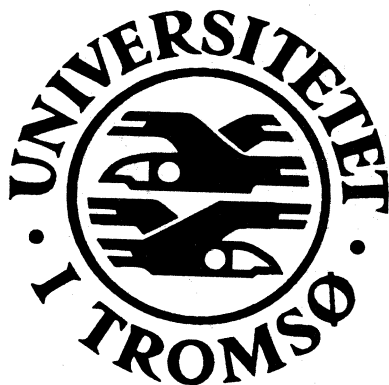


**"SAFTUTPRESSEREN":
Russisk rocktekst i politisk brytningstid;
seks tekster av Konstantin Kinčev.**

Av Yngvar B. Steinholt



FAG: RUSSISK
GRAD: CAND. FILOL.
STED: UNIVERSITETET I TROMSØ
ÅR: MARS, 1996

Tilegnet Svava.

INNHOLD:

Forord	6
A: Innledning	
A-I: Vårt prosjekt	8
A-II: Våre kilder	10
Kapitel 1: Bakgrunn	
1.1: Rock, politikk og kulturdebatt	
1.1.1: Rockens vei til Sovjetunionen	14
1.1.2: Rockens politiske vesen	15
1.1.3: Makthavernes holdninger og reaksjoner	18
1.1.4: Kulturdebatten	25
1.1.5: Konklusjon	28
1.2: Kort historikk	
1.2.1: Generelt	30
1.2.2: Sekstitallet: Uskyldens tid	31
1.2.3: Syttitallet: Rocken inn i det offisielle kulturliv	35
1.2.4: Åttitallet: New-wave og gryende musikalsk egenart	37
1.2.5: Nittitallet: Hva nå?	38
Kapitel 2: Alisa og "Doktor Kinčev"	
2.1: Kinčev — en kort presentasjon	41
2.2: Alisa — en kort presentasjon	42
2.3: Kinčevs forfatterskap	44
Kapitel 3: Tekstpresentasjon og analyse	
3.1: Tekstene i originalspråklig versjon	48
3.2: Pre-perestrojka. Album: "Ėnergija" og "BlokAda"	56
3.3: Perestrojka-perioden. Album: "Šestoj lesničij" og "Šabaš"	69
3.4: Post-perestrojka: Album: "Dlja tekh, kto svalilsja s luny" og "Černaja metka"	85

Kapitel 4: Konklusjon

4.1: Endringer i presentasjonen av tekstens budskap	98
4.2: Endringer i tekstens politiske og/eller allmenmenneskelige budskap	100
4.3: Budskap og politisk realitet	101

B: Kildereferanser

B-I: Sitert og omtalt litteratur	103
B-II: Siterte og omtalte plateutgivelser	107

*A sentence should be like a serpent
Quick with a sting in its tail
String me a line that has meaning and depth
There's no small talk with walky talkies
Small talk stinks.*

(Bauhaus, 1980)

*Milk stain on your collar!
Call yourself a punk, punk?
And Robeson sang to general strikers
And Mayakovsky didn't need those amplifiers.
Hmm... Those boys cooked without electricity.
Know what I mean, Mr. Practicality?
(...)*

(The Three Johns, 1989-90)

FORORD

Idéen til denne avhandlingen og dens problemstilling ble unnfanget i Taškent, Uzbekistan i november 1991. Fire norske russiskstudenter på ferietur fra Moskva satt og ventet på beskjed om sin forsinkede flyavgang til studiebyen. Flybensin var mangelvare og avreisen ble derfor fire dager forsinket. Til hjelp i vår venting var en bunke nyinnkjøpte plater med russisk musikk, deriblant Alisas "Ènergija" og "BlokAda". Det av teksten som dengang lot seg oppfatte, vekket en interesse for russisk rocktekst som i tiden etter bare har blitt sterkere.

Spørsmålet meldte seg straks: Er ikke ungdoms- og populærkulturen i Sovjetunionen et oversett kapitel i forståelsen av det moderne Russland og dets innbyggere? Under oppholdet i Moskva la man merke til at en mann som Boris Grebenščikov og hans band Akvarium var et begrep og nøt respekt hos mennesker i alle aldre og fra høyst forskjellig bakgrunn. Kunne virkelig rock i Russland ha hatt innflytelse langt utover de snevre ungdomsmiljøene? Dette måtte være et interessant tema å gå i dybden med.

Når tekstforfatter skulle velges falt ikke vårt valg på Grebenščikov, men på en annen, mindre anerkjent stjerne på den russiske rockhimmel. Kinčev var en man rynket på nesen av, en ikke helt stueren, provokativ bajas, var ofte tilbakemeldingen man fikk når man nevnte navnet for en russer. Men ved nærmere undersøkelse av tekstene var vårt inntrykk et annet, og ettersom også Kinčev og bandet hans, Alisa, var aktive gjennom tre politiske perioder, var valget klart.

Vi har i den følgende avhandling satt av en betydelig del til å beskrive rockens forhold til politikk, sovjetisk rocks opphav og historie, myndighetenes forhold til den i de ulike perioder, hvordan motstanderne av den har argumentert og hvordan fenomenet tross all motbør klarte å markere seg som en selvstendig og viktig retning i sovjetisk kulturliv. Fordi vårt tema enda er lite fokusert på, og kjennskapen til det begrenset, har vi funnet det nødvendig med et så utførlig bakgrunnskapitel. For å få en bedre forståelse av de tekster vi skal behandle, kreves det et innblikk i det miljø disse tekstene er skrevet i.

Vi har gjennomgående benyttet vitenskapelig transkripsjon med *-kh-* for kyrillisk *-x-*. Kun originaltekstene foreligger i kyrilisk font. Fotnoter er satt nederst på gjeldende side. Kildehenvisninger opptrer i parentes i teksten, der forfatters etternavn, verkets utgivelsesår, sidetall og evt. stikkord fra verkets tittel inngår. Litteraturlisten er begrenset til sitert og omtalt litteratur. Fordi vi også har sitert sangtekster og sang- eller platetitler, har vi funnet det nødvendig med en egen liste over platerreferanser, der

platene inneholder relevante opplysninger som ikke inngår i våre litterære kilder. Denne opptrer umiddelbart etter litteraturlisten.

Vi vil benytte denne anledningen til å takke Tamara Lönngren og Ol'ga Komarova for deres hjelp med oversettelsen av tekstene og identifiseringen av ordenes stilistiske valør, samt Andrej Korel'skij for hans beskrivelse av tilstanden i russisk rock i nittiåra. Takk også til alle andre som har kommet med innspill, korrigert feil, oppmuntret og på annet vis bidratt til denne avhandlingen, dere vet hvem dere er.

A. INNLEDNING

A-I: Vårt prosjekt.

Da skuespilleren, sangeren og poeten Vladimir Vysockij i mars 1985, fem år etter sin død, ble offisielt anerkjent i Sovjetunionen og det statlige sovjetiske plateselskapet Melodija startet utgivelsen av sytten LP-plater i serien "Na koncertakh Vladimira Vysockogo", hadde en ny generasjon musikere og tekstforfattere allerede meldt sin ankomst i sovjetisk musikkliv. De arbeidet innen en musikkgenre importert fra Vesten — rock. Navn som Boris Grebenščikov, Aleksandr Bašlačev, Dmitrij Revjakin, Mikhail Borzykin, Jurij Čevčuk, Viktor Coj, Konstantin Kinčev m.fl. skulle komme til å skrive tekster for åttitallets urbane ungdom.

I likhet med annen russisk litteratur i perioden fra stagnasjonsperiodens slutt og fram til i dag har også rockteksten fjernet seg fra en markert politisk tematikk. Vi skal i denne avhandlingen følge en av de tekstforfatterne innen russisk rock som har vært aktiv gjennom hele denne perioden fylt av dramatiske samfunnsendringer, og undersøke om vi i hans tekster kan finne budskapsmessige og andre endringer betinget av de skiftende politiske forhold.

Til nærmere undersøkelse har vi valgt ut én tekst fra hver av bandet Alisas plateutgivelser, i alt seks, fra 1987 til 1994. Disse albumene inneholder tekster av Konstantin Kinčev skrevet i perioden 1984-93. Tekstene er plukket ut dels for sin politiske tematikk, dels etter hvor sentrale de er for bandet Alisas og Konstantin Kinčevs produksjon. Et slikt utvalg kan nødvendigvis ikke bli helt dekkende, men bør være tilstrekkelig til å gi det bilde vi behøver for å besvare de spørsmål vi stiller oss i denne avhandlingen.

På grunn av forfatterskapets spesielle art vil vi måtte forholde oss til en relativt usikker datering av tekstene. Det gitte albumets utgivelsesår gjenspeiler nemlig ikke nøyaktig tidspunktet teksten er skrevet på. Ikke bare skal teksten settes musikk til og øves inn før en innspilling, men bandet har ofte måttet vente i opptil tre år for å få de ferdige sangene ut på plate. Dette var særlig et problem ved bandets tre første utgivelser, da det sentarbeidende Melodija var eneste tilgjengelige plateselskap. Innspillingene lot seg imidlertid spre via magnetizdat¹ mens de var forholdsvis ferske. Vi vil gjennom de kilder vi har tilgjengelige, forsøke å gjøre tidfestingen så nøyaktig som mulig.

¹Lydbåndproduksjon og -distribusjon, ofte illegal. Se avsnitt 1.2.2.

Den nevnte forsinkelsesfaktor vi her har å gjøre med, bidrar til å betinge hvilken periode den enkelte tekst må sies å tilhøre. Vi har valgt å foreta en inndeling som følger, altså med én tekst fra hver plateutgivelse:

- | | | |
|-----------------------|-----------------------------------|--|
| 1. Pre-perestrojka: | "Ėnergija" | (Kassett: 1985-86, plateutgivelse: 1988) |
| | "BlokAda" | (Kassett :1987, plateutgivelse: 1989) |
| 2. Perestrojka: | "Šestoj lesničij" | (Kassett: 1989, plateutgivelse: 1990) |
| | "Šabaš" | (Kassett 1991, plateutgivelse: 1991, CD: 1993) |
| 3. Post- perestrojka: | "Dlja tekh, kto svalilsja s luny" | (Plateutgivelse: 1993) |
| | "Černaja metka" | (Plateutgivelse:1994) |

Følgelig vil tekstene "Sokovyžimatel'" og "Kompromiss" representere periode 1, "Tyr, tyr, tyr — totalitarnyj rëp" og "Čuju gibel'" periode 2 og "Respublika" og "Durak" periode 3. Disse tekstene representerer seks av i alt 50 som er skrevet av Kinčev for bandet Alisa og utgitt på plate. De øvrige 44 tekstene vil utgjøre en lest bakgrunn for vår analyse, og der innholds- eller uttrykksrelaterte tekster finnes, vil vi kunne hente inn en eller flere av disse til støtte for vårt arbeid.

Vi vil gjennom vår analyse søke å besvare følgende spørsmål:

1. På hvilken måte gjenspeiler den politiske virkeligheten seg i den gitte tekst fra den gitte periode?
2. Betingen den politiske virkelighet på noe tidspunkt måten tekstens budskap kommer til uttrykk på?
3. Kan tekstenes eventuelle politiske budskap sies å være det samme i alle perioder, eller endrer også det seg som en følge av de samfunnsmessige endringene?
4. Stemmer det i vårt tilfelle at politikkenes rolle i teksten og dens budskap svekkes i perioden etter perestrojka, og kan en slik utvikling i noen grad sies å være betinget av endringene i politiske forhold?

Vi vil rette hovedfokus mot den enkelte teksts eventuelle politiske budskap. Hva som måtte være betinget av Kinčevs personlige utvikling og utvikling som tekstforfatter, vil vi søke å skyve i bakgrunnen. Det er den politiske realitets innvirkning på teksten i de ulike periodene vår oppmerksomhet først og fremst vil være rettet mot. Vi tar heller ikke mål av oss til å felle noen dom over tekstenes diktertechniske kvalitet. At vi i vår avhandling i liten grad benytter termene *lyrikk*, *poesi* og *dikter* i vår omtale av Kinčev og hans verk, betyr ikke at vi anser disse som upassende. Vi har funnet ordvalget *tekst*

ogtekstforfatter mer naturlig innen en rock-kontekst, uten at dette er ment som en nedvurdering av det verk vi beskjeftiger oss med.

Vår analyse av hver enkelt av Kinčevs seks tekster vil begynne med en beskrivelse av tekstens formelle struktur og dens formelle elementer og grep med betydning for vår videre analyse. Vi setter oss altså ikke fore å gi en uttømmende beskrivelse av tekstens formspråk, men vil befatte oss med dette i den grad vi finner det relevant for vår forståelse av den enkelte tekstens budskap. I neste trinn vil vi gå over i en innholdsanalyse som sammen med våre funn i gjennomgangen av tekstens form vil utgjøre basis for vår tolkning av tekstens budskap. Her vil vi, i den grad det lar seg finne, legge vekt på tekstens politiske budskap. Hver av de seks tekstene vil bli presentert på originalspråket og i vår oversettelse før vi presenterer vår analyse i tråd med ovenfor gitte beskrivelse.

Vestliginspirert ungdomskultur som rock er enda en forholdsvis ubeskrevet del av sovjetisk og russisk kulturhistorie. Vi har derfor ansett det som nødvendig å sette av avhandlingens første kapitel til en innføring i rockens utvikling i Sovjetunionen og makthavernes og utøvernes forhold til den. I denne innføringen vil vi også forsøke å vise hva som gjør sovjetisk og russisk rock til et interessant område, ikke bare kulturhistorisk, men i visse tilfeller også litterært.

A-II: Våre kilder.

Vi vil her gi en kort presentasjon av vår avhandlings hovedkilder, og redegjøre for vår bruk av dem. Vi vil også kommentere verk om emnet vi har valgt ikke å legge vekt på, og våre motiver for dette.

I vårt første kapitel er Timothy W. Rybacks "Rock Around the Bloc, a History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union" (Ryback, 1990) vårt grunnverk. Gjennom 250 sider dekkes tiden fra 1945 henimot 1990. Forfatteren går grundig og saklig til verks, gir et nyansert bilde av forholdene og særegenhetene innen hver enkelt av de østeuropeiske statene, av myndighetenes reaksjoner, av ulike band og deres betydning og av østeuropeisk og sovjetisk ungdoms hverdag. Ryback underviste høsten 1984 i amerikansk kultur ved Karl Marx Universität i Leipzig. Han ble imponert av østeuropeisk og sovjetisk rocks vitalitet og utbredelse og fikk således ideen om å skrive fenomenets historie. For videre informasjon om, og karakteristikk av, dette verket henviser vi til Wiliam B. Husbands anmeldelse (Husband, 1990).

Alekseev, Burlaka & Sidorov: "Kto est' kto v sovetskom roke, illjustrirovannaja enciklopedija otečestvennoj rok-muzyki" (Alekseev, Burlaka & Sidorov, 1991) har vært hovedkilde til vår omtale av Alisa og andre band, samt til informasjon om mengden av store og viktige band i de ulike periodene. Boka gir en alfabetisk oversikt over de viktigste sovjetiske band fram til inngangen til nittitallet, med detaljerte oversikter over besetninger, diskografier og historikker. Forfatterne gir seg ikke inn på kvalitative vurderinger, og teksten er preget av saklighet og objektivitet.

Mark Yoffes "Russian Hippie Slang, Rock-n-Roll Poetry and Stylistics: The Creativity of Soviet Youth Counterculture" (Yoffe, 1991) består av deler av dennes doktoravhandling i filosofi ved University of Michigan, 1991. Avhandlingen gir viktig informasjon om den sovjetiske hippiekulturen og stilretninger som gikk forut for denne, og omhandler sov-rock i et egen avdeling med fokus på konsept, litteratur og artistroller. Ikke fullt så sentralt for oss er dens, likefullt interessante, unike ordbok i russisk hippie-slang.

I tillegg til disse tre sentrale verkene baserer vi arbeidet på en rekke kortere og mer spesifikke artikler som utdyper sider ved vårt emne disse ikke beskjeftiger seg større med, eller utfyller, utdyper eller konkretiserer momenter fra disse. Vi vil av plasshensyn ikke kommentere alle de mindre artiklene, og henviser i disse tilfellene til vår litteraturliste (B-I). To artikler har imidlertid fått stor betydning for vårt innledningskapitel. Det dreier seg om Pedro Ramets "Rock Counterculture in Eastern Europe and the Soviet Union" (Ramet, 1985), som gir et verdifullt teoretisk grunnlag for forholdet mellom rock og politikk i en østeuropeisk/sovjetisk kontekst, og Pedro Ramet & Sergej Zamaščikovs "The Soviet Rock Scene" (Ramet & Zamaščikov, 1990), som har vært en av de viktigste støtteartiklene til Rybacks historikk.

Ett verk av den russiske rockkritikeren Artemij Troitskij har vi valgt å skyve helt i bakgrunnen. Det utgjør for oss kun et lest grunnlag og er ikke benyttet som kilde for vår avhandling. Det dreier seg om "Back in the USSR, the True Story of Rock in Russia" (Troitskij, 1987). Boka er et interessant og viktig førstehåndsdokument fra en innsider i åttiåras russiske rockmiljø, men forfatterens personlige forhold til de beskrevne artistene og til russisk rock som fenomen, samt hans idealistiske begeistring, hindrer ham i å nå en tilstrekkelig grad av saklig nøkternhet. Dette er nok også betinget av hans ønske om å forsvare en kulturretning som har vært aktivt motarbeidet av sovjetiske myndigheter i en årrekke, og det har utvilsomt vært både viktig og befriende at noen fra dette miljøet har fått "slå tilbake". Dessverre har forfatterens kjærlighet til miljøet og utøverne og hans hissige angrep på rockens motstandere farget verket i så stor grad at det blir vanskelig å håndtere i en faglig

sammenheng. Vi henviser forøvrig til Richard Stites' anmeldelse i *Slavic Review* (Stites, 1989).

Flere verk om vårt emne karakteriseres av de samme mangler som Troitskij's hovedverk, og er derfor blitt benyttet i vår avhandling i så liten grad som mulig. Dette gjelder i første rekke: "Tusovka, Who's Who in the New Soviet Rock Culture" av samme forfatter (Troitskij, 1990) og Igor Zajcev: "Soviet Rock: 25 Years in the Underground + 5 Years of Freedom" (Zajcev et. al., 1990). Idet vi går over til kilder for vårt andre kapitel vil vi behandle nok et slikt tilfelle.

Det foreligger kun et meget begrenset kildemateriale til hjelp for oss i å gi en beskrivelse av utviklingen i Kinčev's forfatterskap. Foruten våre egne inntrykk etter å ha lest hans produksjon i det aktuelle tidsrommet, har vi kun ett verk til rådighet: "Zvezdy rok 'n' rolla #1: Konstantin Kinčev" (Baranovskaja, 1993). Dette verket har én stor fordel, men dertil også et par problemvoldende trekk. Fordelen er en fyldig samling intervjuer av både Kinčev og øvrige i Alisas besetning, samt leserbrev og artikler som spenner over tidsrommet 1986-92. Nina Baranovskajas biografiske artikkel "Po doroge v raj", som ventes å være et av bokas bærende elementer, er derimot tidvis sterkt personlig farget og inneholder en rekke dårlig etterprøvede opplysninger. Baranovskaja var fra 1986 tekstsensur for Leningrad rock-klubb, headhunted til stillingen av liberale styremedlemmer på grunn av sitt positive forhold til rockmiljøet, med beskjed om å være streng nok til ikke å bli avsatt for tidlig (Baranovskaja, 1993: 10).

At forfatteren setter av et innledningskapitel til å skrive om seg selv, er ganske betegnende for artikkelens behandling av sitt emne. Tross dette rommer den en god del materiale av relevans for oss. Vi vil imidlertid utvise forsiktighet i vår bruk av den og gjennomgående søke å verifisere dens påstander i bokas øvrige kildemateriale. I tillegg til det vi har nevnt ovenfor, inneholder boka også en samling av alle Kinčev's tekster fram til utgivelsen. Sammenholdt med Kinčev's egen, noe mindre tekstsamling (Kinčev, 1994) oppviser den dessverre flere steder manglende avsnitt, trykkfeil og layoutmessig inkonsekvens².

Kinčev's tekster er i hovedsak hentet fra forfatterens egen samling "Teksty" (Kinčev, 1994), en samling utvalgte tekster på rundt åtti sider. Fire av de tekstene vi behandler eller gjengir utdrag fra, er ikke tatt med i denne samlingen, og vi har derfor måttet

²Plateinnspillingene og "Teksty" (Kinčev, 1994) stemmer overens i langt større grad enn tilfellet er med denne samlingen. Eksempelvis opererer den med ulikt antall vers i "Totalitarnyj rjps" delkomponenter.

bruke tekstbilaget til "Zvezdy rok-n-rolla #1, Konstantin Kinčev" (Baranovskaja, 1993) som tilleggskilde. Dette gjelder tekstene "Sokovyžimatel", "Kompromiss" og "Vozdukh". "Durak" er for ny til å inngå i den siste samlingen og vi har derfor benyttet teksten fra folderen til "Černaja metkas" CD-utgave (Alisa, "metka", 1994).

