisk jeg, men ved to anledninger nevnes «vi», begge i stikk som altså er apostrofer.

[Vers]

Å stå opp tidlig er en selvfølge  
i det monotone livet ditt.

Å spise frokost er en middelaldersk skikk,  
du ha'kke tid til den slags dritt.



[Stikk]  
Hei folkens, her kommer Smith,  
og gjett om han er tørst i dag!  
Hei folkens, ikke bare litt,  
han spanderer sikkert hvis vi henger oss på.

[Ref]  
Alle står og ler av deg og  
prater bak din rygg.  
Alle står og ler av deg og  
venter på at du skal gå og  
utløse din trygd.

På samme vis som i «Kleggen og Knugern» kan man si at det etableres retorisk situasjon gjennom teksten, men denne gang mer strukturert og tydelig enn tilfellet er i «Kleggen og Knugern». Alle versene inneholder annenpersonpronomenet «du», men det er ikke åpenbart at fokaliseringen er den samme i alle de tre versene. I første vers er det nærliggende å lese inn en henvendelse til Hr. Smith, mens det i andre vers er mer nærliggende og betrakte «du» selvrefleksivt, som det lyriske jegets omtale av egne tanker. I tredje vers er «du» helt tydelig en direkte henvendelse til Hr. Smith i utgangen av verset. Låtens tittel, og den sanglyriske karakterens navn, er verdt en kort kommentar. Det formelle «Hr.» må både ses som et tegn på ærbødighet overfor en eldre mann, men også som en ironisk distansering fra det lyriske jegets side, både med tanke på aldersforskjell, men også som en markering av ulike sosial status. At etternavnet er «Smith» skyldes nok ganske enkelt at det rimer lett.

Apostrofene i de to første stikkene henvender seg til «folkens», som er en litt utydelig angivelse og derved understreker apostrofens karakter av å henvende seg til et hypotetisk nærværende publikum. Det tredje stikket mangler denne eksplisitte åpne henvendelsen, men henvender seg direkte til den implisitte lytter.

[Stikk1] Hei folkens, her kommer Smith,  
[Stikk2] Hei folkens, ta en titt på Smith,  
[Stikk3] Ikke prøv å snakke no' dritt om Smith!

Når det gjelder rim er denne teksten uensartet, i likhet med den forrige. Første vers har enderimstrukturen OAOA, mens de to andre versene ikke har enderim i det hele tatt. Stikkene følger ikke samme mønster, her er enderimet AOA i det første, det andre og tredje rimer ABAB.

[ Ref 1+2]:  
Alle står og ler av deg og  
prater bak din rygg.  
Alle står og ler av deg og  
venter på at du skal gå og  
utløse din trygd.

Forutsatt min strukturelle inndeling har refrengene fem verslinjer, hvor tredje linje er gjentakelse av første linje i alle tre, med unntak av det siste hvor «og» er utelatt. Fjerde linje rimer med disse to, med unntak av siste refreng hvor den fjerde linjen ikke har enderim.

[Ref 3]:  
Alle dem som lo av deg og  
prata bak din rygg,  
alle dem som lo av deg  
har nå blitt dine beste venner.  
Livet kan være stygt.

Strukturen er med andre ord: aBaaB, bortsett fra i siste refreng: oAOoA. Dersom man velger et litt annet linjefall i transkriberingen (linjeskift før «og» i første linje) vil siste refreng også kunne settes opp slik: ABAoB. Verdt å merke seg ved refrengene er det også at teksten endres i tredje refreng og at tiden endres fra presens til preteritum. Mer om dette følger litt lenger ned, når innholdet i teksten behandles i litt mer detalj.

I tillegg til de enderim som forekommer i teksten er det innrim i første linje av de to siste stikkene: «ta en titt på Smith» og «snakk no' dritt om Smith». Sammen med assonansen mellom noen av vokalene i de samme stikkene, gir disse en langt sterkere følelse av dynamikk og framdrift enn både versene og refrengene, som gir en mer statisk følelse. Dette kontrasteres av musikken, som er langt mer stakkato i stikkene, som kan minne om en marsj, enn i vers og refreng. Vokalen i stikkene fremføres mer melodisk og rytmisk enn spesielt versene.

[Vers, stikk og ref. 2]:  
Du blir sittende å lure på  
om man er dum fordi man er snill.  
Alle sitter i den samma båten,  
men du er den som alltid må ro.

Hei folkens, ta en titt på Smith,  
i stad var'n konge, men se på han nå!  
Nå er'n drita, kan'kke gå et skritt,  
og her er det tomt, det er på tide å gå.

Alle står og ler av deg og  
prater bak din rygg.  
Alle står og ler av deg og  
venter på at du skal gå og  
utløse din trygd.

Når det gjelder de innholdsmessige aspekter ved teksten, kan disse også tredeles. Versene er refleksjoner fra det implisitte lyriske jeg, stikkene apostrofer, mens refrengene er sceniske observasjoner. Dette utgjør et retorisk kompleks hvor fokaliseringen stadig skifter underveis, som krever den oppmerksomme lytter om han eller hun skal få fullt utbytte av teksten.

Selv om det ikke er helt åpenbart, er det nærliggende å tenke at «du» i alle versene representerer Hr. Smith. Første linje i andre vers: «Du blir sittende å lure på» forstyrrer imidlertid det inntrykket, og man kan oppfatte dette som en linje hvor det lyriske jeg omtaler seg selv i andreperson, ettersom det referer til en tanke som ikke framstilles som uttrykt. Resten av verset preges også av «indre monolog», som underbygger tvilen om hvorvidt dette er det lyriske jegets refleksjoner eller gjengivelser av Hr. Smiths tanker.

I de tre stikkene fremstilles Hr. Smith først som en attraktiv person, ettersom han trolig spanderer, deretter som en verdiløs person, når han er for full til å spandere mer og til slutt får han sitt ettermæle som en raus person, men det tredje sticket avsluttes med en tvetydighet: «vi har hatt mye moro med ham», som både kan bety moro sammen med Hr. Smith og moro på hans bekostning. Refrengene går i dialog med stikkene i den forstand at «alle» står og ler av Hr. Smith når han spanderer og når han har blitt for full, mens siste refreng går i dialog med tvetydigheten som avslutter siste stikk, gjennom å konstatere at:

«alle dem som lo av deg  
har nå blitt dine beste venner,  
livet kan være stygt».

Tematisk handler låten om utenforskap på to nivåer. Hr. Smith, det lyriske jeg og alle som måtte utgjøre «folkens», er samlet sett utenfor samfunnsnormen, ettersom de ganske åpenbart er ivrige rusbrukere. Samtidig er Hr. Smith utenfor denne «utenforgruppen» igjen, ettersom han omtales i flere deler av teksten som en (nyttig) idiot. Han er velkommen og ettertraktet så lenge han kan spandere, men et mobbeoffer når han ikke kan det lenger. Når han har gått bort er han igjen inkludert av mobberne, fortsatt fordi han spanderte, ikke for noen annen egenskap. Det er stygt, som tydelig framkommer i siste verselinje.

På samme vis som i «Kleggen og Knugern» synes det implisitte lyriske jeg å prøve å vekke den impliserte lytters sympati og empati med Hr. Smith. Han framstilles som ganske stakkarslig, men med ett tydelig sympatiske trekk; han spanderer. Det er imidlertid inntrykket av en (nyttig) idiot som preger teksten som helhet. I det andre sticket aner vi også et karnevalesk innslag med omtalen av Hr. Smith som både «kongen» og så drita at han «kan'ke gå et skritt».

[Vers 3]:  
Når du ligger der sju fot under,  
som en føll'e av kronisk kolikk,  
trur'u virkelig at no'n der oppe  
vil komme til å huske deg, hr. Smith?

Siste stikk og refreng er i hovedsak skrevet i fortidsform, som motsier det hypotetiske potensialet i siste vers, hvor Hr. Smiths endelikt beskrives. Verset avsluttes med et direkte spørsmål til Hr. Smith, som fører til en usikkerhet med tanke på om han er død, eller om verset er et frampek mot den dagen han går bort. Stikket og refrenget avkrefter imidlertid denne tvilen, gjennom sin fortidsform.

Hele den lyriske teksten er preget av sosial tvetydighet, hvor Hr. Smith er «innenfor» når han er konkret til nytte, men «utenfor» så snart nytteverdien opphører. Slik sett kan man si at den større gruppen i en viss forstand reflekter storsamfunnet, som avvisende overfor de som avviker fra den aksepterte normen. Det er dette lytteren får inntrykk av at det lyriske jeg reflekterer over gjennom sine observasjoner av Hr. Smith. Det kan være grunn til å påpeke at de tendenser til selvrefleksjon som er nevnt i et par av de andre tekstene som er omtalt, her gjennomsyres teksten i større grad. Som eksempel kan den ene verslinjen i «En perfekt dag», der vi finner et blaff av selvrefleksjon i linjen «[si] meg vil jeg noen gang lære», nevnes. Der fungerer selvrefleksjonen som et blaff, mens det i Hr. Smith utgjør et grunnleggende perspektiv i et dobbeltsyn på hvem som er avvikere og i forhold til hvilke andre. Slik sett kan siste refrenglinje i «Hr. Smith» ses på som at det lyriske jeg sår tvil om den interne solidariske holdning blant «avvikerne» som vanligvis befolker Joachim Nielsens lyriske univers.

Hr. Smith som karakter framstår som en eldre mann som drikker til han stuper. Han åpner opp for et utenforskapstema som strekker seg forbi skillet mellom samfunnet og dets avvikere, gjennom også å trekke fram en likhet mellom samfunnet og avvikere.

#### **4.4 Annie som kjedsomhetens overskridelse**

Kjedsomhet står også sentralt i Joachim Nielsens lyriske univers, tidvis uttrykt direkte i tekstene, tidvis som et underliggende tema. Temaet kom til uttrykk i «To fulle menn» som festens antitese, den er en underliggende drøm for et plaget lyrisk jeg i «Telefonen ringer» og preger livet til Hr. Smith. I tillegg bringes kjedsomheten inn i flere andre av Joachim Nielsens låter, og har en dominerende tematisk posisjon i låten «Annie».

Kjedsomhet kan defineres som mangel på mening og er grundig behandlet av filosofen Lars Fr. H. Svendsen i boken *Kjedsomhetens filosofi*. Svendsen konstaterer at kjedsomhet er et modernitetsfenomen som oppsto i romantikkens fokus på realisering av selvet. Den kan komme til uttrykk på mange måter, men kjennetegnes ifølge Svendsen av at den mangler melankoliens sjarm og depresjonens alvor. (2005, S. 21). Videre hevder han at kjedsomheten

ikke kan overvinnes, ikke en gang gjennom døden. Mangel på mening er et premiss for kjedsomheten og det poengteres at mening og informasjon ikke er det samme: «I grove trekk kan vi si at mening består i å sette små deler inn i en større integrert sammenheng, mens informasjon er det motsatte» (Svendsen, 2005, S. 30). Han hevder videre at informasjon behandles, mens mening tolkes. Med tanke på at vi lever i et «informasjonssamfunn», som startet sin blomstringstid omtrent på den tiden Joachim Nielsen skapte sine låter, kan man ut fra Svendsens syn også karakterisere det som et meningsløshetssamfunn. Det finnes det tydelig spor av i Joachim Nielsens sanglyrikk.

For å kompensere manglende mening søker menneskene «sosiale placeboer» og hvis det er flere meningserstatninger må det være mer mening som trenger å erstattes. Moderne menneskers jag etter tilfredstillelse er et tegn på et behov for å kompensere den tomheten som omgir oss. Kravet om mening vil også forsterkes med fokus på det individuelle livet, noe som igjen fører til at hverdagen for mange oppleves som et fengsel (Svendsen, 2005). Kjedsomhet er forbundet med begjær, ikke faktiske behov. Begjæret retter seg mot opplevelser, som Svendsen hevder er det eneste «interessante». Hvis man kun vurderer om noe er interessant eller ei, vurderer man kun i et overfladisk perspektiv, som i liten eller ingen grad åpner opp for mer mening.

Hvis vi holder fast ved Svendsens tanke om at kjedsomhet er definert som mangel på mening, og informasjon er det motsatte av mening, kan vi også følge hans tanke om at mediert informasjon om verden, som gjør den stadig mer gjennomiktig, også gjør verden og tilværelsen stadig mer kjedelig. (2005, S. 39). Kjedeligheten er en død i livet, eller livets levende negasjon, om man vil. Kjedsomhet er imidlertid ikke en enkelt ting eller følelse og Svendsen viser til Martin Doehlemanns firdelte typologisering av kjedsomheten:

1. Den situative kjedsomheten som når man venter på noen, er på en forelesning eller tar toget,
2. Metthetskjedsomheten når man får for mye av det samme, og alt blir banalt
3. Den eksistensielle kjedsomheten der sjelen er uten innhold og verden går på tomgang
4. Den kreative kjedsomheten, som ikke kjennetegnes så mye av sitt innhold som sitt resultat, nemlig at man tvinges til å gjøre noe nytt. (2005, S. 42)

Han påpeker at skillet mellom situativ kjedsomhet og eksistensiell kjedsomhet er at den situative kjedsomheten inneholder et begjær etter noe, mens den eksistensielle lengter etter et begjær overhodet. I Joachim Nielsens lyriske univers forekommer de tre første typene av kjedsomhet hyppig, men den fjerde og siste er ikke bare fraværende, men synes også å være en kjedsomhet de lyriske karakterene, de lyriske «jeg» inkludert, i nesten alle tilfeller ikke evner å komme til.

Løsningen når man rammes av eksistensiell kjedsomhet er overskridelsen (transgresjonen). Den eksistensielle kjedsomheten bunner i erfaringsfattigdom. Moderne mennesker forsøker stadig oftere å kompensere kjedsomheten med stadig nye og mer intense opplevelser, istedenfor å ta seg tiden til å gi seg selv erfaringer (Svendsen, 2005). Dette er handlinger som gir mer eller mindre kortvarig fravær av kjedsomhet og kjennetegnes ved at deres verdi som overskridelse avhenger av en ny opplevelse. Sagt enkelt og folkelig: Den første ølen er den første overskridelsen inn i alkoholrusens verden, men det skal ikke mange overskridelser med den ene ølen til før den ikke lenger gir den ønskede virkning. Da må man ty til, i første omgang, flere øl, senere kanskje jakte på andre ting.

Slike overskridelser kan også gjennomføres med andre hjelpemidler enn rus, men fellesnevneren er at de stimuli en tilfører seg for å få bukt med kjedsomheten, nødvendigvis må forsterkes for at ikke opplevelsen av stimulusen skal svekkes fra gang til gang og ende opp med en metthetskjedsomhet. Det gjelder nok i like stor grad for rusbruk som for ekstremidrett og andre former for overskridelser. Meningen oppstår ikke før opplevelsene transformeres til erfaringer, som forutsetter et reflektert forhold til de opplevelsene som overskridelsene fører med seg. Denne typen refleksjon finner vi glimtvis i Joachim Nielsens lyriske univers, men den blir sjelden så omfattende og dyptgripende at den fører til varig endring av den stadige higen etter nye overskridelser.

Den siste av de dramatiske karakterene i musikalen *Verdiløse menn* er Annie og er hentet ut av en låt ved samme navn, første gang utgitt på albumet *Alt kan repeteres* (1994). Musikalsk er det en lett poplåt og innledes med et riff som gjentas tre ganger før første vers. Dette innledningstemaet utgjør også broen mellom refreng og vers gjennom låten. Etter første vers og refreng, følger et mellomspill, hvor tempoet i musikken synes å øke litt, før det faller tilbake til ca 118 bpm i andre vers. Mellomspillet avsluttes med den musikalske broen. Tempoøkningen er ikke markant, men bidrar til å gi lytteren en følelse av økt usikkerhet og spenning. Kompet til versene er lettbeint pop, mens refrengene er mer preget av rock på grunn av en fuzzgitar som ligger i bakgrunnen. Etter andre refreng utvides broen i forkant med et nytt, litt hektisk og stakkato riff som det synges to linjer over. Etter et tredje vers avsluttes låten med en veksling mellom to refreng og den utvidede broen to ganger, men nå med tre tekstlinjer. Midt i denne vekslingen er det også en gitarsolo.

[Vers 1]:  
Jeg sitter her og kjeder meg,  
det er på tide å bevege seg

ut på kjøkkenet og hente en til,  
drikke til jeg stuper, hvis jeg vil.

Strukturen i sangteksten er noe mer kompleks enn de øvrige tekstene som er behandlet i dette kapittelet. Når det gjelder rim går det første verset AABB, andre vers går ABAB, mens det tredje verset rimer AoAo. Første vers består av fire enkle linjer, hvor det eksplisitte lyriske jeg beskriver en situasjon i presens, men i de to neste versene avsluttes hver av verselinjene med et kor, som for det meste er et ekko av linjens avslutning, men som i siste linje i siste vers er en selvstendig ytring.

[Vers 2]:  
Alle folka hun er, kjeder meg (kjeder meg, de kjeder meg).  
Jeg er sikkert like gørr som dem (kjeder meg, jeg kjeder meg).  
Ingen grunner til å glede seg (glede seg, glede seg).  
Ingen grunner til å komme seg hjem (det er ingen hjemme, ingen hjemme).

Heller ikke her er strukturen helt symmetrisk, med andre ord. Første og tredje linje i koringen er et ekko av foregående verselinje og andre linje kan synes lik, men inneholder et personlig pronomen som reflekterer den eller de som omtales i foregående verselinje, men uten å være et ekko. Siste korlinje i andre vers kan virke som en forklaring på verslinjen foran.

[Vers 3]:  
Hva er det egentlig jeg ser i deg (ser i deg, ser i deg)?  
Du veit jeg hater alle dine venner (kjeder meg, de kjeder meg).  
Hva var det egentlig du så i meg (så i meg, så i meg)?  
Vi har aldri hatt en dritt til felles (jeg er bare glad jeg er kvitt deg).

Så langt er alle koringene preget av gjentakelse, men det brytes også i fjerde linje av siste vers, der koringen både inneholder et lyrisk jeg, som nevnes to ganger, men også utgjør to komplette setninger, som nærmest fungerer som en oppsummering og konklusjon på teksten. Den framstår i likhet med hele teksten som ambivalent.

[Ref. 1+2]:  
Annie, hvor er du nå, har du no' sted å gå?  
Annie, kommer du hjem, hit til din egen seng?  
Annie, hvor er du nå, hva er det du tenker på?

