

TIDSSKRIFT FOR HISTORIE

NR. 6 2013

terno

temp

TIDSSKRIFT FOR HISTORIE

Udgives af:

Nyt Selskab for Historie
Institut for Kultur og Samfund
Afd. for Historie
Aarhus Universitet
Jens Chr. Skous Vej 5, 4
8000 Aarhus C
Tlf. +45 8716 2308
Fax: +45 8942 2047
E-mail: temphist@hum.au.dk

Redaktionelle forespørgsler, indlæg og artikler til temp sendes til denne adresse.

Se i øvrigt hjemmesiden **www.temphist.dk** for forfatter- og skrivevejledning

Abonnement og løssalg bestilles på temp – tidsskrift for histories nethandelsside:
www.werkshop.dk/temp

Bestyrelse og redaktion:

Thorsten Borring Olesen (*formand og ansv. red.*)
Michael Bregnsbo (*omnibusred.*)
Poul Duedahl (*temared.*)
Bertel Nygaard (*anmelderred.*)
Karen Gram-Skjoldager (*anmelderred.*)
Per V. Klüver (*kasserer*)
Redaktionssekretær: Christina Lysbjerg Mogensen

ABONNEMENT NR. 5-6 (2012-2013):

Standard: kr. 350 + porto og ekspedition (trykt + e-abon)
Studerende: kr. 200 + porto og ekspedition (trykt + e-abon)
Elektronisk abonnement (e-abon): kr. 200 + ekspedition

© 2013 temp – tidsskrift for historie og forfatterne

Sats, tryk og indbinding: WERKs Grafiske Hus a/s, Aarhus

Issn: 1904-5565 temp – tidsskrift for historie

Tidsskriftet støttes af Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation

INDHOLDSFORTEGNELSE

FORORD

Rasmus Rosenørn og Søren Hein Rasmussen

Populærkultur	5
---------------------	---

ARTIKLER

Jørn Borup

Global populærbuddhisme	13
-------------------------------	----

Knud Knudsen og Tore Mortensen

Jazz som transnational populærkultur Fra en lokal biotops perspektiv	27
---	----

Sigrid Øvreås Svendal

Alles øyne på Broadway Amerikansk innflytelse på musikalscenen i Norge	54
---	----

Peter Bugge

Cliff til Bratislava! Rock, pop og andre vestlige impulser i 1960'ernes tjekkosllovakiske ungdomskultur	68
---	----

Pablo R. Cristoffanini

Mexican Film From National to Transnational and Global	89
---	----

William M. Knoblauch

MTV and Transatlantic Cold War Music Videos	102
---	-----

Andreas Steen

China Pop Love, Patriotism and the State in China's Music Sphere	115
---	-----

Anders Troelsen

Tigertanks, Maginotlinjer og imperiedrømme

Om historiebrug i populærkulturens nye darling: computerspillet 139

DEBAT OG ANMELDELSER

Claus Friisberg

Var Junigrundloven demokratisk?

Et svar til Palle Svensson 158

Bjarne Søndergaard Bendtsen

Krigen i det neutrale åndsliv

Første Verdenskrigs-litteraturen i Danmark 170

Niels Brimnes

Danmark i postkolonialismens vridemaskine 183

Gunner Lind

Et landbosamfund i opbrud..... 194

Bertel Nygaard

Marxismens mange ansigter..... 203

POPULÆRKULTUR

■ RASMUS ROSENØRN OG SØREN HEIN RASMUSSEN

DEN SUSPEKTE POPULÆRKULTUR

Begrebet populærkultur er gennem det 20. århundrede oftest blevet kædet sammen med alt det, man kan påhæfte præfikset *masse*, der opstod som konsekvens af den anden industrialiseringsbølge i det 19. århundredes sidste halvdel: masseproduktion, massekommunikation, massemedier, massesamfund, masseforbrug og ikke mindst massekultur.¹ Hvis populærkultur på denne måde er forbundet med *masse*-, må den logisk set gennemsyre nutidens samfund, der jo hviler på industrialiseringen.

Ud af industrialiseringen voksede en stor urban arbejderklasse, et massefænomen der levede på en ganske anden måde og havde andre idealer end det, som den engelske forfatter og kulturkritiker Matthew Arnold (1822-1888) anså som "the best which has been thought and said in the world".² For Arnold var massekulturen ikke kultur, men anarki, og massekulturen var dermed en trussel mod den kulturelle og sociale autoritet, han selv repræsenterede. Arnold blev den første af en lang række kulturkritikere, der anså populærkulturen som farlig, underlødig eller som skadelig, og som noget der skulle bekæmpes.

Arnold kritiserede populærkulturen ud fra et konservativt synspunkt, men hvor han anså populærkulturen for skadelig, fordi den nedbrød det borgerlige samfunds kulturelle værdier, stødte andre kritikere til, som hævdede, at den tværtimod var med til at underbygge og fastholde borgerskabets magt. Mest prominent i denne kritik af populærkulturen blev frankfurterskolens marxistisk inspirerede kritiske teori med Theodor W. Adorno og Max Horkheimer i spidsen. Adorno og Horkheimer indførte begrebet "kulturindustrien" til at beskrive de processer, hvormed kulturelle forbrugsprodukter bliver produceret og konsumeret.³ Adorno og Horkheimer beskriver i 1947 i *Dialektik der Aufklärung*,⁴ hvordan populærkulturen og særligt forbruget af populærkultur reproducerer samfundets magtstrukturer. Populærkulturen bliver her set som ensformig konformisme, der, forklædt som underholdning, forråder masserne til kulturel stilstand i stedet for at danne baggrund for selvstændig og uafhængig tankegang. *Dialektik*

¹ John Storey: *Inventing Popular Culture*, Malden: Blackwell 2003, s. 16.

² Fra forordet til Matthew Arnold: *Culture and Anarchy*, London: Smith, Elder and Co. 1869, s. viii.

³ Storey: *Inventing*, s. 27.

⁴ Max Horkheimer og Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik. Filosofiske fragmenter*, København: Gyldendal 1993.

der *Aufklärung* er stadig på pensum rundt omkring på mange danske universitetsuddannelser.

I en videreførelse af Adorno og Horkheimers tankegang fremførte sociologen Herbert Marcuse i 1964, i bogen *One-Dimensional Man*,⁵ det synspunkt, at forbruget af underholdningsindustriens produkter påfører mennesket "falsk bevidsthed", som er en tro på, at det gode liv kommer gennem forbruget af alle de fristende underholdningsprodukter. Dette mønster skulle så, ifølge teorien, medføre en såkaldt én-dimensional livsførelse, der står i vejen for rigtige, kvalitative forbedringer for mennesket.

Syn på populærkulturen som ovenstående fra det politiske højre og venstre kan stadig mødes. Frem til 1960'erne var de helt fremherskende i intellektuelle miljøer og gik f.eks. i 1950'ernes verdensomspændende kampagne mod tegneseriemediet, oven i købet hånd i hånd.

DEN NYE FORSKNING I POPULÆRKULTUR

Ved universitetet i Birmingham opstod i 1960'erne et forskningsmiljø med udgangspunkt i det nyoprettede *Centre for Contemporary Cultural Studies*, der blev kendt som Birminghamskolen. Birminghamskolen, med sociologen Stuart Hall som en af sine mest fremtrædende repræsentanter, var inspireret af Antonio Gramscis tanker om hegemoniske strukturer og mente som Gramsci, at hegemoni ikke blot er et spørgsmål om økonomisk og politisk dominans. Hegemoni skal her snarere forstås som udkommet af en løbende "forhandling" mellem overordnede og underordnede grupper i samfundet, der også kan omfatte kulturelle strukturer og udviklinger.⁶ Denne opfattelse blev udmøntet i en række studier af engelske subkulturer såsom hippier,⁷ teddy boys, skinheads, mods,⁸ punkere og subkulturer blandt caribiske emigranter.⁹ Ved at foretage konkrete observationer blandt disse subkulturer opdagede Birminghamskolens repræsentanter, at subkulturerne skabte deres identitet og kulturelle udtryk¹⁰ gennem forbrug af tilgængelige varer og kulturprodukter, men at de enkelte produkter blev tillagt andre kulturelle betydninger end de fra afsenderen intenderede.¹¹ Når teddy boys

⁵ Herbert Marcuse: *Det én-dimensionale menneske. En undersøgelse af det højtudviklede industrisamfunds ideologi*, København: Gyldendal 1980.

⁶ Storey: *Inventing*, s. 49, Stuart Hall og Tony Jefferson (red.): *Resistance Through Rituals: Youth Sub-Cultures in Post War Britain*, London: Hutchinson 1976, s. 41. Forhandling er sat i anførselstegn, da udtrykket skal forstås metaforisk, men også for at understrege, at der, i Birminghamskolens forståelse af begrebet, ikke er tale om ligeværdige parter, der forhandler.

⁷ Stuart Hall: *The Hippies: an American "Moment"*, Birmingham University og Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies 1968.

⁸ Hall og Jefferson: *Resistance Through Rituals*.

⁹ Dick Heddige: *Subculture: the Meaning of Style*, London: Meuthen 1979.

¹⁰ Dette er, hvad Dick Heddige betegner som *style* – stil. Se Heddige: *Subculture*, s. 2-3.

¹¹ Hall og Jefferson: *Resistance Through Rituals*, s. 53.

ikklædte sig tøj, der normalt blev forbundet med den britiske overklasse, fik tøjet således en anden kulturel betydning, end det havde i de kredse, hvor det normalt blev båret. For punkeren var en sikkerhedsnål ikke en anordning, man brugte til at hæfte to stykker tøj sammen med, men et smykke. Denne proces beskrev John Clarke med begrebet *bricolage*, som han lånte fra den franske antropolog Claude Levi-Strauss. *Bricolage* kommer af det franske ord *bricole*, der direkte oversat betyder *gøre selv*. Bricolage er dermed noget, man selv skaber, med de forhåndenværende søms princip¹² Ifølge Clarke, kan alt bruges til kulturel bricolage eller gives en anden kulturel betydning, og dermed placerer subkulturer sig uden for samfundets normale hegemonier.

Ifølge Birminghamskolen reproducerer subkulturer ikke massesamfundets hierarkiske strukturer, men er med populærkulturelle produkter tværtimod med til at bryde strukturerne ned. Denne måde at betragte populærkultur på har været afgørende for efterfølgende studier af populærkultur og forbrugskultur, hvor man har fokuseret på populærkultur og forbruget af populærkulturelle produkter som en identitetsskabende proces, såvel som noget mennesker får en ofte ganske individuel fornøjelse af. Dette har eksempelvis været et tema inden for kønsforskningen med studier af, hvad kvinder får ud af at læse romanblade eller se tv-serier som Dallas.¹³ Særligt Joke Hermes har gjort opmærksom på, at forbruget af populærkulturelle produkter – herunder populærmedier – ikke nødvendigvis behøver at tjene noget højere formål eller være særligt betydningsdannende i nogen bevidst retning.¹⁴ Dette er en videreudvikling af tankegangen fra Birminghamskolen, hvor forbruget af populærkultur altid blev set som betydningsdannende i en antihegemonisk form. Hermes' studier af kvinders læsemønstre og et udbytte peger på en langt mere individualistisk tilgang til populærkulturen.

Dette er også emnet i Winfried Flucks essay *California Blue*, der handler om populærkulturel amerikanisering.¹⁵ Her beskriver han amerikanisering som en proces, hvor en række amerikanske produkter og kulturelle objekter stilles til rådighed som resurse, hvormed man kan danne sit eget billede af USA afhængig af kontekst. På den måde bliver amerikansk kulturel påvirkning et spørgsmål, der afhænger af valg, smag, kontekst og forudsætninger. Amerikanisering bliver dermed, hvad Fluck kalder selvamerikanisering. Fluck placerer sig således inden for

¹² Ibid, s. 177. Levi-Strauss introducerede begrebet i *Le Pensée Sauvage*, Paris: Plon 1962.

¹³ Rosalind Coward: *Female Desires*, London: Paladin 1985, Ien Ang: *Watchin' Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London: Meuthen 1985, Janice Winship: *Inside Women's Magazines*, London: Pandora 1987, Joke Hermes: *Reading Women's Magazines: an Analysis of Everyday Media Use*, Cambridge: Polity Press 1995.

¹⁴ John Storey: *Cultural Theory and Popular Culture: an Introduction*, New York: Pearson Longman 2009, s. 157. For en videreudvikling af specifikt populærmediernes betydning inden for hele det populærkulturelle kompleks, se Rasmus Rosenørn: *Swing: Unge og popkultur*, Aarhus Universitet, phd-afhandling, 2013.

¹⁵ Winfried Fluck: "California Blue: Americanization as Self-Americanization", i Alexander Stephan (red.): *The Americanization of Europe*, 2006, New York: Berghahn, 2006.

den tradition, der har beskrevet amerikanisering som et kulturmøde, hvor den kulturelle udveksling er baseret på løbende forhandlinger mellem to parter. For at beskrive hvordan den kulturelle udveksling og udvikling forløber, læner Fluck sig op ad den svenske sociolog Ulf Hannerz værktøjskassemodel.¹⁶ Kulturelle objekter betragtes som resurser, der stilles til rådighed som værktøjer i en kasse. Dermed bliver den kulturelle tilegnelse ofte en selektiv proces, da de forskellige objekter, der udgør værktøjerne i kassen, appellerer forskelligt til forskellige mennesker.

Værktøjskassemodellen er blot én måde blandt mange til at beskrive kulturel identitetsskabelse. Den forklarer, hvordan de kulturelle resurser, der stilles til rådighed, er med til at danne identitet, men den tager ikke højde for det, som individer har med i bagagen – deres rødder. Intet menneske går uhildet ud i verden, men medbringer en kulturel bagage, der ofte bevidst eller ubevidst er med til at definere de ønsker og behov, det efterstræber senere i livet – det enkelte menneskes ruter. Den kulturelle identitet, individer danner i moderne massesamfund defineres således både ud fra forbrug og fra fortid og erindring. Identiteten opstår altså i et samspil mellem rødder og ruter – roots and routes.¹⁷ Kulturel identitet bliver således en dynamisk størrelse, der aldrig bliver færdig – altid på vej – og både afhængig af fortid og fremtid.

John Storey forklarer i *Inventing Popular Culture* (2003), hvordan teorien om rødder og ruter er inspireret af postmoderne identitetsteori. Man kan have forskellige identiteter, der er situationsafhængige, men hver enkelt identitet er stadig defineret ud fra ens samlede personlighed.¹⁸ Til at forklare den kulturelle identitets rødder læner sig Storey sig op ad den franske sociolog Maurice Halbwachs' koncept om kollektiv erindring.¹⁹ Storey deler Halbwachs' undersøgelse af den kollektive erindring op i fire påstande, som han hævder også gør sig gældende for individuel erindring. De to første påstande går på, at erindring for det første er fragmenteret og derfor, for det andet, er upræcis. Derfor forsøger man at rekonstruere fortiden, og denne rekonstruktion vil altid være determineret af den pågældende situation, erindringen skal finde anvendelse i. Dette fører til den tredje påstand, at erindring altid er defineret af nutiden. Derfor kan erindringer være foranderlige, da de på den ene side skal skabe mening i nutiden, og på den anden side forandrer sig i takt med at den, der erindrer, forandres. Til at hjælpe med at rekonstruere fortiden tages ofte mnemiske artefakter til hjælp. Disse mnemiske artefakter kan være alt fra erindringssteder, personlige optegnelser

¹⁶ Ibid, s. 222.

¹⁷ Storey: *Inventing*, s. 78-79.

¹⁸ Ibid, s. 80.

¹⁹ Maurice Halbwachs: *The collective memory*, New York: Harper & Row Colophon Books 1980.

og fortællinger. Med Storeys egne ord "the roots of our identities are both present and absent, existing both inside our heads and outside in culture."²⁰

Ruter forklarer Storey ud fra den franske filosof og psykoanalytiker Jaques Lacans idéer om behov og mangel. Individet er på en konstant søgen efter den idealtilstand (som er defineret gennem opvæksten), det mistede ved adskillelsen fra moderen. Det er en rejse fra en naturtilstand ind i den menneskelige kultur. Behov er denne rejses fartøj, mens mangel er drivmidlet. Undervejs afprøves, hvordan forskellige kulturelle objekter kan opfylde disse behov. Både erindringer og behov er viklet ind i kulturen. Identitetens rødder og ruter bliver således både opført og udfoldet inden for og med kultur.²¹

HVAD ER POPULÆRKULTUR?

De her gennemgåede teorier forsøger at forklare, hvordan populærkultur fungerer inden for samfundet, for grupper og på det individuelle niveau. Teorierne udmærker sig ved hver især at give bud på, hvordan populærkultur får mennesker til at agere. Populærkultur rummer altså et praksisaspekt. Teorierne kredser også om, at populærkulturel praksis defineres ud fra en række produkter, der er tilvejebragt af det, som Adorno ville kalde kulturindustrien. De bliver dog noget uklare, når det kommer til at definere, hvad disse populærkulturelle produkter er. Her kan man støtte sig til den engelsk-amerikanske medieforsker John Fiske, der i *Understanding Popular Culture* (1989) giver et bud på, hvordan populærkulturelle produkter kan forstås som tekst. Når Storey taler om tekst, er det i den medievidenskabelige forståelse af begrebet, hvor tekst ikke blot er prosa, men det objekt, der er genstand for analyse. For at forklare, hvilke objekter der bliver til populær tekst, låner han begreberne *readerly* og *writerly* fra den franske litteraturteoretiker Roland Barthes og føjer hertil sit eget begreb *producerly*, som definerer den populære tekst.²² Den *readerly* tekst er en tekst, som er letforståelig, hvis budskab er givet, og som ikke udfordrer eller udfordres af læseren. Den *writerly* tekst udfordrer derimod læseren til hele tiden at omskrive teksten for at få den til at danne betydning. Den er bevidst om sin kompleksitet og inviterer læseren til at tolke inden for rammerne af denne kompleksitet. Barthes definerer den *writerly* tekst som mere utilgængelig og dermed ikke som noget, der appellerer til den brede masse. Imellem disse to kategorier placerer Fiske den *producerly* tekst. Den *producerly* tekst inviterer, som den *writerly* tekst, sin læser til at danne betydning og være aktiv i forhold til teksten. Men i modsætning til den *writerly* tekst behøver den *producerly* tekst ikke at være vanskelig. Faktisk kan den *producerly* tekst på alle måder ligne den *readerly* tekst, men læserne modtager den, som var den *writerly*.

²⁰ Storey: *Inventing*, s. 86.

²¹ Ibid, s. 88.

²² John Fiske: *Understanding Popular Culture*, London: Unwin Hyman 1989, s. 103.

Umiddelbart kan det se ud, som om *producerly* begrebet overflødiggøres, hvis man blot accepterer, at visse *writerly* tekster er lettere end andre. For Fiske er det dog vigtigt at skelne mellem de to typer af tekst, da måden, deres betydninger bliver dannet på, er væsensforskellig. Den *writerly* tekst indeholder sin egen betydning. Den er specifikt kodet af afsenderen, og det er op til modtageren at afkode den. Dette socialiseres man til gennem uddannelse, og samfundet institutionaliserer autoritative læsninger af komplekse tekster gennem universiteter, museer m.v.²³ Ingen populær tekst er kodet med specifikke meddelelser, der kræver afkodning på én speciel måde. Det, der bliver til populær tekst, rummer nok meddelelser, men er først og fremmest blevet skabt som en vare, der skal tjene penge til afsenderen.²⁴ Den *producerly* læsning fordrer, at modtageren selv tilfører teksten betydning. Betydningen ligger uden for den tekstuelle kontrol. *Populære* tekster er således kulturindustrielle produkter, der er åbent kodede, og som får modtagerne til at reagere, så de bliver *producerly* i forhold til teksten.²⁵

Som de ovenstående gennemgange af teoretiske standpunkter viser, har populærkulturen både påkaldt sig kritik og interesse fra forskellige forskningstraditioner. Et fælles punkt er enigheden om, at udviklingen af populærkulturen hænger sammen med fremkomsten af masseindustrialiserede samfund, og at den fungerer inden for rammerne af kapitalismens markedslogik. I hvert fald i udgangspunktet – statsinitierede forsøg på at lave populærkultur i f.eks. de hedengangne kommunistiske lande eller den bestandigt voksende fanfiction må vel snarere ses som afledte af de markedsdrevne produkter.

Populærkulturen defineres således gennem en række kommodificerbare produkter. Med Birminghamskolens studier af subkulturer introduceres den moderne opfattelse af populærkultur, der tager udgangspunkt i, at produkter og varer får grupper og individer til at agere. Hvordan der ageres, og hvad denne ageren består i, er der ingen, der på forhånd ved, da betydningen af kulturelle produkter skabes af dem, der konsumerer produkterne, og betydninger heraf er afhængige af kontekst og funktion. Populærkulturen opstår således ud fra den måde, som samfund, grupper og individ agerer i forhold til bestemte typer af produkter. Den er immateriel og den er materiel, for så vidt som den omfatter forskellige slags genstande, man kan tillægge kulturel signifikans – fx yo-yo'er, skateboards, burgere, jeans, colaflasker eller motorcykler. Gennem den materielle populærkultur fortæller individet historier om sig selv ud fra sit forbrug og den måde, det forbruger på. Gennem populærmedierne formidles fortællinger af både fiktiv og mere faktuel art. Disse fortællinger kan være af både musisk, visuel og tekstlig karakter eller kombineret. De benytter sig af allerede kendte kunstneriske udtryksformer. Fælles for dem er, at de er udviklet og tænkt ind den industrielle produkti-

²³ Ibid, s. 121.

²⁴ Ibid, s. 123.

²⁵ Ibid, s. 104.

onsform, hvor de kan produceres og reproducere i det omfang, de kan afsættes. Dermed indgår de intentionelt i det kapitalistiske kredsløb af forbrugsvarer.

Populærkultur består af en række produkter og deraf afledte praksisser, men ved siden af disse findes der en lang række medier, der omhandler og ofte irrammesætter den måde, populærkulturen udfolder sig på. Disse populære medier består af masseproducerede og kommercielle blade, litteratur, film, tv, radio og musik, og dermed i sig selv produkter, der er opstået med de industrielle og teknologiske landvindinger i det 19. århundredes anden halvdel. Populærmedierne er selv populær kultur, og på populærkulturens præmisser fortæller de samtidig historier om den populære kultur såvel som om alle mulige andre aspekter af livet. Også den øvrige kultur bliver påvirket og omfortolket af den magtfulde populærkultur.

DEN GRÆNSEOVERSKRIDENDE POPULÆRKULTUR

Vi fremhævede indledningsvist populærkulturens forbundethed med industrialiseringen. Historikere med fokus på ældre tidsperioder eller på områder udenfor USA og Europa fremhæver ind imellem populærkulturelle træk i førindustrielle samfund, som f.eks. serieproduktion af visse varegrupper.²⁶ Argumentet imod at tale om populærkultur (i ovenstående betydning) i sådanne samfund er, at eksempelvis masseudbredelse af reklamer i Edotidens Japan lige så lidt var udtryk for et populærkulturelt samfund, som påvisning af handelskapitalistiske træk blandt fønikerne giver belæg for at betegne Karthago som et kapitalistisk samfund. Robert W. Rydell og Rob Kroes argumenterer i bogen *Buffalo Bill in Bologna* empirisk velfunderet for, at den amerikanske populærkultur (som de vælger at betegne som mass culture) er et direkte produkt af landets sammenbinding i ét stort marked pga. industrialiseringens teknologier, hvor de fremhæver jernbanen som en slags *first mover*.²⁷ Industrialiseringen med sine følgesvende transport, kommunikation osv. – og kapitalisme – var principiel forudsætning for, at menneskene i de berørte samfund kunne blive omfavnet af populærkulturen.

Rydell og Kroes' centrale ærinde er dog at vise, hvordan den specifikke amerikanske populærkultur bredte sig ud over hele kloden i perioden mellem 1869 og 1922. Hermed berører de populærkulturens grænseoverskridende kvaliteter. Populærkulturelle produkter kan udmærket være tænkt i en lokal eller national kontekst, men som åbent kodede skaller kan i det mindste nogle af dem tillægges nye betydninger overalt. De er som skabt til rejse.

Menneskets indspundethed i populærkulturen har igennem de seneste 150 år i stigende grad været et vitalt vilkår. Den fortjener derfor al den opmærksomhed, kulturforskningen kan skænke den. Den er i sin kerne transnational og global.

²⁶ F.eks. Holt N. Parker: "Toward a Definition of Popular Culture", *History and Theory* 50, 2011, s. 147-170.

²⁷ Robert W. Rydell og Rob Kroes: *Buffalo Bill in Bologna*, University of Chicago Press 2005.

Den sigter mod de lavest mulige fællesnævner og kan derfor vinde indpas overalt. Dette nummer af *temp – tidsskrift for historie* præsenterer en række nedslag, som tilsammen giver et indtryk af fænomenets spændvidde.

Jørn Borup lægger ud med sin på en gang underholdende og tankevækkende artikel om buddhismens rejse fra traditionel, stedbunden religion til global populærreligion. Derefter skrider temanummeret kronologisk frem: Knud Knudsen og Tore Mortensen tager læseren med til Aalborg, hvor den transnationale jazz siden 1920'erne er blevet praktiseret på den specifikke lokalitets særlige betingelser. Sigrid Øvreås Svendal viser den norske modtagelse af amerikanske musicals i 1940'erne, 50'erne og 60'erne. Peter Bugge demonstrerer, hvordan vestlig rockmusik og den dertil knyttede ungdomskultur blev ikke så lidt af en udfordring for 1960'ernes socialistiske Tjekkoslovakiet. Pablo R. Cristoffanini beretter om, hvordan nationale filmindustrier i de seneste årtier i stigende grad er blevet transnationale med hensyn til inspiration og publikum, og eksemplificerer med den mexicanske filminstruktør Alejandro Gonzáles Iñárritu. William M. Knoblauch viser popstationen MTVs rolle for spredningen af popsange med atomprotest som tema i 1980'erne. Andreas Steen undersøger popmusikkens rolle i det nye Kina, der blev åbnet omkring 1980, og endelig undersøger Anders Troelsen nogle af de mest populære historiebaserede computerspil og nogle aspekter af historiebrug knyttet til dem.

Temareaktionen for dette nummer af *temp – tidsskrift for historie* har bestået af Søren Hein Rasmussen, Nils Arne Sørensen og Poul Duedahl. Forslagsstilleren og igangsætteren var Niels Kayser Nielsen, som ulykkeligvis afgik ved døden undervejs i virkeliggørelsen. Nummeret er derfor dedikeret Niels Kayser Nielsen.

RASMUS ROSENØRN

PH.D.-STIPENDIAT

INSTITUT FOR KULTUR OG SAMFUND

AARHUS UNIVERSITET

SØREN HEIN RASMUSSEN

LEKTOR, PH.D.

INSTITUT FOR KULTUR OG SAMFUND

AARHUS UNIVERSITET

GLOBAL POPULÆRBUDDHISME

■ JØRN BORUP

COOL BUDDHA OG ZEN-KUNSTER

Buddha troner på udsalgssalteret i IKEAs indgangsportal. *Buddha Bar* signalerer klasse på lounge-musik covers og i fashionable barer. Buddhistiske munke sælger rejser i Spies-reklamer og Buddha sælger drømme via futonsenge og Hummel-tøj. *Zen for mødre*¹ og *Zen og ledelse*² er bare to danske bogtitler, der følger i den enorme række af zen-bøger, der siden kultklassikerne *Zen og bueskydning*³ og *Zen og kunsten at vedligeholde en motorcykel*⁴ har stadfæstet "zen" som en flydende betegner for alt mellem himmel og jord. "Det er meget zen", siges det underforstået i new age-kredse og på jetset-natklubben *Zen*, hvor man kan få ægte zen-oplevelser i zen-cirkuset. Amerikanske pop-ikoner og Hollywood-stjerner giver buddhismen et mediemæssigt boost, og også danske livsstilsmagasiner bugner med artikler eller reklamer med buzzwords som yoga, tantra og mindfulness. Cremer til huden eller slanketure for kroppen, mentale øvelser til sindet og parforholdet. Eller hvad med en nirvana-madrass, en Zen mp3-afspiller eller en *buddhify app* med mindfulness-based meditation on the go? Der er ingen tvivl om gevinsterne ved fordybelse i og hengivelse til Østens spiritualitet. Buddha er cool – og et succesfuldt brand!

I flere lande er buddhismen den hurtigst og stærkest voksende religion og måske den vigtigste leverandør af ideer og ritualer til vestlig new age, hvis generelle inspiration fra østlig spiritualitet er markant. Men størst er måske den indirekte, kulturelle påvirkning. Både kunstnernes og tænkernes finkultur og den bredere mainstream-populærkultur har hentet inspiration herfra. Det er ikke tilfældigt, at hver tredje tysker anser Dalai Lama for verdens viseste mand,⁵ og at de fleste amerikanere synes, at buddhister er rare.⁶ Bøger, film, reklamer og kurser

¹ Anna Skyggebjerg, *Zen for mødre. Åndehuller du vil nyde, i en hverdag du vil elske!*, København: Pretty Ink 2009.

² Rients Ritkes, *Zen og kunsten at lede – sig selv og andre*, København: Bogan 2006.

³ Eugen Herrigel, *Zen in the Art of Archery* (Originally, *Zen in der Kunst des Bogenschießens* 1948). Translated by Richard F.C. Hull with an introduction by D.T. Suzuki, New York: Pantheon Books 1953.

⁴ Robert M. Pirsig, *Zen and the art of Motorcycle Maintenance*, London: Corgi/Transworld 1974.

⁵ Rüdiger Falksohn, "Tha Placid Path of the Self", *Spiegel special (international edition): The Power of Faith. How Religion Impacts our World*, 2006 s. 94-99.

⁶ Thomas Tweed, "Why Are Buddhists So Nice?: Media Representation of Buddhism and Islam since 1945", *Material Religion*, bd. 4, 2008, s. 91-93.

med buddhistisk lære og teknik til både fordybelse, wellness og konsum har det sidste årti givet Buddha og buddhismen et gedigent image-boom i Vesten.

Buddhismen er kommet til Vesten via to overordnede, forskellige kanaler. Dels via immigranter, der i vid udstrækning har videreført oprindelseslandets kulturelle religiøsitet, og dels via euro-amerikanske intellektuelle og udøvende konvertitter. De "to buddhisme" lever typisk adskilt som parallelle buddhisme. Immigranternes buddhisme udgør majoriteten i Vesten, men har haft ringe indflydelse på den globaliserede populærkultur og -religiøsitet, der er fokus for nærværende artikel.

Artiklen undersøger og belyser et konkret udtryk for et stykke populærkultur fra religionernes verden, nemlig buddhismens møde med vestlig modernitet og samtidskultur. Den vil forsøge at svare på, hvordan og hvorfor buddhismen er blevet et både religiøst, spirituelt og sekulært ikon indenfor populærkulturen. Et religionshistorisk perspektiv vil vise de forandringer, som personlige netværk og diskurser har afstedkommet, og som har været med til at konstruere den nutidige populærbuddhisme i Vesten, og som i bredere forstand illustrerer væsentlige aspekter af religionernes rejseveje på tværs af tid, rum og semantiske domæner. En sådan vinkel kan siges at være udtryk for en typisk sen-moderne forskningstrend, der frem for statiske essenser fokuserer på transnationale relationer og globale hybridiseringer, og som har øjne for "routes" frem for "roots".⁷ Samtidig udspringer perspektivet af såvel socialkonstruktivistiske teorier og sproglige vendinger, der peger på den blandt forskere og objekter indbyrdes afhængige konstruktion af feltet, hvorfor historien her handler både om den sociale verden og forskningstraditionen. Begge steder synes det som om, det er blevet mere legalt at bevæge sig fra essens og kanonisk elitekultur til levende populærkultur. Der er i dag ikke så langt fra elfenbenstårn til IKEA.

RELIGION OG POPULÆRKULTUR

Populærreligion er ligesom populærkultur en svært definerbar og afgrænselig kategori, hvis primære analytiske værdi fremstår som del af begrebslige par. I den forstand er det, der er populært, det, der ikke er esoterisk eller begrænset til en elitær minoritetsramme. Populærreligion sidestilles ofte med "folkereligion", fordi det er "folkets religion" i modsætning til magthavernes og elitens religion. Populærreligion er da den type religiøsitet, der ikke er sanktioneret i kanoniseret, institutionaliseret og officiel religion, og som ofte endda står i modsætning til den. Eksempelvis vil magiske ritualer, shamanistiske praksisser eller lokale traditioner indgå i en sådan kategori, som især i tekstreligioner som kristendom og buddhisme ikke vil have megen teologisk legitimitet. Nogle gange overføres dikotomien populær/elite til konkret aktørniveau, som f.eks. inden for den bud-

⁷ James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1997.

dhistiske verden med de institutionelt og teologisk sanktionerede typer munk/lægmand. Sådanne kategoriske skel kan dog sjældent findes i virkeligheden; også buddhistmunke har gennem historien lavet ritualer for regn eller frugtbarhed og fungeret som shamaner. Udover deres rent heuristiske brugsværdi peger begreberne oftere hen på forskellen mellem tekstreligion og praksisreligion. Populærreligion er da tæt beslægtet med netop praksisreligion, eller "levende religion". Ser man på religionens repræsentative udbredelse gennem religionshistorien, er populærreligion og levende praksisreligion således primær og mest udbredt, mens teologiske refleksioner og kanoniseringer, skolastiske systematiseringer og lærdes skriftliggørelse altid har været forbeholdt en lille elitær minoritet. Frem for at se populærreligion som en moderne konstruktion og afvigende fra en antagelig mere original og autentisk skriftreligion, er det i den forstand mere åbenbart at se denne som den naturlige "default religion", som den elitære skriftreligion i sig selv er konstrueret ud af.

Den populære kultur og religion har som potentielt udfordrende praksis hos "folkedybet" været med til at forandre, og har der også kunnet true elitens autoritet. Eliten har derfor altid haft en interesse i at definere ortodoksi og -praksi samt at underkue og stemple det folkelige og populære som det afvigende og ikke-autoritative. At anskue elite- og populærreligion som (også) retoriske og sociale konstruktioner relateret til magtpolitiske interesser, sætter også forskningstraditionen i et andet lys. Religionsvidenskaben blev skabt ud af teologien og kristocentriske interesser og paradigmer med fokus på tekster og doktriner, og ofte med hang til socio-religiøst-transcenderende, kryptologisk hermeneutik. Sene- re tilgange har siden udfordret sådanne positioner. Ikke mindst etnografiske og sociologiske studier af levende religion har bidraget til også religionsvidenskabelige nyfortolkninger, og især den sproglige, performative og konstruktivistiske vending har hjulpet til også at lade forskningen kigge på egen påvirkning af forskningsfeltet. Det er i dag langt mere udbredt også at anerkende ritualer, magi, magtdiskurser og hybride traditioner som *rigtig* religion, og også buddhismeforskningen har de sidste år set langt mere forskning på levende religion end tidligere. I forskningen er populærkultur langt om længe blevet mainstream.⁸ Dette hænger utvivlsomt sammen med erkendelsen af, at populærkultur qua sin udbredelse "influences what people accept as plausible".⁹ Også populærreligion har faktisk social, kulturel, økonomisk og politisk relevans, da den både er en afspejling af og formativ for virkeligheden.

⁸ Se f.eks. Terry Ray Clark og Dan W. Clanton Jr. (red.), *Understanding Religion and Popular Culture*, Routledge 2005 for en oversigt over feltet religion og populærkultur. Tidsskriftet *The Journal of Religion and Popular Culture* signalerer feltets udbredelse.

⁹ Christopher Partridge, *The Re-Enchantment of the West. Volume 1: Alternative Spiritualities Sacralization, Popular Culture and Occulture*. London, New York: T & T Clark International, 2004, s. 123.

Man kan studere typer af populærreligion som et felt, der ligger uden for institutionaliseret religion. Dette kan eksempelvis dreje sig om litterære eller billed-baserede fortællinger, der som fantasygenren eller tegneserier og -film betjener sig af religiøse universer som rammer til historien. Man kan se populærkulturen i sig selv som udtryk for religion, som når film-, fodbold- eller popstjerner er genstand for en ritualiseret fankult, der på mange måder er svær at afgrænse som væsensforskelligt fænomen i forhold til megen anden "traditionel religion". Man kan se populærreligion som værende del af en fælles matrix, hvori også indgår elite- og institutionaliseret religion. Fokus for denne artikel er af en anden slags; nemlig en historisk udvikling indenfor institutionaliseret religion og receptionen af denne fra Øst til Vest. Det hævdes, at udviklingen fra elite til populær afspejler en parallel generel, kulturel udvikling, i hvilken buddhismen er både katalysator og produkt.

OPDAGELSEN AF BUDDHISMEN OG ØSTENS RELIGIONER

Religioner har altid vandret, men i visse perioder mere end i andre. Den sene oplysningstid og romantikken kan med rette udpeges til perioden, hvor asiatiske religioner for alvor blev opdaget, og hvor den "orientalske renæssance"¹⁰ fandt sted.¹¹ Efter oplysningstidens idealisering af Kina med sin konfucianske etik og samfundslære som repræsentant for en religionsfri civilisation og den senere idealisering af indiske upanishader blandt især tyske og franske romantikere, var det da også buddhismen, der fra 1850'erne blev objekt for en ny kult blandt elitære, europæiske klier. Opdagelsen af buddhismen tog tid. De tidligste forsøg på at knække koderne til denne underlige religion blev udsat for diverse forsøg på fortolkning, der i dag synes naive og kunstfærdige, men som dengang var lødige bud på at indlemme de nye opdagelser i en gryende, videnskabelig religionsforskning. Tidlig religionsvidenskab var både teoretisk og metodisk i forlængelse af teologien. Tekstualiseringen og afmytologiseringen blev således del af den tidlige buddhologiske selvforståelse. Buddhismen som demytologiseret, filosofisk legitimeret redskab for religionskritik, kulminerende ikke mindst med Schopenhauer og Nietzsche, var dog kun en side af den tidlige receptions historie i Vesten. Det andet vigtige aspekt var mystikken og den psykologiserede og spiritualiserede version af buddhismen. Som to gensidigt afhængige temaer, har rationalitet

¹⁰ Raymond Schwab, *The Oriental Renaissance. Europe's Discovery of India and the East, 1680-1880*, New York: Columbia University Press 1984.

¹¹ Urs App har dog dokumenteret, at orientalismens fødsel kan rykkes et par hundrede år tilbage (Urs App, *The Birth of Orientalism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2010). Allerede i 1600-tallet var opdagelsesrejsende og missionærer optaget af at forstå og formidle viden om de eksotiske fremmede og deres religioner i den fjerne orient, hvis geografiske og mentale placering var tilpas langt fra den nære orient og dennes trussel fra islam. Ikke mindst Japan og Kina fremtræder i Apps optik som fokussteder for religio-kulturel udveksling mellem øst og vest med fokus på buddhismen som katalysator.

og spiritualitet været de komplementære modsætninger, der som både diskursivt system og praksis frem til nutiden er blevet paradigmatisk som kvalitetsstempler for buddhismen i Vesten.

Oplysningstiden og romantikken har således været implementeret i hele buddhismens historie i Vesten. Især romantikkens søgen i dybder, bredder og oprindelser var katalysator for også religiøse individer og grupper til at bruge Østen. Især Madam Blavatsky og Det Teosofiske Samfund kunne siden dets etablering i 1875 bruge idealerne om videnskabeliggørelse af religion i socialdarwinistiske systemer koblet sammen med mytologier og stereotyper fra Østens mystik. Den udbredte forståelse i Vesten af reinkarnation og karma indenfor et evolutionært perspektiv kan ikke mindst tilskrives arven fra teosofien. Det samme kan den spatiale sakralisering af Østen. Ideen om sakrale steder er iboende de fleste religioner, men konkretiseringen af (først Indien og senere) Himalaya som oprindelsessted for og kanal til transcendentale sfærer og mystiske oplevelser blev sat i "religionsvidenskabeligt" system af teosoffer og senere udviklet af diverse new age-mytologier.

Den fjerne Orient havde dog også bredere kulturel og politisk relevans. Vestens møde med Østens religioner kan nemlig ikke ses uden for den politiske virkelighed, som kolonialiseringen og imperialismen rammesatte. Opdagelsen og tekstualiseringen af de andres religioner var også del af et verdenspolitisk koloniseringsprojekt, hvor europæisk kultur og kristendom betingede og legitimerede klassifikation og forklaring af de andre. Opdagelsen af buddhismen var derfor også en kolonisering af buddhismen,¹² og ligesom al tidlig religionsforskning på Vestens egne præmisser. Hinduer og buddhister var dog alt andet end passive *andre*; de var medskabere af den moderne vækkelse, der i Asien blev til efter mødet med Vesten. Genopblomstringen og moderniseringen af buddhismen på Sri Lanka (datidens Ceylon) er paradigmatisk for denne proces, hvor ikke mindst teosoffernes konstruktioner og engagement blev vendt til egen fordel som en i overmagten spejlet "protestantisk buddhisme".

Effekten af Øst-Vest-mødet på buddhismen rakte dog længere end til Sri Lanka og kolonierne. "Suzuki-effekten" har stadig i dag sin relevans, ikke mindst som symptom på den virkningshistorie, den japanske tænker D.T. Suzuki har haft på zen-buddhismens reception i Vesten. Suzukis zen var i lige så høj grad udtryk for vestligt konstruerede idealer, som for typisk japansk buddhisme.¹³ Det gælder ikke mindst koblingen af den rationelle og "protestantiske zen" med den spirituelle zen, inkarneret i oplevelsen og erfaringen af oplysningen (*satori*). Selv om tibetansk buddhisme først for alvor blev del af vestlig populærkultur langt senere,

¹² Jr. Donald S. Lopez (red.), *Curators of the Buddha: The Study of Buddhism under Colonialism*, University of Chicago Press 1995.

¹³ Jørn Borup, "Zen and the Art of Inventing Orientalism: Religious Studies and Genealogical Networks", i A. Pages og R. Warne (red.): *New Approaches to the Study of Religion*, Berlin: Verlag de Gruyter 2004.

blev frøene sået til romantisering af religionen og de spirituelle dybder på Verdens Tag allerede ved det forrige århundredskifte.¹⁴

FRA IDE TIL PRAKSIS

Vandringerne til Østen i det 19. og 20. århundrede har fået kolossal betydning for buddhismen i både Øst og Vest. Den efterfølgende periode frem mod samtiden er karakteriseret ved en udvikling, der går fra tekst til praksis, fra litterær inspiration til faktisk udøvelse. Denne kan man videre se udfoldet som en transnational proces i tre forskellige faser, med hver sine historiske rammer; organiseret religion, spiritualitet og sekulariseret brug af især buddhistisk meditation.

Beat zen og hippiebuddhisme – litterære og kulturelle katalysatorer

Det var karakteristisk for den allerførste buddhistiske gruppe i Danmark, Buddhistisk Samfund, at den hørte til i lænestolen og bag skrivebordet. Den energiske stifter Christian Melbye var eneste forfatter til og udgiver af gruppens tidsskrift, der under forskellige navne udkom i perioden 1921 til 1950.¹⁵ Den litterære og elitære buddhisme var karakteristisk for også halvtredsernes amerikanske beat-generation.¹⁶ Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gary Snyder, Philip Whalen og William Burroughs var alle stærkt inspireret af især japansk zen-buddhisme, flere af dem med personlige relationer til føromtalt D.T. Suzuki. Enkelte blev selv udøvende buddhister inden for især zen- og tibetanske retninger, men det var deres kulturelle indflydelse, de som "the Beats" fik på en hel ungdomsgeneration med hang til alternative tanker og livsformer, der markerer deres litterære effekt på den senere praksisbuddhisme. Kerouacs *Dharma Bums* var skæv litteratur, men også for rygsækrejsende til Østen et programmatisk skrift, et manifest udi rygsæksbuddhisme.¹⁷ Milevidt fra den californiske, *asiatiske* buddhisme, der med immigranterne havde eksisteret siden det 19. århundrede, blev Beat Zen et typisk udtryk for den veluddannede, hvide modkultur, der med selektiv læsning af Østens spirituelle traditioner kunne danne nye orienteringsrammer for den amerikanske avantgarde og efterkrigstidens senere selvrealiseringsbølge. Denne blev dog for alvor først effektueret ved den efterfølgende 68-generations kulturelle revolution. Frem for beatnikkernes kølige intellektualisme var blomsterbørnenes idealer følelser og indlevelse. Euforiserende stoffer og realiserbare flytture til Asien blev for mange mulige kanaler til også religiøse oplevelser. Mens oplysningstidens rationalitetsparadigme hos beat-generationen blev vendt på hovedet, men dog for-

¹⁴ Thierry Dodin and Heinz Räther (red.), *Imagining Tibet: Perceptions, Projections, and Fantasies*, Boston. Wisdom Publications 2001.

¹⁵ Jørn Borup, *Dansk dharma – buddhisme og buddhister i Danmark*, Højbjerg: Forlaget Univers 2005, s. 35-36.

¹⁶ Jørn Borup, "Beatgenerationens zen og buddhisme" i Mette Buchardt og Pia Rose B'owadt (red.): *Den gamle nyreligiøsitet. Vestens glemte kulturarv*, København: Anis 2003, s. 225-232.

¹⁷ Ibid. s. 232.

blev primært i hovedet, blev romantikkens følelsesparadigme hos 68'erne manifesteret som praksis og kropsliggørelse. *Tune in, turn on and drop out* var bare et af hippiernes mange frigørelses- og individualiseringslogos, som for de religiøst og spirituelt interesserede ofte blev materialiseret i tilflugt til Østens mystik.¹⁸ Buddhismen var for mange et ikke nødvendigvis veldefineret element i en sådan "romantic experiential orientation".¹⁹ Men fra 1970'erne og især 1980'erne blev den repræsenteret i to forskelligartede former, der begge illustrerer en generel populariseringstendens i dens vestlige transformation, nemlig den organiserede buddhisme og den individorienterede spiritualitet. Disse er sjældent strikt empirisk afgrænselige, men en analytisk og typologisk skelnen er relevant for også at sætte den historiske udvikling i perspektiv.

Karismatiske ledere og demokratiseret erfaring – institutionaliseret buddhisme

Det, der udviklede sig til en egentlig euro-amerikansk New Buddhism,²⁰ beroede i høj grad på ovennævnte, akkumulerede intellektuelle baggage og kulturelle kontekster. De tre hovedretninger fra buddhismen (theravada, mahayana og vajrayana) blev importeret, transformeret og institutionaliseret som praksisreligion, fordi jorden var gødet hertil. Buddhistiske mestre (lamaer, roshi'er, ajahn'er) blev inviteret til USA og Europa, mens andre vesterlændinge selv tog til det buddhistiske Asien og erhvervede sig kompetencer til at udføre rollen som religiøse specialister. Herhjemme fik Ole og Hannah Nydahl efter mødet med deres tibetanske lama selv lamastatus, og den første praksisbuddhisme med eget center og senere status som trossamfund så dagens lys i de tidlige 1970'ere. Netop den karismatiske leder, som Ole Nydahl er indbegrebet af, var et typisk træk for flere af de første grupper, der havde en del tilfælles med andre nye religioner.²¹ Som levendegørelse af østlig mystik og spirituel indsigt blev tidens autenticitetsidealer tilgodeset ved den oplyste mester, hvis status i et ofte hierarkisk system blev legitimeret ved dennes genealogiske arv (typisk inden for den tibetanske buddhisme) og ikke mindst *erfaring* (snarere end intellekt). Samme fokus på erfaring blev, med mesteren som paradigmatiske eksempel, samtidig hos andre grupper den praksishorisont, der i modsætning til traditionel asiatisk buddhisme, også kunne legitimere ligestillings- og demokratiseringsidealer; alle har potentielt mulig-

¹⁸ "Certainly, by the 1970s, the very sound of Eastern music was almost synonymous with 'spirituality'" (Partridge: *The Re-Enchantment of the West*, s. 153).

¹⁹ Robert Warner, *Secularization and Its Discontents*, Continuum International Publishing Group 2010, s. 155.

²⁰ James W. Coleman, *The New Buddhism: The Western Transformation of an Ancient Tradition*, Oxford: Oxford University Press 2001.

²¹ Begrebet "nyreligiøse bevægelser" anvendes sjældent på dansk i dag, da det oftest har været anvendt som en negativt ladet begreb, typisk for anti-kult-bevægelser. På engelsk har begrebet *new religious movements* ikke samme konnotationer. Den vestliggjorte konvertit-buddhisme er på mange måder sammenlignelig med andre nye religioner fra især 1970'erne og 1980'erne.

hed for at blive en Buddha eller buddhistisk oplyst mester, selv uden traditionelle uddannelsesmæssige baggrunde. Af-kulturalisering har ligesom den litterære buddhismes afmytologisering ikke blot været strategier til lokaliseret tilpasning, men også til spirituel universalisering for den enkelte. En sådan religiøsitet kan således både tilbyde karismatiske tibetanske lamaer og zen uden munke, magi og *mumbo jumbo*,²² men tillige også vise sig som en erfaringsbaseret "buddhisme uden religion".²³ Sidstnævnte har ofte været knyttet an til den rationalisering og videnskabeliggørelse af buddhismen, der i Vesten haft sin helt egen tradition og diskurs,²⁴ sociologisk understøttet af empiriske undersøgelser, der viser, at amerikanske buddhister "represent the most highly educated religious group in the West today".²⁵ Men praksisgørelsen af buddhismen har samtidig gjort religionen mindre elitær og mere mainstream. Den organiserede sangha-buddhisme, der også ses i sin moderne medieform som "E-sangha", har nemlig samtidig været inspirator for og fungeret parallelt med, den måske endnu mere udbredte ikke-institutionaliserede buddhisme.

Autenticitet og selverkendelse – buddhisme og spiritualitet

Individualiseret, religiøs bricolage er ikke et nyt fænomen. Synkretisme har eksisteret i varierende grad og forskellig form til alle tider, specielt under hellenismen og i Østasien. Religiøs og spirituel bricolage er dog også karakteristisk for den individualiserede form for spiritualitet, der især siden 1980'erne har blomstret i Vesten. Hvorvidt det noget flydende og svært definerbare begreb "spiritualitet" overhovedet skal anvendes som et analytisk begreb, kan diskuteres. Flere forskere vægrer sig herved, da begrebet først og fremmest bruges af strategiske grunde af religiøse folk selv, og således er en "insider-term". Som sådan signalerer begrebet en modsætning til institutionaliseret, "traditionel" religion, udtrykt med mantraet "jeg er spirituel, ikke religiøs". Den nye spiritualitet sigter typisk på erkendelse af gud *herinde* med selverkendelse som et eksistentielt projekt i modsætning til den traditionelle religions adskillelse mellem mennesket og gud *derude*. Spiritualitet kan anskues specielt i forbindelse med, hvad Charles Taylor

²² David L. McMahan, *The Making of Modern Buddhism*, Oxford: Oxford University Press 2008, s. 245.

²³ Stephen Bachelor, *Buddhisme uden religion*, København: Høst (Buddhism without Faith, 1998, River Trade), 1999.

²⁴ Donald Lopez, *Buddhism and Science: A Guide for the Perplexed*, Chicago: University of Chicago Press 2008.

²⁵ Coleman: *The New Buddhism*, s. 193. En anden undersøgelse konkluderer: "Buddhist Americans are themselves relatively advantaged with respect to education, income, and contacts with non-Buddhists" (R. Wuthnow and W. Cadge "Buddhists and Buddhism in the United States: The Scope of Influence", *Journal for the Scientific Study of Religion*, 43:3, 2004 s. 363-380, s. 375).

kalder "autenticitetens tidsalder",²⁶ i hvilken den "subjektive vending" tydeligst finder sit fokus, sekulært manifesteret i idealet om selv-autenticitet; "what feels right for me, right now, is right".²⁷ Inden for det brede new age-felt har østlige traditioner været en væsentlig inspirationskilde, og ikke mindst buddhistisk meditation har været autenticitetens symbol – om end ofte i en form og substans, der er mere typisk "vestlig", end traditionelt "østlig".²⁸

Mens den institutionaliserede buddhismes boom i 1990'erne har mistet noget af sin kraft i USA, synes dens effekt på den ikke-institutionaliserede spiritualitet at være fortsat mærkbar, omend vanskeligt målbar. Hvorvidt dette skal ses som udtryk for en generel afmatning af postsekulær genfortryllelse eller som indicium på, at også en i Vesten importeret og spiritualiseret buddhisme er influeret af en generel "spirituel revolution",²⁹ kan naturligvis diskuteres. Når selv Dalai Lama hellere vil missionere for universel spiritualitet end for religion og buddhisme, er det i hvert fald symptom på en tidstypisk tendens.³⁰

Mindfulness og zazen i kursusform – sekulariseret buddhisme

Buddhistisk psykologi, og ikke mindst buddhistiske ideer om det decentraliserede og "flydende" jeg, har naturligt nok inspireret også vestlige psykologer og psykiatere i deres analyse af menneskelig kognition og adfærd. Det har dog især været inden for den mere praksisorienterede psykoterapi, at buddhistisk lære og praksis har været integreret. C.G. Jung og Eric Fromm var tidlige aktører i en sådan psykoanalytisk tradition, der ofte har været del også af en spirituel kontekst i hvilken selvudvikling og terapi har været tæt forbundne. Nutidig kognitiv psykologi og kognitiv terapi især har været beslægtet med meditationspraksisformen

²⁶ Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, Mass. and London: The Belknap Press of Harvard University Press 2007.

²⁷ Warner: *Secularization*, s. 155.

²⁸ Det er problematisk at universalisere begreber og kategorier, der er baseret på partikulære kontekster. En adskillelse mellem "religiøs" og "spirituel" buddhisme, som antydnet ovenfor, er ikke bare uklar, fordi der i buddhistisk (og megen ikke-monoteistisk) kosmologi sjældent opereres med så klare markeringer mellem denne og en anden, transcendent verden. Ligeledes er det udfordrende at bibeholde et sådant dikotomisk par alene af den grund, at megen vestlig spiritualitet er inspireret fra østlige traditioner, hvorfor der i det analytiske begreb "spiritualitet" allerede er indbygget semantiske konnotationer fra en empirisk kontekst, den så at sige skal læse sig selv med. Hertil skal dog indvendes, at megen af den "østlige spiritualitet" inkluderet i f.eks. new age spiritualitet meget ofte er konstrueret i Vesten som projicerede glansbilleder, baseret på idealer med mere klar resonans i moderne vestlig kontekst, end traditionel asiatisk.

²⁹ Linda Woodhead and Paul Heelas, *The Spiritual Revolution. Why Religion is Giving Way to Spirituality. Religion and Spirituality in the Modern World*, Oxford: Blackwell Publishing 2005.

³⁰ Dalai Lama har ofte givet udtryk for dette, når han optræder for et vestligt publikum. Et eksempel på dette ses f.eks. i Dalai Lama, *Tanker for det nye årtusinde*, København: Aschehoug 2004, s. 31-32.

mindfulness, som institutionaliseret af Jon Kabatt-Zinn.³¹ Behandling af angst, stress og depression har således været aspekter af en videnskabelig anvendelse af en buddhistisk praksis, hvis religiøse oprindelse og kontekst ofte er bortrationaliseret inden for terapeutiske eller kliniske rammer.³² Mindfulness har ligesom zen-buddhistisk meditation (*zazen*) været anvendt indenfor ledelseskurser som teknikker til koncentration og optimering af trivsel, corporate spirit og konkurrenceevne.³³ Zen og mindfulness har ligesom tao, tantra, karma og nirvana længe haft sit indtog i livsstilsmagasinerne selvhjælpssektioner, der således har været med til at naturliggøre eksotiske begreber til et terapeutisk univers.³⁴ En undersøgelse af udbydere af mindfulness i Aarhus viser, at langt de fleste præsenterer denne teknik som både ikke-religiøs, ikke-buddhistisk og endog ikke-spirituel.³⁵ Hvorvidt brugerne af denne praksis er i overensstemmelse hermed er endnu et felt, der mangler empirisk undersøgelse, men tendensen er klar for i hvert fald en del af den behandler-, helse-, terapi- og erhvervssektor, der også anvender elementer med buddhistisk oprindelse: grænserne til religion og spiritualitet kan være flydende og overlappende, men den helt sekulariserede praksis er ganske udbredt.

BRANDING BUDDHA – FRA PRAKSIS TIL IMAGE

Udviklingen fra den religiøse, over den spirituelle til den sekulariserede buddhisme har i en vis forstand fået sit tydeligste udtryk som produkter og storytelling. Kommercialisering og medialisering kan inden for nærværende artikels optik ses som udtryk for samme tendens, i hvilken buddhismen som populært brand for alvor er kommet fra templet til markedet.

På bagsiden af *The Complete Idiot's Guide to Understanding Buddhism*³⁶ står der, at "Enlightenment has never been easier". En sådan tekst vidner ikke bare generelt om, hvordan religion og spiritualitet er blevet populært formidlet for *dummies*,³⁷ og nærmest har fået sin egen genre som populærkultur. Den vidner også om en kommercialisering af domæner, der naturligvis altid har været del af markedet,

³¹ Jon Kabat-Zinn, *Full Catastrophe Living: Using the Wisdom of Your Body and Mind to Face Stress, Pain and Illness*, New York: Dell Publishing 1990.

³² Se temanummer om mindfulness i *Religionsvidenskabeligt Tidsskrift* 2013.

³³ Jørn Borup, "Buddha, Buddha Cool", *Future Orientation* 2: <http://www.cifs.dk/scripts/artikel.asp?id=1882&lng=2>

³⁴ Et eksempel er Charlotte Mandrup, *Mindfulness. Ansvar, selvindsigt og fuld tilstedeværelse*, København: People's Press 2007, hvor mindfulness serveres som et værktøj til "ansvar, selvindsigt og fuld tilstedeværelse".

³⁵ Rikke Gottfredsen, "Mindfulness – en religionssociologisk analyse af et moderne fænomen", *Religionsvidenskabeligt Tidsskrift* 2013.

³⁶ Gary Gach, *The complete Idiot's Guide to Buddhism*, 3rd edition, New York: Alpha Books 2009.

³⁷ Mikkel Pade og Lene van der Aa Kühle, "Religion for Dummies & Idiots – håndbøger i religion og spiritualitet for dens forudsætningsløse verdensborger" i Marie Thomsen & Jørn Borup: *Samtidsreligion. Levende religion i en foranderlig verden*, Højbjerg: Forlaget Univers 2012.

men aldrig i så stor udbredelse. På det neo-liberale marked, som i sig selv har været med til at producere og skabe mulighedsbetingelser for new age, sælger spiritualitet for alvor.³⁸ Konkrete genstande som meditationspuder, bedekranse, røgelsespinde og Buddhafigurer sælger stort på især det amerikanske marked, hvor også magasiner som *Tricycle* og *Shambala Sun* henvender sig primært til den buddhistiske bruger som udtryk for en "commodified, global folk Buddhism".³⁹

Men også forbrugeren uden relationer hertil mærker populærbuddhismens narrativer. Reklamer med Buddha og munke sælger alt fra snaps til tøj, ofte med genkendelige symboler og fortællinger. Dalai Lama har optrådt i reklamer for Mercedes Benz, Microsoft og Lokalbansens toge. Hummel, hvis direktør og ejer selv er buddhist, har brugt buddhisme og Tibet til markedsføring af egne produkter. Spies-reklamen med "ferier du ikke vil hjem fra" har fra reklamebranchen fået topkarakterer som "buddhist-branding med bravur".⁴⁰ 1990'ernes Hollywood film som *Little Buddha*, *Kundun* og *Syv år i Tibet* samt et sandt overflødhedshorn af bøger med zen, tantra, Buddha eller mindfulness i titlerne har været med til at domesticere den orientalske religion. Når stjerner som Richard Gere, Leonard Cohen, Uma Thurman, Kate Moss, Brad Pitt, Steven Seagal og Apples Steve Jobs – eller hjemlige Iben Hjejle, Anders Matthesen og Mia Lyhne – springer ud som mere eller mindre buddhister, sender det signaler om en overskudsreligion med stjernedrys. Hverken Tibet-effekt, Dalai Lama-effekt eller Hollywood-effekt skal underkendes som væsentlige katalysatorer for den globale populærbuddhisme, der signalerer symbolsk kapital for den kræsne bruger og forbruger, der bevæger sig rundt i "æstetiske fællesskaber" med høj *feel good*-faktor.⁴¹ Underholdningsindustrien anvender ofte narrativen om den orientalske munk og den virtuelle orientalisme til at appellere til unge mennesker.⁴² Med deres "uninterrupted flow of representations"⁴³ socialiserer forældrene fra "spiritual, not religious"-generationen ikke bare børnene til at være konsumenter. De opdrager dem også ind i en "spiritualized, competitive individualism demanded by late capitalism".⁴⁴ En sådan kritik af forbrugere, der er "accomodated to the consumerist, materialist, capitalist culture of globalized postmodernism"⁴⁵ med buddhistiske symboler som legitime forførere, er italesat af vestlige, "autentiske buddhister", men også af asiatiske buddhister. Ligesom hinduer i USA har proklameret, at de vil have yoga til-

³⁸ Jeremy R. Carrette & Richard King, *Selling Spirituality: the Silent Takeover of Religion*, London, New York: Routledge 2005.

³⁹ McMahan: *Modern Buddhism*, s. 262.

⁴⁰ Susanne Ingemann, "Buddhist branding med bravur", *Markedsføring* bd. 3 2012 s. 32-33.

⁴¹ Zygmunt Bauman, *Flydende modernitet*, København: Hans Reitzels Forlag 2006.

⁴² Jane Naomi Iwamura, *Virtual Orientalism: Asian Religions and American Popular Culture*. New York: Oxford University Press 2011.

⁴³ Ibid. s. 161.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ McMahan: *Modern Buddhism*, s. 253.

bage til hinduismen (frem for passivt at se på den som del af en årlig milliardindustri), har buddhister agiteret for at få mindfulness tilbage til buddhismen – og buddhistiske protester har sørget for at få lukket lokale udgaver af den kommercielle bar- og restaurantkæde *Buddha Bar*.

Buddhistisk storytelling som middel til salg på markedet har sin pendant hos mediernes anvendelse af samme symboler. I mediernes nødvendige iver efter gode historier har repræsentativitet og kompleksitet specielt inden for religionernes verden ofte trange kår. Kategoriseringer i religioner som fastlagte typer med direkte afspejling i den sociale virkelighed giver ofte buddhismen rollen som den rene og eksotiske religion, jfr. de gamle rammer med rationalitet og spiritualitet som stadig virkningsfulde parametre. Dette gælder ikke mindst i livsstilsmagasiner, hvor asiatiske religioner ofte bliver reduceret til individfokuseret selvudvikling eller teknikker for seksuelt frustrerede vesterlændinge, der kan "spice up their sex lives".⁴⁶ Det ses også, når buddhismen specielt siden 9/11 præsenteres som et modstykke til islam. Mens sidstnævnte ofte behandles seriøst af politiske kommentatorer, bliver buddhisme typisk portrætteret via en storsmilende Dalai Lama i siderne med underholdning eller som underforstået udtryk for fred, frihed og autenticitet. Det er ikke tilfældigt, at netop Dalai Lama (sammen med Gandhi og Mandela) af *Jyllands-Posten* blev brugt som ikoner til at sælge avisen og dens budskaber i forlængelse af, men med andre semantiske og retoriske virkemidler end, tidligere Muhammedbilleder. Medialisering beskriver og konstruerer, og ofte bliver medierepræsentationer som hyperreelle både mere reelle og interessante, end de religiøse verdener selv. Mediehistorierne får liv, både for de involverede selv og for repræsentationerne heraf.⁴⁷ Majoritetsbuddhismen i Vesten får sjældent den spalteplass, den inden for et repræsentativitetskriterium burde være berettiget til, da den hverken sælger så godt som islam eller den spiritualiserede populærbuddhisme.

Medierne er da ikke bare med til at fastholde stereotyper om Asien og asiater.⁴⁸ De er med til også at generere og konstruere populærbuddhismen, der typisk – paradoksalt nok også *på grund af* denne medialisering – appellerer til flertallet af etniske danskere og medierelevante kendisser. Mediernes og markedets diskurser er for alvor både tegn på og katalysator for buddhismens domesticering og popularisering.

⁴⁶ Scott Mitchell: "Christianity is for rubes, Buddhism is for actors': US media representations of Buddhism in the wake of the Tiger Woods' scandal", *Journal of Global Buddhism*, bd. 13, 2012, s. 61-79, s. 63.

⁴⁷ Da mine analyser af buddhisme i Danmark i forskellige omgange blev udsat for journalistikkens fødekæde, var disse ikke blot med til at få deres eget liv som mediehistorier; buddhistiske grupper kunne senere fortælle mig, at antal medlemmer som følge heraf (kortvarigt) var svulmet op. Se Iwamura: *Virtual Orientalism* for en analyse af mediernes repræsentation af asiatiske religioner i USA.

⁴⁸ Iwamura: *Virtual Orientalism*, s. 161.

KONKLUSION

Denne artikel satte sig for at beskrive og analysere et konkret udtryk for populariseret transnational religion, nemlig buddhismens vej fra Øst til Vest. Et historisk vue var rammen til at fortælle denne historie, hvis tråde vil blive samlet her.

På den ene side kan man sige, at de paradigmer, under hvilke buddhismen for alvor blev opdaget i det 19. århundrede, ses manifesteret i vestlig populærbuddhisme i dag. Den videnskabelige og spirituelle diskurs er et væsentligt træk hos de fleste vestlige buddhister, og disse findes ofte som underforståede temaer i new age spiritualitet og på de sekulariserede markeder og medier. Denne form for buddhisme kan spores tilbage i tid og rum til også asiatisk buddhisme, men er på mange måder typisk udtryk for en "opfundet tradition", der siger mere om en moderne, vestlig kultur, end om asiatisk buddhisme. Interessant nok ser man flere steder i Asien en vis interesse for en sådan "vestliggjort" og populariseret buddhisme, der både passer til også en asiatisk postmoderne individualisering og som kan anvendes retorisk til at "sælge budskabet" om en klassisk religion, der flere steder er i lige så stor krise, som kristendommen (der sælger godt i Asien) er i Europa.

På den anden side er der klare indicier på en udvikling, der illustrerer såvel forskellige historiske faser, som tematiske oscillationer. Efter missionærernes første religionsmøder med buddhisterne i Asien, var den første buddhismeinteresse herhjemme i Vesten elitær og intellektuel. Det var den litterære og tekstualiserede buddhisme, der talte til tænkere, og som også i sin mere populærkulturelle udformning via beat-zen-generationen fik en vis udbredelse. Skiftet fra tanke til praksis kom for alvor med 68-generationen, hvorved buddhismen som praksisreligion blev institutionaliseret, ikke mindst med inddragelse af religiøse specialister fra buddhistisk Asien. En parallel udvikling hen imod individualiseret spiritualitet har givet buddhismen endnu et krydderi som populær inspirations-container, ligesom den mere eller mindre sekulariserede (brug af) buddhisme i medier, underholdning og på forbrugsmarkedet har gjort det. Fra idé til praksis til brand synes således at være en udviklingstendens, der kan siges at være parallel med udviklingen fra elite til mainstream til populærkultur, eller fra passiv bruger til aktiv bruger til forbruger.

Alle faser kan siges at være udtryk for en generel *Easternization process*,⁴⁹ hvor tidligere vestlig (kultur)imperialisme har fået modspil fra Østen. Den kan dog også ses som udtryk for en kulturel og religiøs transformationsproces på tværs af geografiske felter i en globaliseret verden med popularisering og medialisering af traditioner, der tidligere var forbeholdt en elite tradition. Den kan ses som typisk udtryk for en neoliberal og postmoderne konsumverden, i hvilken produktliggørelse af ideer og branding af praksis bidrager til og er udtryk for den markante individualisering, som f.eks. Charles Taylor mener, med den "subjektive

⁴⁹ Colin Campbell, *The Easternization of the West: a Thematic Account of Cultural Change in the Modern Era*, Boulder: Paradigm Publishers 2008.

vending” kendetegner Vesten.⁵⁰ Den er udtryk for privat-spiritualiseret gen-sakralisering midt i sekulariseringens tidsalder, men måske netop også for en ny og postmoderne affortryllelse og aftraditionalisering af en gammel religion.

Dette er dog ikke udtryk for en hverken irreversibel eller monolineær udvikling. Der har i Vesten været konflikter mellem buddhistiske sekter, og mellem organiseret buddhisme og privatiseret, spirituel buddhisme på new age-markedet. Autenticitet har ofte været det centrale autoritetskriterium, men præmissen og forståelsen herfor har sjældent været veldefineret. Organiseret, hierarkiseret og traditionel (såvel som moderne, demokratiseret og vestliggjort) sangha-buddhisme har en interesse i at forsvare traditionen som en hellig slægt med oplyste og autoriserede patriarker, i modsætning til den frit flydende spiritualitet på markedet. Mens den globale populærbuddhisme således synes at have fået et solidt fodfæste i det meste af Vesten som både idé, praksis og image, kan den af hardcore buddhister i både øst og vest betvivles som værende utæmmet, overfladisk og parasitisk *free riding*-populærkultur. Ganske ligesom det for ikke så mange år siden var tilfældet inden for studiet af ”rigtig” religion i modsætning til den afvigende populærreligion.

JØRN BORUP

LEKTOR, PH.D.

CENTER FOR SAMTIDSRELIGION

INSTITUT FOR KULTUR OG SAMFUND

AARHUS UNIVERSITET

ABSTRACT

Global Popular Buddhism

Buddhism is popular in the West. In several countries, Buddhism is the fastest growing religion and a significant contributor of ideas and rituals for the New Age market, the high culture of artists and thinkers and mainstream popular culture. This article is about a concrete expression of popularized transnational religion, namely the routes of Buddhism from the East to the West. From the perspective of history of religion, the changes brought about by personal networks and discourses are analyzed as constituents of contemporary popular Buddhism, which in a broader perspective illustrate important aspects of religious routes across time, space and semantic domains.

⁵⁰ Taylor: *A Secular Age*.

JAZZ SOM TRANSNATIONAL POPULÆRKULTUR

FRA EN LOKAL BIOTOPS PERSPEKTIV

■ KNUD KNUDSEN OG TORE MORTENSEN

Op igennem det 20. århundrede var jazz nærmest indbegrebet af transnational populærmusik. Dens transnationale karakter kan ikke bestrides. Jazzen opstod som en blandingsmusik i de amerikanske sydstater i slutningen af det 19. århundrede. Den bredte sig til resten af det nordamerikanske kontinent i starten af det 20. århundrede og derfra videre til Europa efter Første Verdenskrig. Efter 1945 har den bredt sig til resten af kloden, og på rejsen har den blandet sig med andre "lokale" musiktraditioner.

Derimod er det ikke helt uden problemer at definere jazz som populærmusik. I udgangspunktet havde jazzten solide rødder i de afro-amerikanske folkelige musiktraditioner, og lige som disse var den en brugsmusik, som byggede på gehørmæssig overlevering. Det var dog først, da musikken vandt indpas i det moderne urbaniserede og industrialiserede samfund, hvor den blev masseproduceret til et bredere kommercielt marked, at den fik udbredelse som populærmusik, ikke alene i 1920'ernes USA, men hurtigt efter også i Europa og hele den øvrige civiliserede verden. Allerede i 1924 skrev den amerikanske komponist John Alden Carpenter, at jazz var sin tids populærmusik – "our contemporary popular music"¹. Som al populærmusik var jazz i høj grad en hverdagsmusik, hvis funktion var at underholde og fungere som dansemusik, modsat kunstmusikken, som lige siden starten af 1800-tallet har været betragtet som autonom – som 'l'art pour l'art'.

Ser man på jazzens musikalske udvikling igennem det 20. århundrede, tegner der sig et ganske kompliceret billede af en musikform, som har gennemløbet stort set alle positioner i kontinuet fra folkelig kultur til populærkultur og fra populær massekultur til elitær finkultur. I 1930'erne var der – såvel i USA som herhjemme – verserende stridigheder imellem tilhængere af *hot*-musik (gehørstraderet negro-id dansemusik) og *swing*-musik (arrangeret 'hvid' dansemusik), og især de første europæiske jazzkritikere arbejdede ihærdigt på at oplyse om 'den ægte jazz' som andet og mere end bare underholdende dansemusik, herhjemme med kritikerne Sven Møller Kristensen og – et par tiår senere – Erik Wiedemann i spidsen.

¹ Her citeret efter Bruce Johnson: "Jazz as cultural practice", *The Cambridge Companion to Jazz*, 2002, s. 111.

Et tidligt eksempel på brydningen mellem finkultur og massekultur var Gershwins komposition "Rhapsody in Blue", som uropførtes af Paul Whiteman's Orchestra i 1924. Her blev ragtime, jazz og blues sat ind i et kunstmusikalsk format, den klassiske klaverkoncert. Mange i samtiden var begejstrede, også den danske jazzskribent C.E. Hansen, som så værket som det første skridt i bestræbelserne på at føre jazzen frem imod et selvstændigt kunstmusikalsk stade.² Men "Rhapsody in Blue" stødte også på modstand fra tilhængerne af såvel klassisk musik som jazz. Bl.a. Duke Ellington var i starten en hård kritiker af Gershwins bestræbelser; men hans eget helhjertede forsøg på at få sin musik accepteret som seriøs (fin-)kultur led en lignende krank skæbne. Det skete i forbindelse med uropførelsen af hans 45 minutter lange suite, "Black, Brown and Beige" i 1943 i Carnegie Hall, den amerikanske finkulturs højborg.

Med sine flydende grænser til folkemusikken og kunstmusikken har jazzen således altid indtaget en vanskeligt definerbar position inden for populærmusikken.

Udgangspunktet for denne artikel er vores arbejde med den lokale jazzhistorie i Aalborg fra 1920'erne til i dag,³ hvor vi mener at kunne udskille fire faser i jazzens udvikling: en tidlig fase frem til 1945, hvor jazzen blev en del af byens almindelige underholdnings- og dansemusik, og som fra 1930'erne tillige samlede en kreds af særligt jazzinteresserede i klubmiljøer; en anden (overgangs-)fase 1945-55, hvor nogle af byens unge musikere i stigende grad selv begyndte at spille offentligt; en tredje fase fra midten af 1950'erne til midten af 60'erne, hvor jazz i forskellige former – revival, swing og moderne jazz – var ungdommens foretrukne populærmusik; og endelig en fjerde fase fra midt 1960'erne til 1990'erne, hvor jazz indgik i et bredere defineret rytmisk miljø i byen.

Der er to hovedtemaer i artiklen. For det første vil vi diskutere spredningshistorien. Det er vores opfattelse, at der ikke har været en ensartet hovedlandevej fra jazzens fødesteder til den amerikanske jazzmetropol New York og derfra videre ud i verden til de europæiske hovedstæder, hvorfra jazz siden er blevet spredt til de respektive provinser. I stedet mener vi at kunne se et mere sammensat og kringlet spredningsmønster. Det er tillige vores opfattelse, at spredningshistorien ikke blot skal opfattes som en eksport af en særlig amerikansk musikform til resten af kloden, men at jazzen undervejs i høj grad blev reformuleret af dem, der modtog den; med andre ord, europæisk jazz var ikke blot amerikansk jazz spillet af europæiske musikere. I forlængelse heraf vil vi for det andet se på receptionen, dvs. dem der tog imod jazz, da den bevægede sig over Atlanten, al den stund det var de begejstrede modtagere af jazz, der gjorde den populær; og

² Se C.E. Hansen: *Jazz, Tidens Toner – Tidens Rytmer*, København: Wilhelm Hansen, Musik-Forlag, 1929, s. 46.