"Lyriske strukturer" (Kittang & Aarseth, 1980) vil i analysedelen av vårt prosjekt være vårt grunnverk. Vårt valg av fagtermer vil således være gjort ut fra dette verk. Termenes definisjoner kan sammenholdes med forfatterens ordoversikt (Kittang & Aarseth, 1980: 270-275). Tillegg til eller avvik fra grunntermene vil være markert med fotnoter. Når det gjelder fenomener særegne for russisk poesi, støtter vi oss på Boris O. Unbegauns "Russian Versification" (Unbegaun, 1983). Parallellismebegrepet er hentet fra Roman Jakobson (Jakobson, 1979).

KAPITEL 1: Bakgrunn

1.1: Rock, politikk og kulturdebatt.

1.1.1: Rockens vei til Sovjetunionen.

Etterkrigstidens ungdoms- og populærkultur, deriblant rock, er ansett som en vestlig kreasjon, men dens spredning østover er på ingen måte unik innen rekken av kulturelle fenomener. Den ene vestlige kunstretningen etter den andre har nådd det store riket i øst, og de russiske kunstnere, poeter og forfattere har ikke bare adoptert disse, men også forstått å gi dem et særegent russisk preg.

Rocken oppstod i USA på midten av femtiåra av en undertrykt etnisk samfunnsgruppes folkemusikk. Denne musikkarten, blues'en, ble adoptert av representanter for hvit amerikansk underklasse, mye grunnet sin protest og sine opprørske kvaliteter, og den muterte lydmessig ved elektrifisering av instrumentene. Kommersielle interesser sikret seg raskt kontroll med "stjernene", men klarte ikke holde tritt med det stadige oppkommet av nye beslektede musikalske former, der det opprinnelige opprørselementet stadig ble ført videre.

Turen østover tok tid, og rocken gjorde seg ikke synderlig bemerket i Sovjetunionen før i første halvdel av sekstitallet og da i sin nordengelske form, representert ved The Beatles. I de første åra etter Stalins død var det først og fremst jazz som strevde med å få innpass i det sovjetiske kulturliv. Etter at jazz ble offisielt legalisert i 1955, gled rockemusikken inn i sovjetiske ungdomsmiljøer i dens skygge. Skillet mellom rock og jazz var ikke for markant, og jazzband la gjerne inn et og annet Rock'n'Roll-nummer blant sine versjoner av vestlige jazzforbilder. Khruščev, som hadde et heller konservativt kultursyn, avskrev både jazz og rock: "Ta nå disse dansene som er så populære nå. Noen av dem er fullstendig upassende. Du vrikker på en bestemt del av anatomien, unnskyld uttrykket. Det er uanstendig." (oversatt etter Ramet & Zamaščikov, 1990: 150).

Ingen importert kulturform vil kunne bli livskraftig i et samfunn hvor man ikke har de nødvendige forutsetninger for dens eksistens. Frambruddet av ungdomskulturen i Vesten må sees på bakgrunn av sosiale endringer i etterkrigssamfunnet. Uten at det fantes en tilsvarende utvikling i Sovjetunionen i den tiden rocken nådde sovjetborgerne, kan det vanskelig forklares hvordan den fant grobunn her.

Frambruddet av populærorienterte mot- og subkulturer i Sovjetunionen kan framstilles som et krisefenomen. Under den såkalte stagnasjonsperioden på seksti- og syttitallet foregikk det faktisk en jevn vekst i livsvilkår og levestandard, noe som førte til en spontan utvikling i samfunnslivet generelt. Sovjetsamfunnet hadde simpelthen vokst ut av sin institusjonelle struktur. Makthaverne fikk problemer med å kontrollere en stadig mer heterogen masse av urbane borgere, som etterhvert dannet en rekke motkulturelle og subkulturelle grupper, hvorav mange var helt eller delvis uforenlige med offisiell ideologi (Bushnell, 1990: 277). Derfor, da tonene fra Liverpoolgruppa The Beatles tidlig i sekstiåra nådde sovjetiske storbyer, fant de grobunn, og fra den spirte rockekulturen og de første russiske rockeband fram.

1.1.2: Rockens politiske vesen.

Allerede Platon uttaler i "Staten", bok IV: "Vi må ta oss vel i vare for å innføre en ny type musikk, da den lett kan bringe alt og alle i fare. For forandrer man musikken, så blir også statens høyeste lover rokket" (Sitert i Ramet, 1985: 149).

At rocken som musikkform har en betydelig politisk funksjon, nedarvet fra blues, har det vel knapt noen hensikt å bestride. Vi skal, før vi tar for oss sovjetstatens og dens kulturelites reaksjoner på rockens komme, se litt nærmere på de politiske virkninger rock gjerne bringer med seg. Uten denne bakgrunn kan partiets og kulturbyråkratens reaksjoner bli vanskelige å forstå.

Pedro Ramet framstår som en av de første seriøse forskere som har beskjeftiget seg med rock som kulturelt fenomen i østeuropeisk og sovjetisk sammenheng. Han har blant annet sett nærmere på rockens politiske betydning som motkultur i Østeuropa og Sovjetunionen. I sin artikkel "Rock Counterculture in Eastern Europe and the Soviet Union" (Ramet, 1985) tar han utgangspunkt i tesen om at videreføringen av et gitt politisk system avhenger av en vellykket sosialisering av ungdommen, og prøver bl.a. å vise hvordan rocken i disse landene har kunnet bidra til å underminere det kommunistiske systemet. Han støtter tanken at kulturelle forandringer gjerne medfører forandringer i den sosiale struktur, noe som understreker at hverken estetiske eller holdningsmessige variabler er politisk nøytrale (Ramet, 1985: 150).

Artikkelen er skrevet i 1985, før "den nye tenkning" og glasnost' gjorde seg gjeldende i det sovjetiske kulturliv, men i ettertid virker den ikke mindre troverdig. Snarere frister den til å fatte nye konklusjoner med hensyn til rockens rolle som en politisk pådriver

for demokrati. Jeg ønsker ikke å bruke Ramets artikkel til å gi denne delen av populærkulturen en avgjørende rolle i de politiske endringer, men vil også senere i innledningen komme inn på rockens motsosialiserende funksjon.

Ramet poengterer videre at rockmusikken ikke i seg selv er antisovjetisk, slik det hyppig er blitt hevdet fra offisielt sovjetisk hold, men at den har en tradisjon uløselig knyttet til generasjonsmessig og sosial protest og fokuserer på individets frihet. Denne funksjonen passer svært dårlig med det offisielle kultursyn og Partiets ideologi generelt. Han fortsetter med å liste tre viktige forhold som gjør musikk i sin alminnelighet spesielt egnet til å fremme sosial kritikk og politisk protest:

firstly, that music is a kind of esoteric language, whose messages, however clear to the target audience, may be excused as "entertainment" where unsympathetic listeners are concerned; secondly, that music creates a feeling (whether limited or intense) of collective solidarity among concert listeners (Woodstock serving as an obvious example, or the "Armenian Woodstock" at Yerevan, as a less well-known one); and thirdly, that music has long served as a kind of escape valve (as the blues-genre exemplifies), with the possibility always existing that an escape valve may be transformed into a beacon for mobilizing opinion. (Ramet, 1985: 151)

Motkultur defineres i vår sammenheng vidt, som enhver kultur som utfordrer Partiets offisielle kultur, og som har sitt grunnlag i en enkelt, legitim, generell interesse. På grunnlag av denne definisjonen finner Pedro Ramet fire hovedgrupper av motkultur innen kommunistisk politisk sammenheng:

political dissent and opposition, including peace movements, feminists and ecological groups; religious alternatives, (...); criminality and social deviance, (...); and foreign culture importations, particularly via the youth. (Ramet, 1985: 151)

At det tidvis og stedvis har eksistert et intimt samarbeid mellom to eller flere av disse gruppene, kan illustreres med den øst-tyske kirken, som ved flere anledninger stilte lokaler til disposisjon for landets punk-band. Det bør samtidig understrekes at punken som genre har stilt øverst på partienes svartelister over hele Østeuropa.

Ramet behandler i sin artikkel musikken som et symbolsk språk, et medium for kommunikasjon av gitte meninger. Musikken er avhengig av konvensjoner for å formidle sitt budskap. Disse konvensjonene kan være spesifikke for en bestemt kultur, subkultur eller gruppe, og en utenforstående uten kjennskap til det gitte miljøets konvensjoner vil ha problemer med å forstå den. Såfremt det kan forutsettes at musikk

har andre effekter enn å virke stimulerende på publikum, finner han fire viktige sosiologiske effekter:

De følelsesmessige effekter blir mer interessante hvis man ser dem på bakgrunn av at sterke følelser fremkalles når en tendens til å gi respons holdes tilbake eller hindres. Hvis vi forutsetter dette, vil enhver musikkgenre i teorien kunne øve innflytelse på samfunnets normer, også på sfærer med stor politisk viktighet, mener Ramet.

De psyko-kulturelle effektene går ut på at musikken har mulighet til å påvirke tankemåte og handlinger innenfor rammene av den gitte situasjon og tidligere erfaring. Denne evnen har ikke musikken bare fra lydbildet, som i seg selv er meningsfullt, men også gjennom den sosiale sammenheng genren tilhører.

Vi hopper så direkte over til den fjerde og siste gruppen, de politiske effektene, som avhenger av *det uttalte budskap i teksten, direkte eller indirekte*. Disse budskapene, som vi vil konsentrere oss om i arbeidet med Kinčevs tekster, omfatter fornyelse av de politiske holdninger innen gruppen av likesinnede (Ramet, 1985: 152).

Her skal det også føyes til at mens vestlig, særlig amerikansk, ungdom ofte har gitt tekstene bemerkelsesverdig lite oppmerksomhet, har sovjetisk ungdom siden starten i langt større grad lært å leve seg inn i dem og gjøre sine ofte egenartede tolkninger.

Ramet konkluderer med at sovjetisk og øst-europeisk rocks politiske budskap fører til det han kaller en "mot-sosialisering" i forhold til det etablerte samfunnet. Dette har gjort rocken til et reelt problem for datidens makthavere.

Ramet gir oss slik en dypere innsikt i rockens politiske betydning på en måte som gir grunnlag for å forstå det russiske rockmusikere og skribenter har beskrevet som rockens demokratiske eller demokratiserende vesen. Enda et viktig poeng i så måte er at rocken, i motsetning til de fleste andre musikkgenre, forutsetter et minimum av forkunnskaper og organisert skoling, noe punken rettet søkelyset mot fra 1976-77. Dette gjør den til den jevne borgers egen genre, der enhver som har interesse, engasjement og talent i et visst monn, kan bidra.

1.1.3: Makthavernes holdninger og reaksjoner.

Hvordan ble så den nye ungdomskulturen, og rocken i særdeleshet, sett på fra Partiets side? Hva fryktet det, og hvordan argumenterte det?

For det første merket man at man mistet kontrollen med formingen av den oppvoksende generasjon, Sovjetstatens framtid. Ungdommen vendte seg i stadig større grad bort fra Partiets kultur og skapte seg på egne premisser sin egen, med sitt eget formspråk, sin egen stil og sine egne lover. Og som om ikke dette i seg selv var farlig nok — det skjedde etter vestlig modell og etter vestlig innflytelse.

Vi har ovenfor sett Khruščevs uttalelse om de nye dansenes uanstendighet, men Sovjetstatens mistro til vestlig populærkultur begynte langt tidligere. Allerede foxtrot og jazz ble i sin tid sett på som en kapitalistisk kulturell femtekolonne. Forbudet mot rockemusikk kom kort etter den sjette internasjonale ungdomsfestivalen, som ble avholdt i Moskva sommeren 1957. Utenlandske musikere brakte da med seg elektriske gitarer og sjokkerte sovjetiske myndigheter med sin uhørte dansemusikk, hvis opprørske mentalitet måtte virke skadelig på unionens ungdom.

De offisielle angrepene mot rock i Sovjetunionen har kommet i bølger. Mellom disse utbruddene har imidlertid rocken kunnet konstituere seg på såvel uoffisielt som offisielt nivå, og ikke minst i den gråsonen som oppstod i ingenmannsland mellom det offisielle og uoffisielle kulturliv (beskrevet som *limbo* hos Nielsen, 1993). Den siste og kanskje hardeste perioden med sanksjoner og antirockpropaganda kom med begynnelsen av åttitallet og varte til Gorbačevs utnevnelse til generalsekretær i KPSS i 1985, med etterdønninger helt opp til tiårets slutt. Både uttalelser og metoder mot rock i de mer reaksjonære periodene var minst like gamle som rocken selv; ennå i 1983 uttalte Černenko at Vesten gjennom rocken forsøkte å "utnytte den ungdommelige psykologi" (Ramet, 1985: 155). Dette er praktisk talt nøyaktig de samme ordene som ble uttalt om jazzen like etter Stalins død (Ryback, 1990: 11).

Selv hvis de sovjetiske myndighetene hadde hatt midler og metoder til det, kom de altfor sent på banen til å kunne stanse rock-kulturen. De kunne nok fordømme den i utgangspunktet, men led av en total mangel på forståelse for fenomenet, dets omfang og dets appell, noe som hindret dem i å sette i verk effektive tiltak. Man hadde fra offisielt hold ennå i 1970 problemer med å skille mellom rock og jazz. Brežnev uttrykte i 1969 sin uro over ungdommens musikksmak, men mente at lærekreftene burde kunne gi ungdommen sunn musikalsk sans tilbake (Brežnev ved allsovjetiske lærerkongress, juli 1969, sitert i Ryback, 1990: 103).

Man ble med tiden skjønt enig om hva man ikke likte ved rock: fokuseringen på subjektive følelser og individuell frihet; glorifisering av vestlig kultur; infiltrasjon av politiske dissidenter; propagandering av en kulturell basis, oppførsel og moter, alt dette uavhengig av Partiets kontroll, samt rockens angivelige evne til å sette lytteren i en tilstand som fremmer passivitet og vanskeliggjør konsentrasjon.

Den allmenne oppfatning i konservative politiske kretser var at populærmusikken måtte bekjempes som et ledd i kampen mellom de to herskende ideologier. Imidlertid, etterhvert som fenomenet grep om seg utover seksti- og syttitallet, ble det nødvendig å skape en offisiell opposisjon til den vestligorienterte ungdomskulturen. Det ble fra de tidlige syttiåra av vervet offisielle band, VIA'er (vokal-instrumentale ensembler), som fikk spille rock under særskilte betingelser. Bl. a. skulle det på månedlig basis søkes om godkjenning av et reportoar, der minimum 65% av materialet skulle være av sovjetisk opphav, mens inntil 20% kunne være østeuropeisk og 15% vestlig. Tekstene ble underlagt en streng sensur, de skulle holde seg innenfor de gjeldende regler for den sosialistiske realisme. De skulle frembringe optimisme, ungdommelig energi, og generelt positive følelser. Seksuelle følelser, i den grad slike kunne eksistere blant sunn sovjetisk ungdom, lot seg ikke utmale i sangtekster.

Tross de harde vilkårene førte denne politikken til en veritabel blodtapping av undergrunnsmiljøene, merkbar gjennom mesteparten av tiåret, idet hundrevis av musikere lot seg og sine band registrere, sine hoder klippe og sine klær bli byttet med anstendige uniformer. Men en krevende arbeidsdag som VIA-musiker hindret ikke idealisten i å engasjere seg i undergrunnsaktiviteter på fritiden. Slik gled mange offisielle band ut i en gråsoner hvor de opererte både offisielt og uoffisielt. Amatørband, eller uoffisielle band som de også ble kalt, måtte også ha lønnet arbeid ved siden av sin musikalske virksomhet. For dem kunne et tilbud om offisiell status bli en anledning til å være musiker på heltid, eventuelt med aktiviteter i gråsonen som rom for å pleie og utvikle sin egenart.

Uoffisielle såvel som utenlandske band ble utsatt for en omfattende svartelisting. Så sent som i 1984 forbød kulturdepartementet 68 vestlige band og stemplet ytterligere 106 som "ikke anbefalt". Listen inneholdt dessuten 38 russiske og baltiske band som angivelig drev propaganda for fremmede idealer og strømninger. Blant de forbudte vestlige gruppene og artistene var: Kiss, Nina Hagen, Sex Pistols, AC/DC, Black Sabbath, Alice Cooper, Pink Floyd, Patti Smith, Talking Heads og Depeche Mode. Blant unionens egne: Aljans, Nautilus Pompilius, Akvarium og Kino. (Ramet & Zamaščikov, 1990: 158)

Radio Liberty (Lloyd-Jones, 1985) tar for seg offisielle dokumenter vedrørende kontroll av musikkgrupper og diskoteker. Disse ble utstedt under innstramningene i kulturpolitikken i begynnelsen av åttitallet og viser omfanget av kontrollen som ble satt i verk. Dokumentene, i alt tolv, omfatter direktiver fra Komsomols organer, sentralt og regionalt, og retningsgivende dekreter fra statlige organer og offentlige organisasjoner.

En av de viktigste er et udatert dekret fra KPSS' sentralkomite: "Om den videre forbedring av Partiets rettleiding ved Komsomol, og utvidelsen av dets rolle i den kommunistiske oppseding av unge mennesker". Her kreves det bl. a. at apolitisitet, umoral og blind imitasjon av vestlige moter ikke må få infiltrere ungdomsmiljøer gjennom amatørforeninger; at alle innflytelseskanaler til litteratur og kunst må stenges for prinsippløs oppførsel og triviell vulgaritet, slik at en effektiv barriere mot innflytelse fra vestlig populærkultur kan etableres (Lloyd-Jones, 1985: 173).

I kjølvannet av dette dekretet fulgte en strøm av dokumenter som la retningslinjer for den videre oppfølgingen. I et dekret fra RSFSR's kulturministerium, datert 16. august 1984, anbefaltes det å opprette egne råd i distriktene, underlagt ministeriet. Disse skulle befatte seg spesielt med musikalske opptredener og sang- og musikkgrupper. I direktiv nr.607 fra Sovjetunionens ministerium for middels- og høyere spesialisert utdanning, datert 22. august 1984, går man inn for å heve den kunstneriske standard, gjeninnføre kontroll med dannelse av amatørmusikkgrupper og deres konserter ved innføringen av et sertifikat som tillater offentlig opptreden, forbud mot uavhengig organisering av konserter, å bygge opp reportoarere med høyt ideologisk innhold og til slutt å innføre streng kontroll med kringkasting av musikkprogrammer på steder hvor studenter og skoleelever oppholder seg (Lloyd-Jones, 1985: 173-174).

I 1977, noen få år før innmarsjen i Afghanistan og den påfølgende kulturelle frostperioden, da discofeberen nådde høyden i Vesten med filmen "Saturday Night Fever", slo det enkelte høyerestående sovjetiske kulturpolitikere at de her hadde fått et harmløst alternativ til rocken praktisk talt servert på et fat. Filmens hovedrolleinnehaber, Travolta, var som discoens ideal kortklipt, sympatisk og velstelt, og diskotekstene var like harmløse som de var innholdsløse. Ved å stimulere ungdommens interesse for disco, ville man kanskje kunne holde dem unna moralsk og ideologisk fordervende undergrunnsrock. Det ble satset stort på dette etter at forsøksordninger med dansesteder i de baltiske republikkene så tidlig som i 1976 hadde gitt positive resultater.

Offentlig sponsede diskoteker skjøt opp som paddehatter mot slutten av tiåret. I 1978 bestilte Sovjetunionen teknisk utrustning for fire hundre diskoteker fra et engelsk

firma. Ryback presenterer følgende tall på diskoteker i enkelte sovjetiske byer ved slutten av tiåret: Kiev og Lvov:16, Odessa:10, Moskva: 187 (Ryback, 1990: 160).

Musikken på disse dansestedene bestod i utgangspunktet hovedsakelig av vestlige dansehits, men diskokveldene forløp dog ikke helt som i Vesten. Før ungdommen kunne slippe seg løs på dansegulvet, måtte de gjerne overvære en eller annen form for ideologisk skolering. Dette slappet man flere steder etterhvert mer av på fordi det bød på problemer å holde publikum i salen under de pedagogiske sekvensene. Ved lignende forsøk på sekstitallets dansesteder skal det i flere tilfeller ha vært nødvendig med politiassistanse for å hindre tilhørerne i å unnsnippe.