Refrengene består av tre linjer, som alle innledes av anaforen «Annie». Første og tredje linje innledes i tillegg med identiske leddsetninger, men avsluttes ulikt, dog med AA enderim. Andre linje har ikke enderim, men alle de tre linjene har innrim og midtrim med «du» som gjentas på samme plass, med tanke på stavelser, i alle de tre linjene i de to første refrengene, men som faller en stavelse senere i andre linje av de to siste refrengene når denne linjen også skifter fra et spørsmål til et imperativ, gjennom tilføyelsen av «nå» rett etter «Annie».

[Ref. 3+4]

Annie, hvor er du nå, har du no' sted å gå?  
Annie, nå kommer du hjem, hit til din egen seng.  
Annie, hvor er du nå, hva er det du tenker på?

Den største endringen av tekstens struktur følger etter andre refreng, hvor den musikalske broen utvides og det føyes til to linjer tekst. Dette følges opp med to nye utvidede broer før og etter siste refreng, men denne gang med tre linjer tekst. I den første utvidede broen synges siste ord «kna-a-a-as», mens siste ord i andre linje, «fjas» synges med en lang vokal.

[1. utvidede bro]:

Alle mine drømmer går i kna-a-a-as.  
Alle våre planer, bare fjas.

[2. utvidede bro]

Alle mine løfter bare løgn, løgn, løgn, løgn.  
Jeg angrer mine tabber, bare gi meg en sjanse til.  
Jeg lover å være snill, gi meg en sjanse til.

[3. utvidede bro]

Alle mine drømmer går i knas.  
Alle våre planer, bare gi meg en sjanse til.  
Jeg lover å være snill, gi meg en sjanse til.

I den andre utvidede broen gjentas ordet «løgn» fire ganger, med samme effekt som den repeterte a-en i foregående. Tekstmessig er den siste broen en sammensetning av de to foregående, med innledningen fra den først og avslutningen fra den andre.

Hvem som egentlig snakker i teksten kan det stilles spørsmålstegn ved. I første vers er det ganske entydig at det lyriske jeg savner Annie, i andre vers virker det nesten like klart at den samme stemmen gjør seg gjeldende i de to første verselinjene, mens det synes mindre åpenbart i de to neste. Spørsmålet hvem det lyriske jeg representerer melder seg først med full styrke i tredje vers, hvor man lett kan tolke at det lyriske jeg snakker på vegne av Annie, ikke han som sitter igjen hjemme og kjeder seg. Dette er imidlertid ikke entydig. Det lyriske jeg kan også reflektere den samme karakteren som i første vers, men i så fall en ambivalent sådan. Her er det rom for tolkning og ikke så mange sikre opplysninger å henge tolkningen på.

Det er imidlertid liten tvil om at det lyriske jeg igjen har samme rolle som i første vers når vi kommer til broene, som alle utbroderer en innrømmelse av feil og en bønn om en ny sjanse av Annie, som åpenbart er den som har reist.

En linje i teksten skiller seg semantisk fra de øvrige: «Alle folka hun er kjeder meg». Her uttrykker teksten at hun framstår som flere personligheter. Dette kan også bidra til den



ambivalente følelsen teksten skaper. På den ene siden er det lyriske jeg glad for å bli kvitt Annie, på den andre siden avhengig av henne for å trives. Ingen grunn til å glede seg, med andre ord, hverken over fraværet eller ved det uttrykt ønskede nærværet. I og med at midterste linje i refrengene utvikler seg fra et spørsmål i de to første refrengene til et imperativ i de to siste, virker det som lengselen etter Annie triumferer over gleden over hennes fravær. Gjentakelsen av bønnen om en sjanse til, underbygger en slik tolkning.

Den kan imidlertid også stilles spørsmålstegn ved om Annie er et individ eller om navnet kan stå som representant for kvinnen som sådan. I så fall åpner det seg en annen tolkningsmulighet, som ikke reduserer tekstens preg av ambivalens nevneverdig, men som gir spesielt linjen fra andre vers «Alle folka hun er kjeder meg» et helt annen betydning. Plutselig dreier det ikke lenger om et spaltet individ, men om alle de individuelle representasjonene av kvinnen, som kjønn. Med en slik tolkning framstår det også tydeligere at det lyriske jeg er en stemme gjennom hele teksten og det semantiske innholdet henger bedre sammen gjennom alle versene.

Hvem er så Annie og hvilken funksjon kan hun sies å ha? Den første delen av spørsmålet viser analysen at det ikke er et entydig svar på. Hun kan være et individ, i så fall et spaltet et, men hun kan også representere kvinnen, som kjønn. Hun er tvetydig, slik hun framstår i sanglyrikken, noe som kan et godt grunnlag å dikte videre på i dramateksten. Samtidig åpner savnet det lyriske jeg føler ved Annies fravær, kombinert med frustrasjonen rundt minnene om hennes tidligere nærvær for kjedsomheten som tematikk. En kjedsomhet som kan synes uunngåelig ettersom både nærværet og fraværet innebærer kjedsomhet, dog ikke av de samme grunnene.

## **5. Analyse av forestillingen *Verdiløse menn***

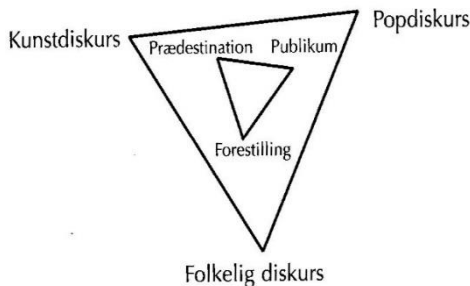
I analysen av forestillingen og sider ved den som kan belyse forskningsspørsmålet velger jeg innledningsvis å bruke en analysemodell utviklet av danske Michael Eigtved for det han kaller «crossover forestillinger». Dette er forestillinger som tar opp i seg ulike elementer fra forskjellige kulturelle tradisjoner og sjangere og setter disse sammen til en teatralitet, som innebærer at tyngden i forestillingen flyttes fra dramaet, forstått som en dramatikers tekst, til gestaltningen av en teatral situasjon (Eigtved, 2003b, S. 25). I tilfellet *Verdiløse menn* forelå det ingen publisert dramatisk tekst som forelegg for adaptasjon til scenen, som det vanligvis gjør i tradisjonelle teaterforestillinger, dermed ligger hele tyngden på selve den teatrele begivenheten.

## 5.1 Populærkulturell analyseinngang

Eigtveds modell for analysen er utviklet fra et hermeneutisk utgangspunkt og innebærer at selve forestillingen ses i sammenheng med en predestinasjon, eller fordom, og publikum. Det innebærer at hvilke fordommer publikum nærmer seg forestillingen med er av betydning. Ettersom det ikke forelå noen publisert dramatekst, blir en slik predestinasjon nødvendigvis basert på kjennskapen til aktørene som står bak, og er involvert i, den teatrale situasjonen. Ettersom dramateksten er forfattet av Christopher Nielsen og eksplisitt basert på Joachim Niensens musikk og tekster, vil kjennskap til deres kunstneriske univers være en sentral predestinasjon for de aller fleste som oppsøker forestillingen. Det kan også finnes helt andre, som hvem som er regissør, hvem som spiller de ulike rollene, og så videre. Kjennskapet til brødrene Niensens respektive univers utgjør dermed den «biografiske» hovedingrediens innen predestinasjonen. Denne suppleres så dels av fordommer med hensyn til hvor forestillingen finner sted, både geografisk og med hensyn til lokalene i seg selv og fordommer med tanke på sjanger og tradisjon forestillingen plasserer seg i. Totalt sett blir den teatrale begivenheten som helhet plassert inn i en diskurs og kontekst som jeg vil nærme meg forestillingen i lys av.

Samlet framstiller Eigtved sin modell som et prisme, der de tre hjørnene, forestillingen, predestinasjonen og publikum, står i et gjensidig forhold til hverandre og må betraktes som en enhet, men hvor man velger fra hvilket av de tre hjørnene man vil legge sitt hovedfokus. I tillegg lanserer Eigtved det vi kan kalle en kulturell synsvinkel eller diskurs man kan velge å nærme seg dette prismet med. Dette illustrerer han også som et prisme, der kunstdiskurs utgjør det ene hjørnet, pop-diskurs det andre og en folkelig diskurs utgjør det tredje. Eigtveds hovedpoeng er så at man setter disse prismene sammen og roterer dem i forhold til hverandre, for derved å etablere en synsvinkel man kan nærme seg nesten enhver teatral begivenhet med. De tre diskursene Eigtved legger fram kan beskrives som kontemplativ og transcendent, med krav til opparbeidet forhåndskompetanse for den kunstneriske diskursen, hvis ideal er den tause fordypelse. Pop-diskursen kjennetegnes av følelsesbaserte måter å overskride hverdagen på, enten det dreier seg om latter eller gråt og innebærer også en grad av selvscenesettelse, men med få krav til annen opparbeidet forhåndskompetanse. Folkelighetsdiskursen på sin side er fundert på tradisjoner, fellesskap og en følelse av samhørighet både blant publikum og mellom scenen for den teatrale begivenhet, som absolutt ikke trenger å være en scene i tradisjonell forstand, og publikummet. Et eksempel på en slik folkelig diskurs kan de rituelle sidene ved en stor fotballkamp være og supporterens opplevelse av disse.

Hypotetisk kan man tenke seg hvordan dette diskursivt inndelte prismet ville fungert for på den ene siden en abonnent ved Nationaltheatret, kanskje uten kjennskap til brødrene Nielsens respektive univers og på den andre siden en av de rusmisbrukerne som var publikum under



Slik framstiller Eigtved sine to prismer, som kan roteres etter ønsket analytisk tilnærming til en teatral begivenhet.

urpremieren på Teateret på Torshov i mars 2008. Abonnenten ville nærmet seg med en kunstnerisk diskurs som ballast, og trolig sittet nokså sjokkert i sitt sete gjennom det meste av forestillingen, mens rusmisbrukeren gjennom en folkelig diskurs kunne følt seg hjemme og blant likemenn fra sin plass i salen. For de fleste som oppsøker forestillingen frivillig og på eget initiativ, vil en pop-diskurs være

den mest sannsynlige tilnærmingen til en «mussikal» basert på Joachim Nielsens populære tekster og musikk.

Det er også den tilnærmingen jeg velger meg i innledningen av min analyse. Fordommene publikum går til forestillingen med vil være preget av deres forhold til de to brødrene Nielsens univers, som i begge tilfeller primært befinner seg i en variant av en pop-kulturell diskurs. Denne diskursen kjennetegnes av at dens verdier skapes av kommersiell industri, hvis styringsprinsipp er å gjøre kulturprodukter til varer i et tilbud-etterspørselssystem. Sentralt i systemet inngår moter, medier, livsstil, populærmusikk og atferd og den fokuserer på muligheter for å fjerne seg fra dagliglivet uten å gå veien om den kulturelle diskursens høystemthet (Eigtved, 2003b). Slik beskrevet kan diskursen virke mer relevant for en musikal som *Mamma mia* enn for *Verdiløse menn*, men dersom man ser sistnevnte som et uttrykk for diskursens mørkere side, synes den relevant for begge.

Pop-diskursen kan også betraktes som en form for rutinemessig måte å overskride hverdagen på, med et opplevelsesideal som søker hedonisme og som kanskje krever at man må senke sin intellektuelle «guard» en smule, for å hengi seg til nytelsen. Den trenger ikke være hverken glamorøs, eller vakker, men den må være følelsesbasert (Eigtved, 2003b). En konsertopplevelse innen pop/rock sjangeren kan være et typisk eksempel på nettopp en slik overskridelse, hvor man kortvarig trer ut av det daglige liv og hengir seg til sanselige opplevelser som tilfredsstillende ens lyster. Det gir etter min oppfatning også en fruktbar innfallsvinkel til denne avhandlingens hovedspørsmål om transformering av karakterene fra sanglyrikken til forestillingen, ikke først og fremst motiv og tema for selve den dramatiske teksten som utspilles på scenen.

## 5.2 Misanthropisk brødreband i det borgerlige parnass

Forestillingen ble utviklet for det intime Torshovteateret, hvor den fysiske nærheten mellom scene og publikum gjør at publikum kommer langt tettere på karakterene og handlingen enn ved Nationaltheatrets hovedscene. Selv om scenerommene er svært ulike for de to utgavene av forestillingen, er det nesten bemerkelsesverdig lite som er endret ved overføringen til den borgerlige høyborgen Nationaltheatrets hovedscene.

Omgivelsene forestillingen finner sted i er naturligvis ikke uvesentlige og for publikum vil helhetsopplevelsen være ulik helt fra de ankommer teaterbygget til de forlater det etter endt forestilling. Det gir for eksempel en helt egen fornemmelse å kunne stå ute på terrassen på Nationaltheatret, med statuene av Ibsen og Bjørnson foran seg, og «spikersuppa» rett bak, med et glass i hånden, vel vitende om at et plyssete venter deg i salen, som teateret på Torshov aldri vil kunne leve opp til. På den annen side vil den mer intime scenen og kortere avstanden mellom spillerne og publikum, gi en langt sterkere følelse av å være involvert på Torshov, mens scene og sal helt automatisk skaper distanse ved hovedscenen. For å kunne sammenlikne disse opplevelsene, måtte man faktisk opplevd begge, og den muligheten fantes bare for ti år siden.

Jeg vil med ett unntak ikke gå i detalj med tanke på forskjellene mellom de to utgavene, først og fremst fordi jeg selv ikke har et personlig empirisk grunnlag for å vurdere det. At intimitet i opplevelsen har gått tapt ved overflytting, og ironisk kontrast og distanse er tilført, er dog utvilsomt. Det er imidlertid en scene som må nevnes, basert på videopptakene fra de to utgavene av forestillingen. Starten på tigger scenen som innleder tredje akt, umiddelbart etter pausen, må ha gitt publikum to helt ulike opplevelser. På Torshovteatret sitter skuespillerne på scenen som publikum passerer over eller forbi på vei inn til sine plasser. Det gir publikum en autentisitetsopplevelse, ettersom de fysisk må passere tiggerne, på samme vis som man passerer tiggere på gaten. På Nationaltheatrets hovedscene er denne scenen endret slik at det her er tiggerne som entrer scenen etter at publikum har innfunnet seg fra pausen. Det medfører at publikum forblir tilskuere på Nationaltheatrets hovedscene, mens de mer eller mindre ubevisst ble aktører i forestillingen på Torshov.

Forestillingen ble flyttet over til Nationaltheatrets hovedscene fordi den ble en betydelig publikumssuksess. Det forestillingen har tapt gjennom en større og mer markert distanse mellom scene og publikum, oppveies i en for meg ukjent grad av den ironiske dimensjon den tilføres ved å bli spilt på en scene og i omgivelser som står i skarp ironisk kontrast til det som

skjer på scenen, både gjennom skuespillernes replikker og spill, men også gjennom det faktum at forestillingen ved flere anledninger omdannes til treminutters rockekonsert, som publikum opplever godt tilbakelent i sine plysjstoler. At publikummere entrer det borgerlige parnasset med ølbokser i jakkelommene, og gjerne en i hånden, understreker denne ironiske distansen mellom hva som skjer og hvor det skjer.

### **5.2.1 Forestillingen som helhet**

Mitt hovedanliggende er hvordan karakterene på scenen er transformert fra sanglyrikk til musikkteater, men for å komme fram til hva som kjennetegner karakterene, må disse sees i forhold til forestillingen som helhet og alt det som til sammen utgjør publikums opplevelse av den. Jeg vil derfor først omtale den dramatiske helheten og deretter sentrale elementer i den, som grunnlag for karakteranalysen.

Storstrukturen er at forestillingen er bygd opp av tre akter. De foregår scenisk på hvert sitt «sted» og i tre adskilte tidsrom. Inndelingen i tre akter bryter med den sjangertypiske inndelingen av musikalen i to akter, og kan gi inntrykk av et moderne treakters drama. Samtidig har forestillingen som helhet også trekk som kan minne om den klassiske greske tragedien. Det drøfter jeg nærmere mot slutten av dette delkapitlet.

### **5.2.2 Forestillingens tid og sted**

Tidsaspektet i forestillingen kan fremstå noe diffust, selv om flere av de temaer som er tilført dramateksten i tillegg til de som hentes inn fra Joachim Nielsens sanglyrikk, plasserer forestillingen tydelig i sin samtid. Det er imidlertid begrenset med tydelige tidsmarkører i selve den sceniske handlingen, og de som finnes, indikerer et tidsspenn i handlingen som står i en viss motsetning til de tidsmarkeringene samtidstemaene tilfører. Et eksempel på dette er temaet sexkjøpsloven, som bringes inn tidlig i første akt, og som ble debattert og vedtatt omtrent samtidig med at forestillingen ble satt opp. I siste akt bringes tiggere generelt og forekomsten av utenlandske tiggere spesielt, inn, men samtidig har den mellomliggende dramateksten indikert at det går om lag sju til ni år mellom første og tredje akt. Tidsaspektet er derfor ikke entydig, men framstår som litt selvmotsigende. Den første markeringen av medgått tid i den sceniske handlingen kommer i innledningen til annen akt, når Kleggen anklages for å ha kidnappet en to-åring, som han hevder er hans egen sønn. Siden forestillingen innledes med at Kleggen annonserer sitt nybakte farskap, kan vi ta det for gitt at to år har gått. I den karikerte domsavsigelsen for kidnappingen dømmes Kleggen til «sju»,

som man må anta skal bety sju år, med fradrag for utholdt varetekt. Hvor lang varetekten og soningen faktisk er kommer ikke fram, men at soningen må ligge et sted mellom 4,5 år, som utgjør litt mindre enn  $2/3$  av dommen og de idømte sju årene, er det rimelig å anta. Dermed markeres handlingens tidsramme som mellom 6,7 og minst ni år, som setter «samtidstemaer» i begynnelsen og slutten i en tidsmessig motsetning til medgått tid i scenehandlingen. De andre karakterene «dømmes» alle til kortere straffer, derfor vil Kleggens «dom» være den beste indikatoren på hvor lang tid som har gått fra starten av andre akt, til karakterene møtes på gaten i innledningen av 3. akt.

Det må også nevnes at i flere av scenene der Annie spiller står tiden i den sceniske handlingen stille. Dette markeres gjennom tydeligst i den tredje av disse scenene, da Goggen, Knugern og Hr. Smith sitter i frosset positur på scenen.