³ Se Knud Knudsen, Ole Izard Høyer & Tore Mortensen: *Fra Odd Fellow til East Park, Jazz i Aalborg 1920-1970*, Center for Dansk Jazzhistorie og Aalborg Universitetforlag 2010. En efterfølger til denne Aalborg-jazzhistorie er under udarbejdelse.

vores interesse retter sig både mod musikere og publikum. Her er det vores opfattelse, at jazzens udbredelse som populærmusik må betragtes i et generationsperspektiv. Jazzen blev en bestemt (efterkrigs)generations populærmusik, og den forblev knyttet til denne generation, også efter at den havde mistet sin status som ungdommens foretrukne populærmusik.

JAZZENS SPREDNINGSHISTORIE – I DEN JAZZHISTORISKE LITTERATUR

De gængse fremstillinger af jazzens spredning tager udgangspunkt i New Orleans. Her opstod jazzen som en blandingsmusik med både hvide/europæiske og sorte/afrikanske stilelementer i den form, som Erik Wiedemann betegner som den arkaiske jazz.⁴ Den ældre jazzhistorie beretter om, hvordan jazzen spredtes fra New Orleans ad Mississippi op til Chicago og herfra videre til New York, hvorfra den siden nåede ud over hele det nordamerikanske kontinent via turnerende musikere, grammofonplader og coast-to-coast radioudsendelser.

Umiddelbart efter verdenskrigens afslutning i 1918 rejste de første amerikanske jazzorkestre til Europa, først England og London, men snart fortsatte de rejsen over Kanalen, gjorde Paris til jazzens hovedstad på Kontinentet, men også Holland, Danmark og Sverige modtog jazzen i denne omgang.

I de første år udbredtes jazzen via omrejsende musikere, i den anden fase i stigende grad gennem radio og grammofonplader, således lyder de gængse forklaringsmodeller i litteraturen. Når englænderne var de første europæere, der begejstredes for jazzen, er den enkle forklaring, at det var her, de første amerikanske jazzbands landede og gav koncerter i 1919. Det var ingen ringere end det kendte orkester, The Original Dixieland Jazz Band, som et par år forinden havde indspillet den første grammofonplade med jazz. The Original Dixieland Jazz Band blev i England i mere end et år og spillede bl.a. på Buckingham Palace for kongeparret. Senere fulgte andre prominente orkestre. Paul Whiteman optrådte med sit Symphonic Syncopated Concert Orchestre på London Hippodrome i 1923 og blev inspirationskilde for den engelske orkesterleder Jack Hylton. Da yngste søn i det aalborgensiske trælastfirma Brødrene Bendtzen flyttede til England i 1920'erne, blev han (Ole Bendtzen) optaget i Hyltons orkester og bragte senere jazzen tilbage til Aalborg i den symfoniske variant, som Whiteman og Hylton dyrkede. Bortset fra dette lokale intermezzo nævnes Louis Armstrongs besøg i Danmark i 1933 gerne som danskernes første oplevelse af, hvordan jazz kunne spilles og lyde. Jazzens udbredelse i Europa fulgte så at sige de amerikanske orkestres tournéroute. Hvor de gav koncerter, lagde de et frø, og herfra spirede jazzinteressen frem.

Fremstilling og forklaringsmodeller er langt hen de samme, når det gælder jazzens spredning efter Anden Verdenskrig. Det hænger sammen med, at jazzens historie ofte er blevet skrevet som en stilhistorie, dvs. en historie om jazzens ud-

⁴ Erik Wiedemann: *Jazz og jazzfolk*, København: Aschehoug Dansk Forlag 1958, s. 10.

vikling som en musikalsk form: Efter 1945 afløstes swingmusikken af bebop og andre nye stilarter, cool, hard bop og mainstream, free jazz og fusionsmusik.⁵ Disse nye spillemåder repræsenteredes af nye generationer af musikere, som gennem koncerter og plader bragte deres jazz ud i verden.

1950'ernes revival jazz (Dixieland) bliver ikke altid nævnt i de jazzhistoriske fremstillinger. Der kan sages skrives en bog om jazzens historie, uden at Chris Barber eller Ken Colyer bliver nævnt, selv om de blev europæiske ambassadører for den bølge af såkaldt revival jazz, der bredte sig efter Anden Verdenskrig, og som i Danmark frembragte kendte orkestre som Papa Bue's Viking Jazzband, Theis/Nyegaards Jazzband og Ricardos Jazzmen. Anskuer vi imidlertid jazz som ikke kun et musikalsk fænomen, men i lige så høj grad et særligt fænomen inden for populærkulturen, vil det være svært at komme uden om de engelske orkestre, hvor lidet de end måtte have bidraget til jazzens musikalske udvikling.

JAZZENS DIASPORA – TEORI OG BEGREBER

Det er denne spredningshistorie, vi her vil søge at behandle. Vi tager udgangspunkt i Bruce Johnsons artikel, "The jazz diaspora", hvori denne redegør for, hvorledes den tidligste jazzhistorieskrivning primært fokuserede på musikkens kronologiske udvikling som et rent musikalsk fænomen frem imod stadig højere niveauer af musikalsk æstetik og formåen.⁶ Samtidigt fastslår Johnson, at den musikalske udvikling allerede tidligt viste sig at korrespondere med diasporiske faktorer, nemlig den geografiske spredning af jazz fra New Orleans til Chicago, fra Chicago til New York osv. I modsætning til de rent musikalske fremstillinger af jazzhistorien kom de senere kulturelle fremstillinger i mindre grad til at fokusere på, hvordan musikken lød for i stedet at stille spørgsmål til musikkens funktion og kulturelle betydning.

I forlængelse heraf redegør Johnson for, hvorledes jazz diasporaen ikke skal opfattes som en ensrettet bevægelse, hvor jazz spredtes fra fødestedet i USA til den øvrige verden. Jazz blev ikke 'opfundet' i USA og derefter eksporteret til den øvrige verden med de omrejsende musikere og via eksport af plader, film osv. I stedet anskuer Johnson jazz diasporaen som en vekselvirkning mellem globale kulturelle processer i form af diverse massemedieringer og lokale praksisser, dvs. hvordan den fremmede musik blev optaget og kom til at indgå i lokale kulturer. Som eksempel herpå kan nævnes Europas mest kendte musiker før Anden Verdenskrig, den belgisk fødte guitarist Django Reinhardt. Django havde sigøjnerblod i årene og ledede i årevis – sammen med violinisten Stephane Grappelli

⁵ Pladsen tillader ikke en bredere gennemgang af den jazzhistoriske litteratur. Som eksempler på stilhistoriske fremstillinger af jazz kan nævnes et par ældre værker, som begge er oversat til dansk, nemlig John Chilton: *Jazzens historie*, Gyldendal 1982 og Mark C. Gridley: *Jazzens Stilarter*, Notabene 1982.

⁶ Bruce Johnson: "The diaspora of jazz", *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge University Press 2000, s. 33-54.

– en kvintet på kontinentets førende jazzhus i 1930'erne, Hot Club du France i Paris. Af et jazzorkester at være var kvintetten på Hot Club ret speciel, den bestod af en violin, tre guitarer og bas, som var normen for sigøjnerorkestre. Og som Finn Slumstrup skriver i Gyldendals bog om jazz, så betød det noget, at Django Reinhardt var sigøjner. I ham mødtes jazzen med "den mest swingende folkemusik i Europa", og Duke Ellingtons musik kom til at lyde anderledes, når den "blev kørt en tur igennem en sigøjnervogn".⁷ For øvrigt blev Django Reinhardt siden en stor inspirationskilde for amerikanske jazzguitarister.

Anskuet både som idé og praksis blev jazz med andre ord 'genopfundet' i selve spredningsprocessen, hver gang den fandt et nyt geografisk fodfæste, det være sig i USA, i Europa eller hvor som helst. I denne spredningsproces – den diasporiske praksis – opererer Johnson derfor naturligt med tre forskellige niveauer eller synsvinkler, hvor jazz ikke alene anskues som en *musikalsk form*, men i lige så høj grad ud fra hvilke *sociale praksisser*, der har været knyttet til jazz samt dens skiftende *kulturelle status*.

JAZZ SOM MUSIKALSK PRAKSIS

Begrebet improvisation forbindes ofte med jazz, og det er denne musikalske praksis, der i særlig grad adskiller denne musik fra vesteuropæisk musik. Og improvisationen *er* af stor betydning for jazzen, ikke forstået sådan at jazzmusikere altid improviserer, men snarere at improvisation er at opfatte som et grundvilkår for al jazz. Jazzen var i sin oprindelse en musik, der opstod, indlærtes og overleveredes per gehør, og lige siden de første år var det i tilknytning til den musikalske praksis, at det musikalske repertoire og normerne for improvisation og sammen-spil blev indlært og givet videre til kommende generationer. Jazz er med andre ord en oral- eller gehørstraderet musiktradition på linje med folkemusikken.⁸ I jazz indtager det performative en central rolle, hvor den enkelte musikers frihed til at udfolde sig står helt centralt.

I forhold hertil fremstår den vesteuropæiske musiktradition – den finkulturelle kompositionsmusik såvel som underholdningsmusikken frem til 1950'erne – som skriftlige musiktraditioner, hvor indlæring og overlevering af musikken baserer sig på den skriftlige notation. Også for denne musik er det performative af stor betydning – dette at musikken skal klinge –, men her er musikerens opgave den at formidle eller fortolke 'værket', som det foreligger fra komponistens/arrangørens nodepen.

⁷ Finn Slumstrup: *Gyldendals bog om jazz*, Gyldendal 2003, s. 140.

⁸ Det faktum, at notation også anvendes som et værktøj til fastholdelse af musikken, f.eks. i forbindelse med kompositionen af originale jazzkompositioner, arrangementer for bigbands og den udbredte instrumental-pædagogiske virksomhed siden 1970'erne, ændrer ikke afgørende herved, det er fortsat i det frie improvisatoriske sammenspil at en given musik bliver til 'jazz'.

Igennem sin næsten 100-årige historie har den musikalske praksis i jazz bevæget sig imellem disse to yderpunkter, gehørstraditionen med rødder i den afro-amerikanske kultur og den skriftlige musiktradition med rødder i den vesteuropæiske kultur.

JAZZ SOM SOCIAL PRAKSIS

Som fænomen var jazz kendt allerede tilbage i 1910'erne som en dansestil, der var beslægtet med foxtrot, og begge var del af den moderne dansedille, som i starten af århundredet spredtes over hele verden fra de amerikanske dance halls og restauranter. Musikken hertil var i udgangspunktet ragtime, som det bl.a. fremgår af noderne til Georg Rygaards kompositioner fra 1919, "American Jazz" og "Albion [dvs. engelsk] Jazz". Først mange år senere kom 'jazz' til primært at betegne den særlige musikform, som man forbandt med de sorte amerikanske musikere. Siden da har jazzudøvelse og populærdans langt op i historien hyppigt været forbundet, hvor nye jazzformer som swing, shuffle, stomp, jump osv. har givet inspiration til nye modedanse, hvor musikken og de dansende resonerede sammen.⁹

Som udgangspunkt vil man derfor med jazz som *social praksis* forstå netop den moderne populære pardans. Jazzdansen har haft en afgørende betydning op igennem i det 20. århundrede, hvor den betød en løsrivelse fra de klassiske standarddanske (polka, vals, two-step osv.) og deres fastlagte mønstre og trin. Jazzdansen involverede hele kroppen, også de dele, som normalt blev negligeret i standarddansene, overkrop, hofter og bagdel. Robert P. Crease skriver bl.a. om den tidlige jazzdans: "Rag dances could be wild, earthy and erotically charged, had room for improvisation – what mattered was originality and style – and were generally done in place, with the creative agency vested in each individual."¹⁰

Jazzen blev også dyrket under andre sociale rammer sidst i 1930'erne, hvor unge samledes i mindre studiekredse – swingklubber og "hot clubs" – for at spille plader og diskutere hvilken jazz, der var mest ægte og værdifuld, hot eller sweet. Men også i 1950'ernes revival-bevægelse var det dansen, der var jazzens primære funktion, mens de afgørende ændringer i den sociale praksis begyndte at dukke frem med den moderne bebop, der i højere grad blev en lyttemusik for storbyens bohemer og unge fra middelklassen. I de senere årtier kom jazz til i stadig højere grad at fungere som koncertmusik, hvor lytteoplevelsen var i fokus, således som man kender det fra den klassiske musik.

⁹ Marshall & Jean Stearns: *Jazz Dance. The story of American vernacular dance*, New York: Macmillan 1968 og Robert P. Crease: "Jazz and dance", i *The Cambridge Companion to Jazz*, s. 69-80.

¹⁰ Crease: "Jazz and dance", s. 70.

JAZZENS KULTURELLE STATUS

Anskuer vi jazz som både musik og kultur – som både musikalsk praksis og kulturel praksis – så har Bruce Johnson en pointe, når han i en artikel om jazz som ”kulturel praksis” påpeger, at jazzen har haft svært ved at finde sin plads i den vesteuropæiske kultur.¹¹ Den skifter utvungent mellem at være populærmusik, kunstmusik og folkemusik, forsøger til tider at være det hele samtidig. Da jazzen kom til Europa efter Første Verdenskrig, blev den modtaget med stor usikkerhed, fordi den slet ikke passede ind i den europæiske tradition for kompositionsmusik. Ifølge Bruce Johnson var det især det improvisatoriske element i jazzen, der brød med de europæiske traditioner. Jazz blev skabt i udførelsen, af musikere der lod sig inspirere under fremførelsen, og hvis medspillere måtte have øre for, hvor musikken bevægede sig hen. Jazz var svær at kategorisere og sætte i bås. Det har dog ikke forhindret hverken jazzmusikere eller jazzskribenter i forsøg på at få jazzen anerkendt som seriøs musik – som finkultur.

Sådanne kunstneriske ambitioner havde revival jazzen efter krigen ikke. Den ville være ”glad” musik, spillet med hjertet. Den tilstræbte og opnåede en folkelighed, som jazzen ikke havde haft i swing-æraen. Revival-tilhængerne mente, at jazzen på den tid havde udviklet sig i en forkert retning og skulle bringes tilbage til den rette, den ægte, folkelige musiktraditions rødder. Den engelske historiker Eric Hobsbawm ser halvtredsernes revival-jazz som et udtryk for en konservativ reaktion, men også som en folkelig (”populist”) og demokratisk strømning: Jazzen skulle være populærmusik med ”folkelige rødder”, som appellerede til alle: den traditionelle jazz var ”gør-det-selv” musik – og den gamle kommunist kunne da heller ikke undlade at bemærke, at den tillige var velegnet til demonstrationer og kollektive ceremonier.¹²

Den kulturelle betydning, som jazzen er blevet tillagt, har været en ikke uvæsentlig side af jazzens gennembrudshistorie – dens diaspora. Da jazzen blev kendt i Europa før Anden Verdenskrig, blev den forbundet med amerikansk modernitet. Jazz var ikke kun eksotisk og uborgerlig, men også moderne. Efter krigen var jazzen ikke længere omgærdet af den samme aura af modernitet som tidligere. Som ”social” dansemusik var den dog stadig uovertruffen. Hvad jazzen – i den genoplevende New Orleans tradition – havde mistet af modernitet, havde den til gengæld vundet i folkelighed. Da New Orleans-musikken i 1950’erne fik sin renæssance og erobrede den populærmusikalske scene, appellerede den til et bredere publikum, nu ikke som ”kunstmusik”, men i den ”folkelige” udgave. Det var renæssancen for en jazz, som forenede det moderne og det folkelige – uden entydigt at være nogen af delene; den var hverken ”moderne musik” eller ”folkemusik”.

¹¹ Bruce Johnson: ”Jazz as cultural practice”, *The Cambridge Companion to Jazz* 2002, s. 96 ff., især s. 109-112.

¹² Eric Hobsbawm: ”Jazz Comes to Europe”, *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz* 1998, s. 356, s. 358 og s. 362 f.

DEN LOKALE SCENE – NOGLE METODISKE OVERVEJELSER

Den lokale jazz er noget ganske andet end det, der udspiller sig på den internationale scene. Den lokale scene har forholdsvis flere skolelærere, boghandlere og pædagoger – og tilsvarende færre bohemer og narkomaner – både blandt musikere og publikum. James Lincoln Collier har leveret en meget præcis karakteristik af den lokale jazzscene, som også er nyttig i vores sammenhæng.¹³ Han anfører bl.a., at lokaljazzen er båret frem af musikernes begejstring, musikere der ofte har en anden hovedbeskæftigelse end musik, amatører og semi-professionelle, der gerne spiller sammen med de professionelle, og ofte i lokale bigbands, der typisk udspringer af uddannelsesinstitutionerne.

Så hvis man spørger om en transnational populærkultur, i dette tilfælde jazz-en, kan studeres på en lokal scene, så kan vi svare bekræftende. Netop Bruce Johnsons pointer omkring jazzens diaspora peger klart i retning af, at musikken bliver genskabt på hver ny lokalitet i en 'forhandling' med lokale kulturer. Samtidig er det i studiet af det lokale miljø, vi er blevet opmærksom på det fine samspil af påvirkninger og forbindelser – mellem lokale, nationale og internationale inspirationskilder – som er så centrale i populærmusikkens spredningsproces, ligesom det er her (i det lokale miljø), at erkendelsen af populærmusikkens generationskarakter og generationsbetingethed fremstår tydeligt.

I den forstand betragter vi Aalborg som en kulturel biotop. Begrebet biotop bruges i dag ikke kun om naturens afgrænsede økosystemer, og forestiller man sig begrebet anvendt på kulturlivet i Aalborg, vil det kaste et interessant lys ind over byens musikliv. Byen rummer mange vidt forskellige musikformer, hvis vækstbetingelser udgøres af de politiske/økonomiske rammer for musiklivet – symfoniorkester, koncerthuse, spillesteder, der støttes økonomisk af stat og kommune. Men vækstbetingelserne er også betinget af byens sammensætning af befolkningssegmenter, for hvem musikken er med til at definere den enkeltes personlige identitet, både som udøver og forbruger. Man ser således, at jazzens habitater, dvs. vækststeder eller spillemiljøer, ændrer sig over tid, efterhånden som vækstbetingelserne for musikken ændrer sig.

Som et eksempel på den politiske/økonomiske faktors betydning for den lokale scene i Aalborg kan nævnes organiseringen af jazzmiljøerne, som i høj grad har været baseret på frivilligt arbejde gennem årene, sådan som man kender det fra klubmiljøet. Dette skyldes til dels en vældig aktiv inderkreds af 'ildsjæle'. Men det hang også sammen med, at der i mange år kun var ringe politisk vilje til at støtte 'den slags musik', og at den smule offentlig støtte, der begyndte at tilflyde den rytmiske musik fra omkring 1990, stadig forudsatte en udstrakt grad af frivillighed i det organisatoriske arbejde. Også den store tilgang af unge studerende til byens

¹³ James Lincoln Collier: "Local Jazz", i *The American Theme Song*, Oxford University Press 1993, s. 263 ff.

uddannelsesinstitutioner fra midt-1970'erne og frem var med til på forskellige måder at bestemme vækstbetingelserne for de lokale jazzmiljøer.

I de seneste årtier har vi således bemærket en tendens til, at skiftende generationer af jazzmusikere og deres publikum har eksisteret side om side i byens musikliv, men adskilt i separate miljøer. Dette er ikke blot et generationsspørgsmål, men i lige så høj grad et spørgsmål om de til tider meget forskellige sociale samværsformer, der traditionelt knytter sig til jazzens skiftende udtryksformer. Med andre ord så er jazzens forskellige vækststeder betinget af såvel politisk/socialt faktorer som sociale og generationsmæssige forhold.

JAZZENS TIDLIGE ÅR I AALBORG 1922-45

Som overalt i Europa kom jazzen til Aalborg som dansemusik. Den sociale praksis var afgørende, måske det afgørende for en forståelse af jazzens spredning efter Første Verdenskrig.¹⁴ Det tidligste vidnesbyrd om jazz i Aalborg var en annonce i Aalborg Stiftstidende om et Mortensaftens-arrangement i Odd Fellow Palæet. Her ville der være "Jazz Musik og Optræden". Kort efter, i januar 1923, annoncerede Beiers Hotel med et "nyt Jazz-Orkester" med violin, banjo, saxofon, klaver og janitchar. Tilsyneladende var musikanmelderen ved den lokale avis i stand til at skelne mellem et jazzorkester og et orkester, der til tider spillede jazz. I hvert fald blev det Blues Jazz-Band, der blev engageret til Odd-Fellow-Palæet i januar 1924 omtalt som "det første *originale* Jazz-Orkester, som har besøgt Aalborg". Det havde spillet den foregående sommer i Scala i København, og det bemærkedes, at orkestrets pianist var den eneste, der kunne læse noder.¹⁵ Vi ved ikke hvordan denne musik har lydt, men datidens øjenvidner beretter om de nye instrumenter – saxofon og banjo – og om janitscharen, der havde en fremtrædende rolle som indpisker med sine koklokker, grydelåg og pistoler. Her var efter alt at dømme tale om en løssluppen dansemusik for et yngre publikum.

Man kunne forundres over, hvor hurtig spredningsprocessen forløb. Blot tre år efter det første amerikanske jazzorkester var landet på den engelske sydkyst, blev der annonceret med jazz i Aalborg, og fem år senere spillede et københavnsk jazzorkester på en af byens fineste restauranter.

Hvordan forløb spredningsprocessen i denne tidlige periode, og hvordan lærte unge aalborgensere at spille jazz? De kunne læse om jazz i de lokale aviser, hvor den havde en vis nyhedsinteresse. Der kunne høres jazz på byens danse-restauranter, hvor der både kom danske og udenlandske orkestre, bl.a. nogle af de kendte danske navne, i 1920'erne for eksempel Otto Lingtons "Solistorkester" og i 30'erne Erik Tuxens store orkester; der kom kendte europæiske navne som de hollandske "Ramblers" og amerikanske navne som Bobby Martins og Mills

¹⁴ Se Erik Moseholm: *Da den moderne dansemusik kom til Danmark*, Erik Moseholm Forlag 2010.

¹⁵ *Aalborg Stiftstidende* 7.11 1922 og 13.1 1923 samt *Aalborg Amtstidende* 20.1.1924.

Brothers. Bortset fra disse korte besøg har det store antal af danske professionelle musikere på byens danserestauranter formentlig haft langt større betydning for musikmiljøet i byen. Og så var der den førnævnte amatørmusiker Ole Bendtzen, der blev en lokal læremester for unge, der ville spille jazz. Nogle af de unge var ganske dygtige. Trommeslageren Poul A. Schrøder nævner vennen Svend Lynge Nielsen, der "kunne spille Earl Hines klaver-stil med venstre hånd og Louis Armstrong trompet-stil med højre, utroligt! Men han måtte ikke spille for sine forældre."¹⁶ En stor karriere stoppede, før den var begyndt.

Ikke alle forældre var så restriktive som Svend Lynge Niensens. Ole Bendtzen ledede således fra midten af 1920'erne et lokalt amatørorkester med 10-14 medlemmer, og flere af disse amatører gik senere over i de professionelles rækker, fortalte han i et interview i 1934. Han nævnte den mest kendte aalborgensiske jazzmusiker, saxofonisten Kaj Møller, samt trompetisten Tage Rasmussen. Hylton "satte mig ind i alle jazzteknikkens finesser", fortalte Bendtzen, og finesserne har han sikkert givet videre til amatørerne. Vi møder Ole Bendtzen i forskellige sammenhænge op igennem 1920'erne, 30'erne og 40'erne, ikke kun som orkesterleder, men også som aktiv deltager i byens forskellige jazzklubber.¹⁷ På den vis blandedes internationalt, nationalt og lokalt i jazzens spredningsproces.

Som kulturelt fænomen var jazzen op igennem 1930'erne en del af den brede populærmusik, der bl.a. også omfattede schlagere og amerikanske evergreens, revyviser, wienervalse, operettemusik og populære klassiske toner, og som blev spillet på danserestauranterne til underholdning og dans. Selv i en provinsby som Aalborg var der et betydeligt antal professionelle musikere i kraft af de faste orkestre på Ritz-Safari (Svend Orloff) og Roxy (Kai Eckhausen), Odd Fellow Palæet (Rino Colombo) og den mondæne 'Danserestaurant Kilden'. Især Kildens orkester, der i en årrække blev ledet af Kai Julian, var kendt uden for byens grænser gennem de faste radiotransmissioner, "Tonen fra Aalborg".¹⁸

På danserestauranterne havde musikken forskellige sociale funktioner. F.eks. spillede Kildens orkester musik til dinér kl. 12-14 med lette klassiske værker og populære sange udsat for stort strygerorkester; mellem kl. 15 og 16 var der matiné, dvs. koncert, igen med de lette klassikere for strygeorkester, og endelig spillede orkestret op til dans kl. 22-24 med valse, polkaer, foxtrots og lejlighedsvis jazz, nu også med messingblæsere og saxofoner. Også på de mindre danserestauranter i Aalborg spillede orkestrene til matiné, dinér og dans, ligesom de leverede akkompagnement til tidens mange revysangere og artister.

Det var således nødvendigt for den professionelle restaurationsmusiker at være musikalsk alsidig og beherske forskellige instrumenter. Eksempelvis spille-

¹⁶ Ivan Kousgaard & Morten Stuhr: *Jazz – et fænomen i en tid*, projekt, AUC 1974, s. 127.

¹⁷ Se portræt af Ole Bendtzen, i Erik Wiedemann: *Jazz i Danmark 1*, København 1982, s. 200; *Aalborg Stiftstidende* 27.1.1934 og *Politiken*, 28.1 og 29.1 1934.

¹⁸ "Tonen fra Aalborg", *Aalborg Stiftstidende* 31.1.1937.

de den aalborgensiske restaurationsmusiker, Anker Møller – udover hovedinstrumentet guitar – også cello og tenorsax til koncert- og dansemusikken. Musikeren måtte være rutineret nodelæser, da musikken – som overalt i den professionelle musikverden – spilledes efter noder, enten i form af originale arrangementer eller indkøbte 'stock arrangements'. Kapelmesteren måtte endvidere have en sikker fornemmelse for hvilken musik, der egnede sig til skiftende publikummer, og i denne sammenhæng var jazz sjældent den foretrukne.

Flere professionelle musikere med lyst til at spille jazz blev med andre ord nødt til at resignere, når de konfronteredes med restauratørernes og publikums krav. Saxofonisten Winstrup Olesen formulerede det i 1937 således: "Jeg er kontraktligt forpligtet til at spille netop det, folk ønsker at høre. Det er min opgave hver aften at fornemme, hvorledes mit publikum er indstillet. Det bliver en vane-sag, noget der ligger i luften og bare er der."¹⁹ Også jazzviolinisten Eli Donde, der var en populær orkesterleder i Aalborg, udtrykte på samme tid en dyb resignation på jazzens vegne: "Hvis *jeg* kan lide et stykke jazz, så kan jeg med absolut sikkerhed gå ud fra, at de 100 blandt publikum ikke kan fordrage det! Det gælder herhjemme i Danmark først at være noget for sit publikum og eventuelt gemme sine gode ideer til en senere lejlighed. For tiden er de i hvert fald uigennemførlige."²⁰

Den lettere, populære dansemusik, som altså blev foretrukket af det ældre og pæne publikum, blev kendt som 'sweet'. For ungdommen var der langt større interesse for den sprælske dansemusik med rødder i den amerikanske swingjazz, som gik under betegnelsen 'hot'. Og som en samlebetegnelse for hele spektret af musik talte man om 'moderne rytme-musik'. 'Hot' eller 'sweet', det var en smags-sag, men dog primært et generationsspørgsmål, som saxofonisten Winstrup Olesen formulerede det:

Folk i almindelighed foretrækker ting som "Wien, du Stadt meiner Träume", og det må vi finde os i det meste af ugen, men til gengæld lever vi op om søndagen.

– Er det en fridag?

– Nej, men så spiller vi om eftermiddagen dansemusik for ungdommen. Og det er *hot* – ikke andet end hot. Og *den* ungdom forstår os.²¹

Der opstod i 1930'erne et lokalt jazzmiljø, hvor jazzinteresserede unge mødtes i restauranternes baglokaler – bl.a. i det lille baglokale i Fr. Agnes Jensens Restaurant i Svalegården for at diskutere jazz og lytte til plader og foredrag om jazz. Flere af de unge spillede selv jazz på amatørbasis. Klubberne afholdt ofte sammenkomster på restauranterne udenfor de normale åbningstider, hvor amatørerne fik lejlighed til at mødes med byens professionelle musikere for at jamme.

¹⁹ Karen Aabye: "Kapelmesteren, der drømmer om doktorafhandlingen!", *Jazz*, februar 1937.

²⁰ Karen Aabye: "Alt for sit publikum. Eli Donde udtaler sig om dansk jazz", *Jazz*, januar 1937.

²¹ Karen Aabye: "Kapelmesteren, der drømmer om doktorafhandlingen!" *Jazz*, februar 1937.

For de begejstrede amatørmusikere var det en vigtig læringsproces at spille sammen med 'rigtige' musikere, og for de professionelle var disse jamsessions et kærkomment pusterum, hvor det kedelige underholdningsrepertoire for en tid kunne lægges på hylden, jf Winstrup Olesen ovenfor. Når nye musikere kom til byen, var det ikke usædvanligt, at der blev arrangeret sådanne jamsessions, hvor både professionelle og amatører spillede sammen. Her mødtes man omkring den uformelle musikalske praksis, som gik under betegnelsen 'at buske': at improvisere pr. gehør over melodien eller harmonierne, hvad der nu passede én bedst.

Før 1940 var jazz herhjemme generelt integreret i populærmusikken i form af spredte indslag i repertoiret. Det ændrede sig i nogen grad i krigsårene, hvor kontakten til omverdenen begrænsede sig til et minimum, og dansk "guldalderjazz" fik kronede dage. Der er ingen tvivl om, at tidens swingjazz-orkestre var populære i den brede befolkning. Koncerterne i Aalborg i krigsårene med Svend Asmussens "Grammofonkintet", Niels Foss og hans "Shortwaveband", Børge Roger-Henrichsen og hans "swingtet", Leo Mathisens Orkester og Peter Rasmussens Sekstet samlede et stort publikum i Håndværkerforeningens store sal. Dette boom i jazzinteressen hang givet sammen med danskernes behov for ukompliceret dansemusik i en mørklagt tid; men det var også en måde, hvorpå man kunne demonstrere sit nationale sindelag over for en tysk besættelsesmagt, som ikke var udelte begejstret for engelsksprogede tekster og musik med negroide rødder.

Det var dog stadig ungdommen, der dyrkede jazzen med den største entusiasme, og over hele landet blev dansegulvene hærget af generationer af unge, de såkaldte 'swingpjatter'. Herom fortæller arkitekten Anders Dyrup:

Den der oplevelse af aldrig at have set et neonlys, altid at have gået i det der mørke... Mange forestillede sig at jazzen på den tid var en sådan en eksklusiv kunstart, gu' var det ej, det var en spejderbevægelse. Det var det, de unge samledes om. Det var ikke musikken, der var det bærende på det tidspunkt, det var en måde at være sammen på, og så at det var smart og kom fra Amerika og England. Og de havde alle sammen haft den der mørke, mørke tid, og jeg kan huske jeg var 17 år, da krigen holdt op. Jeg kan bedst huske det utroligt kedelige verdensrum vi var i, for teenagere. Teenagere vil jo gerne sprælle lidt, det gjorde man så lidt, man stjal en gang imellem en dørmåtte, tog et gult halstørklæde på og kaldte sig en swingpjatte, fordi man gik i Tivoli og hørte Bruno Henriksen. Det var jo ikke de store oplevelser, det var sådan mere en ungdomsdille.²²

Dyrups beretning relaterer sig naturligvis til de københavnske swingpjatter, men vi har mange andre beretninger fra samtiden om swingpjatternes hærgen overalt i landet, Holbæk, Fredericia, Aalborg, ja selv Farsø. Den ungdommelig begejstring

²² Interview med Anders Dyrup på Center for Dansk Jazzhistorie, Aalborg, 27.5.2007.

var også kendetegnende for den nye generation af amatørmusikere i Aalborg som talte bl.a. Anker Møller, Ebba Clarup, Bjarne Landt Andersen, Arne Behrndtz, Fønnes Hansen og "Sjussi" Michaelsen. Under Frode Bjerregaards ledelse dannede de unge et stort orkester, som opnåede enorm popularitet i Aalborg i årene 1943-44. Også blandt de professionelle gik der frasnagn om orkestret, og musikere fra 'Kilden' kunne finde på at dukke op til orkestrets prøver søndag formiddag for at høre på og give gode råd. I 1944 spillede orkestret, nu under Bjarne Landt Andersens ledelse, bl.a. ved to matiné-koncerter i Restaurant 'Kilden'. Men yderligere engagementer med det populære orkester i Kilden blev forplumret af Orkesterforeningen i Aalborg, der truede med blokade for at beskytte foreningens organiserede musikere. Man tilbød de unge musikere optagelse i forbundet, hvis de stillede op til den krævende optagelsesprøve. Men her valgte Orkesterforeningen at dumpe nogle af orkestrets medlemmer, hvorefter de unge ikke længere kunne spille sammen offentligt, amatører og professionelle måtte ikke blandes i den professionelle branche.

De stærke faglige/økonomiske interesser kom på denne måde til at favorisere forældregenerationen og dens lettere populærmusik. Teenage-generationen måtte selv tage affære, organisere sig i klubber og arrangere egne koncerter og jam-sessions, hvis man ville dyrke jazzinteressen.

OVERGANGSFASEN 1945-1955

Efter den danske swingjazz' store popularitet i besættelsesårene blev jazz igen reduceret til eksotiske indslag i underholdningsmusikken efter krigen. Jazzen forsvandt ikke ganske fra byens danserestauranter. Jazzfolk som Winstrup Olesen, Jonny Campbell, Svend Aage Esbensen, Poul Verli og flere andre spillede i Kilden, på Ambassadeur og på Ritz Safari i de første efterkrigsår, og de havde også jazz på repertoire, men ligesom før krigen var jazz igen blevet reduceret til spredte indslag i populærmusikken. Jazzinteresserede i byen var henvist til klubmiljøet, som blev en undergrundskultur. Flere af den gruppe af unge, som var kommet ind i jazzmiljøet op til og under besættelsen, fortsatte efter krigen som professionelle musikere – Ebba Clarup med Leo Mathisen, Frode Bjerregaard med Winstrup Olesen, Grave Toft Hansen med Campbell brødrene og Bob Anders (alias Bjarne Landt Andersen) med Radioens Danseorkester. Med Frode Bjerregaard, Bjarne Landt Andersen, Grave Toft Hansen og senere Arvid Møller fostrede Aalborg i de år nogle gode trommeslagere. Men en ny efterkrigsgeneration var på vej.

Der var i efterkrigsårene en vis usikkerhed om jazzens placering i danskeres musikliv og dens fremtid som populærmusik. "Hvor står jazz i dag?", lød spørgsmålet i marts-nummeret af *JAZZinformation* 1946 – som indledning til en artikelserie om jazz som kunst og musik, og allerede i april-nummeret kom Poul Henningsen med et markant statement: Jazzen var "en social kunst". "Den vil

leve lige så længe som Demokratiet”, udtalte han²³. Statsradiofonien begyndte at bringe programmer med jazz, men sammenlignet med andre europæiske lande haltede dansk radio bagefter.²⁴

Det var begrænset, hvor meget jazz, der kom til Danmark udefra i de første efterkrigsår. Der var enkelte besøg af udenlandske orkestre; turnéen med Vic Lewis' Jazzmen i februar 1946 var det første ikke-skandinaviske jazzbesøg efter krigen, men især koncerterne med Don Redmans orkester i efteråret 1946 gjorde stort indtryk. I radioen spillede Timme Rosenkrantz i sine "causerier" nogle af de mange jazzplader, som han havde bragt med sig hjem fra USA, men de nye amerikanske grammofonplader lod vente på sig endnu nogle år på grund af importrestriktionerne efter krigen.

På den baggrund kan det undre, hvor hurtigt den moderne jazz – bebop'en – kom til Aalborg. Der blev spillet moderne jazz på Restaurant "Haabet" allerede sidst i 1940'erne, og da Statsradiofoniens Jazzklub med Børge Roger-Henrichsen som konferencier i 1953 var i Aalborg, blev han overrasket over kvaliteten af den moderne jazz i byen, især jazzklubbens beboporkester "Susies Bopstars" gjorde indtryk. Det var "bedre end Børge Roger-Henrichsen turde vente", skrev den lokale avis. Nu havde Børge Roger nok ikke ventet sig for meget. Men den private lakplade, som orkestret havde indspillet nogle år forinden, vidner om, at de faktisk spillede ganske godt. Både orkestret og arrangementet i 1953 var kommet til verden i klubregi. I omtalen af koncerten blev der som tidligere lagt vægt på, at jazz var de unges musik. Musikerne var "ganske almindelige unge".²⁵

De jazzorkestre, som var på plakaterne i Aalborg i 1953, havde "traditionelle" besætninger med trompet, tenorsaxofon, piano, bas og trommer eller måske kun en enkelt blæser. At byen nærmest flyder over i gode bassister og guitarister, skyldtes for en stor del familien Andersen, hvorom Bjarne Landt Andersen berettede: "Foruden os var der i byen en "Andersen-familie", en fisker som boede i et lille hus ved havnen, hvor der var 14 børn, som efter moderen, alle spillede guitar, i den meget flotte stil, som Django Rheinhardt – Stephane Grapelli kvintetten."²⁶

Ud over familien Andersen og deres elever, hvem var så denne første efterkrigsgeneration, og hvordan var spredningsvejen nu? Ib Bøg Andersen – en af de unge, der spillede bebop i Aalborg sidst i 1940'erne – har fortalt om det miljø, der opstod i de år. Han var selv en ung mand – med egne ord: en stor dreng (født i 1931) – der stod i lære som maskinarbejder hos Obel i Aalborg og spillede violin efter fyraften. En ven havde nogle 78'ere med amerikansk jazzmusik (Mills Brothers m.m.), og her vakte interessen for jazz. Han hørte Don Redman i Køben-

²³ Bent Henius: "Jazzen er en social kunst", *JAZZinformation*, april 1946, s. 6.

²⁴ "Jazzen i æteren", *JAZZinformation*, januar 1946, s. 10 og "Hvor staar jazzen i dag?", *JAZZinformation*, marts 1946, s. 12.

²⁵ "Bedre end Børge Roger-Henrichsen turde vente", *Aalborg Stiftstidende* 19.2.1953.

²⁶ Bjarne Landt Andersen: *Et liv med takt og toner*, Bob Anders Forlag 2005, s. 9.

havn i 1946 og var imponeret over disse "negermusikere", der spillede så fremragende. Violinen blev skiftet ud med en kontrabas, og han begyndte at spille med bl.a. Ejvind Brick. Ejvind Bricks kvartet bestod af Brick selv på klaver og Bøg på bas, "Sjussie" Michaelsen på trompet og Arvid Møller på trommer. Orkestret øvede lørdag eftermiddage i en pianofabrik i Langesgade. Ejvind Brick kunne på det tidspunkt ikke læse noder, men lærte det. Ib Bøg Andersen begyndte at tage undervisning, i første omgang hos Carl Olsen, der spillede i Kai Julians orkester i Kilden. Arvid Møller havde bl.a. stået i lære hos Grave Toft Hansen, inden denne forlod byen.²⁷

Når Ejvind Brick og hans musikere kunne optræde med moderne jazz i restaurant "Haabet" i Nyhavnsgade i 1948, så var det fordi, de var begyndt at lytte til AFN ("American Forces Network"), som transmitterede fra Frankfurt, det eneste sted hvorfra man kunne høre den nye jazz herhjemme. 27. november 1949 indspillede Bricks gruppe en privat lakplade i Aalborg, som havde et bebop-nummer med titlen "Jesse Bams" på den ene side. Musikken er næsten identisk med "Jersey Bounce", som var et stort hit i 1940'erne for bl.a. Benny Goodman og Ella Fitzgerald, men hverken tema eller titel har åbenbart ladet sig afkode helt korrekt fra det gamle radioapparat.

De fire musikere i Bricks Kvartet blev alle senere professionelle musikere i kortere eller længere perioder, og som det fremgår af Ib Bøgs og Arvid Møllers scrapbøger, betød dette samtidigt, at jazzen måtte vige pladsen for tidens populære toner, danske og tyske schlagere, mexicanske sange, osv. Brick blev gift med refrænsangerinden Søs Gregers og fortsatte karrieren som indspilningsdirektør for BASF i Tyskland.

Forinden havde Ejvind Brick været en samlende skikkelse i det aalborgensiske klubmiljø. Jazzen var netop et klubmiljø. Der var en jazzklub i byen – på Mølle Plads – startet i november 1951. Klubben udgav sit eget blad og afholdt regelmæssige koncertarrangementer med Bricks kvartet som husorkester. Men det vil være misvisende at tale om jazz som et udbredt populærmusikfænomen i de år. Jazzen i Aalborg var et undergrundsfænomen – samlet i en jazzklub, der arrangerede klubaftener, havde eget orkester og egne dansere – "Swing Clubs Jitter-Buggere" – og egne faste tilholdssteder i byen, hvor man kunne mødes og jamme.

Klubberne som socialt og musikalsk miljø var et internationalt fænomen, der var slået igennem i Danmark fra 1930'erne, og denne organisationsform holdt sig – i Aalborg helt frem til i dag. I Aalborg i 1950'erne fortsatte en kerne af folk omkring Ejvind Brick over i den nye klub, East Park Jazz, da den startede omkring 1955-56. I Aalborg markerede dannelsen af East Park jazzens skifte fra undergrundskultur til moderne ungdoms- og populærkultur.

²⁷ Interview med Ib Bøg Andersen, Center for Dansk Jazzhistorie, Aalborg, 30.1.2007.

FRA UNDERGRUND TIL POPULÆRKULTUR

Med 1950'erne bevæger vi os ind i amerikaniseringens tidsalder. Under den kolde krig lagde amerikanerne mange kræfter i at vinde europæernes sjæle. Amerikansk kultur blev en ideologisk eksportvare.²⁸ Amerikanske grammofonplader blev igen forhandlet i Danmark, og der blev arrangeret koncerter med amerikanske musikere og orkestre. Men de unge, der overalt i landet og også i Aalborg tog jazzten til sig, lærte i første omgang den amerikanske jazz at kende i en engelsk aftapning – "by proxy". Snart fandt de unge aalborgensere ud af, at der var en "ægte" New Orleans jazz, som lå langt tidligere, og som de så begyndte at interessere sig for og tillære sig. For den generation af unge kom grammofonpladerne til at spille en væsentlig rolle i jazzens spredningshistorie. Karl Emil Knudsens pladeselskab "Storyville" blev det toneangivende for traditionel jazz på den danske og europæiske scene med populære navne som Acker Bilk, Chris Barber og Papa Bue i kataloget.

Den nærmest eksplosionsagtige opblomstring af jazzklubber i 1950'erne er nok det mest iøjnefaldende vidnesbyrd om jazzens gennembrud efter krigen. Starten på det hele udgør et besynderligt kapitel i historien om jazzens spredning. I 1948 var den australske revivalmusiker, Graeme Bell på Europa-turné med sit orkester, og i London konfronteredes han med de engelske klubber, hvis medlemmer lyttede til plader og førte seriøse diskussioner om den 'ægte jazz'. Graeme Bell beretter:

We found this approach so stuffy. It contradicted the very reasons that attracted us to jazz in the first place: the breaking free of restrictions, rigidity and seriousness of European music. It was a protest against locked doors and came bursting out with all the joy and happiness of sunshine. (...) So we opened up our own club with the design 'jazz for dancing'. (...) With posters and flyers proclaiming 'Jazz for Dancing' and 'You Can Dance to Jazz' we opened on Monday, 2 February 1948, on a regular, once-a-week basis.²⁹

Ganske kort tid efter oplevede den danske jazzskribent Børge J.C. Møller under sit besøg i London, hvordan den engelske ungdom her mødtes for at *danse* til musikken. Ved hjemkomsten, i august 1948, tog han sammen med Harald Grut, Erik Wiedemann, Børge Roger Henrichsen og en række amatørmusikere initiativ til dannelsen af 'Hot Club of Denmark', der fik lokale i Borgernes Hus, Rosenborg-

²⁸ I debatten om amerikanisering anlægger vi som det er fremgået, et perspektiv fra modtagerens vinkel, jfr. Rob Kroes: "American Empire and Cultural Imperialism. A View from the Receiving End" og Reinhold Wagnleitner: "The Empire of the Fun, or 'Talkin' Soviet Union Blues. The Sound of Freedom and U.S. Cultural Hegemony in Europe", i Michael J. Hogan (red.): *The Ambiguous Legacy*, Cambridge University Press 1999, s. 463 ff. og 500 ff.

²⁹ Graeme Bell: *Australian Jazzman. His Autobiography*, Child & Associates Publ., Australia 1988, s. 105.

gade 1 i København, og hvor der skulle danses til musikken efter engelsk forbillede. Efter Møllers foredrag i "Radioens Jazzklub" i januar 1949 om den engelske revivalscene fik 'Hot Club' sit eget orkester, det første traditionelle jazzband herhjemme, der blev dannet i foråret 1949.³⁰ Efter etableringen af klubberne 'Blue Note' og 'Storyville' i 1952 skød jazzklubberne frem som paddehatte overalt i landet de efterfølgende år, så Erik Wiedemann i 1954 kunne konstatere: "Den, der har fulgt jazzklublivet i årene siden krigen, har ikke kunnet undgå at bemærke det omsving, der fandt sted for et par år siden, et omsving, hvorved begrebet "en jazzklub" helt skiftede betydning. Fra at være mødesteder for pladesamlere (og enkelte musikere) hvor man spillede plader for hinanden, er jazzklubberne blevet templer for amatørmusikken og dens publikum. Tidligere dyrkedes amerikansk jazz "passivt", nu dansk jazz "aktivt."³¹

I midten af halvtredserne var jazz med andre ord ikke længere en amerikansk musikform, som dyrkedes af engagerede og historisk interesserede unge i små lukkede klubmiljøer. Den store krigsgeneration af unge tog revivaljazzen til sig. Man købte instrumenter og lærte sig at spille musikken efter pladerne. Man flokkedes hver uge i klubberne over hele landet og dansede til "Everybody Loves Saturday Night", "Over in the Gloryland", "St. Louis Blues", "High Society" og "Ice Cream", og jazzen blev for første gang herhjemme en selvstændig populærkultur med titusindvis af udøvere og publikummer.

Nogle af dem, der var med i de tidlige jazzklubber i Aalborg i starten af 1950'erne, var også med i januar 1956 ved stiftelsen af den jazzklub, vi har udnævnt til starten på jazzens lokale gennembrud som populærmusik/kultur.³² Klubben i Aalborg blev oprettet på initiativ af nogle unge fra et af byens boligselskaber – Østparken – deraf klubbens navn: East Park Jazz. I de år hvor jazzklubben East Park Jazz eksisterede i Aalborg – på forskellige lokaliteter i byen – blev den et samlingssted for unge, der ville høre moderne musik og danse, klubben blev et samlende socialt miljø for en hel generation af musikere og publikum.

En af de unge, der var med i de år, Kai Broberg, har i bogen om det traditionelle jazzorkester Gabadela samlet interviews og materiale om klubbens start og jazzmiljøet i byen. Det var de engelske revival orkestre, Chris Barber, Ken Colyer og andre, der blev den første inspirationskilde, men man var ikke musikalsk kræsne. Den første plade, der blev lagt på grammfonen hjemme på værelset, var Chris

³⁰ Jfr. "Jazzklubber: Hot Club de France har store planer", *JAZZinformation*, januar 1945, s. 6 og Pekka Cronow: "Was jazz invented in Paris in October 1932?" (paper), *The 9th Nordic Jazz Conference*, Helsinki 18.8.2010. Om jazzmiljøet og klubbernes udvikling i Danmark efter krigen, se artikler af Børge Roger Henriksen og Sven Møller Kristensen i *Jazzårbogen* 1958, s. 22 ff. og s. 58 ff.

³¹ Erik Wiedemann: "Ved klubsæsonens start", *Musikrevy*, oktober 1954, s. 32.

³² Se *Musikrevue*, nr. 3, marts 1950, s. 60. Se i øvrigt Ole Izard Høyers skildring af East Park Klubs historie i Knudsen m.fl.: *Fra Odd Fellow til East Park*, som det følgende om East Park Jazz støtter sig til.

Barber, men Benny Goodman's "Stardust" blev også spillet, og den vakte lige så stor begejstring. Broren Poul Erik Broberg fortæller i det følgende om starten på de to brødres musikerkarriere:

I en pladeforretning så jeg en plade med Benny Goodman, "Stardust". Jeg spurgte om jeg måtte høre den, og det lød spændende, og så tog jeg den med hjem. Og senere hørte min bror Kai den, og blev fuldstændig vild og sagde: "Jeg vil ha' en klarinet". Han vidste ikke, hvordan sådan en så ud, men han havde ørerne og kort efter købte han en klarinet og begyndte at øve sig på den. Det første nummer han prøvede at spille var "The Yellow Rose of Texas", og han blev fuldstændig blå i ansigtet af at spille på det her instrument. Og tre måneder efter lånte han mig penge, eller gav mig dem, til at købe min første jerntrumpet. Jeg prøvede den allerede i musikforretningen, og husker, at jeg kunne spille de første strofer af "Basin Street Blues" uden nogensinde før at have haft sådan et apparat i hænderne. Og så fandt jeg ud af, at det ku' jeg gøre det der. Og så begyndte vi at øve os sammen.³³

De unge musikere begyndte at spille jazz per gehør uden elementær viden om noder og uden forudgående instrumentalundervisning. De har sikkert ikke været klar over, at netop denne musikalske praksis, gehørstraditionen, altid har været et grundvilkår for jazztraditionen og den allerbedste metode til at tilegne sig jazzens fraserings og udtryk, dens særlige sprogtone.

For de enkelte personer i miljøet kunne det tage sig ud som lutter tilfældigheder, hvordan de blev grebet af jazz. For nogen var det en grammofonplade med Chris Barber, for andre naboen, der kom stikkende med en plade med Svend Asmussen, og for en tredje en koncert i Håndværkerforeningen,³⁴ men tilfældighederne fører sig selvfølgelig ind i et bredere billede af en ny generation af unge i 1950'erne, hvor den traditionelle jazzmusik blev et naturligt musikalsk omdrejningspunkt. Den blev i Danmark båret frem af kendte orkestre som Papa Bues Viking Jazz Band og senere Theis-Nyegaards Jazz Band, og ellers havde enhver større by og købstad sit eget trad-orkester. For krigsgenerationens unge blev 1950'erne et tiår i jazzklubbernes tegn.³⁵

Ved åbningsarrangementet i Restaurant Paafuglen mødte 350 unge op. Inden for et halvt år var der 500 medlemmer i jazzklubben, og i de gode år i første halvdel af 1960'erne talte den over 1.000 medlemmer. Når der var fuldt hus i barakken

³³ Kai Broberg: *Gabadela Jazzband – og andre Jazzfolk i Aalborg gennem mere end femogtyve år*, Munin 1986, s. 6.

³⁴ Pianisten Bjarne Jensen fortæller, at hans første jazzkoncert var koncerten med Cy Laurie i Håndværkerforeningen i 1953, men ellers var det naboen, der satte ham i gang ved at spille noget Svend Asmussen, Benny Goodman og så selvfølgelig Louis Armstrong for ham. Se Broberg: *Gabadela Jazzband*, s. 7-8.

³⁵ Se Olav Harsløf og Finn Slumstrup (red.): *Jazz i Danmark 1950-2010*, Politikens Forlag 2011, s. 43-48.

på Kong Christians Allé var der 200-300 unge mennesker. Da klubben startede i 1955-56, var initiativtagerne unge, der endnu gik i skole eller var i gang med en faglig uddannelse; der var en finsmed, en maler, en kemigraflærling, en litograf-lærling, to skoleelever og – ej at forglemme – inspektøren i boligselskabet. To af de senere bærende organisatoriske kræfter i klubben var revisor- og bankuddannede, gode faglige og liberale erhverv. Med tiden fik jazzklubben et nært samarbejde med elevforeningen på Aalborghus Statsgymnasium, som startede op i 1958 og undertiden holdt elev-arrangementer i barakken. En ny og voksende gruppe af gymnasieelever bidrog hermed til at øge publikumsgrundlaget for jazzen. De kom for at høre musik, danse og "socialisere". Talrige fotos fra klubarrangementer viser unge på dansegulvet med de frisurer og i det 'pæne' tøj, som hørte de tidlige tressere til, lyttende og diskuterende. Det sociale og fællesskabet var mindst lige så vigtigt som musikken. Kornettisten Trolle Henriksen oplevede det således:

"Det var jo mange gymnasieelever, der kom ude i Skovdalen. Det var ikke jazz-musikken, der trak dem, det var simpelthen det samvær der var, og det forum der var i Skovdalen. Det var ikke fordi de var specielt interesserede i om vi nu spillede "Wolverine Blues" eller et andet nummer. Men de skulle bare ud og danse."³⁶

Jazzklubben kom også til at danne ramme omkring et musikermiljø med massevis af amatørmusikere og orkestre, og de skarpe grænser mellem traditionelle og modernister, som kunne opleves andre steder, eksisterede ikke her. "Vi kom jo alle sammen fra Vejgaard", som det blev bemærket af en af de lokale. Musikere spillede med hinanden på kryds og tværs, og publikum kom til det hele. Efterhånden opstod nogle orkestre med forholdsvis stabile besætninger. Det før omtalte Gabadela, startet i 1961, blev det ene af byens førende traditionelle orkestre. Senere kom Trolle Behrens Wolverines til og Lime River Jazz Band, der blev gendannet i 1970'erne efter nogle års pause og stadig spiller den dag i dag.

De lokale amatørbands satte deres præg på klubben, udenbys orkestre blev hentet ind, når lejlighed bød sig, også kendte navne fra København spillede i East Park, Jesper Thilo, Birgit Brüel og mange flere, og højdepunkterne var store amerikanske navne som Dexter Gordon, Ben Webster, Art Farmer, Lee Konitz m.fl. Især en aften med legendariske Earl Hines i april 1965 blev husket. Hines blev hentet og kørt ud til barakken, der henlå i bælgravende mørke. Muligvis har gamle "Fatha" Hines for en stund overvejet, hvad han mon havde kastet sig ud i, men da dørene blev slået op, og han så den tætpakkede sal og ikke mindst det til lejligheden anskaffede sorte Hornung & Møller flygel, så lyste han op og gav de fremmødte en uforglemmelig aften, som de stadig taler om i Aalborg. Som det ofte var tilfældet, når store solister gæstede klubben, blev han akkompagneret af to lokale musikere, Morten Hansen og Jørgen Kureer på hhv. bas og trommer. For de lokale musikere kom de mange møder med store solister, hvad enten det drejede sig om

³⁶ Fra symposium om lokaljazzen på Center for Dansk Jazzhistorie 11.2.2011.

historisk jazz eller mere moderne toner, til at stå som skelsættende begivenheder i deres musikalske karrierer, musikalske møder som gav et løft til deres egen musikalske udvikling – Trolle Behrens spillede med Wild Bill Davison, Gabadela optrådte med Chris Barber, Jørn Særker akkompagnerede Dizzy Gillespie, Willy Moesgaard spillede ofte med Bent Jædig og Jesper Thilo og Søren Lundbye med James Moody – listen er lang.

East Park generationens orkestre blev aldrig professionelle musikere, og de fleste lærte aldrig at læse eller spille efter noder. Man lyttede til de nye (og gamle) grammofonplader, og hvis et orkester besluttede sig for at tage et nyt nummer på repertoire, blev det lyttet af fra pladen. Musikerne var amatører, og de blev gehørstraditionens seriøse forvaltere i de år. Bare det swingede – som Jørgen Hanefeldt-Møller siger i bogen om Gabadela:

... netop swinget er det interessante ved amatørjazzen. Jeg husker – med varme – en aften med Limeriver, hvor vi måtte spille "over tiden". Jubelen ville ingen ende tage. Det var denne blanding af god sound, god timing og drive tilsat den rette ånd, der gav swinget. Det er svært at forklare, men nemt at sanse, når man oplever det. Det er amatørens lod ikke at have tid til teknisk perfektion. Men at opleve jazzens kendetegn nummer ét – det swingende – kræver ikke teknik, men musikalitet. Her er amatører lige med den professionelle.³⁷

Dette er vel det nærmeste, man kunne komme amatørens musikalske credo.

Endelig blev klubben også ramme om et mere lukket socialt miljø og et kunstmiljø, som begge havde tilknytning til kredsen af amatørmusikere. "Jazzkredsen af 1962" havde nærmest karakter af en loge, hvis medlemmer i udgangspunktet var amatørmusikerne, men som med tiden udvidedes til også at omfatte andre af generationens mere anarkistiske jazztilhængere. Jazzkredsens funktion var primært af social karakter med ugentlige mødeaftner samt drageflyvninger og pindspil-turneringer som faste årlige højdepunkter. Pianisten Jørn Særker Sørensen, bassisten Kaj Vestergaard, trommeslageren Thorvald Odgaard og multiinstrumentalisten Karsten Amstrup var del af dette sociale netværk, og sammen udgjorde de desuden kernen i kunstnergruppen "Sæhrimner", der udstillede i "Galleri Sleipner", og de tog senere initiativ til dannelsen af Kunstpavillonen i Søndergade 20. Disse sociale og kunstneriske sammenslutninger udgjorde en selvbestaltet og stabil ryggrad i det aalborgensiske jazzmiljø i de efterfølgende årtier, og det var herfra de mange nye initiativer kom, når jazzten i perioder blev klemt i byens musikliv.

³⁷ Broberg: *Gabadela Jazzband*, s. 9.

FRA POPULÆRKULTUR TIL SUBKULTURER

Allerede fra slutningen af 1950'erne og starten af 1960'erne udfordredes jazzens status som ungdommens foretrukne populærmusik af først rock'n'roll og dernæst "pigtrådsmusikken", og jazz blev herefter del af et bredere defineret rytmisk musikmiljø i byen. Samtidig var der opbrud og omrokeringer i de rytmiske musikmiljøer, da der blev åbnet nye professionelle spillesteder og diskoteker. Jazzens miljøer blev også splittet op, efterhånden som nye musikergenerationer og nye jazzformer kom til.

Den gamle jazzklub lukkede ned i 1966, da Aalborg kommune opførte et kunstmuseum på grunden, hvor barakken lå. I ti år havde East Park været samlingssted for jazzmiljøet i Aalborg og mødested for nogle ungdomsårgange, der ville have et sted, hvor de kunne mødes, danse og diskutere. Jazzmiljøet var både et musikalsk og ungdomskulturelt miljø. Den position som populærmusik/-kultur blev nu overtaget af pigtrådsmusikken. Allerede et par år før jazzklubben lukkede, var der åbnet en 'Mælkepop' på Frederikstorv i Aalborg, og det blev i sidste halvdel af tresserne et samlingssted for en ny beatgeneration. Her kunne de høre tidens populære orkestre – Peter Belli og Rivalerne, Defenders og hvad de ellers hed, samt utallige lokale orkestre. Tressernes unge greb den elektriske guitar, hvor halvtredsernes havde kastet sig over trompeten eller banjoen. Men jazzen forsvandt ikke, blot fordi den ikke længere havde samme kulturelle status som tidligere.

I første omgang forsøgte to af de aktive fra East Park at videreføre jazzmiljøet på det nye sted "Katten" ved Mølleplads. "Katten" åbnede samme år, som East Park lukkede, men var altså et diskotek og ikke en klub. I starten fungerede "Katten" både som et spillested for lokale musikere og et mødested for jazzpublikummet, men med tiden fik stedet snarere karakter af "burlesque restaurant", fortæller Frank Søndergaard, den ene af de to initiativtagere.³⁸ Dette førte til, at musikermiljøet kort tid efter tog initiativ til at genoplive klubmiljøet, og det skete i 1968 med oprettelsen af jazzklubben "Slotsgade 27". Som i andre danske byer blev der også i Aalborg åbnet et jazzhus, altså et værtshus/restaurant, som skulle være et spillested for jazz, drevet på kommercielle vilkår. I København blev det Montmartre, i Århus "Tagskægget", og i Aalborg kom det til at hedde "Jazzhus Louis", og det åbnede i Jomfru Ane Gade i 1972. I løbet af et par år udkonkurrerede "Louis" såvel jazzklubben som "Katten", og Louis blev 1970'ernes mest populære samlingssted for ungdommen i Aalborg. Men i takt med at de nye populærmusikformer – beat, folk, fusionsjazz, osv. – fandt vej til plakaten og vandt et nyt og større publikum, fadede stedets jazzprofil gradvist ud og ophørte reelt i starten af 1980'erne.

Det er ikke stedet her at følge den kringlede historie om jazzmiljøets veje efter lukningen af East Park. Blot et yderligere spillested fra 1970'ernes Aalborg skal

³⁸ Frank Søndergaard: "Katten" (manuskript).

nævnes, nemlig "Multi-Maren", der var et græsrodsinitiativ, styret af et kollektiv af musikere og andre entusiaster, der ville et brugerstyret spillested, der – som navnet angav – skulle være åben for alle former for rytmisk musik – folkemusik, rock, jazz, visesang m.m. Det kunne minde om Vestergade 58 i Århus eller "Huset" i Magstræde i København, men var måske mere konsekvent i sin insisteren på at være et "multi-sted" for rytmisk musik af alle slags. Det vil ikke være forkert at se "Multi-Maren" som det logiske udslag af en udvikling i musikken, hvor de musikalske genrer i stigende grad blandedes – og blev til "fusionsmusik": jazz-rock, folk-rock, latin-jazz o.a.

Et sted som "Multi-Maren" var også udtryk for en ny generations ændrede identitet. I dele af 1970'er-generationen var identiteten i langt højere grad knyttet til kollektivtanken og tidens store politiske spørgsmål, modstanden mod Vietnamkrigen, Fællesmarkedet, atomkraften, etc. Og tilsvarende var generationens musikalske præferencer mere bredtfavnende og udogmatisk, ligesom publikum problemfrit favnede forskellige musikformer fra indisk musik til folkemusik, psykedelisk rock og elektrificeret jazz – fra Ravi Shankar til Frank Zappa og Weather Report. Det var en ungdomsgeneration, der var født ind i velfærdssamfundet. Hvor man i den kreds af unge, som stiftede East Park i midten af 50'erne, mødte unge med faglige uddannelser, var der i 70'erne og 80'erne en langt større andel af unge uddannelsessøgende, både blandt publikum og musikere, og i en by som Aalborg var der blandt de udøvende jazzmusikere et betydeligt islæt af musikstuderende fra konservatoriet, universitetet og seminarieret.

Jazzen og jazzmiljøet fortsatte, men nu under andre former. Det samlede miljø, der havde eksisteret fra midten af 1950'erne til midten af 1960'erne, blev splittet op, og fra slutningen af 1960'erne opstod et parallelforløb mellem klubmiljøerne – som de ældre amatørmusikere forblev tilknyttet – og de nye spillesteder, der virkede på kommercielle vilkår. Det var spillesteder med hver sin musikprofil, "Jazzhus Louis" havde i starten en klar jazzprofil, "Multi-Maren" en klar profil som bredtfavnende rytmisk spillested, i 1980'erne blev "Musikcafé Rendez Vous" stedet med den mest progressive jazzprofil i Aalborg, men med den klare ændring, at jazzen her blev til et koncertfænomen, hvor yuppie-segmentet primært *lyttede* til musikken ved cafébordene.

Men 1980'erne markerede også en yderligere opdeling af jazzmiljøet mellem den ældre generation af amatørmusikere – som stadig spillede den traditionelle jazz – og de nye generationer af unge jazzmusikere. Den generation, der havde været teenagere i slutningen af 1950'erne, lyttede stadig til musikken fra dengang, og de musikere, der havde spillet "Do You Know What It Means To Miss New Orleans", spillede den stadig op gennem 1980'erne og 90'erne, men nu på andre spillesteder. Den traditionelle musiks udøvere og publikum blev klemmt væk fra midtbyen og Jomfru Ane Gade af de nye generationer og deres musik. I stedet flyttede man væk fra centrum og fik sidst i 1980'erne og op igennem 90'erne et fast spillested ("Kompasset") i lystbådehavnen – hvor man samledes til "frokostjazz" om

lørdagen – og ellers spillede til private fester. Under de årlige jazzfestivaler, som startede i Aalborg i slutningen af 1980'erne, dukkede de frem fra subkulturens scener og spillede på byens torve og pladser; og så gendannede de i 1989 deres egen jazzklub, "Club Satchmo", som sørgede for at skaffe udenbys og udenlandske orkestre til Aalborg. Endelig begyndte de traditionelle orkestre 15 år senere at opsøge deres gamle publikum på byens plejehjem og ældrecentre. Trods lakuner gennem årene har klubformen været uløseligt forbundet med den traditionelle jazz som musikalsk, socialt og kulturelt fænomen.

Efter dens populærmusikalske højdepunkt i slutningen af halvtredserne er jazzen og dets publikum således blevet splittet op i flere musikalske subkulturer, som ikke har meget med hinanden at gøre, men lever af og med hver sine generationer af musikere og publikum. Mange beretninger fortæller ligefrem om vandtætte skotter mellem de forskellige subkulturer og deres musik, som dengang pianisten i Limeriver, Knud Lauridsen, med et par venner fra den traditionelle lejr tog til koncert for at høre nogle af de lokale bebop-musikere. Alt gik godt, indtil Knud og vennerne begyndte at føre længere samtaler, alt imens musikken spillede. Sådan var man vant til det i trad-miljøet, men dette gik dårligt i spænd med den moderne jazz og dens publikum, hvor den sociale praksis var koncertens med et andægtigt lyttende publikum. Knud og hans tradvenner måtte forlade koncerten i utide for ikke at komme i korpørligt klammeri.

KONKLUSIONER

Med denne artikel har vi forsøgt at anskue fænomenet jazz og jazzens spredningsveje ud fra en lokal synsvinkel. Vi har redegjort for, hvordan jazzen kom til byen, og hvordan det aalborgensiske publikum og musikerne tog musikken til sig. Vores arbejdshypotese var, at selvom jazzen kom til Aalborg bl.a. via plader og koncertbesøg, så fandt jazzen altid sin egen musikalske form og særlige kulturelle betydning på lokalsamfundets præmisser.

Det er vores opfattelse, at *jazzens spredningsveje* har været mere "tilfældige" og kringlede end det oftest fremgår af den jazzhistoriske litteratur, og at de lokale forudsætninger for at modtage musikken har været helt afgørende. Aalborg-eksemplet, som vi har set på i denne artikel, vidner om andre og ofte mere direkte forbindelser, som i tilfældet med Ole Bendtzen. Et andet eksempel var AFN, de amerikanske styrkers radio i Tyskland efter 1945, og den betydning stationen fik for den unge efterkrigsgeneration i Aalborg.³⁹ Der er dog ingen tvivl om, at fonogrammet blev den vigtigste del af spredningshistorien fra midt-1950'erne, først i form af 78'eren og EP'en, siden med LP'en og CD'en.

³⁹ Først et tiår senere fik jazzformidlingen plads i Statsradiofonien, som herefter blev en vigtig platform for jazzen, bl.a. med nyhedsformidling og oplysende programmer, læs herom i Tore Mortensen: *Fortællinger om jazzen, dens vej gennem Statsradiofonien, Danmarks Radio og DR.*, Center for Dansk Jazzhistorie og Aalborg Universitetsforlag 2010.

Af størst betydning for musikerne var måske det direkte møde med den gæstende jazzmusiker, som ofte blev igangsættende for vordende musikere, og som utallige oplevede som en nærmest religiøs vækkelse. Vi har indsamlet flere beretninger om de lokales møde med de store navne, Don Redman, Louis Armstrong, Albert Nicholas, Earl Hines, Ben Webster osv., og mange aalborgensiske amatør-musikere, traditionelle som moderne, kom selv til at optræde med deres idoler ved senere lejligheder. Sammenspillet med professionelle jazzmusikere var en vigtig musikalsk læreproces og kilde til inspiration for lokale musikere. Sådan havde det været lige siden de løse jamsessions i 1930'erne, og sådan er det stadig i dag.

Aalborg-eksemplet belyser også den anden side af spredningsprocessen, nemlig receptionen og modtagernes forudsætninger for at tage den nye musik til sig og popularisere den i forhold til det lokale miljø. Som Bruce Johnson udtrykte det: Jazzen "genforhandlede" under påvirkning af de lokale forudsætninger som led i den transnationale udbredelse.

Anskues jazzen som en *musikalsk praksis*, er det netop jamsessionen og improvisationen, der udgør selve kernen i dens egenart som en musikalsk gehørstradition. Når jazz i begyndelsen var en del af underholdnings- og dansemusikken, var der et modsætningsforhold mellem disse to musikformer; underholdningsmusikken spilledes af professionelle musikere, dvs. efter noder, mens jazzudøvelse per gehør fortrinsvis var et anliggende for amatørerne. Kun under halvprivate former kunne amatører og professionelle udøve jazzen sammen.

Det var den store ungdomsgeneration – "gør det selv"-generationen fra midt 1950'erne til midt 1960'erne – der overvandt denne konflikt. Man organiserede sig i et klubmiljø, der dannede ramme om amatørmusikken. De unge lærte jazzen ved at lytte til grammofoonplader og spille med koryfæerne, når de kom til byen. Klubmiljøet kunne mønstre utallige udøvere af især den traditionelle, men også den moderne jazz, og alle disse musikere ernærede sig gennem årene ved andet arbejde og forblev amatører.

Fra midt 1960'erne og frem var det fortsat amatørorkestre, der prægede byens musikliv, og byens musikuddannelser (universitetet, konservatoriet og seminarieret) skabte nye generationer af (amatør-)musikere, hvoraf enkelte senere blev professionelle. Byens forskellige bigbands opstod omkring disse musikuddannelser, og også disse blev en vigtig platform for nye generationer af jazzmusikere.

Selv om vi i vores fremstilling har sondret mellem jazzen som musik og som kultur, har det været vores overordnede opfattelse, at den som fænomen eksisterer både som musikalsk og social praksis, og at den skal forstås ud fra denne dobbelthed. Som populærmusik var jazzens funktionalitet overvejende knyttet til dansen, både i de første årtier, hvor den var en integreret del af underholdningsmusikken på byens danserestauranter, og også da den fik sit folkelige gennembrud i 1950'erne. I 1950'ernes selvorganiserede klubmiljø var der tillige en anderledes stærk sammenhæng i jazzkulturen, her var nemlig den musikalske og sociale praksis to sammenhængende sider af jazzen som populærmusik, ligesom

vi kan tale om et identitetsmæssigt fællesskab mellem jazzens udøvere og dens publikum.

Dette klubmiljø blev fastholdt op gennem 1970'erne og helt frem til i dag, hvilket fortrinsvis har været et generationsspørgsmål. For nogle af denne generations musikere blev New Orleans på det nærmeste en livsstil, man spillede – og spiller stadig – til street parades, begravelser og brunch-arrangementer som i New Orleans. Mange har besøgt jazzens Mekka, New Orleans, nogle endog flere gange; musikerne har spillet i New Orleans, studeret byens historie og arrangeret støttekoncerter til fordel for ofrene efter orkanen Catarina. Og publikum er fortsat det samme i dag som dengang, New Orleans jazzen er blevet en hel generations musikkultur.

Vi har sideløbende kunnet iagttage en gradvis ændring af jazzens kulturelle status fra midt-1950'erne, hvor den igen blev en del af det offentlige musikliv. Den revival-jazz, som blev populær efter 1945, havde ikke den samme glans af modernitet over sig som jazzen havde før krigen, og som den moderne jazz fortsat havde i efterkrigsårene. Men den havde en oprørskhed, den repræsenterede et brud med stive borgerlige normer og konventioner. Det var normbrydende, når "Det var på Frederiksberg" blev peppet op og udsat for et traditionelt jazzorkester. Efterfølgende – fra midt-1960'erne – blev der spillet jazz på professionelle spillesteder som ungdommens "gå-i-byen-musik", men nu som del af et bredere defineret rytmisk musikmiljø. Med årene blev jazz i højere grad en koncert-/lyttemusik – ligesom rock i øvrigt også blev lyttemusik. Jazzkoncerter blev lanceret som 'seriøse' arrangementer på linje med klassiske symfonikoncerter, en tendens som forstærkedes de følgende årtier på "Skråen" og de mange udendørs musikscener, som opstod med de årligt tilbagevendende jazzfestivaler. Med denne ændrede kulturelle praksis skete der også en ændring i jazzens sociale praksis, hvor man i højere grad var sammen om at lytte til musikken i det sociale fællesskab, som var knyttet til cafékulturen og koncertscenen.

Vi har benyttet termen *biotop* – som en samlende metafor for kulturlivets vækstbetingelser i en særlig lokalitet; vi sigter hermed til et afgrænset sæt af økonomisk-politiske, sociale og demografiske forudsætninger for et særligt kulturelt og musikalsk liv. I 1950'erne var det industribyens selvbevidste identitet, hvor kultur i det regerende politiske lederskabs selvforståelse primært var aktiviteter som sport, kolonihaver og folkebiblioteker og måske et byorkester. En af styrkerne ved det ungdomsmiljø, som blev bygget op fra midten af 1950'erne, var ganske enkelt, at det var organiseret af de unge selv, og at det var ramme om både en musikalsk og en social praksis. Vækstbetingelserne ændrede sig i 1970'erne og 80'erne, hvor gymnasieungdommen og uddannelsessøgende på universitetet, seminariet o.a. begyndte at fylde meget mere i byens sociale liv. 70'er-ungdommen definerede en ny og anderledes identitet end 50'ernes og 60'ernes, langt mere politisk og eksperimenterende; nok var 50'er-generationen fortrolig med alkohol, men ikke stoffer og mærkelige urter. Den kulturelle prægning fra ungdomsårene

blev hængende ved både East Park-generationen og den generation, der fulgte efter. For både den tidlige generation af unge og efterfølgerne i 1970'erne og 80'erne var der tale om generationsbetingede identiteter, i hvilken musik indtog en helt central rolle, både som ramme omkring det sociale liv og som en vigtig identitets-skabende faktor; og selv om de nok eksisterede samtidigt, var der tale om socialt og kulturelt klart adskilte miljøer.

Biotopen som metafor giver således en forståelse af de forskellige jazzmiljøer som dynamiske fænomener i stadig forandring. Hver ungdomsgeneration kastede sig over tidens nye jazzrytmer og jazzformer, mødtes i egne miljøer og fandt selv deres sociale rammer for musikken. De enkelte generationers musikere og fans har fastholdt deres foretrukne jazzstil i de efterfølgende årtier, mens de fysiske miljøer og sociale rammer omkring jazzudfoldelsen jævnlgt ændrede sig, enten som et resultat af den indbyrdes konkurrence mellem generationerne, eller i takt med at generationer ændrede deres musikforbrug med nye "gå i byen"-vaner.

I denne artikel har vi argumenteret for, at jazzen ikke blot var en amerikansk musik, der blev ført over Atlanten og derefter gjort populær af danske musikere. Vi har vist hvorledes den etablerede sig og slog rod i lokalsamfundet på musikernes og publikums egne sociale og kulturelle præmisser, dels inspireret af det direkte møde med amerikanske musikere, dels via de globale massemedieringer. Således har vi konstateret, at Aalborg-jazzen er at betragte som et *dansk* kulturfænomen, lige så dansk som Erik Ballings TV-serier og filmene med Olsen-Banden, hvis kendingsmelodi i øvrigt blev komponeret af Bent Fabricius Bjerre og indspillet af Papa Bues Viking Jazz Band i 1968.