Med åttitallets innstramminger kom skepsisen mot vestlig populærmusikk tilbake med fornyet styrke, og reglene for diskotekene ble betraktelig innskjerpet. For å få kontroll med de stedene hvor man var slepphendte med oppdragende programmer og restriksjoner på musikkvalget, startet man et omfattende registreringsarbeid.

Registreringen av diskoteker har etter all sannsynlighet startet i begynnelsen av åttiåra, og i 1982 kom forbudet mot å spille programmer som ikke var offentlig godkjente. For å få spille musikk på de stadig flere offentlige diskoteker, måtte discjockeyen gjennom en solid opplæring i marxistisk ideologi, og lære å holde seg innenfor rigide rammer for tillatte melodier.

Radio Liberty presenterte også en rekonstruksjon av instruksjonene som regulerte discjockeyens arbeid, der det heter at diskoteker er "organiserte underholdningssteder", i motsetning til en slags "private bedrifter", og "reservert for organisering av fritiden". En detaljert oversikt over programmet skal forevises statlige eller regionale kulturmyndigheter og inneholde skriftlig referat av det som skal sies, liste over de musikalske verk som skal avspilles, beskrivelse av planlagte aktiviteter som konkurranser og spørreleker, samt musikken som er valgt til å akkompagnere disse. Bare musikk utgitt på det statlige plateselskapet Melodija eller tilsvarende selskaper i de sosialistiske land eller som er spilt i sovjetisk kringkasting kan spilles i diskotekene. Dersom den gjeldende sang er fremmedspråklig og ikke innfrir disse krav, men finnes på lydbånd, skal den oversettes av den regionale disco-klubben, som er underlagt Komsomol. Deretter kan man, såfremt den er blitt godkjent, spille et utdrag fra den (Lloyd-Jones, 1985: 178). At det bare kan spilles utdrag fra slike sanger, begrunnes overraskende nok med vestlige copyright-restriksjoner.

I tillegg til disse reglene fantes det også anbefalinger av hva som burde foregå på diskotekene. I en håndbok for diskoteker fra 1984 foreslår man bl.a. kvelder på

diskoteket, reservert for kollektivets rolle i produksjonen, for trafikkregler eller for perspektiver på utviklingen av industri til fremstillingen av tyngre transportkjøretøyer (Lloyd-Jones, 1985: 179).

Disse innskjerpingene gjorde at antall diskoteker falt igjen dramatisk, ikke bare fordi man stengte de stedene der reglene ikke ble overholdt, men fordi lokaladministrasjoner omkring i distriktene grunnet kapasitetsproblemer, eller for enkelhets skyld, la ned praktisk talt alle ungdomstilbud. Dette ble det riktig nok i sin tur reagert på, noe som resulterte i en henstilling i et dekret fra RSFSR's kulturministerium om ikke å tillate at sang- og musikkgrupper eller diskoteker ble oppløst eller nedlagt uten skjellig grunn.

De legale amatørgruppene, som underholdt på restauranter og andre offentlige etablissementer, fikk ordre om å melde seg inn i de assosiasjoner for musikkgrupper som var blitt opprettet som følge av de her refererte dekretene. Dette ble angivelig gjort for å heve deres profesjonelle standard og raffinere deres repertoarer (Lloyd-Jones, 1985: 175). Man utarbeidet også lister med ferdig godkjent materiale for disse gruppene, men tillot inntil 30% utenlandske sanger i repertoarene.

Det bød på problemer å kontrollere at retningslinjene ble fulgt. De konservative var kanskje i flertall, og satt i nøkkelposisjoner gjennom størsteparten av åttitallet, men det pågikk en heftig debatt mellom disse og deres mer liberale kolleger. I forvirringen som kom ut av dette, lyktes det bl. a. å starte Leningrad rock-klubb i 1981. Klubben hadde i 1986 over 500 medlemmer, og 60 band var tilsluttet. Mange uoffisielle band ble først kjent gjennom den, deriblant Akvarium, Alisa, Džungli og Aukcion. Opprettelsen av klubben ble imidlertid ikke gjennomført uten baktanker. Ved å skape et naturlig møtested for musikere og rockeinteresserte fra nær sagt hele unionen, ble kontrollarbeidet drastisk forenklet. Eksempler på hvordan klubben ble utnyttet av myndighetene, gir den vestlige musikkjournalisten Michael Benson så sent som i 1987:

Det er stor konsertkveld i Leningrad rock-klubbs lokaler, med det sedvanlige og betydelige politioppbudet. Det hører i regelen med å måtte forevise legetimasjon til ordensmakten før entré. Mange av de store bandene spiller denne kvelden. Undergrunnsrockerne Televizor går på scenen for første gang på seks måneder. De har gjentatte ganger hatt problemer med sensuren bl.a. på grunn av tekstlinjene:

Right from the kindergarten we are under surveillance
 Of good ladies and kind gents.
 We are flogged like cattle,
 We got it in our sorest spots

And we grow up like an obedient herd.
 We live the way we should and sing what we should.
 We lick off our sweat and set our happy eyes
 On those that do the flogging.

Get out of control! Go out and sing
 About what you see and not what you're allowed
 We have a right to a groan!
 Out of control, farther away from these walls!
 Out! Freedom to the free! Go out and fly away!

So here we are and it is not easy to deal with us
 Take away your birch rods, you won't have enough for us all!
 We are ten today and twenty tomorrow
 That's the way it was and will be...

(Oversatt av Ramet & Zamaščikov, 1990: 161-2, originaltekst utilgjengelig)

Sangen blir spilt, tross vissheten om at offisielle kulturrepresentanter er tilstede i salen. Neste band ut, Akvarium, nekter å gå på scenen fordi politiet har begynt å forhøre musikere og publikum. Gitaristen Otrjaskin i bandet Džungli har fått hodet slått i murveggen da han nektet å svare på spørsmål, publikum piper og tramper i protest og blir behørig avfotografert for registrering (Benson, 1987: 142).

Det finnes en lang liste over andre politiaksjoner, arrestasjoner og straffemetoder. Vi skal til illustrasjon nevne noen få, spredte eksempler:

- Den syvende mai 1967 begynte en gruppe velklede, unge russere å danse twist utenfor Moskvas historiske museum ved Den Røde Plass. Politi ble satt inn for å spre mengden (Ryback, 1990: 240).

- Arrestasjon, forhør og tvangsklipp tilhørte sovjetisk hippie-hverdag utover syttitallet, ofte også juling. I 1970 gikk Andrej Maslakov, en ung hippie, til rettssak mot družinaen, det frivillige politiet, etter å ha blitt arrestert og senere jult opp da han nektet å la seg klippe. Maslakov fikk rettens medhold i at politiet ikke hadde rett til å gå til

arrestasjon av noen på grunn av deres fysiske framtoning, men også en korreks for sitt utseende, som ble sagt å fornærme den estetiske smak og dens konvensjoner (Ryback, 1990: 113).

-Innen 1984 hadde daværende generalsekretær Černenko samlet grupper av Komsomol-ungdom, som hadde som oppgave å storme steder der ulovlige opptak ble gjort eller utenlandsk musikk ble omsatt på det svarte marked. Formålet var å fjerne "laverestående" musikk fra offentlige rekreasjonssteder. Ungdom med gode engelskkunnskaper ble foretrukket for å kunne bedømme innholdet av materialet. Ved én enkelt slik aksjon ble det konfiskert 536 plater (Ramet & Zamaščikov, 1990: 153). Ideen med musikkpatruljer var, som mange andre tiltak i første halvdel av åttiåra, hentet fra femtitallets forsøk på å bekjempe jazzen.

- Årsdagen for John Lennons død ble en minnedag for sovjetiske hippies. Politi ble satt inn like sikkert som at ungdom samlet seg under parolen "Lennon žil, Lennon živ, Lennon budet žit". Fonetisk er ikke veien lang fra *Lenin* til *Lennon*, de opprinnelige ordene stammer fra Majakovskij (Yoffe, 1991: 90 og Ramet & Zamaščikov, 1990: 158).

-I 1985 stanset myndighetene en konsert med et jugoslavisk band i Moskva, fordi pulikum sang, danset og så ut til å ha "mistet fatningen" (Ramet & Zamaščikov, 1990: 158). Dans var bannlyst på Goskoncerts konsertarrangementer helt fram til 1987, men politiet har også etter den tid gått til aksjon mot dansende tilhørere (Ryback, 1990: 226).

-Det tekstmessig forholdsvis forsiktige bandet Mašina vremeni, fikk i 1982 problemer etter å ha framført følgende linjer: "Jeg tror ikke på løfter lenger — det er ingen grunn til å tro på løfter" (gjengitt i Ramet, 1985: 168). Bandet fikk kansellert sine framtidige plateutgivelser og fikk beskjed om at de, hvis de ønsket å fortsette, burde legge til noen fløyter og fioliner og spille optimistiske sanger. En flengene kritikk i Komsomol'skaja pravda den ellefte april resulterte i en brevstorm, der 250.000 fans tok Makarevič og hans band i forsvar. Det var etter all sannsynlighet dette som reduserte straffereaksjonene mot bandet betraktelig (Ryback, 1990: 219 og Ramet, 1985: 168-169)

-Et baptistisk amatørband fikk en langt hardere medfart. De ledende musikerne ble arrestert i 1984 og dømt til to og et halvt år i arbeidsleir (Ramet, 1985: 169).

1.1.4: Kulturdebatten.

Tre hovedretninger utpeker seg når man betrakter debatten omkring rock og annen vestliginspirert ungdomskultur: konservative, liberale og et mellomstandpunkt. Jeg vil i fortsettelsen hovedsakelig konsentrere meg om de konservative og deres argumentasjon, da jeg ser dette som viktigst for å forstå rockens særlige levevilkår i Sovjetunionen. Det er her vi finner de for oss mest fremmede holdninger. Uten kjennskap til denne siden av den opphetede kulturdebatten mister vi en viktig del av bakgrunnen for det vi skal ta for oss videre i avhandlingen. Men først vil vi gi en kort oversikt over de andres ståsted. Den følgende oversikt over tidsskriftenes og organisasjonenes posisjoner er hentet fra Ramet & Zamašćikov, 1990, sidene 153-154.

De liberale, eller rock-vennlige skribentene holdt til i tidsskrifter som Muzykal'naja žizn', Moskovskij komsomolec, Smena, Junost', Klub i khudožestvennaja samodejatel'nost', samt plateselskapet Melodijas organ Krugozor. Sistnevnte trykte artikler om vestlig rock så tidlig som 1965 og fikk utover syttitallet en spalte for unionens egen populærmusikk. Artikler av denne art tenderte til å være faktapregede, å ta hensyn til både positive og negative forhold knyttet til genren og til å fokusere snarere på estetiske enn sosiale sider ved musikken.

I mellomsjiktet finner vi i all hovedsak de som avskriver rock mer utfra estetiske enn samfunnsmessige og politiske oppfatninger. Her er man, tross skepsis, i stand til å se positive elementer og finne kvalitetsmessige unntak. Inostrannaja literatura og Literaturnaja gazeta har vært de mest typiske eksempler på dette ståstedet.

De konservative var dominerende til siste halvdel av åttitallet. Til disse hørte en stor del av de høyerestående kulturbyråkratene, sovjet hærens og -marinens politiske hovedadministrasjon, sterke krefter innen KGB og de brede lag innen Komponistunionen. Talerør for disse røstene var bl.a. Molodaja gvardija, Sovetskaja Rossija, Sovetskaja muzyka, Sovetskaja kul'tura, Krasnaja zvezda og lenge også Pravda og Komsomol'skaja pravda. Fra midten av åttitallet av ble i tillegg den ultrakonservative Pamjat'-bevegelsen en av de mest høylydte og kompromissløse rockmotstanderne.

Komponistunionen overså i det lengste fenomenet rock på sine møter. Man nektet fra ledelsens side å ta representanter for genren opp i sin organisasjon av frykt for en radikaliserings av organisasjonen og for sine stillinger i den. Tilhengere av rock-genren fikk imidlertid sekretærposter i unionen i 1987.

De militære myndigheter og KGB var blant dem som i sterkeste grad forfektet dogmet om at populærkulturen, og særlig rock, inngikk som et ledd i en større vestlig plan for å forderve den sovjetiske ungdom, senke sovjethærens moral og undergrave Partiets maktposisjon. Ikke alle gikk så langt som å skissere en storstilt "Operation Barbarossa Rock'n'Roll", iscenesatt av CIA, men også denne framstillingen var populær i visse kretser, noe Vladimir Makarov viser med sin artikkel i en lokal ungdomsavis i Krasnodar (sitert i Ramet, 1985: 158).

Etterhvert fikk imidlertid også hæren sine soldatband, godt innenfor de offisielt anerkjente rammer, men langt fra uten høylydte protester og stormfull debatt. Den musikalske formen til band som opptrådte på velferdsarrangementer og i offisersklubber, har nok ikke vært av de hardeste eller mest progressive. Punk- og heavy-metal-genrene var særlig mislikt, og sistnevnte ble i visse kretser endog utskjelt for sin pro-sionistiske karakter. Tilhengere av disse musikkartene ble sett på som spesielt vrangvillige og gjenstridige rekrutter, harde nøtter å knekke for propagandapersonellet.

Selv om skrekkvisjonene om et storstilt CIA-program for å forlede den sovjetiske ungdom kan fortone seg merkelig, lå det kanskje mer klarsyn bak dem enn man skulle vente. Vestlige radiostasjoner, som Radio Free Europe, kringkastet alternative nyheter og vestlig musikk fra femtitallet av og nådde igjennom til tusenvis av lyttere til tross for at sovjetmakten brukte fem ganger så store ressurser på støysendinger som samtlige slike radiostasjoners budsjetter (Manaev, 1991: 85). Oleg Manaev, som har drevet forskning på vestlig radios innflytelse på sovjetisk ungdom, viser at disse radiosendingene i betydelig grad har bidratt til holdningsendringer, som eksempelvis større grad av kritisk holdning til sovjetiske medier (Manaev, 1991). Vokalist i leningradbandet Akvarium, Boris Grebensčikov, var altså langt fra den eneste til å bli "omvendt" ved å høre The Beatles på Radio Free Europe som tenåring.

Pamjat'-bevegelsen har, ikke overraskende, stått for noen av de friskeste uttalelsene fra den konservative leir. På et møte i organisasjonen i 1987 sverget flere av talerne til ordene *Satan* og *satanisme* for å beskrive fenomenet rock. Rockeband skal, ifølge medlem Vasil'ev, stå i ledtog med Satan, som, ifølge medlem Šumskij, står bak alle de ødeleggelser de sanne leninister har vært vitner til. Bevegelsen har også sine røster innen Forfatterunionen, der rocken framstilles som AIDS-sykdommens moralske ekvivalent, et medium mer skadelig enn narkotika, som fremmer vold, mord, opprør og, i siste instans, høyforræderi (Ramet & Zamaščikov, 1990: 156).

Eksempler på argumentasjon av en noe mer behersket karakter finner vi hos Doronin og Lisenkov i Molodaja gvardijas sider (Doronin & Lisenkov, 1986). Artikkelen er skrevet i en utpreget formell språkstil og med en ødsel bruk av negativt ladede adjektiver i forbindelse med enhver term innen populærkulturen. Dette, sammen med at den innvidde vil kunne avdekke en oppsiktsvekkende mangel på sakkunnskap, viser at denne konflikten består i en blanding av kulturelle, politiske, følelsesmessige og, ikke minst, generasjonsmessige motsetninger.

Artikkelforfatterne beskriver menneskets musikalske utvikling som en omstendelig prosess der man har beveget seg bort fra den primitive, rytmebaserte stammemusikken og opp på harmoniens plan. Rocken, som et ledd i massekulturen, sees på som et beklagelig tilbakefall til den rytmeorienterte primitive musikk, der lydsværen forlates til fordel for støysværen. Bruken av støy og høyt volum sees som vanedannende og moralsk skadelig på en måte som sammenlignes med bruk av narkotiske stoffer. Det uttrykkes sterk bekymring for at ungdommen forlater folkemusikkens styrkende, oppbyggelige og nasjonalt samlende favn og søker til en kulturform som framhever materialisme, selvopptatthet og følelsesmessig nytelse. For hva kunne ikke utfallet av siste krig ha blitt hvis det ikke var for folkesangenes samlende kraft?

I Vesten får man nå betale for å ha brukt massekulturen som middel til å utnytte ungdommen kommersielt. Musikken, som har gjort ungdommen til villige storforbrukere i de kapitalistiske samfunn, har i den senere tid gitt stygge bivirkninger i form av vold, rusmisbruk og moralsk forfall. Artister og band som Alice Cooper, David Bowie — her noe overraskende karakterisert som Coopers sanne arvtager — Elton John, Patti Smith, The Beatles og Sex Pistols trekkes fram for å belyse dette. Videre uttrykkes det håp ved å vise til de land der ungdommen ser ut til å ha kommet over rockens forbannelse. Det refereres til besøkstall ved en svensk folkemusikkfestival for ungdom og til en fersk undersøkelse som viser at 80% av fransk ungdom foretrekker Beethoven framfor populærmusikk. Kanskje kan med tiden også den villfarne russiske ungdom nå tilbake til idealene.

Når man leser en artikkel som denne, er det mange vestlige skribenter som faller for fristelsen til å gjøre poenger på den kommunistiske sneverhet og intoleranse versus de vestlige demokratiers åpenhet og toleranse. Saken er at vi, hvis vi ser bort fra den ideologiske synsvinkelen, ikke behøver å lete lenge eller langt tilbake i tid for å finne tilsvarende argumentasjon i vestlige kilder. Hos oss inngår kritikken oftere i en moralsk-religiøs kontekst enn i en moralsk-politisk, men overraskende mange argumenter er felles og bunner ofte i de samme fordommer og den samme mangel på forståelse.

Dernest skal man ikke uten videre avfeie alle påstander og argumenter som Doronin og Lisenkov presenterer, hvor usaklig og tendensiøst preget artikkelen enn måtte synes. Hvis man som artikkelforfatterne forutsetter at rocken er en kunstig kreasjon, skapt av kapitalistiske samfunnskrefter for å forme og påvirke ungdommen, er argumentasjonen fullkomment gyldig. Hvis man derimot ser rocken som en kulturform som er i stand til å gjenspeile ungdommens eget liv, tanker og følelser, en kulturform som er utsatt for forretningsmessig utnyttelse på lik linje med svært mye annet, sitter man igjen med en samling mer eller mindre tomme anklager.

Man kan finne flere artikler enn Doronin og Lisenkovs, hvor populærmusikken, rock inkludert, framstilles som en ensartet kulturform der alle søker det samme uttrykk og står for de samme verdier. Å unnlate å problematisere fenomenet gjør det til et takknemlig objekt for kritikk. Hvis vi kort vender tilbake til avsnitt 1.1.2 og passer dette inn i Ramets system, ser vi det tydeligere.

Populærmusikken favner et utall av subkulturer med hver sin nisje i en musikalsk avart. Musikken er avhengig av konvensjoner for å uttrykke sitt budskap, konvensjoner som nettopp varierer med de subkulturelle gruppene. Med dette menes ikke at genrene innen populærmusikken ikke har mange felles konvensjoner, men at en person med kjennskap til en subkulturell gruppes konvensjoner ikke nødvendigvis vil forstå det musikalske budskapet innen en annen gruppe. Artikkelforfatterne er utenforstående, uten kjennskap til konvensjonene, og har ikke forutsetning til å forstå nyansene i det de omtaler. På denne måten mister de eksempelvis det poeng at en anselig mengde vestlige band og artister opp gjennom rockens historie har vært bitre motstandere av den kommersialiserte ungdomskulturen³.

1.1.5: Konklusjon.

Vi har i denne delen av avhandlingen sett på musikkens politiske funksjon og funnet at nye kulturformer innen musikken kan bidra til holdningsendringer som med tiden vil gjøre seg bemerket innen det politiske liv. I vårt tilfelle kan den opphetede debatt omkring rocken og den vestlige ungdomskulturen som foregikk i Sovjetunionen fra seksti- til åttitallet, sees som et symptom på dette. På bakgrunn av dette blir frykten for rock innen det etablerte sovjetsamfunnet forståelig. Rocken blir en faktisk trussel mot det etablerte systemet ved at ungdommen vanskeligere lar seg formes av, og integreres

³Som enkeltstående eksempler kan nevnes: Phil Ochs, Residents, Dead Kennedys, Henry Cow, bandsammenslutningen Rock In Opposition, etc. Se forøvrig "File Under Popular" (Cutler, 1991).

i, samfunnet. De konservative røster tar altså ikke feil utfra egne, men utfra våre demokratiske forutsetninger. Videre har vi sett eksempler på at sovjetiske undergrunnsartister har argumentert utfra demokratiske forutsetninger⁴. De snakker med andre ord ikke samme språk som sine politiske ledere.