I tillegg til tiden som angår det som skjer på scenen, har også de mange narrative innslagene i forestillingen sitt eget tidsaspekt. De fleste av disse fortellingene er retrospektive, men en er en framoverskuende verbal referanse, som ofte skaper en spenning og framdrift i dramaet (Pfister, 1988). Det er med andre ord en fortelling om noe som skal skje i fremtiden. Denne fortellingen henvises det også retrospektivt til i de nevnte karikerte rettssakene, så referansen har i liten grad den spennings- og framdriftseffekt Pfister peker på. Handlingen det refereres til må tidfestes innenfor de to årene som går fra tidlig i første akt til starten av andre akt. I tillegg til en konkret tidsindikator for denne narrative sekvensen, henviser karakteren Hr. Smith til en rekke anekdoter, av sterkt varierende troverdighetsgrad, hvor de eldste går tilbake til andre verdenskrig. De fleste andre narrative innslagene er det ikke mulig å tidfeste nøyaktig, med unntak av Kleggens anekdote om sitt barns fødsel, som skjer natten før stykkets handling begynner.

Det sceniske spillet gjennom de tre aktene foregår hovedsakelig på tre ulike steder, et sted for hver akt. Åpningen er i Goggens stue, hvor det aller meste av første akt foregår. Andre akt åpner med karikerte domsavsigelser for de fire mannlige karakterene. Så det punktlyset karakterene står i når de får sin «dom», skal illudere en slags rettssal. Ellers foregår andre akt i all hovedsak i fengsel. De sitter atskilt fra hverandre, to på scenegulvet og to på mesaninen, som skal bidra til illusjonen av celler. Tredje akt foregår for det aller meste på åpen gate. Bortsett fra papplatene og pappkoppene tre av karakterene bringer med seg på scenen, og bladbunken Hr. Smith bærer på, er det ingen øvrige kulisser eller scenografiske objekter som bekrefter at de sitter på gaten ved innledningen av akten. Tidlig i tredje akt ber Goggen noen

utenlandske tiggere reise hjem til «Østblokkistan», som må tolkes som en slags generisk betegnelse for det meste øst for Vest-Europa. I tillegg til dette befinner Goggen seg i en scene helt mot slutten av tredje akt i skjærsilden, som også må kunne karakterisere som et «sted» i en litt overført betydning.

Den sceniske handlingens steder er begrenset, men flere ulike steder trekkes inn gjennom de narrative innslagene. De fleste av disse er i eller omkring Oslo, men Kleggens barn fødes i «fuckings Fredrikstad». Dit kommer han på sykkel, jaktende på ambulansen som barnets mor befinner seg i, hele veien fra Moss. I tillegg gifter Annie seg med en eldre mann som har hus i Sør-Frankrike som de reiser til. Knugern har på sin side et «opplegg» med handel med menneskelige organer i «India eller no' sånt».

De fleste stedene er dog knyttet til Oslo, men ikke så mange av dem er spesifisert. Knugern skal drive sin hallikvirksomhet «i marka», mens Goggen forteller en anekdote om en speidertur i «villmarka». Han er imidlertid spesifikk med tanke på sitt opphavssted, Oppsal, på Oslos østkant. Føyer vi til at de fire mannlige karakterene gjennom refrenget i sangen «Gutta» opplyser at: «Vi har vært verden rundt/ det vil si «Køben» og London», så skulle oversikten over spesifiserte «steder» være nokså komplett.

### **5.2.3 Scenografi, lys og lyd**

Scenen er preget av et svart, flatt gulv og svarte vegger, nesten uten dekor. Dekoren består av en stor skjerm høyt oppe til høyre på scenens bakvegg som viser tegninger av Christopher Nielsen. Denne skjermen gir så mye motlys i videoopptaket denne analysen bygger på, at det ikke er mulig å se tegningenes motiver. Opptaket fra Torshov, hvor skjermen ses tydeligere, indikerer at tegningene er scener fra Oslo sentrum.

Totalinntrykket publikum møtes med minner mer om et konsertlokale enn et teaterlokale, om man ser scenen isolert. Det står i skarp kontrast til det prosceniumteateret forestillingen faktisk finner sted i. Første akt foregår i Goggens stue og det kan vekke assosiasjoner til Ibsensk titteskapsteater, men med den vesentlige forskjell at det ikke er det minste snev av borgerlighet over stuen til Goggen. Scenografien, med sine enkle kulisser og rekvisitter, framstår som burlesk i forhold til omgivelsene ved Nationaltheatrets hovedscene. På denne scenen, hvor et ukjent antall sirlig dekorerte borgerlige stuer er bygget opp siden åpningen 1. september 1899, står en sofa, to stoler og et salongbord, alle slitne av lang tids bruk. Helt til venstre ytterligere en liten sliten sofa, helt til høyre to toaletter. Det fremstår som den

borgerlige stuens negasjon, men samtidig autentisk, som bilde på det miljø forestillingen henter sin handling fra. I tillegg til de nevnte rekvisittene er det bygget opp en mesanin mot scenens bakvegg, hvor en trapp med metallstakitter leder opp fra scenens høyre side. Under mesaninen står det også et trommesett ved siden av en åpen dør i bakveggen og ved siden av sofaen til venstre en gitarforsterker.

I siste akt trekkes i tillegg en verbal kulisse (Helland & Wærp, 2011) inn i handlingen. Goggen begynner å omtale noe han ser, som publikum kun erfarer gjennom hans og, etter hvert, de andres omtale. Det går litt tid før det kommer fram at det er snakk om utenlandske tiggere som har satt seg for å tigge nær de tre gutta, men utenfor publikums synsvidde.

Det scenografiske uttrykket i forestillingen er med andre ord nokså minimalistisk, med få kulisser og rekvisitter og disse blir færre gjennom hver av de tre aktene. En tydelig effekt av denne beskjedne scenografien er at det er figurene på scenen som tiltrekker seg publikums oppmerksomhet, for det meste bare avbrutt av bandets musikalske innslag.

#### **5.2.4 Lys som skaper steder**

På samme vis som scenografien er minimalistisk er også lyssettingen av scenen nokså minimalistisk, men samtidig illustrerende for de «stedene» handlingen foregår i hver enkelt akt. Belysningen skifter også i forbindelse med viktige endringer i den sceniske handlingen. Den dominerende lyssettingen i første akt er et sentrert, nokså dust, gult oversiktslys, men skifter til punktbelysning av de enkelte aktørene i deres posisjoner i andre akt, først som et trapes som dekker trappeløpet opp til mesaninen, som skal illudere fengselsgitter, deretter som en sirkulær punktbelysning langt framme på midten av scenen når de fire mannlige karakterene etter tur får opplest sin «dom». Deretter punktbelyses de to toalettene oppe på mesaninen og de to som blir trukket inn på scenen, hvor en karakter sitter på hvert sitt toalettsete. Lyset former nå et smalt rektangel rundt hver av karakterene, som symboliserer trange fengselsceller.

I tredje akt er hele scenen for det meste opplyst av et klart, hvitt lys, som likner utendørs dagslys, men mot slutten, når handlingen nærmer seg sitt klimaks, skifter lyset til punktbelysning. Først av mesaninen hvor tre av de mannlige karakterene setter hver sin sprøyte, deretter av engelen under mesaninen og Goggen på mesaninen mens han blir presentert for hva himmel og helvete har å by på. Lyset skifter fra hvitt til rødt når engelen går over fra å representere himmelen til å representere helvete.



Ut over dette er de største endringene i lyssettingen at hele scenen lyses opp av skarpt hvitt lys de fleste gangene Annie entrer scenen og dempes igjen når hun forlater den. Lyset underbygger at disse scenene skiller seg markant ut fra de øvrige, noe jeg snart kommer tilbake til.

### **5.2.5 Lyden av rockekonsert**

Lydmessig er selvsagt forestillingen sterkt preget av at det i tillegg til skuespillerensemblet også befinner seg et rockeband, bestående av tre musikere, på scenen under det meste av forestillingen. Musikken de spiller og replikkene skuespillerne fremfører dominerer det lydmessige aspektet, men det forekommer også enkelte innspilte sekvenser og effektlyder.

Gjennom hele første akt er det karakterenes tale og de musikalske innslagene som dominerer lydbildet, helt til avslutningen som markeres ved en avspilt lydkuliss med kraftig banking på en dør og en mannsstemme som sier: «Det er fra politiet, lukk opp». Unntakene er klirring av ølflasker og et pistolskudd, når Hr. Smith fyrer av Knugerns våpen, i den tro at den er en lighter.

Ved åpningen av andre akt får de fire mannlige karakterene sine «dommer» i form av innspilt tale og i tillegg illuderer en lydkuliss at en fengselsdør lukkes, ellers domineres også denne akten, og tredje akt, av karakterenes tale og sang, samt bandets musikk, med unntak av en høy fiselyd, som utgjør effektlyden i tredje akt..

### **5.2.6 Teater, musikal og konsert**

Dramaet omdannes ved flere anledninger til en rockekonsert, derfor må også musikernes rolle i forestillingen nevnes. De er på scenen i store deler av forestillingen, ikke bare når de spiller, men også i perioder uten musikk. I tillegg interagerer spesielt gitarist Peter Baarli gjentatte ganger med karakterene på scenen, først og fremst ved å sitte ved siden av dem i sofaen og spille, eller sverme rundt dem på scenen mens han spiller. Baarlis krumspring på scenen, men også bassist Petter Pogos mer avmålte sceneaktiviteter, bidrar sterkt til publikums opplevelse av tidvis å være på rockekonsert. Det er dog ikke bare under de musikalske innslagene publikum gjøres oppmerksomme på bandets nærvær. Mot slutten av første akt, når Hr. Smith har vært ute og kjøpt mer øl, går han bort til Baarli og Pogo i sofaen til venstre på scenen og spør om de vil ha en øl. Dermed trekkes de to musikerne også inn i den sceniske handlingen.

I tråd med forestillingens uttrykte sjangertilhørighet, er det musikalske i flere scener tett integrert med handlingen. Til sammen femten av Joachim Nielsens låter er med i

forestillingen og ni av disse framføres i sin helhet, men flere av dem avbrytes gjennom scenisk handling underveis. Det gir publikum en skiftende følelse mellom å være på tradisjonelt teater, musikal og rockekonsert.

Den første låten som framføres i sin helhet er «Kleggen og Knugern» hvor de to karakterene synger versene om hverandre og duett i refrengene. Under denne låten trekker de to mobile musikerne mot karakterene og framstår som integrert i den dramatiske handlingen. Det samme er tilfellet ved framføringen av den neste fullstendige låten, «Hr. Smith», men her gjør en engels inntreden på scenen for å synges siste vers at framføringen heller litt mer i retning av rockekonsert enn i forrige låt. Konsertinntrykket blir så nærmest fullstendig ved den tredje hele låten som framføres, «Paranoid». Rett før låten starter forlater de andre karakterene scenen, mens Knugern er alene igjen og synger versene. Dermed framstår han mer som en rockevokalist enn som en dramakarakter, i om lag tre minutter.

Konsertinntrykket opprettholdes i overgangen mellom første og andre akt, da Goggen er den eneste karakteren som belyses langt framme på scenen mens han synger første vers og refreng av «Sitte», men allerede i andre vers dempes konsertinntrykket ved at Knugern, som har inntatt trappen til mesaninen, synger andre vers. Overgangen til musikken som integrert del av handlingen forsterkes så ved at hver av karakterene synger refrenget når de har fått sine «dommer» opplest i starten av andre akt.

Alle de tre aktene får et sterkere preg av konsert mot slutten, mens musikken er mer integrert i, og understøtter handlingen underveis i akten. Publikum bidrar også til preget av rockekonsert ved kraftig applaus, kombinert med plystring og hoing når låtene avsluttes, enten de spilles i sin helhet og sammenhengende, eller de er integrert i handlingen. Denne publikumsresponsen understreker også det ironiske preget ved hele forestillingen, gjennom at de sitter tilbaketrent i sine plysjstoler og lytter, temmelig passive, helt til applausen braker løs. Responsen er sterkest etter de mest konsertpregede musikalske innslagene, som kan vekke minner til «Jokke»-konserter, selv om publikum på Nationalteatret holder seg i sine seter og ikke inntar scenen for å «stage dive». Ved slutten av andre akt følges slutten låten «Jeg er redd» neste umiddelbart opp av «(Da har du) driti deg ut igjen», som innbefatter en nokså røff gitarsolo. Konsertaspektet avslutter andre akt rett før teppefall, samtidig som sangens linjer: «Når ingen tør kalle seg din venn/ da har du driti deg ut igjen» og «Når du er den siste i din gjeng/ da har du driti deg ut igjen» setter stemningen for publikum rett før pausen. Publikum på sin side svarer med langvarig intens applaus, supplert med plystring og hoing, som om de

er på konsert og applauderer for å få ekstranummer. Dermed bidrar både bandet og publikum til å vekke minner om rockemyten «Jokke».

Musikalsk framføres flere av låtene med et mer «rocka» musikalsk uttrykk enn originalinnspilningen har. Dette starter allerede med framføringen av «Kleggen og Knugern» tidlig i forestillingen og kommer også til uttrykk gjennom flere av gitarsoloene. Enkelte av låtene avsluttes også med fullt trøkk og mye lyd, som gir et tydelig konsertpreg. At all musikken også fremføres med kun en gitar, trommer og bass, innebærer at enkelte låter får et noe enklere uttrykk enn de har i originalinnspillingene, hvor instrumenteringen i flere tilfeller er mer mangfoldig.

Den låten som skiller seg mest ut i framføring er «Annie», som blir framført i flere deler og hvor de første delene kun spilles på akustisk gitar. Som nevnt har de scenen der Annie spiller spesiell status, som metafiksjon, som instrumenteringen bidrar til å underbygge.

### **5.2.7 Dramatisk handling – narrative og metafiktive innslag**

Det skjer ikke så veldig mye, i fysisk forstand, på scenen i løpet av forestillingen. Det meste av tiden sitter de fire mannlige karakterene og prater, Unntakene er i all hovedsak de konsertpregede sekvensene og de scenene der karakteren Annie er aktiv.

Første akt åpner med at Goggen sitter i sofaen sin og kjeder seg. I løpet av få minutter kommer først Kleggen, deretter Knugern på besøk. Knugern truer Kleggen med et våpen, ellers drikker de øl, røyker hasj og prater. Ikke lenge etter banker også Hr. Smith på, kommer inn og ruskonsumet og praten fortsetter til Goggen går lei av Hr. Smiths sykdomshistorier og forlanger at han går og kjøper mer øl. Plutselig bryter alle unntatt Knugern opp for å skaffe mer rusmidler. Det eneste som bryter denne tilsynelatende monotonien er framføringen av sangene om de tre ankomne karakterene, samt at Hr. Smith fyrer av Knugerns våpen.

Når de andre har gått, blir Knugern redd for at noe er galt, og framfører sangen «Paranoid». Mens han gjør det kommer en kvinneskikkelse innom scenen. De andre karakterene kommer inn i refrengene og korer, men ettersom denne sekvensen er sterkt konsertpreget, oppfatter man ikke denne koringen som del av den dramatiske handlingen. Når de tre andre kommer tilbake trues de etter tur av en paranoid Knugern, før situasjonen roer seg ned og praten fortsetter.

Selv om første akt byr på lite direkte dramatisk handling, er det den akten som byr på mest dramatisk handling fra de fire mannlige karakterenes side. De to siste aktene er enda sterkere

preget av å være et tilstands-drama. I de lange sekvensene der de fire mannlige karakterene sitter sammen presenteres en lang rekke narrative sekvenser, stort sett i form av anekdoter om tidligere hendelser, men i ett tilfelle også en forretningsplan Knugern har klekket ut. Det er denne narrative handlingen, som bidrar mest til dramaets framdrift. Hva disse anekdotene handler om og hvilken funksjon de har, kommer jeg nærmere inn på i kapittelet om plotstrukturen.

### 5.2.8 Eller er det en drøm?

De scenene der Annie er aktiv utgjør et unntak fra dette hovedinntrykket. Annie viser seg første gang under framføringen av «Paranoid» og når alle de andre er tilbake i Goggens stue nevner Knugern at det var «en freaky bitch på roller blades innom», mens de andre var ute. Kleggen svarer: «Det må ha vært Annie, det», før han synger en lavmælt a capella versjon av refrenget i sangen «Annie». Da kommer Annie inn på scenen på sine rollerblades, lyset skifter fra dust gult til skarpt hvitt lys over hele scenen og Kleggen og Annie gjennomfører en scene som er sterkt preget av dramatisk handling, og skiller seg dermed tydelig ut fra de øvrige scenene og de andre karakterene, som under scenen sitter passive og drikker og røyker i sine møbler. Lyset dempes og skifter farge så snart Annie har forlatt scenen og Goggen plukker opp dialogen fra før scenen med Annie ved å si: «så hu var her inne altså?». Dermed motsier replikken den handlingen som akkurat har foregått foran publikums og de øvrige karakterenes øyne, og scenen med Annie og Kleggen framstår som en illusjon, hallusinasjon eller drøm fra Kleggens side og derigjennom som metafiksjon, innenfor rammen av den fiksjonen forestillingen ellers utgjør.

Scenene med Annie skiller seg ut fra de øvrige scenene på nærmest alle andre måter enn de fysiske scenografiske og lydmessige. Lyset skifter, det musikalske akkompagnementet i den andre og tredje scenen med Annie endres, og de øvrige karakterene er passive eller fryser i sine positurer og indikerer at tiden står stille. Deretter gjenopptas den ordinære dramatiske handlingen som om ingenting har skjedd. Det er bare etter den tredje scenen med Annie at denne illusjonen tilsynelatende ikke opprettholdes helt. Annie gjennomfører en innbilt «fødsel» og når hun kort etter forlater scenen kommenterer Goggen: «Da fikk du på en måte vært med på en fødsel da, Kleggen» i en trøstende tone og bryter tilsynelatende med det metafiktive. Dette aktualiseres igjen den siste gangen Annie er på scenen. Da kommer hun hengende slapt over Kleggens skulder. Han er fornøyd, for nå har de endelig blitt sammen. De andre står rundt og er litt uforstående til hele opptrinnet, før Kleggen får fortalt at det er «Annie som jeg har fortalt om», som bekrefter at Annie og scenene der Annie er aktiv er en

metafiktiv gestaltning av Kleggens drømmer om henne, mens hun ikke er metafiktiv første gang hun kommer inn, når Knugern synger «Paranoid» og siste gang, når hun er død av en overdose.