KNUD KNUDSEN

LEKTOR

HISTORIESTUDIET

INSTITUT FOR KULTUR OG GLOBALE STUDIER

AALBORG UNIVERSITET

TORE MORTENSEN

LEKTOR

CENTER FOR DANSK JAZZHISTORIE

INSTITUT FOR KULTUR OG GLOBALE STUDIER

AALBORG UNIVERSITET

ABSTRACT

Jazz as Transnational Popular Culture: The Perspective of a Local Biotope

In the article, we explore the “diaspora of jazz”. The empirical foundation is our study of the development of jazz in the provincial town of Aalborg. The article takes its theoretical inspiration from Bruce Johnson’s critique of traditional historiography of jazz, portraying it solely as a history of the musical development of jazz. The argument is that jazz should not only be seen as a musical practice but also as a social and a cultural practice. Jazz was played in Aalborg from the early 1920s but didn’t receive its popular breakthrough until the mid-1950s. The general argument is that jazz in the 1950s represented a distinct musical practice – autodidact musicians learning the new music by listening to records, “do-it-yourself” in the words of Eric Hobsbawm, but that the social practice (jazz dancing) and the cultural practice (the self-organized club milieu) were just as important aspects of the break-through of jazz as popular music and culture. The traditional jazz (dixieland) remains to this day the favorite musical culture of the generation of the 1950s, when new generations in the 1960s and later turned to rock’n’roll, beat, folk or fusion music styles. Finally, we look at the channels of musical dissemination, being more “irregular” and intertwined than what is generally depicted in jazz literature.

ALLES ØYNE PÅ BROADWAY

AMERIKANSK INNFLYTELSE PÅ MUSIKALSCENEN I NORGE

■ SIGRID ØVREÅS SVENDAL

Verdens teatersjefer ser mot Broadway. Oktober 1958 blir alle tiders største sesong, er det forkynt fra teatrets Mekka, Broadway. Og det er ikke til å undre seg over at alle verdens teatersjefer følger rapportene fra New Yorks teatergate, som var det deres egen feberkurve. 74 prosent av alle uroppførte stykker i Europa har startet sitt seiersløp nettopp på Broadway.¹

Teaterrepertoaret i Norge i de første tiårene etter 1945 viser tydelig at amerikanske musikalene dominerte de store scenene. *Oklahoma!*, *Showboat*, *Kiss me Kate*, *Annie get your gun*, *My Fair Lady* og *West Side Story* ble raskt både økonomiske og publikumsmessige suksesser. Disse musikalene hadde alle skandinaviske premierer i perioden 1949 til 1965. Norge var ikke enestående, tvert i mot, de amerikanske musikalene var sterkt synlige i store deler av Europa etter 1945, i en tid hvor amerikansk kultur generelt hadde stor betydning.² Betyr dette at de norske teatrene ble amerikanisert i tiårene etter andre verdenskrig?

I denne artikkelen vil jeg se nærmere på hvorfor de amerikanske musikalene ble så populære som de ble. Artikkelens første del vil kartlegge hvordan musikalene fant veien fra USA til Norge, og med det identifisere hvilke overføringskanaler som var de viktigste. Musikalene *Kiss me Kate* og *West Side Story* brukes som illustrerende eksempler. Jeg vil også diskutere om musikalene ble ansett som populærkultur. Artikkelens andre del tar for seg mulig årsaker til at de amerikanske musikalene ble så dominerende som de ble. Kan populariteten forklares med det amerikanske kulturdiplomatiet under den kalde krigen, som i stor skala sendte ut amerikanske kulturuttrykk til resten av verden? Dersom musikalene utgjorde en viktig del av kulturdiplomatiet, kan det ha bidratt til gjennomslaget musikalene

¹ *Verdens Gang* (VG) 10.10.1958: "Verdens teatersjefer ser mot Broadway".

² Unntaket var Frankrike, som i større grad forholdt seg til egne, franske teateroppsetninger. For generell amerikansk kulturpåvirkning se for eksempel Richard Pells: *Not like US: How Europeans have loved, hated, and transformed American culture since World War II*, New York: Basic Books 1997.

fikk. Til sist stiller jeg spørsmål om overvekten av amerikanske musikalener på norske scener kan kalles amerikanisering.

PAKKELØSNING

I 1952 ble *Kiss me Kate* satt opp på Det Nye Teater i Oslo.³ Musikalen var skrevet av Cole Porter, og i Norge var det danske Sven Åge Larsen som hadde ansvaret for regi og koreografi.⁴ Han hadde noen år tidligere iscenesatt *Oklahoma!* i Norge, samt en rekke andre amerikanske musikalener i Sverige og Danmark. I programmet til *Kiss me Kate* kan vi lese:

Sven Åge Larsen er etter hånden særlig i Norden blitt ett meget kjent navn, opprinnelig danser og ballettmester er han etter hånden gått over til iscenesetting av operetter. [...] Han er spesialist på den moderne amerikanske operetten og avlegger hyppige besøk i Amerika for å sette seg inn i utviklingen av de amerikanske operetteoppførelser.⁵

Larsen representerer en interessant overføringskanal for de amerikanske musikalene. Han tok ofte turen til USA for å følge med på utviklingen da dette gjorde ham bedre rustet til å sette opp de amerikanske musikalene i Skandinavia.⁶ I 1959 iscenesatte Larsen *My Fair Lady* i Sverige og Danmark, og året etter var han ansvarlig for den samme musikalen i Norge.⁷ Denne oppsetningen ble kritisert for å være en "pakkeløsning", da Lars Schmidt, ved Nordiska Teaterbolaget som hadde kjøpt rettighetene til forestillingen, ønsket at de europeiske produksjonene skulle være helt like den amerikanske originalen.⁸

I dag er det vanlig at nyoppsetninger av kommersielle musikalsuksesser er blåkopier av originalen, men *My Fair Lady* var den første musikalen som representerte denne retningen, og det ble lagt merke til.⁹ De nordiske oppsetningene av *My Fair Lady* kopierte scenografi og klær, "medan Larsen härnade danser och delar

³ I dag Oslo Nye Teater.

⁴ Fornavnet hans figurer på ulike måter, med og uten d i Sven, med Å eller Aa og med og uten bindestrek. Larsen oppholdt seg lengre perioder i Sverige, og blir også omtalt som svensk-dansk. Larsen iscenesatte i Norge *Oklahoma!* i 1949, *Annie get your gun* i 1950, *Kiss me Kate* i 1952, *Pal Joey* i 1953 og *My Fair Lady* i 1959.

⁵ Teaterprogram for *Kiss me Kate* på Det Nye Teater, februar 1952. Tilgjengelig ved Teatersamlingen, Nasjonalbiblioteket i Oslo.

⁶ *Dagbladet* 03.05.1949: "Tre kunstarter må beherskes innen operetten. Sang-tale-dans"; *Dagbladet* 04.06.1949: "Ballettmesteren".

⁷ *My Fair Lady* ble skrevet av Alan Jay Lerner, med musikk av Frederick Loewe, og baserte seg på boka *Pygmalion* av George Bernard Shaw. Musikalen hadde Broadwaypremiere i 1956 og Londonpremiere i 1958.

⁸ Sven Åke Heed: "Operett och musikal", i Thomas Forser og Sven Åke Heed: *Ny svensk teaterhistoria, 1900-talets teater*, [Hedemora] : Gidlund 2007, s. 258-284, se s. 271.

⁹ Også på 1800-tallet hadde hele konsept av operaer blitt kjøpt inn og satt opp, men dette var første gang i moderne tid. Heed: *Operett och musikal*, s. 271.

av iscensättningen så gott han kunde, utan ersättning till upphovsmännen”.¹⁰ Ved å kopiere sentrale elementer i de amerikanske musikalene prøvde man å komme så nær originalen som mulig, i motsetning til om regisør og koreograf hadde laget nye danser og ny regi. Larsen skaffet seg kunnskap om originalversjonen for deretter å etterligne denne i de skandinaviske oppsetningene. Arbeidsmåten brukte han også i oppsetningen av *Oklahoma!* i 1949: ”Ellers følger jeg New York-oppsetningen. Noe forsøk på Bessermachen blir det ikke”.¹¹ Sannsynligvis brukte han samme metode også ved *Kiss me Kate*.

På denne måten ser vi hvordan teatrene som ønsket Sven Åge Larsen og hans kunnen om amerikanske musikal velkommen samtidig videreformidlet amerikanske musikalimpulser, og virket som kanal for amerikansk kulturpåvirkning. Uten Larsens interesse for de amerikanske musikalene og hans reiser til USA, hadde de skandinaviske oppsetningene av disse musikalene trolig sett annerledes ut. Vi ser også hvordan Lars Schmidt, som kontrollerte oppsetningene ved å inneha de skandinaviske, og av og til europeiske, rettighetene til musikalene, virket som en formidler av amerikanske musikal. ¹² Spesielt viktig ble hans rolle da han gikk inn i de kunstneriske prosessene og bestemte at de skandinaviske versjonene skulle være så like originalen som mulig, selv om dette opprinnelig ikke var et krav fra opphavsmennene. ¹³ ”Själv förstod jag att vi, för att lyckas, måste lära oss att ta det bästa från originalföreställningarna i New York och London. Snabb tanklages jag för att ha infört ”paketteater” – at föreställningen följde originalföreställningens riktlinjer”, skriver Schmidt. ¹⁴ Han vurderte pakkeløsningen som et premiss for suksess, og ønsket derfor å beholde så mye som mulig fra originaloppsetningene. Da kritikken kom henviste han til kontraktsvilkårene fra opphavsmennene, men har i ettertid innrømmet at valget om å kopiere originalen ble tatt av ham selv. ¹⁵ Dette ble aldri oppdaget av opphavsmennene, og som Schmidt selv skriver kunne det fått konsekvenser om det hadde blitt oppdaget, da han strengt tatt kunne bli tatt for plagiat. Teatrene i Skandinavia stjal de beste regi- og koreografiideene uten å betale for dem.

I april 1965, hadde *West Side Story* premiere på Det Norske Teatret, åtte år etter urpremieren på Broadway. Tekst og sanger var oversatt til nynorsk. Musika-

¹⁰ http://sv.wikipedia.org/wiki/My_Fair_Lady (20.09.2012).

¹¹ *Dagbladet* 3.5.1949: ”Tre kunstarter må beherskes”.

¹² Lars Schmidt etablerte Nordiska teaterförlaget, og reiste som ung til New York og skaffet seg rettighetene til en rekke amerikanske musikal, som *Oklahoma*, *Annie get your gun*, *Kiss me Kate*, *My Fair Lady* og *West Side Story*. Schmidt lanserte også skuespill av Tennessee Williams og Arthur Miller i Norden. En fastsatt sum ble betalt for å sette opp en musikal, i tillegg kom prosentandeler av billettinntekter og ekstra prosentandeler dersom originalkoreografi og –regi ble brukt. Teaterforlaget fungerte som et mellomledd mellom opphavsmennene og de skandinaviske teatrene som ønsket å iscenesette musikalene.

¹³ Se Lars Schmidt: *Mitt livs teater*, Höganäs: Bra Böcker 1995 for mer om dette.

¹⁴ Schmidt: *Mitt livs teater*, s.110-111.

¹⁵ Schmidt: *Mitt livs teater*, s.110-111.

len ble en enorm suksess i Oslo, på tross av at et engelsk-amerikansk turnéensemble hadde gjestet Oslo på sin Europaturné i 1962, og da spilte for fulle hus med hele 29 forestillinger.¹⁶ Filmen fra 1961 hadde også kun få år tidligere gått sin seiersgang.¹⁷ Det virket som det norske publikummet ikke fikk nok av *West Side Story*. Rikki Septimus, med sør-afrikansk bakgrunn, som selv danset i turnéversjonen som gjestet Europa og Skandinavia i 1962, hadde ansvaret for oppsetningen av *West Side Story* i Norge. Han spilte også en av hovedrollene og senere samme år iscenesatte han forestillingen i Stockholm. Forestillingen var en pakkelsøsning, på samme måte som *My Fair Lady*, som betød at det meste i den norske oppsetningen var lik originalen.¹⁸

West Side Story var en integrert musikal, hvor dans, sang og skuespill var integrerte deler i handlingen, i motsetning til tidligere forestillinger hvor sang- og dansenumre ofte avbrøt handlingen.¹⁹ Denne musikalen representerte en ytterligere forsterkning av de integrerte elementene, hvor dansen var et bærende element. Koreografien er derfor en vesentlig del av musikalen, og besto av en kombinasjon av klassisk ballett og jazzdans som fremsto som svært nyskapende og vanskelig. Utfordringen med denne koreografien ble også et tema for den norske pressen. "Hånden på hjertet: hadde De virkelig trodd at norske dansere ville være i stand til å makte denne kjempeoppgaven?", spurte en journalist i *Dagbladet* i forbindelse med den norske premieren. Septimus svarte: "Jeg var overhodet ikke skeptisk, men overbevist om at bare de fikk sjansen, så ville de ha guts nok, driv nok, til å klare det. Men først og fremst måtte de få anledning til å lære det nye "systemet" som koreografien i denne musicalen bygger på."²⁰ Systemet han viser til er koreografien laget av Jerome Robbins. Musikken i *West Side Story* ble skre-

¹⁶ Billettinntektene for de 16 første forestillingene av *West Side Story* som turnéelskapet gjorde i Norge utgjorde mer enn 600.000 NOK. For å bruke Jerome Robbins originale koreografi og regi måtte de ut med to prosent av billettinntektene, i dette tilfellet 12.000 NOK som ble betalt direkte til Robbins. The New York Public Library for the Performing Arts (NYPL), Jerome Robbins Dance Division, Jerome Robbins Papers (JRP), (S) *MGZMD 130, Series 1: Theatrical Productions, 1944-2000 and n.d., Box 88, Folder 6.

¹⁷ Filmversjonen av *West Side Story* hadde premiere i Norge 1. juli 1962.

¹⁸ Intervju med Main Kristoffersen 10.5.2005, Oslo; *West Side Story*, teaterprogram fra Det Norske Teateret, sesongen 1964/65. Teaterhistorisk samling ved Nasjonalbiblioteket, Oslo; *Aftenposten* 5.4.1965: "West Side Story"; *Dagbladet* 5.4.1965: "Fremragende koreografi".

¹⁹ *Oklahoma!* av Richard Rodgers og Oscar Hammerstein (II) hadde Broadwaypremiere i 1943, og regnes gjerne som den første integrerte musikalen. Se for eksempel Richard Kislán: *The Musical: a look at the American Musical Theater*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1980, s. 135-142.

²⁰ *Dagbladet* 5.4.1965: "West Side Story – lykkelig gjennomført på Det Norske Teatret". I 1961 ble en fellesskandinavisk oppsetning av *West Side Story* planlagt og det ble holdt auditions. Oppsetningen ble imidlertid skrinlagt fordi blant andre Schmidt, som innehadde rettighetene, mente at artistene ikke var gode nok til å rettferdiggjøre en skandinavisk oppsetning. Dette bidro trolig til den uttalte skepsisen i den norske pressen i forbindelse med den norske oppsetningen i 1965.

vet av Leonard Bernstein og teksten av Stephen Sondheim. Robbins sto for koreografi, regi og selve ideen til musikalen.

Rikki Septimus' tidligere erfaring som danser i musikalen var en forutsetning for at han kunne innstudere *West Side Story* med dens avanserte koreografi med norske dansere. Mindre endringer av trinn og bevegelser fant sted, noe som er naturlig i enhver læringssituasjon. Blant annet vet vi at noen bevegelsessekvenser ble forenklet på grunn av dansernes teknikk. Like fullt ble koreografien vurdert av flere anmeldere til å være svært lik originalen.²¹

Vi ser i begge tilfellene, *Kiss me Kate* og *West Side Story*, hvor viktige enkeltindividen var. Det var Sven Åge Larsen og Rikki Septimus som sto for den konkrete overføringen av de amerikanske impulsene. Interessant er det at de ansvarlige i begge tilfellene ikke selv var amerikanske, men representerte et slags mellomledd mellom de amerikanske musikalerne og de norske oppsetningene. Deres kunnskap om de amerikanske musikalerne var avgjørende. Sven Åge Larsen reiste til USA for å oppdatere seg, mens Rikki Septimus hadde førstehåndsføring etter selv å ha danset i *West Side Story*.²² Larsen oppfattet også seg selv som et mellomledd, da han i et avisintervju fortalte at han på en av sine USA-turer hadde kommet i kontakt med tekstforfatteren og musikalprodusenten Oscar Hammerstein og nå var "blitt en slags kontaktmann mellom ham og skandinaviske teater".²³

Både Larsen og Septimus arbeidet i alle de skandinaviske landene og var i høyeste grad transnasjonale aktører. Dette er illustrerende både for fenomenet amerikansk kulturpåvirkning, og for dansefeltet generelt. Det eksisterte ikke et adskilt norsk-amerikansk forhold, tvert i mot: I alle de tre skandinaviske landene ble den amerikanske musikalen populær, og personer som Larsen og Septimus virket som transnasjonale overføringskanaler. Overføringen foregikk også mellom landene, eksempelvis da *West Side Story* først ble satt opp i Norge, for deretter samme år å bli satt opp i Sverige.²⁴ Septimus var ansvarlig i begge oppsetningene, og hadde med seg både norske og engelske dansere fra oppsetningen i Oslo til Oscarsteatern i Stockholm. Det er legitimt å spørre seg om tilpasningene som ble gjort i den norske versjonen fulgte med til Sverige.²⁵

²¹ *Aftenposten* 5.4.1965: "West Side Story"; *Dagbladet* 5.4.1965: "West Side Story"; Intervju foretatt 10.5.2005 med Main Kristoffersen som danset og var koreografiassistent i den norske oppsetningen av *West Side Story*.

²² Rikki Septimus hoppet av den engelsk-amerikanske turneen som kom til Skandinavia i 1962, og etablerte jazzdansskole i København og ble en viktig formidler av jazzdansimpulser der. I Norge ble han først engasjert til å sette opp den amerikanske musikalen *Keisar Jones* i 1964. Året etter var han ansvarlig for *West Side Story*.

²³ *Dagbladet* 3.5.1949: "Tre kunstarter må beherskes".

²⁴ Danmark fikk sin danskspråklige premiere på *West Side Story* på Odense Teater 13. mai 1965. Gordon Marsh ble hentet inn som iscenesetter. *Teaterårbogen* 1964/65, s. 246.

²⁵ En forskjell ved den norske og den svenske oppsetningen av WSS var lengden på opplæringsperioden. I både den norske og den danske oppsetningen brukte koreografiansvarlig

Men overføringen kan ikke bli forklart ved enkeltindivider alene, konteksten er også svært viktig. Både Septimus og Larsen hadde nettverk, relasjoner og påvirkningsmuligheter til å få gjennomslag for sine ideer. Teatersjef på Det Norske Teatret i perioden 1960 til 1979, Tormod Skagestad, var utdannet dramaturg fra University of Wisconsin (1946-1948). Som det innledende sitatet viste var amerikansk teater en viktig rollemodell for europeiske teatre, og man kan anta at en teatersjef med utdanning fra USA personlig bidro med en vennlig innstilling til amerikanske musikaler og teater. Skagestads bakgrunn førte sannsynligvis til en lettere inngang for musikaler på Det Norske Teatret. Også teatersjefen på Det Nye Teater, Axel Otto Normann, var positivt innstilt til amerikansk teater og musikaler, og han viste stadig til hva som foregikk på teaterfeltet i USA i programheftene ved teateret.²⁶ De teatrene som valgte å knytte til seg mennesker med kunnskap til de amerikanske musikalene virket som en overføringskanal som videreførte impulsen til det norske publikummet.

MUSIKALEN SOM POPULÆRKULTUR

Hvordan ble den amerikanske musikalen oppfattet? Tilhørte den nye teatersjangeren populærkulturen, på tross av at den befant seg på teateret, et sted som gjerne var forbundet med høykultur. Anmelderne visste ikke helt hva som lå i sjangeren musikal, og det ser vi også i anmeldelsen av *West Side Story* i avisen *Dagbladet* 5. april 1965:

Hva er en musical? Er den amerikanismens operette, Mark Twain-tidens minstrelser på kulelager, er den popkunst? Det siste: ja – for så vidt som den vender seg til samme massepublikum som ukepressen, tegneseriene, slagerfabrikatene og D-filmproduksentene utnytter, det publikum som lar seg mates med sirup og action, det som heller vil se bilder enn å lese tekst, og heller gnåle lyd enn å føre samtaler.²⁷

Journalisten Paal Brekke plasserer her tydelig musikalen inn i en populærkulturell ramme, sammen med annen massekultur. Han viser til de vanlige amerikanske sjangrene som film, tegneserier, bildeblader og musikk, som alle ble vurdert som populærkultur, og som i en viss grad ble tatt til inntekt for å være forflatende

flere måneder på å trene opp danserne i forkant, mens i den svenske oppsetningen brukte Septimus kortere tid. Jazzdansen var kommet til Skandinavia på dette tidspunktet, men forskjellen var at man i Stockholm kunne ta utdanning i formen ved Balettakademien, hvor flere afroamerikanere ga undervisning. Noen av disse ble også engasjert i den svenske oppsetningen av *West Side Story* i 1965, som Walter Nicks og Dyane Gray.

²⁶ Et eksempel på dette er da Normann refererte fra festspillene i Edinburgh i 1959, hvor bl.a. Jerome Robbins Ballets U.S.A opptrådte. I programmet for teaterstykket "Å tie" ved Oslo Nye Teater, sesongen 1959/60, Teatersamlingen, Nasjonalbiblioteket.

²⁷ *Dagbladet* 5.4.1965: "West Side Story". Paal Brekke (1923-1993) var forfatter, og har blitt kalt modernismens far i Norge. Han har gitt ut flere bøker og diktsamlinger, i tillegg til å arbeide som kritiker.

og ha negativ innvirkning. Brekke fortsatte: "Poenget er vel at dette "publikum", så utnyttet kommersielt og så takknemlig (tror vi) matet, er gjort til masse, er kunstig oppkonstruert til mating til avtaker for millionprodukter. De (vi alle) er motstandsløst blitt presset inn i den fordømte askepott-drømmens sko, med hæl og tå kuttet av."²⁸ Brekke uttaler seg svært kritisk om hvordan publikum er gjort til masse. Publikummet er utnyttet og presset, riktignok uten motstand, inn i en uønsket retning. Hans argumenter er lett gjenkjennelige fra samme tidens anti-amerikanske holdninger, hvor man nettopp pekte på at amerikansk kultur var kommersiell og virket sløvende. Men selv om Brekke plasserer musikalen som en del av populærkulturen, og uttaler seg klart skeptisk til det tilhørende massepublikummet som lar seg mate og som heller vil se bilder enn å lese tekst, var han ikke utelukkende negativ til *West Side Story*:

En musical kan være *bare* pop: gi øyenslyst og ørenslyst, en tegneserie på jukebox. Den tas imot av dette publikum som er der for å ta imot, og som altså etterhånden *er* publikum. Men den kan også være noe å nå fram til, inn i, ned igjennom dette publikummet med. Og om man lurte med et lite fremmedelement i sirupen, en liten tå, en liten hæl til askepottsko. Litt av blodet også, litt av smerten utenfor den dovne foten, bare litt, men likevel: om man bevisst, gjerne dryppende av sukkerlake slik en speilsplint inn i oss, da er det allerede popkunst i en dypere betydning av ordet. I "West Side Story" er det full av slike splinter, og at de går ned på høykant, gjør dem ikke mindre viktige.²⁹

Brekke skiller her mellom musikalene som bare var pop, og dermed representerte det overfladiske, og musikalene som hadde en brodd i seg. *West Side Story* tilhørte den siste kategorien, selv om budskapet måtte "uttales, poengteres, kles med sjokoladevertrekk for å gli ned i oss".³⁰ Vi ser tydelig hvordan de amerikanske musikalene ble plassert i en populærkulturell ramme sammen med andre amerikanske kulturuttrykk, med massepublikummet som tilhørere. Samtidig skilte *West Side Story* seg fra dette ved å ha et innhold og en dypere mening.

De amerikanske musikalenes inntog på de skandinaviske scenene representerte uten tvil noe nytt, og var et skifte fra det tidligere operetterepertoaret. Stora Teatern i Stockholm deklarerer dette bruddet offentlig i forbindelse med premieren på *Annie get your gun* i 1949, da de i programmet skrev at den tysk-øst-errikske dominansen på operettens område nå var brutt:

Nu är det amerikanarna istället som levererar succéoperetterna. Med frejdigt mod har de gått in för att förnya konstarten. Stora teatern, som gärna vill följa med i dessa

²⁸ *Dagbladet* 5.4.1965: "West Side Story".

²⁹ *Dagbladet* 5.4.1965: "West Side Story".

³⁰ *Dagbladet* 5.4.1965: "West Side Story".

moderna strävanden, har glädjen introducera en av de sista årens största framgångar vid Broadway och i London. Operetten om Annie Oakley är en typisk exponent för den nya amerikanska skolan. Den spelas nu för första gången i Skandinavien på vår lyriska scen.³¹

Repertoarpolitikken ved Stora Teatern tok med dette en ny kurs, i den liberale og anti-tyske retningen, i følge teaterviteren Sven Åke Heed.³² Heed hevder at andre verdenskrig markerte et skille, ikke bare politisk, økonomisk og demografisk, men også kulturelt. Seiersmaktene dikterte vilkårene og det var deres kultur og livsstil som anga tonen i etterkrigstidens Europa. Man ønsket å se fremover og blikket ble rettet vestover mot den anglosaksiske verden:

På musikteaterns område innebar dette, enkelt uttryckt, att operetten, som förknippades med den gamla tysk-österrikiska kultursfären, långsamt fick ge vika för den nya moderna amerikanska musikalerna. Operetten som konstform ansågs hopplöst passé och kunde i bästa fall omges med ett nostalgiskt skimmer.³³

Her ser vi hvordan realhistoriske begivenheter som andre verdenskrig fikk konsekvenser for kunstens utvikling. Selv på musikkteaterets område var det et poeng å orientere seg bort fra Tyskland og mot seiersmakten USA.³⁴

Den amerikanske musikalerna fremsto moderne og tidsriktig med sin integrerte form og virkelighetsnære tematikk. Det var tydelig en etterspørsel etter de amerikanske musikalerna, for teatrene ønsket å iscenesette disse og etterspurte folk med tilstrekkelig kompetanse om de amerikanske musikalerna. Men kan det også ha vært andre faktorer som bidro til musikalernas popularitet? Gjennombruddet til abstrakt ekspresjonisme har av flere blitt forklart som en konsekvens av det amerikanske kulturdiplomatiets innsats i å fremme denne kunstreningen under den kalde krigen.³⁵ Kan det samme sies om musikalerna?

KULTURDIPLOMATI SOM SUKSESSFORKLARING

Skiftet fra europeisk, tysk-østerriksk, til amerikansk dominans fant sted i en tid da USA inteterte en massiv kulturdiplomatisk innsats, som blant annet førte til at en rekke orkestre og dansekompanier ble sendt på statsfinansierte turneer. De statlige turneene hadde blant annet til hensikt å møte de ensidige negative bildene av amerikansk kultur som eksisterte i Europa, samt å motvirke kommunis-

³¹ Heed: *Operett och musikal*, s. 267.

³² Heed: *Operett och musikal*, s. 266.

³³ Heed: *Operett och musikal*, s. 275.

³⁴ Heed: *Operett och musikal*, s. 275-276.

³⁵ Se feks Eva Cockcroft: "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum* 1974 vol.12, no.10, s. 43-54, Francis Stonor Saunders: *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, New York: Free Press 2000.

mens spredning.³⁶ I 1954 ble President's Emergency Fund for International Affairs etablert i USA. President Dwight D. Eisenhower hadde tidligere samme år annonsert at USA måtte ta "immediate and vigorous action to demonstrate the superiority of the products and cultural values of our system of free enterprise".³⁷ Penger ble bevilget for å sende ut orkestre, ballettkompanier, teatergrupper og sport. United States Information Agency (USIA) etablerte kontor i 91 land utenfor USA for blant annet å hjelpe til med organiseringen av disse turneene og bidra til økt oppmerksomhet og presse.³⁸ Dette var konteksten for det amerikanske kulturpresentasjonsprogrammet, som sendte suksessmusikalen *Hello Dolly* til Japan i september 1965. I en intern State Department rapport kan vi lese følgende:

Interim reported indicates that the selection of "Hello Dolly" and the subsequent performance were excellent. The selection of a Broadway musical to represent a facet of American culture was based on requests from the posts for this uniquely American form of theatrical presentation. The assignment of "Hello Dolly" to Japan was considered compatible with the type of free, modern society emerging in Japan that is, in itself, compatible with the nature and objectives of American society.³⁹

Rapporten forteller at valget av musikalen *Hello Dolly* var gjennomtenkt og vi ser hvordan kulturpresentasjonene ble koblet tett med politikk og samfunn. *Hello Dolly* var vurdert som passende for Japan, hvor man så en utvikling mot et fritt og moderne samfunn.⁴⁰ I følge rapporten ble *Hello Dolly* vist 25 ganger, og nådde over 60.000 publikummere, et meget høyt tall, og begrepet massepublikum er treffende.⁴¹ Musikaner var i dette tilfellet ønsket fra den amerikanske posten i Japan. Det er ingen tvil om at amerikanske musikaner var utrolig populære i store deler av verden i tiårene etter andre verdenskrig. Sitatet illustrerer at musikaner var anerkjent som en del av amerikansk kultur, også fra statlig side. Likevel var de ikke en prioritert del av State Departments kulturprogram. En gjennomgang av listene over hva State Department sendte hvor, viser at kun ytterligere tre musikaner var en del av kulturdiplomati-programmet. *Porgy and Bess* hadde stor suksess på sin turné i Asia, Latin-Amerika og Europa på midten av 1950-tallet, som-

³⁶ Se feks Naima Prevots: *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Middletown, Conn: Wesleyan University Press 2001 [1998] og David Cauter: *The Dancer Defects: The struggle for cultural supremacy during the Cold War*, Oxford: Oxford University Press 2003.

³⁷ Prevots: *Dance*, s. 11.

³⁸ Kenneth Alan Osgood: *Total Cold War: Eisenhower's secret propaganda battle at home and abroad*, Lawrence: University Press of Kansas 2006, s. 92.

³⁹ "Cultural Presentations Program of the Dep. of State" (66-67), i Group II, Series 1, Subseries 1, Box 47, Folder 26, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical collection (CU), Special Collection, University of Arkansas, Fayetteville, (AK).

⁴⁰ *Hello, Dolly!* var skrevet av Michael Stewart, med musikk og sangtekster av Jerry Herman, og hadde Broadwaypremiere i 1964.

⁴¹ Ibid.

meren 1955 turnerte musikalen *Oklahoma!* i Italia og Frankrike, og høsten 1966 turnerte *My Fair Lady* i Sovjetunionen som en del av det amerikanske kulturdiplomatiprogrammet.⁴²

I et internt *State Department-memorandum*, datert 18. desember 1961, finner vi en liste over hvilke kunstuttrykk som ville egne seg hvor.⁴³ Symfonier sto på førsteplass over hvilke amerikanske kulturuttrykk som ville passe best å sende til Vest-Europa. På andre plass kom moderne dans, fulgt av klassisk ballet, *musical comedy* og akademiske grupper på henholdsvis tredje, fjerde og femte prioritet.⁴⁴ Basert på denne listen ser vi at musikaler eller *musical comedys* som de også ble kalt, var en del av kulturprogrammet rettet mot Vest-Europa.⁴⁵ Men dersom en ser på hvilke presentasjoner som faktisk ble sendt ut, er det tydelig at musikaler likevel ikke var en prioritert sjanger. En rekke symfoniorkestre og dansekompanier gjestet Norge, men ingen musikaler kom som en del av det amerikanske kulturdiplomati.⁴⁶

Prioriteringslisten illustrerer at det amerikanske kulturdiplomati var avansert organisert. Verden var inndelt i regioner hvor en rekke faktorer ble tatt med i beregningen og ulike kulturpresentasjoner ble valgt til forskjellige steder. Symfonier og moderne dans var ansett for å passe det vest-europeiske publikummet bedre enn musikaler. Betyr dette at nordmenn elsket symfonier og ikke likte musikaler? Nei, tvert i mot var de amerikanske musikalerne som vi allerede har sett svært populære.

Listen kan vanskelig fortelle oss hvordan europeere forholdt seg til musikaler, men heller hvordan amerikanerne forsto europeisk kultursmak. Med andre ord illustrerer listen hvordan amerikanske kulturdiplomatibyråkrater trodde at europeerne anså musikalen. Musikalen var som vi har sett assosiert med populærkultur. I denne perioden eksisterte en sterk anti-amerikanisme og uttalt skepsis til amerikansk kultur, og da særskilt populærkulturen. Dette var en av grunnene til at kulturdiplomatiprogrammet prioriterte å sende ut representanter for høy-

⁴² "Cultural Presentations Program, Projects completed and approved for assistance, 1954-1965", Group II - Series 1, Subseries 1, Box 49, folder 10, CU, AK.

⁴³ "Cultural Presentations for fiscal 1963", Group II, Series 1, Subseries 1, Box 47, Folder 21, CU, AK. Listen baserer seg på tilbakemeldinger fra postene utenlands.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Øst-Europa og "Far East" hadde instrumentalister på førsteplass, Afrika hadde jazz, "the Near East" hadde sport og Latin-Amerika sto oppført med musikaler som førsteprioritet i "Cultural Presentations for fiscal 1963", Group II, Series 1, Subseries 1, Box 47, Folder 21, CU, AK.

⁴⁶ "Cultural Presentations Program, Projects completed and approved for assistance, 1954-1965", Group II - Series 1, Subseries 1, Box 49, folder 10, CU, AK. Listen inkluderer f.eks. Boston Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, New York Philharmonic, American Ballet Theatre og Martha Graham Dance Company. *Porgy and Bess* gjestet Norge i 1956, men denne er ikke oppført i noen av State Departments lister, og var trolig en privat arrangert turné i forlengelsen av den statlige.

kultur, som moderne dans og symfoniorkestre. Distinksjonen mellom høy og populærkultur er viktig her. Dette betyr ikke at musikaler ikke var anerkjent som en amerikansk kunstform, men kun at denne sjangeren ikke var prioritert i det amerikanske kulturdiplomatiets rettet mot Vest-Europa.

Når det gjaldt *West Side Story* sto denne i en særstilling på grunn av innholdet, hvor gatekampene mellom de hvite *Jets* og de puertoricanske *Sharks* utgjør rammen for kjærlighetshistorien mellom Tony og Maria. Det ble nemlig søkt om midler fra State Department for en *West Side Story*-turné, men søknaden ble avslått fordi musikalen "dwelt on an unflavorsome aspect of American life".⁴⁷ State Department fryktet at gjengene i musikalen skulle bli oppfattet som den typiske amerikanske ungdom. "Why, the argument goes, should we invite trouble when we could send 'My Fair Lady'" and a good time will be had by all."⁴⁸ I dette tilfellet var det innholdet og hvordan musikalen presenterte det amerikanske samfunnet, mer enn det populærkulturelle, som hadde betydning for avslaget. Det eksisterte som vi ser en kulturdiplomatisk kontekst, men musikalerne utgjorde kun en meget liten del av kulturpresentasjonene, og kulturdiplomati er dermed ikke forklaringen på den amerikanske musikalens suksess i Norge.

DEN MODERNE MUSIKALEN

De amerikanske musikalerne ble nesten uten unntak store økonomiske suksesser. Musikalerne lokket nye publikumsgrupper til teatrene, og ga generelt teatrene høye beleggstall.⁴⁹ Det var liten risiko forbundet med musikalerne, for i motsetning til de amerikanske teatrene som ikke visste om musikalen de satte opp ville bli en suksess eller ei, kunne de norske teatrene velge blant de musikalerne som allerede hadde gjort stor lykke både på Broadway og i London. Suksessen var nesten garantert, og for teatrene kunne motivasjonen for å iscenesette de amerikanske musikalerne blant annet være å snu regnskapet fra minus til pluss.

Det vil være vanskelig og til dels umulig å unngå amerikanske musikaler dersom man arbeidet innenfor musikk og teater på 1950- og -60-tallet. Musikalen var amerikansk og hadde utviklet seg her. Dette var storhetstiden for sjangeren, med 40- og 50-åra som de gyldne tiårene. De europeiske operettene var på vei ut. USA innehadde en slags hegemonisk posisjon innenfor musikalsjangeren i de første tiårene etter 1945. Dette hadde naturligvis sammenheng med økonomi, for mens Europa lå i ruiner etter krigen, opplevde USA en voldsom økonomisk og kulturell ekspansjon, som førte til at de kunne fortsette utviklingen fra mellomkrigsårene. Det er også relatert til det store publikumsgrunnlaget som fantes i USA og deres underholdningstradisjoner. Men hegemoniet kan også sies å være

⁴⁷ *New York Times* 28.4.1961: "'West Side Story' seeks U.S. subsidy".

⁴⁸ *New York Times* 13.9.1959: "Drama Mailbag: American in Moscow Explains Why 'West Side Story' Should Go There".

⁴⁹ Heed: *Operett och musikal*, s. 269.

et resultat av den inviterende holdningen de amerikanske musikalene ble møtt med andre steder. Dette kan sees som en kulturell parallell til Geir Lundestads argument om *Empire by Invitation*.⁵⁰ I tillegg hang dette naturlig nok også sammen med hvor gode amerikanerne var til å fremme sin egen kultur, og da spesielt populærkulturen.⁵¹ Som så mange andre amerikanske kommersielle og forbrukerprodukter ble også musikalene en selv-distribuerende handelsvare. De amerikanske musikalene reiste, praktisk talt på egenhånd, og gjorde stor suksess uavhengig av statlig hjelp. I dette tilfellet var ekspansjonen drevet av etterspørselen.

Innholdet og formen i de amerikanske musikalene var avgjørende for denne sjangerens gjennomslag. De tysk-østerrikske operettene presenterte i stor grad en overklasse med grever og baroner, sprettende champagnekorker og wienervalser, noe folk flest ikke kjente seg igjen i. I motsetning til dette fant man i de amerikanske musikalene et mer variert personalgalleri, ulike sosiale miljøer og mer realistiske konflikter som var gjenkjennelig for flere. Vi så i programteksten til Stora Teatern at den amerikanske musikalen ble omtalt som moderne, og teateret uttrykte eksplisitt et ønske om å "följa med i dessa moderna strävanden".⁵² Dette bekreftet også Sven Åge Larsen da han argumenterte for at de europeiske operettene trengte en fornyelse, en fornyelse man fant i Amerika: "Det moderne er det intime samarbeidet mellom instruktør og ballettmester. Helst at de er forenet i en og samme person".⁵³ Et slikt samarbeid førte til at koreografien var innorporert i handlingen, noe som skilte seg fra de eldre *Wieneroperettene*. Det samme gjaldt *West Side Story*:

Man følger forestillingen som noe tvers gjennom moderne. Ikke bare sukket, men stilen er sprunget ut av vår egen tid. Tallrike operettefilmer, allverdens show-business og hele Musical-genren i England og De forente stater har bidratt til å skape en ny teaterstil og til å omforme publikums smak.⁵⁴

Den amerikanske inspirasjonen representerte noe nytt som ble oppfattet som moderne, og dette var en av hovedgrunnene til at de amerikanske musikalene slo gjennom og ble dominerende på norske scener. Det "nye" besto av annerledes teaterteknikk, ny instruksjon, større tempo og presisjon, samt integrert dans og sang.⁵⁵

⁵⁰ Geir Lundestad: "Empire by Invitation? The United States and Western Europe, 1945-1952" i *Journal of Peace Research*, Vol. 23, No. 3. Sep., 1986, s. 263-277.

⁵¹ Se Victoria De Grazia: *Irresistible empire: America's advance through twentieth-century Europe*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press 2005.

⁵² Heed: *Operett och musikal*, s. 267.

⁵³ *Dagbladet* 03.05.1949: "Tre kunstarter må beherskes".

⁵⁴ *Aftenposten* 05.04.1962: "West Side Story".

⁵⁵ *Dagbladet* 3.5.1949: "Tre kunstarter må beherskes"; *Dagbladet* 4.6.1949: "Ballettmesteren"; *Aftenposten* 05.04.1962: "West Side Story".

Fascinasjonen for amerikanske musikaler må sees i sammenheng med den generelle beundringen for alt amerikansk som vokste i etterkrigstiden. Nordmenn, blant mange andre, lot seg fenge av amerikansk kultur, og spesielt amerikanske filmer, musikk, tegneserier, mote og dansestiler slo gjennom. Suksessen til de amerikanske musicalene kan forklares med realhistoriske hendelser som førte til en generell orientering mot det amerikanske etter andre verdenskrig, at musicalene fremsto innholdsmessig mer interessante enn de tysk-østerrikske operettene og at sjangeren i seg selv fremsto som ny og moderne. Omfavnelsen av amerikansk kultur gjaldt imidlertid ikke alle, flere kritiske røster fryktet den store påvirkningen ville ødelegge norsk kultur og føre til amerikanisering.

Dersom begrepet amerikanisering kun defineres som en prosess i retning av det amerikanske, kan man si at de norske teaterscenene og flere scener i Europa ble amerikaniserte. Utviklingen førte til at europeiske scener ble mer like hverandre og de amerikanske scenene da stadig flere iscenesatte de amerikanske musicalene. Uavhengig om man dro til Oslo, Berlin eller London, kunne man finne amerikanske musikaler som *Kiss me Kate* eller *West Side Story* på plakaten. Men disse produksjonene var stort sett oversatt til lokalt språk og delvis tilpasset lokale forhold. Amerikaniseringsbegrepet tar ikke høyde for denne typen tillempingsprosesser, som for eksempel Rob Kroes er opptatt av.⁵⁶ Selv om både *Kiss me Kate* og *West Side Story* var iscenesatt med den hensikt å være lik originalen, skjedde det flere lokale tilpasninger i begge musicalene. Dette kommenterte også Lars Schmidt selv:

En "paketteater" eller en kopia av en New York-föreställning kan aldrig bli den samma som originalet. Individiden – skådespelaren – regissören – kostymdesignern behandlar sitt material på sitt sätt och sätter sin prägel på arbetet. Varje solist tolkar sin roll annorlunda. Kostymer och dekorationer, ja hela utförandet blir annorlunda.⁵⁷

Denne endringsprosessen – noen ganger bevisst, men ofte ubevisst – tas det sjeldent høyde for når man snakker om amerikanisering. Generelt er amerikanisering et problematisk begrep, da det inneholder flere assosiasjoner. Noen vil hevde at amerikaniseringen var uønsket og påtvunget, mens andre vil være opptatt av hvordan den amerikanske kulturen virket på bekostning av den nasjonale kulturen. Om vi ser på *Kiss me Kate* og *West Side Story* er det åpenbart at de amerikanske musicalene var ønsket. Interessant nok var de også i stor grad initiert og iscenesatt av skandinavere, og i liten grad av amerikanere. Det er også vanskelig å se hvordan nasjonal kultur ble hemmet. Det var heller de tysk-østerrikske operettene som måtte vike, og ikke elementer av norsk eller nordisk kultur. Tvert i mot,

⁵⁶ Rob Kroes: *If you've seen one, you've seen the mall: Europeans and American mass culture*, Urbana : University of Illinois Press 1996, s. 175-178.

⁵⁷ Schmidt, *Mitt Livs Teater*, s. 111.

vil jeg argumentere, de amerikanske musikalerne og impulsene herfra førte til en utvikling hvor man etterhvert eksperimenterte med musikalsjangeren, og lagde egne norske musikaler som f.eks. *Bør Børson Jr.* fra 1974. Alles øyne var på Broadway, og inspirasjonen og fascinasjonen for de amerikanske musikalerne var stor, men den norske musikalscenen endte likevel ikke opp som en imitasjon av New Yorks berømte teatergate.

SIGRID ØVREÅS SVENDAL

STIPENDIAT

INSTITUTT FOR ARKÆOLOGI, KONSERVERING OG HISTORIE

UNIVERSITETET I OSLO

ABSTRACT

All Eyes on Broadway: American Influence on Musicals in Norway

American musicals dominated the Norwegian theatre stages in the decades after 1945. Musicals like *Oklahoma!*, *Kiss me Kate*, *Annie get your gun* and *West Side Story* premiered in Norway between 1949 and 1965. How and why did the American musical become so popular? This article uses the musicals *Kiss me Kate* and *West Side Story* as case-studies, and shows how important individuals were as transfer channels. These individuals were highly transnational – using all of Scandinavia as work area. Musicals were regarded as American and were often defined as popular culture, rather than high culture. Furthermore, the article discussed different reasons for why the American musicals became so popular. The American musicals did not play an important part in the American cultural diplomacy program during the Cold War, and their impact can't be explained by this motivation. The success of the American musicals can, however, be explained by a general orientation towards U.S. and American culture in the Scandinavian public, and the fact that both content and form appeared more interesting and modern than the previous European operettas that used to dominate the Norwegian theatres.

CLIFF TIL BRATISLAVA!

ROCK, POP OG ANDRE VESTLIGE IMPULSER I 1960'ERNES TJEKKOSLOVAKISKE UNGDOMSKULTUR

■ PETER BUGGE

I efteråret 1964 strømmede tjekker og slovakker i stort tal i biografen for at se en ny tjekkisk filmmusical, *Starci na chmelu* (omtrent: 'Humleplukkerne'), instrueret af Ladislav Rychman og med manuskript af Vratislav Blažek.¹ Filmens ramme kunne dårligt være mere tjekkisk og socialistisk – en gruppe studenter, der tilbringer sommeren på brigadearbejde som humleplukkere på et kollektivbrug – men filmen fremstår helt igennem som en ode til ungdommelig individualisme sunget i en umiskendeligt vestlig toneart.

Åbningsscenen slår straks tonen an: tre unge mænd klædt i sort og med elektriske guitarer kommer gående over en bakketop, mens de spiller en popsang med kraftige ekkoer af *The Shadows*. Teksten er en pædagogisk påmindelse til alle forældre: "Historien, I får at se/og som begynder så sært/den kunne jeres barn opleve/om familien vil det eller ej". Filmen følger den spirende kærlighed mellem Filip og Hanka, som begge – skønt de arbejder hårdt og ærligt – skiller sig ud fra kollektivet; Filip fordi han i hemmelighed har indrettet et rum på et loft, hvor han kan læse og sove i fred, og Hanka fordi hun holder af smart tøj. De to ender med at tilbringe en nat sammen i Filip's loftskammer, og uanset at de siden bliver bortvist fra brigaden og skolen for deres regelbrud, ligger de unges og filmens sympati entydigt hos de to. Som de tre guitarister konkluderende synger: "Hvis du vil holde dig ung, kan du ikke leve dit liv efter en færdiglagt køreplan".

Popmusik og dans, tøj fra "Tuzex. Eller helt fra Paris",² sex før ægteskabet, popsangere med elektriske guitarer som autoritative stemmer (nærmest som koret i

¹ *Starci na chmelu*. Československý film, premiere 18. september 1964. Instruktør: Ladislav Rychman. Manuskript: Vratislav Blažek. Musik: J. Bažant, V. Hála & J. Malásek. Koreografi: Josef Koníček. Kamera: Jan Stallich. I hovedrollerne Vladimír Pucholt og Ivana Pavlová.

² *Tuzex* blev oprettet i 1957 som et system af butikker, der mod hård valuta eller særlige valutakuponer solgte vestlige og andre attraktive forbrugsgoder til diplomater, turister og tjekkoslovakiske statsborgere, som på forskellig vis havde fået adgang til kuponerne. Butikkerne tilbød en ventil for efterspørgslen efter vestlige varer, samtidig med at regimet fik adgang til en del af den hårde valuta, landets borgere af forskellige grunde lå inde med. Lignende butikker blev indført i de øvrige socialistiske stater først i 1960'erne. Jiří Knapík, Martin Franc a kol.: *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967, Svazek II. P-Ž*, Praha: Academia 2011, s. 963-965.

et græsk drama intervenserer de tre af og til for at uddrage en morale af begivenhederne), regelbrydende individualistiske unge som filmens helte – tilsammen udgør det et interessant udsagn om sociale og kulturelle normer i Tjekkoslovakiet midt i 1960'erne. Ikke blot slap filmen gennem filmcensuren uden problemer, dens enorme popularitet førte til, at historien blev udgivet i bogform i 1965 i 25.000 eksemplarer, rigt illustreret og med en indlagt single med filmens sange.³ Ifølge den tjekkisk-canadiske forfatter Josef Škvorecký blev sangene så populære blandt unge tjekker og slovakker, at deres æstetiske og filosofiske effekt kunne sammenlignes med virkningen af det bedste fra Beatles.⁴

Beatles selv var langt fra ukendte i Tjekkoslovakiet på den tid. Da det statslige pladefirma *Supraphon* i 1964 lancerede fem singler med hjemlig rock- og popmusik, de første udgivelser i genren, var det største hit en coverudgave af Beatles-sangen *From Me to You* med Karel Gott og gruppen *Olympic*.⁵ Året efter blev Beatles-filmen *A Hard Day's Night* vist bredt i tjekkoslovakiske biografer, og i 1966 udkom en bog af Miroslava og Jiří Černý, *Poplach kolem Beatles (Postyret omkring Beatles)*, som i alt væsentligt lignede tilsvarende publikationer i Vesteuropa: talrige fotos af bandet, dets historie iblandet anekdoter og citater – alt hvad en fan kunne ønske sig. Kun referencer til Beatles' anti-racisme og anti-kirkelige synspunkter og til et interview, de fire havde givet til *Daily Worker*, fremhævede bogens proveniens.⁶

Alt dette udfordrer gængse fremstillinger af den amerikansk-engelske popkulturs udbredelse i Europa. Ofte ignoreres Østeuropa helt, idet det implicit eller eksplicit forudsættes, at regimerne dér i deres ideologisk betingede had til alt amerikansk og kapitalistisk i vidt omfang blokerede for "infektioner" vestfra.⁷ Den østeuropæiske rocks historie bliver således udlagt som en permanent kamp

³ Vratislav Blažek: *Starci na chmelu*, Praha: Nakladatelství politické literatury 1965. Citaterne ovenfor er fra s. 4 og s. 20. Filmcensuren analyseres af Milan Bárta: "Cenzura československého filmu a televize v letech 1953-1968", *Securitas Imperii* 10, 2003, s. 5-58; se især s.16 og s. 30-33.

⁴ Josef Škvorecký: *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, Montreal: Peter Martin Associates Ltd 1971, s. 53.

⁵ Se <http://www.youtube.com/watch?index=34&playnext=1&v=FHLH7-SE2XE&list=PLEAD213A2F74011D0> for en samtidig TV-opførelse af sangen (21.3.2013).

⁶ Miroslava Černá & Jiří Černý: *Poplach kolem Beatles*, Praha: Panton 1966. Bogen udkom i et førsteoplæg på 26.000 eksemplarer og blev siden genoptrykt. Den voldsomme tjekkiske 'Beatlemania' var genstand for en udstilling på det tjekkiske nationalmuseum i 2010, hvorfra der foreligger et underholdende og informativt katalog, *Beatlemánie!*, med tekst på tjekkisk og engelsk.

⁷ Se f.eks. begrundelsen for trods bogens lovende titel helt at udelade Østeuropa i Axel Schildt & Detlef Siegfried (red.): *Between Marx and Coca-Cola: Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, New York & Oxford: Berghahn Books 2006, s. 7. Tony Judt: *Postwar: A History of Europe since 1945*, London: William Heinemann 2005, gør et prisværdigt forsøg på at medtænke Østeuropa i en samlet europæisk efterkrigstidshistorie, men Judts skildring af 1950'ernes og 1960'ernes kulturelle amerikanisering og reaktionerne derpå begrænser sig til Vesteuropa, måske ud fra en ide om, at fænomenet ikke var relevant øst for Jerntæppet. Judt: *Postwar*, s. 347-353.

mellem konservative magthavere og rebelske musikere og fans, som Timothy Ryback programmatisk erklærer i sin klassiske *Rock Around the Bloc* fra 1990. Sin overordnede tese til trods må Ryback indrømme, at rocken i Tjekkoslaviet i midt-1960'erne kunne blomstre stort set uhindret af statslig intervention, et forhold han lidet overbevisende forklarer med "*kaos i partiledelsen*".⁸ Tjekkisk rock-historiografi fremhæver generelt 1960'erne som en guldalder for den hjemlige rock, dog uden nøjere at analysere årsagerne til myndighedernes tolerance.⁹

Trods de markante forskelle på indretningen af politik, økonomi og kulturliv vest og øst for Jerntæppet forekommer det derfor uproduktivt at analysere receptionen og effekten af den 'vestlige' ungdomskultur i Tjekkoslaviet i en *rent* politisk optik, ligesom det er forkert at tro, at der i vestlige demokratier ikke fandt politisk intervention i populærkulturen sted. Som det vil blive søgt påvist i det følgende, udgjorde 'regimet' i Tjekkoslaviet i 1960'erne en kompleks størrelse, hvis holdninger og adfærd ikke blot dikteredes af doktriner, men også af fremherskende normer i samfundet som helhed og af skred i disse.¹⁰ I det perspektiv bliver den tjekkoslovakiske reaktion på den amerikansk-engelske udfordring trods afgørende forskelle på demokrati og diktatur sammenlignelig med responsen i f.eks. Danmark.

ROCKENS VEJ TIL TJEKKOSLOVAKISKE UNGE OG TIL OFFENTLIGHEDEN

Den tjekkoslovakiske rockhistorie begynder nogenlunde samtidig med den danske og har lignende kilder: unge mennesker fandt musikken via udenlandsk radio, især Radio Luxembourg, men også *Radio Free Europe* (RFE), den amerikanske

⁸ Timothy W. Ryback: *Rock around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, Oxford: Oxford University Press 1990, s. 6, 67 og 74. Etiketten 'kaos' kan med nogen rimelighed siges at dække over Antonín Novotnýs sidste måneder som partileder i efteråret 1967, men ellers ikke. For oversigter se også Sabrina Petra Ramet: "Rock Music in Czechoslovakia," i Sabrina Petra Ramet: *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Boulder – San Francisco – Oxford: Westview Press 1994, s. 55-72; Tony Mitchell: "Mixing pop and politics: rock music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution," *Popular Music* 11, 1992, s. 187-203. Begge lægger som Ryback hovedvægten på konfrontation og repression.

⁹ Vojtěch Lindaur & Ondřej Konrád: *bigbít*, Praha: Torst 2001; Miroslav Vaněk: *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*, Praha: Academia 2010. Forholdene i Slovakiet adskilte sig ikke væsentligt fra de tjekkiske, jfr. Ľuboš Jurík & Dodo Šuhajda: *Slovenský bigbít*, Bratislava: Slovart 2008.

¹⁰ Den tjekkoslovakiske udvikling fulgte generelt tendensen i Sovjetunionen og de socialistiske nabolande. Især den sovjetiske politik var naturligvis retningsgivende, men perioder af liberalisering eller stramning over for rockmusik forløb ikke helt synkront i de forskellige lande, der altså havde en vis kulturpolitisk autonomi. Se foruden Ryback: *Rock around the Bloc*, Sergei I. Zhuk: *Rock and roll in the Rocket City: the West, identity, and ideology in Soviet Dniepropetrovsk, 1960-1985*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 2010; Michael Rauhut: *Beat in der Grauzone: DDR-Rock 1964 bis 1972 – Politik und Alltag*, Berlin: Basis Druck 1993; Mark Fenemore: *Sex, thugs and rock 'n' roll: teenage rebels in Cold-War East Germany*, New York: Berghahn Books, 2007; Richard Stites: *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*, Cambridge: Cambridge University Press 1992.

hærs *AFN Munich* eller piratsenderen *Radio Veronica*. Mange blev smittet af Elvis Presley, Bill Haley og Little Richard og optog musikken på spolebånd (det tjekkiske firma *Tesla* producerede spolebåndoptagere fra 1956), hvis ikke de i særligt heldige tilfælde fik den på grammofonplade. Omkring 1958 dukkede de første amatørorkestre op i Prag, Bratislava og rundt omkring i provinsen, og trods lejlighedsvisse politiindgreb – primært begrundet i vandalisme og forstyrrelse af den offentlige orden – fandt man overalt scener at spille på.¹¹ Der er således ligheder med udviklingen i Danmark, hvor adgangen til amerikanske grammofonplader i 1950'erne var besværliggjort af strenge restriktioner på import af varer fra USA, og hvor rocken derfor først kom til landet som en dans, og musikken oftest bestod af danske kopiudgaver af amerikanske hits. Ikke før i 1963 åbnedes det første egentlige rockspillested i København.¹²

De tidlige 1960'ere så en eksplosiv vækst i antallet af bands i Tjekkoslaviet, etableringen af de første faste scener og spillesteder for rock og pop, og de første skift fra amatør til professionel status. Kort sagt en ganske hurtig overgang fra officiel repression og mistro til tolerance og accept.¹³ Rock and roll kunne ses på film allerede i 1957 og på TV i 1960, men det var isolerede fænomener.¹⁴ Det første officielle gennembrud kom i 1963 med lanceringen af *Melodie*, et specialtidsskrift for jazz og populærmusik, som også snart begyndte at bringe artikler om rock og folk. Lubomír Dorůžka, chefredaktør fra 1964 til 1971, har fremhævet det briti-

¹¹ Vaněk: *Byl to jenom*, s. 154-162, 206-218; Lindaur & Konrád: *bigbít*, s. 13-19; Jurík & Šuhajda: *Slovenský bigbít*, s. 15-25; Aleš Opekar: "Bigbeatové šlápoty (Obrazy z rockových dějin českých)" č. 1-12, *Rock & Pop*, 7, 1996 - 8, 1997, fundet på: <http://www.popmuseum.cz/stories/stories.php?q=bbs0000&l=cz> (21.3.2013).

¹² Charlotte Rørdam Larsen: "'Først og fremmest er det fordi han er englænder ...' En udeladt dimension i eftertidens opfattelse af rock'n'roll-receptionen i Danmark i tiden 1955-1960", s. 3-4. Tidligere tilgængelig på: <http://www.rockhistorie.dk/default.asp?side=58/Larsen.pdf>; Annemette Kirkegaard: "Den danske rockmusik i 1960'erne og dens forhold til Amerika" i Søren Hein Rasmussen og Rasmus Rosenørn: *Amerika i dansk kulturliv 1945-75*, Odense: Syddansk Universitetsforlag 2010, s. 185-211, især s. 188-190; Niels W. Jacobsen, Jens Allan Mose, Egon Nielsen: *Dansk Rock'n'Roll – anderumper, ekstase og opposition. En analyse af dansk rockkultur 1956-1963*, Tappernøje: Mjølner 1980, s. 96-167; Torben Bille (red.): *Dansk Rockleksikon 1956-2002*, København: Politikens Forlag 2002, s. 482.

¹³ Ifølge bystyret i Prag var der næsten 200 aktive "beatgrupper" i Prag i 1963, næsten alle på amatørbasis eller med halvprofessionelle musikere, se Lubomír Dorůžka: *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, Bratislava: Opus 1978, s. 107. En rapport af 29. september 1964 til Tjekkoslavakiets Kommunistiske Partis Centralkomite (aftrykt i Vaněk: *Byl to jenom*, s. 576) nævner ca. 250 bands i Prag alene, mens Jiří Donné: "Brno šedesátých let ovlivněné big beatem", anslår antallet af grupper i Brno og omegn i 1960'erne til over hundrede, de fleste stiftet efter 1964. <http://www.popmuseum.cz/stories/stories.php?q=hbb0408&a=0&l=cz> (21.3.2013).

¹⁴ Det skete i filmen *Snadný život* ('Et let liv'), instrueret af Miloš Makovec med manuskript af Milena Tobolková. Den 18. maj 1960 viste tjekkoslavisk TV et klip med bandet *Sputnici*, se Opekar: "Bigbeatové šlápoty 2 og 6" (reference som i note 11) og et interview med Milena Jelinek (Tobolková): <http://www.radio.cz/en/article/104940> (21.3.2013).

ske tidsskrift *Melody Maker* som model for, hvad han tilstræbte med *Melodie*.¹⁵ Også *Mladý svět* (*Den unge verden* – siden 1959), et bredt anlagt ugeblad for unge, begyndte at bringe artikler om pop, rock og beslægtede fænomener, og i 1964 introducerede den tjekkoslovakiske radio en hitparade samt året efter et nyt dagligt program, *Mikrofórum*, helliget hjemlig og international pop og rock. Tilrettelæggerne var Miroslava og Jiří Černý, de senere Beatles-skribenter.¹⁶

I medier, rapporter og blandt udøverne selv herskede der i øvrigt stor usikkerhed om, hvordan den nye musik skulle benævnes. I de sene 1950'ere brugte aviser og officielle dokumenter "*rock and roll*" (eller "*rock'n'roll*"), men fra først i 1960'erne dukkede også udtrykket "*big beat*" op, siden ofte skrevet fonetisk tilpasset som "*bigbít*". Udtrykkets oprindelse som samlebetegnelse er uklar. Nogle hævder, at den var forsøg på at undgå det ideologisk ladede "*rock and roll*", mens den i andre kilder fremstår som en betegnelse for den Beatles-inspirerede musik, der efterfulgte 1950'ernes amerikanske rock.¹⁷ Hverken udøvere, publikum, journalister eller myndigheder formåede i 1960'erne at trække klare grænser mellem pop, rock og (big) beat, så også her bruges begreberne intuitivt snarere end systematisk klassificerende.

Et væsentlig motiv bag skabelsen af *Mikrofórum* var et ønske om at lokke unge tjekiske og slovakiske lyttere væk fra *RFE* og andre vestlige stationer, som for at tiltrække de samme lyttere krydrede deres nyhedsudsendelser med rockmusik.¹⁸ Med eller uden denne politisk-instrumentelle brug af musikken både øst og vest for Jerntæppet var resultatet, at rock i løbet af 1960'erne blev en legitim musikalsk udtryksform i det socialistiske Tjekkioslovakiet. Også i Danmark skulle der massiv konkurrence fra *Radio Luxembourg* og fra piratsenderen *Radio Mercur* til, før den kulturelt konservative og paternalistiske ledelse i Danmarks Radio tilod "*Top Tyve*" i 1962 og oprettede P3 som et reservat for pop og rock året efter.¹⁹

¹⁵ Lubomír Dorůžka: *Panoráma paměti*: Praha, Torst 1997, s. 401-407; Knapík & Franc: *Průvodce kulturním děním I*, s. 540.

¹⁶ Knapík & Franc: *Průvodce kulturním děním I*, s. 362-363, 558, 567-568; Dorůžka: *Populárna hudba*, s. 135-137; Jiří Černý beretter detaljeret om sin tid som musikjournalist på *Mladý svět* (til 1965) og ved radioen i Jaroslav Riedel: *Kritik bez konzervatoře: Rozhovor s Jiřím Černým*, Praha: Galén 2006, s. 18-40. Der var jævnligt sammenstød – til tider med ubehagelige konsekvenser – med konservative kulturfunktionærer, men også ofte en høj grad af redaktionel frihed.

¹⁷ Vaněk: *Byl to jenom*, s. 25; Dorůžka: *Populárna hudba*, s. 64-65; Lindaur & Konrád: *bigbít*, s. 16.

¹⁸ Lindaur & Konrád: *bigbít*, s. 25. Om *RFE*'s betydning se også Ryback: *Rock Around the Bloc*, s. 86-88, og Arch Puddington: *Broadcasting Freedom: The Cold War Triumph of Radio Free Europe and Radio Liberty*, Lexington: The University Press of Kentucky 2000, s. 136-141. Helt til 1968 forsøgte regimet at jamme *RFE*, mens man allerede i 1960 fjernede støjsenderne fra *Radio Luxembourg*. Se Prokop Tomek: "Rušení zahraničního rozhlasového vysílání pro Československo", *Securitas Imperii* 9, 2002, s. 334-367, især s. 349-356.

¹⁹ Henrik Nørgaard: *Pirater i æteren. Radio Mercur og Danmarks Commerciale Radio. Dansk reklameradio fra Øresund 1958-62*, Odense: Danmarks Grafiske Museum/Dansk Pressemu-

Fra omkring 1966 kan man tale om en egentlig popindustri i Tjekkoslavakiet, skabt i tæt symbiose mellem musikere, managers, pladeindustri og radio og TV. Den 20.-22. december 1967 kunne den *Første Tjekkoslaviske Beatfestival* således finde sted i den prestigøse *Lucerna-sal* i centrum af Prag, en begivenhed der resulterede i flere pladeudgivelser. Skønt *middle-of-the-road-pop* dominerede TV-sendepladen, fandt rock også vej til skærmen, især i 1968-69. Store, ofte tv-transmitterede musikfestivaler var vigtige scener for popmusikere fra hele Østeuropa som *Sopot Musikfestivalen* i Polen (fra 1961), der udviklede sig til et østeuropæisk modstykke til Eurovisions Melodi Grand Prix, og *Bratislavas Lyre*, søsat i 1966 som Tjekkoslavakiets store popfestival-flagskib. Organisatorerne håbede, at placeringen i Slovakiets hovedstad kunne trække turister til fra Ungarn og ikke mindst fra nabobyen Wien, hvilket medførte en kompliceret balanceakt mellem kunstneriske, kommercielle og politiske hensyn.²⁰

Besøg af vestlige stjerner var også af økonomiske grunde en sjældenhed, men i november 1965 gav Manfred Mann nogle opsigtsvækkende koncerter i Prag, Bratislava og den lille provinsby Uherské Hradiště. I 1968-69 formåede især *Bratislavas Lyre* at tiltrække en række store navne, og at de største stjerner virkelig var blevet hvermandseje illustreres af, at den slovakiske partiavis *Pravda* den 11. april 1968 bragte en notits med den simple overskrift "*Cliff til Bratislava*". Selv kommunistpartiet var nu på fornavn med Cliff Richard, som dog i sidste øjeblik måtte aflyse sin koncert (han vendte tilbage i 1970 og 1975), så kun *The Shadows* gæstede Lyren ligesom bl.a. Julie Driscoll. I 1969 var *Beach Boys*, som også gav koncert i Prag, festivalens udenlandske hovednavn, mens *Nice* spillede på den anden beatfestival i Prag i december 1968.²¹

seum 2003, s. 230-244. Se også Anja Mølle Lindelof: *Rockens Rulletekster. En undersøgelse af dansk TVs formidling af rock 1951-1988*, Ph.d.-afhandling, Afdeling for Musikvidenskab, Institut for Kunst og Kultur, Københavns Universitet 2007, s. 36-46. Overalt i Vesteuropa var radio og TV et statsreguleret område med forskellige former for og grader af censur over for moralsk, æstetisk og politisk upassende indhold. Judt: *Postwar*, s. 343-346, 373.

²⁰ Dorůžka: *Panoráma paměti*, s. 407; Dorůžka: *Populárna hudba*, s. 144-150; Josef Alan: "Alternatívni kultura jako sociologické téma" i Josef Alan: *Alternatívni kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, Praha: Nakladatelství Lidové Noviny 2001, s. 11-59, især s. 16-17. Ivan Klimeš: "Písně pro zasněného řezníka (a lid této krajiny). Televize a pop-kultura v Československu 60. let", *Dějiny a Současnost* 27, 2005, s. 30-34; Lenka Bálintová: "Bratislavská lýra v kulturnopolitickom kontexte šesťdesiatych rokov 20. storočia", *Historický časopis* 52, 2004, s. 67-86.

²¹ *Pravda* 11.4.1968: "Cliff do Bratislavy"; Jurík & Šuhajda: *Slovenský bigbít*, s. 380-386; Vaněk: *Byl to jenom*, s. 190-194, 228. En af grundene til, at *Bratislavas Lyre* kunne tiltrække så store navne var båndet til Dezo (Dežo) Hoffmann, en slovakisk-jødisk fotograf, som i 1960'erne arbejdede nært sammen med Beatles, Rolling Stones, Cliff Richard og andre, og som trods sin emigration fra Tjekkoslavakiet i 1934 bevarede gode kontakter i det gamle hjemland. <http://www.slovenskezhranicie.sk/sk/udalost/191/dezo-hoffmann-dvorny-fotograf-beatles-v-objektive-100-vyrocia-narodenia> (21.3.2013). Billeder fra besøgene i Tjekkoslavakiet kan ses i Norman Jopling: *Cliff Richard and the Shadows. Around the World in Pictures with Dezo Hoffmann*, London: Virgin 1985, s. 103.

Således frigjort, støttet og inspireret integrerede tjekkoslovakisk beat og rock musikalsk og æstetisk stadig hurtigere britiske og amerikanske trends, det være sig uniformerne fra Sgt. Pepper eller californiske hippieattituder. Retrospektivt hævder den tjekkiske musikjournalist Josef Vlček, at den vestligt inspirerede ungdomskultur var så udbredt, at "*en mellemskoleelev, som i 1967 ikke kendte i det mindste de basale navne og begreber inden for populærmusik og rock, var en social outsider.*"²² Modsat i Stalintiden stod 'socialistisk' således ikke længere i absolut modsætning til 'vestligt', og der var flere årsager til, at det kunne komme så vidt.

SOCIALISTISK FRITID, FORBRUG OG KOMMERS

I 1953 rystedes det kommunistiske styre af Stalins død den 5. marts og af den hjemlige partileder Klement Gottwalds bortgang kun ni dage senere. For at forebygge social uro introduceredes en række tiltag til at forbedre befolkningens levestandard. Også kulturpolitisk kom det til små lempelser, og efter fem års næsten komplet isolation åbnede landet sig forsigtigt. Tjekkoslovakiet genoptog sit medlemskab af UNESCO, et fransk teatergæstespil i 1955 var det første vestlige besøg siden 1948, og vestlige film fandt så småt vej til tjekkoslovakiske biografer og festivaler. I 1956 reagerede tjekkoslovakiske forfattere, studenter og andre intellektuelle stærkt på Khrusjtjovs 'hemmelige tale', men forbedringerne i den brede befolknings kår gjorde, at det ikke kom til større konfrontationer, sådan som man så det i Polen og Ungarn. Regimet tæmmede fra 1957 kulturelitterne med en blanding af nye stramninger og taktiske indrømmelser, der skulle mindske grundlaget for kritik. Blandt andet decentraliserede man styringen af kulturlivet, hvilket gav øget regional og lokal fleksibilitet – et forhold, der senere kom de mange amatørorkestre til gode.²³

Vejen til statslig accept af 'ikke-ideologisk' populærkultur blev dog især banet af et skift i regimets syn på privat konsum. Khrusjtjovs doktrin om fredelig sameksistens betød, at kommunismen nu skulle bevise sin overlegenhed ved at "indhente og overhale" Vesten i forbrug og levestandard. I hele Østeuropa sås derfor en ny accept af mode, stil og luksus som positive aspekter af livet i en socialistisk stat. I Tjekkoslovakiet erklærede tidsskriftet *Žena a móda (Kvinden og Moden)* i 1957, at man nu ville dække globale trends, hvilket i de følgende år kom til udtryk i rosende artikler om især fransk og italiensk mode. Tjekkoslovaikiets succes ved Verdensudstillingen i Bruxelles, *Expo 58*, var både et udtryk for og et enormt skulderklap til de nye modernistiske tendenser i landets design, arkitektur og mode.²⁴

²² Josef Vlček: "Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let", i Alan: *Alternativní kultura*, s. 201-263, citat s. 201. Festivalen var arrangeret som en konkurrence for 23 tjekkiske og slovakiske bands. Vinderen blev den slovakiske gruppe *The Soulmen*. Lindaaur & Konrád: *bigbít*, s. 39-41; Jurík & Šuhajda: *Slovenský bigbít*, s. 129-139.

²³ Knapík & Franc: *Průvodce kulturním děním I*, s. 26-31; Vaněk: *Byl to jenom*, s. 380-383.

²⁴ Susan E. Reid & David Crowley (eds.): *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. Oxford & New York: Berg, 2000, s. 1-24; Lenka Kalinová: *Spo-*

Bestræbelserne på at kultivere og æstetisere private og sociale rum fandt også udtryk i en ny interesse for takt og tone. For eksempel var selskabsdans efter 1948 blevet stemplet som borgerlig, men nu blev den igen en nærmest obligatorisk komponent i en anstændig opdragelse. Godt hjulpet på vej af indførelsen af lørdagsfri eksploderede udbuddet af 'lette' former for underholdning. Prag og andre store byers centrum revitaliseredes med neonlys, rekonstruerede butiksgader og et væld af nye små teatre og scener, hvis repertoarer dyrkede komedie, kabaret og musik, ofte i samme program. Ifølge Ryback var der næsten 600 kabareter og natklubber i Tjekkoslovakiet i de tidlige 1960'ere, mens Prag alene havde over halvtreds scener for musik og teater. Mange af disse satsede på et ungt publikum i takt med, at fjernsynet slog igennem som det primære underholdningsmedium for de lidt ældre.²⁵

Sammen med den kulturelle åbning kom det i 1960'erne til en stærk vækst i tjekkers og slovakkers personlige møder med 'Vesten', hvilket igen smittede af på hverdagskulturen. I 1963 blev reglerne for ind- og udrejse liberaliseret, og antallet af tjekkoslovakiske statsborgere, der besøgte et kapitalistisk land, mere end tredobledes fra 62.610 i 1961 til over 200.000 i 1967, mens antallet af indrejsende vestfra i samme periode steg fra 102.600 til over 800.000. Turistindustrien blev en væsentlig kilde til hård valuta, hvilket fik regimet til at øge investeringerne i forsyninger og service i især Prag.²⁶ Også messer og kulturudstillinger nød godt af den nye åbenhed. Brnos internationale handelsmesse fokuserede på maskinindustri, men alene i 1964 valgte over 680.000 at besøge den amerikanske pavillon, et udtryk for en enorm nysgerrighed efter "the American way of life". I 1965

lečenské proměny v čase socialistického experimentu: K sociálním dějinám v letech 1945-1969, Praha: Academia 2007, s. 244-249; Daniela Kramerová & Vanda Skálová: "Nový život, nový styl? Umění, design a životní styl na přelomu padesátých a šedesátých let dvacátého století", i Daniela Kramerová & Vanda Skálová: *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Praha: Arbor Vitae 2008, s. 200-233; Knapík & Franc: *Průvodce kulturním děním I*, s. 1094. Udviklingen faldt sammen med, at "velstandens æra" for alvor meldte sig i Vesteuropa og med den også en ny status for europæisk design og stil, ofte defineret i modsætning til USA. Se Judt: *Postwar*, s. 324-353, 383-384.

²⁵ Ryback: *Rock Around the Bloc*, s. 37; Kramerová & Skálová: *Nový život, nový styl?*, s. 205-213. I Tjekkoslovakiet steg antallet af TV-licenser fra 172.000 i 1957 til 1,5 millioner i 1963. I 1969 havde næsten alle husholdninger fjernsyn.

Jarmila Cysařová: "Československá televize a politická moc 1953-1989", *Soudobé dějiny* 9, 2002, s. 523; Pavel Janoušek (red.): *Dějiny české literatury 1945-1989. III. 1958-1969*. Praha: Academia 2008, s. 79-90, 564-567.

²⁶ Jan Rychlík: *Cestování do ciziny v habsburské monarchii a v Československu. Pasová, vízová a vystěhovalecká politika 1848-1989*. Praha: ÚSD AV ČR 2007, s. 59-61, 83; Martin Franc: "Výkladní skříň socialismu. Obchod s potravinami v Praze v 50. a 60. letech 20. století", i Zdeněk Kárník & Michal Kopeček: *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu V*, Praha: Dokořán 2005, s. 222-240. Liberaliseringen omfattede også rejser til andre socialistiske stater, især Polen og Ungarn, hvilket bidrog til udbredelsen af rock og anden ungdomskultur.

tiltrak udstillingen *Graphic Arts USA* over 160.000 besøgende i Prag alene, og den blev også vist i Bratislava.²⁷ Store dele af især bybefolkningen kunne således få et vist indtryk af livet i de kapitalistiske lande.