Med dette som bakgrunn skal vi i det følgende gi en kortfattet skisse av sovjetisk rocks historie, før vi i neste kapittel skal gjøre oss kjent med Konstantin Kinčev og bandet Alisa.

⁴Se eksempelet med Televizor, avsnitt 1.1.3.

1.2: Kort historikk.

1.2.1: Generelt.

For å skaffe oss et oversiktlig bilde av den sovjetiske rockeverdenen, vil det være til stor hjelp å dele den inn i noen få hovedretninger. Vi har av flere årsaker intet ønske om å definere rigide skillelinjer mellom bands genre og stilarter. For det første vil ethvert system av slike skillelinjer i høy grad være subjektivt i sin begrunnelse. For det andre gjør en av sovjetisk rocks særegenheter distinksjonen vanskeligere. Denne særegenheten henger sammen med det tette og oversiktelige miljøet, og består i en usedvanlig stor mobilitet, der musikere beveger seg fra band til band, ofte på tvers av stilartene, og musikken innen de enkelte band skifter fra stilart til stilart. Et skoleeksempel her må være Akvarium, som har spilt alt fra ren Rock'n'Roll via punk til folk-rock. Vi vil derfor i det følgende gjøre en forsiktig deling i tre retningsgivende hovedgrupper: tradisjonalistisk rock, hard-rock og new wave.

Den tradisjonalistiske retningen består hovedsakelig av de band som oppstod fra sekstitallet av under innflytelse av The Beatles. Vi kan nevne tidlige band som Brazers og Sokol, som sang på engelsk, og russisksyngende Mašina vremeni. En vanlig, men dårlig likt, betegnelse på denne retningen har i Sovjetunionen vært "skalde-rock" ("bard-rok"). Fordi den blant musikerne blir sett på som uheldig, og dels fordi den har sitt opphav i offisiell sovjetisk presse, vil vi i all hovedsak avstå fra å bruke denne termen i det følgende.

Den neste er hard-rock retningen. Vi har valgt å dele den i to grener, glamorientert og tradisjonell⁵, noe som innebærer en klar forenkling, men likevel gjør det mulig å unngå en vanlig fallgrube. Den delen av hard-rocken vi har valgt å kalle glamorientert, har nemlig gitt opphavet til mye kritikk og mange fordommer på bekostning av hele retningen. Den vender seg i all hovedsak til tenåringer, med enkle og banale budskap og prangende sceneeffekter. Denne delgenren har stått sterkt også hos sovjetiske tenåringer fra begynnelsen av åttitallet. Tendensen til å synges på engelsk har vært langt sterkere her enn innen øvrige rockretninger, og stoff av tankemessig dybde inngår sjelden i tekstene. Det siste kan ha direkte sammenheng med et av de vestlige forbildenes syn på rocktekstens funksjon. Det innflytelsesrike amerikanske bandet Kiss består av edsvorne motstandere av det de regner som intellektuelle rocktekster. Russiske band som hører hjemme i denne kategorien, er foruten eksportartikkelen Park

⁵Ordvalget er som inndelingen vår egen. Ordet *glam* er en forkortelse for eng. *glamour*, og henspiller på artistenes bruk av kostymer og sminke.

Gor'kogo (Gorky Park), band som Galaktika, Arija og typiske eksempler med mer engelskklingende navn, Tajm-aut og Master.

Black Sabbath, Deep Purple og Led Zeppelin står som de store forbildene til den tradisjonelt orienterte, sovjetiske hard-rocken. Band innen denne delgenren har et høyere tekstmessig nivå enn sine glamkolleger og bruker morsmålet flittigere. Vi kan nevne veteranene Araks og det nyere bandet Černyj kofe. Dessverre har sovjetisk hard-rock som et hele musikalsk sett vært mye preget av teknisk brilliant, men fantasiløs kopiering av vestlige forbilder.

Art- eller techno-rock karakteriseres som forbundet med søken etter nye musikalske synteser. Man blander gjerne jazz, klassisk musikk og rock. Vi skal her behandle den som en del av den store og mangfoldige samlebetegnelsen new-wave, som den i Sovjetunionen var det første synlige eksempel på. Art-rocken var svært populær ved inngangen til åttiåra, men andre new-wave retninger tok framover mot 1985 over i urbane strøk. Gode eksempler her er bandene Avtograf, Dialog og Interv'ju.

Retninger som punk, post-punk og ska har utvilsomt hatt mer å si for band som Akvarium, Alisa, DDT, Kalinov most, Kino, Televizor og Zvuki mu, selv om flere av disse også kan knyttes til art-rock. Disse bandene utgjør ryggraden i sovjetiske new-wave utover åttitallet. Felles for dem er tidvis høy tekstmessig kvalitet og høy grad av samfunnskritikk på tekstfronten. Det er verdt å merke seg sangerpoeten Vladimir Vysotskijs innflytelse på denne periodens tekstmateriale. Det er i denne kategorien vi vil oppholde oss gjennom avhandlingens hoveddel.

1.2.2: Sekstitallet: Uskyldens tid.

Vi baserer oss her innledningsvis på Sim Rokotovs artikkelserie (Rokotov, 1987), senere på "Kto est' kto v sovetskom roke" (Aleksjev, Burlaka & Sidorov, 1991).

Selv om rocken ble sett skjevt til fra myndighetenes side helt fra starten av, var sekstitallet preget av en viss ro og harmoni. Miljøet var forholdsvis lite og begrenset seg til de største byene. Ingen følte på dette tidspunkt at man trengte å kontrollere utøverne av den nye ungdomsmusikken, skjønt de var ansett som middelmådige musikere. De første bandene kunne opptre på kaféer og andre offentlige steder mot en mindre leiesum, såfremt de ansvarlige var positive. Den ansvarlige for driften var nemlig også ansvarlig for underholdningen. Man spleiset ganske enkelt på leie og lønn

til musikerne, noe som ikke var ansett som ulovlig. Samme system kunne fungere for å skaffe lokaler på institutter ved universiteter og høyskoler, der man hadde bedre danseplass. Noen av kaféene utviklet seg til små beat-klubber og etterhvert til møtesteder for unionens hippies.

På denne tiden kunne små, billige kafeer også fungere som små kultursentra og dissidentklubber, hvor poeter og sangere opptrådte, diskusjoner fant sted og man utstedte kunstneriske manifeste eller dannet grupper. De første rene beat-klubbene var Molodežnoe, Sinjaja ptica og Vremena goda i Moskva og Sonety i Leningrad (Rokotov, 1987: 85). Disse ble de første sentra for samtidens populærmusikk. I tilknytning til disse klubbene dukket de første halvprofesjonelle managerne opp. De skaffet lokaler og kunne etterhvert også være behjelpelige på utstysfronten.

Den viktigste tekniske forutsetning for rockens eksistens og spredning var kassetbåndopptakeren. Den muliggjorde framveksten av musikalsk samizdat-virkosmhet, nærmere kjent under betegnelsen magnitizdat. Den tidligere brukte metoden å spre illegal musikk på krevde mye mer utstyr og var lettere å avsløre. Metoden gikk under navnet "rentgenizdat", eller "innspillinger på bein", og bestod i å risse lydinnspillinger inn i gamle røntgenbilder. Slik kunne man finne en Elvis-single på et bilde av et lårhalsbrudd, fjorårets nytt fra New Yorks jazzmiljø på et stygt frakturert kjevebein og så videre. Rentgenizdat var effektivt nok for å spre vestlig musikk, men kunne vanskelig brukes til å lage innspillinger av sovjetiske artister, noe kassetbåndspilleren snart skulle bøte på. Huskonsertene til sangerpoetene Bulat Okudžava og senere Vladimir Vysotskij ble ivrig festet på bånd og sirkulerte snart i tusenvis av kopier. Disse ble magnitizdats første stjerner i Sovjetunionen.

De som hadde tilgang på slikt utstyr, drev dessuten en stadig mer omfattende kopiering av vestlig musikk, det være seg fra vestlig radio, innsnuglede plater eller til og med innslag fra sovjetisk kringkasting, der man omtalte den vestlige ungdomskulturens forkastelighet, men gjerne illustrerte med lydlige utdrag. Med tiden ble det også populært å skrive ned og spre sangtekster. Dårlige engelskkunnskaper og variabel lyd kvalitet gjennom både opptak og avskrivning i flere ledd, forsterket ytterligere den kulturelle avstanden mellom russisk ungdom og den vestlige målgruppen. Det bidro gjerne til overfortolkning, noen ganger politisering, av innholdet. For eksempel fikk tekstlinjen fra Eagles' sang "Hotel California": "you can check out, but you can never leave." (Eagles, 1976) en ganske annen betydning for sovjetisk ungdom enn for den vestlige lytteren.

På teknologifronten var forøvrig hovedproblemet å skaffe elektriske gitarer. Det fantes produkter fra andre østeuropeiske land, særlig Øst-Tyskland og Tsjekkoslovakia, men disse var svært dyre i innkjøp og tilgangen var begrenset. Man klarte seg for en stor del med å elektrifisere akustiske instrumenter. Ofte, som tilfellet var med moskvabandet Sokol, allierte man seg med en elektroingeniør, som bygde om gitarer og konstruerte egne forsterkere og miksebord. En populær måte å skaffe pickuper til gitarene på var å plyndre telefonautomater for talerørmikrofoner. Denne virksomheten ble så omfattende på slutten av sekstitallet at de lokale myndighetene i Moskva innkalte til krisemøte. Det fantes nemlig knapt en intakt telefonautomat i byens sentrum. Resultatene av denne hjemmeproduksjonen var primitive og kvalitetsmessig variable, men de gjorde jobben.

Det var i studentmiljøet i Moskva interessen i første omgang var konsentrert, og det første seriøse rockebandet oppstod her. Besetningen var polske studenter, med unntak av Aleksandr Gradskij, som vi skal vende tilbake til nedenfor. Reportoaret var for en stor del Beatles-sanger og navnet betegnende nok Tarakany ("Kakerlakkene"). Kakerlakkenes første russiske kolleger skal ha vært Brazers (kyrillisk transkripsjon av *Brothers*), som kom sammen i 1963. De holdt seg utelukkende til coverlåter av The Beatles, men senhøstes 1964 dannet to av bandets medlemmer, gitaristen Valerij Sirotskij og trommeslageren Sergej Timašov, gruppa Sokol ("Falken"), der man varierte med egenprodusert materiale i engelsk språkdrakt. Disse to regnes sammen med Gradskij som grunnleggerne av russisk rock. Den første rockelåt på russisk ble forfattet av de samme to i 1966, og fikk navnet "Gde tot kraj" ("Hvor er det stedet").

Allerede året etter var bandet ledende i beat-kafeen Molodežnoje med eget hovedkvarter her. Begge de tidligere Brazersmedlemmene trakk seg ut og ble erstattet med nye musikere, og bandets frontfigur ble gitarist Igor' Gončaruk, som hadde vært med fra starten av. Publikum strømmet til, og bandet hadde ikke problemer med å fylle store saler til tross for billettpriser i tirubelsklassen. Reportoaret ble etterhvert todelt, der halvparten var med russisk tekst. Sokol stod også bak de første spede forsøk på lysshows. Det eneste betydelige opptaket som er bevart av dette bandet, er lydsporet til Khitruks film "Fil'm, fil'm, fil'm". Eventyret fikk en brå stopp i 1969, da alt deres nødvendige spesialutstyr forsvant. Det eneste sikre omkring denne hendelsen er at gruppens medlemmer ikke selv var ansvarlige. Sokol opptrådte sporadisk fram til 1973, men ble så oppløst.

Den kanskje viktigste enkeltperson i den sovjetiske rockens barndom var Aleksandr Gradskij. Ikke bare spilte han med Tarakany som den første kjente russiske rockmusiker; han satte sitt preg på hele sekstitallet som medlem i bandene Slavjane og

Skomorokhi. Slavjane ("Slaverne") ble dannet i 1964, spilte utelukkende Beatles-covere og ble oppløst to år senere uten å ha etterlatt seg opptak. Gradskij fikk samme år, i 1966, samlet bandet Skomorokhi ("Gjøglerne"). Bandet var aktivt til midten av syttitallet, men bidro samlet til Gradskijs soloprojekter helt opp til nittitallet. En rekke musikere fra dette bandet har øvet innflytelse på russisk rock utover syttiåra. I perioden 1966-71 spilte bl.a. Jurij Šakhnazarov, senere leder av et av de aller første sovjetiske hardrockband — Araks; Aleksandr Lerman, senere gitarist i Vetry peremen; Jurij Fokin, senere trommeslager i Cvety og Igor Saul'skij, senere keyboardist i Mašina vremeni og Arsenal, for bandet. Skomorokhi markerte et brudd med tradisjonen å hovedsakelig spille Beatles- og Rolling Stones-materiale. Hele deres repertoar var egenprodusert og med russiske tekster.

Aleksandr Gradskij fikk etter endt utdanning tilbud om ansettelse fra operaen, men valgte å fortsette arbeidet sammen med Skomorokhi. Han utviklet seg etterhvert til en habil multiinstrumentalist og begynte å opptre alene. Han har en stor og variert plateproduksjon bak seg, bl. a. har han satt musikk til og framført dikt av Rubcov, Majakovskij og Pasternak. I alt har han utgitt elleve plater på det statlige plateselskapet Melodija, flesteparten på åttitallet. Blant disse finnes også en utgivelse av Skomorokhi-opptak fra 1971-74, utgitt i 1987.

Mašina vremeni ("Tidsmaskinen") framstår som et av de lengstlevende og mer velkjente russiske band, og ble dannet helt i slutten av sekstiåra, etter at Andrej Makarevič, som skulle bli bandets frontfigur, hadde hørt The Beatles for første gang i 1968. Makarevič fikk umiddelbart etter sin store oppdagelse startet cover-kvartetten Deti ("Barna"), som med en viss suksess framførte Liverpool-bandets store slagere. Etter en kortere prøveperiode med Deti kom lysten til å starte et "virkelig" band med eget repertoar.

Mašina vremeni ble et betydningsfullt band utover syttitallet, og som unionens kanskje første "stjerner" var de også de første som for alvor måtte slite med myndighetenes vrede. Selv om deres musikalske uttrykk best kunne beskrives som en mykere utgave av tidlig engelsk sekstitallsrock og tekstene kunne fortone seg forsiktige nok, ble bandets fortsatte eksistens avhengig av stadige kompromisser med sensuren. I visse kretser har bandet vært beskyldt for å være halvoffisielle, for andre framstår de som sanne og utrettelige idealister.

Makarevičs band var blant de aller første til å gi ut plater i utlandet, nærmere bestemt i USA i 1981. Mašina vremeni fikk også produsert en rekke uoffisielle kassetalbum i

tidsrommet 1978-84, før de slapp til på Melodija. Innen dette kunne skje var dessverre luften gått ut av ballongen og de fire LP-utgivelsene ble skuffende polerte og kjedelige.

Med dette har vi allerede gjort et langt sprang inn i neste tiår, et tiår som skulle komme til å bære preg av et bredere mangfold.

1.2.3: Syttitallet: Rocken inn i det offisielle kulturliv.

Dersom vi kan feste lit til Alekseev, Burlaka & Sidorov, ble det i løpet av sekstitallet startet henimot 30 band som fikk en viss berømmelse. Tilsvarende tall for syttitallet viser forsiktige 30 nykommere fram til og med 1977-78. Dette kan tyde på at rocken hadde en langsom, men jevn spredning, og det er tydelig at den nye musikken har befestet sin stilling i denne perioden. Fra 1978-79 av ser vi nemlig en eksplosiv økning i antall band, og også større geografisk spredning blant dem. 23 nye band dukker opp helt på tampen av tiåret, og selv om tyngdepunktene tydelig fortsatt er Moskva og Leningrad, er byer fra Novosibirsk i øst til Riga i vest, Arkhangel'sk i nord til Aškhabad i sør, representert.

En av årsakene til den store oppblomstringen av rock i denne perioden er utvilsomt frambruddet av punk-rocken, med sitt enkle, rå og upolerte uttrykk og sin rocken-er-for-alle-filosofi. Punkens oppgjør med den da herskende gjennomproduserte, symfoniske rocken, som krevet mengder av kostbar og avansert elektronikk, ble en vekker for sovjetiske rockeband med dårlig utstyr og lav selvtillit: The Clash, Sex Pistols og Ramones stilte med en lyd kvalitet som var innen rekkevidde for kollegene på den andre siden av Jernteppet.

Det er grunn til å anta at utbredelsen av rock har bidratt til de omfattende innstramingene i kulturpolitikken ved inngangen til åttitallet. Det har formodentlig også oppblomstringen av halvlegale studioer, som spredte kassettutgivelser av alternativ musikk fra slutten av tiåret av, gjort.

I 1970 hadde Tim Rice og Andrew Lloyd Webbers rockopera "Jesus Christ Superstar" premiere i USA og ble utgitt på plate (Yoffe, 1991: 98). Den nådde raskt Sovjetunionen via radio, og ble straks både forbudt og svært populær. Stykket ble forsøkt satt opp første gang i Vilnius, to uker før Londonpremieren, og sirkulerte i avspillinger. Sovjetiske hippies begynte å bruke ordet Džisus som benevnelse på bevegelsens mannlige individer med den rette holdning og frisyre. Men musicalens

toner nådde langt utenfor undergrunnsmiljøene og vant aksept langt inn i sovjetsystemets rekker. I Inostrannaja literatura for august 1973 ble musicalens forfatter sammenlignet med Bulgakov og Dostoevskij (Ryback, 1990: 149). Jingelen til den unionsdekkende nyhetssendingen i fjernsyn, Vremja, var fra 1976 av tonene til tittelkuttet "Jesus Christ Superstar". Sammen med rock-operaen markerte en ny genre sitt komme i sovjetisk rock ved inngangen til tiåret: hard-rocken. Moskvabandet Araks, som kom sammen like før tiårsskiftet, var tidligst ute i Sovjetunionen med den nye stilarten. Bandmedlemmene var økonomistudenter ved MGU, og navnet hentet fra en vill elv i Transkaukasus. I 1973, etter at den originale besetningen for en stor del var erstattet med Moskva-musikere, fikk bandleder Jurij Šakhnazarov ordnet ansettelse ved Komsomolteateret. Araks satte musikk til flere kjente forestillinger ved teateret, fikk utgitt plater med disse komposisjonene og turnerte dessuten i Moskva og omegn. Bandet samarbeidet også med komponisten Zacepin, bl.a. med filmmusikkprosjekter. Resultatet skulle utgis på plate i 1979, etter at Šakhnazarov hadde forlatt Araks, men utgivelsen ble stoppet. Året etter sa bandet opp arbeidet i teateret og ble det første offisielle hardrockband i Sovjetunionen.

I 1972 ble den kanskje viktigste sovjetiske rock-kreasjon noensinne dannet. Leningradstudenten Boris Grebenščikov og dramaturgen og poeten Anatolij Gunickij stod bak det som skulle bli det produktive, høyt anerkjente og flittig eksperimenterende bandet Akvarium. Sammensetningen var, sett med vestlige øyne, original helt fra starten av: Grebenščikov — gitar og vokal; Vasil'ev — bass og perkusjon; Romanov — fløyte, piano og gitar; Gakkel' — cello; Gunickij — trommer.

Akvarium samarbeidet med leningraduniversitetets eksperimentelle studentteater, ga konserter og deltok på festivaler som "Beatles-dagene". Interessene innen bandet var fra begynnelsen av sprikende, fra Rock'n'Roll via østens filosofi og trubadursangen til absurd teater. Man tilpasset seg dette ved å konsentrere seg om innholdet framfor formen, og prøvde seg således innen de aller fleste stilarter. Instrumenteringen og dermed også besetningen kom derfor til å variere etter som man tok for seg trubadursanger, Beatles-inspirert materiale, hard-rock, reggae, art-rock og mot slutten av 70-åra punk og new-wave. Etter denne nitide eksperimenteringen har bandet i den senere tid funnet en form som blander russisk og keltisk folklore med Rock'n'Roll, reggae og blues.

Akvarium meldte seg inn i Leningrad rock-klubb ved starten i 1981 og var aktive innen miljøet i en lengre periode. Siden den gang har bandet vært midlertidig oppløst flere ganger, og musikerne har arbeidet med andre band og prosjekter. Grebenščikov ga i 1989 ut albumet "Radio Silence" (Grebenščikov, 1989) i USA, produsert av David

Steward fra den britiske pop-duoen Eurythmics. Akvarium har også gitt konserter i Canada og De Forente Stater. Femten kassetalbum utgjør bandets produksjon fra første utgivelse i 1978. Fire av disse, samt et dobbeltalbum med filmmusikk, ble senere utgitt på Melodija.