### **5.2.9 Handling og spillestil**

Som helhet er forestillingen preget av å være et tilstands-drama, med et betydelig innslag av narrativ handling og relativt lite kroppslig aktivitet. I et tilstands-drama vil ofte skuespillernes mimikk og gestikk være av vesentlig betydning, men dessverre er opptakene analysen bygger på av en så teknisk dårlig kvalitet at ansiktsmimikk for det meste er umulig å skjelne, og derfor ikke tillagt vekt.

Selv om tilstands-dramaer ofte leder tankene i retning absurd drama, synes spillestilen i de fleste scenene i *Verdiløse menn* nokså naturalistiske, og minner om inntrykket mange har av rusmisbrukeres dagligliv.

Innen forestillingsanalyse operer man med minst fem såkalte spillestilarter som i utgangspunktet er forankret historisk, men fortsatt brukes, og derved er løsrevet fra sine historiske røtter. Disse spillestilartene er naturalistisk, materialistisk- realistisk, absurd, fysisk-teater og postmoderne (Eigtved, 2010, s. 46). Karakterene i *Verdiløse menn* fremstår som ganske realistiske, eller naturalistiske, i sitt fysiske spill, men er samtidig tydelig karikerte, gjennom den narrative handlingen. En slik karaktertegning, som kombinerer det realistiske eller naturalistiske med det karikerte, og derved skaper en simultanitet på scenen, er typisk for den postmoderne spillestil (Eigtved, 2010, s. 51ff). Dette er den dominerende spillestilen gjennom de to første aktene i forestillingen. I tiggerscenen som åpner tredje akt framstår spillestilen som svært naturalistisk; nærmest karikert «method acting» (Eigtved, 2010), da Knugern gjenskaper en tungt belastet rusmisbrukers besvær med å sette seg ned på en papplade for å tigge penger.

Fysisk er spillestilen med andre ord også preget av endringene i karakterenes fysiske og psykiske tilstand, som for det meste markeres i overgangen mellom aktene. Mot slutten av tredje akt dempes det karikerte aspektet ved spillestilen markant, som gir et sterkere preg av en naturalistisk stil. Dette stilskiftet bidrar også sterkt til den stemningsendring som finner sted i forestillingen, fra det burlesk komiske, til det dystre og skjebnetunge.

### **5.2.10 Sosiolektisk profil med heteroglosse innslag**

Det betydelige innslaget av narrativ handling i forestillingen innebærer at selve dramateksten

er et bærende element i forestillingen og i stor grad det som driver handlingen framover. Dermed er også språket et sentralt virkemiddel. Språket er i all hovedsak sosiolektisk og preget av dialekt fra Oslos østkant, men i likhet med i Joachim Nielsens sanglyrikk, lekes det i forestillingen med en mer formell språkstil, tidvis over i det arkaiske, og med språklige klisjeer.

Det sosiolektiske preget, med tydelig trykk på første stavelse i svært mange ord, og sammentrekninger av verb og determinativer eller pronomener og forkortelse av mange ord, er gjennomgående. Et eksempel er Goggens respons når Kleggen tramper inn og postulerer at han har blitt far. «Dø, slapp'a littegrann'a, har'u en øl, el?» eller når han roper ut: «Hvem er'e?» når Knugern banker på døren litt senere. Det sosiolektiske preget kjennetegner ikke bare selve replikkføringen i forestillingen, men er også skrevet inn i både manus og den publiserte dramateksten og markeres med bruk av doble konsonanter i begynnelsen av ord som normalt skrives med en. Et eksempel fra en av de første scenene er «baggateller» istedenfor bagateller. Dette uttrykkes også i forestillingens undertittel med bruken av ordet «mussikal». I tillegg til det gjennomgående sosiolektisk preget, har språkføringen også en vulgær side gjennom den hyppige og intense banningen. Uten å ha talt opp, synes det som ordene faen, hælvetete og jævlig er de som forekommer hyppigst under forestillingen. Nok en gang et eksempel fra åpningen. Goggen avslutter en telefonsamtale og sier ut i luften: «Faen i hælvetete». Rett etter entrer Kleggen scenen og roper: «Goggen, faen i hælvetete, jeg har blitt far!».

Språklige klisjeer viser seg også tidlig i forestillingen, første gang når Knugern truer Kleggen med våpen og Kleggen prøver å roe kompisen: «senk skuldra litt'a», litt senere: «gjøre Kleggen til en saga blott, for en jævla tusenlapp?». Et annet eksempel på bruk av klisjeer er når Goggen i sin monolog om å starte et nytt og bedre liv, snakker om at «nå er glasset halvfullt, at «i morra er den første dagen i resten av livet ditt» og «nå er'e på tie å ta skjea i den andre hånda».

Når det gjelder mer arkaiske vendinger finnes det flere eksempler på formelt språk og påfallende eufemismer, som grenser til arkaisk språk. Tidlig i forestillingen snakker Knugern om «tilretteleggingsforetak» og «forsørgelsesbyrde», som bryter tydelig med den sosiolektiske profilen. Det samme gjelder for Hr. Smith, som i sitt forsvar i den illusoriske rettsscenen i andre akt bruker både «mastubere» og «ejakulasjon». Et tydelig eksempel finner vi mot slutten av tredje akt. I en dialog om kjipe pushere sier Knugern: «du må bare utvise

utsøkt høflighet». Disse språklige vendingene står i skrap kontrast til dramatekstens generelle språklig preg og gir forestillingen tidvis et heterogloss preg.

I tillegg er «dommene» de fire mannlige karakterene får opplest formulert i et språk som henleder assosiasjonene til både en form for auksjon og til dels barneregler, gjennom bruk av innrim. Innledningen til Hr. Smiths fiktive domsavsigelse er formulert slik: «Akkurat *det* har jeg vanskelig for å *se*, det blir *tre*,», Kleggens med: «Det har jeg vanskelig for å *tru*, det blir *sju*», mens Knugern får høre: «Å nekte fører nok ikke *frem*, det blir *fem*, ubetinget, med fradrag for utholdt varetekt!». Avslutningen av «dommen» er den samme for alle gir sterkest illusjon av en domsavsigelse.

### 5.3 Sjangermessig plassering

Sjangermessig kan det være fristende å introdusere «kollektivdrama» som begrep. Grunnen er at det knapt peker seg ut noen klar hovedperson i løpet av forestillingen, selv om Goggen er den karakteren som både setter i gang og avslutter den dramatiske handlingen. De fire mannlige karakterene er for det meste på scenen sammen og i den grad Goggen er en mer sentral karakter enn spesielt Kleggen og dernest Knugern og Hr. Smith, er forskjellen ganske minimal.

Når det gjelder mer etablerte sjangerbetegnelser er tragikomedie nærliggende. Dette underbygges av den simultanitet den postmoderne spillestilen handlingen er preget av helt fram til slutten av tredje akt. I tillegg er det tidvis klart burleske trekk, som i åpningen da Kleggen entrer scenen og erklærer høyt og tydelig at han har blitt far, en nyhet Goggen ignorerer fullstendig i sin iver etter å få en av ølene Kleggen har i posen og å spørre om hvor Knugern er. En viktig livsbegivenhet, som et farskap vanligvis er, overskygges fullstendig av noe så prosaisk som en øl og hvor «ute» kompisen er.

Den dramatiske teksten som helhet er inspirert av en deterministisk tankegang, og derigjennom står i en naturalistisk litterær tradisjon. Det ender med katastrofe, men ikke katastrofe i betydningen død, men i betydningen fortsatt jakt på «friskmelding» fra bakrusens abstinensplager; En ond spiral det bare finnes en utgang fra, slik temaet framstilles i forestillingen. Dette deterministiske synet på rusens skjebne står i skarp kontrast til det delvis idylliserende bildet Odd Arne Berkaak presenterer i sin artikkel om rusen som terskelsymbol (Berkaak, 1992). I starten av forestillingen kommer Berkaaks syn fram, gjennom fellesskapet mellom de mannlige karakterene i deres rusbruk, men mot slutten av forestillingen er det rusen som kontrollerer mannen og ikke omvendt, så det kan hevdes at rusen fremstår som et

tvetydig terskelsymbol i den forstand at på et tidspunkt kan de to sidene av denne terskelen skifte betydning, slik at målet ikke lenger er å krysse terskelen inn i rusen, men unngå å krysse den ut av rusen. Denne dobbeltheten ved rusen som terskelsymbol mangler etter min oppfatning i Berkaaks behandling av temaet.

Det naturalistiske preget står i motsetning til den romantiske og tidvis modernistiske tradisjonen som kjennetegner sanglyrikk generelt, som vi så i analysen av Joachim Nielsens sanglyrikk. Det eneste romantiske aspektet som kan finnes i forestillingen *Verdiløse menn* knytter seg til Kleggens følelser rundt sitt farskap og hans drøm om Annie som den store kjærligheten.

### **5.3.1 Inspirert av antikk dramaturgi?**

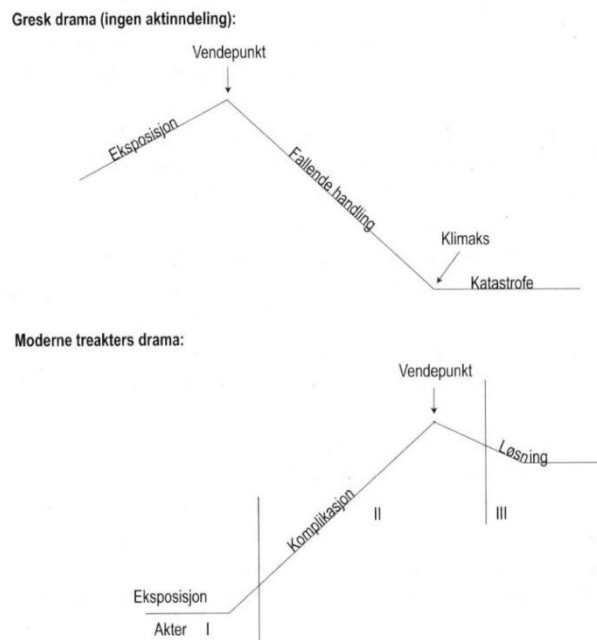
Dobbeltheten som kommer tydeligst til syne ved Goggens redning preger også hele forestillingen. Denne utviklingen, fra et sterkt ruspreget, men nokså fungerende liv, til situasjonen hvor rusbruken har tatt helt overhånd og fører hovedrollen inn i en situasjon der han svever mellom liv og død, også speiler Joachim Nielsens utvikling fra alkoholisert artist, sikkert supplert av «andre ting», til tung narkoman. Denne dramaturgiske utviklingen har lite til felles med tradisjonelle musikaler. Disse er som det fremgikk av kapittel 3 som oftest delt i to akter, og ender tradisjonelt lykkelig. Selv om sistnevnte konvensjon ble brutt, blant annet gjennom bølgen av musikaler i London 1970-tallet som i hovedsak var en form for tragedier. Med sin inndeling i tre akter er det også nærliggende å se hvordan *Verdiløse menn* kan passe inn som en musikalutgave av et moderne tre-akters drama.

Plotstrukturen i *Verdiløse menn* kan minne om den man kjenner fra gresk drama. Joachim Nielsens liv og død kan utgjøre den etablerte fabelen som gjenskapes på scenen, riktignok med andre karakterer enn ham og uten den klassiske tragediens høyverdige helt. Den plassen er det nærliggende å sette Goggen inn i, men som en anti-helt. I tilfelle, må han likevel omtales som den hovedrollen, som jeg trakk i tvil tidligere. Som det framgår av analysen av sanglyrikken kan Goggen betraktes som en skygge av det lyriske jeg, som leder tankene mot «Jokke», som igjen er tett knyttet til Joachim Nielsen, selv om de ikke er identiske. Den klassiske greske tragedie henter ofte handlingen fra mytisk stoff knyttet til legendariske mennesker (Helland og Wærp, 2011), noe man kan si at «Jokke» er en slags moderne versjon av. Den klassiske tragedien skulle også baseres på en gjenkjennelse og/eller et plutselig omslag, som skulle medføre tragedien for helten. Samtidig er tragedien bygget rundt tanken om en objektiv skjebne, som også synes å være tanken bak *Verdiløse menn*. Dette harmonerer



med forestillingens klare naturalistiske trekk, gjennom sin usminkede skildring av livet på skyggsiden og sitt deterministiske fokus, så kanskje er det mest riktig å rette det historiske blikket helt tilbake til den klassiske tragedie?

Helland og Wærp fremstiller treaktersdramaet og tragedien grafisk på følgende måte:



(Helland & Wærp, 2011, s.: 70)

Plottstrukturen i *Verdiløse menn* synes å kunne pass inn i begge disse modellene gjennom de to første aktene, men bærer mest preg av gresk drama mot slutten, der Annies død kan ses som peripetien, Goggens dialog med englene som klimaks og hans redning fra overdosen som katastrofen (Helland og Wærp, 2011).

Andre akt kan karakteriseres som både komplikasjon og fallende handling. Komplikasjonen består i oppgjøret med politi og rettsvesen, som medfører straff

og dermed et definitivt vendepunkt i de mannlige karakterenes skjebne. Samtidig kan «dommene» være et vendepunkt til en fallende handling ved at muligheten for personlig rehabilitering framstår enda fjernere enn før. Dette konkretiseres gjennom Goggens monolog om et nytt og bedre liv mens han sitter inne i andre akt, og som konkluderer med at prosjektet er håpløst. Dette kan også sees som det definitive vendepunktet sett i forhold til plotmodellen for et moderne treakters drama, som forestillingen tilsynelatende er. Derimot kan man ikke si at Goggens redning fra overdosedødsfall er noen løsning, tvert om minner den langt mer om katastrofen som avslutter plotstrukturen i klassisk gresk drama. Den gjenkjennelsen som er et ledd i tragediens dramaturgi kan finnes i Goggens monolog i fengselet, der han ønsker å starte et nytt og bedre liv, men erkjenner at det er bortimot umulig. .

#### 5.4 Karakterenes prosjekter og konflikter

Dramatis personae i forestillingen utgjøres av fem karakterer, hvis navn er hentet fra Joachim Nielsens sanglyrikk. De fem er Goggen, Kleggen, Knugern, Hr. Smith og Annie. De fire mannlige karakterene er på scenen sammen under det aller meste av forestillingen, mens Annie er aktivt inne på scenen seks ganger i løpet av forestillingen, og en gang som avdød.

De fem karakterene har alle ulike prosjekter i løpet av forestillingens dramatiske handling. Den første vi møter er Goggen og hans prosjekt kan framstå som litt diffust. Han er vertskap i sin egen stue for de øvrige mannlige karakterene gjennom det meste av første akt og gjør midt i andre akt et mislykket forsøk på å overbevise seg selv om at han kan og bør endre livsstil. I tillegg har han gjennom hele forestillingen et prosjekt som går ut på å skaffe til veie, og innta, de rusmidler han selv har til rådighet eller kan få tak i fra de andre.

Kleggens prosjekter i forestillingen sentrerer seg rundt to kjærlighetsforhold, det ene til sitt narrativt omtalte barn, det andre til karakteren Annie, som han forsøker å bli sammen med i de scenene der han møter henne. Disse scenene framstår som gestaltninger av Kleggens drømmer eller minner, og er således metafiktive.

Knugerns prosjekter er på sin side knyttet til å skaffe penger, gjerne langt utenfor lovens grenser, som illustreres ved at innføringen av en ny lov Knugerns øyne betyr en ny forretningsmulighet ved å legge til rette for brudd på denne loven. Hans prosjekter kommer dels til uttrykk narrativt gjennom dialogen rundt «Speedy rengjøringsbyrå», hvor han forsyner sine medarbeidere med egensmuglet amfetamin og slipper dem løs på boliger, bevæpnet med et snekkerbelte med vaskemidler; en suksess helt til staben begynte å raide kundenes medisinskap. Et annet sentralt prosjekt er hans planer om en rolle innen kjøp og salg av sex, som han ser som en stor mulighet gjennom innføringen av sexkjøpsloven, som var på dagsorden da forestillingen hadde sin premiere, men som ikke trådte i kraft før i januar 2009. Dette narrative innslaget, som i første akt av forestillingen foregripes verbalt, kommer tilbake som et retrospektivt narrativt innslag, i form av Knugerns fiktive «domsavsigelse» i innledningen til andre akt. I tillegg prøver han å selge «Metamf» til Goggen og både nyrer og lever til Hr. Smith, som er del av den dramatiske handlingen i stykket.

Hr. Smiths prosjekt er først og fremst å prøve å bli inkludert i et sosialt fellesskap, først rettet mot de tre andre mannlige dramatiske karakterene, men mot slutten også mot publikum i salen. Metoden hans er å forsøke å vekke sympati og medynk gjennom stadige anekdoter og opplysninger om sin sørgelige historie, fysiske tilstand og sosiale status.

Annies prosjekter må ses i forhold til det meste av den sceniske handlingen hun deltar i, som er metafiktiv, og således et uttrykk for Kleggens fantasi eller hukommelse. Prosjektene framstår som et kjærlighetsprosjekt som i første omgang retter seg mot en eldre mann vi bare blir presentert for narrativt, deretter mot Kleggen. I tillegg er eksperimentering med, og tilgang på, rusmidler et av hennes prosjekter. Til sist må prosjektet med å tøyte sitt alter ego

«Frank» også nevnes. Disse prosjektenes status må oppfattes og tolkes i relasjon til troverdigheten til Kleggens fantasi eller minne, avhengig av hvilken status de metafiktive scenen tilskrives.

#### **5.4.1 Konflikter på tre plan**

Disse ulike prosjektene leder i sin tur til et sett konflikter, som utspiller seg på fire plan, hvorav ett er Kleggens metafiksjonelle drømmeplan. Det første og mest konkrete planet er konfliktene mellom karakterene på scenen underveis i forestillingen. Disse er kortvarige og løses raskt, med unntak av Goggens, og tidvis Kleggens og Knugerns, irritasjon over Hr. Smiths stadige sutring og klaging, som går gjennom det meste av forestillingen.

Den første konflikten som utspiller seg scenisk er når Knugern truer Kleggen med våpen, fordi Kleggen skylder ham penger. Litt senere kulminerer Goggens irritasjon over Hr. Smiths sykdomshistorier med at Hr. Smith får valget mellom å kjøpe mer øl eller bli kastet på dør. Etter å ha blitt etterlatt av de andre i Goggens leilighet truer også Knugern alle de tre andre med våpen ettersom de kommer tilbake etter å ha skaffet mer rusmidler. I tillegg finnes en litt mindre åpenlys konflikt mellom Kleggen på den ene side, som gjerne vil fortelle om fødselen av sitt barn, og Goggen og Knugern, som ignorerer eller snakker bort alle Kleggens forsøk på å ta opp temaet. Dette løser seg når Hr. Smith kommer på besøk.

