



Søren Ulrik Thomsen

**SÅ KLOG AT MAN KAN
UNDVÆRE ØRERNE**

Søren Ulrik Thomsen

SÅ KLOG AT MAN KAN UNDVÆRE ØRERNE

1. Det er et stort kulturelt fremskridt, at folk i dag tilsyneladende fuldkommen fordomsfrit lytter til al slags musik. Monica Zetterlund, The Cure, Ornette Coleman, Arvo Pärt og Dolly Parton roterer på skift i cd-afspilleren, men så sent som i 1991 følte det grænseoverskridende for mig og mine to venner, Elo og Frederik, da vi en efterårsaften mødte op på Malmö Isstadion for at høre Frank Sinatra, som ikke bare tilhørte en „forkert generation“, men også et kulturelt segment, vi bestemt ikke identificerede os med, men tværtimod altid havde lagt afstand til. Kort sagt - man var, hvad man hørte: De unge middelklasse-mænd, som i 1958 med skæg, pibe og islandsk sweater sad på Nikolaj Plads og diskuterede cooljazz, bildte sig ind at tilhøre avantgarden, skønt intelligentsiaen få år senere kunne fortælle, at den virkelige fortrop skulle findes i arbejderklassen, der kastede rundt med hinanden til den anderledes kropslige rock'n'roll, men lyttede man så ti år efter stadig til Elvis Presley, var man håbløst reaktionær og gik sikkert ind for Vietnamkrigen. Købte man derimod billet til Grateful Dead-koncerten, var man modstander af kapitalismen, mens for eksempel Burt Bacharach og Abba lød som parcelhus og bil sat til musik. Inden for denne „hovedmodsatning“ kunne man så nærmere definere sin identitet via specifikke til- og fravalg, for tilhørte man nok den progressive fløj, kunne det måske ikke falde én ind at lytte til storblomstrede Jefferson Airplane, når der nu fandtes noget så sort og storbycool som The Velvet Underground.

Denne tætte sammenhæng mellem identitet og musiksmag skyldes naturligvis, at efterkrigstidens serier af musikalske nybrud var båret frem af unge mennesker, og at usikre unge mennesker med lys og lygte leder efter

markører, der kan fortælle dem selv og omverdenen, hvem de er. Hvor var det dog vigtigt for mig, at dén David Bowie-poster, jeg på mit klubværelse havde sat op på væggen ved siden af plakaten for Andy Warhols film *Flesh*, var gennemført smagløs og skamløst selvscenesat, for dermed signalerede jeg min afstand til den foregående generations naturlighedsdyrkelse og mit tilhørsforhold til punk- og poesimiljøets dekadente kunstighedskult, ligesom samme Bowie i sine unge dage sørgede for at sidde med et værk af Nietzsche, når han kørte med undergrundstoget i London: Ikke - som han senere med et glimt i øjet har fortalt - fordi han rent faktisk læste Nietzsche, men fordi han godt kunne lide *ideen* om, at han var en person, der læste Nietzsche. Det gode ved denne ungdommelige usikkerhed er, at den hæsblæsende jagt på identitet jo har frembragt en sand perlerække af herlige ungdomskulturer fra flabede teddy boys over bøssede glamrockere og hårde heavynitter til kulsorte Goths, hver kultur komplet med unik musik, tøjstil og tekstunivers. Ligesom der heller ingen tvivl er om, at disse stammedannelser i teenagetidens sensible overgangsperiode har været redningen for mange unge, som med støtte i klikens stærke gruppejag har kunnet kompensere for sønderbrudte familier og personlig udsathed, og det virker altid rørende på mig, når jeg på gaden ser for eksempel en stor, tyk dreng, som med sort slængkappe, blå hår og fuld gotisk krigsmaling kan pynte og føre sig med en egen skrøbelig værdighed, på trods af at han med sin fedme langt fra passer ind i *high school*-idealet. Men knap så godt er det, at den voldsomme identificering med en bestemt musikalsk subkultur jo nok så meget kommer i stand via en knivskarp afgrænsning over for andre kulturer: På en måde *lytter* man slet ikke længere til musik, hverken sin egen eller de andres, fordi musikkens kulturelle og identitetsgivende signalværdi her er blevet vigtigere end dens kunstneriske værdi som ren musik.