1.2.4: Åttitallet: New-wave og gryende musikalsk egenart.

Til tross for en stadig strengere politikk fortsatte nye band å dukke opp i enda større tempo innover på åttitallet. I perioden 1980-85 har Alekseev, Burlaka & Sidorov registrert knappe hundre nykommere. En medvirkende årsak kan ha vært opprettelsen av Leningrad rock-klubb i 1981. Også stilmessig representerte åttitallet mye nytt. Fra sent på syttitallet melder art-rocken sitt komme, punken når Sovjetunionen mens den ennå er i full vigør i Vesten, og i dens kjølvann følger en periode med høy eksperimenteringslyst og kreativitet. Ska, art-rock, post-punk, punk-pop, techno-rock, reggae og gotisk rock var noen av de stilartene som ble samlet under plakaten new-wave. Fordi myndighetene fikk kontroll først og fremst med tradisjonalistiske band og fordi hard-rocken i stigende grad sporet av til vestlig-imiterende glam-heavy, var det new-wave bandene som skulle bli førende i åttitallets undergrunnsmiljø.

Denne retningens rockemusikere eksperimenterte svært flittig i perioden, og ikke bare med å finne igjen den "rette" vestlige lyden. Russisk new-wave kan være alt fra fantasifullt og forståelig til helt fremmed og merkelig for vestlige ører. Arbeidet med å finne og utvikle en nasjonal rockemusikalsk egenart begynte å gi resultater. Den musikalske eksperimenteringen gikk ikke alltid hjem hos den jevne rockinteresserte russer, og en utbredt oppfatning har vært at man hører på vestlig rock når man vil lytte til musikken, men til sovjetisk når man lytte til tekstene. Dette skyldes ikke bare språkproblemer, men også særlig de sovjetiske new-wave-bandenes tekstmessige kvalitetsnivå. Musikalsk sett har imidlertid eksperimenteringen vært fruktbar over tid, noe vi skal gi et par eksempler på.

Televizor fra Leningrad kombinerer punkens opprørske tekster med et musikalsk uttrykk der bassorientert rock møter jazz og eksotisk folkemusikk. Man kan skimte vestlige forbilder som Talking Heads, men uttrykket er og blir egenartet sovjet-russisk (Televizor, 1988).

Kalinov most fra fjerntliggende Novosibirsk har utviklet en troverdig russisk folk-rock med en imponerende driv. Vokalist Dmitrij Revjakin representerer med sin spesielle

folkesangpregede sangteknikk noe i retning av en rocksensasjon, og komponist Dmitrij Selivanovs arrangementer er velbalanserte synteser mellom folkemusikk og energisk gitarrock (Kalinov most, 1990).

Oblačnyj kraj fra Arkhangel'sk balanserer elegant i skjæringspunktet mellom hard-core, hard-rock og russisk folkemusikk. I tillegg til den sedvanlige tekniske brillians man ofte finner hos russiske hard-rockband viser disse musikerne også fantasi, eksperimenteringslyst, humor og bitende tekster (Oblačnyj kraj, 1991).

Zvuki mu er et moskvaband med ukuelig eksperimenteringslyst og fantasi. Det er blitt oppdaget i Vesten av ambientguru Brian Eno, og ved hans hjelp utgitt i Storbritannia. Vokalist Pjotr Mamonov utøver en krass og humoristisk samfunnskritikk, godt hjulpet av en god porsjon skuespillertalent og et makeløst gummifjes (Zvuki mu, 1991).

Det lå en kulturpolitisk liberalisering i luften ved inngangen til åttitallets siste halvdel, men som vi tidligere har vært inne på, representerte altså ikke Gorbačevs ledelse og åpenhetsambisjoner noen bedring i rockens levevilkår over natten. Systemets treghet holdt lokket over rockgryta fast ennå en tid. I presse og kulturadministrasjon satt fortsatt mennesker som ønsket å bli kvitt ubehagelige rockmusikere. I 1987, samme år som Grebenščikov uttrykte sin respekt for Gorbačev som den eneste politiker som hadde gjort noe positivt på kulturfronten (Benson, 1987: 21), ble det startet en aksjon for å sverte bandet Alisas vokalist, Konstantin Panfilov-Kinčev, som fascist, en aksjon der politiet, tidsskriftet Smena og et fjernsynsprogram var involverte (se avsnitt 2.3).

Paradoksalt er at da skillet mellom offisielt og uoffisielt vel var opphevet i musikklivet, da man kunne protestere relativt fritt og likevel utgi plater på Melodija, da man kunne slippe å bli motarbeidet på alle plan — da kom problemene. Det skulle vise seg at mange band ikke klarte steget fra undergrunnstilværelsen og ut i offentlighetens lys.

1.2.5: Nittitallet: Hva nå?

Etter en periode der mange undergrunnsband fikk utgitt sin produksjon på plate, falt interessen for sovjetisk, senere russisk, rock dramatisk. Det kan være flere årsaker til dette. For det første ble konkurransen fra store vestlige band større. Selveste Melodija ga i 1988 ut Pink Floyds doble konsertalbum "Delicate Sound of Thunder" (Pink Floyd, 1988) i samarbeid med EMI. Kort etter begynte man å finne plater med labelen Consummari in unum. Disse platene skrev seg fra den russiske evangelisk-lutherske

kirkes studio for rockmusikk, som utga russiske pressinger av bl.a. Tom Waits (Waits, 1991) og Sonic Youth (Sonic Youth, 1991). Den lille labelen Zona fikk igang et samarbeid med det engelske Factory og noe senere 4AD, og utga plater med band som Joy Division (Joy Division, 1991), Happy Mondays (Happy Mondays, 1991) og Dead Can Dance (Dead Can Dance, 1991).

Ressurssterke, velproduserte og velkjente vestlige band ble vanskelige å utkonkurrere for russiske idealister med langt dårligere produksjonsmuligheter. Dessuten mistet mange band gløden da de slapp å slåss med sensur og sanksjoner. Musikken deres ble rett og slett kjedeligere av det, noe publikum ikke var sene med å oppdage. Mye av spenningen og fascinasjonen forsvant med undergrunnsstatusen, forbudne frukt smaker best, legale konserter hadde ikke samme appell som halvlegale. Omstillingen som ble krevet av de band som ønsket å overleve, var større enn de fleste hadde regnet med. I et åpnere og mer uoversiktlig samfunn med myriader av paroler skulle det kreve mer å finne sitt ståsted.

Hvordan er så situasjonen i dag? Høsten 1994 beskrev Andrej Korel'skij, bassist i Arkhangel'skbandet Avtodafe, krisen i russisk rock (Samtale PMF Tromsø okt.-94). Han påpekte at et av de største problemene for dagens band er å samle publikum. På grunn av de vanskelige levevilkårene de siste årene går folk rett og slett ikke på rock-konsert. Bare et knapt titalls russiske band klarer å fylle større konsertlokaler. Det er i all hovedsak gamle og store navn som Akvarium og Alisa. Viktige vestlige band har spilt for halvtomme saler. Det har lenge vært behov for nytt blod, men det etterlengtede generasjonsskiftet i russisk rock uteblir fordi det er blitt svært dyrt å starte et band. Både prisen på instrumenter og leien på øvingslokaler er avskrekkende, dernest svikter publikum, og uten et begeistret publikum får man heller ingen platekontrakt.

De store bandene sliter også med å tilpasse seg de skiftende tidene. Alisa strever med å finne balansen mellom å kunne leve av musikken og å holde priser på konsertbilletter lave nok til at det jevne publikum ser seg råd til dem. De har solgt postordrepakker med sitt siste album, diverse faneffekter og billett til siste turnés konserter for minimumsbeløp. Inflasjonen og stadig høyere portotakster har gjort dette til en vanskelig og økonomisk risikabel geskjeft. Sparetiltak på turnéene har vist seg å skape uforutsette problemer, som ved et par anledninger da man har avstått fra å leie inn politi som vakter på konserter. Misfornøyde politimenn stilte ganske enkelt opp på konserten i sivil og startet slåsskamper i salen. Politiet hadde på forhånd krevet et salær pr. tjenestemann tilsvarende inntekten av 60 billetter (Baranovskaja, 1993: 230).

En utstrakt kommersialisering kan i verste fall vise seg å bli løsningen for profesjonelle rockmusikere. Høsten 1992 pågikk forhandlinger mellom Alisa og et moskvabryggeri om lanseringen av en ny ølsort som skulle oppkalles etter en av bandets sanger og ha Kinčevs portrett på etiketten.

Tross vanskelighetene vil alltid unntak la seg finne. Kriser er intet nytt fenomen for russisk rock. Når de store, legendariske faglener brenner ut, vil andre stå klare til å overta. Hvem de er og hvilke kvaliteter de har, vil vise seg...

KAPITEL 2: Alisa og "Doktor Kinčev"

2.1: Kinčev — en kort presentasjon.

Kinčevs egentlige og fulle navn er Konstantin Evgen'evič Panfilov. Han ble født i 1958 i Moskva. Begge foreldrene hadde akademisk utdanning og faren var professor. Konstantin begynte å skrive sanger til og å synge i rockeband allerede i fjortenårsalderen. Sine første gitarakkorder spilte han under rettleiding av en gjeng hippies mens han var på sommerleir. Black Sabbath var hans store favoritter, og de tidligste tekstene han skrev, betegnet han senere som russiske halvplagiater. Blant de første bandene han medvirket i, var Slomannyj vozdukh ("Ødelagt luft"), Zolotaja seredina ("Den gyldne middelvei") og Krut černoј poloviny ("Den sorte halvdels dreining"). Foreldrene hadde ikke høye tanker om hans musikalske bestrebelser, og skolelæreren til den unge Kinčev skal ha kalt ham en amerikansk spion fordi han ikke svarte til hennes forestillinger om mønstergyldige sovjetiske skolegutter.

Etter grunnskolen var Kinčev i fast arbeid en periode før han begynte på teknikum. Ingeniør ble han imidlertid aldri, han avbrøt utdannelsen, klarte å unngå militærtjeneste på grunn av angivelige ettervirkninger av hjernerystelse og fikk tilbud om opptak på en fireårig skole for korsangere. Resultatene holdt til å fullføre første semester, deretter arbeidet han som modell ved en kunstscole i to års tid. I denne perioden hadde han ingen musikalske prosjekter på gang. I 1982 vendte han tilbake som "Doktor Kinčev" i bandet Zona ot dykha ("Hvilesonen"), som han spilte inn kassetalbumet "Nervnaja noč" med i Leningrad to år senere (Doktor Kinčev i gruppa Stil', 1994). Vinteren 1985 inviterte Svjatoslav Zaderij ham til Leningrad som vokalist og tekstforfatter i Alisa.

Kinčev er belest og har uttallige favoritter blant forfattere, både russiske og utenlandske. Her skal kort nevnes Gogol', Lermontov, Esenin, Khlebnikov, Gumilev, Pasternak, Baudelaire, Hesse og Tolkien (Baranovskaja, 1993: 79). Han har forfattet samtlige tekster på Alisas reportoar fra 1985 av med unntak av fem. Han er en sterk og energisk scenepersonlighet og en dyktig diktdeklamator. Av sine senere musikalske favoritter nevner han Rolling Stones, the Doors, Mark Bolan / T-Rex, Billy Idol, The Sisters of Mercy og U2. (Žitinskij: "Puteščestvie rok-diletanta", gjengitt i Baranovskaja, 1993: 214-217).

Foruten virksomheten som tekstforfatter, vokalist og frontfigur tar Kinčev aktivt del i organisering av Alisas konserter og turnéer og redaksjon og spalteføring i bandets tidsskrift Šabaš som har kommet ut jevnlig fra 1992 av. Han har også fått tid til andre ting enn arbeidet med Alisa. Bl.a. spilte han i 1987 hovedrollen som en ung

rockvokalist på kanten av samfunnet i filmen "Vzlomščik". Han fikk medaljen "Det hvite hus' beskytter", tildelt av president Boris El'cin, for sin innsats under kuppdagene i august 1991, men leverte den tilbake i 1994 som en protest mot behandlingen av den frie presse og mordet på en uavhengig journalist. Han er gift for annen gang og har en sønn fra første ekteskap og en datter fra andre. Han bor fortsatt dels i Moskva, dels i St. Petersburg. Etter en turné i Israel ble han omvendt og lot seg døpe russisk-ortodoks kort etter, høsten 1992.

2.2: Alisa — en kort presentasjon.

Alisa ble dannet i april 1983 som et rent leningradband på initiativ av Svjatoslav Zaderij, bassist, vokalist og tidligere medlem av hard-rock-bandet Khrustal'nyj šar ("Krystallkula"). Han fikk med seg gitaristen Andrej Šatalin, keyboardisten Pavel Kondratenko, trommeslageren Mikhail Nefedov og vokalisten og saksofonisten Boris Borisov, alle unge leningradmusikere. Navnet sies å være hentet fra Carrolls "Alice in Wonderland", men *Alisa* var også Zaderijs kallenavn. I tekstene tok de for seg hverdagslivets realiteter og aktuelle sosiale problemer i sovjetsamfunnet, reflektert gjennom Carrolls forestillingsverden, noe som vakte oppsikt og interesse i rockemiljøet. Også musikalsk vakte bandet oppsikt med sin hard-rock pregede new-wave, men det store gjennombruddet lot vente på seg til Alisa fikk Konstantin Kinčev som ny tekstforfatter og vokalist.

Første konsert med den nye vokalisten og tekstforfatteren i mars 1985 ble en suksess, og ryktet om noe nytt og stort begynte å spre seg. Alisas første kassetalbum "Ènergija" (Alisa, 1988) kom ut på vårparten 1986. En rekke musikere fra andre band, bl. a. cellisten Vsevolod Gakkel' fra Akvarium, bidro til instrumenteringen. Musikken beveget seg her i mer eksperimentell new-wave-retning, med innslag av art-rock og med tidvis ska-preg. Tittelkuttet var belagt med sitater fra Bulgakov, Gogol', Ostrovskij og Baudelaire.

Kinčevs tekster gjorde suksess fra starten av, med sin egenartede humor og politiske brodd. Sangene "My vmeste" og "Moe pokolenie" fikk status som veritable ungdomshymner, og tekstene til "Èksperimentator" og "Sokovyžimatel'" ble av mange tolket som en pent innpakket hån av partibyråkratens vyer om det sosialistiske framskritt.

Bak kulissene var imidlertid tilstanden mindre rosenrød: Zaderij, som hadde invitert Kinčev til å bli med i bandet, men som selv var låtskriver og tekstforfatter, fikk ikke samarbeidet til å fungere, og bandet var oppløst en kort periode før det kom sammen igjen uten Zaderij og Borisov. Disse ble erstattet av hhv. Petr Samojlov og Aleksandr Žuravlev.

I 1986 utga det amerikanske plateselskapet Big Time Records i samarbeid med rockepromotoren Joanna Stingray ut "Red Wave" (Red Wave, 1986), et dobbeltalbum med fire russiske undergrunnsband: Akvarium, Alisa, Kino og Strannye Igry.

Alisas andre kassetalbum ble sluppet i 1987, etter minimale to dager i studio, og fikk den dobbeltbetydende tittelen "BlokAda" (Alisa, 1989). Musikalsk sett har dette, til forskjell fra "Ènergija", et sterkt, progressivt Rock'n'Roll-preg. Det hardere musikalske uttrykket gjenspeiler seg også i antallet samfunnskritiske tekster.

Utskifting av bandmedlemmer har skjedd hyppig opp gjennom Alisas historie, og før innspillingen av neste album, "Šestoj lesničij" (Alisa, 1990), ble Žuravlev og Kondratenko skiftet ut med gitaristen Igor' Čumičkin og keyboardisten Andrej Korolev. Samme år som denne platen kom ut som kassetalbum, utga Melodija en vinylutgave av "Ènergija", som året etter ble fulgt opp av LP'ene til "BlokAda" og "Šestoj lesničij". Sistnevnte utkom også i CD-versjon med utdrag fra "BlokAda". Alisa lot seg ikke bremse av nyutgivelsene, men smidde mens jernet var varmt. Kassetalbumet "Stat'ja 206, čast' 2 Ugolovnogo kodeksa RSFSR" utkom i 1989 som bandets fjerde utgivelse. Det inneholdt akustiske versjoner av tidligere materiale og kun et par sanger som ikke kom med på de tidligere albumene. Dette albumet har derfor vært av liten interesse for oss her. Alisas akustiske besetning bestod av bare tre mann: Kinčev, Samojlov og Šatalin. Albumets navn er tatt fra den Russiske Føderale Straffelovens artikkel 206, andre ledd, som omhandler "osobo derzkoe khuliganstvo", og som Kinčev ble siktet etter i 1987 (se også avsnitt 2.3, nedenfor). Albumet ble utgitt på plate først i 1994 (Alisa, "Stat'ja", 1994).

Bandet har turnert flittig gjennom hele sin karriere, også utenfor Russlands og Sovjetunionens grenser. Første utenlandsturne i 1988 gikk til Ungarn og Tsjekkoslovakia. Året etter gikk turen til Finland, deretter til Frankrike, som ble besøkt igjen i 1991. Denne gangen var også Tyskland og Hellas med på reiseruta. I 1992 turnerte Alisa i Israel, samme år mottok de musikkprisen "Ovacija".

Den etterhvert legendariske energien og vitaliteten i Alisas konsertopptredener ble gjengitt på bandets pseudo-livealbum "Šabaš" (Alisa, "Šabaš", 1993). Sangene er spilt

inn i studio, men er mikset med opptak fra konserter for å gi inntrykk av å være spilt inn live. Dette er gjort fordi det, bl. a. av tekniske årsaker, er ytterst vanskelig å få gjort gode konsertopptak i Russland. Albumet kom ut i kassettversjon i 1990 og på dobbelt LP året etter. Šabaš er i sin helhet viet den da nylig avdøde Aleksandr Bašlačev. Etter Melodijas fallitt i 1992 kom så en pause i plateutgivelsene fram til 1993, da kontrakt ble skrevet med den moskovittiske labelen Moroz. Det etterlengtede nye albumet fikk navnet "Dlja tekh, kto svalilsja s luny" (Alisa, "luny", 1993), en plate som ifølge Kinčev selv har mye til felles med debutalbumet.

Alisas foreløpig siste utgivelse, "Černaja metka" (Alisa, "metka", 1994), utkom i 1994, profesjonelt produsert i et studio i Köln. To av tekstene til dette albumet ble skrevet av gitaristen Igor' Čumičkin, som døde under tragiske omstendigheter på vårparten året før. Det musikalske uttrykket er kanskje det tyngste og dystreste i bandets historie. To musikkvideoer ble produsert til dette albumet, og en omfattende turné i det tidligere Sovjetunionen fulgte på høstparten.

Alisa har gjennom sin mer enn tiårige karriere solgt over 20 millioner plater og gitt over 400 konserter, noe som kvalifiserer til plassering blant de aller største og mest suksessrike russiske rockeband som eksisterer i dag (Seliščevaja, 1995).

2.3: Kinčevs forfatterskap

Som nevnt innledningsvis (A-II) er vår hovedkilde for beskrivelse av Kinčevs forfatterskap, Baranovskajas "Po doroge v raj" (Baranovskaja, 1993), personlig preget og til tider unøyaktig. Kinčevs egne uttalelser i de forskjellige intervjuene med ham er dertil ofte dunkle og flertydige. I tråd med sitt image som artist vil han nødvendig gi noen fasitsvar på spørsmål om sitt verk. I det følgende vil vi derfor nøye oss med å trekke noen tråder gjennom vår forfatters produksjon, og kun tillate oss å stoppe opp ved etterprøvbare hovedpunkter. Vi vil så kort gjengi Baranovskajas syn på Kinčev som tekstforfatter og artist.

Kinčev uttaler at den evige kampen i menneskesinnet mellom gode og onde krefter går som en rød tråd gjennom hele hans produksjon (Baranovskaja, 1993: 221). Han sammenligner flere steder Alisa med vinden. Ikke bare vinden som symbol på frihet eller opprørskhet, men som et medium for magiske krefter. I gammel folketro er vinden en bærer av trolldom. Disse magiske kreftene skal vekke mennesket til kamp mot det onde i seg selv. Mange har tolket Kinčevs tekster som noe i retning av

politiske manifest, men opphavsmannen selv regner seg ikke som videre politisk engasjert eller interessert. Han uttrykker snarere at han ikke liker politikk. Han anser bare et par-tre tekster som politisk motiverte, deriblant "Totalitarnyj rëp", som han karakteriserer som en sang han "bare måtte" skrive (Intervju med Nina Baranovskaja 26. februar 1988 i "Leningradskij universitet", gjengitt i Baranovskaja, 1993: 196).