Andre akt er preget av de fire mannlige aktørenes konflikt med myndighetene, i form av at alle fire får en «dom» opplest i innledningen, som de soner gjennom hele andre akt. I tredje akt oppstår også en kortvarig konflikt mellom Knugern på den ene siden og Goggen og Kleggen på den andre om hvor det er greit for de sistnevnte å tigge. De tre inngår også en kortvarig konflikt med Hr. Smith, som kun viser seg i korte replikkvekslinger, samt noen utenlandske tiggere, som kun utgjør en verbal kulisse i den sceniske handlingen.

Det utspiller seg også en litt annerledes type konflikt på scenen mellom Annie og «Frank», som er en av hennes personligheter, og mellom «Frank» og Kleggen. «Frank» er et av Annies alter ego: «Frank, han er som en bror for meg og tenker masse på mæ, han vil bare at det beste ska skje med mæ, liksom, men, men han er litt sjallu, åsså er'n skikkelig parranoid. Han trur alle jeg kjenner er snut og sånn». «Frank» går fysisk til angrep på Kleggen med både balletak og kvelertak, før situasjonen roer seg i første omgang. «Frank» kommer imidlertid til syne igjen, rett før Annie forlater scenen.

Goggens konflikt med først en himmelens engel og deretter en fra helvetet, må også nevnes. Ingen av englenes tilbud frister Goggen nevneverdig. Den siste konflikten utspiller seg ikke direkte på scenen, men omfatter Goggens klaging og kjefting på sine redningsmenn fra «Pizzaekspresen», som er kallenavnet som brukes om helsevesenets overdoseteam. De er ikke på scenen, men det framgår av Goggens replikker at de har gitt ham motgift mot overdosen, men nekter ham lindrende behandling for abstinensene i etterkant.

#### 5.4.2 Narrative konflikter

Et mer omfattende og omfavnende konfliktplan er karakterenes konflikter med omverdenen utenfor scenen, som først og fremst formidles gjennom den narrative handlingen, men som også scenisk kommer til uttrykk gjennom «domsavsigelsene» i åpningen av andre akt. Disse konfliktene knytter seg i stor grad til de ulike karakterenes prosjekter. Jeg vil ikke gå i detalj med hensyn til alle disse, men trekke ut enkelte sentrale eksempler og kort kommentere dem.

Den mest dominerende narrativt formidlede konflikten er den Kleggen har med moren til hans barn. Den presenteres gjennom en lang narrativ sekvens på over tretten minutter og starter når barnemoren opplyser Kleggen om at hun er gravid og hans respons er at det ikke behøver å være skadelig for ungen om moren går på litt amfetamin. «Det eneste var at jeg mente at amfetamin ikke hadde noen negative effekter på fosteret, det var det *eneste* jeg sa. Også klikka'a bare *helt*, asså!». Synspunktet baserer han på resonnementet: «Ja, jeg veit da faen jeg, asså. Men kaffe for eksempel er jo også en form for senntalstimmulerende, men du har aldri hørt om at dem advarer mødre mot å drekk kaffe!». Eksempelet viser tydelig Kleggens enfoldighet og forkvaklede virkelighetsoppfatning. Hans synspunkt og begrunnelse fører til en krangel som leder til at moren hverken vil ha noe med Kleggen å gjøre, eller oppgi ham som far til barnet. Barnemorens avvisning går inn på Kleggen, som «havna så jævla utpå, speed og hyppere, fy faen det er kommbinasjon det. Blei faen meg psykkotisk av å tenke på at jeg skulle bli far». Kleggens respons på motstanden fra barnemoren er flukt enda lenger inn i rusens verden, som både forverrer hans situasjon overfor barnemoren og hans allerede forkvaklede virkelighetsoppfatning. Så han forfølger barnemoren, som rømmer, før han finner henne igjen i åttende måned av svangerskapet i hennes hjemby Moss. Etter spaning på hjemmet hennes i flere uker, hentes hun av en ambulanse og Kleggen følger etter ambulansen på sykkel «hele veien tel Fredrikstad, ass!». Anekdoten kuliminerer med at en sliten Kleggen finner fram til fødestua ved hjelp av fasadeklatring, fem meter over bakken. For å holde seg våken må han sette seg en «karramell». Akkurat i det sprøyten skal settes forstår han at

fødselen er i gang, pumper stampelet i kanylen rett til bunns og stuper inn vinduet til fødestuen så glass og blod spruter, med en tømt kanyle dinglende fra armen.

Før selve anekdoten om krangelen og fødselen har Kleggen også fortalt at ungen, som han tror «muligens veide 1,8 kg», noe han mener å kunne vurdere «da jeg veit hvor stor ei hasjplate på 1,8 kg er». Nok en gang synliggjør han både enfold og en temmelig forkvaklet virkelighetsoppfatning.

Denne konflikten kommer fram i lyset igjen gjennom den illusoriske rettsprosessen som innleder andre akt, hvor Kleggen «dømmes» for å ha kidnappet en toåring under påskudd av å være barnets far og når Kleggen, i sterkt redusert fysisk og psykisk tilstand, i tredje akt konstaterer at farskapet er fastslått, men at han nektes samvær med barnet.

En annen gjennomgående konflikt er Knugerns forhold til offentlige lover, regler og reguleringer og andre som han mener hindrer ham i å skaffe seg penger. Denne konflikten tar flere former og har en sentral posisjon i den narrative handlingen i første akt og er årsaken til at han sitter inne i andre akt. I tillegg kommer den til uttrykk som en scenisk konflikt i tredje akt, da han prøver å jage kompisene bort fra der han setter seg for å tigge.

Den mest utviklede av disse narrative konfliktene er planene om: «Salg av sex. Saken er den, at dem har kriminalisert horekunder og dette er et område der jeg ser at det åpner seg muligheter, asså». «For hvem da? Horene?», spør Kleggen. «Nettopp, Kleggen! Ikke horene. Dem får det dritvanskelig. Ikke bare skal dem få seg tur og forskjellig, men dem blir jo ansvarlige for sikkerheten tel kunden, ikke sant. Hvis kunden risikerer å måtte gå i fengsel for en sugetur, så står'n over. Men han bli'kke no mindre kåt av den grunn!», repliserer Knugern. Hans løsning er et «tilretteleggingsforetak», som inkluderer leie av turisthytte i marka. Om noen spør kan han jo si at damene er «turrister». Samtidig erkjenner han at det svakeste leddet i den planlagte verdikjeden er damene selv, «så det er bare så jævli viktig at hu er fullstendig kua. Ikke noe slinger i valsen, fullt terrorvelde!». Knugern presenterer det kyniske prosjektet som om det er til hjelp og støtte for de prostituerte, som gir hele sekvensen et tydelig ironisk preg. Samtidig skinner kynismen tydelig igjennom når han poengterer at han er nødt til å ha streng kustus på de han «hjelper». Men selv denne kyniske siden prøver han tone ned med empatisk å uttrykke at om han må tukte de prostituerte «ska dem vite det at det gjør like vondt for meg som for dem». «Ja, det trur vi på», svarer Goggen ironisk.

Hr. Smiths mange konflikter med helsevesenet spesielt, og myndighetene generelt, må også nevnes. Disse serveres stort sett i korte, og enkelte litt lengre anekdoter om alle hans helseplager. Etter at Hr. Smith har fortalt om en rekke sykdomsplager kommer han inn på helsevesenets krav om at han må slutte å drikke. Da konstaterer at han ikke fikser å slutte å drikke «æ kan'kje slutt å drækk, æ har jo fått blodpropp i begge beinan, æ må jo ha no blodfortynnjaner, [...] da sa lægan: koffor i all værden ska vi bruk skattebetalerans pænga te å hold' dæ i live når du sjøll sabotere prosjæktet så godt da bare kajn, men da blei æ førbannja [...] æ sa det te dæm, e'kje dokker lega for at dokker ska redde andres liv? Æ e bare en vanlig fyr, [...] æ kankje redd nå' liv, langt mindre mitt eget». Han fraskriver seg alt ansvar selv, og legger alt i hendene på andre, i dette tilfellet helsevesenet. En liknende holdning skinner gjennom i forbindelse med hans domsavsigelse, da han i sitt forsvar sier at han ikke er pedofil og mener det at en skoleklasse tilfeldigvis kom forbi skal bevise det. Det kommer også korte glimt av en rekke andre konflikter ut av Smiths mange anekdoter, men tvilen om deres troverdighet gjør dette til komiske innslag, ikke konflikter som preger dramaets handling.

I tillegg er det mulig å identifisere en underliggende eksistensiell konflikt, som preger alle karakterene i forestillingen, men som i liten grad kommer direkte til uttrykk gjennom hverken scenisk handling eller replikker, før Goggen i desperasjon over å ha blitt reddet fra en overdose helt mot slutten av forestillingen, ber inderlig om rusmidler til en «friskmelding». Et annet unntak er Goggens monolog på «cella» om å starte et nytt og bedre liv.

Den overordnede konflikten i forestillingen er imidlertid av eksistensiell karakter, mellom lysten og fornuften. Alle de fem scenekarakterene har sterk hang til rus og søker hele tiden lykken gjennom stadig nye kombinasjoner av rusmidler. Dette står i konflikt med det moderne samfunnets normer om at man bør leve et fornuftig liv, hvor idealet er arbeid, familie og streben etter materiell velferd.

### **5.5 Tematiske mønstre fra sanglyrikken**

Rus-temaet som har en så sentral plass i Joachim Nielsens sanglyrikk introduseres allerede i første scene i forestillingen når Kleggen feier inn på scenen med en pose øl i hånden. Når han litt senere spør om de skal «røyke en», svarer Goggen og Knugern med de retoriske spørsmålene «driver bjørnen og driter i skæven eller?» og «[e]r paven kattolikk?». Svaret på om rusmiddelet skal inntas etableres som selvvinnlysende. Det meste som omtales i positive ordelag gjennom forestillingen er knyttet til rus og rusmidler, mens det aller meste annet i livet og samfunnet blir omtalt i kritiske og negative ordelag.

Rus-temaet aksentueres i tillegg i en lang rekke scener og replikker, som Kleggens flukt inn i rusen som reaksjon på barnemorens avvisning, som den første nyheten Annie serverer Kleggen: «Jeg går på den deilige coctailen om da'n da. Setter skudd med BÅDE herroin og kokkain».

Rustematikken er også tett knyttet til det fysiske og psykiske forfallet som er et overordnet motiv og tema i forestillingen. I begynnelsen handler det meste om et ønske om å ruse seg, mens det mot slutten både er et dødsfall på grunn av en overdose og scenen der Goggen svever mellom liv og død av samme grunn. Da er ikke lenger rusen en hedonistisk overskridelse fra hverdagen og kjedsomheten som preger den, men er en determinert forutsetning for å unngå sterk fysisk og psykisk lidelse som resultat av kraftige abstinenser. Selv om det ender «godt» for Goggen, i den forstand at han får motgift og overlever, ender det likevel «tragisk», ettersom motgiften innebærer nok en kamp mot den lidelsen abstinensen representerer. Redningen blir i seg selv en overskridelse, om enn ikke frivillig, til nok en tilstand av fysisk og psykisk lidelse. Selv om det ikke framgår av analysene i det sangutvalget jeg har foretatt til denne avhandlingen, kan det finnes en liknende utvikling i Joachim Nielsens sanglyrikk, som kulminerer med sangen «Narkoman», som framføres like i forkant av Goggens overdose.

### **Kjedsomhet**

Allerede fra Goggen entrer scenen tematiseres kjedsomhet, som vi har sett er et sentralt eksistensielt tema i Joachim Nielsens sanglyrikk. Goggen sitter alene i sin stue, ringer en kompis i håp om å få selskap, men får nei. Dermed introduseres et invertert telefonmotiv fra låten «Telefonen ringer». Kort etter synger/ roper han ut fire linjer fra sangen «Selskapssjuk»: «Vi har alle opplevde å gå på trynet, / ingen venner ingen dyne./ Det aller minste vi kan gjøre/ er å åpne våre dører». Goggen gir publikum, gjennom sin verbale inkludering av alle, en kortvarig følelse av en identifikasjon, der han sitter og kjeder seg, etter alt og dømme i bakrus. Løsningen på bakrusen og kjedsomheten er overskridelsen, transgresjonen, tilbake til rusens hegemoni. Goggen ønsker noen å beruse seg sammen med og speiler gjennom det en kjent lengsel fra flere av Joachim Nielsens lyriske «jeg».

Kjedsomheten melder seg igjen mot slutten av første akt da Goggen roper ut: «Nå går'e på tomgang her!» og karakterene litt senere synger: «så vi sitter her og kjeder hverandre/ mens vi krangler om hvem som gå å handle» fra låten «Gutta» (Nielsen, J. 1990, spor 8). Det

representerer den metthetskjedsomhet som ble beskrevet i forbindelse med analysen av låten «Annie».

Også i andre og tredje akt er kjedsomheten som tema tydelig til stede, uttrykt gestisk i form av den sterke situerte kjedsomheten oppholdet i fengsel innebærer. Under dette oppholdet bringer Kleggen også tematikken på bane gjennom å synge om at han kjeder seg med injer fra låten «Annie». Tredje akt kombinerer situert og eksistensiell kjedsomhet når karakterene er ute på gata igjen og må livnære seg med tigging og salg av gatemagasinet. I disse aktene er kjedsomheten først og fremst et underliggende tema, men ikke mindre tydelig.

### **Utenforskap og trygdeutbetalingsdag**

Alle de dramatiske karakterene lever langt utenfor normalsamfunnet, selv om Annie angivelig blir gift og tidvis bosatt i Frankrike og Hr. Smith mot slutten livnærer seg ved å selge gatemagasinet = *Oslo*. Mer «normale» enn dette er ikke de fem karakterene hverken i den sceniske eller narrative handlingen. De er alle gjennom sitt stadige forbruk av rusmidler også avsondret fra å kunne tre inn i et liv innenfor storsamfunnets konvensjoner og normer. Dermed plasserer de seg entydig på den «vi-dem» aksens som er beskrevet under analysen av sanglyrikken.

Utenforskap som tema kommer også tydelig fram når Hr. Smith vil inn til Goggen, og de tre kompisene lurer på om de orker «den gærne naboen». Kleggen spør hvilken dag det er og alle utbryter i kor: «Trygdeutbetalingsdag». Han er velkommen på grunn av at han kan spandere, som i det gjennomgående trygdemotivet i Joachim Nielsens låt. Noe senere trues han med å bli kastet ut hvis han ikke går og kjøper øl, som understreker hans utsatte posisjon i fellesskapet. Dermed etableres også en «vi-ham» akse overfor Hr. Smith.

Hr. Smiths utenforskap understrekes også i tredje akt, dels gjennom at han blir møtt av replikken: «Hei, stikk'a Smith» når han kommer inn i salen for å selge blader mens de andre tigger, men også ved at han litt senere søker støtte og gehør hos publikum i salen ved å fortelle anekdoter direkte henvendt til de på første rad.

### **Angst**

Angsttematikken er det først Knugern som bringer på bane da Goggen henvender seg til ham og spør hva han driver med om dagen: «Seller'u fortsatt metamf, eller?» Knugerns svar er: «Dø, ikke prat så høyt da, err'u hypp på noe, harr'u spenn, eller?» Dernest gjennom sin



paranoide reaksjon da de tre andre går ut for å skaffe mer rusmidler og som danner opptakten til sangen «Paranoid», som understreker temaet.

I tillegg er angst og psykiske problemer tematisk berørt gjennom Kleggen som nesten blir «psykkotisk» av rusen han søker tilflukt i etter bruddet med barnets mor. Dette temaet står også sentralt når den metafiktive Annie er på scenen, både når hun forklarer bakgrunnen for «Frank» og sin innbilte graviditet. I tillegg viser problemene karakterene ser for seg når de får konkurranse på «tiggermarkedet» seg som angst for hvordan deres allerede elendige situasjon vil utvikle seg. Angsttemaet kulminerer med Goggens lidelse etter å ha blitt reddet fra overdosen og hans frykt for abstinenser. Dette er dog langt utenfor den «friske» angsten som ble omtalt i sanganalysen.

### **5.5.1 Temaer som er tilført fra andre kilder**

I tillegg til de temaene Christopher Nielsen løfter inn i dramateksten fra de av Joachim Nielsens låter som er analysert i denne avhandlingen, tilføres flere andre tematiske aspekter, dels gjennom den sceniske handling og dels den narrative. Jeg kommer ikke til å gå detaljert inn på disse, men kort nevne de viktigste og kommentere om det finnes kjente forelegg for dem som ligger utenfor avhandlingens primære empiri.

Det første temaet som tilføres dramateksten er Kleggens farskap og den diskusjonen om hans rettigheter som inngår i dialogen etter at han endelig når fram med budskapet om sitt nybakte farskap. Farskapet i seg selv har et klart forelegg i Christopher Nielsens tegneserie om *To Trøtte Typer får en baby* (Nielsen, C.1987/2000), mens rettighetsproblematikken ikke har noe kjent forelegg. Knyttet til dette temaet er også det grunnleggende kjærlighetstemaet som knyttes både til Kleggens farskap og til hans prosjekt om å prøve å bli sammen med Annie, som han tror han lykkes, men da er hun allerede død. Kjærlighet er ingen dominerende tematikk i noen av brødrene Nielsens univers, men i tillegg til ironiseringen over Kleggens kjærlighetshunger i sangen om «Kleggen og Knugern», finnes det flere eksempler på sanglyrikk om kjærlighet fra Joachim Nielsens diskografi, med «Sola Skinner» fra albumet *Et hundeliv* (1987), som den mest kjente og populære.

Av de samtidstemaene som tas opp i forestillingen er sexkjøpsloven det som vies mest oppmerksomhet, i kritiske vendinger, gjennom en ironisk og utradisjonell tilnærming til problemet med prostitusjon. Poenget med at loven ikke nødvendigvis er noen fordel for deprostituerte kommer imidlertid ganske klart fram gjennom Knugerns redegjørelse for sine planer.

Overgrep og mishandling tas også opp i forbindelse med Annies narrative innslag om at hun har blitt gift med en eldre mann og at hun liker eldre menn fordi de minner henne om faren hennes, som begikk overgrep mot henne da hun var yngre. Nok en gang er framstillingen sterkt preget av ironi.