Økonomiske faktorer bidrog ligeledes til den ændrede kurs over for pop og rock. Som Dorůžka fastslog i 1978 "udgør musikindustrien også i de socialistiske lande en betydningsfuld gren i økonomien... det ville være forkert at tro, at økonomiske aspekter i populærmusikken simpelthen ikke eksisterer i et socialistisk samfund... også [her] virker markedets lovmæssigheder."²⁸ De statslige pladefirmaer *Supraphon* og *Panton* havde budgetter at overholde, og derfor kunne de ikke fuldstændig ignorere købernes smag. Ung musik solgte godt (de fem første popsingler alene i over 400.000 eksemplarer), og det kunne finansiere mere kunstnerisk ambitiøse eller politisk korrekte udgivelser. Guldplader og diverse kåringer blev snart en integreret del af industriens selvprofilering, og der opstod et helt segment af musikere, managers, agenturer og lignende med en økonomi, der lå meget langt fra den gennemsnitlige norm i en socialistisk stat. Der kunne også tjenes hård valuta på musikinstrumenter. Allerede i 1957 begyndte statsfirmaet *Resonet* med stor succes under navnet *Futurama* at eksportere en modificeret kopiudgave af en *Fender Stratocaster*. George Harrison, Jimmy Page og andre spillede på *Futurama* i de tidlige 1960'ere.²⁹

Fra midt i 1960'erne begyndte de bedste bands at turnere i Polen og Ungarn og sågar i Vesteuropa. *Matadors* spillede et halvt år i Schweiz i 1967-68 og igen i 1969 i München ved en tysk opførelse af musicalen *Hair*, mens *Olympic* gæstede Paris i efteråret 1968 ledsaget af det tjekkoslovakiske fjernsyn. *Supraphon*, som tjente godt på eksport af klassisk musik, så en potentiel valutakilde i pop og rock, og fra 1967 var firmaet ligesom andre tjekkoslovakiske agenturer og kunstnere repræsenteret ved den årlige musikbranche-festival MIDEM i Cannes. Man søgte primært at sælge popstjerner som Karel Gott, men så sent som i 1971 lancerede *Supraphon* en eksportudgave af det let psykedeliske rockband *Blue Effects* album fra 1969, *Meditace* ('*Meditation*') under titlen *Kingdom of Heaven* og med tekster på engelsk.³⁰

²⁷ Den tjekkoslovakiske politik over for USA var dybt ambivalent, idet regimet søgte at finde en balance mellem ønsket om forbedrede handelsrelationer med en udbredt mistilid til amerikanske intentioner. Foruden grafikudstillingen besøgte også *The Good Look of Fashion USA* Prag i 1967. Begge udstillinger havde tidligere været vist i Sovjetunionen. Tomas Tolvaissas: *America on Display: U.S. Commercial and Cultural Exhibitions in the Soviet Bloc Countries, 1961-1968*, Upubliceret ph.d.-afhandling, Rutgers University, New Jersey 2007, kap. 3.

²⁸ Dorůžka: *Populárna hudba*, s. 144, 146, 150.

²⁹ *Beatlemánie!* Praha: Národní Muzeum 2010, s. 11 (udstillingskatalog); Se også: <http://blog.sharemyguitar.com/the-beatles-guitar-heroes-22-%e2%80%93-george-harrisons-58-resonet-futurama/> (21.3.2013)

³⁰ Præsident Antonín Novotnýs søn ledede den tjekkoslovakiske delegation til MIDEM i 1968. Ifølge Dorůžka var en væsentlig grund til den beskedne import af vestlige plader til Tjekko-

REGIME, IDEOLOGI OG ROCK

I kras modsætning til Ryback fremhæver Jolanta Pekacz, at der ofte var en tæt symbiose mellem rock og regime i Østeuropa. Ved siden af den "officielle" ideologi havde styrerne også, hævder hun, en "operativ" ideologi, som var langt mere fleksibel og med tiden dominerede håndteringen af musikpolitikken. Mere provokerende hævder hun, at rocken i Østeuropa afspejlede denne ideologiske dobbelthed, idet mange rockmusikere trods en formel dyrkelse af individualisme, uafhængighed og oprørskhed formåede at indrette sig fint i de socialistiske strukturer: "Thus, on the operative level both rock and the socialist state went hand in hand: rock incarnated the weaknesses and corruption of the system within which it functioned."³¹

Pekacz har en relevant pointe, idet regime og musikere som vist fandt veje til fredelig sameksistens, men tesen må nuanceres. Opportunisme og kynisme fyldte mere i 1970'erne og 1980'erne end i de 'uskyldige' 1960'ere, og snarere end en monolit, som efter behov manøvrerede mellem dogmatisk og pragmatisk ideologi, var det kommunistiske styre institutionelt og ideologisk en sammensat størrelse. En funktionær i Centralkomiteens sekretariats afdeling for kultur, en musikjournalist, lederen af en lokalafdeling i ungdomsforbundet og den kommunale bureaukrat, der autoriserede afholdelsen af lokale koncerter, var alle dele af 'regimet', men de kunne sagtens både have og udtrykke divergerende holdninger til rock.³² Musikken var ny og derfor ikke kanonisk udlagt af Lenin, og politisk var den et relativt marginalt fænomen. Det gav plads til, at ikke blot ideologi og doktrin, men også bredere samfundsnormer kunne påvirke regimet, hvorved grænsen mellem styre og samfund i mødet med rocken og dens ledsagefænomener viste sig porøs.

Pionererne inden for tjekkoslovakisk rock var især studenter og andre unge medlemmer af landets kulturelle og sociale eliter, bl.a. fordi de havde relativt privilegeret adgang til instrumenter, båndoptagere og plader fra Vesten.³³ Snart bredte interessen sig dog til alle sociale strata. Jiří Donné beskriver de rockdyrkende nonkonforme unge i Brno i de tidlige 1960'ere (de lokale modstykker til en-

slovakiet i 1960'erne mangel på hård valuta, snarere end politik. I stedet købte *Supraphon* licenser, så hjemlige kunstnere kunne indspille de vestlige hits. Dorůžka: *Panoráma paměti*, s. 431-437; Vaněk: *Byl to jenom*, s. 175-176; Lindaur & Konrád: *bigbít*, s. 45, 53. En af *Blue Effects* sange kan ses på: <http://www.youtube.com/watch?v=ckNMjjxNWGk> (21.3.2013).

³¹ Jolanta Pekacz: "Did rock smash the wall? The role of rock in political transition", *Popular Music* 13, 1994, s. 41-49, citat s. 44.

³² Brugen af det officielle, stærkt ideologisk stilerede sprog var både kontekst- og positionsbestemt. En forfatter til en resolution fra Centralkomiteen eller en leder i partiavisen *Rudé právo* ('Rød ret') var forpligtet på dette sprog i et helt andet omfang, end en musikjournalist eller ungdomslederen normalt ville være.

³³ Opekar: "Bigbeatové šlápoty 6" (reference som i note 11). Charles Michael Elavsky: *Producing "Local" Repertoire: Czech Identity, Pop Music, and the Global Music Industry*, upubliceret ph.d.-afhandling, University of Illinois at Urbana-Champaign 2005, s. 101.

gelske *mods* og *teddy boys*, franske *blouson noirs* eller tyske *Halbstarker*) som en socialt heterogen gruppe, hvoraf mange befandt sig i udkanten af samfundet. Og blandt de cirka 4000 unge mænd tilbageholdt under kampagnen mod langt hår i efteråret 1966, var der ifølge politiet 69 % ufaglærte, ca. 20 % lærlinge og kun ca. 6 % studerende, måske fordi sidstnævnte havde mest at miste ved en konflikt med myndighederne.³⁴

Trods omfattende søgen har den tjekkiske historiker Miroslav Vaněk kun fundet få rapporter og resolutioner om rock m.v. i parti- og ministerialarkiver, et tegn på at fænomenet ikke sås som et større problem. Rapporter sidst i 1950'erne understregede især, at rockkoncerter kunne føre til forstyrrelse af den offentlige orden, og at musikken indgik i de kapitalistiske staters propaganda, hvorfor man dels burde slå ned på excesser i al offentlig optræden, dels tilbyde hjemlig jazz og dansemusik i radioen samtidig med Radio Luxembourgs udsendelser.³⁵ I 1962 hæftede Partiets ideologiske kommission sig især ved den elektrisk forstærkede musiks æstetiske og moralske mangler og citerede en vis kammerat Macourek for, at en "lytter ved sin radio ikke vil være i stand til at skelne, om man sang om fædrelandet eller om samleje." Samme rapport citerede dog også den russiske jazzsanger Leonid Utjosov for, at "jazz ikke er et synonym for imperialism og en saxofon ikke et instrument for kolonialisme",³⁶ en afspejling af den rehabilitering af jazzten, som havde fundet sted fra de sene 1950'ere, og som førte til afholdelsen af den første internationale jazzfestival i Prag i 1964. Stalintidens kobling af alt vestligt med 'kapitalistisk', 'dekadent' og 'fjendtligt' var under hastig afvikling, og da den kommunistiske musikvidenskab først frikendte jazzten for at være degenereret, kosmopolitisk og falsk og dernæst fra forpligtelsen til at have en 'national' tone, var vejen banet for analoge argumenter for, hvorfor også pop, big-beat eller rock kunne have en legitim plads i paletten af tjekkoslovakisk populærmusik.³⁷

Uanset etikette tvang musikkens hastigt voksende popularitet Centralkomiteens Ideologiske Afdeling til i september 1964 at udarbejde en ni sider lang "Rap-

³⁴ Judt: *Postwar*, s. 347-348; Jiří Donné: "Brněnský rock'n'roll 2: Mezi kolotoči, v parku a na odpoledních čájích". <http://www.popmuseum.cz/stories/stories.php?q=hbb0402&a=0&l=cz> (21.3.2013); Filip Pospíšil & Petr Blažek: *Vratte nám vlasy'. První máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu*. Praha: Academia 2010, s. 112. Pospíšil, som er bogens hovedforfatter, har sammenfattet dens pointer i en engelsksproget artikel, Filip Pospíšil, "Youth Cultures and the Disciplining of Czechoslovak Youth in the 1960s", *Social History* 37 (4), s. 477-500.

³⁵ Vaněk: *Byl to jenom*, s. 314-316.

³⁶ Begge citater fra Vaněk: *Byl to jenom*, s. 317. Også i Danmark blev rocken hyppigt anklaget for vulgaritet og primitivisme i de sene 1950'ere. Larsen: "Først og fremmest", s. 1-2; Jacobsen, Mose, Nielsen: *Dansk Rock'n'Roll*, s. 102-103, 120-122.

³⁷ Dorůžka: *Panoráma paměti*, s. 314-331; Antonín Matzner: "The Beginnings of Theoretical Reflections on Jazz in Bohemia 1918-1962", *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Philosophica – Aesthetica* 24, 2001, s. 179-192; Lindaaur & Konrád: *bigbít*, s. 26-28, 43-44; Dorůžka: *Populárna hudba*, s. 102-110, 172-176.

port om big-beat-grupperne hos os og om visse fænomener forbundet med deres virke" for at fastlægge en politik i forhold til fænomenet. Rapporten fordømte de ophidsede masser, hooliganismen og de tvivlsomme eksistenser, som musikken tiltrak. Den kritiserede mangelen på kontrol, der lod talrige bands optræde uden autoriseret koordinator ("*zřizovatel*") og dermed uden officiel spilletilladelse. Endelig anklagede den *Mladý svět* og andre medier for uansvarlig sensationsjournalistik. Hvad selve musikken angik, lagde forfatterne ikke skjul på deres manglende forståelse for, hvad der rørte sig i ungdommen:

Der skabes meget lidt virkelig original, relativt kvalitetspræget hjemlig musik her. Et karakteristisk træk ved tilgangen hos de unge mennesker, der bedriver big-beat, er, at de bevidst afviser kultiverethed og gængse kriterier for musikalsk komposition og fortolkning. En organisator og 'teoretiker' for guitargrupperne udtrykte det tydeligt over for en kvalificeret jury ved [en musikkonkurrence for unge] i Prag: 'Jer kan vi ikke blive enige med, I er musikere, og for os handler det om big-beat og stil.'

Modviljen til trods nøjedes rapporten med at kræve øget kontrol med bands og koncerter, og man roste sig selv for ikke blot at ville forbyde eller opløse de mange grupper, "hvorved hele 'modebevægelsen' ville være overgået til en ukontrollerbar illegalitet."³⁸

Som en slags offentlig udlægning af Partiets rapport trykte *Rudé Právo* den 20. september en lang artikel af Jaroslav Přikryl med den sigende titel *Big beat uden hysteri*. Forfatteren roste i nærmest nostalgiske toner den tidlige amerikanske rocks positive indvirkning på den hjemlige musikscene og holdt den op mod den nyeste modebølge fra Vesten: big beat. Uheldigvis havde denne, påstod han, hidtil kun udløst uinspirerede efterligninger, komplet med sang på en ofte uforståelig imitation af engelsk. Kopieringen af især Beatles havde bredt sig blandt lyttere, og det var kommet til vandalisme ved koncerter med bandet *Hells Devils*. Et indgreb var derfor påkrævet og måtte ikke ses som udtryk for, at den ældre generation ikke ville forstå de unge. Der kunne bestemt være plads til big beat, blot musikere havde opnået autorisation. Přikryl roste udgivelsen af de fem pop-singler som et første kvalitetspræget hjemligt svar på den store efterspørgsel og krævede en styrkelse af det videnskabelige studium af ny populærmusik. Han citerede en engelsk jazzkritiker, ifølge hvem gennemsnitsalderen blandt engelske Beatles-lyttere var tolv år. I Tjekkoslovakiet var den desværre langt højere, mente Přikryl, men indtil big beat-dillen gik over (forfatteren pegede på progressiv folk à la Pete

³⁸ Vaněk: *Byl to jenom*, s. 318-322. Dele af rapporten er aftrykt s. 575-578. I april samme år havde Kulturministeriet i en rapport fastslået, at man intet havde imod den store fremvækst af big-beat-amatørgrupper, men at man fandt det bekymrende, at for mange amatører trods manglende musikalske kvalifikationer søgte – og især fik! – professionel licens, da det kunne skabe et beskæftigelsesproblem, når modebølgen aftog. Vaněk: *Byl to jenom*, s. 388-389.

Seeger og på country & western som lovende alternativer!), kunne man trøste sig med, at den havde fået mange unge mennesker til selv at spille musik. Derfra måtte en kvalitetsbevidst musikæstetisk opdragelse tage over.³⁹

Rapportens anbefalinger kom til at tegne partilinjen 1960'erne ud og gav et vist frirum for musikere og fans. Skønt medierne ofte klagede over den overdrevne brug af engelsk, kom det før 1970 ikke til systematiske indgreb mod brugen af engelsk som sprog eller i gruppernes navne. Musikerne selv var i øvrigt uenige om, hvorvidt rock kunne synges på tjekkisk eller ej.⁴⁰ Frirummet blev også flittigt udnyttet af de journalister, som støttede den ny musik, og i ledere og debatartikler i *Melodie* og andre tidsskrifter benyttede de en række forbundne argumenter til forsvar for rocken. Først og fremmest tog forfatterne afstand fra en dikotomisk klassetilgang til fænomenet: "I dag er det blevet klart, at man ikke kan se på spørgsmålet om moderne rytmisk musik med forenkledte politiske standpunkter. Det er på tide at studere denne musik reelt som et fænomen, der ledsager den nutidige civilisationsproces, som et fænomen, som ikke kan måles med sort-hvide klassemålestokke."⁴¹

Hvis øst og vest civilisatorisk var fælles om visse modernitetstræk, kunne isolationisme være skadelig. Tjekkerne burde kende og lære af alle globale trends, hvilket igen ville højne kvaliteten og øge det kommercielle potentiale i tjekkoslovakisk popmusik både hjemme og ude.⁴² Ifølge *Melodie* var professionalisering efter internationale standarder et indiskutabelt gode, hvorfor bladet f.eks. krævede indførelsen af hitparader, at man præsenterede samme kunstner på begge sider af en single, og at denne skulle have en klar A- og B-side.⁴³

³⁹ *Rudé právo* 20.9.1964: "Big beat bez hysterie".

⁴⁰ Vaněk: *Byl to jenom*, s. 213-214; Lindaur & Konrád: *bigbít*, s. 37. I *Rudé právo* 11.12.1967 klagede signaturen "-sto-" i artiklen *Mateřština* ("Modersmålet") over det "provinsielle snobberi" for engelsk, der prægede tjekkisk rock. Den udløsende anledning var en plakat med følgende tekst gengivet i original: "be stoned! Dig.: psychedelic sound, the PRIMITIVES group, experimentální pořad. Music F klubu Praha." 1960'ernes kritik var ofte kulturkonservativ snarere end direkte ideologisk rettet mod engelsk som et imperialistisk værktøj. Den 17. april 1970 angreb en artikel i *Rudé právo*, *Poklonkování cizímu* ("Knæfald for det fremmede"), musikerne langt mere aggressivt end blot få år før.

⁴¹ V. Karbusický & J. Kasan: "Věčné problémy dnešními očima", *Melodie* 3 (5), 1965, s. 100. Forfatterne kobled den ny musik tæt til jazzen, hvorved de fra en sikker platform kunne kritisere "Zdanov-æstetikken fra personkultens æra" og fastslå, at det, at en musikform udsprang fra Nordamerika, ikke var grund til at forveksle den med imperialism.

⁴² Selv *Rudé právo* støttede dette synspunkt. I en lang artikel i med overskriften "Populærmusik: både forretning og kunst" redegjorde Lubomír Dorůžka, *Melodies* chefredaktør, for, hvordan den kommercielle side af populærmusikken kunne styrkes i Tjekkoslovakiet. *Rudé právo* 15.3.1967: "Populární hudba: Obchod i umění".

⁴³ *Melodie* 4 (1), 1966, s. 1 (usigneret leder); *Melodie* 4 (2), 1965, s. 25 (usigneret leder); *Melodie* 4 (12), 1966, s. 265 (leder signeret "m"); *Melodie* 5 (3), 1967, s. 49 (leder signeret "m"); Jaroslav Navrátil: "O české populární hudbě s trochu trpkou příchutí", *Melodie* 5 (7), 1967, s. 150-51 (med replik fra Lubomír Dorůžka).

Musikæstetisk og -pædagogisk vaklede den ny musiks støtter mellem at argumentere for, at interessen for jazz og moderne dansemusik kunne hjælpe unge mennesker til også at finde vej til mere seriøse og krævende musikgenrer, og mere offensivt at hævde, at nye revolutionerende trends i musikken altid var startet blandt unge og altid havde måttet sætte sig igennem med egen kraft og imod stærke forhindringer.⁴⁴ Endelig kunne man insistere på, at pop og klassisk simpelthen dækkede forskellige behov. Som Miroslava og Jiří Černý argumenterede i deres bog om Beatles: "Man kan ikke måle Beatles med Beethoven... En musik, som skal underholde folk, er noget andet end musik, som svarer på livets grundlæggende spørgsmål. Samtidig tror vi på, at også en treminutters slager sommetider kan hjælpe et menneske. Især når det er en god slager. *Fra Beatles har vi aldrig hørt en dårlig.*"⁴⁵

REGIMET OG DE UNGE: TÆMNINGER OG TOLKNINGER

Den gradvise integration af rocken blandt de anerkendte musikformer betød ikke, at det kommunistiske styre i 1960'erne generelt var tolerant over for ungdommelig selvudfoldelse. I oktober 1964 blev forsangeren i *Hells Devils* idømt et års betinget fængsel for uretmæssigt at have modtaget honorar for sin koncertvirksomhed, og året efter fik rocksangeren Pavel Sedláček ni måneders ubetinget fængsel for illegalt at have købt og importeret en bil fra Vestberlin. Den første dom var uden tvivl ment som en advarsel til hele musikmiljøet i direkte forlængelse af 1964-rapportens krav om indgreb mod excesser, mens Sedláčeks straf muligvis var et mere 'almindeligt' indgreb mod, hvad der i regimets øjne var en økonomisk forbrydelse.⁴⁶

I august 1966 indledte regimet en stor landsdækkende kampagne mod unge langhårede mænd. Poliiti og andre offentlige myndigheder, skoler, sundhedsvæsen og medier mobiliseredes i en koordineret indsats, der havde som mål at fjerne disse unge fra det offentlige rum. Mange tusinde blev tvangsklippet og fik bøder for forskellige krænkelser af den offentlige orden, mens flere hundrede blev fængslet i kortere eller længere tid. Unge kvinder fra de langhåredes miljø blev tvunget til gynækologiske undersøgelser for kønssygdomme.⁴⁷ Medierne begrun-

⁴⁴ Det mere offensive synspunkt fremførtes af Lubomír Dorůžka i *Melodie* 5 (7), 1967, s. 151, mens Karbusický og Kasan (reference som i note 41) henviste til muligheden for æstetisk opdragelse gennem jazz og "moderne dansemusik". Sidstnævnte synspunkt fandt også støtte hos Josef Rob i en artikel i *Rudé právo* 10.7.1966: "Hudba, mládež a společnost" ("Musikken, ungdommen og samfundet").

⁴⁵ Černý: *Poplach*, s. CLII (fremhævelse i originalen).

⁴⁶ Vaněk: *Byl to jenom*, s. 408-410. František Stárek Čuňas: "Na počátku bylo slovo... byli Hells Devils", *Paměť a dějiny* V (2), 2011, s. 17-27; Opekar: "Bigbeatové šlápoty 8" (reference som i note 10).

⁴⁷ Referatet er baseret på den grundige og fine fremstilling i Pospíšil & Blažek: *Vrátte nám vlasý*. Kampagnen varede til foråret 1967, men allerede fra efteråret 1967 var det lange hår tilbage igen, også i medierne.

dede i første række kampagnen med henvisning til, hvad man i Vesten ville kalde gode borgerlige dyder: Også unge havde pligt til at fremstå soignerede og kultiverede, og man forventede en vilje til at arbejde eller uddanne sig og til at respektere lov og orden. Alt dette forsyndede de langhårede sig imod. De var, kunne man læse, lige så snavsede som deres tøj og fulde af lus. De havde sjældent arbejde, de drak eller tog stoffer, var promiskuose og havde homoseksuelle tilbøjeligheder. At skride energisk ind mod en sådan hooliganisme var derfor, understregede *Rudé právo*, ikke at betragte som en begrænsning af den personlige frihed.

Kampagnen undlod ganske bemærkelsesværdigt at fremhæve den skadelige indflydelse fra vestlig musik og mode. I stedet valgte man at skildre den revolterende vestlige ungdomskultur som båret af visse positive værdier, politisk og/eller æstetisk, for straks efter at understrege, at der ingen reelle paralleller var mellem disse bevægelser og de utilpassede tjekkiske unge. Hvor f.eks. de hollandske Provos ifølge *Rudé právo* havde et anarkistisk program med progressive træk, manglede der fuldstændig substans hos de hjemlige langhårede. De svælgede måske i Amerika og den kapitalistiske verden, men reelt var de komplet uvidende om den, og de ville givetvis få et chok, hvis de pludselig kom i hænderne på det franske politi!⁴⁸ Jiří Hás argumenterede på lignende vis i avisen *Večerní Praha*, at selv hvis de unge, der hang ud på trappen foran Nationalmuseet, måske troede, at de f.eks. protesterede mod krigen i Vietnam, var de stort set uvidende om internationale forhold:

Nogle af dem har uklare forestillinger om beatnikker og beat-generationen og om teorien om at 'udtrykke sig frit'. Nogle af dem. Hos de fleste drejer det sig imidlertid hverken om et filosofisk anliggende eller om en manifestation af modvilje mod alt officielt. Ud af alt det, som i Vesten frembragte et lag af unge, som protesterer og som med deres ydre fremtoning og påklædning vil skille sig ud, er der netop kun blevet det ydre tilbage, og det oven i købet i sin værste form.⁴⁹

Fordømmelsen af den slags 'apolitisk' negativitet betød naturligvis ikke, at regimet så med mildere øjne på nonkonform offentlig optræden med politisk indhold. I maj 1956 tillod man for første gang siden 1948 en traditionel studenterparade, *Májáles*, hvor studenterne i karnevalistisk ånd fejrede foråret og lavede satiriske indslag, typisk rettet mod deres professorer og studie- og levevilkår. Især i Prag, hvor mange tusinde fulgte studenternes march gennem byen, fik paradens slogans dog en åbenlys politisk karakter, hvilket fik myndighederne til

⁴⁸ *Rudé právo* 30.8.1966: "‘Máničky’ – a co dál?" Jiří Fraňeks artikel er optrykt i Pospíšil & Blažek: *Vrat'te nám vlasy*, s. 314-317. Som Pospíšil påpeger (s. 211), ville en anerkendelse af et fælles idegrundlag henover Jerntæppet, selv hvis det blev affærdiget som reaktionært, indirekte have anerkendt alvoren i de hjemlige unges protestgestus, hvilket ville have undermineret skildringen af dem som svagtbegavede og primitive.

⁴⁹ *Večerní Praha* 31.8.1966: "Poznamenání". Optrykt i Pospíšil & Blažek: *Vrat'te nám vlasy*, s. 319-322.

igen at stramme grebet. Toogtredive studenter blev bortvist og *Majáles* blev igen forbudt.⁵⁰

I stedet mødtes studenter og andre unge i en park i Prags centrum om aftenen 1. maj efter de officielle parader, til hvad der fra 1962 udviklede sig til åbne protester mod politi og regime med årlige massearrestationer. Cirka en tredjedel af de arresterede var studerende, hvilket svækkede mediernes forsøg på at affærdige uromagerne som primitive "hooligans". I efteråret 1963 proklamerede Partiet derfor en ny "tillidens politik", som indebar, at en vis ungdommelig nonkonformisme blev set som normal, hvorfor man burde søge dialog med studenterbevægelsen og overvåge snarere end at undertrykke den. Mange aktiviteter var, lød det, snarere produkter af "politisk umodenhed" end af "udpræget fjendskab mod vores republik", og uofficielt konstaterede man, at "det er trods alt vores børn". Den liberale tone nød dog ikke opbakning overalt i Partiets top og førte i praksis til en zigzagkurs, hvor imødekommende skridt blandedes med traditionelle repressive foranstaltninger.⁵¹

For at fejre tyveåret for befrielsen (og uofficielt for at undgå de årlige natte-slagsmål) valgte regimet i 1965 igen at tillade *Majáles*, sågar på 1. maj. Med en kombination af præventive arrestationer og grundige samtaler med studenterarrangørerne lykkedes det at sikre et fredeligt forløb, hvor de cirka 6000 studerendes optog gennem Prag blev fulgt af måske 150.000 tilskuere. Flere bannere og slogans ironiserede over kommunistiske fraser eller over sociale forhold – de kvindelige studerende råbte f.eks. "Vi har intet vat, vi har ingen bind. Hvad skal vi putte mellem vores ben?" – mens tidens optimisme fint sammenfattedes i parolen "Folk, lad os være muntre – middelalderen er væk!" Eneste alvorlige skønhedsplet fra regimets synsvinkel var, at en gruppe radikale studenter fik den homoseksuelle amerikanske digter Allen Ginsberg, som tilfældigt opholdt sig i Prag, valgt til *Majáles*-konge. Ginsberg blev få dage senere arresteret, udvist og hængt ud i pressen, hvilket fik den amerikanske ambassade til at oversætte en af de værste artikler om ham til engelsk – ikke for at hjælpe en statsborger mod kommunistisk uret og bagvaskelse, men for at føje den til mandens fil hos narkotikapolitiet og FBI!⁵²

⁵⁰ John P.C. Matthews: "Majales: The Abortive Student Revolt in Czechoslovakia in 1956", *Working Paper No. 24*, Cold War International History Project. Woodrow Wilson International Center for Scholars. Washington D.C. 1998; Michal Svatoš: "Studentské majálesy šedesátých let", i *Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000, s. 92-102, især s. 93-96; Knapík & Franc: *Průvodce kulturním děním I*, s. 521-523.

⁵¹ Knapík & Franc: *Průvodce kulturním děním I*, s. 522; Svatoš: "Studentské majálesy", s. 96-98; Pospíšil & Blažek: *Vratte nám vlasy*, s. 45-47.

⁵² Svatoš: "Studentské majálesy", s. 98-100; Petr Blažek: "Vyhoštění krále majálesu: Allen Ginsberg a Státní bezpečnost", *Paměť a dějiny V* (2), 2011, s. 28-43; Ladislav Kudrna: "Nepřizpůsobiví: Studenti, máničky a další pohledem československých mocenských organů", *Paměť a dějiny V* (2), 2011, s. 3-16, især s. 3-8. Andrew Lass: "The King of May: A Conversation between Allen Ginsberg and Andrew Lass, March 23, 1986", *Massachusetts Review* 39 (2),

Middelalderen viste sig i øvrigt ikke længere væk, end at det om natten den 1. maj 1966 igen kom til sammenstød og arrestation af 147 unge, hvorfor *Májales*, som nu var lagt midt i maj, blev gennemført under langt strengere opsyn end året før.⁵³ I 1967 blev paraden helt opgivet, og en voldsom politiaktion mod studenter, der protesterede efter en strømafbrydelse på et kollegium i Prag den 31. oktober 1967, udløste så bred utilfredshed med regimets håndtering af problemerne, at den bidrog til Novotnýs fald som partileder to måneder senere.⁵⁴

1968. FRIHED – OGSÅ FRA POLITIK!?

Med Alexander Dubčeks udnævnelse til partileder 5. januar 1968 indledtes Prag-foråret, hvis væsentligste landvindinger var ophævelsen af censuren i marts og et hidtil uset frirum til at grundlægge foreninger og interesseorganisationer. Den liberale atmosfære gav også rocken og den uafhængige ungdomskultur nye udfoldelsesmuligheder, men samlet set er det slående, hvor løst forbundne den store politik og musikken var. Især i månederne umiddelbart efter den sovjetisk ledede invasion af Tjekkosllovakiet natten til den 21. august 1968 leverede Karel Kryl, Marta Kubišová og andre populære sangere i *singer-songwriter*-traditionen slagkraftige musikalske protester mod overgrebet, men som hovedregel havde politikerne nok at gøre med politik og rockmusikere, journalister og fans med musikken selv. Den høje grad af autonomt liv illustreres måske klarest med datoerne for de vigtigste beatfestivaler i landet. Prags tre fandt sted i december 1967 (altså før Dubček tog over), i december 1968 (fire måneder efter invasionen), og i april 1971, hvor "normaliseringen" af tv og radio, litteratur, teater og andre kulturinstitutioner for længst var i gang, mens Bratislavas største festivaler lå i maj 1968 og november 1969.⁵⁵

Hippiemiljøet kunne nu blomstre frit, og en gruppe valgte ligefrem at organisere sig under navnet "Czechoslovakia Hippies Club Soul" som en autonom del af

1998, s. 169-184; Andrew Lass: "The King of May: An Update" *Massachusetts Review* 39 (2), s. 165-168. Ginsberg beskriver i samtalen Prag som langt mere seksuelt liberal og tolerant end USA på den tid, men tager fejl, når han hævder, at lavalderen for homoseksuelle relationer var femten. Homoseksualitet var blevet afkriminaliseret i 1961, men aldersgrænsen var atten, mens den for heteroseksuelle forhold var femten.

⁵³ Svatoš: "Studentské májalesy", s. 100-101; Knapík & Franc: *Průvodce kulturním děním I*, s. 522-523. At de unge uromagere virkelig var "vores børn" fremgår af, at en af de arresterede var Radka Čísařová, datter af den prominente reformkommunist Čestmír Čísař, som på det tidspunkt var ambassadør i Bukarest. Radka blev idømt atten måneders betinget fængsel. Čestmír Čísař: *Paměti – Nejen o zákulisí Pražského jara*, Praha: SinCon 2005, s. 657-658.

⁵⁴ Milan Otáhal: *Studenti a komunistická moc v českých zemích 1968-1989*, Praha: Dokořán 2003, s. 17-19; Galia Golan: *The Czechoslovak Reform Movement: Communism in Crisis 1962-1968*, Cambridge: Cambridge University Press 1971, s. 263-265.

⁵⁵ Vaněk: *Byl to jenom*, s. 233-241; Lindaur & Konrád: *bigbít*, s. 13-19; Jurík & Šuhajda: *Slovenský bigbít*, s. 75-91. Protestsangenens store popularitet førte til, at myndighederne i april 1969 lukkede Jiří Černýs populære hitlisteprogram i radioen. Indgreb mod sangerne selv fulgte imidlertid først for alvor fra 1970. Se Riedel: *Kritik bez konzervatoře*, s. 58-59.

Unionen af mellemskoleelever og lærlinge. Klubben havde cirka 1.100 registrerede medlemmer, især unge mellem 15 og 25, og vakte mest opsigt, da en gruppe medlemmer deltog i den årlige første maj-parade i Prag i 1968, hvor de overrakte en lille gave til Dubček.⁵⁶ Den store rockinteresse udløste også nye initiativer på tidsskriftområdet i form af et månedsblad, *Pop Music Expres*, der udkom fra april 1968 til slutningen af 1969.⁵⁷ Bladet supplerede *Melodie*, hvis oplag var vokset støt fra 4.300 eksemplarer i 1964 til 24.000 i 1967. Mod slutningen af 1968 nåede det 50.000, og samtidig fik man tilladelse til at udgive et separat tillæg, *Aktuality Melodie*, som fjortendagsblad fra januar 1969. Modsat det mere seriøse *Melodie* lagde tillægget hovedvægten på koncertanmeldelser og på helt aktuel rockjournalistik.⁵⁸

Rudé právo holdt sig udelukkende til rocken i Pavel Špirochs anmeldelse af den anden beatfestival i Prag i december 1968. "Beatmusik er", slog han fast, "en uadskillelig del ikke blot af musikken, men også af livet, og ethvert forsøg på at benægte dette faktum er at stikke hovedet i sandet." Selv den stærkt avantgardistiske *The Primitives Groups* psykedeliske sceneshow blev taget i forsvar som et interessant æstetisk og kunstnerisk eksperiment.⁵⁹ Og da den tjekkoslovakiske rockscene blev nedgjort i den østtyske partiavis *Neues Deutschland* den 30. oktober 1968, kom det til en tilsvarende stærk reaktion fra det tjekkoslovakiske komponistforbunds centralkomite og fra adskillige musikjournalister. Peter Czerny og Heinz P. Hofmanns påstand i *Neues Deutschland* om, at "nutidens dansemusik i Tjekkoslovakiet drukner i en sump af dekadente produkter fra den vestlige pop-music's reaktionære strømninger", blev af komponistforbundet tilbagevist faktuel – med henvisning til det hjemlige musikmiljøes livskraft og positive holdning til socialismen – og ideologisk: "Enhver tilbagevenden til tider, da visse slags kunst fuldstændig vilkårligt blev mærket med etiketten 'ideologisk diversion',

⁵⁶ Pospíšil & Blažek: *Vratte nám vlny*, s. 218-221; Petr Kuča: *Dlouhovlasá kronika* (en artikel skrevet i 2000 for det polske tidsskrift *Deziderata*), fundet på: <http://hippy.cz/hippyquzo.php?clanekid=28> (3.9.2012); Vaněk: *Byl to jenom*, s. 233-234. De mere radikale langhårede, ofre for 1966-chikanerne, tog afstand fra denne form for organisering.

⁵⁷ Bladets forsider kan beundres på <http://www.popmuseum.cz/stories/stories.php?q=pme0000&l=cz> (3.9.2012).

⁵⁸ Vaněk: *Byl to jenom*, s. 504-508; Riedel: *Kritik bez konzervatoře*, s. 63-64

⁵⁹ *Rudé právo* 27.12.1968: "Beatový festival 1968". Forfatterens kritik af den overdrevne brug af dårligt engelsk var ikke begrundet i antiamerikanisme, men i et ønske om at lade den hjemlige rocks egenart komme tydeligere til udtryk. Som eksempel på, hvor svært det var før 1970 at skelne mellem 'officiel' og 'alternativ' musik, kan det nævnes, at *Olympic*, det største officielle rockband i de 'normaliserede' 1970'ere, og *Plastic People of the Universe*, det mest prominente undergrundsband i samme periode, i 1969 havde samme manager, Pavel Kratochvíl. Opekar: "Bigbeatové šlápoty 1 og 6" (reference som i note 10) og Václav "Hendrix" Smetana: "When the Singing had to Stop/Od dospívání k dozpívání", i Zdeněk Primus: *The Pope Smoked Dope/Papež kouřil trávu – Rocková hudba a alternativní vizuální kultura 60. let/Rock music and the alternative visual culture of the 1960s* (udstillingskatalog), Praha: Kant 2005, s. 74-89.

ville være et paradoks i 1968.”⁶⁰ Godt seks år efter, i februar 1975, var paradokset ophævet. I *Tribuna*, kommunistpartiets ugeblad for politik og ideologi, citerede Jan Beran nu med begejstring de klarsynede visdomsord fra *Neues Deutschland*.⁶¹

KONKLUSION

Jan Berans genbrug af 1950'ernes retorik og figurer var et typisk produkt af den 'normalisering', som blev iværksat efter Dubčeks fald i april 1969 for at rydde op efter den anomali, Pragforåret udgjorde i Moskvas og de nye magthaveres øjne. For rocken kom stramningerne snigende og sent, givet fordi regimet prioriterede andre områder højere. *Aktuality Melodie* blev lukket med udgangen af 1970, men *Melodie* overlevede, omend Lubomír Dorůžka måtte gå som chefredaktør i 1971. Meget usædvanligt var heller ikke hans afløser, Stanislav Titzl, medlem af kommunistpartiet. Fra 1970 strammede myndighederne håndhævelsen af eksisterende lovgivning over for agenter, autoriserede koordinatore og koncertarrangører, og først i 1973-74 satte man for alvor ind over for musikerne selv. De skulle nu bestå en "rekvalifikationstest", hvor de foruden en praktisk spilleprøve blev hørt i musikteori og politisk forståelse. I Prag, rockens hovedby, bestod kun godt en tredjedel af de hidtil autoriserede musikere, mens det på landsplan var lidt over 50 %. Nu opstod et egentligt undergrundsmiljø udsat for politiovervågning og -chikane, men trods den ildevarslenende retorik fra Beran og ligesindede vendte regimet ikke helt tilbage til 1950'ernes stalinisme.⁶² Rockens modsætningsfyldte kår i 1970'erne ligger imidlertid uden for denne artikels fokus.

I 1966 konstaterede *Frankfurter Allgemeine Zeitung* med selvtilfreds bekendelse til et nyt, liberalt vesttysk livssyn i forbindelse med den succesrige slovakiske gruppe *The Beatmen's* afhopning efter en koncert i Østrig 1966, at de negative holdninger til den ny ungdomskultur måske nok var ens i Vest og Øst, men sanktioner var det ikke:

Tydeligvis blev det ikke forbudt dem af staten at lave beat-musik, men det var summen af mindre repressalier, som til sidst drev dem over grænsen. De svampeagtige frisurer, hos os en konstant, men privat ærgrelse for de mennesker, som ønsker at se deres stive ordensforestillinger virkeliggjort ikke blot i, men også på ungdommens

⁶⁰ Komponistforeningens centralkomites kritik af *Neues Deutschland* blev bragt 8. november 1968 i *Hudební rozhledy* 21 (23), s. 701 under titlen: *K situaci naší populární hudby*. Musikkritikeren Leo Jehne reagerede endnu skarpere på det østtyske overfald i *Melodie*, idet han påpegede det nære ideologiske slægtskab mellem kritikken fra Czerny og Hofmann og Stalintidens sovjetiske fordømmelse af jazzen. *Melodie* 7 (1), 1969: "Taneční hudba a ideologie".

⁶¹ Jan Berans ros til *Neues Deutschland* blev trykt i *Tribuna* 7 (6), 1975: "Ta naše písnička... aneb O gumování, vystřihování, přehlušování, fixlování... (11)."

⁶² Přemysl Houda: "Pódia znovu jen pro prověřené: 'Normalizace' oficiální populární hudby v Československu 70. let" *Soudobé dějiny* 18 (3), 2011, s. 310-329; Vaněk: *Byl to jenom*, s. 241-256, 384-402.

hoveder, er derovre et angrebsmål for staten og politiet, og det er immervæk en væsentlig forskel.⁶³

Det var naturligvis enorm forskel på myndighedernes råderum for indgreb i personlige friheder øst og vest for jerntæppet, men konflikter om hårlængde var ikke årsagen til *The Beatmens* emigration, som primært udsprang af frustration over at have fået forbud mod at drage på turne i England med Manfred Mann, hvis ikke der også kom et tjekkisk orkester med, et krav der spændte ben for turneplanerne. Afhopningen var i øvrigt helt atypisk for årene før invasionen af Tjekkoslovakiet i august 1968.⁶⁴ Dertil synes *FAZ* at fortrænge, at chikaner af langhårede unge mænd også forekom i USA og Vesteuropa. Stanley Cohen har påvist, hvordan myndigheder og medier i fællesskab definerede unge engelske "mods" og "rockers" som en trussel mod den offentlige orden, hvilket i 1964-65 udløste massearrestationer af unge i badebyer som Brighton og Eastbourne på et ofte meget spinkelt grundlag.⁶⁵

Disse aktioner mod de unge nød bred støtte i medierne og hos den ældre del af befolkningen, og på tilsvarende vis noterede Novotný-regimet i Tjekkioslovakiet sig med glæde den store folkelige opbakning til 1966-kampagnen mod langhårede. Ifølge Filip Pospíšil formåede regimet i et vist omfang at styrke sin legitimitet ved at appellere til en småborgerlig fællesnævner delt af kommunister og ikke-kommunister, og det er slående, hvor lidt reformorienterede intellektuelle – med eller uden partibog – engagerede sig i sagen eller i de rockmusikinteresserede unges vilkår i det hele taget.⁶⁶ Milan Knížák, avantgardekunstner, tvangsklippet langhåret, og en af de få, der forsøgte at formulere et forsvar for retten til langt hår, sammenfattede situationen således: "Før 1968 var den langhårede en fjende af samfundet. Han var uacceptabel for begge lag – både kommunister og antikom-

⁶³ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 20.8.1966: "Asyl für drei Gitarren. Slowakische Beat-Gruppe flieht nach Westdeutschland". Uta G. Poiger: *Jazz, Rock, and Rebels – Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Eving, NJ: University of California Press 2000, gør på fascinerende vis rede for forskelle og fællestræk i responsen på den amerikanske populærkulturs indflydelse i de to Tysklunde i 1950'erne og de tidlige 1960'ere.

⁶⁴ Jurík & Šuhajda: *Slovenský bigbít*, s. 102-110. Gruppens trommeslager, Peter Petro, vendte uden problemer tilbage til Slovakiet og fortsatte både studier og musikerkarriere indtil efteråret 1968, hvor også han valgte at emigrere.

⁶⁵ Stanley Cohen: *Folk Devils and Moral Panic: The Creation of the Mods and Rockers*, Oxford: Martin Robertson 1980; Pospíšil & Blažek: *Vratte nám vasy*, s. 202-205. I Danmark udtalte Esbjergs politimester Børge Hebo i 1956: "Med det kendskab man har til en del af ungdommen i Esbjerg og den mentalitet, der findes, er det nødvendigt at forbyde rok og rulning i Esbjerg." Citeret fra Per Günther: *Musik i Esbjerg gennem 138 år*, Esbjerg: Esbjerg Byhistoriske Arkiv, 1997, s. 100.

⁶⁶ Pospíšil & Blažek: *Vratte nám vasy*, s. 24-25, 190-192, 222-227. Censurindgreb kan kun i et begrænset omfang forklare den begrænsede støtte til de unge. Se også Martin Machovec: "Od avantgardy přes podzemí do undergroundu", i Alan: *Alternativní kultura*, s. 154-199, især s. 169-170.

munister. Det ændrede sig efter 68, fordi den langhårede nu kun var et kuriosum, ikke en fjende.”⁶⁷ Václav Havels og andre uafhængige intellektuelles omfavelse af rocken og den musikalske 'underground' som en eksistentielt emancipatorisk kraft hører således tiden efter 1968 til, så heller ikke i den henseende adskiller den kulturelle udvikling i Tjekkoslaviet sig radikalt fra, hvad man kan finde i f.eks. Danmark.⁶⁸

PETER BUGGE

LEKTOR, PH.D.

ØSTEUPASTUDIER

INSTITUT FOR KULTUR OG SAMFUND

AARHUS UNIVERSITET

ABSTRACT

Cliff to Bratislava!

Pop, Rock, and Other Western Impulses in Czechoslovak Youth Culture of the 1960s

The article describes how 'Western' popular music found its way to Czechoslovakia, and how it established itself from the early 1960s as a legitimate genre marked by growing professionalization and increased access to radio and TV, record companies, festivals, etc. The political and social factors facilitating these developments are presented, and the paper argues that despite the major differences in political systems west and east of the Iron Curtain, developments in Czechoslovakia and Denmark had much in common, and that the political 'marginality' of rock allowed for broader social and cultural norms to influence significantly the way the authorities approached the phenomenon. The Communist regime was far from monolithic in its handling of rock and other western-inspired youth culture as documented through an analysis of statements about the phenomenon in Party documents and public media. The highly polarized approach to western culture of the 1950s was scaled back and replaced by references to universal trends. This happened among adherents as well as opponents of the new music, as the latter presented long-haired youngsters as primitive deviants violating common norms for civilized behaviour.

⁶⁷ Citeret fra Pospíšil & Blažek: *Vratte nám vlasy*, s. 74, se også s. 54-55.

⁶⁸ Jonathan Bolton: *Worlds of Dissent: Charter 77, The Plastic People of the Universe, and Czech Culture under Communism*, Cambridge MA: Harvard University Press 2012, giver en fremragende analyse af, hvordan dissidenterne fandt vej til undergrunden.

MEXICAN FILM

FROM NATIONAL TO TRANSNATIONAL AND GLOBAL

■ PABLO R. CRISTOFFANINI

FROM NATIONAL TO TRANSNATIONAL AND GLOBAL – A BRIEF INTRODUCTION

Second modernity,¹ supermodernity² or hypermodernity³ are concepts used to explain the deterritorialization of culture, the growing mobility of capital, finance and persons and the proliferation of non-places like super- and hypermarkets, international hotels, fast food chains and global icons like Lady Gaga and Shakira. These changes associated with late/super-/hypermodernity have turned the idea of the nation state as a closed sphere facing other spheres (nations) into an illusion, because globalization implies transnational actors with a variety of identities and access to power who have crisscrossed and undermined the nation. Transnational processes have existed for a long time, but under globalization they assume a number of new characteristics: a) their influence on the geographic space has never been as extensive, b) their influence on time is more stable and persistent and, c) the density of transnational relations and networks has increased. Ulrich Beck has elaborated the concepts of cosmopolitanism and globality to account for transnational processes that challenge not only the common vision of culture as an isomorphism of the nation but also to the world of academia, where the study of society and culture tends to be confined within the geographical boundaries of the nation.⁴

In the Age of Globality, everyday life and interactions across the borders of a nation have become heavily affected. Community, work and capital are not anchored in a particular place, and natural borders no longer exist.⁵ These changes have created a self-perception of transnationalism in areas such as media, consumption and tourism and a growing awareness of the transcultural “others” in our lives. The global cultural industries circulate at an unprecedented level, and we may notice an increased number and force of transnational actors, agree-

¹ Ulrich Beck, *What is Globalization*, Cambridge: Polity Press 2005, pp. 1-113.

² Marc Augé, *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*, London: Verso 1995.

³ Gilles Lipovetsky & Jean Serroy, *La Pantalla Global. Cultura Mediática y Cine en la Era Hipermoderna*, Barcelona: Editorial Anagram 2009.

⁴ George Ritzer, *Sociological Theory*, New York: McGraw-Hill 2011, pp. 556-558.

⁵ Zygmunt Bauman, *Globalization: The Human Consequences*, Cambridge: Polity Press 1998, p. 77.

ments and institutions. The premise of the first modernity that we live in closed nation-states is no longer usable. In second or late modernity, people are not rooted in an already given cosmos, but have their roots in different cities, territories, ethnicities, hierarchies, nations, regions, etc. Zygmunt Bauman affirms that in globalization, there are winners and losers in terms of a struggle for space. The capacity of mobility has become the most important factor regarding stratification in a global world. The winners in this struggle are business and academic elites (or other elites) who are able to move freely and unhindered across borders. They can settle wherever they like and are welcomed. Often they live in (using the terminology of Marc Augé) “non-places”: hotels or gated communities segregated from the losers. The losers are those who are not able to move from the crowded spaces, or when they move, they have been forced to do so, often without choosing the place of destination. They are not welcomed, and they suffer the consequences of globalization rather than experiencing them.

According to Anthony McGrew, a new form of global capitalism (late or transnational) has extended and deepened its reach across the globe.⁶ We are experiencing a simultaneous process of transnational integration and national disintegration, and those who are excluded or resist these transformations become further marginalized. The most visible agents of this process are the transnational corporations, which are causing production, trade and finance to become increasingly organized on a transnational basis to reap the highest profits in an increasingly competitive world. The idea of sovereign national states with their own economies and cultures that interact with each other is not a realistic picture of the Age of Globality. To illustrate this thesis, it might be mentioned that a significant part of the industrial production of Brazil is generated by German industries. In fact, the largest German industrial town today is Sao Paulo.⁷

If we cast a glance at Mexico, we can affirm that Mexico and the USA today are not two separate nations with their own cultures, economies and politics. Capital, finance, people, images, information and products are moving permanently across borders. Decades ago, anthropologists wrote about the way in which Mexican workers who have immigrated to the USA still contribute financially and participate socially in their original communities. In fact, they constitute a community across national borders.⁸

In Mexico, as a result of neoliberal reforms, the State's support of film production fell sharply from the 1980s and onwards. Nevertheless, those reforms also opened new ways of making films that take advantage of new transnational spaces (such as those arising from economic blocs and regional markets like

⁶ Anthony McGrew, “A Global Society?” in Stuart Hall, David Held and Tony McGrew (eds.), *Modernity and Its Futures*, Cambridge: Polity Press 2001, pp. 62-116.

⁷ McGrew, “A Global Society?”, p. 80.

⁸ James Clifford, *Itinerarios Transculturales*, Barcelona: Gedisa 1999, p. 301.

NAFTA or the European Union) and constitute an answer to the changes and transformations generated by globalization. Larger, faster and more efficient movements of people, images and information have created new opportunities for filmmakers from the former periphery. They are under pressure to produce for global markets, but few of them have the access, means and opportunities to do so and to become part of the global culture.

The new ways of film making allow us to better understand the importance of transnationalism for the production of cultural objects, the dialectics between local and global, and the tensions created between the production of films for a national market and those for global audiences. To elucidate these questions, I wish to follow the career of Alejandro Gonzales Inárritu (AGI) and analyze and interpret two films he has created which are important for the issues that are central to this article: *Amores Perros* (2000; *Love's a Bitch*) and *Babel* (2006). As has been written, AGI is "one of the most powerful voices in the cinema of the new century".⁹ His career and the content of these films also constitute an outstanding example of the way in which the process described above works. Therefore, the aim of the present article is not so much to use the process of transnationalism and globalization to better understand AGI's path and films but rather the reverse: to use the path of AGI and his film as empirical material to better understand how transnationalism and globalization work today. For these reasons, the article is within the tradition of cultural studies and especially sociology and the study of cinema rather than aesthetics studies.¹⁰

The career of IGS is closely linked to the careers of two other Mexican directors, producers and screenwriters: Guillermo del Toro and Alfonso Cuarón. The first is the director of (among others) *The Devil's Backbone* (2001), *Blade 2* (2002), *Hellboy* (2004 and 2008), *El Laberinto del Fauno* (*Pan's Labyrinth*; 2006); the second of *Tu Mamá Tambien* (2001; *And Your Mother Too*), *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2001) and *Children of Men* (2005). These three are the most powerful filmmakers in Mexico today and they are, above all, transnational and global. Because of their global impact, they have acquired a dominant position in the national Mexican film industry.

MEXICAN FILMMAKERS

– FROM NATIONAL TO TRANSNATIONAL AND GLOBAL

A number of circumstances facilitated the rise of filmmakers such as those mentioned in my introduction. It is not so that in the past we could not find Mexican filmmakers with a global impact. We may refer, for instance, to Alfonso Arau and

⁹ Ana Moya & Gemma López, "Alejandro Gonzáles Inárritu, Celestino Deleyto and María del Mar Ascona", in *Miscelánea: a Journal of English and American Studies*, No. 44, 2011, p. 157.

¹⁰ Jean-Anne Sutherland & Kathryn Feltety, *Cinematic Sociology: Social Life in Film*, 2010, pp. 1-18.

his film *Como Agua para Chocolate* (*Like Water for Chocolate*; 1992), a very popular movie at an international level that presents a magic realistic vision of Mexican culture. However, there are some significant differences between previous filmmakers like Arau and those of the present, represented by Guillermo del Toro, Alfredo Cuarón and AGI. To illustrate this, the variety of topics their films deal with might be mentioned; many of them are not related to issues from Mexico or Latin America. For example, *Hellboy* movies directed by Guillermo del Toro deal with a fictional character based on a comic written by Mike Mignola. The plots of these films are apocalyptic battles against the forces of darkness represented by mythological creatures or Nazis obsessed with occultism as a weapon to defeat the Allies. In spite of his demonic nature, Hellboy fights for the forces of good. Cuarón, for his part, has directed *Children of Men* (2006), a futurist film localized in a fragmented London with warring nationalist sects and violence. Furthermore, he directed the third film in the successful Harry Potter series, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, in 2003.

However, the most important difference between previous Mexican filmmakers and Cuarón, Del Toro and AGI is the fact that the latter share with Hollywood's industry and American independent cinema a number of features that attract global and young audiences in particular. The central question is how it has been possible for Mexican filmmakers to develop a style, narrative and practice that appeal to global audiences, and to attract the attention of the American film industry? A number of factors facilitated their entry into the global cultural arena where, as I will demonstrate, they have contributed with new perspectives.

The circumstances which made possible the emergence of transnational and global filmmakers from Mexico were linked to a range of changes at a macro level. Here I will focus in particular on the changes in discourses about economy and politics inside Mexico. These changes are closely linked to the breakdown of the communist block and to globalization, which means (amongst other things) the penetration, without (or with few) restrictions, of western capital and industries into countries from the margin and the hegemony of neoliberal ideology.¹¹ Both factors constituted the main drive for considerable changes in the society, economy, politics and culture of Mexico and the rest of the countries of Latin America, with Cuba as a partial exception.¹²

As is well known, during most of the last century, Mexico was ruled by the political party that emerged from the revolution (1910-1920), the PRI (Institutional Revolutionary Party). All of the presidents of Mexico until 2000 were members

¹¹ Brent Smith: "Re-narrating Globalization: Hybridity and Resistance in *Amores Perros*, *Santitos* and *El Jardín del Edén*", *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 2 (3) 2010, pp. 268-269.

¹² Patricio Silva, "The new political order in Latin America : Towards technocratic democracies?", *Latin America Transformed: Globalization and Modernity*, London: Arnold 1999, pp. 51-65.

of this party. They based their legitimacy on nationalism as an ideology, and an important ingredient of this ideology was the contrast between Mexico and the United States that helped to develop a sense of identity and unity among Mexicans. Like the majority of the countries of Latin America, Mexico implemented the so-called import substitution policy, to strengthen national development. From the 40s to the 60s of the last century, Mexico experienced a time of political and economic growth and stability. Urban industrial activities became more substantive than farming. One of the conditions that allowed the substitution of the import of manufactured products was a series of rates and regulations protecting domestic industry from cheaper and often higher quality products from industrialized countries like the United States.¹³

From the 40s to the late 50s of the last century, under the social, political and economic circumstances which I have outlined, Mexican cinema experienced a boom, becoming a major cultural export industry primarily to the Spanish-speaking world. Prominent instructors, singers and actors enjoyed strong popularity not only in Mexico but also in Spain and Latin America. Singers and actors such as Pedro Infante, Jorge Negrete, actresses like Dolores del Río and María Félix, comedians like Cantinflas and Tin Tan became stars in the Spanish world.¹⁴ From this Golden Era, The Mexican cinema has influenced the image of Mexico abroad. The films from the period spread some of the stereotypical images that became associated with Mexico: the big “sombreros”, “mariachi” musicians and environments with cactuses. Furthermore, in this period a number of important mythologies from Mexican national culture were created and disseminated: rural innocence, the importance of the neighborhood, the Revolution, the strong “macho” and the submissive woman.¹⁵ In addition, Mexican cinema and the radio created an imagined community in which all Mexicans could recognize themselves above all the ethnical, social and regional divisions.

A number of changes followed the downfall of this Golden Era. Fewer movies were produced and the audiences’ enthusiasm for Mexican movies decreased. The nationalist discourse that had constituted the legitimacy of the state’s financing and support of national film production lost its hegemony. Some of the reasons for this were the failure of the governments to face up to the economic challenges, political and social struggles for democratization and the economic situation at the global level. In Latin America, the 1970s and the 1980s witnessed

¹³ Meyer L. & Vázquez J.Z. Meyer, *The United States and México*, Chicago: The University of Chicago Press 1985, pp. 53-154.

¹⁴ Germán Martínez Martínez, “The Changing National Identity in Contemporary Mexican Cinema”, in Nico Carpentier & Erik Spinoy, *Discourse Theory and Cultural Analysis*, New Jersey: Hampton Press 2008, p. 101.

¹⁵ Christina L. Sisk, “Entre el Cha Cha Chá y el Estado: El cine nacional mexicano y sus arquetipos”, *Contra corriente: A Journal on Social History and Literature in Latin America*, 8 (3), 2011, p. 165.

the failure of the popular and nationalist experiments and their substitution by the discourses and projects of neoliberal ideas. In Mexico, the neoliberal project was implemented by three administrations (1982-2000).¹⁶ As in other parts of Latin America, this meant that the State relinquished its important role of promoting economic development and social welfare. Instead, the economies were oriented outward, towards international and global markets. For that purpose, liberalization and deregulation of production, commerce and finance were implemented. Furthermore, in 1994 Mexico signed the North American Free Trade Agreement (NAFTA) with Canada and the United States. As a consequence of this agreement, the Mexicans' vision of the United States began to be transformed. Formerly an enemy or an imperialist power, it could now be seen as (at least in the eyes of Mexican power elites and among the middle class) an economic partner. These changes created a new context for Mexican film industry and filmmakers. To begin with, the government of Salinas de Gortari (1988-1994) supported not only nationalist or art films in the same way as the former governments had done, but also entertainment movies. Focus on the audiences and pleasure became key words. This is the context which allowed the emergence of filmmakers such as Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro and AGI.

I intend in the following to focus on the path of Alejandro Gonzales-Iñárritu from Mexico to Hollywood. I wish to do this because his trajectory contains the most important issues I have mentioned until now: the development of a peculiar style that attracted attention from American film industry, the production of a movie, *Amores Perros*, that deals with Mexican issues but was able to attract globalized audiences, his later production in Hollywood of movies like *Babel*, which deal with globalization and present citizens from other nations from a different perspective than the supposed universalism of Hollywood, and finally, a transnational movie, *Biutiful*, a Spanish-Mexican coproduction which depicted the dark side of globalization and big cities, in this case Barcelona. I will also address the discussions that have taken place about the form and content of his movies: traditional values in a new form or transgressions?

I will begin by outlining some factors that made *Amores Perros* (Love's a Bitch) an international success. This movie, which was released in 2000, has been described as a resounding hit in Mexico and abroad.¹⁷ The film grossed 5.4 million dollars in the United States alone and was screened in 187 movie theatres of this country, where over a million people saw it.¹⁸ Many factors contributed to the success of a film like *Amores Perros*. Authors such as Martinez contend that this

¹⁶ Francisco Salazar, "Globalización y Política Neoliberal en México", *El Cotidiano*, 20 (126), 2004, pp. 5-12.

¹⁷ German Martinez Martinez, "The Changing National Identity", p. 97.

¹⁸ Toby Miller, "National Cinema Abroad: the new international division of cultural labor, from production to viewing", in Natasa Durovicova & Kathleen Newman (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York: Routledge 2010, p. 148.

was mainly due to changes in social conditions and discourses on national identity in Mexico. Ana Lopez, for his part, stressed the fact that the imperatives of producing for global markets are also enforced in the world of cinema. In my opinion, a combination of both processes is in play, but undoubtedly, the driving force that led to changes like those in question here was globalization. This has created transnational spaces in which the new Mexican filmmakers could develop. Thus, the experiences of AGI are related to the emergence of a new type of filmmaker linked to social changes promoted by the Mexican governments and inspired by neoliberal ideology. Inárritu is not a schooled filmmaker but comes from the communication industry in Mexico. He began his career in 1980 as a radio speaker and disk jockey for a commercial radio station in Mexico City, and with great success. Working in this station, WFM, AGI appealed to a young audience with music in English, and disseminated a variety of eclectic musical styles and rock among young Mexicans. For five years, this radio station was the most popular in Mexico City aimed at young audiences. In addition, to generate the interest of audiences, he created oral narratives and characters like *El Pavo Asesino (The Killer Turkey)* transmitted during Christmas. There were complete stories, but with suspense that made the audience wait for the next Christmas for the outcome. After that, AGI was appointed creative director at Televisa, a Mexican mass media company and the largest in Latin America and in the Spanish-speaking world. He was responsible for creating an image for a new Channel to the youth with cartoons, movies and series from the USA. In carrying out this work, he developed the competence to create commercials with narratives that lasted a few seconds and conveyed the message quickly. This experience influenced his style and connected him with the youth of Mexican cities, and contributed to the development of a new media discourse in Mexico. Finally, in the 1990s, AGI created Zeta Films, which had three branches: audio, film, and advertising.

The films of AGI have experienced a huge success in Mexico and abroad, and they exert enormous influence on national cinema. Nevertheless, researchers do not agree on how to evaluate his influence. Some of them highlight his innovative capacity and speak about a turning point as regards previous Mexican cinema, especially with the tradition of magic realism, others find that the changes AGI introduced are of a formal character, whereas the content of his film reproduced Mexican mythologies from early literature and cinema, and represents a new form of Latin American exoticism which appeals to global audiences. His first film, *Amores Perros (Love's a Bitch)*, was indeed a new concept in many ways. For instance, it was totally privately financed, which meant that AGI was not bound by the restrictions applying to movies financed by the state. The film was also the most expensive movie in the history of Mexican cinema until that date. The high production costs led to a number of strategies of how to retrieve the money invested. For example, the music of the film was entrusted to the most popular rock band in Mexico, with fans especially from the middle class youth, who are

fond of music in English. After the premiere of the movie, a CD was released with the soundtracks and other tracks inspired by the film, and this became a commercial success. D'Lugo wrote about this feature of *Amores Perros*, highlighting that the soundtrack created, in a firm way, a transnational context, and that the transnational context of the movie created a visual representation of Mexico not as an exotic, isolated other place but an urban area familiar to audiences outside of Mexico.¹⁹

Other features of the film were also conceived to attract global audiences, for example the dynamic and fast pace. The filming strategy reflects the trace of the influence of MTV and is closer to the video clip than to the slow pace of the Mexican auteur cinema. The plot does not consist of a linear story but of three episodes intertwined by a formal event: a car crash. This structure came to characterize the next movies by AGI made in Hollywood: *21 grams* and *Babel*. This is a style that is easy to recognize since it was popularized by Tarantino in *Pulp Fiction* and *Reservoir Dogs* and used later by Paul Haggins in *Crash* (2004). Another innovation in this movie was the localization. While previous Mexican movies financed by state institutions had a tendency to represent the agrarian Mexico with its people and traditions, *Amores Perros* constitutes a frame picture of one of the biggest cities of the world: the overcrowded, chaotic and colorful Mexico City. In spite of all these innovative features of *Amores Perros*, there has been some debate about the film content. Some critics find that the content of this film is conservative, and point to some features. Violence, for instance, which is the central narrative of the film, is essentialized, i.e. presented as something natural and constitutive of Mexico and Mexicans, blurring the political and social transformations (the breakdown of the paternalistic post-revolutionary state and the emergence of a neoliberal and transnational Mexico) that are some of the causal factors behind this new revival of violence. Furthermore, a recurring theme in the film is adultery, which has negative consequences for the characters from all the social groups involved. There is no distinction in the movie between the different causes that lead people to commit adultery or to leave their families. Finally, a main character, a former revolutionary, is imprisoned because of a bomb attack, and later becomes a criminal, a paid assassin, and in a country where the leftist movement did not generally follow a path characterized by revolutionary violence.²⁰

I find this part of the critique to be justified, but we may argue that in *Amores Perros*, the effects of globalization and the application of neoliberal ideology are present. For instance, the car crash links together people from different social groups; those who are well integrated in the world created by globalization and

¹⁹ D'Lugo, M.: "Amores perros (Love's a Bitch)" in M. Díaz López & A. Elena (eds.), *The Cinema of Latin America*, London, New York: Wallflower Press 2003, p. 227.

²⁰ Ignacio M. Sánchez Prado, "Amores Perros: violencia exótica y miedo liberal", *Casa de las Américas*, No. 240, 2006, pp. 1-18.

those who are not. The latter issue is a central theme in Bauman's book about Globalization and its consequences. The movie also depicted the different faces of Mexico, one in which skyscrapers and European luxury cars dominate the landscape and, at the other end, the world of popular suburbs. The fact that *Amores Perros* represents Mexico City as a place where people are living together, often without contact with others, but in different conditions, reveals the aporia of the neoliberal version of globalization with a narrative in which globalization means better conditions for all people. Even more important is the fact that the movie itself is a brilliant expression of the way in which culture works in a transnational world. It is a hybrid cultural object with elements from the Mexican literary and film traditions and all the influence of American popular culture which I have mentioned.

The next film produced and directed by Iñárritu, *Babel* from 2006, was filmed in the United States and famous American movie stars, Brad Pitt and Cate Blanchett, are principal characters in the movie. This is a strategy that movies from Europe and Latin America have begun to adopt in order to reach global audiences. *Babel* had its premiere in Cannes in 2006 and received many awards, was nominated for six Oscars and won one for Best Achievement in Music Written for Motion Picture. The film weaves together four stories that take place in the U.S., Mexico, Morocco and Japan. The story that takes place in Morocco involves an American couple (Pitt and Blanchett) who, in order to overcome their problems and lack of communication, visit the country with other American tourists in a bus. They have, as Bauman suggests, the liberty to move where they want in search of pleasures and experiences. But they become totally dependent on the locals when the woman is shot (by accident) by a Moroccan shepherd boy with a rifle that his father received as a gift from a Japanese tourist. Because of their situation, the couple are forced to communicate with the locals, and in spite of all the barriers between them, they succeed, especially due to the locals who help them, showing empathy and interest. This attitude is in contrast with that of the other American tourists, who consider the locals (in Morocco) as material and cultural inferiors, regarding them with suspicion and abandoning the couple because of their fear of being attacked by the locals.

In the United States, a Mexican nanny is taking care of the couple's two children. She is invited to attend the wedding of her son, but the children's parents cannot come back in time, due to the accident. The nanny takes the children to the wedding in Mexico. A nephew of the nanny drives them back to the USA under the influence of alcohol and gets into trouble with the police at the border. He escapes from them and leaves the nanny with the two children in the desert in a desperate situation. She manages to get help and rescue the children but is accused of taking them illegally to Mexico, and then the nanny is expelled from the States, in spite of the fact that she has been working there for sixteen years and has taken care of the children all their lives, totally dedicated and sacrificing her own family.

The only help she receives from the parents, the American couple, is that they will not prosecute her. *Babel* paints a fresco of hypermodern globalization, which is conveyed by the narrative style and by the fact that the stories take place in three different continents: Africa, America and Asia. It diverges from the classical Hollywood movie and has similarities with Tarantino movies or other American movies such as *Crash*. Weaving together four stories around a rifle shot, it shows how globalization works and the different effects it has on the people from the center and those in the margins, tourists and vagabonds, using the terms coined by Bauman.

The family of the shepherd in Morocco experienced the brutality and violence of the local police, the father is beaten, and one of the children is killed. The American couple is rescued, in spite of their communication problems. The most advanced transportation and the best medical technology are finally made available to them. In America, the Mexican nanny, who has served Americans for sixteen years, loses everything, due to a situation which she is not responsible for. Those who cannot move (the family of shepherds, the people in the village in Morocco) suffer the negative side a globalization. The capacity to move and the ways in which to do so are the most important factors behind social stratification in the global world, writes Bauman. This is also true for the nanny who immigrates to the USA, but she belongs to the transnationals from below (immigrants) and not to the top like the rich American tourists. The nanny symbolizes in the movie the vagabond, in the terminology of Bauman. She has been forced to move and get work in the USA, living in Mexico in an environment of uncertainty and without economic possibilities. She (as opposed to the tourist) is not wanted and welcomed. She has been tolerated and suffers unjustly the consequences of decisions made by her employers, "the tourists".

In this way, *Babel* is an artistic illustration of the thesis of Beck, and Bauman. But *Babel* depicted not only the way in which we are interconnected in the global world and the consequences of neoliberal globalization for people from the margins, it also provides us with an understanding of the communication problems that people from the center can experience, exemplified by Chieko, the hearing and speech impaired girl from Japan. Despite the highly advanced technology and communication techniques of the advanced Japan, she feels isolated and tries to escape her situation by offering sex. She is isolated, not despite the technology, but especially because in a highly economic and technological society like the Japanese, with high performance requirements, there is no room for people who, in one way or another, are different from the normal.

Through the above examples, *Babel* constitutes a representation of barriers of all types, physical, linguistic, ideological, social and cultural, etc., which keep people separated from each other in a world that it is becoming still more interconnected because of globalization.

CONCLUSIONS

This article has examined the path of Alejandro Gonzales Iñárritu and his films as outstanding examples of the way in which culture, society and economy work in the era of second or super modernity. First, the ideas of Ulrich Beck, Zygmunt Bauman and Anthony McGrew on the closely associated phenomena of transnationalism and globalization were outlined. The approach of these theorists demonstrates the weakening of the Nation-State and the development of networks across borders to allow the free and unimpeded movement of goods, capital, finance, and, to some extent, people. The effect of these transformations is that if we wish to understand cultural and social processes in more advantageous ways, it is better to do so from a transnational perspective. The ideas of the theorist mentioned have given us a framework within which we can examine Mexican cinema in recent decades, using mainly the path and two films of the globally renowned filmmaker Alejandro Gonzalez Iñárritu, who along with two other filmmakers, Alfonso Cuarón and Guillermo del Toro, have come to constitute the hegemonic trio of Mexican film production by being transnational and having a global impact.

We have analyzed how the Mexican cinema was fostered by the state for most of the last century with the aim of strengthening the nationalist ideology that legitimized governments after the revolution. The film was instrumental in creating a national identity above all the huge social, regional and ethnic differences in Mexico. Furthermore, during the so-called Golden Age, Mexican cinema achieved great success and acceptance in the Spanish-speaking countries providing themes, images, shapes, genres and myths which, even today, are associated with Mexico. However, in line with global processes and political transformations in Latin America (the transition from national and popular to neoliberal governments), the state's role in film production declined along with the public interest in the types of films made with state funding. Mexico and other nations of the continent became global and increased dramatically their economic and cultural exchanges with the world. The North Atlantic Free Trade Agreement (NAFTA) formed in 1994 between Canada, Mexico and the United States resulted in the increased traffic of goods, products and people between the latter two nations. Filmmakers like AGI, del Toro and Cuarón then emerged in a well-defined context. This was a context in which the role of the state financing of films was diminishing and where the state began to require being involved in considerations regarding the dimensions of pleasure and entertainment and the taste of audiences in state-financed films. We have to add the increasing participation of Mexico in the globalization and the emergence of transnational spaces. Filmmakers such as those mentioned are becoming aware of the possibility of substantially higher profits in producing films for a global reconfigured movie market driven by global tastes and the greater prestige associated with this market compared with production only for a national or regional market.

The new conditions led filmmakers such as AGI to seek private funds for his movies, which at the same time became (*Amores Perros*) the most expensive movies in Mexican history. What is new and unique is that he produces and directs movies which deal with Mexican issues and can appeal especially to young global audiences because of their narrative style, structure and music; in other words, he is able to handle the language of global cinema. Therefore he has succeeded in attracting the attention of American film industry and get invitations to direct and/or produce movies that do not deal with Mexico but with narratives that have a global appeal, like *21 grams* (2003) with the participation of famous American movie stars as Sean Penn, Benicio del Toro and Naomi Watts.

Amores Perros explores the subject of violence in Mexico City. The revival and escalation of violence have been linked to the decline of the post-revolutionary paternalistic and nationalist political and social system because of the impact of the forces of globalization and neoliberal ideology. The movie shows the uneven effects of globalization, depicting how different life conditions are for those people who are well integrated into globalization and those who are not. Furthermore, these effects can also be observed through the scenes that focus on the supermodernity of the city with skyscrapers and European luxury cars that dominate the landscape and, at the other end, the world of poor densely popular suburbs.

In its form and content, *Babel* has as central issues globalization and its human consequences. The story takes place in four different locations (Morocco, The United States, Mexico and Japan), but these stories are woven together. The actions of the characters in one place have profound effects on the lives of other persons located in distant continents. As we have suggested, *Babel* is, in many respects, an artistic illustration of Bauman's ideas about the inequalities and asymmetries of globalization: Tourists with their ability to move and choose in order to experiment with new experiences, and the locals and vagabonds who suffer the effects of globalization and the actions of the tourists. On the one hand, the Japanese tourist and, on the other, the Moroccan shepherds. On the one hand, the American couple as tourists and, on the other, the Mexican nanny who works for them. Beyond that, *Babel* voices a critique of supermodernity through one of its characters, the hearing and speech impaired girl from Japan.

The influence of Alejandro Gonzales Iñárritu has been criticized, due the content of his movies. It has been argued, for example, that his movies show the fears from the Mexican middle class after the downfall of the PRI and its paternalistic state, and that they sell an exotic image of violence in Mexico that will satisfy the tastes and expectations of global audiences. I have provided evidence, on the basis of my analysis of *Amorres Perros* and *Babel*, that the films by AGI sometimes show traditional and negative images of the marginalized, but this is a feature that is linked to the director's use of Mexican melodrama. Nevertheless, the two movies both contain a critique of globalization and neoliberal ideology, since we see the world and society from the perspective of those who are well integrated

into the global economy and culture and those who are marginalized for different reasons: social, economic, linguistic, cultural or physical. In this sense, his movies are artistic illustrations of the theses of great sociologists and researchers like Ulrich Beck, Zygmunt Bauman and Marc Augé. Thus, AIG's movies provide an excellent laboratory for studying the second or super modernity and globalization.

PABLO R. CRISTOFFANINI

LEKTOR

INSTITUT FOR KULTUR OG GLOBALE STUDIER

AALBORG UNIVERSITET

ABSTRACT

Mexican Film: From National to Transnational and Global

The Mexican state played a central role in the development of a national film industry for the major part of the last century. Films should promote the nationalist ideology on which the post-revolutionary government built its identity. Thus movies contributed significantly to the creation of a national identity which symbolically reconciles all Mexicans despite of the enormous social, ethnic and regional differences. This article shows that globalization and neoliberal reforms, which among other things meant a withdrawal of state support for cinema, created new conditions for film production. These forces opened for Mexico (with the formation of NAFTA in 1994) ways for a new type of filmmakers who create and produce films aimed at global audiences. First, the article present some core ideas on globalization and transnationalism, which illustrate the processes that have weakened the nation state, making it more appropriate to study cultural and social processes from a transnational or global perspective. Then the article follows the career of Alejandro Gonzales Iñárritu as a filmmaker. With *Amores Perros* (*Love's a Bitch*, 2000) he created a film that, although it is about violence in Mexico City, appealed to a global audience by using a transnational language when it comes to music, narrative and pace. This film gave him access to the American film industry and he could now produce and direct films such as *Babel* (2006). The article argues that these films represent relevant and innovative, social theory about transnationalism and globalization. Because of his success as a transnational and globally oriented filmmaker, Alejandro Gonzales Iñárritu (together with Guillermo del Toro and Alfonso Cuarón) now has a dominant position in Mexican film production. This situation has sparked discussions about the relationship between national and global films in Mexico, and the article also addresses these debates.