Kinčevs tidligste tekster er fantasifulle, gjerne ironiserende, bitske og opprørske og har ofte dybde og slagkraft, men under en lett og lekende overflate. Det dikteriske og formtekniske er ofte mer skjødesløst og tilfeldig, men som rocktekster er disse tidlige produktene kanskje vel så effektive som de senere, mer gjennomarbeidede, kanskje nettopp på grunn av sin upretensiøse eleganse. En mer seriøs side kommer likevel til uttrykk i sanger som "Moe pokolenie", en tendens som følges opp i det andre, hardere og dystre albumet til Alisa. Her begynner også tekstene å bli dikterteknisk bedre gjennomført, skjønt, og her må jeg si meg enig med Baranovskaja, bruken av metaforer tenderer til overlessing og tanken tar seg ikke alltid tid til å vente på formen. Tekstene "Zemlja" og "Krasnoe na černom" vitner dog om en modnende lyriker.

1987 ble et svært produktivt år for Kinčev, og et år da det nære vennskapet med sangerpoeten Aleksandr Bašlačev ga ham et nytt syn på diktningen. Bašlačev forholdt seg til ordet på en helt annen måte enn Kinčev, som til denne tid hadde satt seg ned, skrevet teksten fra "a til å" og vært ferdig. Han bygde tekstene sine opp møysommelig med stor vekt på formen, et omhyggelig ordvalg og en matematisk presisjon i komposisjonen. Også Kinčevs økende interesse for folketradisjon og folkløse kan spores tilbake til Bašlačev (Žitinskij: "Puteščestvie rok-diletanta", gjengitt i Baranovskaja, 1993: 217).

Flere av tekstene som ble forfattet i løpet av det året, har forutfølelsen av kommende ulykke som tema, deriblant "Čuju gibel". På senhøsten begynner en vanskelig tid for Kinčev. En artikkel i det vanligvis rockvennlige tidsskriftet Smena stempler Kinčev som fascist og gir en høyst misvisende beskrivelse av et basketak han hadde med politimenn under en av sine konserter. Påstander om at han skal ha ropt "Heil Hitler" fra scenen kunne lett motbevises, da det ble gjort opptak av hele konserten. Basketaket hadde, ifølge flere vitner, oppstått idet Kinčev hadde forsvart sin synlig gravide kone, som ble nektet adgang til lokalet og svært brutalt behandlet av ordensmakten.

Renvaskelsesprosessen skulle bli lang og vanskelig, da politi gjentatte ganger hindret Kinčev å nå fram til avtaler med radio og TV for å forklare seg. Det skulle gå et år før Smena dementerte påstandene artikkelen hadde kommet med. I mellomtiden forble Kinčev taus. Han ble endog arrestert og tilbragte en uke i fengsel etter en parodisk

rettsak, uten at selv nærmeste familie ble orientert, funnet skyldig etter straffelovens paragraf 206, andre ledd: "særlig stygt oppvigleri". Midt i disse vanskelighetene, i mars 1988, begikk Bašlačev selvmord ved å hoppe fra en boligblokk. Kinčev dediserte den allerede ferdige sangen "Šabaš", senere hele albumet ved samme navn, til sin avdøde venn. Denne tiden tærte hardt på Kinčevs krefter, og han fryktet tidvis for at han ikke ville make et comeback. Men både Kinčev selv og bandet så ut til å komme styrket ut av prøvelsene, de arbeidet i tiden etter mer intenst og målrettet enn noengang tidligere, men også mer kommersielt orientert.

Fra "Sumerki" (januar 1987) av, begynner en ny tendens i Kinčevs produksjon: de folkløpregede tekstene. Denne type tekster er representert på alle Alisas utgivelser f.o.m. "Šabaš". Kinčev låner stemningen fra folketradisjonen: eventyret, folkevisen, bylinene, og forbinder med sitt dels folkløpregede, dels moderne ordvalg den felles, trygge tradisjon og den kaotiske nåtidshverdagen. I tillegg til disse sangene skrives også de siste virkelig krasse, politisk relaterte tekstene i årene fram mot 1991. Deretter kommer politikken mer og mer i bakgrunnen, mens tekstene tenderer til å bli enten rock-immanente eller mer allmenmenneskelig og verdifilosofisk orienterte. Kinčevs omvendelse synes ikke å ha ført til noe dramatisk kursskifte i hans tekster. Det later til at han allerede har funnet sin form og fortsetter med å utvikle den videre. Etter ti år med Alisa er det ingenting som tyder på at Kinčev planlegger å pensjonere seg.

Nina Baranovskaja karakteriserer Kinčev som en personlighet av den type som alltid viser seg i Russland i krisetider, og som hjelper mennesker i valget mellom slaveri og frihet, løgn og sannhet. Hun finner ordet *jurodivyj* (*hellig narr*) beskrivende for ham. Den hellige narr i russisk tradisjon har blant annet som sin oppgave å "skjenne på verden" og uttrykke sin forakt for amoralen i samfunnet (Pančenko: "Jurodivye na Rusy", sitert i Baranovskaja, 1993: 76). Evnen til å utnytte enhver epoke anser hun for å være et av Kinčevs største fortrinn, dette kommer til uttrykk i bruken av bibelske motiver side om side med elementer fra førkristen tradisjon som solkulten eller fra gamle myter i folketradisjonen. Kinčev fyller her rollen til en "koščuna", en gjenforteller av urgamle myter og legender (Baranovskaja, 1993: 75). Han lytter til stemmene fra tidens dyp og bringer dem videre gjennom sine sanger, sanger som synes brennende aktuelle nettopp på grunn av sin evige relevans, mener hun.

Baranovskaja er nok litt for opptatt av å dekke over Kinčevs provokative sider. Når Kinčev uttaler at Alisa "koščunstvujet" ("bespotter")⁶, er det nok ikke bare med henvisning til gammelrussiske former og deres betydning, men også et signal om at man utnytter den provokative effekt som ligger i blandingen av det kristne og det hedenske. Dette underslaget av hans opprørske side kan sees i sammenheng med hennes ambivalens overfor Kinčev som scenefigur. Forøvrig kan vi med fordel ha Baranovskajas iakttagelser i bakhodet under vårt arbeid med Kinčevs verk i det følgende.

⁶Baranovskaja snakker her om ordets opprinnelige, urgamle betydning. Slovar´drevnerusskogo jazyka avslører en viss unøyaktighet i dennes utlegning. *Koščuna* kan ha betydningen *fortelling, eventyr*, eller *tomt snakk*; En *koščunik* kan være en *pratmaker*, en *hykler*, en *gjøgler* eller en *scenekunstner*; verbet *koščunati* kan bety enten *å fortelle eventyr* eller *å fare med tomt snakk* (Slovar´drevnerusskogo jazyka, 1991: 279)

КАПИТЕЛ 3: Tekstpresentasjon og analyse.

3.1: Tekstene i originalspråklig versjon.

Соковыжиматель

Вдруг я вижу:

Кто-то движется мне навстречу,

Но я никак не разберу, кто он?

Он похож на трактор, на ядерный реактор

И чем-то на выжатый лимон.

Белый, как больница, его боятся птицы,

Он тверд, как несгораемый шкаф.

Скольский, как медуза, ненужный, как обуза,

Он движется среди цветов и трав.

Кто ты, кто ты такой?

Кто ты, а?

Кто ты, кто ты такой?

А он мне отвечает:

"Я твой соковыжиматель"

Я не знаю, что мне делать – убежать или стоять?

Я подумал – и остался стоять.

Он подходит ближе, я уже его не вижу,

Только чувствую – он стал выжимать.

Теперь я выжат, как мокрица, меня боятся птицы,

А он вдруг стал похож на меня.

А я теперь, как трактор, как ядерный реактор

И никак не разберусь – кто из нас я?

Кто ты, кто ты такой?

Кто ты, а?

Кто ты, кто ты такой?

А он мне отвечает:

"Я твой соковыжиматель"

Повернулся и ушел, а я остался стоять
 Один среди цветов и трав.
 Скользкий, как медуза, ненужный, как обуза,
 И большой, как несгораемый шкаф.
 Теперь я жду с ним встречи, это меня лечит,
 Мне не нравится, что я – это он.
 Я теперь, как он. Он теперь, как я.
 Я до сих пор не разберу – был это сон или не сон?

(Baranovskaja, 1993: 92)

КОМПРОМИСС

Мой дом без окон –
 Сплошная стена.
 Я прошу неба,
 Я прошу окна.
 Мой сад стоит голый –
 Деревья, столбы.
 Я прошу света,
 Я прошу листвы.

Да, я сам взорвал свой мост,
 За тех, кто не попал, мой тост.
 В кулуарах подполья запах воды,
 Здесь такие, как я,
 Здесь такие, как ты.
 Здесь в обход не идут,
 Здесь не прячут глаз.
 Компромисс не для нас!

Мои цветы – вата,
 Моя река – лед.
 Мое тепло слякоть,
 Дерьмо – мой мед.
 Мой ветер – вентилятор,
 Моя земля – асфальт,
 Я разучился плакать,
 Мои глаза – сталь.

(Baranovskaja, 1993: 94-95)

Тоталитарный рэп

Тоталитарный рэп – это вам не ха-ха,
 Тоталитарный рэп – это факт
 Тоталитарный рэп – сформирован годами
 Под вой сирен и лай собак.
 Тоталитарный рэп – это вариант,
 реконструкции церкви под склад.
 Тоталитарный рэп – это танец,
 Шаг вперед, два шага назад.
 Тоталитарный рэп – это эквилибр.
 Тоталитарный рэп – это акт
 Тоталитарный рэп – это абстрактный пряник.
 И совершенно конкретный кулак.
 Тоталитарный рэп – это эксперимент,
 По перестройке сознания масс.
 Тоталитарный рэп – это ласковый голос:
 "Предъявите ваш аусвайс!"

Тоталитарный рэп – это аквариум,
 для тех, кто когда-то любил океан.
 Тоталитарный рэп – это зоопарк,
 Когда за решеткой ты сам.
 Тоталитарный рэп – это аукцион,
 Где тебя покупают, тебя продают.
 Тоталитарный рэп – это джунгли,
 В которых, как ни странно, живут.
 Тоталитарный рэп – это телевизор,
 Он правит нами, он учит нас жить.
 Тоталитарный рэп – это кино,
 Но о кино я не могу говорить.
 Тоталитарный рэп – это игры под током,
 Этаким брейк-данс.
 Тоталитарный рэп – это дискотека,
 Где крутит свои диски пулеметчик Ганс.

(Раз, два – тыр, тыр, тыр,
 У нас новый командир)

Тоталитарный рэп – старый, как мир,
 Аттракцион, но он жив и теперь.
 И комнату смеха от камеры пыток,
 До сих пор отделяет дверь.
 И гласность имеет свой собственный голос,
 Но за гласностью, негласный надзор.
 Если тебя выбирают мишенью,
 То стреляют, точно, в упор.
 Тоталитарный рэп – это всего лишь модель,
 Общества глухонемых,
 А если они вдобавок плохо видят,
 То это только лучше для них.
 Вы скажете мне: "Что за поза?!
 Вы, батенька, максималист!"
 Я отвечу вам: "Что Вы, мой фюрер,
 Я просто антифашист!"

(Раз, два – тыр, тыр, тыр,
 У нас новый командир)

(Kinšev, 1994: 28)

Чую гибель

Кто-то бьется в поле,
 Кто-то в грязь лицом.
 Случай правит пулей,
 Ворон – мертвецом.
 Место лютой сечи,
 поросло травой,
 Больно жгучи речи –
 Бой не за горой.

Кто смел снять с нас чувство вины?
 Кто примет огонь на себя?
 Кто слышит поступ грядущей войны?
 Что оставим мы после себя?

Братские могилы
Переполнены,
Смерть серпом косила
Буйны-головы.
Рваную рубаху
Пулями латай,
Топоры да плаха
По дороге в рай.

Чую гибель!

Больно вольно дышится!

Чую гибель!

Весело живем!

Чую гибель!

Кровушкой распишемся!

Чую гибель!

Хорошо поем:

"Лесной стороною
Под ясной звездой
Тропою оленя
Гуляет Емеля.
И все ему рады
Звери, птицы и гады,
Деревья и травы,
Поля и дубравы.
Покуда есть силы,
Покуда есть духу,
Не порваны жилы,
Не вспорото брюхо,
Покуда есть мочи,
Покуда есть семя,
Орет и хохочет,
Гуляет Емеля.
И славит свободу
Сквозь дыбы изгибы
на радость народу
Себе на погибель."

Кости на погосте,
 Луч на алтаре,
 Страх пылает злостью,
 Как звезды на заре,
 Распрямлюсь пружиной
 Подниму народ,
 Вольная дружина
 Собралась в поход.

Кто смел снять с нас чувство вины?
 Кто примет огонь на себя?
 Кто слышит поступ грядущей войны?
 Что оставим мы после себя?

(Kinčev, 1994: 58)

Республика

Республика объединенных этажей.
 Гвардия ночи, несет караул до утра.
 Определенность нужна лишь тому, кто хочет скорей.
 Здесь же никогда не поздно, и никогда не пора.
 Республика.

Республика объединенных этажей.
 Последний глоток перед выходом к роднику.
 Всякий разговор прерван словом "Налей".
 Кажется кто-то ищет нас, где-то там вверху.
 Республика.

Республика объединенных этажей.
 Папиросный дым, хорошее средство от сна.
 Лестничный пролет, трон хмельных королей.
 Я помню дорогу на крышу, возможно это моя беда.
 Республика.

(Kinčev, 1994: 20)

Дурак

Как-то раз по весне ранней
поманила пожар-птица
На дороги земли дурня
К солнцу тропы искать.
Над землей городов крыши,
А над крышами дым-сажа,
А над сажей, небес выше,
Солнца белая рать.
Сколько горя в нужде дурень мыкал,
Износил сапогов сотни,
А рубях изодрал столько,
Сколько трав истоптал.
По лесам собирал сказки,
Да учился у птиц песням,
Веселил городов толпы,
Но ближе к солнцу не стал.

Ох, тропинки-лесенки прямо по земле в небеса,
Как найти-увидеть, да не проглядеть, не потерять.
А у неба радости, только солнцу глянешь утром в глаза,
Отвернешь, укроешься, да слезою вспыхнешь опять!

Вот так! В сказку словом льемся.
Вот так! Смеемся!

Ходит дурак по земле босиком
берегами рек, да опушкой леса.
Веселит дурак почтенный народ
Все да по площадям городов.

И ты, как он, проходишь по земле,
Ему как всем, тебе как всем
От рода по судьбе.
Иди своей дорогой, ищи свою тропу.
Найдет дурак, найдешь и ты.
Даст Бог, и я найду.

Вот так! В сказку словом льемся.

Вот так! Смеемся!

Это только присказка, а сказка бежит речкой,

Да дела не идут скоро.

Ближе к солнцу не стал дурень.

Но стал теплее сердцам.

Где бы он не сложил песню,

Где бы не проросло слово,

Стелет в небо из звезд тропы,

По горячим следам.

Стелет сквозь городов крыши.

Выше крыш, да сквозь дым - сажу.

Стелет даже небес выше,

Солнца белая рать!

Вот что случилось весной ранней

Заманила пожар-птица

На дороги земли дурня

К солнцу тропы искать.

(Alisa, "metka", 1994)

3.2: Pre-perestrojka. Album: "Ènergija", "BlokAda".

Saftutpresseren

Plutselig ser jeg:

Noen beveger seg meg imøte,

Men jeg kan på ingen måte skjelne hva han er.

Han ligner på en traktor, på en kjernereaktor

Og på et vis på en presset sitron.

Hvit som et sykehus, fuglene frykter ham,

Han er hard som et brannsikkert skap.

Glatt som en manet, unødig som en hemske,

Han beveger seg mellom blomster og gress.

Hva er du, hva er du for en?

Hva er du, nå?

Hva er du, hva er du for en?

Og han svarer meg:

"Jeg er din saftutpresser".

Jeg vet ikke hva jeg skal gjøre — flykte eller stå stille?

Jeg tenkte litt og ble stående.

Han går nærmere bort til meg, jeg kan ikke se ham mer,

Jeg bare føler — han begynner å presse.

Nå er jeg utpresset som et skruketroll, fuglene frykter meg

Og han er plutselig blitt lik meg

Og jeg er nå som en traktor, som en kjernereaktor

Og kan på ingen måte skjelne — hvem av oss er jeg?

Hva er du, hva er du for en?

Hva er du, nå?

Hva er du, hva er du for en?

Og han svarer meg:

"Jeg er din saftutpresser".

Han snudde seg og gikk bort, og jeg ble stående
 Alene mellom blomster og gress.
 Glatt som en manet, unødig som en hemske
 Og stor som et brannsikkert skap.
 Nå venter jeg på møtene med ham, det leger meg,
 Jeg liker ikke at jeg — det er ham.
 Jeg er nå som ham, han er nå som meg.
 Jeg har stadig ikke funnet ut — var det en drøm eller ei?

"Saftutpresseren" består av tre strofer med tilsynelatende ulikt antall vers: ni i første, åtte i andre og tredje. Vi har i det følgende valgt å telle første strofes to første vers som strofens første. Dette er praktisk mulig fordi de sammen har samme antall takter som andre eller tredje strofes første linje. At det, som i begge de øvrige strofer står som ett vers, i første strofe er delt i to vers må ansees som grafisk betinget. "Plutselig ser jeg:" blir, ved at det settes på en egen linje, stående til hele første strofe. Den største fordelene ved vårt grep er at vi unngår å skape forvirring ved vår sammenligning av de tre strofene.

De tre strofene vi altså nå behandler som oktetter, er innbyrdes adskilt av et femvers omkved, som i alt opptrer to ganger. Rim opptrer mellom vers to og fire og vers seks og åtte. Gjentakelsen av *stojat'* fra strofens første vers i andre strofes andre vers er tilsynelatende mer av en tilfeldighet, den faller i alle fall utenfor rimskjema. I tillegg til enderimene finner vi innrim i versene én⁷, tre, fem og syv i både første og andre strofe, samt versene tre og fem i strofe tre. I tredje strofes syvende vers er innrimet erstattet av en speil vending: "Ja teper', kak on, on teper', kak ja."

Rimsystemet oppfyller ikke klassisk rim. Således er ikke:

vižu — navstreču	(s1, v1)
bol'nica — pticy	(s1, v6)
bliže — vižu	(s2, v3)
mokrica — pticy	(s2, v5)
vstreči — lečit	(s3, v5)

å regne som direkte rim i streng forstand. Alle disse tilfellene er imidlertid gyldige rim

⁷Da vi er kommet til at versinndelingen er et rent grafisk virkemiddel som ikke medfører endringer i strofens rytme.

innen russisk moderne lyrikk⁸. Skriftbildet gir åpning for flere rytmerealiseringer, vi vil derfor i det følgende kommentere rytmen slik den framstår på innspillingen "Ènergija" (Alisa, 1988). Rytmen varierer her over sekvenser à to trykklette, fulgt av betont og trykklett ledd. Variasjonene gjør seg særlig gjeldende i versutgangene, slik at partallsversene gjennomgående får mannlig utgang, oddetallsversene hovedsakelig kvinnelig. Unntak her er andre og tredje strofes første vers og tredje strofes syvende vers, som oppviser mannlig utgang.

Den spesielle rytmen gir en illusjon av en tungt arbeidende, kvernende maskin. Denne virkningen brytes opp i omkvedets tre første vers, der jeg-personen stiller sitt spørsmål, deretter gjeninnføres "maskinrytmen". Noe lignende kan iakttas i tredje strofes siste vers, der jeg-personen retter et spørsmål til seg selv. Her skifter rytmen til fire sekvenser à tre trykklette fulgt av trykktungt ledd. Omkvedet mangler rim, men oppviser syntaktisk og leksikal parallelitet mellom de tre første versenes to første takter. Første og tredje omkvedsvers er også helt ut syntaktisk og leksikalsk parallelle.

Gjentagelsen av ord og større orddeler er et sentralt virkemiddel i "Saftutpresseren". Dette bidrar til å forsterke rytmens maskineffekt. Vokalene *a* og *o* går igjen i disse sekvensene og faller således inn som et gjentakende moment i maskinstøyen. Seks ord, orddeler eller passasjer gjentas:

- razobrat'/razobrat'sja

(s.1, v.2; s.2 og 3, v.8).