Rettsvesenet og kriminalomsorgen er tematikk som presenteres med en markant ironisk undertone, både gjennom språkbruken i «dommene» som de fire mannlige karakterene får oppleet og gjennom Goggens monolog, hvor han gir opp tanken på et nytt og bedre liv. Det minner publikum på den begrensede rehabiliterende effekten dommer og fengselsopphold har. Dette er en tematikk og motivkrets som har røtter i begge brødrene Nielsens univers, om enn ikke med kjente spesifikke forelegg.

I løpet av fengselsoppholdet kommer også fenomenet organhandel inn som et tema gjennom dialogen der Hr. Smith først klager over at han trenger ny nyre, deretter også ny lever, noe Knugern tilbyr seg å skaffe gjennom «et opplegg med India eller no'sånt». Når Hr. Smith spør Knugern om han har frivillige leverdonorer, er svaret: «Frivillig og frivillig, dem gjør'e for schpenn, lissom». «det er er mord, det Knugern», konstaterer Hr. Smith. Dermed bringes også kynismen inn som tema gjennom Knugerns skruppelløse jakt på penger.

I tredje akt er tiggerproblematikken generelt og utenlandske tiggere spesielt et av de dominerende temaene. I likhet med sexkjøpsloven var det en dagsaktuell problemstilling den gang stykket hadde sin premiere. Kleggen spør: «Skjønner'em ikke at tiggermarkedet er metta'a?» til allmenn latter i salen, før Goggen skriker: «Hei, dø, dra hjem te Østblokkistan!».

I tillegg kobles dette med hvor de narkomane skal få ha tilhold i det offentlige rom gjennom Goggens spørsmål: «Skal dem jage oss når vi tigger også, da begrenser mulighetene seg til å begynne å deale heroin igjen, spørsmålet blir bare hvor?». Helt mot slutten berøres også rehabiliteringstematikken for rusmisbrukere gjennom Goggens redning fra overdosen, men manglende oppfølging eller lindrenende behandling i etterkant. Ja, liv reddes, men individer berges ikke nødvendigvis av den grunn.

Til slutt må to temaer som angår norske myndigheters behandling av grupper og individer som har ofret mye, men fått liten ære igjen for det nevnes. Både krigsseilerne og nordsjødykkerne inngår i Hr. Smiths rikholdige utvalg av anekdoter som serveres i løpet av forestillingen.

## 5.6 De dramatiske karakterenes kjennetegn og funksjoner

Karakterene bærer som nevnt preg av intensivt rusmisbruk i løpet av forestillingen, først og fremst uttrykt ved karakterenes diksjon, fysiske karaktertrekk og hvilket «sted» handlingen foregår. Forfallet når sitt bunnpunkt i scenen hvor Goggen svever mellom liv og død. Denne utviklingen illustrerer samtidig myten om den typiske rusmisbrukerskjebnen, gir forestillingen som helhet et naturalistisk preg og fremmer konnotasjoner til Joachim Nielsens levned og skjebne. Jeg vil nå gå nærmere inn på den enkelte karakter, hva som kjennetegner den, hvilken funksjon den kan sies å ha i dramateksten og se dette i sammenheng med resultatene av den sanglyriske analysen.

### 5.6.1 Annie

Annie framstår i forestillingen som en tvetydig karakter, blant annet fordi de fleste scenene hun er med i må oppfattes som metafiktive. Ved to anledninger er hun på scenen som karakter på dramatekstens primære fiksjonsnivå, først når hun er innom scenen mens Knugern synger «Paranoid», før de metafiktive innslagene og sist når hun blir slept død inn på scenen mot slutten av tredje akt, etter de metafiktive scenene.

Innen rammen av de metafiktive scenene er hun også tvetydig, på samme måte som den sanglyriske karakteren Annie kunne tolkes som både et individ og som et symbol for kvinnen som kjønn, eller begge deler. I de metafiktive scenene er hun Kleggens drømmekarakter, men om den drømmen er individet Annie eller kvinnen som kjønn, eller en kombinasjon, kan det stilles spørsmålsteget ved. I og med at Annie også forekommer på det hovedfiksjonelle plan, er det nærliggende å se på den metafiksjonelle Annie som den samme karakteren. Hennes alter ego «Frank» kan imidlertid gi rom for å tolke den metafiktive Annie som et symbol for moren til Kleggens barn, som brått ikke ville ha noe med Kleggen å gjøre fordi hun mente han hadde dårlig innflytelse på henne. Det er akkurat det samme som «Frank» sier om Kleggen, som kan understøtte en slik tolkning.

Et forhold som gjør vurderingen av Annie som dramatisk karakter både tvetydig og litt komplisert er at selv om hun spiller på scenen sammen med Kleggen, er det ganske åpenbart at dette er en gestaltning av enten Kleggens hukommelse, eller hans fantasi, noe som også er litt uklart og tvetydig. Kleggen er imidlertid ingen pålitelig fortellerstemme, så hvis scenene, eller enkelte av dem, gestalter Kleggens fortellinger om Annie til de andre, kan det forklare Goggens trøstende kommentar etter Annies innbilte «fødsel»: Ja, men da fikk du jo vært med på en fødsel likkavæl da. Kleggen!».

Uavhengig av Annie tolkes som kvinnesymbol eller individuell karakter, har hun en sterk hang til rus, er psykisk ustabil, symbolisert både gjennom hennes alter ego «Frank» og den innbilte graviditeten. Men som Moxnes poengterer med hensyn til angst og rusmisbruk, er det ikke gitt hvordan årsaks-virkningsforholdet er mellom Annies sterke rustilbøyelighet og hennes mentale tilstand. At hun i tillegg har et forkvaklet syn på kjærligheten forklares i alle fall delvis gjennom overgrepstemaet, men kan også betraktes som en treenighet med de psykiske problemene og rusen.

I sin transformasjon av den sanglyriske karakteren har Christopher Nielsen ikke bare opprettholdt Annies tvetydighet, men forsterket den, gjennom å koble den opp mot Kleggens fantasi og hukommelse. Spørsmålet om Annie er et individ eller representerer kvinne blir på ingen måte avklart, selv om hun ved to anledninger presenteres som en uomtvistelig individuell karakter, ved den første og siste anledningen publikum får se henne. Alt som kommer mellom, kan tolkes i begge retninger. Det er dog like utvilsomt at Annie representerer kvinnen i «mussikalen», ettersom hun er den eneste kvinnen i dramatis personae. Christopher Nielsen har altså transformert Annies viktigste funksjon fra sanglyrikken, tvetydigheten, og diktet ganske fritt videre på grunnlag av den.

### **5.6.2 Hr. Smith**

Hr. Smith framstår gjennom forestillingen som en eldre, kontaktsøkende og sutrete mann, med nordnorsk opprinnelse. I likhet med de fire andre har han en sterk hang til rus, men synes å holde seg til alkoholen. Dette kommer tydeligst fram i opptakten til sluttscenen i tredje akt, da de tre andre mannlige karakterene går opp på mesaninen og setter hvert sitt skudd med heroin. Hr. Smith vakler inn under trappen og kollapser der. Han framstår med andre ord som en mistilpasset karakter både i forhold til storsamfunnet, hvor han har en status lik de andre, men også innen avvikergruppen disse utgjør, både gjennom den holdningen de tre andre utviser når han tar kontakt og gjennom at hans forfall mot slutten av forestillingen tar en annen retning enn de tre andre. Dette uttrykkes både ved hvilke rusmidler de bruker og hvordan de livnærer seg.

Transformasjonen av Hr. Smith har helt tydelig sitt utgangspunkt i de sentrale motivene og temaet i Joachim Nielsens sangtekst. Hr. Smith er velkommen på grunn av sin trygd, som er et sentralt motiv i sanglyrikken. Samtidig understrekes temaet om dobbelt utenforskap, som ble poengtert i analysen av sanglyrikken, ettersom han i liten grad er ønsket, men at pengene hans

er det. Motivet livsmonotoni kommer også tidlig til uttrykk når han får vite at klokka er fem og han spør: «fem om morran eller fem om kvelden?».

Hr. Smith framstilles som nordlending, noe som ikke synes å ha noe forelegg i noen av brødrene Nielsens respektive kunstneriske univers. Derfor kan karakterens geolektiske plassering ha sine røtter i en slags generisk myte om nordlendingen som en type som forteller vidløftige historier, preget av overdrivelser og som sutrer over sine endeløse problemer med dette og hint. Det finnes rikelig med publisert materiale som kan bidra til en slik mytisk nordnorsk karakter. *Vett og uvett* er en samling anekdoter og fortellinger som opprinnelig stammer fra læreren Ole Heide Aas. Han var ifølge bokens forord viden kjent for sin fortellerkunst. En del av fortellingene han hadde i sitt repertoar skrev sønnen Einar K. Aas ned etter hukommelsen. Disse ble så supplert av 13 stykker som forfatteren Peter Wessel Zapfe karakteriserer som: «forsøk i mesterens fotspor». (Aas & Zapfe, 1954, S. 10). En annen mulig kilde til myten om den litt sutrende og klagende nordlendingen, som ikke går av veien for å overdrive litt i sine fortellinger, men som samtidig ofte har den innstillingen at selv om mangt er ille, kunne det som oftest også være verre, er boken *Den fordømte nordlending. Et historisk telbakeblikk* som er forfattet av Arthur Arntzen og illustrert av Dagfinn Bakke (1998).

Hr. Smiths både mer og mindre troverdige anekdoter og opplysninger om egne sykdomsplager bygges videre fra motivet i siste vers i sangen, der det lyriske jeg henvender seg direkte til karakteren Hr. Smith: «Når du ligger der seks fot under/ som en følge av kronisk kolikk». Dette motivet trekker Christopher Nielsen langt ut i det parodiske og sparer ikke på kroppslige detaljer i enkelte av de narrative handlingene Hr. Smith bidrar med. Dermed opprettholdes inntrykket av en latterlig fyr som man utholder så lenge han er til konkret nytte, men avviser så snart dette nytteaspektet opphører, et inntrykk også sanglyrikken gir av denne karakteren.

Som dramatisk karakter er Hr. Smiths fortellinger, spesielt om sykdomshistoriene tydelig basert på motiver fra Joachim Nielsens sanglyrikk. Når det gjelder det sentrale motivet i Joachim Nielsens tekst om at Hr. Smith blir så full at det er ikke mer å hente for dem som holder ham med selskap: «Hei, folkens ta en titt på Smith,/ i stad var'n kongen, men se på han nå/ nå er'n drita, kan'ke gå et skritt og her er det tomt, det er på tide og gå», kan det synes

som Christopher Nielsen har valgt å utelate dette sentrale motivet, men det kan også knyttes til scenen, da han går og kolliderer under trappen til mesaninen

De av Hr. Smiths fortellinger som ikke handler om hans sykdomshistorier og uoverensstemmelser med helsevesenet, samt hans nordlandske opphav virker å være diktet ganske fritt fra Christopher Nielsens side, og er samtidig koblet opp mot hendelser i nyere norsk historie hvor myndighetene spesielt og offentligheten generelt har lite ære igjen etter sine valg og løsninger, som tilfellet var med for eksempel krigsseilerne under andre verdenskrig og dykkerpionérene i Nordsjøen under utviklingen av den norske oljeutvinningsindustrien.

### **5.6.3 Kleggen og Knugern**

Kleggen er enfoldig og på damejakt, noe som kommer til uttrykk både gjennom farskapet og gjennom hans metafiktive interaksjon med Annie i løpet av forestillingen. Begge hans prosjekter lykkes på et vis, han blir sammen med Annie, men Annie dør og han blir tilkjent farskapet, men får ingen samværsrett, så totalt sett må han karakteriseres som en temmelig mislykket figur. Transformasjonen fra sanglyrikken viser seg i at «Kleggen har draget» og hans noe uavklarte virkelighetsoppfatning, som er nevnt ovenfor, kan vi også finne spor av i åpningen av sangen, der det fortelles at han først teller sine mange venner og deretter går for å besøke sin eneste venn. Det kan derfor trekkes i tvil hvor realistisk Kleggens virkelighetsoppfatning er, både i sanglyrikken og i forestillingen. Farskapet, som står sentralt i forestillingen, har imidlertid ingen rot i Joachim Nielsens sanglyrikk, men må oppfattes som transformert fra Christopher Nielsens tegneserier karakter Geir, som er far til den lille babyen Guttorm i tegneserien *To Trøtte Typer får en baby*» fra 1987 (C. Nielsen, 1987/2006, S. 93ff). På samme vis som Kleggen framstår som enfoldig og ettergivende overfor det motsatte kjønn, framstår også Geir med de samme egenskapene i Christopher Nielsen serie om *To Trøtte Typer*.

Kleggen bidrar med lite i dialoger om andre deler av handlingen, bortsett fra å bekrefte kompisenes synspunkter. Unntaket er når han først kaller Knugern en hallik og deretter «en jævla kjip hallik» som respons på de vidløftige prostitusjonsplanene hans.

Knugern er i forestillingen en kynisk og pengegrisk entreprenør, som nesten utelukkende er opptatt av å skaffe seg penger, gjerne godt utenfor lovens grenser. Det er dog ett markert

unntak fra denne regelen og det er hans indignasjon over at Goggen og de andre glemte igjen blinde Steinar i skogen etter å ha intatt LSD på en speidertur. Knugern poengterer både at: «nårr'u tripper er'e kammeratskap som gjelder» og «[h]åper dere fikk bråk». Denne reaksjonen kan sies å ha noen rot i Joachim Nielsens sanglyrikk, der Knugern framstilles som temmelig endimensjonalt opptatt av penger. Reaksjonen kan derimot oppfattes å ha sitt forelegg i den andre av Christopher Nielsens *To Trøtte Typer*, Odd, som vokste opp på barnehjem, og derved kan tenkes å ha et ømt punkt for de svakeste i samfunnet (Nielsen, C. 2006).. I likhet med Knugern er også Odd stadig engasjert i ulike «opplegg» for å skaffe penger, som i den ovennevnte serien, der hans prosjekt er å reise sammen med Geir til København for å smugle amfetamin, et motiv som også kommer fram tidlig i forestillingen, men som ikke har noe forelegg i sanglyrikken.

Tiggescenen i tredje akt har derimot et direkte forelegg i den sanglyriske linjen: «Knugern æ'kke smart, men han har faen så peil på penger». De andre setter seg ved siden av Knugern for å tigge, fordi han vet hvor man får mest.

Forestillingens flerspråklighet kan også sies å ha sitt klareste forelegg i sanglyrikken om Kleggen og Knugern, selv om analysen av sanglyrikken også viste språklige vekslinger i enkelte andre tekster også. På samme vis som vekslingene der var mange og til dels litt overraskende, dukker det også i forestillingen opp formelle vendinger, klisjéer og arkaiske elementer mellom det sosiolektisk pregede språket som dominerer replikkvekslingene. Den hyppige og til dels intense banningen, er imidlertid tilført annetstedsfra, og nok en gang kan blikket rettes mot *To Trøtte Typer* (Nielsen, C. 2006).

I likhet med i sanglyrikken fremstår både Kleggen og Knugern som nokså latterlige, men der Kleggen for det meste framstår som naiv, enfoldig og harmløs, presenteres Knugern som handlekraftig og bestemt. Et motiv det er vanskelig å overse i Joachim Nielsens sangtekst er den siste refrenmlinjen: «Dessuten har'em en jævla kul gange». Linjen ber om kroppslig komisk handling av en scenekarakter, men er etter min oppfatning knapt utnyttet. Riktignok har både Kleggen og Knugern et litt aparte ganglag, men bortsett fra at gestene når de går gir assosiasjoner til mer enn gjennomsnittlig aktive rusbrukere, vil jeg hevde at de ikke gir grunnlag for karakteristikken «jævla kul». Dermed er dette et motiv som enten er utelatt eller lite utnyttet, avhengig av publikums inntrykk og tolkning.

Et viktig element i transformeringen av de to karakterene Kleggen og Knugern er det tydelig at Christopher Nielsens eget tegneserieunivers har vært. Bortsett fra at de to karakterene er bestevenner, at Kleggen er opptatt av damer og Knugern av penger, og at begge framstilles som nokså latterlige, er det lite å bygge dramatiske karakterer rundt i Joachim Nielsens sanglyrikk, men det er også tydelige paralleller mellom Kleggen og Knugern som dramatiske karakterer og hvordan respektive Geir og Odd i tegne- og animasjonsserien *To Trøtte Typer* framstilles. Geir og Odd er også bestekompisser og henger stort sammen hele tiden, den ene litt følsom og opptatt av damer, den andre mer kynisk og opptatt av penger.

Ytterligere et motiv fra sitt serieunivers som Christopher Nielsen har brukt i transformering av brorens sanglyriske karakterer, er karakterenes hang til å sitte, delvis ligge henslengt, i slitne møbler og prate og fortelle historier. Dette motivet preger hele første akt av forestillingen. Det kan finnes spor av dette i Joachim Nielsens sanglyrikk også, for eksempel i «Annie», som innledes med at «Jeg sitter her og kjeder meg/ det er på tide å bevege seg/ ut på kjøkkenet og hente en til». Liknende skildringer finnes i sangene «Selskapssjuk» (Nielsen, J. 1990, spor 3) og «Gutta» (Nielsen, J. 1990, spor 8), som begge er representert gjennom utdrag i forestillingen *Verdiløse menn*. Det framstår likevel ikke som et sentralt motiv i hans sanglyrikk. Selv om scenografi og kulisser kan synes noe søkt som argument for transformasjon av karakterer, er det etter min oppfatning relevant på grunn av den dominerende funksjonen den narrative handlingen har i forestillingen. De scenene i første akt der dette dominerer har sterke likhetstrekk med scener fra Christopher Nielsens serieunivers, spesielt i *To Trøtte Typer*, der handlingen svært ofte foregår, eller har sitt utspring i, at det sitter en gjeng og ruser seg i slitte møbler og forteller mer eller mindre fantastiske anekdoter knyttet til rus, av og til damer, og mer eller mindre vellykkede kriminelle handlinger.