MTV AND TRANSATLANTIC COLD WAR MUSIC VIDEOS

■ WILLIAM M. KNOBLAUCH

INTRODUCTION

In 1986 Music Television (MTV) premiered “Peace Sells,” the latest video from American metal band Megadeth. In many ways, “Peace Sells” was a standard promotional video, full of lip-synching and head-banging. Yet the “Peace Sells” video had political overtones. It featured footage of protestors and police in riot gear; at one point, the camera draws back to reveal a teenager watching “Peace Sells” on MTV. His father enters the room, grabs the remote and exclaims “What is this garbage you’re watching? I want to watch the news.” He changes the channel to footage of U.S. President Ronald Reagan at the 1986 nuclear arms control summit in Reykjavik, Iceland. The son, perturbed, turns to his father, replies “this is the news,” and flips the channel back. Megadeth’s song accelerates, and the video returns to riot footage. The song ends by repeatedly asking, “Peace sells, but who’s buying?” It was a prescient question during a 1980s in which Cold War militarism and the nuclear arms race escalated to dangerous new highs.¹

In the 1980s, MTV elevated music videos to a new cultural prominence. Of course, most music videos were not political.² Yet, as “Peace Sells” suggests, during the 1980s—the decade of Reagan’s “Star Wars” program, the Soviet war in Afghanistan, and a robust nuclear arms race—music videos had the potential to reflect political concerns. MTV’s founders, however, were so culturally conservative that many were initially wary of playing African American artists; additionally, record labels were hesitant to put their top artists onto this new, risky chan-

¹ American President Ronald Reagan had increased peace-time deficit defense spending substantially. See Chester Pach, “Sticking to His Guns: Reagan and National Security,” in W. Elliot Brownlee & Hugh Davis Graham (eds.) *The Reagan Presidency: Pragmatic Conservatism and Its Legacies*, Lawrence: University Press of Kansas, 2003, p. 85-112; many MTV music videos are archived online. Because of the internet’s mutability, however, links to these videos may change. For Megadeth’s “Peace Sells,” see: <https://www.youtube.com/watch?v=rdEupVsL07E> (24.03.2013).

² There were, of course, exceptions, but MTVs early politicized videos largely focused on American issues of inner-city drug use, crime, and racism. See Rob Tannenbaum & Craig Marks, *I Want My MTV: The Uncensored Story of the Music Video Revolution*, New York: Penguin Group, 2012, p. 136-142; other musicians utilized MTV for fundraising purposes, such as “Farm Aid” for U.S. farmers or “Live Aid” for African food relief; see *Ibid.*, 211-215.

nel.³ These constraints led MTV to promote European “New Wave” artists who soon filled daily playlists. The use of these artists triggered a transatlantic cultural exchange that transformed the channel’s look and sound. Because many of these videos were created in the shadow of escalating nuclear tensions, they expressed a uniquely international Cold War perspective to an American audience. In 1987, with the launch of MTV Europe, these cultural exchanges began to abate, and in the early 1990s MTV shifted its focus away from the all-music video format and towards original programming. Yet in its first decade, MTV allowed international pop artists—such as Frankie Goes to Hollywood, Peter Dinklage, Rush, Sting, Tears for Fears, and UB40—to invade American airwaves with music videos that conveyed international Cold War fears. In short, during the 1980s MTV became an important transatlantic conduit by which European artists made Cold War pop culture transnational.⁴

This essay shows how MTV enabled transatlantic Cold War cultural exchanges. To date, historians have added important insights into our understanding of the atomic age, especially on early Cold War culture, atomic anxiety, or grassroots antinuclear activism. Additionally, cultural commentators continue to examine how the 1980s influence modern politics and culture.⁵ Yet most of these works are purely American in their perspectives. This essay extends both types of studies. It shows how in the 1980s, MTV music videos brought European Cold War perspectives into American homes. To show this transnational cultural exchange, first this essay briefly recaps MTV’s rise to cultural prominence, an ascent that coincided with the escalation of 1980s Cold War fears. Second, it examines European artists’ early Cold War-themed music videos.⁶ In a medium still finding its way, many artists incorporated stock film footage, such as 1950s era atomic explosions, to provide an eerily appropriate backdrop during a decade of nuclear rearmament. Next, it looks at music videos created in response to the “Euromis-

³ Rob Tannenbaum & Craig Marks, *I Want My MTV: The Uncensored Story of the Music Video Revolution*, New York: Penguin Group, 2012, p. 1-30.

⁴ E. Ann Kaplan, *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*, New York: Methuen, 1987, p. 1-2; on MTV’s early European look and sound, see Robert Christgau, “Rock ‘n’ Roller Coaster: The Music Biz on a Joyride,” *Village Voice*, February 7, 1984, p. 37-45.

⁵ Cold War and Atomic culture, see Paul Boyer, *By the Bomb’s Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994; Spencer Weart, *The Rise of Nuclear Fear*, Cambridge: Harvard University Press, 2012; on 1980s culture, see Bradford Martin, *The Other Eighties: A Secret History of America in the Age of Reagan*, New York: Hill & Wang, 2011; David Sirota, *Back to our Future*, New York: Random House, 2011; on antinuclear activism, see Lawrence Wittner, *Confronting the Bomb: A Short History of the World Nuclear Disarmament Movement*, Stanford: Stanford University Press, 2009.

⁶ Of course, English-speaking groups, largely from Great Britain, had the most success on MTV, although there were exceptions, notably German artist Nena and her antinuclear hit “99 Luftballons”.

sile” deployment, in which American nuclear warheads arrived in Great Britain to bolster the North Atlantic Treaty Organization’s (NATO) deterrent against Soviet missiles in Eastern Europe. In response to the Euromissile threat many artists created videos critical of Reagan for an American audience. The final section examines music videos that commented on the fall of the Berlin Wall and the Cold War’s surprising end. Each of these sections suggests that during its first decade of existence, MTV provided European artists with a transnational conduit to express Cold War hopes and fears.

THE RISE OF MTV AND RENEWED NUCLEAR FEARS

MTV launched on August 1, 1981, but even after decades of experimentation with music videos, industry experts still considered the channel a risk. In the 1950s, Elvis Presley’s films paved the way for future pop videos. As television grew in popularity, pop groups began lip-synching in TV promo clips to boost record sales. By the late 1960s, artists and filmmakers—such as Bob Dylan and D.A. Pennebaker’s video for “Subterranean Homesick Blues”—were experimenting with the format. By the 1970s television stations began featuring music promo-clip shows to fill late-night programming gaps. Those unwilling to stay up late might use a new device, the Video Cassette Recorders (VCR), to capture the newest music videos. When market research finally suggested that specialty cable channels could be profitable, Music Television was born.⁷

MTV’s success was nothing short of meteoric. With a non-stop rotation of promotional videos punctuated with consumer product ads, MTV became the ultimate commercial channel. With a modest start-up cost of around \$20 million, MTV had already earned \$7 million in revenue before its second year of operation. By 1983, MTV promoted over two-hundred consumer products to the tune of \$20 million in revenue. By 1984, the channel’s revenue stream topped \$1 million per week, and MTV diversified with a second, adult-contemporary themed station: Video Hits-1 (VH-1). In only three years, MTV had become indispensable to the music industry, reaching over 30 million households. The channel’s success had transformed the music video from an auxiliary promotional gimmick into a ubiquitous part of pop culture.⁸

MTV’s success coincided with a new nadir in Cold War superpower relations. In December of 1979, the Soviet invasion of Afghanistan confirmed for many hardlin-

⁷ Other specialty cable channels, such as ESPN and CNN emerged around this same time. See E. Ann Kaplan, *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*, New York: Methuen, 1987, p. 1-2; Gil Troy, *Morning in America*, Princeton: Princeton University Press, 2005, p. 128-129; Tom McGrath, *MTV: The Making of a Revolution*, London: Running Press, 1996, p. 11-21; Rob Tannenbaum & Craig Marks, *I Want My MTV: The Uncensored Story of the Music Video Revolution*, New York: Penguin Group, 2012, p. 1-30.

⁸ R. Serge Denisof, *Inside MTV*, London: Transaction Publishers, 1991, p. 1; Kaplan, *Rocking Around the Clock*, 2-3.

ers that communist plans for global domination were alive and well. Communist fears likely helped propel British Prime Minister Margaret Thatcher and American President Ronald Reagan to power, and these elections marked a return of conservative hard-line leadership on both sides of the Atlantic. The Reagan Administration especially talked tough about re-establishing American dominance in the Cold War. High ranking U.S. administration officials—including Deputy Under Secretary of Defense T.J. Jones, Vice President George H.W. Bush, and Defense Secretary Caspar Weinberger—suggested that the United States could actually prevail in a nuclear war. America increased its aid to anti-Soviet “freedom fighters” in Afghanistan, and Reagan continued to talk tough well after his 1980 Presidential campaign. In short, during the early 1980s, the Cold War was again heating up.⁹

In the wake of these events, numerous European pop acts crafted music videos to express their Cold War fears. British artist Peter Gabriel provides one early example with his 1980 single “Games Without Frontiers.” This promotional video predated MTV, but it would later receive rotation on the channel and Gabriel would become an early music video innovator. “Games Without Frontiers” appropriates language from a British game show *It’s a Knockout*, a program which featured provincial teams of contestants in oversized foam costumes competing in schoolyard-type games. At season’s end, the winning team would represent Great Britain in a Pan-European contest against other nations in another program, *Jeux Sans Frontieres* (or “Games Without Frontiers”). Gabriel’s lyrics personalize European Cold War nationalism: “Hans plays with Lotte, Lotte plays with Jane / Jane plays with Willy / Willy is happy again / Suki plays with Leo / Sacha plays with Britt / Adolf builds a bonfire, and Enrico plays with it.” These characters—played by children in the music video—represent nations, the exceptions being Enrico (as in Enrico Fermi, an early atomic scientist whose work helped to construct the atomic bomb), and Adolf (Nazi leader Adolf Hitler). The “Games Without Frontiers” video also includes footage from a symbolic parade float: a giant, demonic Ronald Reagan, adorned in an American flag-patterned suit and cowboy hat. The “Games Without Frontiers” video, then, is an early, artful allusion to Reagan’s Cold War militarism and the dangers of hyper-nationalism.¹⁰

Birmingham Reggae band UB40 provided a second video critique of Cold War bellicosity in “The Earth Dies Screaming.” With its title borrowed from a 1965 British sci-fi film, “The Earth Dies Screaming” features the band performing in front of 1950s era stock footage of nuclear tests and mushroom clouds. In cut scenes, a British working-class family lazily watches UB40’s video on TV. As the

⁹ George C. Herring, *From Colony to Superpower: U.S. Foreign Relations since 1776*, Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 866-871; John Lewis Gaddis, *Strategies of Containment: A Critical Appraisal of American National Security Policy during the Cold War*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 355-356.

¹⁰ Peter Gabriel, “Games Without Frontiers,” *Play: The Videos*, Rhino/Wea, 2004, DVD; video online at: <https://www.youtube.com/watch?v=GYUGXuTNsic> (25. 03.2013).

atomic apocalypse unfolds, this British nuclear family remains apathetic. The video's incorporation of Cold War atomic footage and 1950s nostalgia suggested a revival of early Cold War naïveté about nuclear weapons, as well as the band's dismay that many Britons approved of Thatcher-era cultural conservatism. The message was clear: 1950s fears had returned in the 1980s.¹¹

In 1982, American artist Donald Fagen offered a similar observation about the return of 1950s atomic fears in "New Frontier." The video features a young couple that seeks privacy in the most iconic of early Cold War cultural relics: a backyard bomb shelter. As they descend into the shelter, Fagen sings: "Yes we're gonna have a wing ding / a summer smoker underground / it's just a dugout that my dad built / in case the reds decide to push the button down / we've got provisions, and lots of beer / the keyword is survival on the new frontier." While underground, the teenagers listen to jazz, dance, drink, and smoke cigarettes. Fagen could have simply used the bomb shelter as a symbolic space to contain emerging sexuality, but the "New Frontier" video complicates this metaphor with animated images of Russian Intercontinental Ballistic Missiles (ICBMs) heading to America. Is the new frontier sexual or apocalyptic? Despite this double entendre, the video's inclusion of mushroom clouds and Soviet sickles suggest the latter.¹²

As these examples show, in the shadow of rising Cold War fears, early 1980s music videos began to incorporate atomic imagery. 1950s stock footage of mushroom clouds or bomb shelters seemed eerily prescient in the wake of renewed calls for fighting and winning a nuclear war. Of course, this was a minor trend in MTV's early days, and atomic themes may have died down if not for a series of startling Cold War actions that culminated in 1983. By that year, videos began incorporating more specific and pointedly political critiques of Reagan's arms buildup and American militarism abroad.

1983 AND THE EUROMISSILE CRISIS

Because of numerous geopolitical events, 1983 marks the most alarming Cold War year since the 1962 Cuban Missile Crisis. In March 1983, Reagan accused the Soviet Union of being the "focus of evil in the modern world." That same month, he introduced his Strategic Defense Initiative (SDI), a vague anti-ballistic missile

¹¹ UB40, "Earth Dies Screaming" on UB40 Collection: Classic Videos & 21st Birthday Concert. EMI Europe Generic, 2002, DVD, found online at: <https://www.youtube.com/watch?v=cWl69ZOINfE> (24.03.2013).

¹² Fagen's "New Frontier" video makes connections between Cold War containment and sexual containment that are best examined in Elaine Tyler May's *Homeward Bound: American Families During the Cold War*, Revised and Updated Edition, New York: Basic Books, 2008; Donald Fagen, "New Frontier," found online at: <https://www.youtube.com/watch?v=qBruAooXPNU> (25.03.2013).

program that included putting lasers into space.¹³ On September 1, 1983, the Soviet Union shot down Korean Airliner 007 (KAL 007), killing 269 civilians. In October, a suicide bomber killed 241 U.S. Marines stationed in Lebanon; soon after, U.S. armed forces invaded the Caribbean island of Grenada. The most alarming event, however, was the deployment of American nuclear warheads—the so-called “Euromissiles”—in Great Britain. The crisis began in 1977 when the Soviets deployed intermediate range ballistic nuclear missiles (IRBMs) throughout the eastern bloc. When West German chancellor Helmut Schmidt asked for support, NATO proposed a “dual track” response in which the U.S. would deploy its own nuclear missiles throughout Western Europe while simultaneously negotiating for arms reductions. Predictably, negotiations over these weapons broke down, and antinuclear protests sprung up in Great Britain, France, and Western Germany.¹⁴

These events, and especially the “Euromissiles Crisis,” influenced a wave of music videos that criticized Reagan and expressed nuclear fears on MTV. One early example comes from the Canadian rock trio Rush with their 1984 hit “Distant Early Warning.” Drummer and lyricist Neil Peart appropriated the song’s title from the “Distant Early Warning Line,” or the designation given to northern hemisphere radar stations tasked with detecting a Soviet nuclear launch. Peart’s lyrics make this connection clear: “Cruising under your radar / watching from satellites / take a page from the red book and keep them in your sights / Red alert, red alert.” Peart wrote the song during the band’s 1983 recording sessions, a period in which he followed the unfolding Euromissile Crisis in Toronto’s *Globe & Mail* newspaper. “1983 was a tough year...no question about it,” remembers Peart. “This was the time of the Korean 747 murders, the cruise missile controversies.” Peart’s lyrics were addressing “the threat of the superpowers...nuclear annihilation [and] having these giant missiles pointed at each other.”¹⁵ The “Distant Early Warning” video has a similar, antinuclear theme. It begins with a child who, looking up from his sandbox, discovers a large bomber overhead. In homage to Stanley Kubrick’s 1963 film *Dr. Strangelove*, the boy soon finds himself inside the bomber, sitting on top of one of its nuclear missiles. As the missile launches, the boy rides

¹³ On different assessments of SDI, see Pach, “Sticking to His Guns: Reagan and National Security,” 85-112; Frances FitzGerald, *Way Out There in the Blue: Reagan: Star Wars and the End of the Cold War*, New York: Simon & Schuster, 2000, p. 16-19.

¹⁴ Collins, *Transforming America*, 197-199; Samuel F. Wells, Jr. “Reagan, Euromissiles, and Europe” in Brownlee & Graham, *The Reagan Presidency*, 133-154; Lou Cannon, *President Reagan: The Role of a Lifetime*, New York: Public Affairs, 2000, p. 274-275, 339-401.

¹⁵ Neil Peart, “Pressure Release: The Grace Under Pressure Tour Book: <http://2112.net/powerwindows/main/GUPtourbook.htm>(26. 10.2011); “Innerview [sic] with Neil Peart,” Jim Ladd, 1984, transcribed by Will Collier: <http://2112.net/powerwindows/transcripts/19840400innerview.htm> (26. 10.2011).

it like *Dr. Strangelove's* Lieutenant Kong, waving his arms and howling while he descends to certain detonation.¹⁶

Many artists reflected on the Euromissile crisis by penning songs that emphasized Cold War empathy on a personal level. Depeche Mode's 1984 video for "People are People" is a prime example. The song's lyrics ponder the roots of Cold War hatred: "It's obvious you hate me / although I've done nothing wrong / I've never even met you / so what could I have done?" The song's repetitive chorus becomes a mantra attacking Cold War animosity: "People are people so why should it be / that you and I should get along so awfully?"¹⁷ Other videos were more intimate in their pleas for Cold War personal co-existence. Elton John's 1985 hit "Nikita" details one man's infatuation with an unrequited Soviet love. The "Nikita" video features John infatuated with a female Soviet guard he sees "by the wall" standing with ten "tin soldiers in a row," an allusion to the video's Soviet border guards and Eastern Bloc checkpoints. The song's lyrics, "if there comes a time / guns and gates no longer hold you in / and if you're free to make a choice / just look towards the west and find a friend," laments blocked relationships from Cold War boundaries.¹⁸

The Euromissile crisis led German pop star Nena to pen an international hit with "99 Luftballons." This German-language single tells the story of how balloons caught in radar screens might trigger an accidental nuclear launch. While Nena's music video avoided specific antinuclear imagery, its popularity in America prompted an alternative, English-language version of "99 Red Balloons," which clarified for English-speaking audiences the dangers of nuclear alarmism. British artist Sting provided another popular antinuclear anthem with his 1986 single "Russians." Sting's lyrics lamented over the state of the Cold War during Reagan's tenure: "There is no historical precedent / to put the words in the mouth of the president / there's no such thing as a winnable war / it's a lie we don't believe anymore / Mr. Reagan says we will protect you / I don't subscribe to this point of view / believe me when I say to you, I hope the Russians love their children too."¹⁹

German group C.C.C.P.'s 1986 music video for "American-Soviets" made the best of a low-budget to express a similar empathetic Cold War message. The video

¹⁶ On Rush's "Distant Early Warning" see <http://allmusic.com/album/grace-under-pressure-r17142> (26. 10.2011); music video online at: <https://www.youtube.com/watch?v=OlyKwXND5xs> (25.03.2013).

¹⁷ Depeche Mode, *Vol. 1 – Best of Videos* Neri Parenti, director. Mute Records, 2004, DVD; video online at: <https://www.youtube.com/watch?v=MzGnX-MbYE4> (24. 03.2013).

¹⁸ In 1979, John became the first western pop star to tour the Soviet Union, and likely this tour provided inspiration for the "Nikita." *Elton John: To Russia with Elton* DVD; "Nikita" video online at: <https://www.youtube.com/watch?v=89gohJzqNoM> (24. 03.2013).

¹⁹ Nena's "99 Luftballons" found online at: <https://www.youtube.com/watch?v=14IRDDnEPR4> (24. 03.2013); Sting, "Russians," *The Dream of the Blue Turtles*, A&M, 1985. Compact Disc; video online at: <https://www.youtube.com/watch?v=wHylQRVN2Qs> (24. 03.2013).

features the band performing on a large chessboard, with Soviet and American flags in the background. Lyrically, the song references to geopolitical conflicts in the Middle East, and suggests that the superpowers play chess to resolve their differences: “They both send their weapons into space / their people’s problems they seem to displace / the arms race is what they can’t negotiate / why ain’t it chess about what they debate? / What went wrong in the Gulf of Iran / Why did the Russians invade Afghanistan? / Why not save the money for the armaments / and be chess-partners in the tournament?” Behind the band, the flags rise to reveal two silhouettes—the first, representing Reagan, is adorned in a cowboy hat; the second, Gorbachev, wears a bowler hat. Instead of an arms build-up, however, these leaders are peacefully playing chess.²⁰

Other artists downplayed personal empathy and instead attacked U.S. President Reagan directly. For example, in 1985 the British group Genesis had a huge hit with “Land of Confusion.” The video was memorable for featuring puppets from the British comedy show *Spitting Image*. It traces the dreams of a puppet-Ronald Reagan who has nightmares about global events spiraling out of control. Alongside Reagan, “Land of Confusion” includes puppet versions of Margaret Thatcher, Mikhail Gorbachev, Henry Kissinger, Ayatollah Khomeini, and even the fictional embodiment of 1980s American hyper-militarism, John Rambo. When Reagan awakens from his nightmare, he reaches for a button to summon his nurse, but mistakenly hits the “nuke” button instead, triggering a nuclear detonation outside of the White House. The video allowed a British pop group to express to American MTV viewers that their President was an inept leader not to be trusted with the bomb.²¹

British band Frankie Goes to Hollywood criticized Reagan in their song “Two Tribes,” with a video that incorporated British Civil Defense propaganda. In “Two Tribes,” the group warns that “When two tribes go to war / a point is all that you can score.” In addition to stressing the futility of nuclear war, they also lambaste Reagan as “cowboy number one / a born-again poor man’s son,” and not a leader fit for the nuclear age. The “Two Tribes” video also incorporates audio from the U.K. Civil Defense films series *Protect and Survive*, specifically the U.K. air defense warning siren. The effect is eerie: as the siren blares, the beat intensifies, and a narrator explains that “after you hear the air attack warning, you and your family must take cover.” This siren gives way to the heart of the video, a fight between a faux-Reagan and Soviet Premier Konstantin Chernenko. Reporters from across the globe cheer this slugfest on as dust—a likely allusion to radioactive fallout—flies from the ground. After a prolonged battle between these world leaders,

²⁰ C.C.C.P. video for “American-Soviets” archived online at: <http://www.youtube.com/watch?v=ho053l0fUZ0> (24. 03.2013).

²¹ Genesis’s “Land of Confusion” can be found on *The Video Show* Warner Bros., 2005, DVD.

others join in the fight; the nuclear war has apparently gone global. The video ends with a model globe exploding.²²

"Two Tribes" was not the only video to incorporate British Civil Defense propaganda for an American video. In 1986, British group Tears for Fears released its fourth U.S. single, "Mother's Talk". Songwriter Roland Orzabal explained that the Euromissile crisis influenced his lyrics: "One thing that disturbed and frightened an awful lot of people...[was] the installment of American nuclear weapons in England," remembers Orzabal.²³ "Right about the time I was finishing the lyric, the American nuclear missiles were being brought into England and a lot of people were quite scared about it—I certainly was—and therefore [Mother's Talk] took on a nuclear flavor." Orzabal's lyrics are a response to his own nuclear fear and anger at apathy towards the Euromissile installations: "Some of us are horrified, others never talk about it, but when the weather starts to burn, then you'll know that you're in trouble, follow in the footsteps of a funeral pyre, you were paid not to listen now your house is on fire."²⁴

"Mother's Talk" became the band's fourth single from their hit album *Songs From the Big Chair*, and the group re-mixed the song and crafted a new video for its American release. The "Mother's Talk" video criticized nuclear Civil Defense and the Cold War arms race.²⁵ It begins with a family adorned in 1950s-era clothing. As the wife irons, the husband reads his paper and their son watches television. Next, the TV screen fills with a billowing mushroom cloud, and the father's newspaper bursts into flames. The nuclear war has started. In response the father follows British Civil Defense advice airing on television. He constructs an "inner refuge" for protection; he whitewashes windows to protect against "heat – flash" from an atomic blast; all the family members collect canned goods, supplies, and finally their dog, to await their fate. Having prepared for the worst, they smile and wave as the screen fades to white. The video's message was clear: suggestions that prepared citizens could survive a nuclear war were naïve and dangerous.²⁶

²² Stephen Thomas Erlewine, "Biography: Frankie Goes to Hollywood," online at <http://allmusic.com/artist/frankie-goes-to-hollywood-p4304/biography>, (27.06.2011); Frankie Goes to Hollywood, "Two Tribes," *Welcome to the Pleasuredome*, Repertoire, 1984, Compact Disc.

²³ Peter Standish, "Tears for Fears: Big Hits from the Big Chair" in *Gavin Report*, 17 July, 1985, p. 13-14.

²⁴ *Tears for Fears: Scenes from the Big Chair*. Shock Exports, 2005, DVD.

²⁵ "Mother's Talk" had numerous video iterations. The initial U.K. video version featured Orzabal reading newspapers that burst into flame—symbols of the Cold War heating up. This initial U.K. video, however, had a rushed appearance, suggesting the band's urgency to release "Mother's Talk" as a timely critique of the Euromissile deployment. For both videos, see *Tears for Fears: Tears Roll Down, Greatest Hits '82-'92*. Polygram Canada, 2003, DVD; for an earlier U.K. version online, see: <https://www.youtube.com/watch?v=R9cS7LaEAYY> (24.03.2013); for the U.S. video version online, see: <https://www.youtube.com/watch?v=6XWHQIalppA> (24.03.2013).

²⁶ Tears for Fears, *Songs from the Big Chair*. Polygram Records, 1985, Compact Disc.



Screenshots from the U.S. version of Tears for Fears' "Mother's Talk." Awaiting a nuclear attack, a dutiful father follows the advice of Protect and Survive.

THE END OF THE COLD WAR

Videos inspired by the Euromissile Crisis began populating MTV, but by late 1986, the improving relationship between Reagan and Gorbachev led to a series of hopeful summits and a reduction in superpower tensions. By 1987, the United States and the Soviet Union had agreed to the Intermediate Range Nuclear Forces (INF) treaty, which removed a whole class of nuclear missiles from the European theatre. That same year saw the launch of "MTV Europe," a counterpart to the American all-music video station. It seemed that the era of transnational Cold War music videos might be over, but as the decade came to a close, a new theme emerged, one of hope and optimism sparked by the surprising fall of the Berlin Wall.

By decade's end, American artists began crafting Cold War-themed music videos with transnational themes; Billy Joel's "Leningrad" is a prime example. Joel had penned two previous Cold War anthems: "Allentown," a look at life in an American steel town, and "Goodnight Saigon," an ode to U.S. Vietnam veterans. "Leningrad," featured in the 1989 album *Storm Front*, was a ballad about Joel's own Cold War experiences with a Soviet counterpart named Victor. The song traces generational differences in separate Cold War spheres. While Victor "went off to school / and learned to serve his state / followed the rules / and drank his vodka straight," Joel's youth was quite different. A "Cold War kid in McCarthy time," he recollects that "Cold War kids were hard to kill / under their desks in an air raid drill." The "Leningrad" music video includes footage of such duck and cover drills, U.S. Senator Joseph McCarthy, and U.S. G.I.'s during the Korean War—a virtual best-of collection of early Cold War iconography.²⁷

Joel's narrative continues through the Cuban Missile Crisis, a period in which Victor becomes a circus clown in Leningrad. Growing up in Levittown, Joel "hid in the shelters underground / 'til the Soviets turned their ships around / and tore the Cuban missiles down." Joel laments that "in that bright October sun /

²⁷ Billy Joel, "Leningrad" video online at: https://www.youtube.com/watch?v=LgD_-dRZPg8 (24.03.2013).

we knew our childhood days were done.” In the “Leningrad” music video, each of these events is accompanied with archival footage, including Joel’s final question over his generation’s role in Vietnam: “I watched my friends go off to war / what do they keep on fighting for?” The song ends on an uplifting note. Joel travels to the Soviet Union and meets Victor in Leningrad. Victor, the Soviet clown, delights Joel’s daughter, and the two entertainers become friends. Previous calls for personal empathy, from Elton John, Depeche Mode, and Sting, seem to have been realized, and Joel concludes the song with the line: “We never knew what friends we had, until we came to in Leningrad.”

“Leningrad” suggested that personal relationships could overcome Cold War animosities, but British group Jesus Jones’ “Right Here, Right Now” reflected how real barriers to peace were breaking down by 1989. Faced with overwhelming pressures from East Germans fleeing over the recently opened Hungarian border, by 1990 the Berlin Wall toppled. The Cold War seemed to be ending, and European pop acts were creating more optimistic videos. Written by singer Mike Edwards, “Right Here, Right Now” reflects elation as the Berlin Wall tumbled: “I saw the decade end when it seemed the world could change, in the blink of an eye / and if anything there’s your sign...of the times.” The chorus concludes with: “Right Here, Right Now, there is no other place I want to be / Right Here, Right Now, watching the world wake up from history.”²⁸ The video features Edwards sitting on his couch, guitar in hand, watching events unfold on television, while behind him images—a map of Eastern Europe, U.S. President George H.W. Bush meeting with Mikhail Gorbachev, and the Berlin Wall being demolished—are projected larger than life. “Bob Dylan didn’t have this to sing about” brags Edwards, and why not? After decades of Cold War, it simply “feels good to be alive.” For its timeliness and ability to capture a generation’s feeling about the Cold War’s end, “Right Here, Right Now” has been called the perfect end of the Cold War song.²⁹

If any song can compete with “Right Here, Right Now” for the most iconic Cold War anthem, it is the Scorpions’ “Wind of Change.” Easily the biggest international hit for this German rock group, the “Wind of Change” video opens with archival footage from Potsdamer Platz during the Berlin Wall’s construction in 1961. Like “Right Here, Right Now,” the video features footage of Gorbachev smiling and shaking hands with U.S. President George H.W. Bush, while songwriter Klaus Meine sings “the world is closing in / and did you ever think / that we could be so close, like brothers?” By the song’s guitar solo, the video shows the Berlin Wall being punctured; by song’s end we see the same Potsdamer Platz, but now the Berlin Wall is tumbling to the ground. “Winds of Change” reached the top ten on the

²⁸ “Right Here, Right Now” video online at: <http://www.youtube.com/watch?v=7z6dxQVhE8o&ob=av2e> (24. 03.2013).

²⁹ Similar high praise for ‘Right Here, Right Now’ can be found in Joshua Clover’s 1989: *Bob Dylan Didn’t Have This to Sing About*, Berkeley: University of California Press, 2009, p. 3-6.

American and British charts, and topped the charts in Austria, France, Germany, and Sweden. For the Scorpions, like so many groups before them, MTV had provided an effective means of conveying transnational Cold War popular culture.³⁰

CONCLUSION

In an insightful appeasement on early Cold War culture, historian Paul Boyer noted that “if a scholar a thousand years from now had no evidence about [the Cold War atomic threat] except the books produced by the cultural and intellectual historians of that era, he or she would hardly guess that...nuclear weapons existed.”³¹ Since this assessment, Boyer and others have done much to show connections between the Cold War and popular culture. Cultural historians continue to reveal the Cold War’s lasting influence on film, literature, television, music, and even comic books. Music videos should also be included in such analyses. As these examples show, during the 1980s European artists created numerous Cold War-themed music videos. Yet these videos were not crafted solely for consumers in their own nations. Instead, through the conduit of MTV, these artists created politically-charged videos for an American audience. In doing so, these artists provided a transnational perspective on global Cold War concerns.

The era of transnational Cold War music videos was brief. From 1981-1986, these videos aired primarily on American MTV to an American audience. By 1987, with the establishment of MTV Europe, these cultural flows might have slowed, but the Cold War’s end prompted another wave of transatlantic music videos. By 1990, Cold War videos became a transatlantic phenomenon, with videos like Jesus Jones’ “Right Here, Right Now” and the Scorpion’s “Wind of Change” becoming #1 hits in numerous nations. In short, throughout the 1980s, Cold War fears shaped an emerging medium that evolved during a dangerous time. MTV allowed pop artists to express political opinions that transcended national borders. The extent to which Cold War-era music videos influenced opinions or enabled political change has yet to be ascertained. Regardless, these videos show that MTV helped to make the 1980s Cold War a transnational cultural affair.

WILLIAM M. KNOBLAUCH
ASSISTANT PROFESSOR OF HISTORY, PH.D.
FINLANDIA UNIVERSITY
MICHIGAN, USA

³⁰ “Wind of Change” video found in *Scorpions – A Savage Crazy World* Island/Mercury, 2002, DVD; video online at: <https://www.youtube.com/watch?v=n4RjJKxsaMQ> (accessed 03/24/2013).

³¹ Paul Boyer, *By the Bomb’s Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*, New York: Pantheon Books, 1985, p. xv.

ABSTRACT

MTV and Transatlantic Antinuclear Music Videos

When Music Television (MTV) premiered on August 1, 1981, the music industry was uncertain of its success. Hesitant to put their biggest stars on a risky new channel, record companies allowed European “New Wave” artists considerable freedom to create music videos and fill the channel’s playlists. MTV’s first decade was also the Cold War’s last, and the early 1980s were a period of heightened nuclear fears. American president Ronald Reagan’s hard-line rhetoric, arms buildup, military adventurism abroad, combined with the deployment of American nuclear warheads into Western Europe—the so-called Euromissile Crisis—led many European pop artists to craft music videos addressing Cold War fears. During the 1980s, MTV became a transatlantic conduit by which European artists expressed their fears to an American audience. With the creation of MTV Europe in 1987, those exchanges slowed, although by then Cold War tensions were abating. From 1981 until 1986, however, MTV allowed antinuclear culture to spread across national borders and express multinational Cold War concerns. With the fall of the Berlin Wall, European music videos expressed hope and elation to an American audience, and reaffirmed MTV’s importance in making pop culture transnational.

CHINA POP

LOVE, PATRIOTISM AND THE STATE IN CHINA'S MUSIC SPHERE

■ ANDREAS STEEN

Popular culture in China is highly dynamic, involving individuals and private companies, both local and international, as well as state-governed institutions. The mass media and new communication technologies naturally play an important role in production, selection and dissemination, while also increasing interaction with international trends and standards. Sheldon H. Lu underscores popular culture's importance in today's China by emphasizing that it is "a defining characteristic of Chinese postmodernity".¹ To him, three factors are crucial, namely it's potential to undermine the censorship and "hard-line" cultural hegemony of the Chinese Communist Party (CCP), its rise as a "major player in the commodification process," and "its sugar-coated apoliticism, [which] pacifies the masses and represses the memory of China's political reality" (ibid.). Popular culture, therefore, is the battleground of various ideologies, forces and interests. Its ambivalent and complex entanglement with politics, society and the musical industry is also addressed in the work of other scholars, such as Kevin Latham, who expresses that "understanding Chinese popular culture very often requires careful attention to how precisely the state is involved in and related to forms of social and cultural activity and practices. Popular culture does not exist outside of or in contrast to the state but very often in a constant and evolving dialogue with it."²

This article looks at both conflicts and dialogue in the realm of popular music and attempts to lay out the main contours of China's current popular music scene. More precisely, it investigates the recent transformation of China's officially accepted musical mainstream (*zhuliu*), also called the "main melody" (*zhu xuanlu*), a controlled, contested and promoted space of musical production, almost unknown to Western audiences. I will argue that its recent transformation and obvious popularity is based on three factors: (1) openness regarding musical styles, content and the incorporation of global elements, enforced by young audiences

¹ Sheldon H. Lu, *China, Transnational Visuality, Global Postmodernity*, California: Stanford University Press 2001, p. 195.

² Kevin Latham, *Pop Culture China! Media, Arts and Lifestyle*, Santa Barbara, California: ABC-Clío, 2007, pp. 31-32.

and new technologies, (2) the necessity to keep up with global trends in order to successfully promote official popular music in a rather fragmented and highly competitive cultural market, and (3) cooperative strategies with the (inter-) national music industry, due to the sheer size and commercial future prospects of China's attractive music market, associated with prestige, fame and profit. All three factors explain popular music's complex situation between promotion, instrumentalization and censorship – from pop to punk: "Whereas the dominant Chinese popular music from Hong Kong and Taiwan caters to the market and thus self-censors its space for negotiation, punk rock is relatively marginal and offers an important playground for alternative styles and attitudes within government-directed consumer culture."³

China's mainstream is not only caught between economics and politics. It is a particular sphere in which artists, audiences and authorities constantly negotiate the boundaries of the acceptable, creating new forms of participation and dialogue, inclusion and exclusion. In order to grasp the recent changes in China's popular music sphere this article concentrates on the three main areas of musical practice: Mandopop from Taiwan, the musical mainstream of the PRC and (underground) rock music from Beijing.

MANDOPOP: EXPRESSION OF LOVE AND INDIVIDUALITY

"Mandopop" originates from Taiwan, stands for popular music sung in Mandarin Chinese and is China's most popular music form. Its roots date back to semi-colonial Shanghai's jazz age of the 1930s and 1940s. However, once the PRC was founded in 1949, the hub of musical experimentation and production moved to Hong Kong. It spread to Taiwan in the 1970s. Shortly thereafter, Hong Kong's Cantopop and Taiwan's Mandopop became very popular in the PRC, yet it was the latter style that developed most powerful, especially after the return of Hong Kong to the PRC in the summer 1997. Due to its historical and socio-cultural development, Mandopop "has created a new musical ethos – a blend of traditional Chinese, Japanese, Taiwanese, and Western musical styles that has transformed into something new and delightful for Chinese-speaking audiences."⁴

The first famous songstress of this particular genre was Deng Lijun (Teresa Teng, 1953-1995), whose songs have been loved by Chinese audiences everywhere in the world since the 1980s. Her voice and music, often accompanied by synthesizer-style pop and rhythm, for the first time after several decades carried sentimental messages of longing and love, hometown and nature into PRC homes,

³ Andrew Field & Jeroen Groenewegen, "Explosive Acts: Beijing's Punk Rock Scene in the Postmodern World of 2007," in Jens Damm & Andreas Steen (eds.), *Postmodern China* (Berliner China-Hefte), Vol. 34, 2008, p. 24.

⁴ Marc L. Moskowitz, *Cries of Joy, Songs of Sorrow: Chinese Pop Music and its Cultural Connotations*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010, p. 3.

and turned her into China's No. 1 pop star, though she never performed in Mainland China. Other pop stars followed, both female and male, from Taiwan as well as from Hong Kong. Most spectacular are Hong Kong's "Four Heavenly Kings", the still beloved stars Zhang Guorong (Leslie Cheung, 1956–2003) and Anita Mui (1963–2003) and Beijing-born Faye Wong (Wang Fei, b. 1969), whose career began after she had participated in a music competition in Hong Kong in 1988. During the 1990s she became a cultural icon and is one of the most popular stars in Asia today.⁵

Mandopop has developed into a rather broad – if not hybrid – musical category, open to global trends and incorporating a variety of different sounds and music styles. Songs may also be adapted from foreign popular melodies and equipped with new lyrics more fitting to the Chinese context. And indeed, the lyrics are identified as an element that adds substantially to the popularity of a song. In the words of Marc L. Moskowitz: "As with Mandopop, this is not to say that their melodies are not appealing, but that in ignoring the lyrics one misses the best part of these songs."⁶

Mandopop songs are usually the result of cooperative efforts between composer, songwriter and the performing artist. Lyrics, therefore, are written by professionals who often share a close relationship with the artist in order to capture her/his particular character, emotions and personal preferences. More generally, Mandopop lyrics deal with issues of alienation, isolation, loneliness, melancholy and disappointment, all of which reflect everyday experiences and sentiments of the individual living in the large and dynamic urban metropolises of Asia. The songs address problems of love and emotional expression, departing and broken love relationships, the longing for being together again, or individual thoughts that help to recover one's psychology after being left alone. It is the subtle quality of these lyrics and carefully placed Chinese characters, which sometimes enlarge the space of textual interpretation that makes Mandopop so attractive for Chinese audience. In a Confucian society, where certain aspects of life are not easily articulated directly, song lyrics fulfill a double function: they may be used to speak for oneself and to others, for example, while singing with friends in a karaoke bar, or they may console oneself, when listening or/and singing alone.

One star in the world of Mandopop is Stephanie Sun (Sun Yanzi, b. 1978) from Singapore, who is of Han Chinese descent. She released her first album in 2000, also recorded Western rock ballads and has now 11 albums to her name. She sold over ten million CDs in Asia and received more than 30 awards for her

⁵ See Anthony Y.H. Fung & Michael Curtin, "The anomalies of being Faye (Wong): gender politics in Chinese popular music", *International Journal of Cultural Studies*, 5 (3), 2002, 263–290.

⁶ Moskowitz, *Cries of Joy*, p. 112.

work. Her song *Dang dongye jiannuan* (When the Winter Night Starts to Warm) is from her latest album. Here are the first and the last verses, including the chorus:⁷

A lot of things are not decided by one alone,
 Even your sadness you still have to bear [alone] in the end
 All those disappointments started as hopes
 The facts show that happiness doesn't come easy
 ...
 When the winter night starts to warm,
 when the ocean is no longer quite so blue
 When the pure white of moonlight turns dark
 That just means happiness isn't so simple any more
 ...
 When each wonderful story ends in regret
 That's merely being used to believing it was just liking, not love
 What matters is how we spent those days in love

The lyrics are important, and they are reprinted and discussed on internet platforms. How closely the lyrics are also observed by China's Ministry of Culture became clear when it issued a circular in September 2009, "requiring online music 'disseminators' to submit translations of all foreign song lyrics for approval by Dec. 31. The ministry considers international repertoire and music from Taiwan, Hong Kong and Macao as 'foreign'", as noted in the American music magazine *Billboard*.⁸ However, Sam Duann, president of the label Rock Records, Taiwan, is quoted with the words "everyone in Taiwan knows how far you can push the limits [in China]" (ibid.). In this context, love songs seem to be relatively safe, and the emotional qualities are appreciated in Asia, though the lyrics are often conservative with regard to gender roles and behavior. Above all, Mandopop songs are standardized songs of a sophisticated cultural industry and therefore often criticized as inauthentic and commercial. Audiences, however, ignore this critique, and it is important to understand that this genre actually challenges – in the Chinese context – a wide range of social values.

In allowing people to give voice to their lives in very personal and emotional terms, this seemingly benign music overcomes the almost irresistible forces of both contemporary state demands and traditional expectations of stoic silence and group orienta-

Text: Teng Jingshu, Music: Rao Shanqiang, Album: Shi shihou (It's Time), 2011. The lyrics originate from <http://www.chinese-forums.com/index.php?topic/34568-songs-by-stefanie-sun-translated/> (11.10.2012).

⁸ Thibault Worth, "Complete Control: China's Online Crackdown Could Boost Anti-Piracy Efforts," *Billboard*, 121/44, 2009, p. 13.

tion. In this sense, these songs of sorrow represent an equally strong impulse to cry for joy – a tearful reminder of the beauty in people's everyday lives and the importance of each broken heart in an increasingly rationalized world.⁹

Individual love and emotional conflicts are surely at the core of Mandopop, yet to characterize “Taiwanese pop as the apolitical mainstream”¹⁰ is not entirely true. Already in the 1980s, China's most popular songs were nationalist songs from Hong Kong and Taiwan, e.g. *Wo shi Zhongguoren* (I am Chinese), *Wo de Zhongguo xin* (My Chinese Heart), Hou Dejian's famous *Long de chuanren* (The Descendents of the Dragon) and Wang Mingquan with *Zuoge yonggan de Zhongguoren* (Be a Brave Chinese, 1983).¹¹ A few years later, and in addition to praising Chineseness, many composers and musicians from Hong Kong and Taiwan expressed their support for the students on Tiananmen Square in Beijing. However, in Hong Kong, after the handover, as Wai-chung Ho observed, “there have hardly been any songs with political content” because they have little market value. Besides, overseas artists, musicians and their companies were forced to learn their lesson, namely that critique of the CCP or praising Taiwan can have a disastrous effect on ones career in the Mainland.¹²

At present, Mandopop's most popular representative is the Taiwanese musician, singer, songwriter, composer, actor, music and film producer Jay Chow (Zhou Jielun, b. 1978). His career began with a talent contest in 1998 and two years later he released his first album, entitled “Jay”. He is insofar an exception to the norm, as he writes all his songs himself, and even composes for other singers. His music combines Western and Chinese music styles and by 2010 he had sold more than 28 million albums worldwide. In Asia, and especially China, Jay Chou has the status of a superstar and is not only visible through all his activities, including large-scale stadium concerts in the PRC, music videos, films, commercial advertising etc., but also in online fan clubs.¹³ Due to his overall presence and importance to

⁹ Moskowitz, *Cries of Joy*, p. 115.

¹⁰ Anthony Fung, “The Emerging (National) Popular Music Culture in China,” *Inter-Asia Cultural Studies*, 8 (3), 2007, p. 434.

¹¹ See Wai-chung Ho, “Social Change and Nationalism in China's Popular Songs,” *Social History*, 31 (4), 2006, pp. 435-453. On nationalism in Chinese music see also Sue Tuohy, “The Sonic Dimensions of Nationalism in Modern China: Musical Representation and Transformation,” *Ethnomusicology*, 45 (1), 2001, pp. 107-131.

¹² Examples are discussed in Wai-Chung Ho, “The Political Meaning of Hong Kong Popular Music: A Review of Sociopolitical Relations between Hong Kong and the People's Republic of China since the 1980s,” *Popular Music*, 19 (3), pp. 341-353; Nimrod Baranovitch, *China's New Voices. Popular Music, Ethnicity, Gender and Politics, 1978-1997*, Berkeley: University of California Press 2003.

¹³ Jay Chow's social, cultural, economic and political significance have been studied by the Hong Kong-based scholar Anthony Fung. See “The Emerging (National) Popular Music Culture in China,” *Inter-Asia Cultural Studies* 8 (3), 2007, pp. 425-437; “Western Style, Chinese Pop: Jay Chou's Rap and Hip-Hop in China,” *Asian Music*, 39 (1), 2008, pp. 69-80, “Fandom,

China's youth, Jay and his managers have to navigate carefully to neither offend officials or the fan community.

Jay presents himself as ordinary, cool and shy, in Western suit or hip-hop clothing. His songs tell stories of love and insecurity, loyalty and brotherhood, visually displayed in modern Taiwan's gangster/underground culture, sometimes in traditional Chinese costumes. He also stresses social and environmental issues, thereby emphasizing the critical musician, but avoids direct political statements, e.g. in the case of Taiwan's independence.¹⁴ Jay combines musical talent and coolness with Chineseness and a dose of Western style, producing a synthesis that is served on a non-political tableau.

His impact is probably best exemplified by the fact that his song *Woniu* (Snail, 2001) was chosen by the Shanghai Municipal Education Commission in 2005 to be included in a list of 100 patriotic songs promoted for middle school students and education. The song speaks of self-confidence and endurance to pursue one's own goal, and is often quoted with the line: "I climb up step by step and wait for the warm sunshine. One day there is the sky, just for me." The list also included songs like *Zhongguoren* (The Chinaman) by Hong Kong artist Andy Lau (Liu Dehua) and *Zhenxin yingxiong* (Real Hero) by Taiwan's most successful composer Jonathan Lee (Li Zongcheng). However, the decision inspired a fierce debate that criticized the new emphasis on individualism as a departure from the traditional values of patriotic songs, namely selflessness, collectivism and heroism.¹⁵

Defenders argued that individual success contributes to the development of society and the decision also shows respect for the young generation. The latter's attitude is surely not to be ignored, if patriotic singing shall continue as an educational practice. A second-grade student of a top senior high school is quoted as follows: "Though I have been an enthusiastic singer since I was five, I always get bored when singing patriotic songs of my mother's, or even my grandma's generation."¹⁶ To include pop stars from Taiwan and Hong Kong in this patriotic list surely is a novelty, if not a revolution, best explained by a closer look at the general transformation of China's musical mainstream.

Youth and Consumption in China", *European Journal of Cultural Studies*, 12, 2009, pp. 285-303.

¹⁴ Anthony Fung, "Western Style, Chinese Pop", p. 75.

¹⁵ See Zhu Kai, "Jinyibu fahui hongse gequ zai daxuesheng sixiang zhengzhi jiaoyu zhong de zuoyong" (Further Develop the Role of Red Songs for the Ideological and Political Education of Students), *Beijing Jiaoyu* (*Beijing Education*), 12, 2009, pp. 42; Ma Li, "'Woniu', 'Zhenxin yingxiong' deng ge jiu jin jiaocai le" ('Snake', 'True Hearted Hero' and other Songs have Entered the Teaching Material), Xinhuanet, 25.03.2005, see http://news.xinhuanet.com/audio/2005-03/25/content_2741251.htm (22.09.2012); Echo Chan, "Jay Chow's 'Snail' recommended as patriotic", *China Daily* (online), 15.03.2005; "Patriotic Songs change tune and embrace individualism", *China Daily* (online), 18.03.2005.

¹⁶ *China Daily* (online), March 18, 2005.

MAINSTREAM POPULARITY: RED SONGS, REVOLUTION AND PATRIOTISM

Mainstream culture in the PRC has long been identified with Socialist Mass Culture, Maoist Culture, Revolutionary Culture or Party Culture. Today, its promotion via the mass media serves political, moral and commercial purposes, yet music had always played a pivotal role in Chinese culture. Confucius and his followers promoted music as an important means of self-cultivation and education, reflected on the power of music and distinguished between “good” and “bad” sounds. After the fall of the Qing Dynasty (1644-1911), both Nationalists and Communists were sensitive to musical production and its dissemination for political purposes through the new media. Communist song production for propaganda and mass mobilization began in the 1920s, and its goals were finally standardized in Mao Zedong’s famous “Talks on Literature and Art” in Yan’an (1942), when cultural production was meant to only serve the needs of “peasants, workers and soldiers” and to function as a weapon against imperialism. In the decades following the founding of the PRC, Gu Pengfei emphasized, “[Chinese] Popular music has always been central to the entanglement of ideology and identity.”¹⁷ Music, composed and selected according to criteria set up by the CCP, served the needs of the State, was celebrated during campaigns and festivities and had a strong impact on people’s everyday life. Since the reform policy began in 1978, musical form and content of the mainstream changed considerably, yet the authorities maintained their control over public performances, the media and musical imports. Since 2000, then, “the national popular music has been catering to the mainstream ideology as well as to the idea and the concept of the market economy”.¹⁸

In the PRC, the history of revolutionary music practice dates back to the famous May Fourth Movement (1919). The movement itself and the musical heritage were constantly promoted over the following decades. As Ho Wai-chung remarks: “Songs have been a source of strength to the Chinese state and are considered to be an inherent component of its political visibility and a sign of its dignity.”¹⁹ The official attention paid to “songs” is also reflected in the PRC tradition of national song contests, which celebrate the state and simultaneously serve the purpose of finding new talent, and the importance of (patriotic) singing in the school curriculum. It is, therefore, no wonder that singing as a collective practice has also been emphasized in the National Patriotic Education Campaign which was implemented in 1991 – and still continues – as a necessary reaction after the Democracy Movement on Tiananmen Square had been crushed.²⁰ More recently, the importance of China’s socialist musical heritage was particularly felt during

¹⁷ Gu Pengfei, “Zhongguo dangdai liuxing yinyue yu shenfen rentong” (Contemporary Chinese Popular Music and Identity), *Xuexi yu Tansuo* (Study & Exploration), No. 8, 2012, p. 119.

¹⁸ Gu Pengfei, *ibid.*, see also Wai-chung Ho, “Social Change and Nationalism”.

¹⁹ Wai-Chung Ho, “Social Change and Nationalism”, p. 453.

²⁰ Zheng Wang, “National Humiliation, History Education, and the Politics of Historical Memory: Patriotic Education Campaigns in China.” *International Studies Quarterly*, 52, 2008, 783-806.

the nationwide broadcasted festivities that commemorated the sixtieth anniversary of the PRC (2009) and the ninetieth anniversary of the Chinese Communist Party (2011).

Revolutionary “red” songs are seen as the best representation of the mainstream. Officially approved red songs are defined by the slogan “six good, one strong” (*liu hao yi qiang*) which emphasizes the six “good” aspects that combine to the strength of red music: the Chinese Communist Party, socialism, Open Door Policy, the Great Motherland, People of All Nationalities, and the People’s Liberation Army. Furthermore, red songs are required to express a strong sense of the time and should be easy to sing along with.²¹ Strongly influenced by China’s history and experiences of war, revolution and ideological struggle throughout the twentieth century, nationalism and patriotism have always been central aspects of China’s musical production. However, today the mainstream comprises of a variety of musical genres that are – officially – either promoted nationwide or simply accepted because they are not offensive.

Thus, patriotic education, China’s economic rise and growing political strength in world politics went hand in hand. Accompanied by the effects of globalization, a new consumer culture, and the spread of mobile phones and the internet, the young generation not only had access to and engaged in various new forms of entertainment, it also became more diversified and active in numerous “scenes”, cultures and subcultures. Music, due to its individualizing and collectivizing qualities, turned into an important site of struggle and negotiation, reflected also in three large-scale singing contests, which attracted nationwide participation over several months, if not years: “Supergirl”, “Red Song Concerts”, and “The Voice of China”.

In April 2004, Hunan TV, China’s second largest broadcasting network after CCTV, launched the highly successful singing contest and TV program “Supergirl” (*Chaoji nüsheng*). The program is often seen as the Chinese version of the British series “Pop Idol.”²² It is said that the final episode in 2005 drew more than 400 million viewers and thereby turned it into one of the most popular shows in Chinese broadcasting history. “Supergirl” was a media spectacle, carried out in a number of provinces over several weeks. Every young woman was allowed to participate, no matter of her looks, age, education, and home town. The show, therefore, stood in stark contrast to official music events, which offer a platform for a select number of talented beauties. Its nationwide attractiveness is further attributed to democratic audience participation, because audiences select their stars until the final round via short text messages (sms). The unpredictability of

²¹ Chen Yiming and Jiang Hong. “Ge’er wei shenme zheyang hong” (Why are songs so Red?). *Nanfang Zhoumo*, 09.06.2011, <http://www.infzm.com/content/60140#copy> (15.09.2011).

²² “Pop Idol” started as a British TV series in October 2001. In June 2002, the Fox Network began with “American Idol: The Search for a Superstar.”

the winner, democratic experience and identification with the presumed “star” led to a voting euphoria which in 2005 turned 21-year old Li Yuchun (Chris Li) into a Supergirl. The fact that she “is almost the antithesis of the assembly-line beauties regularly offered up on the government’s China Central Television, or CCTV” challenged media officials, and her success was soon interpreted as an expression of democratic power.²³ Elected by her fans, supported by the media, and awarded a management contract with Tianyu Media, Chris Li quickly became the icon of Mainland China’s new pop music scene. Her rise to stardom unfolded new possibilities within the music sphere, based on the “intriguing new role of ‘prosumers’ that integrates fan production, fan promotion, and fan consumption all in one.”²⁴ Her later albums feature a hybrid fusion of Western musical forms and styles. Her lyrics never appear to be provocative or political, but avoid raising patriotic and nationalistic emotions.²⁵

Chris Li’s career notwithstanding, the success of “Supergirl” was regarded as an unwelcome threat to China’s highly censored mediascape and moral standards. Criticized from within the CCP as “poison for the youth”, the program was cancelled by the State Administration of Radio, Film and Television (SARFT) in 2006. Other programs were obviously less provocative, so that in September alone, “a partial listing ... included thirteen singing competitions”.²⁶ Probably due to the popularity of this entertainment format, “Supergirl” enjoyed a brief revival in 2009, only to be cancelled again in 2011, this time criticized because the broadcasted time of more than three hours by far exceeded what was acceptable, namely 90 minutes. However, insiders speculate about other reasons and seem to agree that accusations of “bad taste” and low brow content were less crucial than the fact that audience numbers exceeded those of national broadcasts.²⁷ In the end it was the combination of too individualistic performances, nationwide participation and popularity as well as a publicly displayed democratic spirit and the obvious reduction of possible state interference that rendered this program officially unacceptable.

In 2006, and as if competing with Hunan-TV, the neighboring Jiangxi Satellite-TV had decided to organize a song contest entitled “Sing Loudly Jinggang Mountain” (*Fangge Jinggang*) in order to commemorate the seventieth anniversary of

²³ Jim Yardley, “An Unlikely Pop Icon Worries China,” *The New York Times (Asia Pacific)*, 05.09.2005.

²⁴ Ling Yang, “All for Love: The Corn fandom, prosumers, and the Chinese way of creating a Supergirl,” *International Journal of Cultural Studies*, 12 (5), p. 527.

²⁵ Anthony Fung, “Deliberating Fandom and the New Wave of Chinese Pop: A Case Study of Chris Li,” *Popular Music*, 32 (1), 79-89.

²⁶ Paul Clark *Youth Culture in China: From Red Guards to Netizens*, Cambridge: Cambridge University Press 2012, p. 137.

²⁷ Michael Bristow, “China Takes Popular Talent Show Super Girl off Air,” *BBC News Asia-Pacific*, 19.09.2011, <http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-pacific-14972480> (accessed November 12, 2011); see also Paul Clark, *Youth Culture in China*, pp. 128-138.

the Long March (1934-35). The winners of that competition were invited to perform at the “China Red Song Concert” (*Zhongguo hongge hui*) together with professional singers and other stars. Following a sold-out stadium concert and the overwhelming success of this program, “Red Song Concerts” turned into national annual events, with live-broadcast competitions held in various cities and a promotional internet presence, also for online-registration.²⁸ Anybody aged 18 years or older is invited to display his/her musical talent in front of a committee and is evaluated by audience response. The competition is not confined to one singing style or “voice,” it is the multiplicity of styles under the heading “Red Song Concert” that attracts participants ranging from 18 to over 80 years of age.

Jiangxi-Satellite TV clearly was on the safe side with its concept of “Red Song Concerts,” both morally and politically. In 2007, the “Red Song Concert” commemorated the 80th anniversary of the Red Army and the Harvest Uprising. The first competition was held at Beijing University, to remind people of where the “May Fourth Spirit” (*wusi jingshen*) was born in 1919. Organized now on an annual basis, each event was promoted with a patriotic slogan, the last one being “Singing Red Songs, Glorious China” (*Changxiang hongge, huihuang Zhongguo*) in 2012.²⁹ Again, 200 competitors entered the first contest entitled “Striving for Supremacy Contest of the 100 Strongest” in Nanchang in early July. Those who were selected advanced to the next round, a contest called “Red Song War to break out of Encirclement.” From here, only twelve survivors participated in the next six-week “Red Song Hero Gatherings” where finally the champion was chosen.

Red Song Contests look back on a history of seven years and are said to currently attract the direct participation of about half a million lovers of red songs during each concert. “Through the broadcasting of Jiangxi Satellite TV an audience of about 1.2 billion people saw the ‘Red Song Concerts,’ starting a wave of loving and singing red songs all over China”.³⁰ However, part of the exciting spec-

²⁸ Gan Siyou, “Changxiang hongse jingdian, hongyang xianjin wenhua: ‘Zhongguo honggehui’ pinpai fazhan zhi lu” (Loudly Singing the Red Classics, Carrying Forward Avantgarde Culture: the Development of the Trademark “Red Song Concert”), *Nanchang daxue xuebao* (*Journal of Nanchang University*), 41, 2010, pp. 9-11; and Yuan Yin, “‘Zhongguo honggehui’ xianxiang yanjiu” (Research Concerning the “Red Song Concert” Phenomenon), *Suzhou Xueyuan xuebao* (*Journal of Suzhou University*) 26/10, 2011, pp. 79-81; see also the *Red Concert Homepage* at <http://hgh.cjxtv.com>.

²⁹ See Anonymous, “Zhongguo hongge hui zai qi weimu Jiangxi weishi fengxingwang lian-shou chengxian” (China Red Concerts open again its curtain and are jointly presented by Jiangxi Satellite-TV and the internet platform Fashion-Net), 18.07.2012, <http://ent.xinmin.cn/2012/07/18/15552255.html> (accessed 13.09.2012). For more information, see the very detailed summary provided at Baidu <http://baike.baidu.com/view/1015900.htm> (accessed 13.10.2012). For the most recent competition see the organizers’ homepage <http://hgh.cjxtv.com>.

³⁰ Yuan Yin, “‘Zhongguo honggehui’ xianxiang yanjiu”, p. 80.

tacle must also be seen as serving as a career path for young musical talents.³¹ Equally important, audiences participate via text messages and, supported by a committee consisting of music experts and lay persons, select their favorite “stars” and red songs.

Judging from the visual material available online, for example images and music videos shot during the competition, people seem to be overjoyed by singing songs of the Sino-Japanese War, songs that praise Mao Zedong or the CCP, or songs that strengthen the national spirit. Additionally, one hardly finds any negative comments about these events on the internet. It is, however, difficult to estimate whether the actual people “on stage” are motivated by their patriotic spirit or by public attention and the possibility of a career in the music business. The programs’ organizers realized already in 2007 that many of “the young participants have absolutely no knowledge of red songs” and are very amateur-like.³²

Nevertheless, the show clearly succeeds in the nation-wide celebration and promotion of socialist and patriotic pop music. The degree of “popular identification” with these values is difficult to estimate but – thinking of Taiwanese singer Jay Chou – the young generation probably does not embrace the whole repertoire of red songs. For those who are interested, various books, CDs, and DVDs are available, not to mention the material provided via the internet. Here, for example, one can find the homepage “Chinese Red Songs Online” (*Zhongguo hongge zaixian*), which provides plenty of red songs for free downloads, and a list of “100 Patriotic Songs”, again, with each song available for free in the mp3 format. The introduction defines red songs as follows:

“Red Songs” are the result of the energetic progress that emerged in large numbers during revolutionary period and the period of constructing a new China. Songs that are determined to fulfill one’s high aspirations are all red songs. Real red songs are rooted in popular feeling and sincere. Many people have a very innate understanding of “red songs” and there is no reason to criticize them. But red songs are absolutely not only songs limited to the subject of revolutionary history. The society is developing and also its understanding of red culture has already given way to new interpretations. Outstanding songs only need to positively move upward, develop the true, the good, and the beautiful, and display the flesh and blood of our national culture in order to be called red songs.³³

³¹ Huang Wenhao & Ding Huifeng, “Yule shidai de hongge xinjing” (The New Scene of Red Songs in the Entertainment Age), *Liuxing gequ* (Popular Song), 6, 2011, pp. 12-15.

³² Huang Wenhao & Ding Huifeng, *ibid.* p. 13.

³³ See Anonymous, “Jingdian hongge 100 shou zaixian shiting mp3 xiazai” (100 Red Songs online for mp3 downloads) 2011; even larger is the homepage “Zhongguo hongge zaixian” (Chinese Red Songs Online), see <http://mp3.hot1949.com/>.



Music Category “Revolution”, or: “Red Classics” (Hongse jingdian), Foreign Language Bookstore, Beijing, July 2009, (Author’s Photograph).

That red songs reflect different periods and go with the times is stressed in many articles. The core of the repertoire still consists of revolutionary “classics” which praise Mao Zedong, the CCP, the Communist Revolution, the People’s Liberation Army and the Motherland, composed by Nie Er, Xian Xinghai and others. Equally important are the model (Peking) operas of the Cultural Revolution (1966-1976), created under the guidance of Jiang Qing, Mao’s wife. Today, these classics appear

in various releases and have their own shelves in China's music stores, entitled "Revolution" (Fig. 1).³⁴ New red songs, then, enlarge this repertoire by praising the success of the reform period, emphasizing positive individual and collective experiences as well as extolling China's national unity and strength.³⁵

Songs from Taiwan and Hong Kong were accepted into this repertoire since the 1980s, if they praised China, its culture, and landscape or expressed some sort of national emotion. Recently, as has been mentioned above, new songs with different messages are also to be included, though reluctantly and heavily debated on various internet platforms. Critics also argue for the acceptance of specific love songs, based on the argument that love is also a genuine feeling of the working class. However, since the "return" of Hong Kong, musicians, composers and the music industry either from the former colony or Taiwan have realized the importance of China as a market for their products. Critical voices, therefore, are rare, even non-existent, in order to avoid being excluded. Love songs and patriotic songs seem to be the most secure choice for gaining access to China's mass media and its festivals, a promise that also results in new forms of cooperation. One striking example is the song "*Buneng wangji de jinian*" (Do not Forget the Memorial), written to commemorate the 150th anniversary of the destruction and looting of the famous summer palace in Beijing, the Yuanmingyuan, by British and French troops. The lyrics were written by the "new mainstream lyrics writer" and CCP member Wang Pingjiu (b. 1971), the music was composed by Taiwan's famous composer Chen Huanchang alias Xiao Chong (Little Insect). The song was recorded and performed by the male-female duo Han Geng (b. 1984) and Tan Jing (b. 1977), two famous singers and film actors from the Mainland.³⁶

China's latest reality talent show that captured audiences from all over the country is adapted from the program "The Voice of Holland" (2010) and started on July 13, 2012. Entitled "The Voice of China" (*Zhongguo hao shengyin*), the music contest was broadcasted weekly over a period of 14 weeks by Zhejiang TV. The final concert, on September 30, took place at the Shanghai Stadium in front of 80.000 visitors.

The series proceeds in three steps: It starts with a blind audition phase of six weeks, during which the contestant performs his/her song in front of four judges/coaches, who can only hear voice and sound, but eventually have to decide if they

³⁴ On their ongoing popularity, see also Barbara Mittler, "Popular Propaganda? Art and Culture in Revolutionary China", *Proceedings of American Philosophical Society*, 152 (4), 2008, pp. 466-489.

³⁵ Sun Hui, "Xin hongge zoujin xin shidai" (New Red Songs Enter the New Period), *Yishu Jiaoyu* (Art Education), 5, 2012, pp. 81-82.

³⁶ See Andreas Steen, "'Voices of the Mainstream' – Red Songs and Revolutionary Identities in the People's Republic of China", in Christian Utz & Frederick Lau (eds.), *Vocal Music and Cultural Identity in Contemporary Music: Unlimited Voices in East Asia and the West*, New York: Routledge 2012, pp. 239-240.

want the singer to join their team. In the second phase of “battle rounds,” each team goes through a selection process in which the coach decides who will proceed to the first live round. Then the surviving four competitors of each team will go into battle. Among them, the best act will be chosen by public vote and continue to the “final eight”. In the third phase, the remaining participants compete in live broadcasts, with the TV audience and the coaches equally deciding who moves to the “final four” phase. The last competition is solely decided by public vote.

Through their funny and emotional, competent and critical dialogues as well as comments, the four well-known “judges” contributed heavily to the popularity of the show.³⁷ As with the programs mentioned before, the participants came from diverse backgrounds and have varied motivations for participating in the event: Simply being chosen to perform, to meet their idol in person or see their skills being evaluated by a large audience were expressed as highly satisfying experiences by many. However, each participant was carefully chosen, well prepared and highly motivated, as revealed in short film clips that introduced each new singer before they appear on stage.

Quite in contrast to the other talent contests, the initial blind audition phase ensures that “The Voice” stands out as the sole criteria for success. The singers chose their favorite song individually, and thereby contributed to a mixed musical program that included a variety of popular Chinese songs, including Mandopop and patriotic ones as well as popular foreign tunes. The final scene, nevertheless, was in many ways similar to the “Red Song Contests”. The chosen winner was Liang Bo, b. 1991, a student at the Jilin College of the Arts, who belonged to the team of Na Ying. His success song was a popular film song from 1979 that later appeared in many interpretations, including one by Beijing’s pop rock musician Wang Feng, entitled “Wo ai ni Zhongguo” (I love you, China). Liang sang the song in the Shanghai Stadium, where 80,000 people joined in, producing a collective experience of a both sentimental and patriotic atmosphere. The first and the final lines are as follows:³⁸

A lark flies across the blue sky:
“I love you, China!”

³⁷ The coaches/mentors are established musicians, composers and vocalists in the world of Chinese (Mando) pop: Na Ying, b. 1967, is the only female in that group. She made her first album in 1994, had sold 10 million albums so far and came out with a no. 1 album in 2011. Yu Chengqing (Harlem Yu), b. 1961, is an award-winning singer-songwriter from Taiwan, who released 14 studio albums. Liu Huan, b. 1963, is a singer-songwriter and China’s self-taught King of Pop, who in 2008 performed the theme song of the Beijing Olympics, “You and Me”, together with Sarah Brightman. Finally, Yang Kun, b. 1972, started his career in a cultural troupe in Inner Mongolia, became famous with the hit “Wu suowei” in 2001 and since released three albums.

³⁸ Lyrics: Qu Cong, Music: Zheng Qiufeng. Translation: Roland Longbow, see: http://en.wikipedia.org/wiki/I_Love_You,_China (accessed 13.10.2012).

I love you, China,
 I love you, China,
 I love your exuberant seedlings in spring,
 I love your bountiful golden fruits in autumn,
 I love your temperament of green pines,
 I love your character of red plum flowers,
 I love your home-grown sugar cane,
 That nurtures my heart like milk.

...

I will dedicate my prime youth to you,
 My mother,
 My motherland.
 Ah Ah
 I will dedicate my prime youth to you,
 My motherland,
 My homeland.

To summarize: China introduced the entertainment form of reality talent shows with “Supergirl” in 2004. In China’s highly competitive media world, this show was cancelled despite of its success in 2006. In the same year, Jiangxi Satellite-TV began its annual “Red Song Concerts” which last until today. In 2012, Zhejiang-TV started with “The Voice of China,” thereby attracting those audiences who are not necessarily interested in China’s revolutionary and patriotic heritage. All shows are western imports and encourage audience participation and a certain democratic spirit. All shows also attract young “talents” from all over China and from various social backgrounds. They are not only contests and performances; they are also media events and spectacles, accompanied by official internet platforms, discussions in fan groups and reactions of various kinds in the popular online medium *Weibo* (Chinese equivalent to Twitter).

Reality talent shows are obviously very popular, and different audiences participate through various media in the collective democratic and patriotic experience. The official framework for these events is provided by state owned and governed TV-stations and media companies which guarantee the status quo, while simultaneously promoting official ideology in form of patriotism or the glorification of China.

UNDERGROUND CREATIVITY: ACCEPTED PROVOCATION

Quite different from the aforementioned musical spheres, Chinese rock music emerged during the 1980s.³⁹ Associated with today’s “father of Chinese rock”,

³⁹ Chinese rock music has been analyzed in various scholarly articles and monographs. For non-Chinese monographs see Andrew Jones, *Like a Knife: Ideology and Genre in Contem-*

Cui Jian, and bands like Tang Dynasty, Cobra and musician He Yong, Chinese rock reached its “political” height between 1986 and 1992, when it was seen as a radical challenge to official discourse and promoted by foreign music companies as an alternative sound and new voice of China’s youth. Rock music introduced various aspects to China that authorities had difficulty coping with: Imports of Euro-American critical music and lyrics and new forms of musical practice, production and listening. Most challenging was probably the previously unknown unity of songwriter, composer and singer. Rock music expressed individualism and social critique in lyrics, and its sounds later also proved to be an inspiration for Chinese popular music. The 1990s, however, are usually regarded as a period of rock music’s decline in China, because people concentrated more on rising incomes, consumerism, personal careers and softer sounds. The new trend was promoted and reflected in Viacom’s MTV, the music channel that was installed in Hong Kong in 1991 and four years later became available as MTV-Mandarin in the PRC, Taiwan and Hong Kong.⁴⁰ Since the market for popular culture was expanding, many musicians shifted to lighter and less offending versions of rock music in order to secure a certain income. Others, however, went underground and began to experiment with voice and lyrics, sound and noise, e.g. the band NO, The Fly, and Zi Yue.⁴¹

The year 1997, then, marked a significant change: In March, Deng Xiaoping died, and in July the PRC celebrated the return of the British colony Hong Kong and the end of imperialism in China. In December, Beijing’s underground went into a new phase, when the musician Shen Lihui founded China’s first independent record label, Modernsky (*Modeng tiankong*). The company promoted the concept of “Beijing New Sound” and was not concerned with “Chineseness” as the previous generation of rockers, but with internationalization, or, the promotion of Chinese rock’s international qualities. At the end of the millennium, sounds of Britpop, Grunge and Punk filled Beijing’s music venues, bands began to sing in English and the first music festivals were organized.

Since then, China Rock has turned into a brand name, strongly associated with Beijing, the center of Chinese rock activities. The capital’s (underground) music scene is vibrant and dynamic, performing all sorts of music styles, also in Sino-foreign joint-venture bands. Chinese rock bands have been invited to give concerts in Europe, the USA, Australia and Japan, several independent labels have

porary Chinese Popular Music, Ithaca/New York: Cornell University 1992; Andreas Steen, *Der Lange Marsch des Rock ‘n’ Roll*, Muenster: Lit 1996; Nimrod Baranovitch, *China’s New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender and Politics, 1978-1997*, Berkeley: University of California 2003; Jeroen de Kloet, *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2010; Jonathan Campbell, *Red Rock. The Long, Strange March of Rock & Roll*, Hong Kong: Earnshaw Books 2011.

⁴⁰ On MTV in China see A. Fung, “Think Globally, Act Locally—China’s Rendezvous with MTV,” *Global Media and Communication*, 2, pp. 71–88.

⁴¹ See Jeroen de Kloet, *China with a Cut*.

been founded, journals are published and many CDs are also to be found in China's state-owned record stores. In 2006, an *Encyclopedia of China Rock 'n' Roll* listed 180 artists/bands including their CDs.⁴² In 2010, the sixth generation of Chinese rock musicians was advertised, and some estimates speak of 500 to 1000 bands in Beijing alone today.⁴³

In terms of content, China's underground addresses issues familiar in the Western world, for example individual and social problems, boredom and ennui, love and hate, stories of irony and sarcasm. Lyrics also refer to China's history, include poems of famous Chinese poets and re-work minority songs or classics of China's revolutionary history. The musical spectrum includes all styles known in the West, from punk and heavy metal, to various forms of rock and funk, to hip-hop and rap, to electronic music and folk music. The latest trend is a sort of storytelling and folk music style. Individual singers, accompanied by acoustic guitar and percussion, sometimes also by minority instruments, tell and perform personal stories and songs in an often funny, ironic and critical manner.

China's "underground" is creative and international and communicating through various internet platforms. It is, nevertheless, captured in a rather particular situation when looking at the world of Chinese popular culture in general. Three aspects need to be highlighted: First, China's underground is the space where – apart from Western classical music – probably the most Sino-foreign musical interaction takes place, in terms of joint bands, music performances, music production and invitations from abroad. The underground obviously "speaks" a musical language that easily allows identification, access and participation, more than do Mandopop and China's Mainstream music. Jeroen de Kloet explains the similarities in rock culture by pointing at its qualities as a 'hard' cultural form, "with the rock mythology as its set of links between value, meaning and embodied practice."⁴⁴ As such, it is difficult to transform and more likely to transform those who get involved. One may also cite John Storey, who states that subcultural use of music "is perhaps music consumption as its most active. The consumption of music is one of the means through which a subculture forges its identity and culturally reproduces itself by marking its distinction and differences from other members of society."⁴⁵ Distinction from Mandopop and the mainstream surely is an important issue, as revealed in many interviews with Chinese rock musicians.

⁴² Li Honglie (ed.), *Zhongguo yaogun shouce (Encyclopedia of Chinese Rock 'n' Roll)*, Chongqing: Chongqing Publishing House 2006.

⁴³ See Anonymous, "The 6th Generation of China Rock – Zhongguo di liu dai xinsheng jijie liangxiang Yugong Yi Shan" (The 6th Generation of China Rock – The New Sound of the Sixth Generation Concentrates and Performs at Yugong Yi Shan) 2010, <http://www.mask9.com/node/11152> (accessed 15.09.2012); and the homepage www.rockinchina.com.

⁴⁴ Jeroen de Kloet, *China with a Cut*, p. 28.

⁴⁵ John Storey, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996, p. 102.