2. På trods af at min egen identitet i dén grad var hængt op på, at jeg med min læderjakke og Lou Reed-solbriller var ikke så lidt af en postmoderne hipster, der hørte Kraftwerk, Nico og Iggy Pop, mens jeg læste symbolistisk poesi og Situationistisk Internationale, trængte en højst ukorrekt musik sig en dag midt i halvfjerdserne ved et tilfælde igennem alle kulturelle spamfiltre. For sjov havde

min veninde Cæcilia nemlig medbragt Elvispladerne *Roustabout* og *Blue Hawaii*, hvis kulørte, naivt poppede covers vi gjorde grundigt nar af, inden vi satte pladerne med den slikkede flødebolle på min plastikgrammofon med højttaler i låget. Og mens han sang, fortonede alle fordomme om smagløshed og kommercialisme sig lige så langsomt, for mandens stemme var så vidunderlig smuk, at jeg i et øjeblik fortabelse glemte mig selv og simpelthen bare hørte musikken *som musik*, før jeg aflæste den som et stykke kultur. Men eftersom jeg jo faktisk så mig som tilhørende en subkultur, det hyldede det artificielle og hånede de foregående generationers gode smag (herunder deres missionske forargelse over alt, der kunne tjenes penge på), var der faktisk en mulighed for med æren i behold at høre Elvis, for så længe han kategoriseredes under begreberne *kitsch* og *camp*, der nu stod i høj kurs, understøttede et Elvis-fanship faktisk den aktuelt hippeste undergrundsidentitet: Altså røg en styg, ildrød Elvisplakat op ved siden af Bowie og Warhol. Et par år senere, nemlig i 1978, da jeg var debuteret som poet i Hvedekorn og punkbølgen for alvor rullede sig i møget, blinkede min modkulturelle identitet som et neonrør i mørket, og derfor var det intet mindre end en katastrofe for min selvforståelse, da jeg sammen med et par venner på en rejse til Paris så *The Last Waltz*, Martin Scorseses nye film om The Bands afskedskoncert, og blev væltet helt bagover af Van Morrison. Denne uskønne og blegfede lille mand, der med sine røde bakkenbarter lignede en slagtersvend fra Belfast, og som iført en uhyrlig brun sparke- dragt med nitter ikke stod til at redde inden for noget kendt identitetskoncept, sang så eminent, så overvældende intenst og bevægende, at jeg blev presset tilbage i biografsædet. Hjemme i København anskaffede jeg Morrisons netop udsendte *Wavelength*, som jeg året efter supplerede med *Into The Music*, og nu begyndte en musikalsk opdagelsesrejse, der skridt for skridt og i al stilhed betød en skilsmisse mellem min personlige identitet og mine musikalske interesser, idet jeg gennemløb en udvikling, hvor der ikke længere var et entydigt sammenfald mellem „dén, jeg var“ og „dén musik, jeg hørte“, eftersom denne musik udmærket kunne tale til mig rent æstetisk, selvom den kulturelt lå mig fjernt. Morrisons inddragelse af et hav af stilarter understregede, at det ikke er generernes snævre kulturelle bindinger, der betyder noget, men først og

fremmest musikken, og for mig kom han til at bane vejen fra rock til soul, folk, gospel, blues, jazz, country og det meget bredt definerede område omkring big bands, evergreens og entertainment. Nu havde jeg fået fat i en ende, hvor Den Store Stemme for alvor fangede mig: kunstnere, der havde noget at udtrykke og dertil fra naturens hånd og i kraft af deres teknik virkelig kunne synge (hvad der i rockmusikken faktisk altid har været anset for sekundært i forhold til talentet for *frasering*): Ray Charles, Patsy Cline, Muddy Waters, Sam Cooke, Aretha Franklin, Nina Simone, Janet Baker, Paul Rodgers, Brenda Lee, Elvis Presley, Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald og Frank Sinatra.

3. Allerede som trettenårig indspillede Brenda Lee sine første plader, og straks er kombinationen af sanglig kunnen, stemmemæssig råstyrke og følelsesfuld indlevelse rent ud forbløffende. På pigebarnets orkan af en stemme radikaliseres Elvis Presleys karakteristiske måde at *hakke* sætningerne op på, så selv de enkelte ord brydes op i en maskingeværsalve af fonemer („We/e/ell-co/me-on-litt/le-ba/by-do-not-mean-a-may/be“), men lige så herligt det er at lade sig blæse omkuld af „Little Miss Dynamite“, lige så stor en oplevelse er det at høre, med hvilken hudløs *feeling* hun synger Carole Kings sårbare „Will You Love Me Tomorrow. I en helt anden tradition kom den ultimative jazzdiva Sarah Vaughan til at betyde særdeles meget for mig - også i mit arbejde med poesien. Denne sangerinde lærte jeg først at kende via en række hyperelegante standardfortolkninger fra 1950 (hvor man blandt andre kan høre Miles Davis på trompet), men den helt store åbenbaring blev den langt mere komplekse *How Long Has This Been Going On?* fra 1978, hvor Vaughan i selskab med Oscar Peterson, Joe Pass, Ray Brown og Louie Bellson virtuost og til de yderste afkroge udforsker stemmens muligheder. Denne plade kom mig i hænde midt i firserne, på et tidspunkt hvor jeg - efter i et par år at have rejst rundt og læst op af mine første digtsamlinger - var mæt af lyden af min egen poesis rytmer og nu længtes efter at kunne skrive i en mere sammensat, uforudsigelig og bevægelig metrik. Og her kom især nummeret med den passende titel „More Than You Know“ mig til hjælp, fuldkommen opslugt lyttede jeg igen og igen til åbningssekvensen, „hvor Oscar Petersons første anslag på pianoet simpelthen