#### **5.6.4 Goggen og rockemyten «Jokke»**

Goggen er på scenen det aller meste av forestillingen. I den grad det finnes en hovedrolle i *Verdiløse menn*, må dette sies å være Goggen. På samme vis som sanglyrikken ga et begrenset innblikk i hvem karakteren Goggen «er», er det ikke så mye konkret vi får vite om Goggen gjennom forestillingen heller. Han er verten i første akt, har en sterk hang til rusmidler og han har både vært speider og hatt jobb i «nedre kjeller på posten». Ikke kjørt «gaffeltruck på fabrikk», som det heter i sangen «Bestevenner». I tillegg er det Goggen som opplever å være døden nær og konkludere med at hverken himmel, helvete eller jordelivet er så mye å trakte etter. Han er også solidarisk og vennlig innstilt overfor sine svirebrødre Kleggen og Knugern



og for det meste Hr. Smith, selv om toleransen hans for sistnevntes mange sykdomshistorier er noe mindre enn for Kleggens og Knugerns eskapader.

Goggen utviser ukonvensjonell atferd ettersom han overhodet ikke forholder seg til at Kleggen forteller, gjentatte ganger, at han har blitt far. Goggen er mer opptatt av å få seg en øl og å høre om tilstanden til Knugern, som Kleggen har klart å låne penger av. Det står i en viss motsetning til inntrykket fra to av sangtekstene, hvor han er konvensjonell nok til å få lønn. Fra åpningsscenen og til godt ut i andre akt gjør ikke Goggen mye annet enn å respondere på de andre karakterenes prosjekter og konflikter, nærmest som et ekkokammer for de tre andre dramatiske karakterene, helt til han setter en stopper for Hr. Smiths syting over sine helseplager.

Han oppsummerer sin egen status med avbrutt grunnskole, tjue års tungt rusmisbruk og bare en kort yrkeskarriere på «Posten, nedre kjeller» på CV'en i andre akt og konkluderer med at han er determinert til et liv med rus og kriminalitet. To av detaljene i denne monologen, avbrutt grunnskole og jobben forekommer i Christopher Nielsens tegneserie *To Trøtte Typer*, men har ikke noe kjent forelegg i Joachim Nielsens univers.

Goggen fremstår, med unntak av disse nevnte detaljene, som beskjedent utviklet og transformert fra det inntrykket analysen av sanglyrikken ga. Han er bestevenn, tilbyr både trygge omgivelser og gjentatte bekreftelser for sine kumpaner og han avslår ikke tilbudet om en øl, eller andre ting. Den dramatiske karakteren Goggen bidrar i begrenset grad til dramaets framdrift, men innleder og avslutter den sceniske handlingen og binder dermed i en viss forstand hele dramateksten sammen.

Spørsmålet er om den dramatiske karakteren Goggen også representerer noe mer enn den fiktive karakteren vi kjenner fra Joachim Nielsens sanglyrikk. Det er nærliggende å tenke at Goggen også er en antitetisk skygge av rockemyten «Jokke» på scenen og dermed også kan sies å synliggjøre at myten også har en menneskelig side. Som jeg gjorde rede for i delkapitlet om rockemyten «Jokke», utviklet den seg til nærmest helt å omslutte mennesket bak den, i det minste overfor offentligheten. Dermed forsvant Joachim Nielsen nærmest fra den betydningsmodus myten utgjør. Min tolkning er derfor Goggen gestalter mytens opprinnelige menneske, som signifikat, men ikke forstått som det individet som lå til grunn for myten, Joachim Nielsen, som må betegnes som et signifikant. Forutsatt en slik tolkning fullendes i en

viss forstand også brødrene Nielsens opprinnelige prosjekt med å skape myten. Dette tok en trolig uventet vending, ettersom mennesket Joachim nærmest opphørte som offentlig tegn, og isteden ble mytisk omdannet til «Jokke». Gjennom *Verdiløse menn* videreføres myten som semiologisk fenomen, men man kan si at Goggen representerer fjerning av alle de sider ved myten som knyttet den til et dødelig korpus av kjøtt og blod, som ikke i seg selv var spesielt unikt, men som ble det gjennom enkelte egenskaper som var sentrale i etableringen av myten. Dermed kan myten leve videre, men som metafysisk fiksjon, ikke inkorporert i et individ.

## 6. Oppsummering og konklusjon

### 6. Oppsummering og konklusjon

**Få med:** Teksten framstår helhetlig som et «treminutters teater», som Moi kaller enkelte sangtekster. Som sådan betraktet er det komisk, men også med tragiske undertoner, i og med at karakterene framstilles som både enfoldige og statiske.

For å konkludere med hensyn til spørsmålet om hvordan Christopher Nielsen har transformert broren Joachim Nielsens sanglyriske karakterer over til dramatiske karakterer, vil jeg forsøke å se transformasjonen i et prosessperspektiv. Christopher Nielsen har gjennom personlig korrespondanse informert om at låtutvalget i forestillingen *Verdiløse menn* er gjort med tanke på hans idé om tematisk vinkling i dramateksten, uten at det er tatt hensyn til hverken hvor kjente eller populære låtene er. Som jeg har redegjort for i kapitlet om tematikken i forestillingen, er grunntemaet eksistensialistisk og fokusert på det menneskelig forfall langvarig rusbruk oftest fører til. Denne tematikken kan både betraktes som generell og som en speiling av Joachim Nielsens siste år. Den kan også speile den tematiske utvikling i hans sanglyriske univers. Den utviklingen er ikke helt entydig, men de fire låtene hvor Goggen opptrer viser tendensen.

Det er imidlertid ikke overordnede motiver eller temaer som er hovedanliggende for konklusjonen i denne avhandlingen, men det bør danne bakteppet for å konkludere om prosessen rundt transformering av karakterene som opptrer både i sanglyrikken og i forestillingen.

Proessen synes tredelt. En del gjelder transformeringen av karakteren Goggen, som ikke synes å være tilført særlig mye mer enn man kan lese ut av Joachim Nielsens sanglyrikk. Det gjelder både de opplysninger som framkommer denotativt av de fire sangene hvor han

opptrer, men også med hensyn til de tematikker den sanglyriske karakteren Goggen ble identifisert å åpne for. Der ble Goggen i stor grad knyttet til rusen som tema, men også til angsten. Riktignok er det Knugern som først introduserer angsttematikken i forestillingen, men det angsttematiske klimaks må sies å være Goggens frykt for konsekvensene av at han redde fra overdosedødsfallet i forestillingens dramatiske klimaks.

Hvis vi i tillegg forutsetter at Goggen har en rolle som forestillingens publikum kan konnotere med rockemyten «Jokke», delvis gjennom det som skjer på scenen under forestillingen, og ved å være en tilnærmet hovedrolle i forestillingen. I tillegg reflekterer Goggen den skjebne som ble Joachim Nielsen til del. Derfor er det nærliggende å konkludere med at Goggen er beskjedent videreutviklet i transformeringen, for nettopp å beholde og poengtere et autensitetspreg ved karakteren.

Når det gjelder de øvrige karakterene vil jeg først ta for meg Kleggen og Knugern samlet, før jeg konkluderer rundt transformeringen av Hr. Smith og Annie hver for seg.

De dramatiske karakterene Kleggen og Knugern har, som det framgår av forestillingsanalysen, klare likhetstrekk med sine sanglyriske motstykker, «Kleggen har draget og Knugern har penga», som det heter i sangen. I tillegg framstår begge som endimensjonale og nokså latterlige, selv om en slik karakteristikk passer noe bedre på dramakarakteren Kleggen enn på Knugern. Et motiv det kunne være nærliggende å tenke seg transformert, er den lite ærerike «punchlinen» i sangteksten: «Dessuten har'em en jævla kul gange», men dette motivet synes å være forkastet i prosessen. At Kleggens virkelighetsoppfatning avviker fra «normalen» kan man si at både synspunktet som utløste konflikten med barnemoren og gleden over endelig å ha blitt sammen med Annie representerer. Dette gjenfinner vi i den sanglyriske motsetningen hvor Kleggen teller sine venner, men litt senere besøker den eneste. Kleggen er på jakt etter kjærligheten både i sanglyrikken og i forestillingen, men selv om han både tilkjennes farskapet i forestilling og til slutt får sin Annie, strander begge prosjekter likevel, akkurat som han «hver fredag blir skuffet over jenters dårlige smak».

Farskapstemaet har ingen rot i sanglyrikken, snarere tvert imot. Der lykkes det ikke Kleggen å få seg dame, selv om han «har draget». Derimot er Christopher Niensens karakter «Geir» fra serien *To Trøtte Typer* far. Selv om temaet etter alt og dømme er hentet ut av serien, er fedrenes status diametralt motsatte. I forestillingen må Kleggen kjempe for å få sitt farskap anerkjent, i tegneserien får «Geir» sitt barn i fanget for at «Guttorm», som barnet heter, ikke skal ende i barnevernets omsorg.

Når det gjelder Knugern viser tigger scenen at han har «faen så peil på penger» at kompisene setter seg rett ved siden av ham for å tigge. Motivet brukes også ironisk i forbindelse med både hans «tilretteleggingsforetak» og hans tilbud til Hr. Smith om å skaffe ham nye organer. At pengesuget gjør at han denotativt er den eneste som «pusher dop» i løpet av forestillingen, kompletterer bildet av en grisk og kynisk karakter. Midt i all kynismen har han likevel også en liten empatisk åpning for de svakeste i samfunnet, ved at han opprøres over at blinde Steinar blir glemt igjen i skogen på LSD. Et slikt ømt punkt finnes ikke i sanglyrikken, men kan ha sine røtter i Odds historikk som barnehjemsbarn i *To Trøtte Typer*. At Odd også er opptatt av ymse «opplegg» for å tjene penger, gjerne langt utenfor lovens grenser, har han også til felles med Knugern i forestillingen. Det synes derfor ganske trygt å konkludere med at Kleggen og Knugern som dramatiske karakterer er en ganske jevnbyrdig sammensmeltning av de to brødrene Nielsens karakterer fra deres respektive kunstneriske univers. At scenografien i første akt også minner sterkt om møbleringen av «Geirs» stue, underbygger dette, selv om den er «plassert» hjemme hos Goggen.

Hr. Smith spinner videre på de sentrale motivene og temaene fra Joachim Nielsens sanglyrikk. Han er ikke særlig velkommen, hverken i det gode eller ikke fullt så gode selskap, som de øvrige karakterene representerer, men det er pengene hans. Hr. Smith lever også et monotont liv, det er drikking og klaging og han har helseproblemer, langt ut over «kronisk kolikk». Så både tematikken og hovedmotivet om det doble utenforskapet er transformert, men i motsetning til i sanglyrikken kollapser han ikke før helt mot slutten av forestillingen, så det karnevaleske aspektet i sanglyrikken om at han først var Kongen, deretter «drita, kan'ke gå et skritt», har Christopher Nielsen valgt å ikke legge særlig mye vekt på.

At Hr. Smith er gjort til nordlending har ingen rot i sanglyrikken, men synes som en dikterisk frihet Christopher Nielsen har tatt seg i transformeringen av karakteren til scenen. Selv om jeg ikke har identifisert noe spesifikt forelegg for denne siden av karakteren, finnes det et rikholdig utvalg av anekdoter, fortellinger og myter om nordlendingen i norsk litteratur å plukke fra, for å pensle ut karakteren Hr. Smith. Resultatet er en litt stakkarslig avviker, som også er både standhaftig og tolerant nok til å ofre noe av sine begrensede midler. Det er dermed klare forbindelser fra den sanglyriske karakteren til dramakarakteren, men alle anekdotene hans er nyutviklet for scenen.

Den siste av karakterene, Annie, er en tvetydig sanglyrisk karakter, som det ble vist i analysen av sangteksten. Er hun et individ eller en representant for kvinnen, som kjønn? I forestillingen

er hun et individ, i to korte scener, men for det aller meste er tvetydigheten opprettholdt, som forestillingsanalysen har vist. Dermed har Christopher Nielsen opprettholdt den sanglyriske karakterens viktigste side, samtidig som han nokså fritt har fabulert videre rundt denne karakteren, uten at tvetydigheten svekkes på noe tidspunkt. I tillegg speiler Annies tvetydighet også Kleggens upålitelige virkelighetsoppfatning og bidrar dermed til å forsterke et inntrykk som bare antydes om ham i sanglyrikken.

I tillegg til karakterenes egenskaper og funksjoner bringer transformeringen også inn både humor, ironi og språklig lek, som kan knyttes til karakterene. I likhet med Joachim Nielsens sanglyrikk er forestillingen preget av sosiolektisk dialog, men den utbredte banningen har Christopher Nielsen transformert fra en annen kilde. Ikke fordi det ikke finnes bannskap i sanglyrikken, men fordi den er et så dominerende bidrag til teksten, som den også er i for eksempel i *To Trøtte Typer*. Derimot er innslagene av klisjéer, formelt språk og arkaismer godt forankret i sanglyrikken, spesielt knyttet til teksten om Kleggen og Knugern. Fra samme tekst, men også med spor i flere av de andre, kommer dobbeltheten av spøk, med et snev av alvor, eller alvor med en porsjon latterliggjøring. De fleste av sangtekstene som er analysert har en større eller mindre grad av tvetydighet innbakt i seg, noe Christopher Nielsen har å transformere over til temmelig tragiske, men likevel sjarmerende karakterer på scenen. Det totale forfall er tydelig, men samtidig skildret med medmenneskelighet og mørk humor. Det har også klare fellestrekk med hvordan Joachim Nielsens skildrer sine karakterer.

Når så «Jokkes» gamle backingband, Valentinerne og Tourettes blir fusjonert til teaterorkester, blir også den musikalske siden av Joachim Nielsens virke transformert til dramakunst, ikke minst gjennom integrasjonen av musikk og dramatisk handling. Samtidig underbygges inntrykket av flertydighet ytterligere gjennom at publikum får oppleve både teater, musikal og rockekonsert i ett. Dette vekker også minner blant publikum om rockemyten «Jokke» som gjennom forestillingen etter min oppfatning endelig kan ha fått den status det var meningen at myten skulle ha helt fra begynnelsen. Myten var en iscenesettelse, men ingen kunne vel i sin villeste fantasi se for seg at den skulle ende på Nationalteatrets hovedscene.

Det kan stå som et monumentalt eksempel på den ironi som gjennomsyrrer begge brødrene Nielsens kunstneriske univers. Så, plutselig er alt på plass, «Jokke» kan leve videre i beste velgående, mens Joachim Nielsen nå kan hvile i fred.

## Litteraturliste:

### Litteraturliste:

### Primærkilder:

Arkivopptak Teateret på Thorshov (2008). upublisert videoopptak av forestillingen *Verdiløse menn*. Sett ved Nationaltheatrets arkiv. Tatt opp 21.02.2008.

Arkivopptak Nationaltheatret (2008). Upublisert videoopptak av forestillingen *Verdiløse menn*. Sett ved Nationaltheatrets arkiv. Tatt opp: 12.04.2008.

Nielsen, Joachim: (1986) «To fulle menn» på albumet *Alt kan repareres* [LP]. Oslo: VEPS.

(1990) «En perfekt dag» på albumet *III* [LP]. Oslo: Sonet.

(1990) «Telefonen ringer» på albumet *III* [LP]. Oslo: Sonet.

(1991) «Eller var det en drøm» på albumet *Frelst!* [LP]. Oslo: Sonet.

(1991) «Kleggen og Knugern» på albumet *Frelst!* [LP]. Oslo: Sonet.

(1991) «Hr. Smith» på albumet *Frelst!* [LP]. Oslo: Sonet.

(1994) «Annie» på albumet *Alt kan repeteres* [LP]. Oslo: Sonet.

### Øvrige kilder:

Arntzen, Arthur og Bakke, Dagfinn (1998). *Den fordømte nordlening. Et historisk telbakeblikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Bakhtin, M.M. (2003) *Epos og roman: Om romanstudiets metodologi*. I Kittang, A., Linneberg, A. Melberg, A., Skei, H.H. (red.) (2003). *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 119-141). Oslo: Universitetsforlaget.

Barthes, Roland (1956/2002). *Myten i dag*. I *Mytologier* (2002) (s: 281-355). Oslo: De norske Bokklubbene.

Barthes, Roland (1970/2002). *Den gamle retorikken. En håndbok*. Oslo: Spartacus forlag AS.

- Berkaak, O.A (1992) *Trippin the light fantastic* I Berkaak, O.A & Ruud, E. *Den påbegynte virkelighet, studier i samtidskultur* (1992). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjørneboe, Jens (1965) *Til lykke med dagen!* i *Til lykke med dagen* (s. 102-106). Oslo: Pax forlag.
- Boge M. A. (2014) *Musikkens dramaturgiske funksjon*. (Mastergradsavhandling). Bergen: Universitetet i Bergen.
- Eigtved, M. (2002). *Musicalguide. Alt om 60 udenlandske og danske musicals*. København: Rosinante.
- Eigtved, M. (2003a). *Det populære musikkteater. Fra rockritual til popomelodrama: 1968-93*. København: Multivers ApS Forlag.
- Eigtved, Michael (2003b). *Forestillinger. Crossover på scenen*. København: Rosinante.
- Eigtved, M. (2007). 2193 Musical. I A. Scavenius (Red.), *Gyldendals Teaterleksikon* (s. 599-601). København: Gyldendal.
- Grelland, Hans H. (2002). *Angstens filosofi*. Skriftserien nr. 101 (elektronisk utgave). Kristiansand: Høgskolen i Agder. Hentet fra: <https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/134997>
- Helland, F & Wærp, L.P (2011). *Å lese drama*. Oslo: Universitetsforlaget
- Iser, Wolfgang (1981). *Tekstens appelstruktur*. I Olsen, M. & Kelstrup, G (red.) *Værk og læser. En antologi om receptinosforskning* (s:102-132). København(?): Bogen basis.
- Janss C. & Refsum C. (2013). *Lyrikkens liv*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Larsen, S.E.L (2017). Musikal. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/musikal>
- [Linneberg, Arild \(2007\). Rett fra leveren i \*12½ Tale om litteratur og lov og rett\* \(s.164-181\). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS](#)
- Lindberg, Ulf (1995) *Rockens text. Ord, musikk og mening*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion

Lothe, J., Refsum, C., Solberg, U. (2015). *Litteraturvitenskaplig leksikon*. (2. utgave). Oslo: Kunnskapsforlaget ANS

Lyche, L (1991) *Norges teaterhistorie*. Asker: Tell forlag

Lönneroth, Lars (1978) *Den dubbla scenen*. Stockholm: Bokförlaget Prisma Stockholm

Michalsen, Kristin (2010). *En gal truckfører og en helt uten superkrefter. Nyere norsk animasjon gjennom Kurt og Hubert*. (Masteroppgave). Trondheim: NTNU.

Nielsen, Christopher (1987). *To trøtte typer får en baby i Homo Norvegicus* (2006). S. 93-104. Oslo: No comprendo press.