Secondly, China's underground is less political or revolutionary than the West usually expects. In China's capitalist and competitive consumer oriented society, which emphasizes hard studies for a prospering career, marriage and financial success, ignorance about these values and going underground with an "exotic" hairstyle surely is an attitude and an individual act, if not a political statement, yet it is also a style and a fashion that conforms to the norms of the underground. It is, after all, the chosen life style of young people who belong to a generation that grew up without any political campaigns, experiencing the advantages of the reform period and watching China's rise in world politics. Rock musicians like Zhang Shouwang from the popular band Carsick Cars state that they do not sing about revolution but everyday life.⁴⁶ Yang Haisong, lead singer of 'PK14', explains: "We haven't been suppressed by the government, and we don't really understand what they are doing. And because it has not yet happened, I'm not really scared."⁴⁷

The third aspect, then, is the relationship between the underground and the state. Alternative music forms, hip-hop and newly emerging youth cultures always bear the potential to become subversive or counter-hegemonic and as such, in the eyes of the state, need to be observed or changed. Anthony Fung has clearly shown how the Ministry of Culture and the international music industry co-operate in creating a non-threatening but commercially attractive environment for popular music.⁴⁸ He argues, "it is also music – the melody, rhythm and tone of it – which can be harnessed to absorb these micro-cultures into the "manageable zone" of the state. The production of popular culture under the umbrella of these "privileged" transnational media corporations in China has the power to define what the popular is and what the elements of popularity are."⁴⁹

This power is exercised through official political guidelines that aim at building a "harmonious society." In the realm of entertainment, "Harmonious means blandly homogeneous, with virtually all contemporary music on the radio consisting of gentle love songs and uplifting ballads."⁵⁰ Fu Guoyong, an independent cultural critic in Hangzhou, is quoted to liken

"today's pop music culture to the politically enforced conformity of the Cultural Revolution, when only eight highly idealized Socialist "model operas" could be performed

⁴⁶ Andreas Steen, "Long live the Revolution?: The Changing Spirit of Chinese Rock," in Ian Peddie (ed.), *Popular Music and Human Rights. Volume II: World Music*, Farnham/Burlington: Ashgate 2011, pp. 131–146.

⁴⁷ Alice Liu, "China's rockers too pampered for politics", 14.10.2009, in *Asia Times online*, see <http://www.atimes.com/atimes/China/KJ14Ad02.html>, (Accessed 03.10.2009).

⁴⁸ Anthony Fung, "Think Globally, Act Locally—China's Rendezvous with MTV," *Global Media and Communication*, 2, 2006, pp. 71–88; and *Global Capital, Local Culture. Transnational Media Corporations in China*, New York: Peter Lang 2008.

⁴⁹ Anthony Fung, "Think Globally, Act Locally", p. 82.

⁵⁰ Howard W. French, "The Sound, Not of Music, but of Control," *The New York Times*, 25.10.2007.

in China. Nowadays singers can sing many songs, but in the end, they're all singing the same song, the core of which is, 'Have fun', Mr. Fu said. "Culture has become an empty vessel" (ibid.).

Seen in a larger context of (patriotic) "fun", then, many voices of the underground are silenced in the official media which usually determine the spread of popular culture, namely the broadcasting stations and the TV stations. Their sounds, however, are made available via a number of low-budget alternative recording companies and the internet. They are produced especially to be heard and enjoyed in smaller venues in China's large cities and at music festivals.

Due to the high rate of pirated copies, live performances are actually the most important source of income for the musicians. Festivals have been attracting large audiences since around 2000.⁵¹ Most popular are those run by the Modern Midi-School of Music (since 1999) and Modernsky (since 2007), with more than 50 bands/musicians, including foreign acts, who perform on several stages for audiences of about 80.000 people in Beijing and elsewhere. The boom of festival culture reached a new height in 2010, with an estimated number of almost 100 festivals.⁵² However, "aside MIDI and Modernsky, few festivals have been so favorably received. With the industry growing so quickly, quality is the last thing on many promoters' minds" (ibid.). According to Wang, there are many points to be criticized: Festivals involve heavy negotiations with authorities and may also be cancelled shortly before they are supposed to start. They are often badly organized, present the same bands on stage and lack interesting foreign top acts. And still, festivals provide a dynamic sphere of interaction, cooperation and conflict between rock audiences and authorities. Local officials agree to it because of financial gain and increasing numbers of tourists to remote regions. Money remains a big concern for festival organizers and foreign concert agencies in China when it comes to foreign top acts, simply because they are too expensive for the budget of an average rock fan.

China's rock culture is not only internationally connected, but also tolerant and co-operative. However, the effects of China's patriotic education and its new nationalism could be felt towards the end of the millennium, when songs about national unity and strength became so popular that even Chinese rock musicians expressed "vehemently anti-foreign sentiments".⁵³ Two years later, Chinese music fans at the 2003 Midi Festival acted outrageous as the Japanese band Brahman went on stage. As Jonathan Campbell explains: "The Midi School certainly learned

⁵¹ For a brief overview of early festival organization see Jonathan Campbell, *Red Rock*, pp. 203-217.

⁵² Wang Yu, "The Illusion of Music Festival Success", *Beijing Today*, 13.09.2010.

⁵³ See Geremie Barmé, "To Screw Foreigners is Patriotic. China's Avantgarde Nationalists," *The China Journal*, 34, 1995, pp. 209-234; Huang Hao, "Yaogun yinyue: Rethinking Mainland Chinese Rock 'n' Roll", *Popular Music*, 20 (1), 2001, pp. 1-11.

from the incident, and so have I: Midi's not inviting any more Japanese acts and it has become clear to me that the only way a riot might ensue at a rock show is if there are Japanese on the stage."⁵⁴

However, nationalist emotions, subversive potential and anti-hegemonic possibility notwithstanding, rock concerts and festivals are an accepted part of China's musical landscape today. Many factors seem to come together here: the music scene and its supporters are too big to be ignored or silenced, the growth of the music market and financial benefits, the knowledge that rock musicians are in principal patriotic and not against the state, the understanding that the young generation needs space to let steam off and the notion that concerts and festivals help to provide China with a less authoritarian, liberal, and international image.

This "official" understanding is also manifested in the handling of Cui Jian, who was previously banned from performing. The former rebel has become an accepted artist in the PRC. In 2005 the state-owned TV channel CCTV 10 featured him in the program 'People' (*Renwu*) in a respectful one and a half-hour documentary entitled 'Rock on the New Long March', (prod. Zhao Shujing 2005). Cui is engaged in many cultural activities. In 2006 he performed with the Rolling Stones in Shanghai and his portrait was put on the front page of the first issue of China's *Rolling Stone* magazine (only to be forbidden shortly thereafter). In autumn 2009, he celebrated the twentieth anniversary of the PRC's first rock album on his China-tour entitled 'Rock 'n' Roll on the New Long March'.⁵⁵ The visual arrangement was dominated by large images of Mao Zedong and revolutionaries, so that there were striking similarities between his Long March of Rock 'n' Roll and the festivities commemorating the 60th anniversary of the PRC in the same year.⁵⁶ More recently, probably encouraged by the red song hype, his songs even became involved in "red" discourse. "Pop can be 'red,' Rock can also be 'red,'" wrote the critical newspaper *Nanfang Zhoumo* (Southern Weekly) with reference to the established music critics Jin Zhaojun and Song Xiaoming, who emphasize the similarities of the rock spirit and the red spirit, even speaking of a blood relationship. Jin stresses that some of Cui Jian's songs demonstrate a strong social sense of responsibility.⁵⁷ The journal *Liuxing gequ* (Popular Songs) takes up these arguments and speaks of Cui Jian as a formerly "non-main melody musician" (*fei zhuxuanlü geshou*) who uses the word "red" in many song titles, obviously suggesting that this qualifies him as a mainstream musician.⁵⁸

This discourse is intriguing, because it seeks to integrate rock music into the realm of red songs, acknowledging its patriotism and "usefulness" for the state. In

⁵⁴ Jonathan Campbell, "Foreign Devil. Midi Music Festival", 06.04.2005, see <http://www.pop-matters.com/pm/column/campbell050406> (accessed 14.10.2012).

⁵⁵ See the homepage www.cuijian.com.

⁵⁶ See Steen, "Long Live the Revolution?", and Cui Jian's homepage www.cuijian.com.

⁵⁷ Chen Yiming and Jiang Hong, "Ge'er wei shenme zheyang hong".

⁵⁸ Huang Wenhao & Ding Huifeng, "Yule shidai de hongge xinjing", pp. 12-15.

2010, Cui Jian was even invited to perform two concerts at the Workers' Stadium in Beijing, the "New Year's Concerts of Rock Symphony." Cui and his band joined the stage with the prestigious Beijing Symphony Orchestra, his former work unit, in which he learned to play the trumpet. Together they created a sensation when performing selected songs of his "revolutionary" repertoire. Western observers may find this irritating, yet it is not. Despite of large audiences, Cui Jian's rock 'n' roll spirit belongs to the past, and the majority of fans are now in their forties, equipped with well-paid jobs and engaging in revolutionary nostalgia. Thus, the realization of the project remains ambiguous. It can be seen as a triumph of Cui's "Long March" and simultaneously demonstrates the flexibility, attractiveness and cooperative power of the mainstream. This was even more the case when in 2013 the annually celebrated, nationwide broadcasted and most popular Spring Festival Gala for the first time ever invited rock musicians to perform, including Cui Jian and others.⁵⁹

CONCLUSION: THE POWER OF THE MAINSTREAM

If popular culture is "a defining characteristic of Chinese postmodernity", as stated by Sheldon H. Lu, then popular music clearly fulfills the criteria put forward in the beginning of this text: It seeks to constantly challenge and redefine the boundaries of state control, it is the main focus of a highly commercial (inter)national music and consumer industry, and it appears in various entertaining costumes but supports the interests of the state and in this sense is anything but apolitical.⁶⁰

This article looked into the three main scenes of popular musical activities in China, pointing out differences and similarities, conflicts and dialogues between them. Mandopop, red songs and rock music have different roots and clearly define different musical spheres and audiences. These differences are still maintained on a grassroots level and as commercially important musical categories. Besides, this article also highlights tendencies of possible merger and strategic alliances fostered by the CCP's cultural power and market incentives.

Shaping and creating musical taste by promoting certain patriotic programs and stars has always characterized China's official cultural policy. Red songs of various musical genres form a substantial part of modern China's musical heritage over the past century. For various reasons mentioned above, their popularity is not surprising, supported also by the "rise of China", popular pride in being Chinese and a new nationalism. However, despite widespread patriotism, not all youngsters are embracing these messages. Mandopop with its emphasis on individual (emotional) topics provides as much of an alternative to the patriotic

⁵⁹ James Tiscione, "Chinese Rock for the first time televised in Spring Festival Gala", *Global Times*, 04.02.2013.

⁶⁰ Sheldon H. Lu, *China, Transnational Visuality*, p. 195.

mainstream as does China's new pop and the rock 'n' roll "underground", though for different audiences.

Messages of love and emotion, as well as the sounds and styles from Taiwan and Hong Kong became popular with Chinese audiences in the 1980s. During the 1990s they were co-opted into the red repertoire, and since the 2000s a selection of these songs officially qualify as patriotic and became acceptable for China's large entertainment shows. Today, and not without serious debates, patriotic "red" songs appear in versions indistinguishable from the sounds of love. In other words, China's cultural authorities gradually up-dated and increased the attractiveness of the mainstream by including new sounds, and also rock music. This is not a one-sided move. For those who are willing to accept the rules, China offers access to Asia's largest consumer market, to an audience that no artist and no music company can afford to neglect. In this context, the role of China's smaller and larger stages for musical performances can hardly be overestimated. Given the fact that CD-sales usually provide little revenue, the aforementioned singing contests, reality shows and large festivals are highly important, because they guarantee nationwide TV-live broadcast, publicity, fame and income.

In other words, new sounds and styles have been incorporated into the mainstream, and messages of love and individuality have been added to the larger patriotic narrative. In all instances the PRC's Ministry of Culture is the main decision maker, either promoting and adopting certain cultural forms and activities, or censoring and banning them. Decisions may vary from case to case, and from time to time, depending also on the size of the venue or the scope of publicity, yet there is no doubt that "the economic viability of any popular star is always secondary to issues of political stability".⁶¹ If this framework is accepted – and the dividing line is clear for everybody working in the music business – anything seems possible. This power of the state is also reflected in the words of Howard French: "Even without resorting to direct censorship, the state has formidable powers for controlling popular music and shaping tastes. They include state ownership of all broadcast media, the screening of lyrics for all commercial music and strict control of performance sites."⁶²

Artists and music companies are aware of how the CCP exercises its power, yet they react differently. The French pianist Richard Clayderman, who in 1977 became famous with the recording of *Ballade Pour Adeline*, is probably the most successful foreign musician in China. He performs red songs and Chinese classical pieces with Chinese musicians and children. He first performed in China in 1992 and by 2012 could look back on "a series of unbelievable record of more than 30 tours consisting of 200 live shows with more than 1 million spectators in 70 cities, while hundreds of millions TV viewers enjoyed his performances in special

⁶¹ Anthony Fung, *Global Capital, Local Culture*, p. 71.

⁶² Howard W. French, "The Sound, Not of Music, but of Control".

events.”⁶³ Another example would be Elton John, who recently gave a concert in Beijing, which he rather spontaneously dedicated to the famous artist Ai Weiwei. Because of this utterance, and similar to the case of Björk (2008), his show was criticized as “political” by the Ministry of Culture and the result was a tightening of rules and regulations for conducting foreign concerts in China.⁶⁴ We may also refer to Chris Li, the famous “Supergirl” from 2005, who started her career without the state, elected by fans and supported by the media. Her new Chinese pop music, individual and not patriotic, is now banned from larger stages. “Similar to her predecessors in the earlier waves of Chinese popular music in the 1980s,” writes Fung, “ideologically her career is carefully designed not to run afoul of the authorities”.⁶⁵

Finally, it is important to point out that the PRC’s endeavor to enlarge, standardize and harmonize the “mainstream melody” succeeded not only because of political necessity. Equally important is the support of the international music industry, its artists and institutions. They all seem to accept “the rules” and look for commercial advantages, despite many setbacks. “Sell Your Music to Asian Markets!” was a headline in the popular American music journal *Music Connection* in July 2012, promoting “booming markets” and “great new opportunities.” The article recommended Japan and South Korea in particular, also other areas in South-Asia, but spoke with reservations about China, due to the unsolved copyright issues, pirating and its characteristic as a “low price point”, meaning that people could not afford purchasing a CD for \$10. And indeed, for the international music industry, China remains a small market. In 2010, the International Federation of Phonographic Industries (IFPI) “ranked the world’s second-largest economy only 27th in terms of music sales, placing it between Ireland and Turkey.”⁶⁶ However, despite its less important role in global music trade, it is seen as a rising and prospering future market, especially within China.

ANDREAS STEEN

ASSOCIATE PROFESSOR

KINASTUDIER

INSTITUT FOR KULTUR OG SAMFUND

AARHUS UNIVERSITET

⁶³ See “Romantic China – Richard Clayderman China Tour 20th Anniversary Concert”, see <http://www.spotlighttm.com/search-events/viewevent/250-m-romantic-china-richard-clayderman-china-tour-20th-anniversary-concert?groupid=123> (accessed 03.02.2013).

⁶⁴ Tania Branigan, “China tightens concert rules after Elton John’s ‘disrespectful’ Beijing show”, *The Guardian*, 10.02.2013.

⁶⁵ Anthony Fung, “Deliberating Fandom”, p. 86.

⁶⁶ Louis Hau, “Something from Nothing: Chinese search Giant Baidu’s major-label licensing pacts signal promising shift”, *Billboard*, 30.07.2011, 123 (26), p. 7.

ABSTRACT

China Pop: Love, Patriotism and the State in China's Music Sphere

Popular culture in China is a dynamic and contested sphere of activities, conflicts and negotiations. The effects of globalization as well as new media and communication technologies challenge the authorities and enrich cultural creativity. Today, the state maintains its omnipresence in this cultural sector while promoting a policy of dialogue, integration and exclusion. Cooperation with the state is attractive because it is rewarded with unlimited access to official media, audiences and commercial success.

The article focuses on recent trends in China's most important genres of popular music: Mandopop, (red) mainstream music and rock music. It argues that the state's success in raising the popularity of the mainstream is based on its constant promotion, patriotic education, a general pride in China's strength, nationalism and – equally important – adaptation and the commercial attractiveness of the Chinese market. Mandopop and rock music are carefully integrated, while national/international artists and companies engage in self-censorship and thereby support the mainstream ideology. The transformation of Chinese pop reflects necessary steps towards cultural liberalism, yet it is based on conscious efforts of control and guidance in order to promote a new Chinese national popular culture.

TIGERTANKS, MAGINOTLINJER OG IMPERIEDRØMME

OM HISTORIEBRUG I POPULÆRKULTURENS NYE DARLING: COMPUTERSPILLET

■ ANDERS TROELSEN

Computerspil er et af de seneste skud på stammen af populærkulturelle udtryk. Godt nok så de første spil dagens lys på amerikanske universiteter allerede i de tidlige efterkrigsår, men først i løbet af de seneste tre-fire årtier er spillene blevet en del af mainstreamkulturen.¹ Produktionen af de udbudte spil er i samme periode blevet big business, og spillene sælges i dag i millioner af eksemplarer. Computerspilsbranchen menes i slutningen af 00'erne at have overhalet filmindustrien i omsætning. Det samme synes at være tilfældet i forhold til musikindustrien.²

En del akademiske faggrupper har allerede kastet sig over forskningen i computerspil. Dette har udmøntet sig dels i et efterhånden selvstændigt forskningsfelt (Digital Games Studies), men også i den nærmest rituelle popkulturkritik fra diverse sider: Computerspil fremmer voldelig adfærd. Computerspil gør folk asociale. Computerspil er afhængighedsskabende, fordummende og sexistiske. Fra fortalere af spillene er her overfor bl.a. anført, at visse digitale spil fremmer en sund social adfærd, at spil afhjælper stress, og ikke mindst, at visse spil har en høj grad af læringspotentiale.³

Historikerne har også en rolle at udfylde i studiet af spillene. Som historisk fænomen er computerspil, og kulturen der omgiver dem, i sig selv et relevant studieobjekt for de kulturhistorikere, der beskæftiger sig med den helt nære fortid. Mindst lige så oplagt er det dog at betragte spillene fra en historiebrugs- og histo-

¹ For en generel indføring i computerspilshistorien, se Steven L. Kent: *The Ultimate History of Video Games: From Pong to Pokémon and Beyond*, New York: Three Rivers Press 2001.

² http://vgsales.wikia.com/wiki/Video_game_industry (30.09.2012). Se endvidere Tom Chatfield: *Fun Inc.: Why games are the 21st century's most serious business*. London: Virgin 2010.

³ Se wikipediaopslaget "Video game Controversies" for en hurtig og sober indføring i forhåndenværende forskning og debatter. http://en.wikipedia.org/wiki/Video_game_controversies (30.09.2012).

riebevidsthedsvinkel.⁴ For i den fiktionsramme, som spillene iklæder sig,⁵ lånes der ofte heftigt fra menneskets historie i forskellige afskygninger: Spilleren påtager sig rollen som soldat under Anden Verdenskrig (i fx *Medal of Honor*-serien⁶), pirat i Caribien i 1600-tallet (*Sid Meier's Pirates!*⁷), pater familias i en magtfuld købmandsfamilie i 1400-tallets Venedig (*Merchant Prince*⁸) eller som hersker over et storrigt hvis liv strækker sig over århundreder eller sågar årtusinder (i fx *Europa Universalis*-⁹ og *Civilization*-serierne¹⁰).

Dermed bliver det naturligvis presserende at spørge: Hvilken historie kommunikerer gennem spillene, hvilke tanker ligger bag denne historiebrug, og hvorledes forholder brugerne sig til denne historiekommunikation?

Artiklen vil søge at give perspektiver på ovennævnte spørgsmål. Spørgsmålene er relevante, dels som bestræbelse på at afdække myter, troper og diskurser i underholdningsindustriens omgang med historien, dels i kraft af, at vi med det historiekommunikerende computerspil står med et unikt vindue til unge (mænd) og deres ikke-akademiske, men dog ofte særdeles reflektive omgang med historien. Computerspillet afkræver konsekvent af spilleren, at denne *agerer i historiefiktionen*, hvilket naturligvis forudsætter en aktivering eller alternativt en mere eller mindre bevidst tilsidesættelse af historiebevidstheden.

Det er denne proces mellem a) designerens kommercielle historiebrug, b) spillets konkrete historiekommunikation og c) brugerens interessebårne ageren i fiktionen som artiklen behandler på forskellig vis. Det sidste aspekt, i form af den almene brugers håndtering/fortolkning/modellering af andres historiebrug, er således et selvstændigt historiebrugsfænomen der i denne spilsammenhæng kan gives betegnelsen *legende historiebrug*, eller måske mere mundret: *Historien-som-leg*.

⁴ Historiebrug kan forstås som "en kombination af udvælgelse, fremhævelse og tilsidesættelse af personer, begivenheder og epoker fra den samlede viden om historie med henblik på fremme af bestemte interesser af som oftest politisk, informativ, underholdningsmæssig eller identitetsmæssig art", jfr. Niels Kayser Nielsen: *Historiens forvandlinger – Historiebrug fra monumenter til oplevelsesøkonomi*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2010, s. 34. Historiebevidsthed kan i denne sammenhæng forstås som individets fortidsfortolkning, der konkret påvirker individets mere eller mindre reflekterede præferencer og sym- og antipatier i forhold til den forhåndenværende historiekultur (det samlede reservoir af spor, som fortiden har afsat sig, og som individet konfronteres med igennem skolevæsen, medier, familie, omgangskreds, landskab mv.).

⁵ Når vi ser bort fra Tetris og andre tilsvarende fiktionsløse spil.

⁶ Bl.a. *Medal of Honor: Frontline*. DreamWorks Interactive / EA Games 2002.

⁷ *Sid Meier's Pirates!*, Microprose / Microprose 1987.

⁸ *Merchant Prince*, Holistic Design / QQP 1993.

⁹ *Europa Universalis*, Paradox Entertainment / Paradox Entertainment 2000, *Europa Universalis II*, Paradox Entertainment / Strategy First 2001 og *Europa Universalis III*, Paradox Interactive / Paradox Interactive 2007.

¹⁰ *Sid Meier's Civilization*, Microprose / Microprose 1991, *Sid Meier's Civilization II*, Microprose / Microprose 1996, *Sid Meier's Civilization III*, Firaxis Games / Infogrames 2001, *Sid Meier's Civilization IV*, Firaxis Games / 2K Games 2005 og *Sid Meier's Civilization V*, Firaxis Games / 2K Games 2010.

Målet med artiklen er at levere en oversigt over hvilke forskningsarbejder og debatter, der allerede foreligger, at præsentere brugbare begreber og kategorier, der kan bruges som afsæt for analyser af historiske spil, samt endeligt at supplere en af de centrale spilforskningsdebatter – mellem narratologer og ludologer – med inddragelse af spillerperspektiver opnået gennem fokusgruppeinterviews. I den afsluttende sammenfatning af artiklen søges – i lyset af de præsenterede forskningsarbejder – at påpege mulige fokuspunkter for fremtidige analyser af spil og historiebrug. Ambitionen er således først og fremmest at åbne feltet for forskere i historiebrug og historiebevidsthed, hvorfor gennemgangen af de enkelte præsenterede og behandlede cases måske kan synes en kende forjaget. Jeg foreslår – naturligvis – videre læsning som et svar herpå.

Artiklen begynder med en overordnet kortlægning af feltet af historiebrugen af computerspil. Herefter følger en analytisk kategorisering af, hvordan historien udtrykkes igennem spilmediet – med tilhørende eksempler fra specifikke spil. De forskellige forskningsarbejder introduceres løbende, og der bliver således ikke tale om en kronologisk eller tematisk gennemgang af forskningen, men derimod en gennemgang, der er styret af den forhåndenværende artikels egen struktur. Jeg håber, at læseren vil bære over med den lidt drypvise introduktion til forskningen. Til slut præsenteres en række resultater fra to fokusgruppeinterviews med en gruppe computerspillere, der reflekterer over historiekommunikationen i spillene samt deres eget møde med denne historiebrug.

EN KORTLÆGNING

Det historiebrugende computerspil kan dårligt siges at være en genre i sig selv, men spænder derimod over næsten hele spektret af computerspil (ligesom historiefilmen både kan være drama-, action- og kærlighedsfilm). I den efterhånden tårnhøje bunke finder vi skydespil, racerbilsspil, flysimulatorer, strategispil, managementspil m.fl., foruden de utallige spil, der udspilles i historieinspirerede fantasy-, steampunk-, science fiction- og westernuniverser. Vi kan dog forsøge en strukturering:

Som William Uricchio har påpeget, kan vi fx indplacere spillene på et spektrum mellem det begivenhedsnære og det abstrakte spil.¹¹ Spil, der beskæftiger sig med den Amerikanske Borgerkrig og 2. Verdenskrig, er oplagte eksempler på første kategori.¹² Disse er intimt knyttet til et specifikt sted og et specifikt tidspunkt. Makrostrategispil som fx *Civilization* og til dels *Europa Universalis* og *Age of Empires*¹³ er derimod spil, der dybest set er løsrevet fra historiens perlerække

¹¹ William Uricchio: "Simulation, History, and Computer Games", i J. Raessens and J. Goldstein: *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005, 334-338.

¹² Se eksempelvis wikipediaopslag med lister over spil der foregår i pågældende rammer: http://en.wikipedia.org/wiki/Category:World_War_II_video_games (30.09.2012). http://en.wikipedia.org/wiki/Category:American_Civil_War_video_games (30.09.2012).

¹³ *Age of Empires*, Ensemble Studios / Microsoft Game Studios 1997.

af hændelser, og i stedet baserer sig på en række centrale processer i menneskets historie, typisk krydret med et potpourri af specifikke symboler, som fastholder en tydelig historisk tone, fx. militærenheder som *Hoplite*, *Knight*, *Musketeer* og *Panzer*. Hvor spillene i den ene ende af spektret således er decideret *historiske* i kraft af, at de behandler den særegne begivenhed (fx et historisk slag), funderer den anden gruppe af spil sig derimod på en række transhistoriske temaer (som krig, teknologi, kultur, territorium), og knytter sig således snarere til en abstrakt historisk sociologi eller til en historieforståelse der minder om annalesskolens *longue durée*.

Vi bør endvidere have øje for, at spillene varierer i hvilket perspektiv, de giver spilleren. Hvor first-person-shooter-spil¹⁴ typisk lægger vægten på den umiddelbare oplevelse af at være i kampens hede i en given fortid, lader strategispillene så godt som altid spilleren betragte universet ovenfra, som en slags fugleperspektiv eller som et landkort. Hermed bliver spiluniverset således i sig selv ofte en abstraktion, idet de små prikker, man flytter rundt på kortet, fx er ment som en repræsentation af spillerens panserdivisioner, som så igen kan siges at referere til en verden uden for spillet, fx Østfronten 1942. Vi kan således optegne et spektrum mellem spiluniverset som 1:1 gengivelse af en fortid vis-a-vis spiluniverset som en abstraktion af en fortid.

Endelig kan det noteres, at der er en verden til forskel mellem historieformidlingsambitionerne i de forskellige spil. I nogle spil bruges historien som en relativt vilkårlig stemningsramme, der blot pifter spillet op med en snært af fortidens eksotiske kvaliteter. I andre spil sættes en ære i at bygge troværdige simulationer af begivenheder, stemninger og processer, således at man som monark for Danmark i 1600-tallet i *Europa Universalis* fx føler, at man manøvrerer i et troværdigt nordeuropæisk magtspil (og dermed kan agere med succes, hvor Christian IV fejlede). Vi kan hermed identificere endnu et spektrum: mellem historiebrugen som vilkårlig appetitvækker og historiebrugen som troværdig simulation – også kaldet immersiv historicitet.¹⁵ Dette illustrerer, at nok er spillenes historiebrug i udgangspunktet kommerciel, og lidt firkantet kan vi sammenkøge spillenes historiebrug til mantraet: "hvad end der sælger, virker", men samtidig ses af fx *Europa Universalis*, at kommerciel historiebrug langt fra er ensbetydende med forfladiget eller ikke-faglig brug af historien. Dette spil sælger sig netop på et gameplay (spilmekanik), der sætter den troværdige men stadig spilbare historiske simulation som styrende princip for spillet.

De ovennævnte spektre præsenteres her for at understøtte den pointe, at historiebrugende computerspil er et mange-facetteret felt, og at de analytiske udfordringer derfor varierer, alt efter hvilket produkt vi undersøger.

¹⁴ Skydespil, hvor spilleren betragter verden gennem protagonistens øjne.

¹⁵ Eva Kingsepp: "Immersive Historicity in World War II Digital Games", *HUMAN IT* 8 (2), 2006, s. 60-89.

HVILKEN HISTORIEKOMMUNIKATION

Selv med det alsidige udbud af spil kan der identificeres visse fællestræk imellem de måder, hvorpå spillene kommunikerer historie. Jeg vil derfor indledningsvist opstille en analytisk kategorisering, som søger at indfange fællestrækkene:

Spillene bærer alle en lang række *symboler*, der henviser til en mere eller mindre klar fortid. Endvidere er spillene altid bygget op om *regler*, som i varierende grad simulerer mekanikker og processer, som formodes at kunne findes i den fortidige virkelighed. Derforuden kan spillene siges at understøtte bestemte *fortællinger* om fortiden, som kommer til live i spillerens interaktion med spiluniverset. Endelig kan vi tale om, at spillenes *"indpakning"* i form af fx layout og soundtrack understreger specifikke stemninger af fortid.¹⁶ I den følgende del af artiklen udbygges de første tre kategoriseringer, og forskellig forskning herom introduceres. Herefter vil spillenes læringspotentiale ganske kort blive berørt. En række spil vil blive omtalt mere eller mindre grundigt i afsnittet. Der skøjtes i visse tilfælde lidt hurtigt hen over spillene, eftersom ærindet ikke er en gennemgribende analyse, men blot en introduktion til de tre kategorier samt eksempler på relevante forskningsmæssige pointer i forlængelse heraf. En undtagelse er *Civilization*-serien, der behandles relativt indgående i alle tre kategoriseringer – dels begrundet ved, at spillet er et flagskib inden for historiske computerspil,¹⁷ dels motiveret af, at der omkring dette spil allerede foreligger en decideret forskningsdebat.

Historien igennem symboler

Spillene kommunikerer i høj grad deres 'historiskhed' gennem brug af symboler, ikke ulig filmmediet. I Anden Verdenskrig-spillet *Company of Heroes* ser vi fx symboler som *amerikanske faldskærmstropper*, der med *M1 Garand rifler* løber rundt i *det nordfranske bocagelandskab* med ordre om at afskære *tyskerne* fra at sætte *modangreb* ind efter *D-dag*. I det makrohistoriske strategispil *Europa Universalis* dirigeres fx et mellemstort *tysk fyrstedømme* som *Brandenburg* fra midten af *1400-tallet* til omkring år *1800*. Gennem *kongelige ægteskaber*, *vasaller*, *personalunioner*, *handelsmagt*, *skatteopkrævning*, *ridderhære*, *lejesoldater*, *støbejernskanoner*, *lineartaktik* mv., søger spilleren at øge sin magt i og uden for Europa.

Hvorledes bliver dette interessant for historiebrugsforskningen? Grundlæggende kan man tale om, at vi som ved al anden historiebrug er vidne til en selek-

¹⁶ For en grundigere illustration af, hvordan kategoriseringen symboler, regler, fortællinger og indpakning kan bruges til analyse, se Anders Troelsen: *Kalder du mig Frankrig? En analyse af, hvordan historien bruges i digitale strategispil*, upubliceret speciale, Historisk Afdeling, Aarhus Universitet 2011, s. 38ff, hvori spilserierne *Civilization* og *Europa Universalis* behandles indgående. Specialet kan lånes via Statsbiblioteket i Aarhus eller tilsendes. Kontakt: an@sag.dk

¹⁷ Spillets hjemmeside praler med i alt mere end 9 millioner solgte eksemplarer af de forskellige udgaver: <http://www.civilization5.com/#/information/>

tion af historisk og historiekonnoterende materiale.¹⁸ Spørgsmålene bliver da: På hvilke præmisser foregår denne selektion, og hvad bliver resultatet?

Det første spørgsmål synes en kende intimiderende i sit omfang, og et fuldgyldigt svar skal da heller ikke forsøges givet her. Grundlæggende kan vi dog tale om produkter, som bliver til i et samspil mellem marked, genretraditioner, designerpræferencer, organisationsprincipper og formentlig også andre faktorer, alt sammen med historiekulturen som bagtapet. For at finde fyldestgørende svar ser det således ud til, at historiebrugsforskerne må ud og bedrive feltstudier. En del af svaret kan dog også findes ved at studere spillene i sig selv, samt ikke mindst de udtalelser, som designerne har formuleret herom. Sid Meier, en af de tunge drenge i feltet af designere af historiske computerspil, svarede følgende, da han blev spurgt om mængden af research, han havde lavet forud for spillet *Civilization*:

Not a whole lot. I did do a little bit of reading, and it's kind of where the idea of the city as one of the kind of core elements of the game came from. It just struck immediately: "4000 BC the first city was formed," and I thought, "Oh, that's a cool place to start the game." But basically, I tried to use fairly well-known concepts, well-known leaders, and well-known technologies. I mean, it wasn't intended to be "bizarre facts about history." It's more like, "Here, we all know a little bit about history, but now you get to take control of it, invent gunpowder, and the wheel, electricity, all sorts of cool stuff." But you don't have to research to know what it is, you just know.¹⁹

Næppe overraskende fungerer *historisk genkendelighed* således som rettesnor for selektionen. Dvæler vi for et øjeblik ved, hvilke konsekvenser dette har for *Civilization*-serien, kan vi se, at især i de tidlige udgaver af spillet fyldte de europæiske civilisationer og de vestlige militærenheder meget. Senere udgaver har interessant nok bevæget sig væk fra det eurocentriske vue, og fået et mere asiatisk eller globalt udtryk, med inklusion af bl.a. den japanske, den arabiske og den osmaniske civilisation, måske under indtryk af voksende markeder, måske som følge af en globalisering af vesterlændingenenes historiebevidsthed, eller måske i et anfald af politisk korrekthed.²⁰ En interessant tilføjelse hertil er, at der i samtlige fem grundudgaver af spillet altid kun har været én repræsentant for Afrika syd for Sahara, det være sig enten Zululand, Mali eller Songhai.²¹ Det kan undre, at "det sorte Afrika" af designerne altid vurderes til at være én civilization værd, og ikke fx nul eller to. Igen kan vi spekulere i, om det er et politisk høflighedshensyn, der er på færde (i et racebevidst USA), eller om det måske er de fortrinsvis vest-

¹⁸ Niels Kayser Nielsen, *Historiens forvandlinger*, s. 16ff.

¹⁹ Benj Edwards 2007: *The History of Civilization*, Internetmagasinet Gamasutra. http://www.gamasutra.com/view/feature/1523/the_history_of_civilization.php (30.09.2012).

²⁰ Troelsen, *Kalder du mig Frankrig?*, s. 23ff.

²¹ I et samlet felt af mellem 14 og 21 civilisationer, alt efter spiludgave. Troelsen, 2011, s. 24f.

lige brugere, der efterspørger "det andet" i form af "et-eller-andet afrikansk", og så kommer det sig ikke så nøje, hvilken sort civilisation/nation der specifikt for lov til at folde sig ud.

Et andet eksempel på, hvordan historieselektion pågår i spilmediernes, finder vi i Eva Kingsepps forskning om Anden Verdenskrig i populærkulturen. Igenem studier af en række skydespil, der følger skabelonen "allieret/amerikansk soldat på mission i nazistisk fjendeland", identificerer hun, hvordan nogle af disse spil i deres symbolbrug holder en relativt sober historisk stil, såsom *Medal of Honor: Frontline*, mens andre snarere indskrives i traditionen fra film som *Ørneborgen* og *Indiana Jones*,²² fx *Wolfenstein 3D*.²³ I sidstnævnte spils historiesymbolik refereres således snarere til *myten* om nazisterne som den ultimative ondskab, der huserer i gotiske borge overfyldt med hagekors og tyske ørne, evt. garneret med okkult stemning.²⁴ Den afdæmpede og nøgterne historievidenskab er i denne spilgenre trådt i baggrunden, og Anden Verdenskrig er hermed, ligesom Middelalderen og det Vilde Vest, blevet til det stof, eventyr er gjort af. Samme fænomen kan som nævnt ses indenfor filmmediet, hvor ikke mindst Quentin Tarantinos *Inglorious Basterds* fra 2009 med sin tilnærmelsesvist skamløse genfortolkning af Anden Verdenskrig, alt efter temperament, kan ses som et foreløbigt højde- eller lavpunkt.²⁵

Historien igennem regler

Spil er pr. definition regelbaserede systemer,²⁶ og netop reglerne er derfor centrale for at forstå de unikke træk ved mediet. I historiespil er reglerne endvidere ryggraden i den simulation af fortid, som spillene typisk er bygget op omkring. Hvis vi griber tilbage til strategispillet *Company of Heroes* ser vi en række regler, der søger at understøtte en Anden Verdenskrigssimulation: Maskingeværstillinger leverer død over infanteriet, hvis de placeres rigtigt, men er ikke meget bevendt over for kampvogne. Tyske tigerkampvogne er potente og slidstærke, men også dyre at anskaffe. De amerikanske enheder er typisk billigere at producere end tyskernes, men samtidig også grundlæggende dårligere. Den amerikanske krigsmaskine brillerer altså ved kvantitet frem for kvalitet. Samtidig med disse regler finder vi også kravet om godt gameplay – dvs. en velfungerende spilmekanik, som

²² *Indiana Jones og det sidste korstog / Indiana Jones and the Last Crusade*, Steven Spielberg / Paramount Pictures 1989, *Jagten på den forsvundne skat / Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg / Paramount Pictures 1981, *Navarones kanoner / The Guns of Navarone*, J. Lee Thompson / Columbia Pictures 1961, *Ørneborgen / Where Eagles Dare*, Brian G. Hutton / Metro-Goldwyn-Mayer 1968.

²³ *Wolfenstein 3D*. id Software / Apogee Software 1992.

²⁴ Kingsepp, *Immersive Historicity*, s. 65ff.

²⁵ *Inglorious Basterds*, Quentin Tarantino / Universal Pictures 2009.

²⁶ Jesper Juul: *Half-real: video games between real rules and fictional worlds*. Cambridge, MA: MIT Press 2005, s. 36.

er med til at diktere reglerne. De forskellige krigsremedier i *Company of Heroes* fungerer fx i høj grad efter en sten-saks-papir-mekanik, således at intet våben må blive for dominerende. Endvidere har infanteriet en bemærkelsesværdig evne til at overleve adskillige salver fra fjenden, så spilleren ikke pludselig ser samtlige sine soldater forsvinde pga. et enkelt uheldigt træk. Desuden lider infanteriet heller ikke under granatchok, desertion eller manglende vilje til at slå ihjel. Dine tropper leverer grundlæggende altid varen. Den simulatoriske ambition begrænses altså her og der af behovet for at skabe et funktionelt og appellerende spil.

Civilization-universet baserer sig på en ambition om at simulere intet mindre end de sidste 6.000 års udvikling. Spillet er aldeles svimlende i sit omfang af historiekonnotationer, og sælger sig også på sin verdenshistoriske tyngde.²⁷ Samtidig kolporterer spillet dog en række grelle forenklinger af historiens udviklingsprocesser: Civilisationerne er baseret omkring byer, som genererer en række produkter, herunder forskning eller *science points*. Disse *science points* akkumuleres, og før eller senere omveksles de til en teknologi, som giver spilleren nye handlemuligheder. Eksempelvis giver teknologien *Iron Working* adgang til at bygge *Swordsmen*, og teknologien *Gunpowder* adgang til at bygge *Musketmen*. Så vidt, så godt. Mere problematisk bliver det, når samme *science points* kan omsættes til teknologierne *Republic*, *Democracy* og *Communism*. Man kan her forundres over, at en styreform sidestilles med teknologi, der kan opnås gennem *science points*, og ikke mindst at man herefter relativt ublodigt og uantastet kan indføre de opfundne styreformer. Endvidere synes det aldeles paradoksalt, at man – en mere liberal styreform desuagtet – stadig kan beholde noget nær enevældig magt over sit rige. Indførelsen af demokrati tøjler altså ikke spillerens kontrol med sin civilisation, men giver blot en række spiltekniske fordele især i fredstid. Er man på vej i krig, kan det dog anbefales at skifte styreform i en mere monarkisk eller totalitær retning (idet disse styreformer i kraft af spillets regler er mere effektive til at producere og oppebære militærstyrker, og ikke mindst bedre til at tøjle befolkningens vrede/krigstræthed, dog modsvaret af lavere økonomisk og teknologisk output).

Disse forenklinger skal naturligvis forstås i forbindelse med de programmeringsmæssige og gameplaymæssige krav om enkelhed og gennemskuelighed, der stilles til et sådant spil. Men spillet kommer hermed samtidig uforvarende med en række makrohistoriske udsagn, som kan synes enøjede set fra faghistorikerens perspektiv. Eksempelvis: 1) *Teknologi kommer ud af fred og velstand.* 2) *Klassekamp eller andre dialektiske konflikter er ikke vigtige for udviklingen.* 3) *Der er en målbar forskel i forskellige styreformers evne til at generere velstand og til at føre krig.*

Civilization gengiver således dybest set kendte historiske processer gennem en form for økonomisk reduktionisme, der synes at basere sig på en grundlæggende liberal eller vestlig kapitalistisk fortolkning af verdenshistorien.

²⁷ Se spillets hjemmeside: <http://www.civilization5.com/#/information/>

Også de anden verdenskrigsspil, som Eva Kingsepp behandler, kommer med udsagn om historien, om end i lidt mindre grandios skala. En grundlæggende præmis for næsten alle skydespil er, at du som spiller får en fornemmelse af at være særlig kompetent. Reglerne *kan* ikke være militært realistiske, eftersom vores protagonist så med stor sandsynlighed ville omkomme eller gøres permanent ukampdygtig i den overflod af projektiler og granater, der spillet igennem flyver hans vej. Foruden at fuldtræffere generelt kun gør relativt mild skade på hovedpersonen, viser det sig endvidere typisk, at de horder af nazistiske fjender, du møder på din vej, er ret håbløse til at ramme noget som helst. Man får igen mindelser til krigsfilmklassikere som fx Ørneborgen eller *Navarones kanoner*, og myten om den heilende og Achtung-råbende men uduelige værnemagtsoldat får således fornyet brændsel med disse spils regelstrukturer.

Historien igennem fortællinger

Computerspilsforskningen har i stor stil adopteret litteratur- og filmvidenskabens blik for narrativer. Fra den tekstanalytiske lejr i digital games studies (de såkaldte narratologer/narrativister) har der således været leveret en større mængde – typisk ideologikritiske – vurderinger af de spil, der formastede sig til at gøre fortiden til underholdning. Især *Civilization*-serien har påkaldt sig akademisk opmærksomhed, som det synes værd at dvæle ved.

Kacper Poblocki har således leveret en grundig og sønderlemmende kritik af spillet, hvori han påpeger, at uanset hvilken form for sejr man stræber imod i *Civilization*, ser man sig nødsaget til at bevæge sig slavisk gennem det vestligt tonede teknologitræ i forsøget på at nå moderniteten, idet alle afslutninger af spillet fordrer en grad af produktivitet, som kun kan mønstres i et moderne samfund. Spillet giver os ikke mulighed for at genskrive historien, hvilket ellers figurerer i reklameteksterne. Tværtom får vi mulighed for alle sammen at blive til Amerikas Forende Stater, idet den moderne supermagt USA implicit sættes som historiens endemål à la verdensåndens opfyldelse i Hegels prøjsiske stat.²⁸ Vi kan kort inddrage Poblockis argument for, at dette ikke blot er en harmløs sideeffekt af spil med historien:

I suggest that what *Robinson Crusoe* did for the colonial England, *Civilization* does for today's United States... [and] ...the perfidity of *Civilization's* cultural imperialism goes one step further: it sneaks into players' own activities.... We are not only reading *Robinson Crusoe* but actually writing it, or more precisely, paraphrasing Ford, we are told that we can write anything we want as long as it is the master narrative of globalization.²⁹

²⁸ Kacper Poblocki: "Becoming-State: The Bio-Cultural Imperialism of Sid Meier's *Civilization*", *Focaal – European Journal of Anthropology* 39, 2002, s. 163-177.

²⁹ Poblocki, "Becoming-State", s. 175.

Andre narratologer har været ude i samme ærinde som Poblocki og har blandt andet påpeget, hvordan *Civilization* understøtter og implicit retfærdiggør fortællinger om kolonisering og imperialism, idet spilleren bliver nødt til at praktisere ekspansionisme for at vinde. Der ligger således ifølge Christopher Douglas en genfortælling af USAs *manifest destiny* i *Civilization*-serien, hvilket fx ses i spillets modsætning mellem barbar og civilisation: I de første årtusinder af spillet er det jomfruelige landskab fyldt med barbarstammer, der ikke selv kan vokse til egentlige civilisationer, men som derimod (via spillets kode) er skæbnebestemt til at angribe spillerens byer og ødelægge hans marker, veje, miner osv. Barbarerne forsvinder, efterhånden som spilleren ekspanderer sin civilisation ud i vildniset, og vi kan derfor forstå fortrængningen af nomader og mindre udviklede stammer som et nødvendigt onde i en civilisations retfærdige opstigning.³⁰

I computerspilsforskningen udfordres denne "tekstlæsningslejr" dog af en anden fløj – ludologerne³¹ – i *Civilization*-debatten repræsenteret ved David Myers.³² Han hæfter sig ved spillenes ludiske (eller spilfulde) karakter og påpeger, at den rutinerede spiller snarere fortolker barbaren i kraft af dennes spiltekniske betydning end i kraft af en ideologisk fortælling om *manifest destiny*. Spilleren læser ifølge Myers lige igennem det lag af historiekonnotationer, som spillet bærer på, og de mangfoldige symboler i spillet bliver reelt set snarere betegnere for komplekse talværdier og faktorer, der har relevans for spilmekanikken. Barbaren, der raserer dine marker, forstås ifølge Myers bedre som et spilteknisk benspænd i den første ekspansionsfase af spillet, og antyder hermed ikke en implicit accept af civilisationers brutale fremfærd overfor diverse naturfolk.

Ludologerne synes at have fat i den lange ende, for så vidt at spillene som helhed først og fremmest er *spil*, med hvad dertil hører af regler om progression, udfordringer og sejr. Sekundært bærer spillene ofte rundt på en fiktionsramme, som måske forlener oplevelsen med en større magi, men som strengt taget ikke er nødvendige for, at spillet fungerer. Med Franz Mäyräs betegnelse kan vi således skelne mellem en ludisk *core* og en fiktions-*shell* i et givent spil.³³

Men som de fleste spillere nok vil nikke genkendende til, er det dog ofte netop denne *shell*, der får et givet spil til at løfte sig og blive mere end bare tidsfordriv. Endvidere virker det omsonst at afvise, at der som sådan er indskrevet markante

³⁰ Christopher Douglas: "You Have Unleashed a Horde of Barbarians!": Fighting Indians, Playing Games, Forming Disciplines." *Postmodern Culture* 13 (1), 2002 og Sybille Lammes: "On the Border: Pleasures of Exploration and Colonial Mastery in *Civilization III Play the World*" i M. Copier og J. Raessens: *Level Up: Digital Games Research Conference*. Utrecht: Utrecht University, s. 120-129, 2003.

³¹ Se Frans Mäyrä: *Introduction to Game Studies: Games in Culture*. London: Sage Publications, 2008 for en gennemgang af debatten.

³² David Myers, 2005: Bombe, barbari e antefatti. Progettazione e semantica in *Civilization* di Sid Meier, In Matteo Bittanti (red.) *Civilization: Storie Virtuali, Fantasie Reali*. Milano: Costa & Nolan.

³³ Mäyrä, 2008, s. 17f.

narrativer i visse spil. Blot bør vi have øje for, at disse fortællinger kun kommer til live i kraft af, at spilleren agerer målrationelt i universet og dermed skaber progression mod sejren. Hvis spilleren fx ikke køber præmissen om at skulle dominere teknologisk eller militært i *Civilization* (men blot hygger sig med på magellansk vis at sejle jorden rundt med sit riges nyanskaffede karavel), så falder spillets ellers markante trope om den gyldne vej til moderniteten og global dominans nødvendigvis til jorden. Det er således paradoksalt nok spillets ludiske karakter, der får de forskellige historiekonnotationer til at samle sig i en fortælling med start- og slutpunkt, frem for blot at forblive en løs pærevælling af fortid.

Her er vi fremme ved den centrale dagsorden i denne artikel. For at forstå den formidling af historie, der foregår i spil, må vi have øje for det specifikke medie, som spil er. Spil adskiller sig på mindst to måder fra de klassiske narrative medier (som bøger og film): Spil er regelbundne, og spil er interaktive. Vælger spilleren at interagere med reglerne på en anden måde end oprindeligt tiltænkt fra designer-side, så bortfalder eventuelle ideologiske fortællinger, der måtte ligge indskrevet i koden. Vi er således ude over den vestlige diskurs, som spillene ellers kan mistænkes for at kolportere.

Det synes oplagt herefter at vende fokus mod de spillere, som konkret interagerer med spillene. Et tredje standpunkt i *Civilization*-debaten er da også blevet formuleret af bl.a. Diane Carr, der nok anerkender David Myers indvending mod narratologernes ideologikritik, men som samtidig mener, at kun den hårde kerne af ekspertspillere dechifrerer spillene som rene logisk-matematiske systemer. Hendes hovedpointe er, at spillerens erkendelsesposition bør medregnes, og at der derfor ikke findes nogen entydig og korrekt analyse af, hvordan receptionen af spillets udsagn pågår hos spilleren. I modsætning til Myers bifalder hun dog samtidig den tekstanalytiske tilgang til spillene, idet den kan afdække konnotationer og illustrere sejlivetheden af f.eks. chauvinistiske fortællinger om Vestens møde med "det andet".³⁴

I samme strømning finder vi William Uricchio og Claudio Fogu, som begge argumenterer for, at *Civilization* skal forstås som en simulator, der producerer spekulative historiske scenarier på baggrund af et antal forudsætninger, frem for som en ideologisk repræsentation af virkeligheden.³⁵ "Playing ... [Civilization] is therefore much closer to acting in drama than narrating in literature or representing in painting."³⁶ Pilen peger mod brugerne, og det viser sig så meget desto mere magtpåliggende at undersøge, hvilke tanker de gør sig om spillene. Først vil jeg dog kort dvæle ved spørgsmålet om spillenes historieformidlingspotentiale.

³⁴ Diane Carr: "The Trouble with Civilization", i T. Krzywinska og B. Atkins: *Videogame/Player/Text*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

³⁵ Uricchio 2005 og Claudio Fogu: "Digitalizing Historical Consciousness", *History and Theory*, Theme issue 47, 2009, 103-121.

³⁶ Fogu, *Digitalizing Historical Consciousness*, s. 118.

At lære historie ved hjælp af spil?

At visse computerspil kan være med til at give rudimentær historisk indsigt synes at være en ukontroversiel pointe, hvis vi fx ser på *Civilizations* mangfoldige historiekonnoterende begreber (såsom *republic*, *monarchy*, *communism*, *hoplite*, *knight*, *musketman*, *amfitheatre*, *university*, *bomb shelter*, *the Pyramids*, *The Great Wall* og *the Sistine Chapel* – der alle inviterer til yderligere læsning, hvilket spillet selv leverer med sine små leksikonartikler om hvert begreb), eller Anden Verdenskrigspillenes præsentation af, hvem de stridende parter var, hvilke våbentechnologier de baserede sig på, samt hvilke centrale slag der udspillede sig i perioden 1939-45. *Civilization*- og *Europa Universalis*-seriernes potentiale som læringsspil er desuden blevet undersøgt fra forskerside, og argumentet har blandt andet været, at de også på *strukturplan* i større eller mindre grad formidler relevante historiske pointer, såsom de menneskelige samfunds progression mod nutiden.³⁷

Samtidig illustrerer ovenstående gennemgang, at spillenes formidling af historie på ingen måde er uproblematisk, såfremt idealet er en historiefaglighed, hvis pointer baserer sig på stringent videnskabelig erkendelse. Spillenes symboler har været gennem en kommercielt bestemt selektionsproces, spillenes regler er til tider mere funderet i gameplaymæssige overvejelser end i historiske lov-mæssigheder (hvilket i sig selv er et begreb, der kan problematiseres) og spillene fortæller narrativer, der i *Civilizations* tilfælde måske ligefrem retfærdiggør Vestens tidligere kulturimperialisme og fortsatte dominans – og som generelt kolporterer et historiesyn, der understreger, at den stærke har ret (eftersom styrke er nødvendigt for at vinde i *Civilization*). Selve ideen om en historiens afslutning med sejr for den ene eller anden part virker for øvrigt i sig selv dybt problematisk. Vi bør dog have øje for, at spillene trods alt kan klæde spillerne på med et skelet af historisk viden og stærke historiske referencer, som frugtbart kan sammenknyttes med fx en videnskabelig historiefaglighed, og som i langt højere grad end lærebogshistorie bliver husket, selv længe efter spillenes afslutning. Spillene kan sågar med større eller mindre præcision formidle mere komplekse forhold som kausale processer, men samtidig må vi altså også overveje muligheden for, at spillene er med til at indlejre bestemte verdensopfattelser/historiesyn hos brugeren, der måske kan vise sig vanskelige at udfordre igen, hvis vi anerkender Kacper Poblockis udsagn om, at spilleren kan formodes at internalisere en specifik historisk fortælling, når man først har accepteret spillets spillemekaniske præmis.³⁸ Endnu en grund til at rette spotlyset mod brugerne.

³⁷ For *Civilization*, se Kurt Squire: *Replaying History: Learning World History through playing Civilization III*. Ph.D. afhandling, Indiana University. 2004. For *Europa Universalis*, se Simon Egenfeldt-Nielsen: *Educational potential of computer games*, London: Continuum 2007.

³⁸ Poblocki, "Becoming-State".

SPILLERNE SOM HISTORIEBRUGERE OG HISTORIEFORTÆLLERE

Det er et mildt sagt svimlende foretagende at skulle afdække mødet mellem historiebevidste brugere og historiekommunikerende spil i sin helhed, og jeg skal da heller ikke forsøge noget sådant her. Mine argumenter om spillernes tilgang til spillene er udelukkende baseret på fokusgruppeinterviews med en række spillere og en efterfølgende analyse, som jeg foretog i forbindelse med mit speciale. Jeg henviser til specialet for en grundigere gennemgang.³⁹ I det følgende vil jeg blot præsentere en række af analysens centrale pointer, suppleret med nogle få nøglecitater fra de to interviews.

De to interviews kredser om en specifik spillergruppes forskellige overvejelser, præferencer og historiebevidstheder i deres møde med *Civilization*-serien og *Europa Universalis*-serien.⁴⁰ Spillerne var en gruppe venner fra Nordjylland, som var rutinerede i begge spilserier. Jeg gør mig altså ingen illusioner om, at spillerne er repræsentative for den samlede internationale eller danske brugergruppe af de to spil. Interviewenes kvalitet ligger snarere i deres eksemplariske karakter, idet de viser *mulige spillerpositioner* i mødet med spillene og *potentialet* i interviews i forbindelse med arbejdet med historiebevidsthed.

Krav om historiesimulation eller blot om et troværdigt univers?

Spillerne viste sig at have forskellige meninger om betydningen af godt gameplay vis-à-vis en troværdig historiesimulation. Alle var de dog bevidste om, at spillet er andet og mere end en ren algoritme, og at spillets konnotationer til en fiktions-*shell* således er vigtige.⁴¹ Det var dog ikke alle, for hvem det historiske i sig selv havde betydning:

Per: For mit vedkommende tror jeg ikke så meget, at det er *historien*, der bliver brugt, men at det er *en historie*. Det er så åbenlyst for *Civilization* at bruge verdenshistorien. Det er fordi, det ville være et helvede at skabe en historie, der er så kompleks og stor, som den, de har i verdenshistorien. Et eksempel på *en historie* – det kan sgu godt være science fiction – det er Starcraft 2. Det er jeg begyndt at spille lidt, og jeg har været inde på Youtube og se samtlige cinematics og cutscenes – to timer eller sådan noget. Bare for at få den der forhistorie med. For ligesom at skabe mening i det spil der. ... I *Civilization* er det ikke så meget fortællingen, mere den baggrundsviden, der er der. Tingene har en betydning. Om det er historien, eller noget jeg har læst i en bog, at så-

³⁹ Troelsen, *Kalder du mig Frankrig?*, s. 59ff.

⁴⁰ *Europa Universalis*-serien, som fokuserer på de europæiske territorialstaters udvikling og interaktion i tidlig moderne tid og som kortfattet er blevet nævnt tidligere, udmærker sig ved at have et – for computerspil – bemærkelsesværdigt historisk fokus. For hver udgave har designteamet haft stadigt øgede ambitioner for at skabe en troværdig men stadig spilbar historisk simulation. Se evt. Troelsen, *Kalder du mig Frankrig?*, s. 28ff.

⁴¹ Ibid, s. 58ff.

dan forholder tingene sig i det univers, det er ikke det, der ville få mig til at vælge det ene spil frem for det andet.⁴²

Pointen her er, at historien har en kvalitet, *ikke* fordi den refererer til en fortid, men fordi den er et sammenhængende og velkendt system. Historiespillenes appel består altså ikke nødvendigvis i, at det er levet fortid, der refereres til, men at historien kan levere et dragende univers, der matcher J.R.R. Tolkiens *Middle Earth* eller George Lucas' *Star Wars*. Der var dog også uenighed herom:

Rasmus: Jeg tror ikke umiddelbart jeg vil finde den samme glæde ved et spil der foregår i en *alien* verden: 'Neeej, nu kan jeg opgradere en 'Gumbi' til en 'Bumbi' for 160 guld - eller for 160... kholli'? Det tror jeg simpelthen ikke. At jeg opgraderer fra en kanon til et artilleri: Yeah! Det er noget!

Mikkel G: Det genkendelige.

Rasmus: Ja, genkendelsesværdien, at jeg kan bruge artilleri, som russerne brugte det mod... Tjetjenien [griner afvæbnende]. Meget grotesk, men ja.⁴³

Historiebevidstheden spiller med

De af spillerne, der gik op i de historiske konnotationer i spillene, bar dog samtidig på et relativt snævert verdenshistorisk billede af, hvad der var en acceptabel udvikling i spillets historiesimulation. I spillet *Europa Universalis* lå det fx som en implicit forventning hos spillerne, at Frankrig i løbet af perioden 1400-1800 skulle samle sig og ende som en nydelig blå stat på det europæiske landkort. Burgund så spillerne derimod helst forsvinde hurtigst muligt, begrundet bl.a. ud fra, at man ikke kunne se, hvilken rolle landet skulle spille i det europæiske magtspil, samt at landet lå som en mærkelig hybrid mellem provinser, der dybest set ansås af spillerne som værende enten franske, flamske eller tyske i deres "kultur" (hvilket endvidere faktisk også er indkodet i spillet).⁴⁴ Hvad der var på færde her, var således en form for nationalstatsæstetik og -præference efter et landkort, der kunne genkendes inden for den historiebevidsthed, som spillerne mødte spillet med. Flere af spillerne harcelerede eksempelvis over spillets indbyggede mulighed for at udråbe en skandinavisk nation, mens de så det som ganske naturligt at man i løbet af århundrederne samlede Tyskland eller Italien som suveræne nationalstater.⁴⁵ Historiebevidstheden var således en stærk medspiller, og der viste sig ofte relativt snævre rammer for, hvor kontrafaktisk simulationen i fx *Europa Universalis* kunne være.

⁴² Ibid, s. 59.

⁴³ Ibid, s. 59.

⁴⁴ Ibid, s. 65f.

⁴⁵ Ibid, s. 68f.

I forlængelse heraf kunne en af spillerne endvidere fortælle, hvordan han i Europa Universalis agerede på måder, som han følte lagde sig i kølvandet på *den rigtige historie*:

Mikkel S: (...) jeg spiller for at skabe en eller anden fortælling, så det kommer jo i vidt omfang an på, hvad det er for et land, jeg spiller. Altså, hvis jeg spiller et land som Frankrig og Spanien, så er målsætningen selvfølgelig at blive dominerende i verden. Men det kan man godt gøre uden. Altså fx hvis jeg spiller Spanien, kunne jeg aldrig finde på at tage en provins i Frankrig, der er fransk. Det ser ikke pænt ud.⁴⁶

Eksemplet er illustrativt, idet det viser en spiller, der således valgte at spille ludisk irrationelt, og i stedet baserede sin spillestil på en decideret historisk præmis, der naturligvis var farvet af spillerens kendskab til fransk-spanske relationer samt ideer om, hvorledes det europæiske landkort *burde* se ud, selv når han agerede i et digitalt parallelunivers, som nok havde sine klare rødder i verdenshistorien, men samtidig var uomgængeligt fiktivt.

I *Civilization*, som er endnu mere abstraheret fra den virkelige historie end *Europa Universalis*, var det derimod ikke den specifikke genspilning eller omspilning af verdenshistorien, der var spillernes motivation. Til gengæld fandtes der en udpræget glæde ved at identificere små elementer af verdenshistorie i de enkelte spilgange:

Rasmus: (...) Vi sammenligner os hele tiden, vi spejler os i verdenshistorien, som den foregik, og prøver hele tiden at lede efter sammenligninger (...). Jeg vil gerne have en sammenligning, fordi så er det noget jeg kan forholde mig til.

(...)

Mikkel G: I Civ-regi, og måske også i *Europa Universalis*, det der med at finde det historiske... det er jo sjovt nok, når man finder den der, hvor den lige præcis passer på den der historiske ting. Lad os tage det spil, vi havde sidste gang med dig, Anders: Så går du i krig med Rasmus, og Rasmus han ligger der... og du er lidt som Tyskland, der kommer og maser sig ind på resten af Europa, og så kommer amerikanerne [dvs. Mikkel selv] med al deres materiel.

Rasmus: Kalder du mig Frankrig!? [alle griner]. Eller Polen!? [alle griner endnu mere]. Jeg spiller ikke spillet for at lave en Cubakrise eller for at lave en... et-eller-andet. Men når det sker, så laver jeg sammenligningen med det samme.⁴⁷

Der er mindst to interessante pointer i citaterne her: Først og fremmest, at spillernes fælles historiebevidsthed om europæisk stormagtshistorie i dette tilfælde udfoldede sig som en narrativ reducere af kompleks fortid: Nationalstater blev

⁴⁶ Ibid, s. 65.

⁴⁷ Ibid, s. 62.

givet næsten menneskelige træk af mere eller mindre sympatisk tilsnit (aggressive Tyskland, potente USA, uduelige Frankrig og Polen), og spillets begivenhedsrækker kunne nu ses som et ekko af *fortællingen* om Anden Verdenskrig, sådan som den fx ihukommes i den kollektive erindring. Dernæst, at spillerne selv aktivt ledte efter *historiske fortællinger* i deres møde med spillet (jfr. den tidligere typologi). Historiebevidstheden leger igen med, selv hos rutinerede spillere, og vi står således med et modargument til ludologen David Myers' argument om den målrationelle spiller.⁴⁸ Det sås fx, hvordan én af spillerne i *Civilization* ligefrem brugte sin civilisations kræfter på at indplacere egne *symboler* med historiekonnotation i universet:

Rasmus: (...) jeg vil bare gerne have, at der ligger en borg hist og her, som en Maginotlinje (...). Eller en 'Hawaii-ø', et Honolulu hvor jeg kan have min flådebase, selvom jeg ved, at jeg aldrig kommer til at bruge den i kamp, for den ligger måske ad helvede til. Men det er bare sådan lidt hyggeligt [Per bekræfter]. (...) Jeg spænder ben for mig selv ved at gøre de ting. Jeg bruger *worker production* på at placere en vej ude i et ligeegyldigt terræn, fordi jeg synes, det er fedt, at den skal være der.

Interviewer: (...) [om Maginotlinjen]: Spørgsmålet er så, om det er fordi, de er historisk realistiske, eller om det bare er fordi, det er hyggeligt at bygge forsvarsværker?

Rasmus: Det er hyggeligt at bygge forsvarsværker, det gør jeg også i *Company of Heroes*. Men det hænger jo så nok også sammen med, hvad man har set i *Historie*-bladet ude på toilettet eller på *Discovery* i fjernsynet. For det er jo ikke fedt at bygge en Maginotlinje, den brød jo sammen [griner] (...). For mig, for hver gang jeg laver sådan noget lignende, så sætter jeg et navn på. Så kunne jeg ligeså godt sætte et skilt på. Hvis man kunne det, så havde jeg sat et skilt på: Maginotlinjen eller...

Interviewer: Eller noget der ikke var en fiasko...?

Rasmus: Ja! [alle griner].⁴⁹

Interviewet viser igen et eksempel på en spiller, der tilsidesatte den målrationelle spilstrategi – endda i en kompetitiv multiplayerssammenhæng – og som i stedet praktiserede en decideret verdenshistoriefortællende tilgang til mediet.

Tilsammen afslører disse små eksempler, at hverken det narratologiske eller ludologiske perspektiv kan stå alene: Det giver dårligt mening at reducere det generelle møde mellem bruger og spil til en mekanisk interaktion, hvori spilleren glemmer sig selv og bliver til en avanceret regnemaskine, der eventuelt i processen uheldigvis og automatisk samler et verdensbillede op. Derimod viser interviewene, at spillere møder spillet med adskillige forskellige selvstændige agendaer: De kan være fokuseret på konkurrencen, nyde det helstøbte univers, leve sig ind i en given historisk rolle, have æstetiske sym- og antipatier over for de potentielle

⁴⁸ Myers, 2005.

⁴⁹ Ibid, s. 62f.

narrativer, der foreligger, samt ikke mindst selv fungere som aktive *storytellers*, der ligefrem kan finde på at nedtone den målrationelle interaktion med spillet for til gengæld at fremelske en mere historisk tilfredsstillende fortælling. Brugernes egen historiebevidsthed er således en aktiv medspiller, hvorfor vi kan se, at nogle spillere ligefrem stritter imod symboler og narrativer, som de ikke finder genkendelige eller troværdige. Dette giver os naturligvis ikke belæg for at afvise, at en vis ideologisk eller diskursiv prægning finder sted hos brugeren, men det minder os om den vigtige og tilsyneladende til tider oversete pointe, at vi i forbindelse med den analytiske behandling af historiebrug og formidlingen af den, fx i computerspil, med fordel kan medtænke brugerens specifikke fortolkningsposition.

SAMMENFATNING

I den tsunami af populærkultur, som de sidste årtier er skyllet ind over de stadig mere købekraftige forbrugere, finder vi også populærkulturel historiebrug i form af nichen, det historiske computerspil. Spillene har mangfoldige forskellige udtryk, men fælles for dem er, at de kommunikerer historie på en række måder, som vi kan kategorisere:

Spilleren møder historien igennem en række *symboler*. Disse symboler kan være konnotationer til en given og veldokumenteret fortid, men de kan også spille bold op ad de historiemyster, som populærkulturen løbende reproducerer, fx om en gotisk dæmonisk nazisme. Endvidere viser spillenes deres historiskhed igennem *regler*, der mere eller mindre troværdigt simulerer den fortidige virkeligheds processer og interaktioner. Det centrale her er dog, at reglerne er underlagt et krav om at kunne behandles i en computers processor (hvorfor spillenes historiesimulation opbygges omkring algoritmiske lovmæssigheder, der ikke kan findes i den komplekse fortidige virkelighed). Endvidere foreligger et krav om, at reglerne understøtter den gode spiloplevelse, hvorfor historisk troværdighed ikke nødvendigvis er noget, spillene stræber efter. Når regler og symboler sættes sammen, og spilleren interagerer med dem i ønsket om at sejre, ser vi, at spillene også kommunikerer *fortællinger*. Vi kan notere os, at disse fortællinger har det med at gengive sejrherrens historie, hvormed de tilsyneladende bliver legitimerende for vor tids akademiske fyord: det moderne kapitalistiske Vesten, det hegemonske USA og den europæisk-atlantiske kulturimperialisme.

Midt i denne strøm af historiekommunikation finder vi spilleren, som viser sig at have en agenda – ofte med afsæt i vedkommendes historiebevidsthed. Spilleren kan altså dårligt reduceres til bare at være *modtager*, men er en aktiv historiebruger, der somme tider bryder den spilmekaniske fordring til fordel for en – i ludisk forstand – irrationel omgang med spillet. Der kan være tale om en bevidst leg med historien, men også om en form for indre nødvendighed, idet historiebevidstheden til tider viser at have stærke præferencer, som spilleren ikke kan sætte sig ud over.

Dette viser potentialet i at afdække mødet mellem bruger og visse historiespil, idet vi herved får indblik i centrale aspekter af brugernes historiebevidsthed

og dermed deres historiske forforståelser, præferencer og historiemæssige sym- og antipatier. Det skal rimeligvis indvendes, at spil naturligvis på ingen måde er den eneste nyttige dåseåbner til historiebevidsthedens mangfoldige konstruktioner af fortid, men spillenes styrke ligger i, at de har potentialet til i meget høj grad at aktivere spillernes refleksion over historien og fremprovokere subjektive udsagn om historien, bl.a. fordi omgangen med spil ofte er et dybt emotionelt anliggende.

Alt i alt foreligger der adskillige spændende aspekter, som kan tages under lup i fremtidige studier af historiebrug i computerspil: Efterspørgselsbilledet, designerpræferencer, kommercielle logikker, symbolsektion, mytedannelse og -reproduktion, stereotypier, simulationens udtryk, genrekonventioner, ideologiske narrativer, spillernes præferencer og forforståelser samt den specifikke spilsituation og den overordnede tematisering *historien-som-leg*, alt sammen med historiekulturen som bagtapet.

ANDERS TROELSEN

ADJUNKT

SANKT ANNÆ GYMNASIUM

ABSTRACT

Tiger Tanks, Maginot Lines and Dreams of Empire:

On the Uses of History in the New Pop Cultural Darling, the Video Game

This article presents a series of perspectives on the uses of history in video games. Though historical video games are at first sight an immensely differentiated field, there are certain common characteristics through which history is communicated within these games. In the games, history is represented through *symbols*, simulated through *rules* and retold through *narratives* (often with an ideological touch). The central argument: If we want to map out and understand the 'historicalness' of the games, we must be aware of the genre conventions that circumscribe them.

Furthermore, the article tries to supplement the ongoing debate between 'narratologists' and 'ludologists' within digital games studies. Both seem to downplay the role of the player, reducing her to either an un-reflected reader/absorber of ideological narratives, or expecting her to be strictly interested in the ludic challenge/core of the game – thus ignoring the fictional shell. Basing its arguments on interviews with a group of players, the article proposes that when playing historical video games, the players invests their historical consciousness in the game, demanding historical accuracy and recognizability, and actively seek the historically satisfying drama – even if it sometimes means playing 'irrationally'.

debat
respekt
anmeldelse

VAR JUNIGRUNDLOVEN DEMOKRATISK?

ET SVAR TIL PALLE SVENSSON

■ CLAUDS FRIISBERG

Palle Svenssons artikel i sidste nummer af *temp* har til formål at vise, at der ikke blev indført demokrati i Danmark i 1849.¹ I den forbindelse gør han meget ud af at vise, at mine analyser af forskellige taler af den fremtrædende politiker Orla Lehmann ikke giver grundlag for at hævde, at Lehmann plæderede for, at der skulle indføres et parlamentarisk demokrati i Danmark. Jeg mener selv, at jeg i forskellige bøger og artikler har fremlagt så mange eksempler på, at Lehmann dels gik ind for en fri forfatning, dels at den skulle være parlamentarisk, at der ikke er nogen grund til, at jeg igen skulle gøre rede for mit synspunkt. Jeg kan blot henvise til min artikel "Den parlamentariske statsskik og Orla Lehmann" og min biografi *Orla Lehmann – Danmarks første moderne politiker*.² Derimod vil jeg gerne kommentere Palle Svenssons påstand om, at Junigrundloven ikke bygger på den tankegang, at grundloven hviler på og er præget af den tankegang, at magtfordelingen skal være afbalanceret. For det er, så vidt jeg kan se, hovedgrunden til, at han finder, at Junigrundloven ikke indførte demokrati.

Synspunktet stemmer tilsyneladende godt med, at Junigrundloven – i modsætning til den belgiske grundlov af 1831, i hvilken grundlovsudkastets hovedforfatter D.G. Monrad havde fundet megen inspiration – ikke indeholdt en paragraf om, at suveræniteten lå hos folket. En sådan paragraf ville heller ikke være i overensstemmelse med den tankegang, som Junigrundloven hviler på, nemlig at grundloven er en overenskomst, der er indgået mellem kongen og folket via dets repræsentanter i den grundlovgivende forsamling, og at alle love, som repræsentationen vedtager, er en slags overenskomster mellem konge og folk. Den magt, Rigsdagen og regeringen kom i besiddelse af med Junigrundlovens ikrafttræden, søgte med andre ord sin legitimitet i konge såvel som folk.

¹ Palle Svensson: "Var vore forfatningsfædre demokrater?", *temp – tidsskrift for historie*, nr. 5, 2012, s. 5-27.

² Claus Friisberg: "Den parlamentariske statsskik og Orla Lehmann", *Historie* nr. 2, 1996; samme: *Orla Lehmann – Danmarks første moderne politiker*, Varde: Vestjysk kulturforlag 2000.

Ser man nærmere efter, er der i virkeligheden blot tale om et paradenummer, der skal dække over, at Junigrundloven lægger magten i folkerepræsentationens hånd, medens Junigrundloven indskrænker kongens magt så meget, at han faktisk ikke længere har nogen selvstændig politisk magt.

Indskrænkningen af kongens magt skete i øvrigt allerede før vedtagelsen af Junigrundloven, da Kong Frederik VII den 22. marts 1848 i det første statsråd efter dannelsen af Martsministeriet erklærede, at han for fremtiden betragtede sig som ansvarsfri. Ministrene måtte bære ansvaret for ham.³ Konsekvensen heraf var, at han ikke kunne foretage nogen politisk handling, medmindre en minister med sin underskrift påtog sig ansvaret for den. Kongens erklæring den 22. marts 1848 blev kodificeret i 5. junigrundloven med §§ 1, 18 og 19. Her hed det, at regeringsformen var indskrænket-monarkisk, at kongen var ansvarsfri og ministrene ansvarlige for regeringens førelse. For at få gyldighed skulle love, vedtaget af Rigsdagen, og beslutninger regeringen vedkommende være underskrevet såvel af en minister som af kongen. Disse formuleringer efterlod ingen områder for kongen, hvor han positivt kunne træffe politiske beslutninger, der havde gyldighed, uden at de blev sanktioneret af en minister. Den eneste mulighed, han havde for at udøve en indflydelse, der ikke var ledsaget af en ministers sanktion, var, at han kunne nedlægge veto mod love vedtaget i Rigsdagen og beslutninger, regeringen ønskede at tage. Men denne mulighed var ikke reel. I perioden frem til 1865 gjorde kongen kun ganske få gange brug af sin veto, og de gange det skete, var det, fordi regeringen ønskede, at han skulle bremse en vedtaget lov. Når kongen ikke på egen hånd nedlagde veto i denne periode, var det ikke, fordi han ikke undertiden havde haft stor lyst dertil; men fordi han indså, at var hans ministre og Rigsdagen enige om, at en lov skulle træde i kraft, ja så havde han ikke noget selvstændigt magtgrundlag, der gav ham tilstrækkelig politisk styrke til at sætte sig op imod folkeviljen. Det gjaldt f. eks., da Rigsdagen i 1856 vedtog den såkaldte høkerlov, der tillod oprettelsen af høkerbutikker på landet. Tilskyndet af de forskellige protester, som lovens vedtagelse fremkaldte, var Frederik VII indstillet på at nedlægge veto. Men da premierminister P.G. Bang forklarede ham, at han ikke uden videre kunne tilsidesætte, hvad såvel regeringen som Rigsdagen havde vedtaget, faldt han efter at være sprunget op som en løve ned som et lam.⁴

Det, der tilslørede de reelle forhold og bragte overenskomsttankegangen ind i grundloven, var, at Højre og Centrum (forskellige nationalliberale fraktioner) gerne ville give det udseende af, at kongen havde mere magt, end de reelt tildelte ham i forfatningen. Det fremgik f. eks. af indenrigsminister Bangs indlæg i den

³ Harald Jørgensen: *Statsrådets forhandlinger*, I, København: I kommission hos Ejnar Munksgaard 1954, s. 116.