gør hvad som helst muligt for Sarah Vaughan", for nu at citere Per Højholt, som jeg diskuterede fænomenet med.

Men ikke mindst lyttede jeg til Frank Sinatras suverænt beherskede sangkunst. Som er så fjernt fra dén sentimentalitet, jeg overraskende nok ofte har hørt den beskyldt for. Tværtimod opleves det, som om manden - i overført betydning - står en meter fra mikrofonen, hans fraseringer er oftest rent formelt styrede og afstår fra så at sige udefra at lægge følelsesbestemte betoning ind over sangene. På en måde kan hans lange række af evergreen-indspilninger siges at være en slags *grundudgaver* af klassikerne, som det så er op til andre kunstneriske temperamenter at lægge deres sjæl i. Holdningen kan minde om den billedkunstneriske minimalismes, og som hos denne frisættes betragteren - her lytteren - i et rum stort nok til, at der også er plads til *ham*, og muliggør dermed en udveksling med værket, netop fordi man ikke får dets ophavsmand på tøjet. Hvad der sikkert også er en medvirkende årsag til, at Sinatras versioner kan høres igen og igen, stemningsfulde som de er, uden at være klaustrofobisk bundne til en privat psyke. Dermed ikke være sagt, at Sinatra ikke fortolker, men at sangene nærmest gennemlyses indefra af et engagement, som aldrig holdes frem. I halvtredserne indsang han for Capitol en strøm af *gloomy* ballader, hvis glødende intensitet, skal man tro biografierne, har at gøre med sangerens egen oplevelse af kærlighedstab. Det er givetvis sandt, men de var aldrig blevet, hvad de er, havde det ikke været for hans rent tekniske evne til - over de mest skrækindjagende kløfter i disse krævende ballader - at glide mesterligt fra det ene toneleje til det andet: Lyt for eksempel til Cole Porters „What Is This Thing Called Love“ fra albummet *In The Wee Small*. Men som Brenda Lee og Sarah Vaughan er Sinatra lige god, hvad enten han synger med følsomhed eller med stilfuld stormstyrke - som i tresserne, hvor han på plademærket Reprise leverede den ene sanglige pragtpræstation efter den anden i blandt andre Nelson Riddles, Don Costas og Billy Byers fejende flotte arrangementer for potente big bands. Hør Byers nyarrangering af „The Lady Is A Tramp“ i den helt forrygende liveoptagelse fra Madison Square Garden i 1974, hvor Sinatras timing, frasering og artikulatoriske *punch* rigtig folder sig ud foran et kogende publikum.