Nielsen, Christopher (2015). *Verdiløse menn*. Oslo: No comprendo press

Nordli, Øyvind (2014, 05. september). Slik endte Jokkes flyttedugnad hos naboen. *Aftenposten*. Hentet 01.05.18 fra: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/OE7vo/Slik-endte-Jokkes-flyttedugnad-hos-naboen>

Olsen, Robin (2012). *Undergrunnstegneserier i skolen. Didaktikk og kritisk tenkning gjennom tegneseriemediet*. (Mastergradsavhandling) Oslo: Høgskolen i Oslo og Akershus. Hentet fra: [https://oda.hioa.no/en/undergrunnstegneserier-i-skolen-didaktikk-og-kritisk-tenkning-gjennom-tegneseriemediet/asset/dspace:4990/Olsen\\_Robin.pdf](https://oda.hioa.no/en/undergrunnstegneserier-i-skolen-didaktikk-og-kritisk-tenkning-gjennom-tegneseriemediet/asset/dspace:4990/Olsen_Robin.pdf)

Olstad, Finn (2017) *Den lange oppturen. Norsk historie 1945-2015*. Oslo: Dreyers forlag.

Pattison, Robert (1987). *The Triumph of Vulgarity. Rock Music in the Mirror of Romanticism*. New York/ Oxford: Oxford University Press.

Paasche, F (1959). *Norges litteratur. Fra 1814 til 1850-årene*. Oslo: H. Aschehoug & co.

Reilstad, J.I. (red.) (2004). *Samtidslirykken*. Oslo: N.W. Damm & søn AS.

Selzer, Thomas (2011). *Trygdekontoret*. Sendt: 22.11.2011. Sett 28.04.18 på: <https://tv.nrk.no/serie/trygdekontoret/MUHH53008011/22-11-2011>



Theie, M.G og Løge T.H (2018) *Økonomien i musikkdramatisk scenekunst. Menon-publikasjon nr. 15/2018*. Hentet fra: <https://www.menon.no/publication/okonomien-musikkdramatisk-scenekunst/>

Aas, Einar K. og Zapfe, Peter Wessel (1954). *Vett og uvett*. (5. økede utgave). Trondheim: F. Bruns Bokhandels forlag.

Aaslestad, Petter (2013). *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) / Cappelen akademisk forlag AS.

### **Musikk:**

Beatles (1971, spor A1) A Hard Day's Night på *A Hard Day's Night* [LP]. Lonson: Parlophone

Bowie, David (1972, spor 5). Janine. På *Space Oddity* [LP]. London(?): RCA Records.

Don Martin (1997) *Nilsen* hentet 29.04.2018 fra: <https://genius.com/Don-martin-nilsen-lyrics>

[Nielsen, Joachim \(1987\) Sola skinner på \*Et hundeliv\* \[LP\]. Oslo: VEPS](#)

[Nielsen, Joachim \(1987\) Gutta på \*Et hundeliv\* \[LP\]. Oslo: VEPS](#)

Nielsen, Joachim (1990). Gutta på *III* [LP]. Oslo: [Sonet grammo](#)fon A.S

Nielsen, Joachim (1991). Her kommer vinteren på *Frelst!* [LP]. Oslo: Sonet grammo fon A.S

Nielsen, Joachim (1993/2014). Konsertopptak fra «Access all areas», Rockefeller 03.04.1993 i *Stopp! (siste skive fra graven)* [CD/DVD/LP] (2014). Oslo: JEPS

Nielsen, Joachim (1997). Bestevenner på *Trygge Oslo* [LP]. Oslo: Desperado records.

Nielsen, Joachim (2002). Narkoman på *Prisen for popen*, CD 2 [CD]. Oslo: Sonet/Universal Music

Olava, Ingrid (2008). Her kommer vinteren (innspilt på live på NRK P3 i 2008, ikke funnet på NRK.no). Lyttet til 30.04.18 på: <https://www.youtube.com/watch?v=uovQIEOYB30>

Prøysen, Alf (1993). Tango for TV på *Original Prøysen 2* [CD]. Oslo: Kirkelig Kulturverksted.

Reed, Lou (1972). Perfect Day På: *Transformer* [LP]. RCA Victor

Waters, Roger (1975). Have a Cigar [Innspilt av Pink Floyd]. På: *Wish You Were Here* [LP]. London(?): Columbia Records.

#### Nettressurser:

Aftenposten (2017). Lastet ned 29.04.2018 fra: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/yP0Xr/Les-Misrables-En-musikal-det-er-umulig-a-bli-lei-av>

Bjørnsonfestivalen (2017). Lastet ned 17.01.2018 fra:  
<http://www.bjornsonfestivalen.no/nyheter/tekstens-kraft>.

Blokk til blokk (2018). Forestilling ved Det norske teatret. Lastet ned 29.04.18 fra:  
<https://www.detnorsketeatret.no/framsyningar/blokk-til-blokk/>

Filmweb.no (udatert). *Sammen er vi dynamitt*. Lest 04.05.2018, på:  
<https://www.filmweb.no/film/article861627.ece>

Folketeateret (2017). Lastet ned 29.04.2018 fra: <https://www.folketeateret.no/program/the-phantom-of-the-opera>

Heddaprisen (2008). Heddaprisen 2008, hentet fra: <https://www.heddaprisen.no/vinnere/2008>

HOK (2018). Henie Onstad kunstsenter, hentet fra: <http://hok.no/arrangement/arkiv-2010-2015>

Holen, Øyvind (2005). Joke-låt ble tidenes norske. I MiC Norsk musikkinformasjon. Lest 01.05 på:  
<http://www.mic.no/nmi.nsf/micdoc/art2005112911361046682536>

Iversen, Vidar (2017). Ibsenprisen, hentet 28.04.18 fra: <https://snl.no/Ibsenprisen>

Kan-nokon-gripe-inn (2017) Forestilling ved Det norske teateret. Lastet ned 29.04.2018 fra:  
<https://www.detnorsketeatret.no/framsyningar/kan-nokon-gripe-inn/> (2017a).

NTO (2014) NTO teaterrapport for 2014, hentet fra:  
<https://www.scenestatistikk.no/evpdf/BCBRQ08CXW39QIFQD93A0DEGEGCYT73LIHQ2QODE854N26JAF7H6E3JKNLTEUZ7OSJZD35SUU8LKAMMN4SFT2R4OD3F95MDRHN1A46WYXREMYKDOREI52BA8UBJLEG0>

NTO (2015) NTO teaterrapport for 2015, hentet fra:  
<https://www.scenestatistikk.no/evpdf/BCBRQ08CXW39QIFQD93A0DEGEGCYT73LIHQ2QODE854N26JAF7H6E3JKNLTEUZ7OSJZD35SUU8LKAMMN4SFT2R4OD3F95MDRHN1A46WYXREMYK8TRS1L9DC00R4WPY9>

Peerke (2007). Forum om tolkning av Lou Reeds «Perfect Day» lest 04.0518 på:  
<http://forums.stevhoffman.tv/threads/lou-reed-perfect-day.116996/>

Wikipedia (2018). Liste over Amanda-prisvinnere, hentet 28.04.18 fra:  
[https://no.wikipedia.org/wiki/Liste\\_over\\_Amanda-prisvinnere](https://no.wikipedia.org/wiki/Liste_over_Amanda-prisvinnere)

Wikipedie (2018a) Informasjon om plateselskapet VEPS, hentet 29.04.18 fra:  
[https://no.wikipedia.org/wiki/VEPS\\_Forlag](https://no.wikipedia.org/wiki/VEPS_Forlag)

## **Appendiks A: Sanglyriske transkripsjoner**

### **To fulle menn**

[Intro: fire første takter av verset]

Ketchup på skjorta, og sennep i rævva.  
Goggen fikk juling, og jeg blei tævva.  
Vi skulle på kino, men hva fikk vi se?  
Ei sjappe med alkohol og – og det var det.

To fulle menn – rider igjen.x3

Goggen fikk lønning, og jeg var blakk.  
Det er ingen av oss som går rundt og speller sjakk.  
Så hva skal en gjørra, ska'n legge seg ned,  
eller slå ut håret – og stikke ut et sted?

Ååå, to fulle menn – rider igjen.

To fulle menn – rider igjen.x2

[Solo: vers]

Ketchup på skjorta, sennep i ræva.  
Goggen fikk juling, og jeg blei tævva.  
Vi skulle på kino, men hva fikk vi se?  
Ei sjappe med alkohol og – og det var det.

To fulle menn (to fulle menn) – rider igjen (rider igjen) x3

To fulle menn (to fulle menn) – rider igjen.

To fulle menn – rider igjen.

### **En perfekt dag**

[Intro: åtte første takter av verset]

Sto opp klokka tolv om morran,  
spiste frokost med madammen.  
Slapp ut katta og leste avisen  
i den friske sommerbrisen.  
Tok en taxi ned til by'n.  
Jeg var rik, jeg var stinn av gryn.  
Drakk meg full i det fine været.  
Si meg, vil jeg noen gang lære?

La la la la la la la la.x4

Det var en perfekt dag.x4

[Mellomspill: åtte første takter av verset]

Traff på Goggen nedpå stripa,  
han var blakk og jeg var drita.  
Tok en svipptur inn på Casino,  
hadde koteletter og Dry Martino.  
Kom hjem klokka tre om natta,  
spiste speilegg og slapp inn katta.  
Så skreiv jeg ned denne sangen  
og gikk og la meg med madammen.

La la la la la la la la. X4

Det var en perfekt dag.x4

La la la la la la la la. X4

### **Telefonen ringer**

[Intro: gitar-riff]

Telefonen ringer og ringer,  
den står aldri stille.  
Alltid noen som skal vite  
hvor du var hen i går,  
eller hvor du har tenkt deg,  
eller hva du skal finne på i kveld,  
sammen med hvem.

Alltid noen som skal bry seg,  
noen som må vite.  
Alltid noen som er nysgjerrig,  
kan'ke passe sine egne saker.

Telefonen ringer igjen,  
du trekker ut kontakten.  
Du går og legger deg nedpå litt,  
du er litt svett i øra,  
når det ringer på døra,

og du begynner å lure på  
om du skal emigrere.

Til et sted der du kan være  
fyllesjuk i fred.  
Til et sted der postbudet  
aldri [når] med et offentlig brev til deg.

[Solo: vers og refreng]

Telefonen ringer igjen,  
du har satt i kontakten.  
Det er din gode, gamle venn  
Goggen som vil ut på fylla,  
han har fått lønning og vil ut på fylla,  
så du blir med Goggen ut på fylla,  
dere drekker og baksnakker alle idiotene.

Dem som alltid skal bry seg,  
dem som alltid skal vite ting.  
Dere sitter og raser ut og  
etterpå går du hjem,  
til din seng,  
slår av lyset,  
lukker øya  
og telefonen ringer.

### **Eller var det en drøm**

[Intro: refreng-akkorder]

Jeg våkner opp midt på natta med hjertet langt oppi halsen.  
Jeg svetter i nakken, jeg har noia langt inn i tarmen.  
Jeg tenner på lyset og lurere på hva jeg er redd for.  
Jeg føler meg som en forbryter som sakte og sikkert blir sirklet inn.

Eller var det en drøm?  
(La oss håpe det.)  
Kanskje var det en drøm?  
(Vi får vente og se.)

Jeg kan kjenne det meste av det jeg putta i meg i går.  
Men jeg har litt problemer med hvem og hvor og når.  
Madrassen ved siden av meg er tom, tom, tom.

Nok en grunn til å gruble, men min hjerne er en langsam ting.

Kanskje var det en drøm?

(La oss håpe det.)

Kanskje bare en drøm?

(Vi får vente og se.)

Ja, ikke veit jeg, men jeg har heldigvis medisin.

I form av en morgings og en bøtte med hjemmelagd vin.

Det ringer på døra og jeg skvetter så jeg søler.

Men det er bare Goggen, og Goggen har ingenting på meg.

Dessuten var det en drøm.

(La oss håpe det.)

Det var bare en drøm.

(Vi får vente og se.)

Og så kommer trikken og alt er ved det normale.

Jeg slepper å stå opp, jeg er blant de geniale.

Og Goggen har gått sin vei for å jakte på andre ting.

Jeg ligger her god og full med en hjerne som ikke truer med å tenke.

## **Kleggen og Knugern**

[Intro: trommer]

Kleggen satt seg ned for å telle sine venner.

Han telte ganske langt før han slapp opp for sine hender.

I disse dager, ikke dårlig bare det.

Han ringte tir'em alle, bare Knugern var hjemme.

[Mellomspill]

Knugern satt på rommet til sin mor og telte penger.

Knugern æ'kke smart, men han har faen så peil på penger.

Ingen lurer Knugern når det kommer te kroner,

bortsett fra Kleggen når Knugern er full.

Hei folkens, her kommer Kleggen

for å besøke sin eneste venn.

Knugern har penga og Kleggen har draget,

sammen er disse gutta dynamitt.

Men Kleggen skulle ha med Knugern ut, som du forstår.

Han dro den der om damer og en kjærlighetens vår.  
Så dem dro ned litt for tidlig for å gurgle i seg mot.  
Stor var deres skuffelse når ingen møtte opp, oh!

[Mellomspill]

Vel, Knugern han har penga, men han æ'kke flink med prat.  
Og Kleggen er som regel blakk og arbeidsløs og lat.  
Hver fredag blir'em skuffa over jenters dårlige smak,  
men ikke la'ræ skremme, de nærer intet hat.

Så hvis du treffer på Knugern og Kleggen,  
gi r'em en sjanse det fortjener'em begge.  
Dem har alt man overhodet kan forlange,  
dessuten har'em en jævla kul gange.

### **Hr. Smith**

[Intro: Gitarriff med pause]

Å stå opp tidlig er en selvfølge  
i det monotone livet ditt.  
Å spise frokost er en middelaldersk skikk,  
du ha'kke tid til den slags dritt.

Hei folkens, her kommer Smith,  
og gjett om han er tørst i dag!  
Hei folkens, ikke bare litt,  
han spanderer sikkert hvis vi henger oss på.

Alle står og ler av deg og  
prater bak din rygg.  
Alle står og ler av deg og  
venter på at du skal gå og  
utløse din trygd.

Du blir sittende å lure på  
om man er dum fordi man er snill.  
Alle sitter i den samma båten,  
men du er den som alltid må ro.

Hei folkens, ta en titt på Smith,  
i stad var'n konge, men se på han nå!  
Nå er'n drita, kan'kke gå et skritt,  
og her er det tomt, det er på tide å gå.



Alle står og ler av deg og  
prater bak din rygg.  
Alle står og ler av deg og  
venter på at du skal gå og  
utløse din trygd.

[Solo: to vers]

Når du ligger der sju fot under,  
som en føll'e av kronisk kolikk,  
trur'u virkelig at no'n der oppe  
vil komme til å huske deg, hr. Smith?

Ikke prøv å snakk no' dritt om Smith!  
Smith var alltid god for en øl og en dram.  
Det er klart vi husker gamle Smith,  
vi har hatt mye moro med ham.

Alle dem som lo av deg og  
prata bak din rygg,  
alle dem som lo av deg  
har nå blitt dine beste venner.  
Livet kan være stygt.

## **Annie**

[Intro: gitar-riff]

Jeg sitter her og kjeder meg,  
det er på tide å bevege seg  
ut på kjøkkenet og hente en til,  
drikke til jeg stuper, hvis jeg vil.

Annie, hvor er du nå, har du no' sted å gå?  
Annie, kommer du hjem, hit til din egen seng?  
Annie, hvor er du nå, hva er det du tenker på?

[Mellomspill]

Alle folka hun er, kjeder meg (kjeder meg, de kjeder meg).  
Jeg er sikkert like gørr som dem (kjeder meg, jeg kjeder meg).  
Ingen grunner til å glede seg (glede seg, glede seg).  
Ingen grunner til å komme seg hjem (det er ingen hjemme, ingen hjemme).

Annie, hvor er du nå, har du no' sted å gå?  
Annie, kommer du hjem, hit til din egen seng?  
Annie, hvor er du nå, hva er det du tenker på?

Alle mine drømmer går i kna-a-a-as.  
Alle våre planer, bare fjas.

Hva er det egentlig jeg ser i deg (ser i deg, ser i deg)?  
Du veit jeg hater alle dine venner (kjeder meg, de kjeder meg).  
Hva var det egentlig du så i meg (så i meg, så i meg)?  
Vi har aldri hatt en dritt til felles (jeg er bare glad jeg er kvitt deg).

Annie, hvor er du nå, har du no' sted å gå?  
Annie, nå kommer du hjem, hit til din egen seng.  
Annie, hvor er du nå, hva er det du tenker på?

Alle mine løfter bare løgn, løgn, løgn, løgn.  
Jeg angrer mine tabber, bare gi meg en sjanse til.  
Jeg lover å være snill, gi meg en sjanse til.

[Solo: vers]

Å Annie, hvor er du nå, har du no' sted å gå?  
Annie, nå kommer du hjem, hit til din egen seng.  
Annie, hvor er du nå, hva er det du tenker på?

Alle mine drømmer går i knas.  
Alle våre planer, bare gi meg en sjanse til.  
Jeg lover å være snill, gi meg en sjanse til.

Appendiks B: Låtoversikt *Verdiløse menn*:

Tittel:	Album:	Utgivelsesår:	Hele låten:	Deler av låten:
Selskapssjuk	<i>III</i>	1990		Ja, 2x, 3. vers+ref.
Kleggen og Knugern	<i>Frelst</i>	1991	Ja	
Hr. Smith	<i>Frelst</i>	1991	Ja	
Tomgang	<i>EP</i>	2005		Refreng
Gutta	<i>III</i>	1990		Siste vers + refreng
Paranoid	<i>III</i>	1990	Ja	
Annie	<i>Alt kan repeteres</i>	1994	Ja, integrert	
Sitte	<i>Frelst</i>	1991	Ja, integrert	
Jeg er redd	<i>Alt kan repeteres</i>	1994		Ja, 1. vers + stikk - 3.stikk + to siste ref.
(Da har du) driti deg ut igjen	<i>Billig lykke</i>	1999	Ja	
Hvis jeg var deg	<i>Alt kan repareres</i>	1986	Ja	
Nederlag	<i>Alt kan repareres</i>	1986	Ja, integrert	
Narkoman	<i>Prisen for popen</i>	2002	Ja, integrert	
Intro To Trøtte Typer	<i>Stopp! (siste skive fra graven)</i>	2014	Ja	
Verdiløse menn	<i>Billig lykke</i>	1999	Ja	