⁸B.O. Unbegaun beskriver i sin "Russian Versification" russisk rim som følger: det er fire hovedtyper av rim: maskuline, feminine, daktyliske og hyperdaktyliske. Maskuline rim er de som ender på betont stavelse, feminine har én trykklett stavelse etter betoning, daktylisk to, hyperdaktyliske tre. I maskuline rim som ender på vokal må det være overensstemmelse mellom den betonte vokal og konsonanten som går forut for den. I andre rim må det være overensstemmelse mellom den betonte vokal og alt som følger etter den. Det er ikke nødvendig for lyder som går forut for den betonte vokal å stemme overens, bortsett fra konsonant før betont vokal i absolutt utlyd. I moderne russisk poesi har en tendens til å se bort fra *j* i utlyd utviklet seg til at man ser bort fra siste konsonant overhodet: *umer - dume, lesa - slesar'*. Dette kaller Unbegaun "truncated rhyme". Videre kan en konsonant i et feminint rim rime på en annen konsonant, men da bare hvis denne er tilstrekkelig nært fonetisk beslektet: *oseni - brosilii*. Slike rim forekommer ikke så hyppig i maskuline rim. Daktyliske rim er i moderne poesi enda friere, og er egentlig å regne som assonanser. Assonansen er således kommet på like fot med rimet og utfyller samme funksjon. Man tilstreber i slike tilfeller mest mulig konsonantlikhet før betont vokal, hva som følger etter betont vokal er underordnet (Unbegaun, 1983, ss.133-137 og 143-151).

- traktor...jadernyj reaktor (s.1, v.3 og s.2, v.7).
- bojatsja pticy (s.1, v.5 og s.2, v.5).
- nesgoraemyj škaf (s.1, v.6 og s.3, v.4).
- skol'zkij, kak meduza, nenužnyj, kak obuza (s.1, v.7 og s.3, v.3).
- sredi cvetov i trav (s.1, v.8 og s.3, v.2).

Når vi nå begynner å studere ordvalget, vil vi gradvis begi oss inn på en innholdsanalyse. Det første vi vil stoppe opp ved er tittelordet *sokovyžimatel'*, som på russisk er vel så oppsiktsvekkende som, og har flere konnotasjoner enn, det norske ordet vi har funnet i vår oversettelse. Det vanlige russiske ordet for saftpresse er *Sokovyžimalka*. Suffikset *-lka* betegner gjenstander, som regel ikke så svært store. Ved å bytte til suffikset *-tel'*, gjør forfatteren saftpressen til noe større, med nyanse av person som utfører en handling. Uttrykket "vyžimat' sok iz kogo-libo", er et vanlig russisk uttrykk med betydning avtvinge noen noe, presse noe ut av noen (Berkov, 1987: 121) eller utsuge, utbytte noen hensynsløst (Berkov, 1987: 694). Slik blir *saftutpresseren* det mest dekkende norske ordet å oversette med. Hva vi ikke kan dekke med vår norske oversettelse er bibetydningen av ordet *sok*, som kan sees i et annet uttrykk: "v samom soku" (Berkov, 1987), som betyr "i sin beste alder" eller "ved sin fulle manndomskraft".

Vi finner tre aktører i denne teksten: saftutpresseren, jeg-personen og naturen. Saftutpresseren sammenlignes direkte med tre gjenstander: en traktor, en kjernereaktor og en presset sitron. Den har altså likhetstrekk med traktoren, ikke bare traktoren som en av de mest positive produkter av teknologisk framskritt, noe sterkt, traust og allsidig nyttebringende, men traktoren slik den framstår i sovjetisk kontekst. Traktoren hadde en enorm betydning for utviklingen av sovjetisk landbruk. Traktorfabrikker skjøt opp som paddehatter utover tredvetallet, og traktoren var ikke bare gjenstand for oppmerksomhet i det praktiske liv. Traktorpoesi var et ikke uvanlig uttrykk for fokuseringen på den fantastiske landbruksmaskinen, ordet *traktor* ble sågar brukt som fornavn. Eksempel på traktoren som delmotiv i bildende kunst gir John Heartfields "Lenins Vision ward Wirklichkeit" fra 1934 (Antonova & Merkert et. al., 1995: kat. no. III 276). Sett utenfor denne konteksten har imidlertid traktoren andre kjennetegn: den er stor, treg og støyende.

Hvis traktoren er et bilde på sovjetisk framskritt på tredvetallet, må kjernereaktoren kunne representere det tilsvarende for seksti- og syttitallet. Saftutpresseren knyttes til dennes voldsomme energi og dystre utseende. I den foregår prosesser den jevne borger ikke har begreper om. Den vekker uro ved tanke på at den, tross alle forholdsregler, kan komme ut av kontroll og dens voldsomme ødeleggelsespotensiale

utløses vilkårlig over mennesker og miljø i dens nærhet. Samtidig er også saftpresseren brukt, presset som en sitron. Det i den som representerer noe naturlig, er deformert, mens bare det maskinelle består.

Videre gis saftutpresseren egenskaper fra ytterligere tre gjenstander og ett begrep, og sammenlignes således mer løselig med disse: et sykehus' hvithet, et brannsikkert skaps hardhet og størrelse, en manets sleiphet og en hemskos unyttighet. Hvit blir gjerne forbundet med renhet, uskyld og godhet, men et sykehus' hvithet gir andre og ubehageligere konnotasjoner: det sterile, det stereotype, det kalde og skremmende, sykdom, lidelse og død, og i en sovjetisk kontekst ligger tvangsbehandling i psykiatriske klinikker også nært.

Brannsikre skap finnes der hvor viktige og verdifulle papirer oppbevares, det russiske ordet er da direkte oversatt, men kan også oversettes til norsk med *pengeskap* (Berkov, 1987: 381), som gir en sterkere fokusering på penger og verdigjenstander. Felles for dem alle er at de er bygget for ikke å kunne flyttes uten omfattende utstyr, de er låst, ofte med kodelås, og kun et fåtall kjenner koden. De er firkantede, massive og uelegante. Pengeskap tilhører banker, byråkratkontorer eller rike, privilegerte og mektige mennesker. Manetens gjennomslittige, geleaktige og slimete glatthet gjør at saftutpresseren tross sitt omfang glipper ut av hendene på en, like lite lar seg gripe fatt i som den lar seg skjelne. Og sist men ikke minst er den unyttig og en hemske⁹ for alle i dens nærhet. Den hindrer fri utfoldelse, binder og sinker, har karakter av tyngende forpliktelse. Saftutpresseren står slik den er beskrevet i kontrast til naturens representanter: gresset og blomstene den beveger seg blant, og fuglene som frykter den.

Naturen satt opp mot teknologi i form av et maskinelt monstrem er et mye brukt motiv i vårt århundres poesi, i Norge bl. a. hos Rolf Jacobsen.

Jeg-personen er den passive part i tekstens handling. Det er han som gir oss beskrivelsen og det truende inntrykket av saftutpresseren som nærmer seg, det er han som i omkvedet spør hvem det er, og får svar. Foruten beskrivelsen og spørsmålene til saftutpresseren og seg selv (siste vers) er hans eneste aktive handling å vurdere flukt som utvei, noe han avskriver, til tross for at han oppfatter saftutpresseren som truende. Isteden overgir han seg, og oppgir dermed muligheten til videre selvstendig handling.

⁹Vi skylder her å gjøre oppmerksom på at *obuza*, som vi har oversatt *hemske*, ikke uttrykker samme bilde som det norske ordet til tross for betydningsmessig sammenfall (Berkov, 1987).

Bare hans forvirrede spørsmål gjenstår. Det impliseres at ved å la seg presse, blir jeg-personen ubevisst truende overfor andre. Han blir selv et maskinelt uhyre.

Av jeg-personens siste beskrivelse går det fram at saftutpresseren, når den kommer nær, ikke kan sees lenger, men han føler at han blir presset. Usynligheten kan skyldes at saftutpresseren er av et slikt omfang at jeg-personen mister perspektivet på den, eller den har muligens gått inn i ham. Utfallet er ihvertfall klart: jeg-personen blir presset og dermed en kopi av, eller en del av, det uhyret han beskriver for oss i første strofe. I teksten blir han ikke brukt til å presse andre. Dette kan bety at han, som presset, inngår som et ledd i noe større, eller det kan oppfattes som en konsekvens av at vi bare følger ham en kort tid etter pressingen. Han har i ettertid vansker med å skjelne seg selv fra saftutpresseren, men når denne snur og går bort, blir han passivt og forvirret igjen og venter på nye møter med den. Det framgår at disse møtene virker legende på jeg-personen, han søker altså legedom i sin nye situasjon framfor å forsøke å vende tilbake til sin opprinnelige. Kanskje er det blitt umulig.

Det virker som om jeg-personen har mistet sin evne til å se skjønnheten og verdien i naturen rundt ham. Den kontrasten han setter opp mellom den kommende saftutpresseren og gresset og blomstene den beveger seg blant, viser at han legger positive verdier til sistnevnte. Når han nevner blomstene og gresset påny, etter å ha latt seg presse, er hans holdning til dem likegyldig. Han virker ute av stand til å se naturens skjønnhet. Det som gjenstår, er en følelse av ubehag over å være ett med saftutpresseren og et uvirkelighetens skjær over det som er skjedd.

Saftutpresseren er gjennom sammenligning med traktoren og kjernereaktoren knyttet til minst to perioder i Sovjetunionens historie: Stalintiden og "stagnasjonsperioden". Vi skal heller ikke se helt bort fra Khrusjčevtiden for kjernereaktorens vedkommende. Slik kan den sees som et bilde på den totalitære sovjetmakt, et system besatt av teknologisk framskritt og utvikling, et system som i sin higen etter idealstaten forbrukte arbeidskraft og miljø, var villig til å ofre sine innbyggere og deres eksistensgrunnlag på framskrittets alter. Men på den annen side mistet dette systemet all vilje og evne til fornyelse, ble bestående av en gruppe aldrende menn som hadde blitt stående og stampe i en blindgate uten tanke på å vende om, ble et system som hadde tapt sin legetimitet, var blitt unyttig, en hemske. Det som gjenstår av dens ideologi, er skallet av en presset frukt, hvis saft har vist seg å smake surt.

Bildet i presseprosessen inneholder imidlertid mer enn rovdriften på arbeidskraften, bruk-og-kast-mentalitet overfor arbeidende mennesker. Jeg-personen blir etter pressingen desillusjonert og forvirret. Han misliker sin nye situasjon, der han er

utlevert til møtene med saftutpresseren. I disse møtene blir han minnet om at dette er hans plass i tilværelsen, det er hans eneste oppmuntring. Pressingen har fjernet hans personlige integritet, bundet hans fantasi, drept hans kreativitet. Selvstendige tanker og oppfatninger har rent ut med saften. Han er blitt en konform sovjetborger som godtar at alle beslutninger tas over hodet på ham, at alle avgjørelser fattes uten hans medvirkning. Saftutpresseren, som han har blitt en del av, tar seg av alle slike ting, og dens manetglatte arkivskap unnslipper enhver jevne borger. Det har ingen hensikt å engasjere seg, det finnes intet utløp for nytenkning og kreative initiativer, du vil alltid bli fortalt hva du skal gjøre.

Men, og nå nærmer vi oss ikke bare tekstens paradoks, men også et av dens kjernepunkter: hvorfor blir jeg-personen stående? Han ser det fryktelige som nærmer seg. Han har tid til å tenke seg om, tid til å flykte. Hva er det som får ham til å oppgi sin frihet?

Kinčev beskriver her et karaktertrekk som russiske forfattere siden Gogol' har beskjeftiget seg med. Fra Gogol's Akakij Akakievič's henfallenhet til en ynkelig, vegetativ tilværelse, der hans eneste mål blir en død gjenstand, kappen; til Rasputin, der de fleste av Matëras innbyggere gir opp kampen mot damutbyggingen som vil legge deres landsby under vann før den har begynt. Det er et allmennmenneskelig problem, men i Russland er det foredlet gjennom århundrer med enevelde og finslipt gjennom Stalins terror og utrenskninger: en redsel for og motvilje mot å stå fram og påta seg ansvaret for egen frihet, gå til kamp mot ufriheten. Jeg-personen ser også at saftutpresseren har midler til å ødelegge ham dersom han forsøker å flykte. Han ser tvangsbehandling i sykehushvite omgivelser. Friheten synes å være en rimelig pris å betale for å få være i fred med arbeid, familie og kanskje engang en egen leilighet, men smerten og vantrivselen han får med på kjøpet, vil alltid plage ham.

Hvis vi ser litt på refrenget i "Moe pokolenie", en av albumet "Ènergija's" mest kjente sanger, ser vi hvordan Kinčev beskriver tilstanden i sin egen generasjon som betinget av dette karaktertrekket:

Min generasjon tier på hjørnene,
Min generasjon tør ikke synge,
Min generasjon føler smerten,
Men legger seg påny under pisken.
Min generasjon vender blikket ned,
Min generasjon frykter dagen,
Min generasjon framelsker natten
Og eter seg selv om morgenen.

(Oversatt fra Kinčev, 1994: 26)

Kinčev ønsker å riste sin generasjon ut av sløvheten, få den til å ta ansvar for sin egen situasjon og gjenvinne sin stolthet og integritet. Han avslutter:

Vit, jeg er kommet for å hjelpe deg å stå opp.

I Sokovyžimatel' griper ikke Kinčev inn via tekstens jeg som i "Moe pokolenie", men nøyer seg med å beskrive følgene det har å utsette seg for saftutpresseren på alle områder i livet. Vi kommer senere i løpet av dette kapitlet til å vende tilbake saftutpressermotivet i forbindelse med andre av våre tekstanalyser.

Kompromiss

Mitt hus er uten vinduer —
 En sammenhengende vegg.
 Jeg ber om himmel,
 Jeg ber om vinduer.
 Min hage står naken,
 Trær, stolper.
 Jeg ber om lys,
 Jeg ber om blader.

Ja, jeg har selv sprengt min bro,
 Min skål er for dem som ikke havnet her.
 I kjellerens lobby er en duft av vann,
 Her er slike som meg,
 Her er slike som deg.
 Her går man ikke utenom,
 Her viker man ikke med blikket.
 Kompromiss er ikke for oss!

Mine blomster er vatt,
 Min elv er is.
 Min varme er sludd,
 Drit er min honning.
 Min vind er en ventilator,
 Min jord er asfalt,
 Jeg har vendt meg av med å gråte,
 Mine øyne er stål.

"Kompromiss" består av tre oktetter. Vi har valgt å unngå termen strofe ved vår behandling av denne teksten, da vi ikke anser de tre komponentene for å være formelt like nok til å kvalifisere til denne benevnelsen. Andre oktett er i innspilt versjon (Alisa, 1989) gitt en refrenghetsfunksjon ved at den gjentas etter tredje oktett. Teksten er imidlertid ikke realisert på denne måten rent grafisk, noe vi må ta konsekvensen av i vår behandling av den. På den annen side kan måten teksten er realisert på i innspilt versjon, gi noe av forklaringen på at andre oktett framviser større formelle avvik fra første og tredje oktett enn disse oppviser innbyrdes.

Første oktett består av to formelt sett nær parallelle firevers' deler, der versene er ordnet i par. Vers en og to, samt fem og seks utgjør henholdsvis én setning hver, vers

tre, fire, syv og åtte er parvis og innbyrdes forbundet ved en syntaktisk parallellisme, realisert ved tildels samme ord. Annerledes er det i andre oktett, der de to første versene er forbundet ved rim. De øvrige vers danner på sin side en egen helhet rundt ordgjentakelsene i versene fire til syv, hvorav vers fire og fem oppviser en syntaktisk parallellisme, der bare siste ord varierer. Versene tre og åtte er i sin tur forbundet til disse fire med rim. Tredje oktett kan i likhet med første sies å bestå av to deler, men ikke med samme formelle likhet som i første.

De tre første versene er syntaktisk parallelle, innledes med eiendomspronomen *moí*, *mojá*, *moe*, resten av subjektet, samt det påfølgende predikativet og er realisert ved ulike ord. Fjerde vers er snudd i forhold til disse, slik at det innledes med predikativet, avsluttes med subjektet. Slik markeres en kort pause i oktetten, før femte, sjette og åttende vers faller inn i det samme, syntaktisk parallelle mønsteret. Syvende og nest siste vers avviker syntaktisk og ordvalgsmessig helt fra oktettens øvrige, og markerer slik et brudd, som bidrar til å skille ut siste vers. Forventningen utsettes, spenningen øker og det avsluttende verset får slik en større tyngde.

Forskjellen på de tre oktettene avspeiler seg, som vi har streifet innom ovenfor, også svært tydelig i rimskjema, som kan uttrykkes på følgende måte:

Oktett 1: *abcdbefe*

Oktett 2: *aabcbede*

Oktett 3: *abcdbefg*

I første oktett synes rimet å ha en begrenset funksjon sammenlignet med ordenes klanglikhet og lydlige sammenfall, sml.:

OKNa — OKON

okNA — stENA — NEbA — svEtA

gOLYj — STOLbY — LiSTvY

I tredje oktett, som bare inneholder rim mellom andre og fjerde vers, opptrer et enda mer markant lydlig sammenfall mellom sjette, syvende og åttende linjes siste ord:

ASfAL'T — pLAKAT' — STAL'

I andre oktett er rimet derimot enerådende: *most — tost, vody — ty, glaz — nas*. "Kompromiss" er skrevet i rytmisk frie vers. Rytmiske likhetspunkter versene imellom

er hovedsakelig betinget av ordgjentagelser og syntaktisk parallellitet. Ordgjentagelsene har her, som i vår første tekst, en sentral funksjon i tekstens oppbygning, men her i større grad rent formelt.

I første oktett gir tekstens jeg to bilder på sin situasjon. Huset hans er uten vinduer og hagen hans er naken. Første oktetts sjette vers lister opp to former, og framkaller således en assosiasjon mellom disse. Trærne i den nakne hagen assosieres med stolper, altså døde trær uten grener og løv. Naturen brukes ofte som et bilde på personers indre liv, i vårt jeks tilfelle vil det implisere at han føler seg innesperret og avskåret fra lys, liv og varme. Han ber om endringer i sin tilværelse, representert ved fire ting han mangler: himmel, vinduer, lys og løvverk.

Himmelen kan assosieres med rom, lys, åpenhet og frihet. Vinduer gir utsikt og slipper lys og luft inn. Et åpent vindu mot utenverdenen slipper inn nye inntrykk og impulser utenfra, et bilde også kjent fra russisk historie, der Peter den Store "åpner vinduet mot Vesten". Lyset kan representere nær sagt alt positivt. Ordet *svet* (*lys*) har et enormt metaforisk potensiale, orddannelser som *prosveščenie* (*opplysning*) (Berkov, 1987) kan stå som illustrasjon til denne egenskapen. Lyset som motiv i bibelsk sammenheng bør også nevnes, og dets bibelske konnotasjoner må heller ikke utelates i denne sammenheng. Løvverket kan sees som et livssymbol, et bilde på naturen som levende organisme. Det utgjør slik en skarp kontrast til tilstanden i jegets hage.

I andre oktett tas vi med fra "overflaten", representert ved dens gjenspeiling i jegets indre liv, hans hus og hage, og ned i "dypet". Her nede har jeget søkt tilflukt for å unnsnippe den døde og kalde tilværelsen der oppe. Forfatteren gir nytt liv til en gammel metafor ved å fornye ordlyden i "sžeč' vse mosty za soboj" ("brenne sine broer"). Tekstens jeg har "sprengt (*vzorval*) sin bro", han har avstått fra alle muligheter til å vende tilbake eller forandre mening. Fornyelsen av metaforen og valget av ordet *vzorvat'* framhever og forsterker det kategoriske i uttrykket. Dette innebærer også en reaktualisering av bildet. Moderne broer er som regel laget av stål og/eller betong og kan ikke brennes. Jeg-personen uttrykker med dette at han har tatt et skjebnesvangert valg, og han fortsetter med å utbringe en skål for dem som ikke ønsket eller turde å følge ham i dette valget. I dette ligger det at han ikke bebreider den eller de som ikke hadde mot, ønske eller evne til å følge ham, men at han snarere beklager deres fravær.

Som et resultat av sitt valg befinner jeget seg nå i kjellerens lobby, i en posisjon hinsides det allmene fellesskap og dets anerkjennelse, sammen med andre individer som har vendt det ryggen. Duften av vann gjør tilværelsen her nede lettere å bære enn

tilværelsen på "overflaten". Vann har både en positiv og en negativ symbolverdi, det kan, som her, representere livets element, eller dødens (sml. livets vann, dødens elv, dødens øy).