4. Samtidig med at jeg med mine „happy new ears“, som John Cage kalder det, nu stillede ind på de store stemmer uanset genre, dyrkede jeg stadig med stor appetit den musik, der svarede til min alder, min klan og mit selvbillede, nemlig foruden føromtalte Bowie, Lou Reed og Iggy Pop folk som englænderne Elvis Costello og Graham Parker samt newyorkerne Blondie, Ramones, Patti Smith og Television, hvor sidstnævntes sublime guitar duo Verlaine & Lloyd spillede så klirrende skønt, at det stadig ringer for mine ører, og desuden var jeg forfalden til det skabagtige, gamle glamband T.Rex, der, selvom de ikke var så slammede som Slade, heller ikke var så fine som Bowie, men som jeg den dag i dag synes leverede den sjofleste boogie: *Get it on!* Oftere og oftere blev jeg dog skuffet, når jeg, efter at have læst en begejstret anmeldelse, anskaffede mig en ny rockplade, og langsomt gik det op for mig, at de musikalske kriterier langt fra var enerådende, når rockmusik skulle bedømmes, ja, ofte trådte helt i baggrunden til fordel for kritikerens aflæsning af litterære, ideologiske og identitetsmæssige aspekter af den pågældende gruppe eller solists samlede fremtræden som myte, image og „gesamtkunstwerk“, hvori påklædning, personlig livsførelse, attitude og positionering i forhold til det øvrige kulturelle landskab var nok så vigtig som selve musikken. Som jeg er inde på i mit essay „Massebevægelse under minustegnet“ fra *Kritik af den negative opbyggelighed*, kunne man i dette univers ligefrem komme ud for, at fremragende musik dømtes ude, fordi kunstnerne faldt igennem på de identitetspolitiske parametre, mens uinteressant eller decideret talentløs musik hyldedes hysterisk, fordi musikerne forstod at surmule på en særlig sexet avantgardistisk vis, som netop dette efterår hittede på CBGB i New York og inden jul var nået frem til Café Floss i Larsbjørnsstræde. Alt dette er der for så vidt intet galt i, eftersom der samtidig med den egentlige musik jo sagtens kan trives en kunstform, hvis værker snarere end som musik-musik skal forstås som æstetiske *crossover*-fænomener, hvori det musikalske kun er en enkelt komponent. Men man skal gøre sig klart, at har kritikken af jazz og klassisk i langt højere grad udviklet et egentligt metasprog for musik, er anmeldelser af rock først og fremmest en *litterær* kritik, så sandt musikken altid anskues som underordnet og indskrevet i

en større *fortælling*, hvad der også afspejles i rock-kulturens trættende mytomani og besættelse af de latterligt mange „levende legender“.

Er der ingen grund til at pege fingre af subkultureernes ungdommelige tribalisme, bare fordi man selv er vokset fra den, må jeg dog ryste på hovedet, når jeg tænker tilbage på mine egne og mine jævnaldrenes helt ufatteligt bigotte fordomme over for musik, der faldt bare en anelse uden for vores kulturelle og generationsbestemte lilleverden. Allerede i mine første teenageår købte jeg i kiosken på jernbanestationen i Store Heddinge den fascinerende hippieavis *Superlove*, hvorigennem jeg mødte Viggo Madsens snurrige poemer, Robert Crumbs frapperende tegninger og hjemskrev den puerile plakat med Frank Zappa på lokum, men frem for alt lærte jeg her at skelne imellem progressiv musik og klam kommerzialisme og blev i det hele taget hurtigt så klog, at jeg kunne undvære ørerne. Når jeg i dag hører Grethe Ingmann synge for eksempel „Nattens sidste cigaret“, „Duerne flyver“ eller „Sommervind“ henrives jeg fuldstændig af hendes mørke, støvede, sexede stemme, og jeg må give Klaus Lynggaard ret i, at „hun skal nok betragtes som en af vore helt store sangerinder“: Efter mit skøn i klasse med folk som Annisette og Cæcilie Norby. Men da hun levede, gad jeg ikke lytte til hende, for jeg opfattede hende både som tilhørende en forkert generation (hun lignede jo min mor) og som ikke-progressiv, eftersom hun optrådte i kiksede gabardinebukser og i de helt forkerte fjernsynsprogrammer. Ja, bare navnet Grethe! Hvad der i dag overrasker mig, er ikke, at et troskyldigt trendfølsom teenager tænkte sådan, og måske heller ikke så meget, at dette syn deltes af næsten hele datidens mere voksne ungdoms generation, som med ét slag satte dagsordenen og kasserede en musik, der bare nogle få år før havde været det smarteste i de tidlige tressere i Danmark, men jeg forstemmes over denne kulturrevolutions drastiske konsekvenser. Det er mærkeligt at tænke på, hvor *ung* Grethe Ingmann faktisk var - vel midt i trediverne - da hun blev set som fuldkommen forældet og hendes tid med ét var ude, og det er ikke for stærkt at kalde det en tragedie, at denne store kunstner måtte ende sin karriere som blokvognssangerinde til bøvede havnefester frem for på de lydhøre scener, hun havde fortjent.