⁴ Harald Jørgensen: *Statsrådets forhandlinger*, VI, København 1964, s. 508 ff., Claus Friisberg: *Ingen over og ingen ved siden af Folketinget*, I, Varde: Vestjysk Kulturforlag 2007, s. 81.

grundlovgivende forsamling 6. marts 1849.⁵ For her betonedede han over for højremanden godsejer P.B. Scavenius, der havde foreslået, at Kongeloven fik lov at bestå,⁶ at kongen stadig var indehaver af suveræniteten. Kongemagten var nemlig ikke bundet til at acceptere den grundlov, som den grundlovgivende rigsforsamling måtte vedtage. Hvis kongen kasserede den, var han alene forpligtet til at indkalde en ny rigsforsamling og så forelægge den det forslag, som han kunne gå ind for i stedet i stedet for det, han ikke kunne godkende. Bang vidste naturligvis godt, at det så helt anderledes ud i realiteternes verden. Når kongen havde erklæret sig ansvarsfri og ladet ministrene bære ansvaret for ham fra den 22. marts 1848 og havde ladet regeringen fungere som et ministerium med en premierminister i stedet for som et statsråd, kunne han ikke uden videre forlade denne vej, når Rigsdagen havde vedtaget grundlovsudkastet med de ændringer, den fandt for godt. Hertil kom, at som systemet fungerede med dannelsen af Martsministeriet, var det grundlovsudkast, Martsministeriet forelagde den grundlovgivende forsamling, da denne mødtes i slutningen af oktober 1848, at betragte som kongens forslag. I realiteten ændrede den grundlovgivende rigsforsamling ikke særlig meget i grundlovsudkastet. De afgørende paragraffer om kongens, regeringens og Rigsdagens myndighed bestod således uændrede.

Hæver man sig lidt over de mange detaljer, kan man konstatere, at enevælden faldt den 22. marts 1848 efter de foregående dages pres fra den nationalliberale bevægelse, og at det regeringssystem, som derefter trådte i funktion, blev kodificeret i den grundlov, som med Frederik VII's underskrift fik gyldighed i 1849.

I Junigrundlovens indledning fortsætter "komedien". Her fremtræder det nærmest, som om Frederik VII i sin magtfuldkommenhed har givet og vedtaget grundloven, om end det dog også betones, at grundloven er udtryk for en overenskomst mellem ham og den grundlovgivende forsamling. Med den underskrift, han satte under det vedtagne grundlovsudkast, kan man naturligvis godt hævde, at kongen indgik en overenskomst med folket, repræsenteret i den grundlovgivende forsamling. Men nogen overenskomst mellem ligestillede parter var der ikke tale om, al den stund den ene part, den grundlovgivende rigsforsamling, suverænt afgjorde, hvilken overenskomst kongen fik forelagt til underskrivelse. Ville han ændre på indholdet, måtte han altså gå den møjsommelige vej, som Bang havde skitseret. Havde han nægtet at underskrive den vedtagne grundlov, ville man uden tvivl have betragtet det som et forsøg fra kongens side på at begå statskup.

I selve grundloven levede overenskomsttankegangen videre som et parade-nummer. Ifølge grundloven var enhver ny lov udtryk for en overenskomst mellem kongen og Rigsdagen, men i og med at det alene var Rigsdagen, der afgjorde indholdet af de overenskomster, som kongen fik forelagt i form af vedtagne love, må man jo nok sige, at hans indflydelse var så temmelig begrænset, så meget desto

⁵ *Beretning om Forhandlingerne paa Rigsdagen*, København: Bianco Luno 1849, sp. 1794 f.

⁶ *Beretning om Forhandlingerne paa Rigsdagen* 1849, sp. 1789 ff.

mere som det hurtigt stod klart, at han ikke på egen hånd kunne nedlægge veto imod Rigsdagens vedtagelser.

Spørgsmålet er så, hvorfor fraktionerne fra Højre og Centrum lavede en grundlov, der søgte at skjule, at suveræniteten var overgået fra kongen til folket? En af årsagerne var formodentlig, at man ønskede at strø sukker på realiteterne, så der ikke skulle opstå vanskeligheder med Frederik VII, når grundloven var vedtaget. Ude i Europa havde de revolutionære kræfter mistet pusten, og fyrsterne og de gamle magthavere var igen begyndt at vinde frem. Skulle man undgå et modkup i Danmark, kunne det være en god ide at stikke kongen blå i øjnene. Dette motiv var dog nok ikke det vigtigste. Det vigtigste var formodentlig det nationale: at kongen blev det store samlende symbol under den borgerkrig, som man normalt betegner som Treårskrigen. Skulle han udfylde denne rolle, gik det ikke an åbenlyst at svække ham alt for meget. Hertil kom, at de nationalliberale allerede var begyndt at glide til højre. De ønskede, som det fremgik af Kriegers indlæg 6. marts 1849, at regeringen skulle have mulighed for at kontrabalancere Rigsdagen.⁷ Det ville den have lettere ved, hvis den kunne støtte sig til en konge, der i hvert fald formelt var stærk. De havde dog næppe forestillet sig, at deres florumvundne vendinger senere ville blive misbrugt af et aggressivt højreparti under forfatningskampen, som tilfældet var.⁸

Højre- og centrumsfraktionernes manøvrer for at lægge et slør over, i hvilken udstrækning kongens magt reelt var blevet udhulet, er efter min opfattelse lykkedes i Palle Svenssons tilfælde. Han synes at have taget tilsøringerne af, i hvilken grad kongen havde mistet magt, for gode varer, medens jeg selv på den anden side holder fast i, hvad der er kernen i den del af grundloven, der handler om regeringsformen, at kongen er ansvarsfri, medens ministrene bærer ansvaret. Det betyder, at de må stå til ansvar for folkerepræsentationen, for ellers vil deres ansvar være indholdstomt. Og det var naturligvis ikke hensigten.

Af de tre magtinstanser, der tilsammen udgjorde den samlede statsmagt: regering mm., rigsdag og domstole, var det kun Rigsdagen, der var folkevalgt. Det betød, at Rigsdagen straks efter grundlovens ikrafttræden havde den største legitimitet og fik en stigende grad af legitimitet, efterhånden som tanken om folket som den suveræne indehaver af magten blev stadig mere rodfæstet. Som følge heraf var det naturligt for regeringen også at søge sin legitimitet i folket. Det skete gennem parlamentarismens sejr som statsskik. For herefter kunne man hæv-

⁷ *Beretning om Forhandlingerne paa Rigsdagen, 1849*, sp. 1798 ff.

⁸ Jf. hvorledes statsretseksperten, professor i jura og medlem af Landstinget 1879-1910 Henning Matzen i 1873 brugte Frederik VII's ord i Junigrundlovens indledning: "Vi har nu ... vedtaget efterfølgende Danmarks Riges grundlov" til at argumentere for, at § 52's ord om, at en forudsætning for, at regeringen kunne opkræve skatter var, at finansloven var vedtaget, ikke betød, at den skulle være vedtaget af Rigsdagen. Kongen kunne godt på egen hånd vedtage love. Henning Matzen: *Grundloven og Folkets Selvstyre*, København 1873, s. 54 f., Claus Friisberg 2007, s. 300 f.

de, at regeringen også var valgt af folket – om end indirekte. Der måtte ganske vist en hård forfatningskamp til, inden dette endeligt skete. Men øksen lå allerede ved træets rod i 1848-49 med bestemmelsen om, at ministrene skulle bære det politiske ansvar for kongen og med den samtidige indførelse af en folkevalgt repræsentation, der hvert år skulle vedtage den finanslov, der var forudsætning for, at det statslige maskineri kunne køre videre. Med formuleringen i § 19: "Forinden finansloven er vedtagen, må skatterne ej opkræves. Ingen udgift må afholdes, som ikke har hjemmel i samme [finansloven]", havde den grundlovgivende rigsforsamling gjort det krystalklart, at lovgivningsmagten bestemte, hvor store statens udgifter og indtægter skulle være. Det ville sige, at hvis det kom til en konflikt mellem regering og rigsdag, kunne Rigsdagen så at sige tvinge regeringen til at gå af via sin magt over skatte- og bevillingsmyndigheden. Regeringen kunne ikke falde tilbage på et eller andet normalbudget, således som f.eks. Fællesforfatningen af 1855 opererede med (§ 52).

Det fører mig videre til mit næste punkt: Diskussionen om, hvorvidt man skal kalde det konstitutionelle monarki, som blev indført i Danmark, demokrati eller ej, forekommer mig lidt kunstig. Man kan konstatere, at mange i samtiden kaldte det demokrati. Under debatterne i den grundlovgivende rigsforsamling blev glosen f. eks. brugt af politikere fra såvel højre som centrum og venstre, således som Palle Svensson selv er inde på i sin artikel. Imidlertid bruges den lidt forskelligt. En samlende skikkelse som den nationalliberale politiker A.F. Krieger, der var ordfører for grundlovsudvalget, ville ikke betegne den grundlov, som man havde til behandling, som demokratisk. Derfor tillod han sig at korrigere bondevennernes ledende politiker, formand for Bondevenneselskabet Balthazar Christensen, da denne bestemt vendte sig imod et forslag om, at det ikke skulle være et grundlovskrav, at der skulle være rigsdagssamling hvert år. Efter hans mening ville det ikke stemme med det demokratiske standpunkt. Heri var A.F. Krieger 100 procent enig, bortset fra at han foretrak betegnelsen det konstitutionelle standpunkt for det demokratiske standpunkt.⁹ Da de to politikere ellers var enige i det spørgsmål, der var på dagsordenen, må det åbenbart have været vigtigt for Krieger af få slået fast, at det rette ord for forfatningen ikke var demokrati, men konstitutionelt monarki. Baggrunden herfor var ikke alene, at han som professor i jura havde et ønske om, at man anvendte de rette juridiske termer. Det, som Krieger og mange politikere på højrefløjten som f.eks. den kongevalgte, gammel-liberale højremand C.N. David, der var meget aktiv under forhandlingerne, forbandt med betegnelsen demokrati var republikanske forfatninger som den amerikanske og den franske konventforfatning 1792-95. Specielt for Krieger spillede det en stor rolle, at man ikke gentog fejltagelserne under Den Franske Revolution, hvor al magt blev samlet i folkerepræsentationen og oven i købet et udvalg, vel-

⁹ *Beretning om Forhandlingerne paa Rigsdagen, 1849, sp. 2838.*

færdsudvalget, der udøvede et despotisk styre. Derfor var det vigtigt, at Danmark forblev et kongedømme.¹⁰

Venstrefløjens politikere, dvs. Bondevennerne, så derimod deres bestræbelser på at skabe en forfatning, der hvilede på den almindelige, lige valgret, som udtryk for, at de kæmpede for indførelsen af et demokrati. I den mindretalsudtalelse, som deres repræsentanter i grundlovskomiteen afgav i februar 1849, hed det blandt andet:

Efter det danske folks forholdsvise, temmelig ligelige og gennemgående demokratiske udvikling må staten og statsstyrelsen væsentlig støtte sig til folkets masse eller almuen ... En kunstlet repræsentation eller en indretning ved den, der endog blot tilsyneladende kunne gøre det tvivlsomt, om den virkelig var det naturlige, simple og sande udtryk af folket og folkeviljen, ville derfor efter vor overbevisning ikke kunne fyldestgøre de fordringer, folket og fyrsten må stille til den nye forfatning.¹¹

Det er temmelig florumvundet udtrykt. Men det er klart, at Bondevennerne for det første mener, at suveræniteten ligger hos folket, for det andet at dette princip kun vil slå helt igennem, hvis man indfører almindelig og lige valgret til en folkerepræsentation, der kun består af et enkelt kammer. I forhold til det grundlovsudkast, som Martsministeriet havde spillet ud med, og som komiteens flertal i det store hele fulgte i spørgsmålet om valgret og valgbarhed til folke- og landsting, ønskede Bondevennerne for det første, at valgretsalderen blev sænket til 25 år, for det andet, at der ikke blev indført et landsting. Derimod var de nok lidt mere splittede i spørgsmålet, om man skulle udelukke den del af befolkningen, som ellers opfyldte valgretsbetingelserne, men som var i et tjenesteforhold uden at have egen husstand. Det er ret tydeligt, at i alt fald deres ledende politiker, Balthazar Christensen, ikke gik så meget op i, om folk måtte vente fem år, fra de som 25-årige blev myndige, til de opnåede valgret som 30-årige, eller at tyende ikke fik valgret. Derimod var han bange for, at indførelsen af et landsting ville fordærve folkeviljen.¹²

Under debatterne i den grundlovgivende forsamling brugte Bondevennerne begrebet demokrati, når de bedømte, i hvilken udstrækning det efter deres mening lykkedes dem at komme igennem med, at statsstyrelsen og staten kom til at støtte sig til den store masse. Det var det synspunkt, som de anlagde på alle spørgsmål, hvad enten det drejede sig om folkerepræsentationen, kongens stilning, domstolene og retsplejen (hvor ikke mindst diskussionen om indførelsen af demokrati i retsplejen ved brug af nævningedomstole spillede en stor rolle).

¹⁰ *Beretning om Forhandlingerne paa Rigsdagen, 1849*, sp. 2838. (A.F. Krieger), sp. 1856 (C.N. David).

¹¹ *Beretning om Forhandlingerne paa Rigsdagen 1849*, sp. 1494.

¹² *Beretning om Forhandlingerne paa Rigsdagen 1849*, sp. 1812 ff.

Under forhandlingerne fik Bondevennerne afværget de forskellige forsøg, der var på enten at indføre et etkammersystem med en almindelig, lige valgret, der kun skulle gælde til en del af pladserne i folkerepræsentationen, eller indførelsen af en valgretscensus til Landstinget. Til gengæld måtte de sluge, at valgbarehedsalderen til Landstinget blev meget høj, at det blev valgt indirekte, og at kun de, der havde en stor indtægt (mindst 1200 rdl.) eller en stor skattebetaling (mindst 200 rdl.), var valgbare til Landstinget.

På baggrund heraf skulle man jo have troet, at de ville have anset grundloven for ikke at være demokratisk. Det var imidlertid ikke tilfældet. For det første fordi grundloven som helhed blev præget af demokratiske principper med indførelsen af en række borgerlige og politiske rettigheder og forskellige løfteparagraffer, der skulle ophæve de sidste rester af privilegie- og standssamfundet og skabe et liberalt økonomisk system. For det andet fordi de under den intense kamp for at afværge anslagene mod den lige og almindelige valgret til både landsting og folketing næsten glemte, at de ikke var kommet igennem med de krav, de havde stillet i deres mindretalsudtalelse. Under den afgørende forhandling og forud for den endelige afstemning den 7. maj 1849 veg Balthazar Christensen da heller ikke tilbage for at slå fast, at "demokratiet og folket vil ret vel kunne hjælpe sig, også med den repræsentation, som således foreslås os". Hans afsluttende bemærkninger, i hvilke han behændigt sammenknyttede det nationale – det danske folks mange gode egenskaber – og det demokratiske, bidrog til at legitimere det demokratiske standpunkt ved at gøre det til en del af det nationale, som netop da stod øverst på dagsordenen, fordi man var midt i Treårskrigen:

Jeg skal indskrænke mig til disse få ord; jeg nærer det håb, at det danske folk i dette folkenes prøvelsesår skal i det mindste i den henseende lyse foran Europas nationer, at det ved gerning skal vise, at det forstår at beherske sig, og at det forstår at løse den opgave, som tyranniet og aristokratiet rundt omkring os og måske blandt os så gerne vil have anset som en umulighed for demokratiet at løse, den opgave: ved sig selv og i sig selv at finde den besindighed, den beherskelse og den klogskab, som er nødvendig for at undgå oktrojeringer og for at opnå virkelig gyldige og virkelig bindende forfatninger. (Bravo! Bravo!).¹³

Balthazar Christensens brug af ordet demokrati viser, at det for ham som for mange andre politikere fra alle rigsdagens politiske fløje har en bredere betydning end den blot at være en betegnelse for en forfatning. Det anvendes nærmest som en karakteristik af, hvilken type samfund man har: et aristokratisk eller et tyrannisk. Eller med andre ord: Først havde man i Danmark et aristokratisk samfund, nemlig indtil indførelsen af enevælden i 1660-61, derefter kom enevælden,

¹³ *Beretning om Forhandlingerne paa Rigsdagen 1849*, sp. 3145 ff., selve citatet sp. 3148.

af Balthazar Christensen karakteriseret som tyranni og til sidst demokratiet: Nu var det folkets brede masse, der skulle bestemme.

Uden sværds slag gik det dog ikke. For mange fra den elite, der hidtil har styret samfundet, var bange for, at hvis man placerede magten i en ukyndig almues hænder, ville den både mangle dygtighed og ville for ensidigt satse på at tilgodese sin egen interesse. Den ville ikke have sans for det, som allerede oldtidsfilosoffen Platon hævdede, at lovgivningen skal sigte på: at gavne samfundet som helhed.¹⁴ Det ville med andre ord skade det danske samfund umådelig meget, hvis den brede masse fik magten. Heroverfor anførte Balthazar Christensen så, at det var et skræmmebillede. Den forhandlingsduelighed, Bondevennerne havde vist sammen med deres vilje til at gå på kompromis, viste klart, at det almene vel også lå folkets masse på sinde.

Hvis Balthazar Christensens synspunkter var repræsentative for Bondevennerne som helhed, vil det altså sige, at de mente, at det danske samfund var gået ind i den demokratiske fase af historien og var ved at få en demokratisk grundlov, der var i tråd med denne samfundsudvikling. Grundloven var imidlertid blot en af de mange bestanddele, som tilsammen skulle udgøre det demokratiske samfund. Det var allerede på vej. Grundloven stillede yderligere realisering af demokratiets principper i udsigt, for den ville dels lægge fundamentet til et styre, der i overensstemmelse med grundlovens intention fungerede demokratisk, dels skabe basis for med sine forskellige løfteparagraffer at gennemføre de mange reformer, der var brug for, hvis man skulle nå målet: et dekorporeret, økonomisk såvel som politisk liberalt, demokratisk samfund. Det blev som bekendt en langvarig proces, som først blev ført til ende af den radikale mindretalsregering C.Th. Zahle i 1919.

Da en række bondevennepolitikere fremførte synspunkter, der lignede Balthazar Christensens, må man gå ud fra, at hans demokratisyn virkelig var repræsentativt for Bondevennerne. Det vil føre for vidt at nævne dem alle og give eksempler på, hvordan de formulerede deres synspunkter, men der er grund til også at gøre rede for, hvordan en anden fremtrædende bondevennepolitiker – krigsministeren i martsministeriet, A.F. Tscherning¹⁵ – så på demokratiet, blandt andet

¹⁴ Platon: *Staten* VII 519 B.

¹⁵ Det er i øvrigt et spørgsmål, om man skal betragte Tscherning som bondeven, for ser man på hans afstemningsmønster i den grundlovgivende rigsdag tilhørte han snarere en af de nationalliberale fraktioner end Bondevennerne. På den anden side havde han som minister skilt sig ud fra de øvrige ministre i Martsministeriet (herunder altså også de tre andre nationalliberale) ved udtrykkelig at gøre opmærksom på, at han ikke var tilhænger af, at ministeriet skulle udpege en fjerdedel af medlemmerne af den grundlovgivende forsamling. Og da dette spørgsmål blev partidannende, for så vidt som det fik Bondevennerne til at skille sig ud fra de nationalliberale som et særligt parti ved valget til den grundlovgivende rigsdag 5. oktober 1848, kan man måske godt alligevel karakterisere ham som en slags uafhængig bondeven. Det er i alt fald en kendsgerning, at Bondevennerne altid havde stor respekt for de synspunkter, han fremførte under debatterne i den grundlovgivende rigs-

fordi han går mere i dybden end Balthazar Christensen. I marts 1849 i en polemik med C.N. David, der ønskede valgretten begrænset, sagde Tscherning:

Det ærede medlem sagde, ... at det ville være et uhyre spring, hvis vi fra den fuldstændigste absolutisme gik over til den fuldstændigste, demokratiske frihed; men jeg nægter... , at springet er så stort, som det forekommer ham; en absolutisme var en absolutisme, udgået af en kamp med klasser og privilegier, det var en nivellerende absolutisme, der forberedte demokratiet, og hvoraf kommer det, at vi alle er så demokratiske som vi er? Thi i virkeligheden findes der ikke én aristokrat iblandt os. ... Det er netop, fordi vi ikke skal gøre spring i vor udvikling, at i fremfor alt i verden ikke må vende tilbage til noget, der bliver privilegier. ... Vil I forsvare kapitalen og besiddelsen, skal vi forsvare den ved at samle os om den og ikke stille os i modsætning til den, og det gør vi, når vi sætte kapitalen, den være lille eller stor, som politisk begrænsning [indskrænkning af valgretten ved hjælp af census].¹⁶

Som Balthazar Christensen mener Tscherning altså også, at man kan inddele historien i faser. Han er dog mere nuanceret end Christensen, for han mener, at absolutismen var med til at forberede den fase, man nu befinder sig i, fordi den virkede nivellerende, formodentlig ved at fratage den gamle adel dens privilegier og lade borgerskabet komme til såvel politisk som økonomisk. Den samfundstype, man nu er gået ind til, er efter hans opfattelse den kapitalistiske, hvilket han tydeligt nok ikke mener negativt. Men for at dette samfund kan fungere ordentligt med fri økonomisk konkurrence og forskel i indkomst, formue og ejendom, har man behov for en demokratisk overbygning.

Tschernings påstand er med andre ord, at hele diskursen er præget af det nye demokratibegreb. Der har han virkelig ret i, for Krieger kunne protestere og hævde nok så mange gange, at forhandlingerne drejede sig om, hvilket indhold den nye konstitutionelle forfatning skulle have. Politikerne deltog alligevel i diskussionen ud fra demokratibegrebet. Højrefløjen gjorde det på den måde, at dens medlemmer argumenterede for, at det var nødvendigt at indsætte nogle flere modererende eller konservative elementer i forfatningen for at undgå, at den til skade for land og rige blev for demokratisk. I midten placerede forskellige nationalliberale politikere sig og hævdede, at den grundlov, som forsamlingens store flertal endte med at vedtage, lige præcis var en demokratisk forfatning.

Ja, under forhandlingerne var der oven i købet nogle af højemændene, der i den grad tog ordet demokratisk til sig, at de betegnede deres forslag om census-bestemt valgret til Landstinget som ensbetydende med et sundt demokrati. Det gjaldt f.eks. sognepræst F.C. v. Haven, der i øvrigt var et af forsamlingens mindre

forsamling. Claus Friisberg: *Demokratiets triumf*, Varde: Vestjysk Kulturforlag 1999, s. 146, note 156.

¹⁶ *Beretning om Forhandlingerne paa Rigsdagen 1849*, sp. 1907 f.

indflydelsesrige medlemmer. Under debatten om valgretten marts 1849 sagde han:

Kongen vil nu indrømme folket besluttende medvirkning; jeg håber da også, at folket igen fra sin side i det mindste vil indrømme fornøden indskrænkning eller regulering af folkemagten ved måden, hvorpå folkerepræsentationen dannes, navnlig ved et velordnet tokammersystem på et sundt demokratisk grundlag; thi ellers måtte menigmand efter min inderlige overbevisning hellere straks bede kongen påtage sig hele suveræniteten igen.¹⁷

Skredet i sprogbrugen er tydeligt. Et andet eksempel er den måde, indenrigsminister P.G. Bang karakteriserede den nye forfatning på. Skønt han også havde været juridisk professor som A.F. Krieger, nærede han ikke dennes betænkeligheder ved at omtale grundloven som demokratisk. Det skete i øvrigt i en debat, han havde i Rigsdagen med sin ministerkollega, justitsminister C.E. Bardenfleth om nævningsystemet, som han i modsætning til denne gik ind for:¹⁸ "Når Danmark skal have en sådan demokratisk forfatning som den, Grundloven hjemler, må det også komme dertil, at edsvorne retter blive indført."¹⁹

P.G. Bang havde været en ledende person i den udarbejdelse af en fri fællesforfatning for Det Danske Monarki, som straks var blevet sat i gang efter Kong Frederik VII's tronbestigelse, men som blev stoppet med martsomvæltningen. Han regnedes ikke som nationalliberal. Han kan vel karakteriseres som en smidig, progressiv embedsmandstype, der ønskede at få tingene gjort; desuden mente han, at der skulle være konsekvens i tingene. Indførte man et demokratisk styre, nyttede det ikke, at det stoppede ved domstolene; også de skulle demokratiseres. Det er næppe tilfældigt, at Bang skelner mellem grundlov og forfatning. Grundloven er det dokument, som den grundlovgivende forsamling vedtager, den demokratiske forfatning er den måde, styret kommer til at fungere på. Grundloven danner rammerne, forfatningen er den praksis, der opstår inden for disse rammer.

Som et eksempel på, at i alt fald nogle af de nationalliberale politikere tog ordet demokrati til sig, kan man nævne, hvad juristen Hother Hage, hvis synspunkter lå meget tæt på Orla Lehmanns, sagde om nævningsinstitutionen, som han gik varmt ind for. Over for det argument, som havde været fremme, nemlig at befolkningen ikke havde den politiske modenhed, der skulle til, for at denne institution kunne fungere ordentligt, stillede han den demokratiske tankegang, der prægede hele grundlovsværket:

¹⁷ *Beretning om Forhandlingerne paa Rigsdagen 1849*, sp. 2234.

¹⁸ Forestillingen om et ministerium som en kollektiv enhed var åbenbart ikke slået fuldt ud igennem endnu.

¹⁹ *Beretning om Forhandlingerne paa Rigsdagen 1849*, sp. 2486.

Men, siger man, vi er ikke modne. Jeg tror ikke, at man skal overvurdere sine kræfter, at man skal tro folket i stand til at løse opgaver, som det ikke kan løse, men lad os dog heller ikke undervurdere vore kræfter, lad os dog ikke påstå, at det danske folk skulle være mindre i stand til at bære en institution som denne, eller den danske embedsstand mindre i stand til at lede dens gennemførelse, end det franske folk og den franske embedsstand var det i det forrige århundrede, end det belgiske folk var, da man indførte den i Belgien, uden store forberedelser, end Rhinprovinserne, der beholdt den isoleret fra andre frie institutioner. Dersom der er kraft i folket til at bære en forfatning, så fri, så demokratisk som den, vi har antaget, ved hvilken man med den største tillid har betroet det en stor myndighed i lovgivningssfæren og sagt: "Vi stoler på, at du har sund sans og kraft til at udføre det vanskelige og vigtige hverv, som er givet dig", hvorfor skal vi da ikke betro folket udførelsen af en gerning, som de frie folk stadig har udført, og det endog i stater, i hvilke de ikke har de andre friheder ved siden deraf? Hvorfor skal vi ikke pålægge folket udførelsen af den betydningsfulde og skønne pligt at dømme som nævninger ved siden af de let misbrugelige rettigheder? Vil vi stole på folket, så lad os stole på det til fulde, så lad os ikke bruge én grund i ét tilfælde, som vi ikke bruger i andre.²⁰

Den samlede konklusion er, at de politikere, der vedtog Junigrundloven 1849, på en vis måde gjorde det ud fra den samme præmis, nemlig den, at suveræniteten var overgået til folket, og at udviklingen ubønhørligt eller uafvendeligt gik i retning af et demokratisk samfund. Det kunne man som højrefolkene beklage og søge at hæmme. Der var blot ikke ret meget, man kunne gøre ved det. P.B. Scavenius talte for døde øren, da han spæede, at hvis man vedtog, at kongen skulle være ansvarsfri, ville han blive "en for statsstyrelsen overflødig person ... en pyntet dukke, som man ved højtidelige lejligheder fører i procession til moro for publikum",²¹ selv om han jo på sin vis fik ret, om end det måske er gået lidt langsommere, end han forudså. De, der stillede sig på tværs af tidsånden med dens liberale, nationale og demokratiske ideer, havde simpelt hen ikke en chance, som det fremgik af reaktionen på Scavenius' tale. Den blev mødt med stærk hyssen og ikke taget alvorligt som diskussionsindlæg. Ville man have indflydelse, og ville man sikre sig, at der blev lyttet opmærksomt til ens indlæg, måtte man acceptere præmissen, at Danmark var gået ind i demokratiets tidsalder. Man kunne så prøve, som højrefolk og moderate nationalliberale gjorde det, at moderere det demokratiske element i grundlovsudkastet. Det lykkedes kun i behersket omfang trods tilsløringen af, i hvilken grad grundloven, som nævnt, svækkede kongemagten og trods de skrappe valgbarhedsregler, man gennemførte til Landstinget. Grunden til den manglende succes var blandt andet, at de nationale strømninger forbandt sig med de demokratiske.

²⁰ Beretning om Forhandlingerne paa Rigsdagen 1849, sp. 3346.

²¹ Beretning om Forhandlingerne paa Rigsdagen 1849, sp. 1790.

Konklusionen er, at man i samtiden ikke var i tvivl om, at den frie forfatning, man vedtog, var en demokratisk forfatning. Noget andet er, at vedtagelsen af Junigrundloven ikke kunne stå alene. Demokrati dækkede nemlig over noget mere end det, der stod i en grundlov. Det var et bredere begreb, en betegnelse for en bestemt type samfund, og grundloven blev set som et redskab til at sikre, at man fik en forfatning og et samfund, der var demokratisk, dvs. et samfund, der var præget af politisk og juridisk lighed og politisk frihed.

Når Palle Svensson mener, at det er misvisende at kalde den frie forfatning, som så dagens lys i Danmark i 1849, demokratisk, er han ikke i overensstemmelse med datidens opfattelse af forfatningen. For når det var en udbredt opfattelse, at begrebet demokrati dækkede over andet og mere end begrebet fri forfatning, betød det naturligvis, at Junigrundloven som en vigtig bestanddel af det demokratiske samfund, som nu blev skabt, var demokratisk. Nogle ville karakterisere den som alt for demokratisk, nemlig politikerne på højrefløj, nogle som for lidt demokratisk, nemlig venstrefløjspolitikerne, der dog følte, at de faktisk i det store hele var kommet igennem med at bevare grundlovsudkastets gennemgående demokratiske indhold, og endelig mente mange nationalliberale, at grundloven havde det rette mål af demokrati.

Som politolog kan man naturligvis godt med udgangspunkt i de kriterier, den kendte amerikanske demokratiforsker Robert A. Dahl²² opstiller for, at man kan karakterisere et styre som polyarkisk (som han foretrækker at kalde det frem for demokratisk) godt erklære, at Junigrundloven ikke var demokratisk, og at demokratiet først blev indført i Danmark i begyndelsen af det 20. århundrede – det er så vidt jeg se Palle Svenssons opfattelse – men det er udtryk for en præsentsk historieopfattelse, in casu: en vurdering, der let kan udvikle sig til, at man dømmer fortidens personer og handlinger ud fra nutidens målestok, hvilket naturligvis er urimeligt.

CLAUS FRIISBERG

STUDIELEKTOR, DR. PHIL.

E-MAIL: C.FRIISBERG@GMAIL.COM

²² Først og fremmest Robert A. Dahl: *Democracy and its Critics*, New Haven: Yale University Press 1989.

KRIGEN I DET NEUTRALE ÅNDSLIV

FØRSTE VERDENSKRIGS-LITTERATUREN I DANMARK

■ BJARNE SØNDERGAARD BENDTSEN

Siden besættelsen har den danske interesse for Første Verdenskrig, og i særdeleshed for Danmarks rolle i krigen, været yderst begrænset. Dette gælder både i den kollektive erindring, der efter 1945 har haft nok at gøre med at tumle den seneste krigs tildragelser og forskellige mytologiseringer af den danske krigsindsats. Og det gælder for populære fremstillinger samt mere specialiseret forskningslitteratur. Her op mod 100 års-jubilæet for krigsudbruddet har man imidlertid set en begyndende opblomstring i den historiske interesse for Første Verdenskrig. Formålet med denne review-artikel er primært at beskrive de overordnede udviklingslinjer i historiografien om Danmark under Første Verdenskrig og dernæst at placere den danske historieskrivning i en bredere international kontekst. Artiklen vil i særlig grad fokusere på den kulturelle vending i studiet af krigen, der har domineret den internationale forskning i de seneste årtier, men som endnu er i sin tidligste vorden i den danske Første Verdenskrigsforskning.¹

DEN DANSKE HISTORIESKRIVNING OM FØRSTE VERDENSKRIG 1914-1945

Det forhold, at Første Verdenskrig er gledet ud af danskernes bevidsthed efter besættelsen skygger let for det faktum, at interessen for krigen fra 1914 og op gennem mellemkrigstiden var ganske enorm. Der blev således allerede udgivet historiske værker af mere eller mindre lødig karakter om den fra det første krigsår. De tidligste mere specialiserede udgivelser beskæftigede sig primært enten med årsagerne til krigen² eller krigens økonomiske implikationer, særligt for det neutrale Danmark.³ Også mineringen af Bælterne, der er et af eftertidens grundigst

¹ Det kulturbegreb, der benyttes i artiklen, er som udgangspunkt et traditionelt, bredt begreb, som bl.a. rummer det nedefra-perspektiv med fokus på de lavere rangerende soldaters krigsoplevelser, der er ganske udbredt i den nyere forskning. Men artiklen anvender også et snævrere defineret kulturbegreb, der ligger tæt op ad den opfattelse af kultur, man finder hos historiefagets traditionelle nabodiscipliner, litteratur- og kunsthistorie.

² Se bl.a. Jens Huus: *Forspillet til Verdenskrigen. De sidste 50 Aar i Belysning af det første Krigs-aar*, København: Thaning & Appel 1915; Erik Møller: *Fredsbrudet 1914. En dokumenteret Fremstilling*, København: Pio 1916; og Johs. Lindbæk: *Forspillet til Verdenskrigen. Stormagts-politik 1871-1914*, København: Aschehoug 1917.

³ F.eks. Einar Cohn: *Oversigt over økonomiske Tilstande og de ved disse foranledigede Rege-ringsforanstaltninger i Danmark i Aaret 1. August 1914 til 31. Juli 1915*, København: Schultz 1915; K.A. Wieth-Knudsen: *Mellemeuropas Krigsøkonomi i Grundtræk*, København: Vilhelm

behandlede felter af krigen i Danmark, var emnet for samtidige foredrag og artikler – på trods af Zahle-regeringens forsøg på at lukke diskussionen heraf ned.⁴

De tidligste brede fremstillinger havde også fokus på baggrundene for krigen, men behandlede derudover primært krigens gang ud fra militærhistoriske vinkler. En Kaptajn Adam stod bag det populærhistoriske værk *Verdenskrigens Historie i Skildringer og historiske Dokumenter*, der i ugentlige hæfter à 10 øre begyndte at udkomme allerede i 1914, hvad der må siges at være samtidshistorie af rang. Her opregnes først "Krigens nærmeste Forhistorie", som det første afsnit hedder. Dernæst gennemgås både de civilisations-, nationalitets- og racemæssige aspekter ved den: "Folkenes Krig – Civilisationens Krig", og endelig findes lange behandlinger af de krigsførende staters magtmidler: våbnene, og af selve kampene – alt sammen illustreret med talrige tegninger og fotografier. Til gengæld er danske forhold nærmest udeladt i værket, på nær i de første hæfter, hvor stemningen i Danmark i forbindelse med krigsudbruddet og indkaldelsen af sikringsstyrken beskrives. Værket har i det hele taget en refererende, nyhedsfokuseret karakter.

Mere seriøse bud på samtidige beskrivelser af og historiske forklaringer på krigens begivenheder findes i Gyldendals store værk *Verdenskrigen i samtidige Skildringer*, der ligeledes udkom i hæfteform og ligeledes tidligt i forløbet: fra november 1914⁵ og i samlede udgivelser med det første bind i 1916, bind 2 det følgende år, bind 3 i 1919 og de sidste bind i 1922.⁶ Hovedkraften bag værket var pensioneret oberstløjtnant Harald Jenssen-Tusch, og blandt medredaktørerne historikeren Johs. Lindbæk, premiereløjtnant ved generalstaben H. Styrmer samt orientalsen J. Østrup. Værket rummer dels aktuelle artikler om krigens gang på de forskellige fronter. Dels rummer det artikler om baggrunden for krigen, de krigsførende magter, beskrivelser af forskellige våbentyper og deres anvendelse mm. Der er heller ikke her voldsomt meget om danske forhold, men dog noget i Christensen, Østrup og Jenssen-Tuschs afsluttende afsnit "Fredsslutningen og Krigens umiddelbare eftervirkninger" bl.a. om de neutrale stater, Versaillesfreden og i forbindelse hermed genforeningen – flere af disse forhold behandlet på en ganske tendentiøs anti-tysk vis.

I krigens slutfase og den umiddelbare efterkrigstid redigerede magister P.A. Rosenberg det tretten bind store, populærvidenskabelige værk *Verdenskrigen i*

Prior 1917; eller Alfred Horwitz: *Pengeoverflodens Udskejelser i Fortid og Nutid*, København: Nyt nordisk Forlag 1917, og *Minut-Millionærer. Økonomiske Tidsbilleder fra Krigs- og Efterkrigsårene*, København: Levin & Munksgaard 1923.

⁴ K.A. Wieth-Knudsen: *Danmark under Verdenskrisen. Foredrag holdt i "Studenterskolehuset" den 17. September 1914*, København: 1914. Regeringen førte proces mod nationaløkonomen Wieth-Knudsen for dette yderst kritiske foredrag om mineringen, der efterfølgende udkom i en ændret version med titlen *Sandheden om Danmarks Spærring af Bælterne den 5. August 1914*, København: Levin & Munksgaards Forlag 1919.

⁵ Se forlagsreklame i *Politiken* 5. november 1914, s. 7.

⁶ Værket udkom endvidere i en reorganiseret 6-bindsudgave i 1922.

Tekst og Billeder. Skandinavisk Udgave (u.å.),⁷ der primært fokuserer på det militær- og krigshistoriske, med mange oversatte artikler fra engelsk, fransk og tysk, og typisk med en artikel fra hver side om særligt omstridte emner som f.eks. tyskernes sænkning af det britiske passagerskib *Lusitania* 7. maj 1915, blokaden/hungerblokaden af Centralmagterne eller Versaillesfreden. Værket redigeredes siden yderligere – de skandinaviske artikler og mange illustrationer blev udeladt, og formatet blev formindsket – til *Verdenskrigen 1914-1918 og Tiden der fulgte. Eneste officielle Værk om Den store Krig* (1935-36),⁸ hvor også antallet af bind var formindsket: nu til 12 bind, men ellers var flertallet af artikler gengangere, hvilket også gælder ”3. paany gennemsete og supplerede Udg.” fra 1939. I modsætning til Gyldendals *Verdenskrigen i samtidige Skildringer* indeholder dette værks førsteudgave enkelte kulturhistorisk vinklede artikler. Det gælder f.eks. Helmer Linds bidrag om ”Pressen og Krigen” (bd. 2), kortere artikler med digte og soldatersange, samt redaktørens egen indledende artikel, der på noget gammeldags krigsromantisk vis beskriver ”[d]e tre store Kulturfolk, som paa bloddryppende Slagmarker kæmper den tilsyneladende uforsonlige Kamp [...]”⁹ ud fra litterære typer: Beowulf, Roland og Siegfried. Indledningen er dateret sommeren 1918, så værket var i udgangspunktet samtidigt med krigen.

I de udgivelser, der udkom i forbindelse med tiåret for krigens afslutning, var de handelspolitiske forhold og krigens økonomiske virkninger på Danmark det klare fokus: I bind 24 af *Salmonsens Konversationsleksikon* findes en seriøs og yderst omfangsrig artikel om verdenskrigen – hele 161 sider – hvor oberst O. Friis med et militærhistorisk sigte skrev om krigens forhistorie og forløb, legationssekretær Gustav Rasmussen om fredsslutningen, kommandør C. Bloch om søkrigen og, i det danske afsnit af artiklen, om sikringsstyrken og handelsflådens virksomhed, hvor endvidere kontorchef K. Vedel-Petersen behandlede økonomien, den hjemlige produktions- og forsyningssituation, arbejdsmarkedsforhold mm. De sidstnævnte forhold findes ligeledes grundigt behandlet i nationaløkonom Einar Cohns *Danmark under Den store Krig. En økonomisk Oversigt* (1928), der var udgivet af The Carnegie Endowment for International Peace i serien ”Verdenskrigens økonomiske og sociale Historie”, og som siden udgjorde grundlaget for Cohns del af den engelsksprogede Carnegie-udgivelse *Sweden, Norway, Danmark and Iceland in the World War* (1930). Cohn var under krigen leder af statens ernæringskort-administration og kendte således til det behandlede stof indefra.

Året efter skrev en af krigstidens helt centrale danske politiske aktører, den radikale forsvarsminister P. Munch, nu i sin egenskab af historiker, om krigen og

⁷ Iflg. Det Kongelige Biblioteks katalog angivet til 1919-25. KB anfører endvidere i en note til de næste udgaver, at denne gælder som første udgave – trods den ændrede titel.

⁸ Det fremgår hverken af værkets 2. eller 3. udgave, hvori det officielle består.

⁹ P.A. Rosenberg (red.): *Verdenskrigen i Tekst og Billeder. Skandinavisk Udgave*, bd. 1, København: Kunstforlaget Danmark u.å., u.s.

Danmark i artiklen "Under Verdenskrigen" i Friis, Linvald & Mackeprang (red.): *Det danske Folks Historie* (bd. 8, 1929). Denne artikel blev siden genoptrykt under besættelsen med minimale ændringer og flere illustrationer i *Schultz Danmarks Historie* (bd. 6, 1943). P. Munchs dobbeltrolle som forsvarsminister, der som erklæret antimilitarist paradoksalt måtte forestå udbygningen og mobiliseringen af det danske forsvar under krigen, og som forfatter til den grundlæggende, radikale historiefortælling om Danmark i krigen, er interessant. Dette gælder ikke mindst, da hans historiefortælling har haft stor betydning for den senere historieskrivning som den første store tolkning af ministeriet Zahles politik under krigen, bl.a. som et væsentligt grundlag for Erik Rasmussens *Velfærdsstaten på Vej* (1965). Det er Munchs centrale tolkning, at der nærmest kun var fare for Danmarks inddragelse i krigen helt i dens begyndelse i forbindelse med Storbritanniens indtræden i den og Tysklands krav om en dansk minering af Storebælt. At denne tolkning ikke er nær fuldstændig, kan man se af både den nyere radikalt farvede forskning¹⁰ og de mere militærhistorisk funderede tolkninger, hvor det heldige udfald af neutralitetsforsvaret ses begrundet i en vis grad af militær slagkraft, og de krigsførende magters manglende interesse i at angribe Danmark.¹¹ Men det tyder ikke på, at Munch har været klar over de reelle tyske angrebsplaner mod Danmark i tiden omkring erklæringen af den uindskrænkede ubådskrig i februar 1917 – en viden udenrigsminister Erik Scavenius tilsyneladende holdt for sig selv. Omvendt har det vel passet fint i Munchs kram, at den eneste større trussel mod neutraliteten kompetent klaredes af Zahle-regeringen med den pragmatisk orienterede mineudlægning.

Bind 6 af *Schultz Danmarks Historie* indeholder endvidere et af de mere interessante bidrag til krigstidens kulturelle og litterære historieskrivning: Frithiof Brandts "Aandslivet efter 1900". Brandts artikel erstatter her Vilh. Andersens tilsvarende afsnit i *Det danske Folks Historie*, hvor kun de sidste seks sider berører krigens virkning på dansk åndsliv. Brandts artikel rummer nogle meget vidtgående tolkninger, f.eks. at Emil Bønnelycke i krigsromanen *Spartanerne* (1919) talte for Danmarks indtræden i krigen, hvad hverken romanen eller forfatteren selv kan siges at give udtryk for.¹²

EFTERKRIGSTIDEN 1945-1990'ERNE

Efter besættelsen skiftede fokus i forskningen nærmest fuldkommen til den netop overståede krig, men uden de ellers oplagte paralleller til Første Verdenskrig. Nogle af de væsentligste bidrag vedrørende Danmark og Første Verdenskrig fin-

¹⁰ Eksempelvis Bo Lidegaard: *Overleveren 1914-1945*, København: Danmarks Nationalleksikon 2003, s. 92-100.

¹¹ Se f.eks. Michael H. Clemmesen: "1905-1923. Under krise, den store krig og truslen fra revolutionen", i Ole L. Frantzen & Knud J.V. Jespersen: *Danmarks krigshistorie 1814-2008*, bd. 2, København: Gads Forlag 2008, s. 201 ff.

¹² Se min artikel "Emil Bønnelyckes krig mod krigen", *Standart* 24 (1), 2010, s. 30-32.

des således i en række bredere historiske oversigtsværker. Fælles for dem er, at de overvejende interesserer sig for krigens socioøkonomiske aspekter. Det gælder f.eks. Erik Rasmussens allerede nævnte *Velfærdsstaten på Vej. 1913-1939*, bind 13 af Politikens *Danmarks Historie* (1965), der i alt væsentligt stemmer overens med P. Munchs fortælling, ikke mindst i kraft af fremhævelsen af krigstidens reguleringspolitiske tiltag som velfærdsstatens radikale grundsten. Derpå kom sidst i 80'erne Karl Christian Lammers' let marxistisk prægede del af Niels Finn Christiansen, Henrik S. Nissen og Lammers' *Tiden 1914-1945*, bd. 7 af Gyldendals *Danmarks historie* (1988), som Rasmussen i en skarp anmeldelse sablede ned særligt for de mange faktuelle fejl,¹³ og Niels Finn Christiansens *Klassesamfundet organiseres. 1900-1925*, bind 12 af *Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie* (1990), der med et mere klassekampsfokuseret greb fremdrager periodens spændinger, hypigt i et kulturhistorisk lys med inddragelse af samtidens kunst og med paralleller til udlandets kulturelle udvikling. Endelig giver Svend Aage Hansen og Ingrid Henriksen i afsnittet "Krig og klassekamp 1914-20" i *Dansk socialhistorie 1914-39* (1980) et fint overblik over periodens sociale forhold, og bogen indeholder endvidere en grundig litteraturorientering – hvilket også gælder Christiansen, Nissen og Lammers' bind af Gyldendals *Danmarks historie*.

Det kulturhistoriske fylder ikke meget i de brede historiefremstillinger. I Rasmussens *Velfærdsstaten på Vej* findes f.eks. kun kortere gennemgange af kunstens rolle under krigen og en typisk stereotyp behandling af gullaschbaronen; der er nærmest intet i Lammers' afsnit af *Tiden 1914-1945*, hvorimod Christiansens *Klassesamfundet organiseres* som nævnt gør mere brug af et kultur-, kunst- og litteraturhistorisk blik på stoffet. Derudover findes noget af det mest udfoldede om de kulturhistoriske forhold i et længere afsnit om krigen i Sigurd Jensens *Under fælles ansvar. Københavns historie*, bd. 5 (1981), hvor bl.a. gullaschbaronerne og byens sociale forhold behandles.

Den specialiserede litteratur efter 1945 omfatter også udgivelser af erindringer og dagbøger af og biografier om flere af de centrale politiske aktører: Erik Scavenius skrev *Dansk udenrigspolitik under den første verdenskrig* (1959), og P. Munch udgav sine erindringer 1959-67, hvor særligt bd. 3: *Under den første verdenskrig* (1961) og bd. 4: *Freden, genforeningen og de første efterkrigsår* (1963) er relevante her. Tage Kaarsted udgav *Indenrigsminister Ove Rodes dagbøger 1914-1918* (1972), *Konseilspræsident C. Th. Zahles dagbøger 1914-1917* (1974) samt O. Kofoed-Hansen og V. Jøhnkes optegnelser i *Flåden under første verdenskrig* (1976), og Viggo Sjøqvist udgav biografierne *Erik Scavenius. Danmarks udenrigsminister under to verdenskrige. Statsminister 1942-1945* (1973) og *P. Munch. Manden. Politikerne. Historikeren* (1976). Disse udgivelser understøtter og udvider det aktør-

¹³ Se *Historisk Tidsskrift*, bd. 15, rk. 4, 1989, s. 167-79.

orienterede fokus, som blev grundlagt af P. Munch i den definerende udlægning i mellemkrigstiden af Danmarks Første Verdenskrig.

Fokuseringen på de centrale politiske beslutningstagere og de politisk-diplomatiske forhandlingsspil præger også to monografier fra 1970'erne: Hans Branners *Småstat mellem stormagter. Beslutningen om mineudlægningen august 1914* (1972) og Tage Kaarsteds analyse af forholdet mellem *Storbritannien og Danmark 1914-1920* (1974).

Den klart væsentligste danske bog med et kulturhistorisk fokus i denne periode og den eneste større, brede monografi om Danmark og krigen i disse år i det hele taget, er Lars Lindebergs populærhistoriske værk i serien af *De så det ske*-bøger: *De så det ske. Danmark under 1. verdenskrig 1914-18 og Genforeningen 1920 skildret af samtidige, soldater og civile, journalister, forfattere, digtere, malere, tegnere og fotografer* (u.å./1966). Denne udgivelse berører mange væsentlige aspekter af den danske krigsoplevelse, ikke mindst set gennem kulturlivets briller, men er desværre langt grundigere hvad angår titlens længde, end hvad angår brugen af kildeangivelser og lignende faghistoriske detaljer, som fuldstændig mangler.

I samme tradition, om end af mere seriøs art, befinder sig Bent Blüdnikows *Krigsfanger. Et billeddrama om krigsfanger i Danmark under 1. verdenskrig* (1988), og året efter hans artikel "Denmark during the First World War,"¹⁴ der som krigsfangebogen fokuserer på den danske krigsfangehjælp, samt, ligeledes om krigsfanger, Inge Adriansens *Ivan fra Odessa. Krigsfanger i Nordslesvig og Danmark 1914-1920* (1991).

EFTER DEN KULTURELLE VENDING: INTERNATIONAL FORSKNING

Det er mere end antydnet, at hvor interessen for krigen som sådan og i særdeleshed dens kulturhistorie har været mangelfuld eller helt fraværende i Danmark,¹⁵ har den til gengæld været stor og konstant stigende i de krigsførende lande. Af den internationale forskning på det kultur- og litteraturhistoriske felt skal først og fremmest fremhæves den amerikanske litterat Paul Fussells banebrydende *The Great War and Modern Memory* (1975) – en nu ofte udskældt bog; eksempelvis kalder Claus Bundgård Christensen den "urimeligt indflydelsesrig".¹⁶ Bogens sig-

¹⁴ I *Journal of Contemporary History* 24 (4), 1989, s. 683-703.

¹⁵ Selv i Hartvig Frischs store *Europas Kulturhistorie*, København: Henrik Koppels Forlag 1928, er krigens kulturelle sider bemærkelsesværdigt kortfattet behandlet – måske fordi Frisch mere interesserede sig for efterkrigstiden og den *pest over Europa*, han så sprede sig og grundigt behandlede. Der findes heller ikke meget om krigen i den af Svend Erik Stybe bearbejdede firebindsudgave af Frischs *Kulturhistorie* fra 1961-62.

¹⁶ Claus Bundgård Christensen: *Danskere på Vestfronten*, København: Gyldendal 2009, s. 524, note 16. Andre eksempler på kritik af Fussells bog findes i nogle af de nyere britiske værker om krigen, der tilskriver den ellers siden 1920'erne kanoniseret meningsløse krig mening med fokus på den allierede sejr: f.eks. i Gary Sheffield: *Forgotten Victory. The First World War: Myths and Realities*, London: Headline Book Publishing 2001, eller Dan Todman: *The Great War. Myth and Memory*, London: Hambledon and London 2005.

te er dog ikke en militærhistorisk udredning af krigen, hvad mange af de seneste års kritiske, militærhistorisk orienterede røster synes at overse. Den har i stedet til formål at aflæse forestillingerne om krigen i de forskellige litterære krigsskildringer og populære myter, og at afdække disses indflydelse på virkelighedens erindring om og opfattelse af Første Verdenskrig. Noget lignende gør sig gældende i en anden vigtig bog af en amerikansk litterat om krigens aftryk i kulturen og litteraturen: Samuel Hynes' *A War Imagined. The First World War and English Culture* (1990), der ligeledes analyserer den forestillede krig.

Udforskningen af erindringer om og mindekulturen vedrørende verdenskrigen, bl.a. under inddragelse af litterære kilder, har siden været prominente temaer i den angelsaksiske forskning. Forfattere som John Ellis, Eric J. Leed, Modris Eksteins og Jay Winter er fremtrædende forskere i den sammenhæng.¹⁷

Samme temaer er blevet dyrket på fransk side. Det gælder f.eks. i Antoine Prosts *Les anciens combattants et la société française* (1977), siden oversat og forkortet som *In the Wake of War. 'Les Anciens Combattants' and French Society* (1992), der behandler veteranernes erindring om krigen og deres vigtige funktion som vidner; Stéphane Audoin-Rouzeau og Annette Beckers *14-18, retrouver la Guerre* (2000), der bl.a. undersøger krigens vold og skildringen heraf – både veteranernes og den litterære – samt ikke mindst mindet om de dræbte og bearbejdningen af sorgen; eller, om de intellektuelle og krigen, Christophe Prochasson og Anne Rasmussens *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale* (1996). Fra tysk side, for at blive på de fronter, der også i samtiden betød mest for danske forhold og for den danske debat, har bl.a. det store forskningsprojekt ved universitetet i Tübingen: *Kriegserfahrungen. Krieg und Gesellschaft in der Neuzeit* (1999-2008),¹⁸ kastet en mængde litteratur af sig, også inden for det kultur-, mentalitets- og erindringshistoriske felt som f.eks. Gerhard Hirschfeld m.fl. (red.): *Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkriegs* (1997) eller Barbara Korte m.fl. (red.): *Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur* (2008).

Også i flere andre små neutrale lande har interessen for de kulturhistoriske aspekter af krigen været større og er slået igennem tidligere end i Danmark. Mens norsk forskning i vidt omfang ligner den danske med et stærkt fokus på militær-, diplomati- og handelspolitik – tilsat en særlig interesse for den store nor-

¹⁷ John Ellis: *'Eye-Deep in Hell. The Western Front 1914-18*, London: Croom Helm 1976; Eric J. Leed: *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press 1979; Modris Eksteins: *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*, Boston: Houghton Miffling 1989; Jay Winter: *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.

¹⁸ Der findes en omfattende litteraturoversigt på projektets hjemmeside: <http://www.uni-tuebingen.de/SFB437/> (15.8.2012)

ske handelsflåde,¹⁹ findes der i Sverige flere originale kulturhistoriske studier. Tidlige svenske udgivelser inden for dette område omfatter f.eks. Nils-Olof Franzéns meget kultur- og litteraturhistorisk grundede og lidt lette *Undan stormen. Sverige under första världskriget* (1986) og Svante Nordins *Filosofernas krig: den europeiska filosofin under första världskriget* (1998), men særligt i de seneste år er der udkommet en mængde specialiseret litteratur om emnet. Bare på det kultur- og litteraturhistoriske felt er der udkommet bøger som litteraten Claes Ahlunds *Diktare i krig* (2007) om de svenske digtere og til dels politikere – for den første og sidstes vedkommende – K.G. Ossiannilsson, Bertil Malmberg og Ture Nerman, og senest hans *Underhållning och propaganda* (2010) om *Radschas* (Iwan Amnoffs) romaner om första världskriget 1914-1915, som undertitlen siger; historikeren Lina Sturfelts *Eldens återsken* (2009) om krigsskildringen i den svenske ugebladspress; og litteraten Sofi Qvarnströms *Motståndets berättelser* (2009) om de tre kvindelige forfattere og krigsmodstandere Elin Wägner, Anna Lenah Elgström og Marika Stiernstedt.

I et andet lille neutralt land, Holland, hvis situation på mange måder var meget mere lig Danmarks end Norges og Sveriges i kraft af den yderst prekære placering midt mellem de to væsentligste krigsførende magter: Storbritannien og Tyskland, er der de seneste år udkommet en ganske grundig litteratur om forskellige aspekter af Første Verdenskrig, herunder også studier med et kulturhistorisk fokus. Hollandske udgivelser omfatter eksempelvis historikeren Ismee Tames' analyse i ph.d.-afhandlingen *'Oorlog voor onze gedachten'* (2006) (*War in our Minds*, som titlen er oversat til i det engelske summary) af den offentlige debat om Hollands stilling i krigen og om hvordan denne og landets identitet udviklede sig gennem krigen, eller senest hendes engelsksprogede artikel med en lignende titel og bygget på afhandlingen *""War on our Minds'. War, neutrality and identity in Dutch public debate during the First World War"* (2012).²⁰ Der findes kommenterede antologier som Rob Kammelar, Jacques Sicking og Menno Wielingas *Het monster*

¹⁹ Se især Knut Utstein Kloster: *Krigsår og gullflom. Skibsfarten under verdenskrigen*, Oslo: Gyldendal 1935; men også, mere generelt om Norge under krigen, Per Vogt: *Jerntid og jobbetid. En skildring av Norge under verdenskrigen*, Oslo: Johan Grundt Tanum 1938, og Carl Joachim Hambro: *Under den første verdenskrig*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1958. For studier af danske søfolk under krigen, se C.J. Speersneider: *"Vor Handelsskibsfart under Verdenskrigen"*, *Tidsskrift for Søværnen* 91, 1920, s. 53-80 og 101-114, samt hans artikler i P.A. Rosenbergs *Verdenskrigen i Tekst og Billeder* (bd. 4, 8, 10, 11 og 13) og C. Blochs nævnte artikel i *Salmonsens Konversationsleksikon*. Christian Bogø: *Sømændenes Forbund i Danmark. 1897-1922*, København: 1922; Eilert Maegaard og Jens Vestberg: *Dansk Dampskibsrederiforening 1884 – 17. Januar – 1934*, København: Dansk Dampskibsrederiforening 1934; J. Hjort (red.): *Den danske Sømand under de to Verdenskrige 1914-18 og 1939-45*, København: Samlerens Forlag 1946; Jens Peter Munk: *""At gøre sin Pligt, om saa Døden træder i vejen": Søfartsmonumentet på Langelinie"*, Årbog / Handels- og Søfartsmuseet på Kronborg 70, 2011, s. 9-42; Christian Tortzen: *En Sømand han maa lide. Sømændenes Forbund 1897-1997*, bd. 1, Valby: Pantheon 2001.

²⁰ I Pierre Purseigle (red.): *First World War Studies* 3 (2), 2012, s. 201-216.

van de oorlog (2004) (Krigens uhyre) med hollandske sange og digte om krigen, og *De Eerste Wereldoorlog door Nederlandse ogen* (2007) (Første Verdenskrig med hollandske øjne) med dagbogsuddrag, litterære brudstykker, breve, manifeste mm. Og, som et sidste eksempel, er der på hollandsk udgivet to store, prisbelønnede bøger af den belgiske litterat Geert Buelens: monografien *Europa, Europa* (2008) om krigens digtere og den bilingvale antologi over krigens digte *Het lijf in slijk geplant* (2008) (Kroppen plantet i mudder), der spænder vidt i sit internationale perspektiv og favner digte på så forskellige sprog som jiddisch, estisk, arabisk – og dansk. Således indeholder antologien Tom Kristensens "Landet Atlantis" (1920) og Rudolf Broby-Johansens "Stridsmænd for det vi elsker" (1922).

KRIGENS KULTURHISTORIE I DANMARK

I Danmark har den kulturhistoriske interesse for Første Verdenskrig været mindre, og i det omfang, den er blevet praktiseret siden Anden Verdenskrig, har det primært været inden for histories nabodiscipliner: litteratur- og kunsthistorien.

I litteraturhistorierne udgør krigen dog mest en slags indirekte baggrund for den danske modernismes frembrud, eller anslaget til fortællingen om mellemkrigstiden – det gælder i særdeleshed for Politikens *Dansk litteraturs historie* (1964-66),²¹ hvor krigen som overordnet kronologisk ramme og tema stort set springes over. I Gyldendals *Dansk litteraturhistorie* fra 1980'erne skriver Ib Bondebjerg i afsnittet "Borgerligheden, intelligensen og de nye tider" om tiden mellem klunkeliv og verdenskrig, og om nogle af de danske reaktioner på krigen.²² Det mest udfoldede er Lasse Horne Kjældgaards gode, men korte introduktion til mellemkrigstiden i *Dansk litteraturs historie* (bd. 4, 2006) i artiklen "Krigen og den nye kunst", der dog primært har et internationalt fokus. Ellers skal man tilbage til redaktør og senere gymnasieinspektør Carl Gads *Omkring Kulturkrisen. Strejftog i moderne Litteratur* (1929), den kommende undervisnings-, social- og kulturminister Julius Bomholts *Dansk Digtning. Fra den industrielle Revolution til vore Dage* (1930) eller litteraten Ernst Frandsens klassiker *Aargangen, der maatte snuble i Starten* (1943) for at finde fyldigere behandlinger af krigens indvirkning på den danske litteratur.²³

Den største indsats for en kulturhistorisk afdækning af Danmarks Første Verdenskrig synes at være gjort på maleriets område – måske fordi de unge dan-

²¹ Redigeret af P.H. Traustedt. Litteraturhistorien udkom første i fire bind 1964-66 og genudsendt flere gange.

²² Gunhild Agger m.fl. (red.): *Dansk litteraturhistorie 7. Demokrati og kulturkamp 1901-45*, København: Gyldendal 2000/1984, s. 75-116 og 235-293.

²³ Men siden da er det mest udfoldede om en af krigstidens vigtigste danske digtere: Emil Bønnelycke, eksempelvis ikke skrevet i en biografi om ham selv, men i Jens Andersens *Dansende stjerne: En bog om Tom Kristensen*, København: Gyldendal 1995. Udgivet findes dog Hanne Schou Jensens grundige magisterkonferensafhandling "Leve i Introduktionen" – *Dansk modernisme spejlet i Emil Bønnelyckes tidlige digtning* Københavns Universitet, 1981.

ske malere i særdeleshed nød godt af de nyriges pengerigelighed, og af at København fra at være i den absolutte periferi af den europæiske kunstverden i kraft af krigen blev et pulserende, skandinavisk eller endog nordeuropæisk kunstcentrum. Kunsthistorikere som Hanne Abildgaard har i *Tidlig modernisme*, bind 6 af *Ny dansk kunsthistorie* (1994), behandlet kredsen omkring tidsskriftet *Klingen*, der bl.a. omfattede Emil Bønnelycke, og krigens indflydelse på den unge danske kunst. Efter årtusindskiftet har Dorthe Aagesen behandlet samme kreds og kunst med et mere europæisk og avantgardefokuseret perspektiv i udstillingskataloget *Avantgarde i dansk og europæisk kunst 1909-19* (2002), og senest har vi fået Lennart Gottliebs udstillingskatalog for den nyligt afholdte modernismeudstilling på Aros i Aarhus: *Modernisme. Maleriets fornyelse 1908-41* (2012) – et katalog, der i nogen grad fokuserer på krigen og dens indflydelse på kunsten, ligesom også udstillingen gjorde. Gottlieb, Aagesen, samt flere andre avantgarde- og modernismeforskere, deriblandt undertegnede, har endvidere bidraget med artikler om den danske avantgarde i tiden under og omkring krigen i det første bind af *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925* (2012), redigeret af Hubert van den Berg m.fl.²⁴

Inden for historie har man dog også i de senere år set en voksende interesse for Første Verdenskrig og en del af denne interesse berører i større eller mindre grad kulturhistoriske temaer. Væksten i interesse har særligt fundet sted siden Nils Arne Sørensens grundige og velskrevne gennemgang af krigen i et både internationalt og dansk perspektiv i *Den store Krig. Europæernes Første Verdenskrig* udkom i 2005. Sørensens bog inddrager endvidere litteratur-, kunst- og kulturhistoriske aspekter, og den har været ganske betydningsfuld både for den generelle interesse for krigen i Danmark og for den spirende kulturhistoriske forskning i den.

Alligevel må den nyere danske forskning i Første Verdenskrig stadig siges at være koncentreret om dels militærhistoriske studier, dels og primært om sønderjyske forhold. Et klassisk udenrigspolitisk overblik over Danmarks stilling under krigen findes i Bo Lidegaards *Overleveren 1914-1945*, bind 4 af *Dansk udenrigspolitikks historie* (2003), men i øvrigt er det et smallere militærhistorisk perspektiv, der har domineret. De militærhistorisk orienterede studier er for størstedelens vedkommende kommet fra eller har haft berøring med tidligere brigadegeneral og historiker Michael H. Clemmesens forskning. Han har senest udgivet *Den lange vej mod 9. april* (2010), der i vid udstrækning fokuserer på Første Verdenskrigs militærhistoriske implikationer for den næste krig og gennemgår de militære ak-

²⁴ Af særlig relevans i denne sammenhæng er Aagesen: "Art Metropolis for a Day – Copenhagen during World War I", s. 299-324, om krigens positive virkning for den københavnske kunstscene, og Bendtsen: "Copenhagen Swordplay – Avant-Garde Manoeuvres and the Aesthetics of War in the Art Magazine *Klingen* (1917-1920)", s. 391-400, om det begejstrede krigsnummer, de danske modernisters organ *Klingen* udkom med så sent som maj 1918.

tioner i Danmark, Norge og Østersøen i tiden 1914-18, og *Det lille land før den store krig. De danske farvande, stormagtsstrategier, efterretninger og forsvarsforberedelser omkring kriserne 1911-13* (2012) om optakten til krigen. Clemmesens bøger er, med forfatterens egen betegnelse, strategihistorie, og det samme entydige militærhistoriske fokus genfinder man i den flot illustrerede *Københavns Befæstning. Til Fædrelandets Forsvar*, redigeret af Martin Jespersen og Jens Ole Christensen. Her kommer et forfatterkollektiv af yngre og ældre forskere, bl.a. Clemmesen, omkring både befæstningens historie og dens aktive bemanning under krigen.

Imidlertid findes der også flere eksempler på kulturhistorisk orienterede studier af de militære forhold under krigen. Det gælder f.eks. flere af artiklerne i den af museumsinspektør Henriette Buus redigerede antologi *Første verdenskrig ved Tunestillingen. Forsvarsvilje og hverdagsliv* (2010), igen med bidrag af Clemmesen samt flere helt unge forskere. Antologien blev udgivet i forbindelse med Greve Museums udstilling i 2010-11 om Tunestillingen og den danske krigsoplevelse i sikringsstyrken, og flertallet af artiklerne i den kaster et udpræget mikrohistorisk, nedefra-blik på krigen, som den oplevedes af de indkaldte og deres familier, og af lokalsamfundet i og omkring Tune. I efteråret 2012 udkom Claus Bundgård Christensen og Martin Bo Nørregaards *Verdenskrigens danske billeder 1914-1918*, et andet kulturhistorisk orienteret studie, der, som titlen antyder, behandler verdenskrigen som den blev dokumenteret fotografisk af de dansksindede sønderjyder og i et enkelt afsnit krigen set gennem linsen på danske frivillige på allieret side.

Majoriteten af danske udgivelser om Første Verdenskrig har ellers været centreret om sønderjyske forhold, da de dansksindede sønderjyders krigsdeltagelse på tysk side udgør et langt mere direkte og fatalt erfaringsfelt, end det der kendes fra det neutrale Danmark. I Sønderjylland har krigen da heller aldrig været glemt,²⁵ men til trods herfor var den af Inge Adriansen og Hans Schultz Hansen redigerede *Sønderjyderne og Den store Krig 1914-1918* (2006) ifølge forordet den første "samlende fremstilling" om Sønderjyllands historie under Første Verdenskrig, og Claus Bundgård Christensens *Danskere på Vestfronten 1914-1918* (2009) var dermed den første store monografi om de sønderjyske krigsdeltagere.

²⁵ Af ældre behandlinger af sønderjydernes krig findes i bind 5 af *Schultz Danmarks Historie*, København: Schultz 1942, H.P. Hanssens artikel "Sønderjylland under Verdenskrigen", som i *Det danske Folks Historie*, København: Chr. Erichsen 1929, tager over, hvor P. Munchs artikel stopper: tilsyneladende ikke af hensyn til kronologien, men for at samle fortællingen om Sønderjylland. Krigsdeltagelsen behandledes endvidere, noget tendentiøst dansknationalt, i den af Vilh. la Cour, Knud Fabricius, Holger Hjelholt og Hans Lund redigerede *Sønderjyllands Historie. Fremstillet for det danske Folk*, København: C.A. Reitzel 1930-43, hvor Hans Lund i bind 5, *Tidsrummet 1864-1920*, kort skriver om "Krigens Aar", og daværende biskop i Haderslev Valdemar Ammundsen endnu mere kortfattet om krigen og åndslivet (s. 406-10), i hvilket afsnit åndsliv er lig med menighedsliv. Krigstiden og dens virkning på åndslivet var der øjensynlig ingen grund til at gøre meget væsen af sidst i mellemkrigstiden.

Inden for studiet af den sønderjyske krigserfaring findes også enkelte kulturhistorisk orienterede studier. Det gælder f.eks. Niels H. Kragh-Nielsens korte *Sønderjyder i den store krig 1914-18* (1993), der bl.a. beskæftiger sig med krigsromaner, og i den ældre litteratur Palle Nielsens artikel "Den litterære Udvikling i Sønderjylland efter 1920", hvor ligeledes flere af krigsdeltagernes autobiografiske romaner og digtsamlinger behandles.²⁶ Derudover findes forskellige brevsamlinger som den af Niels Jørn Jensen udgivne *Nyt fra Vestfronten. Marine Jensen og sønners breve fra 1. verdenskrig* (1998) med en historisk indledning af Steffen Heiberg, eller Hans Lorentzens dagbog fra krigen: *Og det kalder man at være civiliseret* (1998), udgivet af Inge Borup og med Nils Arne Sørensens efterskrift "Den store krig set nedefra", samt forskellige lokalhistorisk forankrede artikler bl.a. i *Sønderjyske Årbøger*.

Vi har også i de seneste år været vidne til en opblomstring i interessen for den danske kulturelle elite under krigen. Flere forfattere har således skrevet om de intellektuelle og forfatternes debat om krigen, bl.a. har litteraten Jørgen Knudsen skrevet om Georg Brandes' mange – og stærkt polemiske – krigsartikler i *Georg Brandes. Uovervindelig taber* (2004),²⁷ og forhenværende forskningsbibliotekar på Det Kongelige Bibliotek Jesper Düring Jørgensen har gennem de sidste tre-fire årtier skrevet nogle arkivtungt artikler om bl.a. Johannes Jørgensen og Brandes,²⁸ senest artikler om "Karl Larsen og Erich Maria Remarque" (2001) og "'Der Gentlemanerpresser': eller spindoktor i utide: Louis von Kohl" (2007).²⁹ Et første, mere helhedsorienteret blik på verdenskrigens påvirkning af den danske kulturelle og intellektuelle elite samt på forskellige primært skønlitterære krigsskildringer findes i min egen ph.d.-afhandling *Mellem Fronterne. Studier i Første Verdenskrigs virkninger på og udtryk i dansk kultur med særligt fokus på litterære skildringer 1914-1939* (Odense, 2011). Men der er dog, som undertitlen påpeger, store behov for yderligere indsatser på denne front; sigtet med afhandlingen var absolut ikke

²⁶ Palle Nielsen: "Den litterære Udvikling i Sønderjylland efter 1920", i Cl. Eskildsen, Johan Hvidtfeldt og Peter Kr. Iversen: *Nordslesvigs aandelige Genforening med Danmark*, Aabenraa: Historisk Samfund for Sønderjylland 1948, s. 1-37.

²⁷ Jørgen Knudsen: *Georg Brandes. Uovervindelig taber*, bd. 1 og 2, København: Gyldendal 2004. Tidligere har litteraten Jørgen Stender Clausen skrevet om Brandes' krigsartikler i bogen *Det nytter ikke at sende hære mod ideer. Georg Brandes' kulturkritik i årene omkring 1. verdenskrig*, København: C.A. Reitzel 1984.

²⁸ De vigtigste, ældre artikler i denne sammenhæng er: Jesper Düring Jørgensen: "Georg Brandes og Peter Nansen omkring 'Verdenskrigen'", *Fund og Forskning* 22, 1976, s. 223-242, og "Tyske forsøg på kulturpropaganda i Danmark under den Første Verdenskrig", *Fund og Forskning* 26, 1982, s. 125-152.

²⁹ "Karl Larsen og Erich Maria Remarque", *Fund og Forskning* 40, 2001, s. 233-268, "'Der Gentlemanerpresser': eller spindoktor i utide: Louis von Kohl", i John T. Lauridsen: *Over strengen – under besættelsen*, København: Gyldendal 2007, s. 451-502. Endvidere skulle hans store Karl Larsen-biografi *Den smilende kamæleon* udkomme i maj 2013.

at give det store, altafdækkende overblik over perioden, men en belysning af denne lange og begivenhedsmættede periode via udvalgte punktnedslag.

For nylig har en fællesskandinavisk antologi tydeligt dokumenteret den nye kulturhistoriske forskningsdagsorden. Det drejer sig om *Scandinavia in The First World War. Studies in the War Experiences of the Northern Neutrals* (2012), redigeret af Claes Ahlund og skrevet af et netværk med deltagelse af flere af de nævnte svenske forskere samt ældre og yngre danske og norske historikere og litteraturer. Bogen har et langt indledende oversigtsafsnit om krigen og Skandinavien skrevet af Rolf Hobson, Tom Kristiansen, Nils Arne Sørensen og Gunnar Åselius; Ahlund selv skriver om skandinaviske spionromaner; Ulrik Lehrmann, der tidligere har skrevet et godt arbejdspapir: *Krigens fortællere* (Odense, 2008) om den danske krigstidslitteratur, dog primært og mere specifikt om samtidens medieforhold, skriver her om krigen i danske aviser og ugeblade; Sofi Qvarnström om det armenske folkemord i skandinavisk litteratur, bl.a. om danske Inga Nalbandiàns trilogi *Armeniens store Jammer* (1917-18); Anna Nordlund om Selma Lagerlöfs krigskritik og jeg selv om de neutrale søfolk primært i litteraturen, bare for at nævne de mest litterært farvede af antologiens artikler.

Mens bogen er et udtryk for, at den danske forskning i Første Verdenskrig er begyndt at skrive sig ind i en bredere skandinavisk kulturhistorisk forskningsdagsorden, savner den internationale, skandinaviske og hollandske forskning i krigens kulturhistorie dog stadig i væsentlig grad danske paralleller – det er et frugtbart forskningsfelt, som bare venter på at blive opdyrket.

BJARNE SØNDERGAARD BENDTSEN

EKSTERN LEKTOR, PH.D.

INSTITUT FOR KULTUR OG SAMFUND

AARHUS UNIVERSITET

DANMARK I POSTKOLONIALISMENS VRIDEMASKINE

Lars Jensen: *Danmark – rigsfællesskab, tropekolonier og den postkoloniale arv*
Hans Reitzels Forlag 2012, 312 s.