At en lignende skæbne blev Elvis Presley til del, er i sandhed paradoksalt, eftersom han om nogen tændte gnisten, der satte det senere ungdomsoprør i gang, men revolutionen æder som bekendt sine børn, og hurtigt indskrev rockkritikken Presley i en guldalderkonstruktion, som lærte, at kun hans halvtredserindspilninger var kunstnerisk værdifulde, hvorefter det gik stejlt ned ad bakke. Da manden fyldte femogtredive var han afskrevet som en komplet afdanket og grotesk figur, der med sin vulgært nedknappede og similibesatte hvide buksedragt i *Aloha from Hawaii*-showet var helt ude af trit med en tid, hvor demonstrativt seriøse supergrupper elaborerede løs på fusionsjazz, symfonisk rock og konceptalbum, ligesom kulturkløften syntes uoverstigelig mellem hippiepigerne, der svingede „naturligt“ med brysterne og det lange, løse hår til udendørs rockfestivaler, og så de pinlige husmodertyper, som med lakeret franskbrødsfrisur og torpedo-BH hvinede neurotisk, når Elvis besteg scenen på et lummert luksushotel i Las Vegas. Lytter man i dag til showet fra Hawaii for slet ikke at tale om de optagelser, der er samlet på dobbeltalbummet *Viva Las Vegas*, tror jeg enhver, der kan huske sine egne fordomme, vil chokeres over, hvor forrykt meget gang der er i musikken, og hvor prægtigt og vitalt der bliver sunget af en Elvis Presley, som ret beset ikke var særlig gammel. Men han sendte de helt forkerte signaler, og at han på grund af disse udenværker, som vel egentlig ikke havde noget med musikken at gøre, blev betragtet som kulturelt kvalmende, siger noget om datidens radikalt idiosynkratiske identitetspolitik, som jeg med skam at melde også selv lå under for.

5. Men. For det første er det jo let nok at føle sig højt hævet over fronterne i en fyrre år gammel kulturkamp, hvor der ikke længere er nogen social gevinst ved at holde med de rigtige, og for det andet er spørgsmålet, om der overhovedet findes noget, som hedder, „ren musik“, og om kunst ikke altid vil være kulturelt kodet? Ja, nu hvor disse markeringer ikke længere har nogen betydning, er det selvfølgelig ganske gratis at påpege, at Tom Jones var en lige så stor kunstner som Grace Slick, men når jeg her har undersøgt et stykke fortid, er det i håbet om at kunne uddrage en morale til nutidig brug. Nemlig, at man stillet over for et kunstværk altid bør bestræbe sig på at se ud over dets kontekst og forsøge at

sanse værket som kunst i samme bevægelse, man aflæser det som kultur. Det er lettere sagt end gjort, fordi disse niveauer naturligvis er intrikat sammenfiltrede, men er det på den ene side naivt at hævde en kulturelt og socialt fuldkommen ubesmittet, „ren“ musik, billedkunst eller litteratur, viser de erfaringer, jeg her har forsøgt at gøre rede for, at det på den anden side er lige så forkert at afvise tanken om en iboende kunstnerisk værdi ved at reducere kvalitetsbegrebet til en helt igennem relativ størrelse, fuldstændig afhængig af skiftende værk-eksterne omstændigheder, som for eksempel samfundsforhold, modeluner og magtrelationer. Hvis ikke en i værket indeholdt kunstnerisk værdi kunne overtrumfe dets kontekstuelle, hvordan skulle jeg så nogensinde kunne læse og værdsætte et 500 år gammelt persisk digt, eller for den sags skyld overgive mig til Van Morrisons sang på et tidspunkt, hvor bare det at lytte til dette bedagede blomsterbarn var en trussel mod min dyrebare identitet som punkpoet? Jeg opfordrer ikke til, at man uden videre skal acceptere og „æde“ produkter af (sub)kulturer, der byder én imod, men til, stillet over for det konkrete værk, altid forsøgsvis at adskille kunst og kultur. Naturligvis er denne øvelse lettest over for fortiden (hvis slagere efter en vis karantænetid stort set altid tilgives), men manøvren kommer på en hård prøve, når den skal udføres nu og her, og guderne skal da vide at det slider ganske gevaldigt på mine nerver, min tålmodighed og mit frisind, når jeg sidder på en barstol og højtalerne pludselig ryster til lyden af en aggressiv rapper, som hen over en enerverende monoton rytme nedgør alt og alle, altimens han blærer sig med sin stil, sin guitar og sin kæmpepik, og når jeg så samtidig for mit indre blik ser geniets afskyelige piercinger, guldkæder og tatoveringer samt hans omtågede publikum, er det *nu*, jeg skal civilisere mig ved at sætte både hans og min egen kultur i parentes og simpelthen prøve at lytte til *musikken*.

Søren Ulrik Thomsens essay "Så klog at man kan undvære ørerne" fra samlingen Repremiere i mit indre mørke (2009) er venligt stillet os til rådighed af Forlaget Gyldendal og forfatteren.