■ NIELS BRIMNES

Det kan diskuteres, om Danmarks fortid – og eventuelt også nutid – som kolonimagt er voldsomt over-udforsket eller snarere pinligt underbelyst. Set i forhold til de små befolkningsgrupper i de danske kolonier og – når Grønland undtages – deres beskedne udstrækning, findes der forbavsende mange historiske analyser af forholdene i og omkring dem. Man kan med en vis ret hævde, at det efterhånden er vanskeligt at finde et handelsinitiativ, en missionær eller en plantageejer med relation til de danske kolonier, hvis forhold ikke allerede er vendt og drejet. På den anden side står det synspunkt, at den koloniale side af Danmarks fortid er forblevet et perifert og eksotisk appendiks til den 'egentlige' Danmarkshistorie, som aldrig er blevet en del af den nationale selvforståelse. Danmark var jo ikke, fortæller vi indirekte hinanden, sådan for alvor en kolonimagt. Der er derfor behov for et fortsat og kritisk blik på Danmarks koloniale og post-koloniale relationer. Lars Jensens bog *Danmark – rigsfællesskab, tropekolonier og den postkoloniale arv* repræsenterer det sidste synspunkt. Den vender jeg tilbage til.

DANSK (POST-)KOLONIHISTORIE – EN STATUS

Men lad mig starte med at tage temperaturen på dansk kolonihistorie og på de beslægtede emner, der handler om Danmarks tilstedeværelse i koloniale og post-koloniale rum. *Vore Gamle Tropekolonier* fra 1952-53 er stadig et grundlæggende værk. Det er baseret på solidt empirisk arbejde med kilderne i Rigsarkivet, fokuserer på klassisk begivenheds- og administrationshistorie og lægger et entydigt dansk perspektiv.¹ I 1980 kom så supplementsbindene om kolonierne i Asien, Afrika og Vestindien til Politikens Danmarkshistorie. De fjede først og fremmest en handelshistorisk vinkel til; en vinkel der betød, at de danske aktiviteter blev set i et større europæisk kolonihistorisk perspektiv. Især Ole Justesens bidrag om

¹ Johannes Brøndsted (red.): *Vore Gamle Tropekolonier*, I-II, København, Westermanns forlag 1952-53.

besiddelserne i Afrika inddrog også en afrikansk vinkel.² Men det var naturligvis sigende, at disse bind netop var *supplements*-bind. Den senere 'Politikens og Gyldendals Danmarkshistorie' udgav ikke supplementsbind, men forsøgte med vekslende held at integrere kolonihistorien i den generelle Danmarkshistorie. Det lykkedes, ikke overraskende, fint for Ole Feldbæk – der har beskæftiget sig indgående med kolonihistoriske emner – i bindet om 1700-tallet. Men prøv lige at søge information om frigivelsen af slaverne i de følgende bind! Der står reelt ikke noget. Til gengæld får vi at vide, at de vestindiske øer var den "mest festlige og farverige del af Danmark"!³ For tyve år siden gav jeg i forlængelse heraf følgende karakteristik af dansk kolonihistorie:

Sammenfattende må det siges, at de danske kolonihistorikere har koncentreret sig om det europæiske perspektiv, ofte i form af handelshistoriske undersøgelser, og kun i meget begrænset omfang inddraget de fremmede samfund i deres fremstillinger. I det omfang 'de andre' optræder i fremstillingerne, har det højst været som en besværlig kulisser, på baggrund af hvilken de danskes aktiviteter kunne udfolde sig.⁴

På dette tidspunkt var historisk arbejdende antropologer som Esther Fihl og Karen Fog Olwig imidlertid begyndt at udfordre denne nationale og eurocentriske tilgang til Danmarks koloniale fortid. Og ser vi på de seneste ti år, er der også sket meget i historiefaglige kredse. Hvis vi starter i København og med kolonimagtens perspektiv, så skrev Michael Bregnsbo og Kurt Villads Jensen i 2004 bogen *Det Danske Imperium. Storhed og Fald* ud fra et ønske om at sprænge en klassisk nationalhistorisk ramme for forståelsen af Danmarks historie. Danmark var et imperium indtil 1864 og blev da en nationalstat, om end rester af imperiet i Vestindien og Nordatlanten fortsat hang ved. Bogen er klassisk fortællende og koncentreret om det overordnede politisk-administrative niveau, men udgør et interessant forsøg på at tænke Danmark som noget andet og mere end en nationalstat fra

² Ole Feldbæk og Ole Justesen: *Kolonierne i Asien og Afrika*, København: Politikens forlag 1980; Ove Hornby, *Kolonierne i Vestindien*, København: Politikens Forlag 1980. Senere kom også udgivelser om Grønland og globale danskere, der virkede uden for den statslige kolonialisme. Finn Gad: *Grønland*, København: Politikens Forlag 1984 og Erik Helmer Pedersen: *Pionererne*, København: Politikens Forlag 1986.

³ Kristian Hvidt: *Det folkelige gennembrud og dets mænd 1850-1900*, (Politikens og Gyldendals Danmarkshistorie bd. 11), København: Gyldendal og Politikens forlag 1990, s. 20. Se også Ole Feldbæk: *Den lange fred, 1700-1800*, (Politikens og Gyldendals Danmarkshistorie bd. 9), København: Gyldendal og Politikens forlag 1990; Claus Bjørn: *Fra reaktion til grundlov 1800-1850* (Politikens og Gyldendals Danmarkshistorie bd. 10), København: Gyldendal og Politikens forlag 1990.

⁴ Niels Brimnes: 'Dansk kolonihistorie mellem historievidenskab og antropologi – et forslag til metode', *Den jyske Historiker*, 60, 1992, s. 104.

Kalmar-unionen til den kolde krig.⁵ Erik Gøbel udgav i 2008 – mere traditionelt – en bog om det ofte fejrede danske forbud mod transatlantisk slavehandel. Bogen rummer såvel en udgivelse af nogle af de centrale kilder som en egentlig analyse af den danske administrations motiver – og det vil i denne sammenhæng først og fremmest sige Ernst Schimmelmans – for at udstede et forbud før alle andre lande. Gøbel ser en kombination af bevæggrunde, men nedtoner de humanistiske til fordel for økonomiske kalkuler. På det punkt ligger han i øvrigt i forlængelse af historikere som Ole Feldbæk og Svend Erik Green-Pedersen.⁶

Går vi til de vestindiske øer, udgav Louise Sebro i 2010 sin ph.d.-afhandling fra Lunds Universitet om etnisk identitet og social navigation blandt afrikanerne i 1700-tallet. Undersøgelsen tager eksplicit "udgangspunkt i afrocaribieres egne udsagn og handlinger og bygger således på dem som aktører, hvis stemmer træder frem i kilderne".⁷ Sebro's afhandling er et forsøg på at skrive dansk kolonihistorie 'from the natives point of view' – og vi accepterer her slaverne som 'natives' i Caribien. Tilsvarende forsøg på at inddrage 'de andres' perspektiv i den afro-amerikanske del af dansk kolonihistorie ligger bag Gunvor Simonsens analyser af slavernes relation til retsvæsenet i Vestindien og Pernille Ipsens analyser af intime relationer mellem danskere og afrikanere på Guldkysten.⁸ Niklas Thode Jensen har arbejdet med sundhedsforhold blandt slaverne og bidrog bl.a. i 2009 med en artikel i et temanummer af *Bulletin of the History of Medicine*, der behandlede koppevaccinationens komplekse historie uden for Europa i det 19. århundrede. På den måde blev forholdene i Dansk Vestindien indskrevet i en global sammenhæng.⁹

Den danske kolonialisme i Indien fik en grundig opdatering med Nationalmuseets Trankebarinitiativ, ledet af Esther Fihl. Resultaterne er blandt andet publiceret i et særnummer af de Indiske tidsskrift *Review of Development and Change*. Bidragene heri strækker sig fra den første danske ekspeditions ankomst i 1620 til vores dages turisme, og ikke alle bidrag begrænser sig til den beskedne danske handelsstation på Indiens østkyst, men søger ud i det omgivende sydindiske sam-

⁵ Michael Bregnsbo og Kurt Villads Jensen: *Det Danske Imperium. Storhed og Fald*, København: Aschehoug 2004.

⁶ Erik Gøbel: *Det danske Slavehandelsforbud 1792. Studier og kilder til forhistorien, forordningen og følgerne*, Odense: Syddansk Universitetsforlag 2008. Se især s. 139-42.

⁷ Louise Sebro: *Mellem afrikaner og kreol. Etnisk identitet og social navigation i Dansk Vestindien 1730-1770*, Lund: Lunds Universitet 2010, s. 19.

⁸ Se f.eks. Gunvor Simonsen: 'Legality outside the Courtroom: Practices of Law and Law Enforcement in the Danish West Indies at the End of the Eighteenth Century', *Quaderni Fiorentini. Per La Storia del Pensiero Giuridico Moderno*, s. 33-34, 2004-2005, s. 921-961; Pernille Ipsen: "'The Christened Mulattresses': Euro-African Families in a Slave Trading Town", *The William and Mary Quarterly*, 70:2, 2013 (under udgivelse).

⁹ Niklas Thode Jensen: 'Safeguarding slaves: Smallpox, Vaccination, and Governmental Health Policies among the Enslaved Population in the Danish West Indies, 1803-1848', *Bulletin of the History of Medicine*, 83:1, 2009, s. 95-124.

fund.¹⁰ En af bidragyderne til særnummeret, Karen Vallgård, har netop afsluttet sin ph.d. afhandling om danske missionærer under det britiske kolonistyre i slutningen af 1800-tallet. Hendes emne ligger således efter afslutningen på den formelle danske kolonialisme, men før Indien blev postkoloniale. Med udgangspunkt i postkolonial teoridannelse fokuserer Vallgård på de danske missionærers følelsesmæssige relationer til indiske børn, men et andet gennemgående tema er forholdet til den britiske kolonimagt. Var de 'fremmede' missionærer kolonimagtens forlængede arm eller repræsenterede de en mulighed for at undvige kolonimagten? Et godt og klassisk spørgsmål, som her rækker ud over en snæver national forståelse af dansk kolonihistorie.¹¹

Også når det gælder Nordatlanten, sker der noget. En gruppe historikere dannede i 2002 et netværk til at afdække Vestnordens historie – i daglig tale VNH-netværket. Netværket tager udgangspunkt i, at de vestnordiske landes fælles historie i dag ikke er kendt i sin helhed, og at man hidtil har forsømt at se området i et bredere perspektiv.¹² Netværkets seneste udgivelse er oversigtsbogen *Naboer i Nordatlanten. Hovedlinjer i Vestnordens historie gennem 1000 år*. I en tidligere udgivelse finder man Jens Chr. Manniches sammenligning mellem dansk kolonialisme i Grønland og britisk kolonialisme i Indien.¹³ VNH-netværket repræsenterer tydeligvis et forsøg på at gentænke historien om de danske kolonier i Nordatlanten i en ny og mindre dansk-national ramme. Hertil kan lægges Søren Ruds arbejde, som ud fra Foucaults begreb om 'guvernementaltitet' og med udblik til postkolonial teori i andre kontekster, analyserer den danske administration i Grønland i 1800-tallet.¹⁴ Hvis man savner noget i den nyere forskning i koloniale relationer i Nordatlanten, er det måske bidrag til forståelse af perioden efter 1945 – særligt med henblik på Grønland.

Historiefaglige analyser af Danmarks relationer til den post-koloniale verden i almindelighed er dog begyndt at dukke op. Mest markant er den omfattende analyse af dansk bistandspolitik, *Idealer og Realiteter*, der udkom som supplementsbind til serien *Dansk Udenrigspolitik Historie*. At også denne bog udkom som et

¹⁰ Esther Fihl og A. R. Venkatachalapathy (red.): 'Cultural Encounters in Tranquebar: Past and Present', *Review of Development and Change*, 14:1-2, 2009.

¹¹ Karen A. Vallgård: *Bringing Children Into the Fold. Danish Missionaries in Colonial South India, 1864-1918*, ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 2012; Karen A. Vallgård: 'Adam's Escape: Children and the Discordant Nature of Colonial Conversions', *Childhood*, 18:3, 2011, s. 298-315.

¹² Se Netværkets hjemmeside: <http://vestnordenshistorie.org/> (15.3.2013).

¹³ Jøn Th. Thor m.fl. (red.): *Naboer i Nordatlanten. Hovedlinjer i Vestnordens historie gennem 1000 år*, Tønder: Frodskapur 2012; Jens Chr. Manniche: 'Den Store og Den Lille Kolonialisme – Grønlands Kolonihistorie i Internationalt Lys?', *De Vestnordiske landes fælleshistorie*, Nuuk: Direktoratet for Kultur, Uddannelse, Forskning og Kirke, 2003, s. 117-24.

¹⁴ Søren Rud: 'A correct admixture: the ambiguous project of civilising in nineteenth-century Greenland', *Itinerario*, 33:2, 2009, s. 29-43; Søren Rud, 'Visse Klasser. Samfundsorden og Ledelse i 1800-tallets Grønland', *Temp*, 3, 2011, s. 130-55.

'appendiks' til den 'rigtige' udenrigspolitik historie kan naturligvis tages til indtægt for det synspunkt, at det koloniale og post-koloniale felt stadig er udgrænset fra danmarkshistoriens hovedstrøm.¹⁵ Men det er dog lige så bemærkelsesværdigt, at værket overhovedet blev udgivet. I denne forbindelse bør et bind af *Den jyske Historiker* med titlen *Historier om dansk udviklingsbistand* også nævnes. I et af bidragene forsøger jeg at analysere verdensbilledet hos danske bistandsarbejdere i Indien omkring 1950 og at vise dets rødder i en kolonial forestillingsverden. Et beskedent forsøg på at skrive historie på tværs af skellet mellem den koloniale og post-koloniale periode. I samme nummer findes en analyse af Danmarks helt store udviklingspolitiske flagskib, Noakhali-projektet i Bangladesh.¹⁶ Hvis man synes, at disse analyser stadig er for 'nationale' i deres udgangspunkt, kan man gå til tobindsværket *The Aid Rush. Aid Regimes in Northern Europe during the Cold War*. Selv om de fleste analyser her stadig er nationalt forankrede, optræder de i en eksplicit transnational og komparativ ramme.¹⁷ Et andet eksempel på en overskridelse af det snævert nationale perspektiv er Kristian Ravn Paaske-sens analyse af det noget problemfyldte fælleskandinaviske andelsprojekt i Nyerere's Tanzania.¹⁸

Endelig er historikere, litteraturforskere og antropologer begyndt at interessere sig for den nutidige relation til og brug af den koloniale fortid. Blandt de foretrukne emner er omgangen med den koloniale kulturarv og moderne turisme. Eksempler på denne tilgang findes i ovennævnte Trankebarinitiativ fra Nationalmuseet – eksempelvis i Kirsten Thisted's artikel om banale nationale fortællinger og 'postkolonial melankoli'¹⁹ – men også i andre sammenhænge. Helle Jørgensen har analyseret, *hvis* historie, der søges bevaret i Trankebar i dag, og hvem der kontrollerer processen. I hendes arbejder analyseres et interessant postkolonialt spændingsfelt mellem danske interesser – blandt andet repræsenteret ved NGO'er som Bestsellerfonden – det officielle Indien og lokalbefolkningen. Tilsva-

¹⁵ Christian Friis Bach m.fl.: *Idealer og Realiteter. Dansk Udviklingspolitik Historie 1945-2005*, København: Gyldendal 2008.

¹⁶ Niels Brimnes: 'Pragt og elendighed. Forestillinger om Indien hos skandinaviske læger og sygeplejersker under og efter den internationale tuberkulosekampagne 1948-51', *Den jyske Historiker*, 120, 2008, s. 18-35; Peter Brunbech: 'Noakhali – drømmen om det store projekt', *Den jyske Historiker*, 120, 2008, s. 73-92.

¹⁷ Helge Ø. Pharo and Monika Pohle Fraser (red.): *The Aid Rush. Aid Regimes in Northern Europe during the Cold War*. I-II, Oslo: Unipub 2008.

¹⁸ Kristian R. Paaske: 'A Bleak Chapter in Nordic Development Aid History?: the Nordic Co-operative Assistance Project in Tanzania', *Scandinavian Journal of History*, 35:4, 2010, s. 451-70.

¹⁹ Kirsten Thisted: 'Where once Dannebrog waved for more than 200 years. Banal nationalism narrative templates and post-colonial melancholia', *Review of Development and Change*, 14:1-2, 2009, s. 147-172.

rende har Astrid Nonbo Andersen analyseret strategisk brug af fortiden i relation til slavespørgsmålet i Dansk Vestindien.²⁰

Mange er nævnt og flere givetvis glemt. Alt i alt tegner der sig et billede af et levende undersøgelsesområde, hvor der publiceres ganske meget. Feltet er præget af mange publikationer i internationale tidsskrifter, og man må gå ud fra, at det afspejler et ønske om at være i dialog med international kolonihistorisk forskning.²¹ Der udvises tydelig interesse for og vilje til at forstå Danmarks koloniale relationer i bredere sammenhænge end den nationale, og for at anlægge de koloniseredes perspektiv. Endelig kan man spore en voksende interesse for at forstå Danmark i postkoloniale sammenhænge, hvad enten det er som bistandsdonor eller som leverandør af kulturarvsturister i Trankebar. Der er bestemt plads til forbedring og fortsat udvikling og opdyrkning af oversete områder. Men det er dette felt, som Lars Jensen skriver sig op imod i bogen *Danmark – rigsfællesskab, tropekolonier og den postkoloniale arv*.

”EN ANDERLEDES OG UDFORDRENDE OPTIK ...”

Nogle af ovennævnte værker er behandlet af Lars Jensen, flere er nævnt og nogle af dem optræder slet ikke, men *Danmark – rigsfællesskab, tropekolonier og den postkoloniale arv* følger sig på ingen måde ind i denne række af studier af egentlige koloniale og post-koloniale forhold med berøring til Danmark. Jensen skriver sig i bogstaveligste forstand *op imod* og ikke *ind i* det felt, jeg har skitseret ovenfor.

Hovedargumentet for at skrive bogen er samtidsdiagnostisk. Jensen ønsker:

dels at udfordre det underforståede selv- og andetsyn gennem en anderledes og udfordrende optik, og dels at vise, hvordan det, vi opfatter som globaliserings-tilpasningsproblemer i en mere åben (i hvert fald for os), men også mere kompleks post-koldkrigsverden, er en udløber af lange historiske tråde, der ikke kun er relevante i deres samtidshistoriske sammenhænge, men har forbindelse til vores egen globale nutid.²²

Synsvinklen er først og fremmest repræsentationshistorie.²³ Fokus er på den postkoloniale samtid, omend perspektivet rækker tilbage til begyndelsen på

²⁰ Helle Jørgensen: 'Remoteness and Development: Transnational Constructions of Heritage in a former Danish Trading Colony in South India', *History and Anthropology*, 23:2, 2011, s. 169-186; Astrid Nonbo Andersen: "'We Have Reconquered the Islands': Figurations in Public Memories of Slavery and Colonialism in Denmark 1948-2012', *International Journal of Culture, Politics and Society*, 26:1, 2013, s. 57-76.

²¹ Det bør dog retfærdigvis nævnes, at dette ikke er nyt. En tidligere generation af økonomisk orienterede kolonihistorikere, der blandt andet omfattede Ole Feldbæk og Svend-Erik Green Pedersen, publicerede ivrigt på engelsk og regelmæssigt i internationale sammenhænge.

²² Jensen: *Danmark*, s. 19-20.

²³ Jensen: *Danmark*, s. 56

Danmarks status som (moderne) kolonimagt med udsendelsen af en ekspedition til 'Ostindien' i 1618. Formålet synes at være at fremanalysere kontinuitet mellem Danmarks aktuelle ageren i det globale rum og vores ofte oversete fortid som kolonimagt. Jensen præsenterer sig selv som én, der bevæger sig "inden for cultural studies og postkoloniale studier".²⁴ Han vil med andre ord analysere Danmark i postkolonialismens optik. Men hvad er det egentlig for en optik?

'Postkolonialisme' er en af de -ismer, der vanskeligt lader sig entydigt definere, og en længere diskussion af dens mange bestemmelser hører ikke hjemme her. Men lad mig kort skitsere nogle væsentligste aspekter i min egen forståelse af postkolonialismen.

Postkolonialisme kan for det første ikke bestemmes simpelt periodisk. Den handler ikke blot om tiden efter afkoloniseringen, men snarere om de forbindelser, der går på tværs af denne. Den handler om, hvordan den koloniale fortid lader sig læse på ny i lyset af formel afkolonisering, men også om hvordan kolonialismen på en række mindre formelle områder stadig er blandt os. Bill Ashcroft formulerer sig ganske bestemt om dette: "Post-colonial discourse is the discourse of the colonized, which begins with colonization and doesn't stop when the colonizers go home. The post-colonial is not a chronological period (...)"²⁵ I det lys forekommer Grønland efter 1953, 1979 og 2009 at være et oplagt sted at analysere koloniale forestillingers vedholdenhed i en mere eller mindre post-kolonial kontekst.

Postkolonialisme indebærer et opgør med eurocentrismen, og den kritiserer det vestlige blik på den ikke-vestlige verden. Men den tror ikke på autentiske indfødte stemmer. Den er hverken vestlig eller ikke-vestlig, men *hybrid* og *tvetydig*. Det skyldes, at postkolonialisme er studiet af de vilkår, der hersker i en verden, hvor det ikke længere er meningsfuldt at adskille kolonisatorer og koloniserede.²⁶ Postkolonialismen er snarere interesseret i de måder, hvorpå begreber og institutioner udkrystalliseres eller forandres i det (post-)koloniale møde. Et yndet tema er således, hvordan koloniserede subjekter har overtaget og approprieret elementer fra kolonisatorernes kultur.²⁷ Den postkoloniale tilgang kan illustreres af to eksempler fra Indien. Partha Chatterjee har undersøgt, hvordan forestillinger om 'nationen' blev formuleret af elitære lag i Indien under indflydelse af, men også gennem afstandtagen til, den vestlige model, i det der for Chatterjee bliver et forsøg på at udforme "a 'modern' national culture that is nevertheless not Western".²⁸ Man kunne også nævne Chatterjee's landsmand og fælle fra *Subaltern*

²⁴ Jensen: *Danmark*, s. 15.

²⁵ Bill Ashcroft: *Post-colonial Transformation*, London: Routledge 2001, s. 12.

²⁶ Se f.eks. Robert Young: *Postcolonialism – an historical introduction*, Oxford: Blackwell 2001, s. 68

²⁷ Se f.eks. Ashcroft: *Post-colonial Transformation*, s. 4f.

²⁸ Partha Chatterjee: *The Nation and its Fragments*, Princeton: Princeton University Press 1993.

Studies gruppen, Gyan Prakash, der tilsvarende har analyseret, hvordan vestlig videnskab på en gang omfavnes og transformeres i en indisk kontekst.²⁹

Postkolonialismens optagethed af det hybride og det ambivalente hænger givetvis sammen med, at disciplinen i høj grad tegnes af personer, der selv er 'hybrider'. Postkolonialismens hovedfigurer er ikke 'nativister', men personer, der er dybt splittede mellem koloniale og postkoloniale erfaringer og aspirationer. Ofte er de født og opvokset i et (tidligere) koloniseret område, men har en flot karriere på de fremmeste vestlige universiteter. Det gælder således for palæstinensiske Edward Saïd, den indiskfødtte parsi Homi Bhabha og bengalske Gayatri Spivak. De tre regnes ofte for postkolonialismens første triumvirat.³⁰

Det er altså dette felt og denne tradition, Jensen skriver ud fra, og det er da værd at undersøge, hvad sådant et perspektiv kan bidrage med i en dansk historiefaglig kontekst.

FRA VORE GAMLE TROPEKOLONIER TIL MAGTUDREDNINGEN

Jensen serverer sin analyse i fire kapitler. Det første beskæftiger sig med fremstillingen af Danmark som kolonimagt i det klassiske værk *Vore Gamle Tropekolonier* fra 1952-53, men analyserer mere indgående og interessant Thorkild Hansens fremstilling i trilogien om slavernes kyst, skibe og øer. Næste kapitel ser på perioden fra Junigrundloven og til den danske kolonialismes formelle afslutning med indlemmelsen af Grønland som et dansk amt i 1953. Kapitlets tyngdepunkt ligger i en analyse af en række tekster fra den toneangivende embedsmand H. N. Rink, der var fortaler for en paternalistisk-protektionistisk kolonipolitik i Grønland. Bogens tredje kapitel ønsker at analysere den danske politik over for Grønland i efterkrigstiden og den danske udviklingsbistand som parallelle processer. Det er Jensens rimelige og interessante grundantagelse "at der er en stor grad af overlap mellem de diskursive forståelser, på trods af at litteraturen stort set har ignoreret disse overlap".³¹ Bogen afsluttes med et kapitel om mødet med den ikke-danske *anden* i Danmark, og handler både om grønlændere og om indvandrere i det hele taget.

Med sin postkoloniale optik bidrager Jensen med interessante perspektiver på debatten om Danmark og den (post-)koloniale verden. Det er først og fremmest forfriskende at have en bog i hånden, der – selv om Grønland fylder uforholdsmæssigt meget – tør bringe slavehandel og ulandsbistand sammen, og som har såvel *Vore Gamle Tropekolonier* som rapporter fra magtudredningen i litteraturlisten.

²⁹ Gyan Prakash: *Another Reason. Science and the Imagination of Modern India*, Princeton: Princeton University Press 1999.

³⁰ Young: *Postcolonialism*, s. 61-63.

³¹ Jensen: *Danmark*, s. 182.

Der er også gode kritiske pointer at hente. Et eksempel er påpegningen af begrænsningerne i Thorkild Hansens kolonikritik. Jensen viser overbevisende, hvordan Hansen romantiserer lægen Paul Iserts bestræbelser på at etablere en produktion af koloniale varer omkring de danske forter i Afrika som alternativ til slavehandelen.³² Jensen har blik for det modsætningsfyldte i, at Danmark kunne markedsføre sig selv som en bistandsdonor, der ikke var tilsmudset af en fortid som kolonimagt og alligevel begyndte bistandshjælpen i Indien og Ghana med henvisning til tidligere koloniale forbindelser.³³ Han påpeger fint, hvordan danskheden råder som den udtalte norm i den samfundsvidenskabelige integrationslitteratur, hvor 'befolkning' f.eks. altid synes at betyde etnisk dansk befolkning.³⁴

Jensen stiller også et rigtigt godt spørgsmål: Hvornår gik Danmark fra i egen selvforståelse at være en ganske almindelig – omend lidt beskeden – udplyndringskolonimagt til at være til at være en særlig humant indstillet kolonimagt? Det skete, svarer han, "nogenlunde samtidig med, at andre europæiske kolonimagter iscenesatte sig selv som humane kolonimagter, hvis ikke direkte så indirekte gennem påpegningen af egne relative fortræffeligheder i forhold til andre kolonimagters relativt uforsvarlige overgrebspolitik".³⁵ Det er en interessant iagttagelse, som dog kunne have fortjent at blive uddybet og underbygget mere, end Jensen gør.

ANALYSER AF ANALYSER

Men der er også svagheder. Og det er værd at bemærke, at en del af svaghederne er de samme, som er blevet påpeget i Edward Saïds gennembrudsbog *Orientalism*. Heri anklagede Saïd europæiske videnskabsfolk og forfattere for at beskrive og forstå Orienten gennem negativt ladede stereotype forestillinger, der i grundsubstansen var uforandrede fra starten af 1800-tallet til slutningen af 1900-tallet. *Orientalism* åbnede et enormt og frugtbart analytisk felt, men blev kritiseret for ikke at tilbyde læseren en bedre eller bare en anderledes forståelse af Orienten. Sådan er det også med Jensens bog om Danmark og den post-koloniale arv: Den analyserer og kritiserer det, der allerede er skrevet om dansk (post-)kolonihistorie, men den bidrager ikke med analyser af noget nyt uden for den eksisterende litteratur.

Min hovedanke mod bogen er således, at den begrænser sig til kritiske analyser af andres analyser uden at have en platform, hvorfra den kan udøve denne kritik, og uden selv at komme med et bud på en kolonihistorisk analyse. Dette ses bl.a. i behandlingen af den ledende embedsmand i Grønland Eske Brun. Brun er på en gang analyseobjekt og informationskilde. Bruns erindringer leverer op-

³² Jensen: *Danmark*, s. 53.

³³ Jensen: *Danmark*, s. 186.

³⁴ Jensen: *Danmark*, s. 235-37, 265.

³⁵ Jensen: *Danmark*, s. 85-86.

lysninger om den danske kolonipolitik, samtidig med at Brun som paternalistisk embedsmand er objekt for Jensen postkoloniale kritik. "Det er imidlertid værd at bemærke", skriver han, "at mens Brun forholdt sig kritisk til dele af den danske administration af Grønland, forblev han ude af stand til at se, at administratorerne, herunder Brun selv, udgjorde en væsentlig del af problemet".³⁶ Jensen benytter Brun til 'se' med, samtidig med at han ved, hvad Brun ikke kan se. På samme måde må man andre steder i bogen spørge, om der er tale om analyser *med* Rink eller *af* Rink – *med* den færøske historiker Hans Jacob Debes eller *af* ham.

Et beslægtet problem dukker op i en meget lang kritik af en DIIS-rapport fra 2007 om afviklingen af Grønlands kolonistatus i det første årti efter Anden Verdenskrig. Rapporten har en "slingrende tilgang" til forståelsen af de handlerum, der udviklede sig efter krigen. Den leverer en "forplumret fremstilling", og den er "helt ude af stand til" at se Danmarks position i relation til de øvrige kolonimagter. I den 30 sider lange kritik af DIIS-rapporten, er alle referencer på nær to imidlertid til rapporten selv: Den ene reference er til en undersøgelse af svensk bistandshjælp, den anden til en artikel om det postkoloniale Portugal. Jeg vil ikke afvise, at Jensens kritik kan være berettiget, men den havde unægteligt været mere interessant, hvis den var baseret på noget uden for rapporten – hvad enten det var Jensens egen eller andre forskeres mindre forplumrede og mere klartskuede behandling af forholdet mellem Danmark og Grønland i perioden 1945-54. Andre værker får samme skudsmål. *Idealer og realiteter* er ifølge Jensen præget af selvmodsigelser, og Lise Tøgebys rapporter om etniske minoriteter i Danmark mangler – til trods for at hun skriver for magtudredningen – "blik for magtperspektivet" og ender derfor også i "en selvmodsigende passage".³⁷ Det er naturligvis ikke tilfældigt, at de analyserede værker beskyldes for at være netop selvmodsigende. Selvmodsigelser kan man nemlig vise uden at forlade teksten.

Endelig beklager Jensen flere gange, at 'de andre' forbliver passive og tavse i de bøger, han analyserer; en klassisk og som regel berettiget postkolonial indvending mod den etablerede historieskrivning. I litteraturen om Grønland efter 1945 er grønlænderne "passive tilskuere til deres egen udvikling"; i den meget udskældte DIIS-rapport er "der ikke plads til koloniernes frisættelse som et kombineret resultat af koloniernes egne frigørelsesprocesser og europæernes gradvist svækkede greb om deres kolonier"; og i *Idealer og Realiteter* "forbliver ulandene stort set usynlige i fremstillingen".³⁸ Men det er et forhold, som Jensen intet gør for at rette op på. Der er ikke en slave, ikke en grønlænder, og ikke en modtager af dansk bistand, som kommer til orde takket være Jensens bog. Endnu en

³⁶ Jensen: *Danmark*, s. 190.

³⁷ Jensen: *Danmark*, s. 234. For kritikken af *Idealer og realiteter* som selvmodsigende se s. 220-24.

³⁸ Jensen: *Danmark*, s. 138 og 227.

gang kan vi konstatere, at samme problem gør sig gældende i *Orientalism*. Derfor er det også værd at citere indiske Aijaz Ahmads præcise kritik af Saïds bog:

But what is remarkable is that with the exception of Saïd's own voice, the only voices we encounter in the book are exactly those of the very Western canonicity, which, Saïd complains, has always silenced the Orient. Who is silencing whom, who is refusing to permit a historicized encounter between the voice of the so-called 'Orientalists' and the many voices that 'Orientalism' is said so utterly to suppress, is a question that is very hard to determine as we read this book.

Jensens post-kolonialt inspirerede kritik af den eksisterende litteratur om Danmark i den koloniale og post-koloniale verden indeholder gode pointer og er i mange tilfælde berettiget. Den bliver bare lidt kedsommelig i længden. Man tager sig selv i at sidde og længes efter én af de mange egentlige analyser af dansk (post-)kolonihistorie, som jeg nævnte i begyndelsen af denne anmeldelse.

NIELS BRIMNES

LEKTOR, PH.D.

INSTITUT FOR KULTUR OG SAMFUND

AARHUS UNIVERSITET

ET LANDBOSAMFUND I OPBRUD

Steen Busck: *Et landbosamfund i opbrud. Tradition og modernisering i Sundby sogn på Mors i tiden 1660-1800*. Forlaget Klim, 2011. To bind, 1295 sider.

■ GUNNER LIND

Hatten af for Steen Busck, som har skrevet et værk med en svimlende ambition. Det fremtræder ganske vist lavmælt som et bundt af enkelte historier om aspekter af livet i Sundby sogn. Men ambitionen med disse enkelte historier er at "at følge konkrete, almindelige bønders færden gennem alle de sammenhænge, de færededes i, og vurdere disse sammenhænges relative betydning for dem" (s. 5). Det lille "alle" fortæller os, at tilsammen skal de mange historier dække totaliteten, alt, det hele. De skal tilsammen danne *historien*, om end kun for et ydmygt hjørne.

Titlen meddeler, at denne helhedshistorie har et tema ud over tid og sted: Overgangen til nye tider, eller rettere, til *den nye tid*, fra "det traditionelle bondesamfund" til "moderniteten". Her er det den bestemte form, der afslører, at der endnu engang er tale om en totalambition.

Ambitionen er tilsvarende synlig i det høje generaliseringsniveau, som anlægges i de enkelte analyser. Sundby sogn analyseres ud fra en lang række generelle modeller for den vestlige verdens og det danske lands udvikling, og for bondesamfunds opbygning i almindelighed, i Europa og i Danmark.

Hatten af, kort sagt. Også for de basale kvaliteter, det store arbejde har. Vel-skrevet tekst, sammenhængende og klare fremstillinger, et omfattende kildegrundlag. Når jeg i det følgende først og fremmest vil bruge tid på de ting, jeg finder kritisable, giver det altså ikke noget helt retfærdigt billede af det store værk.

STRUKTUR OG MODEL

Totaliteten gribes, siger forfatteren i sin indledning, gennem en model med et dynamisk aspekt – moderniseringen – samt tolv sammenhængende begreber, der sammenfatter de vigtigste træk ved det traditionelle bondesamfund: husholdet, selvforsyningen, det begrænsede marked, de redistributive ydelser, slægten, landsbyfællesskabet, godset, stændersamfundet, fyrstemagten, patriarkalismen, religionen og traditionalismen.

Denne model er synlig i værkets disposition, men ikke i forholdet 1:1. De tre begreber med økonomisk retning står for eksempel i centrum i hele Del II, "Økonomiske forhold". Del II er delt i ni underafsnit med titler som "Gårdenes ydelser før 1720", "Varemarkedet efter 1720", "Ejendomsmarked, pengemarked og arbejdsmarked", og hvert af disse er igen i mange afsnit på tredje niveau. En massiv

afhandling i sig selv. Husstanden er det centrale begreb for fem underafsnit i Del III "Sociale forhold"; men begrebet 'slægten' når kun frem til overskrifterne som et sidetema i det sidste af underafsnittene om husstanden. Selv hvis man samler sammen, hvad der rundt omkring står om slægten, bliver det en dværg; og der er andre af de tolv grundlæggende begreber, der står næsten lige så svagt sammenlignet med den økonomiske kæmpe.

Det er altså ikke let at blive klog på, hvilken status vi skal tillægge de tolv begreber. På den ene side må det forstås sådan, at de ikke meningsfuldt kan reduceres til hinanden. På den anden side er de langt fra ligestillede. En tilsvarende tvetydighed omgiver modellen selv. Det gentages med forskellige formuleringer, at hverken modellen eller dens enkelte begreber aspirerer mod universel gyldighed; men der bruges også ord, som peger på, at for Sundby selv er modellen en del af undersøgelsens resultater. De tolv begreber er altså ikke bare heuristiske begreber, inspirerende overskrifter over delundersøgelser, der hver for sig skal nå så langt, som de nu kan.

Det dynamiske aspekt håndteres også varierende. I hovedsagen er den historiske dynamik spærret inde i en separat del V, "Opbrud". Hertil svarer den udtrykkelige, ofte gentagne, skelnen mellem et traditionelt bondesamfund, statisk inden for de behandlede tre-fire generationer, og modernitetens stadige bevægelse, som for alvor skydes i gang med landboreformernes omvæltning af ejendomsforholdene. Men der er også temaer, som bliver behandlet i kronologiske stadier uden for opbruddets tid, som varemarkedet i eksemplet ovenfor, og overgangen til den dynamiske modernitet er en ganske langtrukken forestilling. En hel generation før kronprins Frederik og hans mænd tvang og lokkede høj og lav på landet ud af de vante rammer, var der folk i Sundby sogn, der gik i gang med at lave om på kristendommen på måder, der med gode argumenter kaldes moderne. Traditionister var de i hvert fald ikke.

Der er altså nogle spændinger mellem de væsentligste eksplicitte udsagn om forandringernes rytme i tid, forskellige elementer i dispositionens ramme om beskrivelsen af forandringer, og dele af de historier, der fortælles. Man kan tolke det sådan, at en (svagere) dynamik kommer til syne, når et felt undersøges med særlig grundighed, som det er tilfældet med varemarkedet. Man kan også anlægge den tolkning, at enkelte aspekter, som varemarkedet og kristentroen, har en dynamik allerede før opbruddets tid, som ikke er andre beskåret. I begge tilfælde må man overveje, i hvor høj grad det undergraver værkets grundlæggende skelnen mellem en overvejende statisk traditionel fase og en dynamisk moderne.

Spændingerne omkring de strukturelle og kronologiske sider af modellen er mest af alt udtryk for hæderlighed. De enkelte historier er skrevet med det indhold og den opbygning, som bedst synes at gribe dem, såvel den store historie om sognet i hele perioden og de større og mindre historier, den store historie er bygget op af. Det har imidlertid ikke givet noget stærkt sammenhængende, modsigelsesfrit resultat. Slet ikke når det gælder forholdet mellem værkets indhold og den

forståelse af indholdet, der fremgår af dets metatekster. Historien om totaliteten er blevet til historier om mest muligt.

Værkets opbygning som et hierarkisk system af historier kan illustreres af overskrifterne for de fem afsnit om husstanden: "Husstanden. Et overblik"; "Husstandens enkelte roller og relationer. Ægteskabet"; "Børnene"; "De voksne unge"; "De gamle. Slægten. Sammenfattende om husstanden". På niveauet under kan man som eksempel give overskrifterne i afsnittet om børnene: "Begreberne 'barndom' og 'ungdom'"; "Fødsel, dåb og småbørn"; "Barnløshed"; "Ungdommen"; "Kærlighed til børn"; "Hyrdedrenge og piger"; "Gårdmandsbørn og husmandsbørn"; "Skolegang"; "Konfirmationen"; "Sammenfattende om barndommen". Under dette niveau kan man ofte nok finde ganske afsluttede beretninger og analyser. En vrimmel af store og små historier.

Jeg kalder afsnittene historier, for ganske vist rummer hvert afsnit en analyse af forhold i Sundby sogn, men fortælleformen er ikke spartansk analytisk. Hvert afsnit, også de små, er bygget op som en sammenhængende delfortælling, ofte med en indledning med generelle perspektiver. Formen er generøs, med detaljerig gennemgang af stoffet, omfattende inddragelse af stof fra forskningslitteraturen og gentagelser af oplysninger fra andre steder i værket. Som forfatteren gør opmærksom på i indledningen, lægger formen mere op til, at man læser enkelte underafsnit end tager den lange march gennem begge bind. I mine øjne er der ikke tvivl om, at bredden og rigdommen på detaljer og citater vil være noget af det, der giver værket blivende værdi. Man får så meget at vide om Sundby, at det må kunne genbruges på rigtig mange måder, ikke mindst komparativt. Og man kan finde det, man har brug for, takket være et omfattende person-sted-sagregister og en detaljeret indholdsfortegnelse (som dog lider af to siders forskydning fra virkeligheden fra side 939 og frem).

Værket er præget af, at der sammenfattes. Sjette og sidste del kaldes sammenfatning. Hver del, også sammenfatningen, har sin egen sammenfatning, og det har de fleste underafsnit også. Kun på laveste afsnitsniveau sammenfattes der ikke (altid). Der er ikke tale om falsk varebetegnelse, for sammenfatningerne har et kraftigt præg af opsummering, ikke af konkluderende diskussion. Som antydnet ovenfor er det ikke, fordi værket savner generalisering og abstraktion; men de er i høj grad indlejret på andre måder: i modellen, i den lange indledning, og i diskussioner i de enkelte afsnit. Der konkluderes ikke til overordnede, generelle resultater. Der fastlægges overordnede, generelle rammer, som de mange historier anbringes i. Det er ikke uden problemer, men det vil jeg vende tilbage til senere.

FÆSTEGÅRDENS YDELSER

At tage stilling til værket er altså i høj grad at tage stilling til vrimlen af historier på de to laveste afsnitsniveauer. Det må blive ved eksempler.

En rigtig god historie er den lange saga om fæstegårdens ydelser. Fra lovgivning til praksis på mange niveauer og i utallige varianter: som tendens, gennem

gode og dårlige år, på krongods og hos de forskellige private jordejere, og skilling for skilling hos Jeppe Jepsen på Søndergård. Værkets bredde og dybde kommer til sin ret. Vi får grundig og gennemtænkt besked om alle tænkelige aspekter af ydelseernes størrelse, art og fordeling, typiske træk og variationer, kilderne; og vi får opsummeret og generaliseret tværgående og over tid. Analysen kan støtte sig til de tilsvarende grundige analyser af andre sider af produktion, cirkulation og forbrug. Man bliver sandelig klogere på bondens ydelser i begge aspekter: som belastning for bondebruget og dets beboere og som ressource for stat, kirke og jordejere. Der er en herlig præcision i kortlægningen af forhold, vi godt kender i forvejen, som statens stigende indtægter og jordejernes faldende. Der er også stærke argumenter for mere uventede resultater som størrelsen af kirkens og skolens andel af ydelserne samt omfanget af den skattestigning, som de nye skatter i 1700-tallets anden halvdel tilsammen skabte.

Noget af denne historie vil være specifikt for Sundby, eller for Jeppe Jepsen, andet vil kunne genfindes andre steder, eller overalt i landet. Det kan i sagens natur ikke bestemmes ud fra Sundbys historie. Men historien om fæstegårdens ydelser demonstrer potentialet i det ekstremt dybtgående lokale studie. Den præcision, der er opnået, både kvalitativt og kvantitativt, gør det muligt at argumentere med langt større styrke for nye standpunkter.

MILITÆRET

Sundbys forhold til militæret kan tjene som eksempel på en historie, som det er svært at være lige så glad for. Den rummer bestemt tankevækkende stof om lokal praksis. Det er for eksempel interessant at se, hvor kaotisk godserne fungerede som administrative enheder i en egn, der ikke var præget af store, samlede ejendomme. Ligeledes at få et konkret tal for indrulleringen i landmilitsen, nemlig omkring en tredjedel af mændene i de relevante aldersklasser på et tidspunkt, hvor mange blev udskrevet. Eller at kunne læse om de interessante tolkninger af egne muligheder, som lokale privatmænd jævnt hen anlagde: Der er for eksempel proprietæren, som på egen hånd ophæver pligten til soldaterhold i sit skøde på en gård, der sælges fra, og der er en række eksempler på karle, der stort set behandles som salgbare livegne i kraft af stavnsbåndet. For slet ikke at tale om karlen, der købte et fripas for lånte penge, og som adskillige personer forsøgte at få kontrol med ved at have passet i pant. I de tilfælde, som beskrives, stammer kilderne fra de domstole, der tvang folk til at rette sig efter loven; men det ser ud til, at vi her får indblik i en måske udbredt afvigende forståelse af forholdet mellem offentlig ret og private aftaler, som ikke mindst kunne bruges til at udnytte de fattige og uvidende.

Mine indvendinger drejer sig om alt det, som Steen Busck ved om Sundby sogn, uden at der er kilder fra Sundby sogn, eller helt uden at det kan ses, hvad han bygger sine påstande på. Hvis man gennemgår de afsnit, der specifikt handler om forholdet til militæret, kan man i hovedtræk finde følgende om selve Sundby: En

grundig beskrivelse af, hvor mange og til dels hvem, der blev udskrevet i sognet til forskellige tid. En række sager om udeblivelse fra tjeneste. I alt henvises til ti personer, de fleste under Skånske Krig. En lang række eksempler på stridigheder i retten eller i forhold til embedsværket om udskrivning, altså om forskellige godsers og lægds forpligtelser eller enkelte mænds fripas, tjenstdygtighed med mere. Endelig nogle få historier om tidligere soldaters sociale konflikter, hentet fra tingbogen. Til de ting, der specifikt handler om sognet, føjer sig nogle højst relevante historier om soldater fra Mors, for eksempel om lidelser og tab under Store Nordiske Krig, om et vådeskud under øvelse med mere. Desuden, naturligvis, en del stof fra lovgivningen om udskrivning og landmilitis til beskrivelse af selve det militære system.

Men hvis man specifikt er i gang med at skrive historien om Sundby og militæret, hvorfor skal vi så vide, at der i 1702 var en karl i Lødderup, der anlagde sag mod sin korporal for et uberettiget slag med siden af en kårde, eller at der i 1701 var en sergent, der forsøgte at hverve en karl i Thisted med vold, eller at Jens Holmgaard har fundet en klage fra godsejere i Ringkøbing amt over befalingsmændenes behandling af de udskrevne soldater?

Mit gæt er, at Steen Busck er en god gammeldags dansk antimilitarist og følger det magtpåliggende at beskrive forholdet til militæret som så konfliktfyldt som muligt. Han er ikke tilfreds med det, han faktisk finder. I Sundby dokumenterer kilderne i hovedsagen, at det kneb en del med lysten til virkelig at drage i krig, og at udskrivningen efter hartkorn var et nulsumsspil med et uendeligt antal konflikter mellem jordejere, bønder og karle, mellem klasser og inden for klasserne. Men forfatteren vil gerne have et billede af forholdet mellem karlene og soldatervæsenet, der rummer mere dramatisk konflikt end det indirekte vidnesbyrd, der kan hentes i karlenes klare tendens til at søge at slippe for udskrivning. Derfor skal vi høre om sager, der ikke kan findes af samme art i Sundby. Og derfor får vi udokumenterede påstande, som at "Munderingen [...] har sikkert forekommet morsingboerne ret latterlig" (s. 476), "Det var og blev tilsyneladende en social skam at være national soldat" (s. 486), og "Militærets agenter drog rundt, fandt sig en bondekarl, drak ham fuld og trykkede hvervepenge i hånden på ham" (s. 489).

Den sidste påstand kommer i forbindelse med to sager, hvor bondekarle har taget hvervning, men deres godsejere prøver at holde på dem. Den ene gør det med arrest og retssag, den anden med uvist udbytte ved at sende et tæskehold af sine bønder efter de hvervende korporaler. De historier kunne man lige så let skrive med et andet fortegn. De kunne skrives som fortællinger om, at tjenesten som hvervet soldat, som stavnsbundne værnepligtige ikke måtte antage, kunne stå for dem som et attraktivt alternativ til livet som karl på landet, men at godsejerne skred ind med alle midler mod udbryderne. En fortælling, der ikke ville være uinteressant i lyset af værkets hovedspørgsmål om traditionalisme og opbrud. Men, gudbevares, enhver har jo sine fordomme.

KONKRETE MENNESKER OG DERES RELATIONER

Jeg indledte med at rose værkets håndværksmæssige kvalitet. Det betyder dog ikke, at der ikke er metodiske spørgsmål at diskutere. Et af målene med et så grundigt værk, hedder det i indledningen, er at give "mulighed for at følge konkrete, almindelige bønders færden gennem alle de sammenhænge, de færdedes i, og vurdere disse sammenhænges relative betydning for dem" (s. 5). Det sker. Nogle af værkets mest informative og overbevisende dele kommer rundt i mange sider af enkelte menneskers liv, mest alsidigt om Peder Lassen, hovedmanden i den kontroversielle "Kyssesekt". De fleste fortællinger om konkrete bønders færden er imidlertid underordnet den analytiske model. Det er fortællinger om de dele af deres liv, der falder inden for bestemte aktiviteter; og de sammenhænge, de beskrives i, er modellens analytiske sammenhænge langt mere, end de er relationer mellem mennesker.

Det er bestemt en velprøvet og på mange måder velfungerende form for fremstilling og analyse, men det er også et metodisk valg med konsekvenser. Sammenlignet med værker med en beslægtet ambition som David Sabeans og Hans Henrik Appels er der aspekter af bøndernes liv, som kommer til at stå svagere. Det er ikke så meget personerne, for de begrænsede rekonstruktioner fokuserer på de dele, hvor netop disse personer er spændende, og historierne er generøst skrevne med mange sideblik på forskellige sider af personens liv. Det, der kommer til at stå svagere, er personen som centrum i et netværk af relationer til andre: slægt, venner, herskab, handelspartnere.

Sundby-værket rummer en principiel kritik af Sabeans ekstremt relationsbaserede model. En stor del af forskellen er imidlertid knyttet til arbejdsmetoden. Både Sabea og Appel bygger deres analyser på en omfattende overførsel af kildeoplysninger til computer. Steen Buscks massive undersøgelse er grundlagt så langt tilbage, at den bruger andre tekniske hjælpemidler, så vidt jeg da kan se. Den videnskabelige produktionsteknologi har imidlertid indflydelse. Computeren gør det realistisk at integrere tusindvis af små oplysninger om personer og deres forbindelser, så det bliver reelt muligt regelmæssigt at se personerne i alle deres sammenhænge og sætte fokus på relationerne mellem dem. Uden den bliver dette stof hele tiden anekdotisk og havner på laveste niveau i undersøgelsens strategi.

Virkningerne af teknikken trækker naturligvis i begge retninger. Det er langt fra umuligt, at de undersøgelser, der fra begyndelsen er lagt an på at indfange relationerne mellem mennesker, skubber dem alt for langt frem på scenen. Men jeg er i hvert fald sikker på, at betydningen af alle typer af stabile og halvt stabile relationer, som afstamning, besvogring, samhandel, venskab og bekendtskab, er dramatisk underbetonet i analysen af Sundby sogn. Undersøgelsen er lagt sådan an, at de ikke kan blive rigtig synlige. Plads i modellen med de tolv begreber har de heller ikke, undtagen slægten, og den gøres der ikke meget ud af, som før nævnt. Når jeg er sikker på, at interpersonelle relationer ikke står centralt nok i analysen, er det på grund af den rolle, som de hele tiden har i de konkrete fortæl-

linger. Det vrimler med nær og fjern slægt, naboer, tidligere bofæller, kærester og måske-kærester og så videre og fremdeles. De er aktører og påvirkere på tværs af de felter for social organisation, der udgør de fleste af elementerne i Steen Buscks model.

KILDEKRITIK

Et anderledes metodisk spørgsmål er kildebehandlingens svingende kvalitet. Der er masser af eksempler på metodisk sikker refleksion over kildematerialets potentialer. Men der er også en generende tilbøjelighed til at give op over for kildeproblemer af generel karakter. Et godt eksempel er skifterne. Steen Busck gør selv opmærksom på, at de ikke nødvendigvis registrerede alt, hvad en afdød efterlod. Blandt andet blev der aldrig skiftet en båd, selv om andre kilder fortæller om mange både. Men talrige steder i værket får vi alligevel oplysninger fra skifterne som om de var den åbenbarede sandhed: "[Christen Pedersen] var veludstyret og havde flere personlige ejendele end sin husbond, som døde fem år senere" (s. 471). Hvis skifterne ikke generelt kan tages bogstaveligt, så burde vi have haft en forklaring på, hvorfor disse to skifter kan læses bogstaveligt.

Det er naturligvis et voldsomt krav, at de mange historier skal annoteres med kildekritiske betragtninger og det svulmende sidetal svulme yderligere, men jeg kan ikke se, hvordan man kan lade være. En del af det kan uden tvivl afvikles som generelle analyser. Et godt bud på en forklaring på bådene kan for eksempel være, at både dengang som nu gerne blev ejet i lav, fordi de alligevel skal håndteres af flere, og at lavet i stilfærdighed skiftede medlemmer uden at det blev synligt, at andele egentlig burde skiftes. Et godt bud på håndtering af et dødsbo er, at arvingerne fjernede personlige ejendele og løsøre så langt, som det var troværdigt i forhold til skiftemyndigheden, så ethvert skifte skal betragtes ud fra, hvilke arvinger der var, og hvor de var, og hvilke nærmere eller fjernere personer, der stod for skiftet. Når der blev registreret mange personlige ejendele efter en karl som Christen Pedersen, kunne det være fordi han ikke havde sine arvinger på stedet, mens en gårdmands enke og børn omgående ville stikke næsen i kisterne. Det står altså til troende, at karlen havde mange personlige ting, men er uklart, hvordan det var med hans husbond.

På lignende måde håndteres de mange kilder, der var indlæg i egen sag. Vidnesbyrd i retten, bønner og klager til myndigheder og så videre. Jævnt hen gøres der opmærksom på disse udsagns karakter, og det antydes, hvordan den vel forståede egeninteresse kan have påvirket dem; men refereret bliver de. Også her er der altså et klart blik for kildernes natur, men en form for resignation over for de problemer, de rejser. Ansvarer bliver faktisk spillet over på læseren: Vil du tro på det her? Og selv om det kan være sjovt at tænke videre over kildesituationen, som jeg selv lige har gjort med skifterne, er enhver læser dog meget ringere stillet som kritiker end den forfatter, der har arbejdet så mange år med disse kilder. En ændret strategi over for disse kildespørgsmål ville imidlertid have skabt en meget

anderledes bog. Der ville være færre simple historier om konkrete mennesker og flere faglige analyser med mere abstrakte og generelle resultater.

DET KONKRETE OG DET GENERELLE

Forholdet mellem det konkrete og det generelle er i det hele taget det, der mest af alt er værd at diskutere i forbindelse med dette værk.

Værket forholder sig, med Sundby Mors som udsigtspunkt, eksplicit til en mangfoldighed af generelle hypoteser om bondesamfundet i tidlig nyere tid, såvel i Danmark som Europa generelt – i nogen grad bondesamfund overalt. De vigtigste kan ordnes i to komplekser, et økonomisk med Marx som ankerfigur, og et kulturelt, hvor Weber ofte anes i horisonten, men hvor mange skikkelser fra den antropologiske og sociologiske forskning i bønder spiller en rolle. De to komplekser danner også en synlig forskningskronologi. Det økonomiske kompleks er forbundet med 1960ernes og 1970ernes diskussion om bondeøkonomi og om overgangen til kapitalisme og forholder sig eksplicit til en række af tesaerne fra disse diskussioner. Det kulturelle kompleks er især i dialog med David Sabeans, Peter Henningsens og Palle O. Christiansens værker fra 1990'erne og frem.

Det kan ligne en opskrift på indre modsætninger, men i praksis hersker der en betydelig harmoni i fremstilling og tolkninger. Forklaringen får man, når man på side 1133 kommer til værkets sammenfatning. Her er det udviklingen frem mod "det moderne kapitalistiske samfund, forstået som en fuldt udviklet markedsøkonomi med den produktive kapital som grundlæggende økonomisk form", der er det centrale spørgsmål på det øverste abstraktionsniveau. Værket er, uden udtrykkelig påberåbelse af Marx på dette punkt, bundet sammen af marxismens fundamentale hypotese om en stærk sammenhæng mellem alle sider af samfundslivet med den materielle produktionsorganisation som nøgle til forståelsen.

Den kulturelle analyse kan ret gnidningsfrit sættes ind i denne grundtolkning, fordi Steen Busck vælger tilgange, der deler den strukturalistiske grundfigur og hovedtrækket i kronologien, altså skellet mellem træg traditionalisme og dynamisk modernitet. Sammenbindingen lettes naturligvis af de mange forskningshistoriske sammenhænge mellem Marx og antropologien, og mere konkret af den rolle, marxistisk prægede antropologer og kulturhistorikere, først og fremmest Eric Wolf, spiller for værket.

Karikeret sagt bliver Det Traditionelle Bondesamfund lig med Feudalismen og Overgangen til Kapitalismen bliver lig med overgangen til den kulturelle Modernitet. Det er mine store bogstaver, men de er sat på i værkets ånd.

Der er meget godt at sige om denne model. Den gør det muligt at udsige rigtig meget af interesse om Sundby på Mors, og den åbner for at Sundby finder sin plads blandt andre vigtige cases. Hvis videnskaben skal være et konstruktivt fælles projekt, er der meget fornuft i at lade sin analyse bygge på så respekterede og anvendte bidrag til forståelsen af de vestlige samfunds historiske udvikling og bøndernes placering i den.

Prisen er naturligvis, at det trækker i retning af meget tradition og lidet opbrud for værkets eget vedkommende. Til dels på en måde, som er betænkelig. Et godt eksempel kan findes i kapitlet om "Huuset". Her samles analyser af alle sider af dette flersidige begreb: bygning, bolig, husstand, familie, ægteskab. Fokus er dog på husstanden, der i overensstemmelse med megen kulturhistorisk forskning tillægges en enorm betydning. "Individet var intet i sig selv løsrevet fra huset", hedder det (s. 391).

Dokumentationen for det er en anekdote om tatere, fortalt til Tang Kristensen 1889, samt Helge Paludans artikel om familia i højmiddelalderen. Fra de nærliggende dele af teksten kan inddrages Werner Rösener, også om middelalderen, Danske Lovs formulering af en ret for "Verdslig- og Huus-Stand", samt en læsning af tingbogens brug af ordet "Huus": "Bag tingbogens gengivelse af bøndernes bemærkninger fornemmer man en forestilling om et sammenhængende, næsten organisk hele af ting og levende væsener. Stedet var ikke kun et sted, bygningerne ikke kun bygninger og tingene ikke kun ting, som de er det for os. Det hele var be-sjælet og havde navn efter sin husbond [...]" (s. 390).

Jeg tror såmænd gerne på, at forestillingen om husstanden var vigtig. Ikke mindst forestillingen om husbond, som var kernen i juraen og gav husstanden navn. Vi kender jo denne forestilling så mange steder fra. Men når forestillingen uden rigtig dokumentation tillægges så voldsom en betydning, som tilfældet er, er det allerede forberedt på siderne før, hvor Sabea får på hattepulden for sin individcentrerede tolkning. Det generelle tolkningsmønster fastlægges som et valg før analysen af kilderne. Sådan er fremgangsmåden i småt og stort helt op til den overordnede model med de tolv begreber.

Der er ikke noget forkert i at antage en teoretisk model som et udgangspunkt, der ikke skal diskuteres, i stedet for at se den som en hypotese, der skal prøves af. Men så prøver man den ikke. Undersøgelsen bliver en retssag, hvor anklagedes skyld er udgangspunktet, og afgørelsen given. Hvis modellen er stærk og velartikuleret og engagementet i den højt, er der ikke mange muligheder for at bryde rammerne. Man får et værk med mange sammenfatninger, men ingen konklusioner. Værket her vil få betydning, for det fortæller så meget; men ikke den betydning, det kunne have fået med en mindre grad af ortodoksi.

GUNNER LIND

PROFESSOR

SAXO-INSTITUTTET, AFDELING FOR HISTORIE

KØBENHAVNS UNIVERSITET

MARXISMENS MANGE ANSIGTER

Mathias Hein Jessen, Nicklas Weis Damkjær, Thomas Palmelund Johansen, Eva Krause Jørgensen og Esben Bøgh Sørensen (red.): *Marxismen efter Marx. Tolv strømninger i det 20. århundrede*, Frydenlund 2013, 239 s.

■ BERTEL NYGAARD

Hvor er den rigtige Marx? Denne nye bog, *Marxismen efter Marx*, er redigeret af en gruppe kandidat- og ph.d.-studerende ved Idéhistorie på Aarhus Universitet som frugten af et tydeligvis inspirerende kandidatseminar. På forsiden kan læseren gå på opdagelse i ni støvede fotografier, stillet op som en firkant i tre rækker à tre billeder. Ved første øjekast ligner billederne hinanden. Når man går tættere på, viser de sig at være ret så forskellige. I midten er ét af de velkendte, ikoniske billeder af den ældre Karl Marx, der smiler imødekommende bag sit fyldige, gråhvide skæg. De otte omkransende billeder viser nogle af det 20. århundredes kendteste politiske ledere og tænkere iført Marx' skæg. Lenins sammenbidte målrettethed findes i det ene hjørne, Adornos bedrøvede blik og tresserbriller i det andet. I et tredje hjørne falder Louis Althusser's tydeligt plagede ansigt i øjnene. Ingen af dem ligner nogen, der selv har valgt at klæde sig festligt ud i Marx-skæg. Den lyst- og driftsanerkendende Herbert Marcuse ser langt mere tilpas ud i sit nye antræk.

Udklædningslegen gemmer også på et sagligt budskab: Det gælder ikke bare om at finde tilbage til Marx – den store tænker, en filosofihistorisk 'klassiker', kapitalismens grundigste kritiker – ved at søge bag om den marxisme, der i hans navn tænkte videre ad nye veje og agerede politisk på et væld af måder. Man må også anerkende marxismens virkningshistorie i egen ret. Her sker det ikke i den gammelkendte, stalinistiske stil med en humorforladt ikonrække udført i beton og stål, hvor perspektiv og rækkefølge var fastlåst: Marx' ansigt bagest, dernæst Friedrich Engels, så Lenin, til nogle tider derpå også Stalin, hvis ikke rækken fortsatte helt til Mao. Denne bogforside viser i stedet virkningshistorier i flertal – mange marxismer.

Legen med det grafiske signalerer også, at her ikke serveres pavelige dogmer: Du må selv tænke. Sigende nok angiver forsideillustrationen ikke noget klart begyndelsespunkt. Skal mit fortolkende blik starte hos den ældste herre i midten, i ét af hjørnerne, for oven eller ned, til venstre eller højre? Man kunne næsten tro, at det er med vilje, redaktionen har kludret i den ellers meget enkle billedforklaring (s. 4). Dette ville i det mindste være i tråd med én af implikationerne af denne bog: at her ikke præsenteres færdige løsninger, men snarere – for nu at

bruge et udtryk fra ét af Marx' hyppigst citerede skrifter – en række mulige *ledetråde* til videre studier.¹

Alligevel ligger der selvsagt valg bag denne bog, både i redaktørgruppen og hos de enkelte bidragydere. Overordnet forekommer beslutningerne ganske rimelige, om end måske også ind imellem mere konventionelle og velkendte, end man kunne ønske. Snarere end den afgørende nytænkning findes her på godt 200 sider tolv kapitler med introduktion til gamle travere – heriblandt dog også nogle stykker, vi ikke har hørt meget om på det seneste. Efter en introduktion til grundtanker hos Marx selv bevæger vi os fra Anden Internationale-marxismen i Tyskland og Rusland over Mao, Gramsci og Lukács videre til Frankfurterskole-miljøet, der fylder en del her: Horkheimer, Adorno, Benjamin og Marcuse får hvert deres kapitel. Derefter rundes antologien af med 1970'ernes to stridende skoler på de danske universiteter: kapitallogikken og Althusser-marxismen.

Det erklærede formål har været at "medtage så bred en vifte af marxistiske tænkere som muligt" (s. 13). Sådan en formulering sætter straks den mavesure kritiker i gang med at opregne 'mulige' marxister, der ikke har noget kapitel i bogen: Karl Korsch, situationisten Guy Debord, Jean-Paul Sartres marxistiske skrifter, rådskommunisten og Lenin-kritikeren Anton Pannekoek, den italienske 'arbejderist' Mario Tronti, den peruvianske marxist José Carlos Mariátegui – ja, listen er uendelig. Men måske lever ikke alle disse op til redaktionens forståelse af, hvad der kendetegner en 'tænker'?

Som det vil fremgå af de nævnte marxist-navne, har redaktionen dog også indsnævret sig til det, der betegnes som de mest "indflydelsesrige" marxistiske tænkere (bagsiden). Dette udvælgelseskriterium må imidlertid forstås noget elastisk, hvis det skal omfatte både den tænkende politiker Mao og den kulturkritiske tænker Adorno – der hverken var tænkere eller indflydelsesrige på de samme måder. Mao tænkte ikke mindst med henblik på sin revolutionære politiske praksis. Hvis man vil finde politisk praksis hos Adorno, skal man snarere søge i selve tænkningens kritiske karakter eller i tekstlig performativitet. Og Maos indflydelse som magtfuld partileder, statsmand og politisk kultfigur står uhyre fjernt fra Adornos kritiske magtundsigelser. Bogen lægger dog tydeligt hovedvægten på store, kendte tænkere af Adornotypen – altså de tænkere, der forholdsvis ubesværet kan (gen-)indlemmes i en idéhistorisk kanon.

Antologien standser bevidst et stykke før år 1980, hvilket også vil sige: før redaktørernes levetid. Dels fordi her er tale om et stykke intellektuel genopdagelseshistorie for den unge generation, dels af den mere pragmatiske grund, at nogle af de relevante nyere retninger er skildret i en lidt tidligere, ganske fin udgivel-

¹ Karl Marx: 'Zur Kritik der politischen Ökonomie' (1859), *Marx Engels Werke*, bd. 13, Berlin: Dietz 1971, s. 7.

se, der ligeledes har baggrund i det århusianske idéhistorikermiljø: *Venstrefløjens nye tænkere*.²

Hvor den sidstnævnte bog var skrevet af den yngre generation selv, er *Marxismen efter Marx* hovedsagelig forfattet af ældre, veletablerede specialister. Otte af de i alt elleve mandlige forfattere til bogens kapitler er født i 1950'erne eller før. Det er de ældre akademikere, der beretter om gamle dages idéer for de unge. Og de unge har endda her selv bedt om at blive oplyst. Det er intet under, at de fleste af bidragene er karakteriseret ved veloplagt fortælleglæde, overblik og et gennemfordøjet stof. Ind imellem er stoffet måske endda nærmest fordøjet lidt rigeligt. Nogle læsere kunne måske savne et skvæt af den livfulde begejstring, der opstår i den forårsgrønne intellektuelle åbenbaring.

Først og fremmest indebærer denne forfatterskare dog, at bogen er kendetegnet ved et højt niveau af ekspertise: Det er politologen Curt Sørensen, der kort og koncist i to kapitler fortæller om de strategiske og teoretiske diskussioner i *Anden Internationale*, han først udforskede med stort held i det omfangsrige skrift *Marxismen og den sociale orden* fra 1976.³ Gramsci-kapitlet er af specialisten Gert Sørensen.⁴ Studenteroprøreren Mihail Larsen skriver om Marcuse. Et overblik over 1970'ernes kapitallogiske marxisme – eller: *kritpoløk'en* som den også blev kaldt for at skelne kapitallogikernes læsninger af Marx' økonomikritiske skrifter fra *histomat'erne*, der stadig troede på den historiske materialisme som universalhistorisk analyseramme – leveres af Hans-Jørgen Schanz, der for fyrré år siden etablerede sig som dansk frontfigur for denne retning. Hans skråsikre affærdigelse af al marxisme mellem Marx' egne skrifter og kapitallogikernes læsning af dem er forbløffende velkonserveret. Heldigvis er hans pen dog blevet betragteligt lettere, siden han 1973 udgav debutværket med den berømte, spiritusprøveegnedede titel: *Til rekonstruktionen af kritikken af den politiske økonomis omfangslogiske status*.⁵ Og der er flere eksempler.

² Jon Rostgaard Boiesen m.fl.: *Venstrefløjens nye tænkere*, Århus: Slagmark 2011.

³ Curt Sørensen: *Marxismen og den sociale orden*, Århus: GMT 1976. Jf. også senere beskæftigelser med emnet, bl.a. 'Den historiske materialisme i lyset af nyere diskussion om social handlen og social objektivitet', *Politica* 23:1 (1991), s. 20-41; *Marx' klasseanalyse som en integreret og flerdimensional magtteori*, Århus: Institut for Statskundskab 2002; og senest hans nye storværk i tre bind, som er under udgivelse, og hvoraf kun det første, omfattende bind endnu foreligger: *Stat, nation, klasse: Socioøkonomisk udvikling, stats- og nationsbygning og udvikling af regimeformer og massepolitik i Central- og Østeuropa samt Rusland*, København: Frydenlund 2012.

⁴ Gert Sørensen: *Gramsci og 'den moderne verden' eller spørgsmålet om praxisfilosofiens autonomi*, København: Museum Tusculanums Forlag 1993.

⁵ Hans-Jørgen Schanz: *Til rekonstruktionen af kritikken af den politiske økonomis omfangslogiske status*, Århus: Modtryk 1973. Jf. også hans doktorafhandling *Til rekonstruktionen af kritikken af den politiske økonomis omfangslogiske status*, Århus: Modtryk 1981; hans *Marx i tilbageblik efter Murens fald*, Århus: Modtryk 1994; foruden Jørgen Carlsen m.fl.: *Karl Marx og den moderne verden*, København: Gyldendal 1984.

At tage de gamles tilgange op kan være meget værdifuldt, ikke blot for at lære dem at kende, men også for at spørge kritisk til senere tiders fremherskende dogmer: Marxismen fik rollen som en signifikant *anden* fra 1980'erne og frem, ikke kun samfundspolitisk, men også for mange af de nyere akademiske strømninger – både blandt de nye bud på fashionabelt langhårede teorier og i de kredse, der vragede de teoretiske åndfuldheder til fordel for det håndgribeligt empiriske. Og den voksende afstand i tid kom efterhånden til at sløre fjendebilledet. Da jeg selv begyndte på universitetet i anden halvdel af 1990'erne, var de væsentligste nuancer for længst forsvundet. Alligevel så mange af 'de voksne' sig i stand til at karakterisere dette emne ganske frejdigt som én stor, tankeskadelig monolit – eller bare som anledning til en hurtig vits. De og mange andre kunne have betragtelig nytte af nogle timer i selskab med denne nye bog. Om ikke andet, så kunne de måske lære deres egen teoretiske baggrund bedre at kende ved at driste sig til at se fjenden i øjnene.

Denne nye bogs redaktører i det nordårhusianske kryds mellem Nordre Ringgade og Randersvej oppe ad bakken er heller ikke alene i deres bestræbelse på at trænge ind i den forkætrede, gamle marxisme. Det klareste eksempel på akademisk-marxistisk renæssance er vel nok miljøet omkring det London-baserede videnskabelige tidsskrift *Historical Materialism*. Det begyndte i 1997 og udkommer nu fast fire gange årligt med bidrag fra en række fag, især politologi, sociologi, filosofi og æstetiske fag, men ofte også økonomi og historie. Dette tidsskrift lægger desuden navn til en efterhånden omfattende og hastigt voksende serie af bøger med lignende emner, foruden en række internationale konferencer. Kernen i redaktionsmiljøet er yngre forskere fra Storbritannien og Nordamerika, men tidsskriftet samler et ret imponerende internationalt netværk, især inden for den engelsktalende verden, men også uden for den. Den årlige, særdeles velbesøgte konference i London afholdes i 2013 for tiende gang. Og gennem de seneste år er der opstået lignende konferencer i Nordamerika og Indien.⁶

Mens dette formentlig er det omfangsrigeste eksempel på en revitaliseret marxisme med udgangspunkt i nyere akademikergenerationer, er det langt fra det eneste. Nok er der stadig dele af det internationale akademisk-marxistiske miljø, der snarere synes at overleve end at forny sig, f.eks. det nu 75 år gamle, nordamerikanske tidsskrift *Science and Society*. Det britiske *New Left Review* og dets forlag Verso formår derimod stadig at sætte dagsordener på tværs af fagskel og statsgrænser, og den kerne af dets redaktører, der var unge i tresserne – Perry Anderson, Robin Blackburn, Tariq Ali med flere – har længe syntes bevidst at satse på en generationsoverdragelse. Uden for den engelsktalende verden synes fornyelsesprocesserne også at være godt i skred. Den fransktalende intellektuelle verden, der også her fortsat synes at holde sig for sig selv, røber lignende re-

⁶ Jf. <http://www.historicalmaterialism.org/> (8. april 2013).

lationer mellem de 'gamle' og de 'nye', f.eks. i tidsskrifterne *Actuel Marx* og *Contretemps*.⁷

De Århus-studerendes lille, dansksprogede enkeltpublikation er sammenligneligt med disse udenlandske fænomener i sit grundprojekt, om end selvsagt hverken i sin skala eller sit format. Sammenstillingen med de udenlandske paralleller giver dog også anledning til kritiske refleksioner over de rammer og det udsyn, der kendetegner den nye danske publikation og dens baggrund i et bestemt akademisk miljø. Det er for eksempel tankevækkende, at udgiverne dels ikke nævner internationale paralleller, dels ikke synes at dele det internationale udsyn, der kendetegner dem. Det hele er meget snævert dansk, for ikke ligefrem at sige: århusiansk i sine læsninger af de gamle tekster. I hvert fald er det slående, hvor mange af bidragyderne der har deres udspring på Aarhus Universitet, hvis ikke som nutidigt ansatte så som tidligere studerende. Devisen synes at være den gammelkendte, der da også kendetegnede meget af 1970'ernes danske studenter-marxisme: Hjemmegjort er velgjort.

Og hvor de unge marxister i andre lande enten trækker på kontinuerlige elementer af marxistisk tænkning og forskningspraksis eller selv insisterer på at se tilbage på de gamle tanker for atter at aktualisere tænkningen og skue frem, er det slående, at denne nye bog i det store hele nøjes med at se tilbage. Det handler her først og fremmest om at modtage røster fra de fortidige klassikertænkere selv – formidlet af kyndige fortællere, der antages at være tættere på de åndelige kilder end de unge selv.

Viljen til at lære af de gamle er bestemt prisværdig. Mere betænkelig kan man nok være ved, hvor andægtigt tavst de unge synes at skulle lytte og gruble imens. I hvert fald hvis målet er at genaktualisere den marxistiske tænkning her 35 år efter, at selveste Althusser proklamerede en krise for marxismen – og, sigende nok, over et århundrede efter, at Benedetto Croce erklærede den for død og borte. Marxismen er blevet begravet og er genopstået for ofte gennem sin lange historie til, at vi behøver stole på de seneste årtiers utallige dødsattester over den. Så måske kunne denne bog alligevel vise sig som et varsel om dristigere marxistisk nytænkning for det 21. århundrede. I så fald vil det være godt, at man på baggrund af denne fine oversigt ikke endnu engang skal begynde fra miskundskab.

BERTEL NYGAARD

LEKTOR, PH.D.

INSTITUT FOR KULTUR OG SAMFUND

AARHUS UNIVERSITET

⁷ <http://actuelmarx.u-paris10.fr/> : <http://www.contretemps.eu/> (8. april 2013).

temp

TIDSSKRIFT FOR HISTORIE

NR. 6 2013

ARTIKLER

Jørn Borup

Global populærbuddhisme 13

Knud Knudsen og Tore Mortensen

Jazz som transnational populærkultur

Fra en lokal biotops perspektiv 27

Sigrid Øvreås Svendal

Alles øyne på Broadway

Amerikansk innflytelse på musikalscenen i Norge 54

Peter Bugge

Cliff til Bratislava!

Rock, pop og andre vestlige impulser i 1960'ernes

tjekkoslaviske ungdomskultur 68

Pablo R. Cristoffanini

Mexican Film

From National to Transnational and Global 89

William M. Knoblauch

MTV and Transatlantic Cold War Music Videos 102

Andreas Steen

China Pop

Love, Patriotism and the State in China's Music Sphere 115

Anders Troelsen

Tigertanks, Maginotlinjer og imperiedrømme

Om historiebruk i populærkulturens nye darling: computerspillet 139