Her nede kan man altså i den gitte situasjon komme livet nærmest. De krav jeg-personen kommer med i første oktett, vitner om at han i utgangspunktet ønsker å komme opp til et nivå høyere enn "overflaten", et nivå der det er utsikt, rom, liv og lys, men idet han nektes dette, velger han heller "dypet". I "dypet" finnes mennesker med forskjellig bakgrunn og forskjellige motiver for å komme hit. Felles for dem alle er kompromissløshet og ubøyelighet. Her nede, innenfor sin snevre krets, kan de tale fritt. Har de samlet seg til kamp mot den eller de som nekter dem friheten, og i tilfelle hvilken kamp er det tale om? I ordet *kuluary* antydes et svar på dette. Dette ordet kan oversettes *korridor*, men også *lobby* (Ožegov, 1989). Vi har i vår oversettelse valgt det siste alternativet, nettopp fordi det fremmer betydningen av at man jobber for friheten ad uoffisielle kanaler. I sin undergrunns lobbyvirksomhet avviser jeget og hans likesinnede kompromisset som utvei.

Tredje oktett markerer en retur til "overflaten", denne gangen gis en direkte skildring av den, en utenverden som gjenspeiler jegets indre. Det er en pervertert overflate jeg-personen beskriver for oss. Han presenterer oss for syv levende og naturlige ting og viser oss kontrasten mellom dem og de kalde, døde og kunstige tingene i hans tilværelse der oppe. I de to siste versene beskriver han hva denne situasjonen har gjort med ham. Han har mistet evnen til å gråte. Gråten tilhører også livets verdier. Puškin gjør i sitt dikt til madame Kern også en sammenligning av en død og en levende tilværelse, der gråten er en del av den levende. Jeg-personen er blitt forherdet, ufølsom og ubøyelig, hans øyne er stål.

Det bør bemerkes at "Kompromiss" ikke er en endimensjonal tekst som lar seg utlegge entydig. Vår vektlegging av dens politiske budskap vil, som ved alle de tekster vi behandler, nødvendigvis bety å sette grenser på bekostning av dens flertydighet og assosiasjonsrikdom. Et nøkkelord for vår analyse i det følgende er *podpol'e*, som inngår som en sentral del i andre oktetts beskrivelse av "dypet". *Podpol'e*, kan oversettes med *kjeller*, men *podpol'e* kan også uttrykke *i undergrunnen*, *illegalt* (Berkov, 1987). Ordet opptrer også i tittelen til Dostoevskijs "Zapiski iz podpol'ja", der hovedpersonens opprørselement lar seg assosiere med jeg-personens opprørskhet i "Kompromiss". Den opprørske, revolusjonære konnotasjonen styrkes av bruken av *kuluary*, som vi har vært inne på ovenfor, det være seg enten innen betydningen *korridor*, eller betydningen *lobby*. Et undergrunns system av korridorer, et opprørsk nettverk, befinner seg altså i "dypet".

Jeg-personen opplever "overflatens" utenverden som kunstig, kald og død. Omgivelsene kan ikke ta imot hans evner, da den ikke kjenner det levende og naturlige som jeget dras mot. Ved at omverdenen avviser ham gjenspeiles de kalde og døde omgivelsene seg i hans sinn. Ved at han ikke får nå ut med sitt budskap, får han ikke realisert sine evner og blir sittende innesperret i omgivelser uten verdi for ham. Konsekvensen av dette blir at han bryter med det samfunn som sperrer veien for ham, utnytter undergrunnens korridorer som kanal for sitt budskap. Der finnes noen av de forutsetninger han trenger, men i og med at han tar undergrunnen i bruk, kommer han også i konflikt med det samfunn han har brutt med. Han bryter bevisst dets spilleregler og arbeider gjennom sin spredning av tanken på en bedre tilværelse "over overflaten" for dets fall. Det er en følge av hans kompromissløshet, som innebærer at han ikke vil ta til takke med mindre innrømmelser.

Innen en sovjetisk kontekst kan "Kompromiss" sees som en beskrivelse av hvordan kampen for den frie tanke og ytringsfrihet arter seg fra synsvinkelen til kunstneren som enkeltperson. Den gir en beskrivelse av hans motiv for å gå under jorden og hvordan opprørsstemningen der arter seg. Sett på denne måten ligger det i teksten en avvisning av forsiktige, langsomme og uklare reformer, som ikke kan gi konkret svar på kravet om menings- og ytringsfrihet og kunstnerisk uavhengighet. Teksten inneholder således et angrep på et samfunn som gir stener for brød, bare lar sine innbyggere realisere seg innen rigide rammer, rammer som tjener samfunnets selvoppretttholdelse, men sperrer individet inne med sine behov.

Kinčev uttrykker i teksten "Vozdukh" ("Luft") en tilsvarende frihetslengsel:

...

Jeg vil så gjerne være dér,

Men kan ikke her.

Luft...

Jeg trenger luft.

(Oversatt fra Baranovskaja, 1993, s. 98)

3.3: Perestrojka-perioden. Album: "Šestoj lesničij", "Šabaš"

Tramp, tramp, tramp — Den totalitære rap

Den totalitære rap er ikke noe å le av,

Den totalitære rap er et faktum.

Den totalitære rap er formet gjennom år

Under sireners ul og hunders glam.

Den totalitære rap er en variant

Av å bygge kirken om til lager.

Den totalitære rap er en dans:

Ett skritt fram, to skritt tilbake.

Den totalitære rap er en balansekunst,

Den totalitære rap er en seremoni,

Den totalitære rap er en abstrakt gulrot

Og en helt konkret knyttneve.

Den totalitære rap er et eksperiment

I ombygging av massenes bevissthet.

Den totalitære rap er en kjærlig stemme:

"Deres Ausweis, takk!"

Den totalitære rap er et akvarium

For dem som engang elsket havet.

Den totalitære rap er en zoopark,

Der du selv er bak gitteret.

Den totalitære rap er en auksjon,

Der man kjøper deg, selger deg.

Den totalitære rap er en džungli,

Der man, merkelig nok, bor.

Den totalitære rap er en televizor —

Den styrer oss, den lærer oss å leve.

Den totalitære rap er en kino,

Men om kino kan jeg ikke snakke.

Den totalitære rap er lek med strømmen på,

En slags breakdance.

Den totalitære rap er et diskotek,

Der mitraljøseskytter Hans snurrer sine skiver.

(Ett, to — tramp, tramp, tramp,
Vi har en ny kommandør.)

Den totalitære rap er en attraksjon gammel som verden,
Men den er levende også i dag.
Og latterens rom er fra torturkammeret
Stadig bare skilt med en dør.
Og åpenheten har sin egen stemme,
Men bak åpenheten er det hemmelige oppsyn,
Og velger de ut deg som skyteskive,
Skyter de presis og fra kloss hold.
Den totalitære rap er ikke annet enn en modell
Av de døvstummes samfunn,
Og dersom de i tillegg ser dårlig,
Er det bare bedre for dem.
Hvis De sier: "Hva er dette for posering?
Du, lille far, er maksimalist!"
Så svarer jeg: "Hva sier De, min Führer?
Jeg er ganske enkelt antifascist!"

(Ett, to — tramp, tramp, tramp,
Vi har en ny kommandør.)

"Totalitarnyj rëp" representerer rent formelt sett et interessant stykke populærlyrikk. Med sin stakkato rytme, variable verselengde og sin stadig strømmende ordflom viser den virkemidler hentet fra rap-genren. Den mangler imidlertid mye av den svarte New-York rap'ens aggressivitet, hurtighet og utpreget saftige ordforråd, og de stadige gjentakelsene gir den en fastere struktur og mindre av rap-genrens tilsynelatende umiddelbarhet. Slik "Totalitarnyj rëp" framføres musikalsk har den svært lite rap-lignende ved seg. Det er en temmet form for rap vi møter her, i en avdempet, organisert form. Slik svarer den også formmessig til tittelordet "totalitær".

I den trykte versjonen er det korte omkvedet utelatt. Vi har likevel valgt å ta det med i parentes i vår oversettelse. Tekstens tittel varierer: i Kinčevs tekstsamling "Teksty" (Kinčev, 1994: 28) kalles den kun "Totalitarnyj rëp", i "Zvezdy rok-n-rolla" (Baranovskaja, 1993: 101) og på plateutgivelsen "Šestoj lesničij" — "Tyr, tyr, tyr (Totalitarnyj rëp)" (Alisa, 1990). Sekvensen "tyr, tyr, tyr" går igjen bare i refrenget,

og vi har derfor funnet det riktig å inkludere det både i vår analyse nedenfor og i vår oversettelse av tittelen.

Teksten består av tre sekstenvers' deler, der omkvedet kommer inn før og etter tredje del. Andre vers rimer gjennomgående med fjerde, sjette med åttende, tiende med tolvte og fjortende med sekstende¹⁰ vers. De resterende vers er uten rim. Vi har rytmisk sett med frie vers å gjøre. De stadige gjentakelsene av sekvensen "Totalitarnyj rèp — èto" bidrar likevel til å gi teksten et visst rytmisk gjennomgangstema av tre trykklette og ett trykk tungt ledd i første rytmeenhet, trykklett fulgt av trykk tungt ledd i andre og en innledning av to trykklette ledd til tredje rytmeenhet. Det store antallet trykklette ledd, kombinert med en viss uregelmessighet i oppkomsten av trykklette stavelser utenfor ordgjentakelsene, sørger for en stakkatoeffekt.

Ordgjentagelsene opptrer etter forskjellig mønster i de ulike delene. I første del, der beskrivelsen står i fokus, innleder ordgruppen "Totalitarnyj rèp — èto" de tre første versene og deretter vers fem og syv, før mønsteret gjentar seg i versene ni, ti og elleve, tretten og femten. I andre del blir sammenligningene mer omfattende, og ordgruppen gjentas i annethvert vers fra og med første. I tredje og siste del er ordgruppen henvist til kun vers en og ni i samsvar med denne delens ytterligere spesifiserte bilder.

På grunn av at tekstens tittel varierer, har vi valgt å kommentere de to delene adskilt. *Totalitarnyj rèp* slår en som en oppsiktsvekkende ordsammenstilling, noe vi skal kommentere i vår behandling av tekstens motsetninger nedenfor. Hva dens formelle betydning angår, kan vi holde oss til det vi innledningsvis har sagt om denne tittelen i forbindelse med tekstens form. Ordet *rap* har også en viktig ironiserende funksjon, som framkommer ved sammenstillingen med ordet *totalitarnyj*.¹¹ Så til det obskure onematopoetikon "tyr, tyr, tyr", som beskriver lyden av fottrinn eller gjentatte slag (Elistratov, 1994). Dette konfronterer oss med totalitarismens militantheit og brutalitet allerede i tittelen. Vi skal vende tilbake til dette uttrykket nedenfor, i vår behandling av omkvedet.

Teksten har et gjennomgående kjølig-ironisk preg og rommer mange tvetydigheter, som skjuler motsetninger. I tillegg forekommer en rekke mer åpne motsetninger i teksten. Alle disse motsetningene stiller enten noe hyggelig og positivt opp mot noe

¹⁰Vi tar her forbehold om hyppig opptredende halvrim: *mass - ausvajs, fakt - sobak, akt - kulak, okean - sam*.

¹¹Sml. tilsvarende ironi brukt i vestlige sangtitler: "Atom Drum Bop", "Hot Aftershave Bop", "Bad Medicine Waltz", "St. Vitus Dance", "The Third Reich'n'Roll".

truende, farlig eller grusomt, eller de plasserer en person i en, utfra konteksten, uvanlig situasjon. I første del veksler disse motsetningene med rent beskrivende sekvenser, andre og tredje del er på sin side nesten fullstendig bygd over en serie motsetninger. Vi skal i vår analyse legge vekt på å følge denne motsetningsrekken. Underveis vil vi også kommentere tekstens beskrivende sekvenser etterhvert som vi møter dem.

I. Totalitær — rap: Rap er den kanskje mest opprørske og provokative populærmusikalske stilart siden punken. Den blir av mange sett på som svarte amerikaneres mest vellykkede forsøk på å "ta sin musikk tilbake fra de hvite" (Se avsnitt 1.1.1). Tekstmessig er rap ofte både politisk og moralsk provokativ, og har drevet flere stater i USA til å intensivere sensuren av populærmusikk, en politikk som ikke bare har gitt utslag av sunn demokratisk art. Rap'en kritiseres for sin destruktive karakter og ensidige kritikk, men ivaretar ikke desto mindre en funksjon som overtrykksventil for den frustrasjon som hersker blant USA's svarte storbyungdom. Mot denne bakgrunnen blir sammenstillingen med det totalitære effektivt ironisk, og bidrar til at teksten ikke bare blir en advarsel om den truende totalitarismen, men at den også tillater seg å gjøre narr av den.

Første del.

II. Spøk — faktum: Den totalitære rap er ingen spøk, den er et faktum, åpner teksten med. Vi gjøres oppmerksom på totalitarismens eksistens og at den befinner seg for nær til at man kan tillate seg å bare le av den. Videre gis en beskrivelse av hvor den skriver seg fra. Sireners ul og hunders gjøing forbindes umiddelbart med Hitlers konsentrasjonsleire, men i like stor grad med stalintidens fengsler og fangeleire. Å benytte kirker som lagerbygninger var noe revolusjonens bolsjeviker og senere sovjetmyndighetene hadde for vane, men heller ikke SS viste særlig respekt for kirkebygg under felttoget mot Sovjetunionen. Totalitarismens trussel innebærer også at dette kan gjenta seg.

III. Šag vpered, dva šaga nazad — Šag nazad, dva šaga vpered: Den totalitære rap er den langsomme tilbakegangens dans, ett skritt fram, to tilbake. Man gis inntrykket av en svak framdrift, mens den reelle bevegelsen går motsatt vei i dobbelt hastighet. Motivet er hentet fra en av Lenins berømte artikler (Lenin, 1982), men er snudd på hodet. Lenin tenkte snarere på at man ikke skulle miste motet av motgangen, for om utviklingen tilsynelatende gikk langsomt bakover, nærmet man seg i virkeligheten sosialismen i dobbelt hastighet. Dreiningen av dette sitatet, velkjent for enhver sovjetborger, gir en sviende ironi.

IV. Balansekunst — fusk: Ordet *èkvilibr* betyr, direkte oversatt, *balansekunst* (Ožegov, 1989), men dets avledning *èkvilibr* (*balansekunstner*), har en ironisk bibetydning av behendig person som vet å sno seg, det være seg i økonomiske saker, eller generelt det å skaffe seg fordeler, gjerne ved manipulering av regler og retningslinjer¹². Slik tilføres balansekunsten et anstrøk av fusk og lureri. Videre beskrives totalitarismen med ordet *akt*, som vi har valgt å oversette *seremoni*, men som også kan bety *handling* eller *erklæring* (Berkov, 1987).

V. Lokkemiddel — straff: "Knut i prjanik" (eg. "pisk og pepperkake") er den russiske ekvivalent til det norske uttrykket "kjepp og gulrot", altså straff og lokkemiddel (Berkov, 1987: 275). Uttrykket er i teksten reaktualisert ved at pishen er byttet med en knyttneve, og at pepperkaken er blitt abstrakt, en ideologisk visjon av et uoppnåelig idealsamfunn, slik både sovjetmakten og Hitler-Tyskland lovet som belønning for folkets offer. Men fruktene av folkets innsats skummes til side og misbrukes gjennom tyrannenes "balansekunst", mens folket får smake knyttneven i form av umenneskelig arbeidsbelastning, krigsmobilisering, fangeleire, utrenskninger og terror.

Heretter følger en karakterisering av totalitarisme som et eksperiment i ombygning av massenes bevissthet, en henvisning til Stalins syn på dikterne som menneskesinnets ingeniører, og dermed til sovjetperioden som et syttifireårig eksperiment i byggingen av sosialismen. Bildet er likevel også fullstendig gyldig som beskrivelse av Det Tredje Rikes ideologi. Valget av ordet *perestrojka*, vel å merke med liten forbokstav, kan tolkes som et stikk til Gorbačev, som den siste sovjetleder.

VI. Kjærlig stemme — krav om identifikasjon: En kjærlig stemme som krever å se ditt Ausweis. Totalitære makter er påpasselige med å gi folket ære og smiger, men bak disse ordene ligger ingen fortrolighet eller respekt overfor individet, snarere et ønske om størst mulig kontroll av det. Det var ikke bare Det Tredje Rikes pass som opplyste om rase, legning og politiske sympatier, også sovjetiske pass kunne inneholde opplysninger som "medlem av en folkefiendes familie". Bruken av tyske navn og ord vil vi kommentere spesielt nedenfor.

Andre del:

I vår oversettelse opptrer her en del ikke oversatte ord. Disse ordene inngår i en sekvens med seks bilder. Vi ønsker ikke å kommentere dette nærmere på et så tidlig stadium i analysen, men vil vie det mer oppmerksomhet nedenfor.

¹²Slik ironisk bruk av ordet har ikke latt seg verifisere av tilgjengelige oppslagsverk, men vi har selv hørt uttrykket brukt med en slik betydning.

VII. Akvarium — hav: Et akvarium for dem som engang elsket havet. Her blir havet et symbol på friheten, som man nektes å ta del i til fordel for et ørlite lukket kammer med vann. Sammenligningen her har åpenbare paralleller til temaet i "Kompromiss": innestengthet og kunstige erstatninger for reelle verdier.

VIII. Zoo — fengsel: En zoologisk hage der man selv er bak gitteret. Man er utstillingsobjekt, ikke besøkende. Den første av motsetningene med person i uvant situasjon gir assosiasjoner til sovjetmaktens ønske om å sette sine resultater i utstillingsvinduet, framstille situasjonen innad som ideell. De stiller ut sine mønsterarbeidere på plakater, men lenger enn til plakaten får ikke enkeltmennesket komme. Der blir de stående bak sprinklene som eksotiske utstillingsobjekter for omverdenen. I stedet for tilskuer er mennesket blitt utstillingsobjekt.

IX. Auksjon — utbytting: En auksjon der man kjøper og selger deg. Man er ikke kjøper eller selger, men objekt til salg. Det totalitære systemet skalter og valter med enkeltmennesket som det vil: tvangsflytting av folkegrupper og kulakkfamilier, folket som forsøksobjekt for virkningene av kjernevåpen, fordeling til arbeidssteder etter utdanningsresultater. Eksemplene er mange fra enkeltskjebner til massetragedier, fra mindre ubehageligheter til massedrap.

X. Jungel — bosted: En jungel man merkelig nok bor i. Brukt om sovjetsamfunnet blir dette krast ironisk. Det kommunistiske samfunn, som jo etter alt å dømme burde være det mest fornuftige i verden, kalles en jungel. Dette kan sikte til tungrodd byråkrati, vilkårlig håndhevelse av lover og fattelse av politiske vedtak, til mangelsamfunnet, samt lignende faktorer som gjør at tilværelsen krever stort tålmod, stahet, utholdenhet og fleksibilitet av innbyggerne.

XI. Media styrer mennesket — ikke mennesket media: Et fjernsynsapparat styrer oss og lærer oss å leve. Man har ubetydelig eller ingen innflytelse som vanlig borger i det totalitære samfunnet, men skal være en passiv og ukritisk mottager til den informasjon propagandaapparatet forsyner en med.

XII. Offentlig forestilling — intet samtaleemne: En kino man ikke kan snakke om. Man kan ikke snakke fritt om det som utspiller seg i samfunnet, alle kan se det, ingen får kommentere det. Alle er underlagt sensuren.

XIII. Dans/lek — tortur: Lek med strømmen på sammenlignes med break-dance, som på bakgrunn av tekstens tematikk trekker våre assosiasjoner i retning av elektrosjokk

som tortur- eller terapimetode, altså en dans med break-lignende bevegelser, men på langt nær så lystbetont.

XIV. Diskotek — massehenrettelse: Til slutt i andre del føres vi til et diskotek der discjockey er tysk mitraljøseskytter. Her opptrer nok en motsetning ut fra tvetydigheten av *diski: plater* eller *tallerkenmagasiner*. Vi assosierer annen verdenskrigs massehenrettelser, og det faktum at mitraljøseskytteren har tysk fornavn, forhindrer ham ikke i å bruke et våpen av sovjetisk patent¹³.

Tredje del.

XV. Museumsgjenstand — levende attraksjon: Totalitarismen er noe som har virket tiltrekkende på mennesker fra historiens begynnelse, men den er heller ikke i vår tid en støvete museumsgjenstand. Dragningen til det totalitære spores også i dag. Ordet *attraksjon* understreker dens evne til å fenge også dagens masser.

XVI. Latterens rom — torturkammeret: Gleden, latteren og den trygge tilværelsen er under stadig trussel fra diktaturets torturkamre, som fremdeles er nær.

XVII. Åpenhet — lukket kontroll: Her brukes ordene *glasnost'* (med liten forbokstav) og *neglasnyj nadzor*. Motsetningen oppstår mellom *glasnost'* og *neglasnyj*. *Neglasnyj nadzor* er et uttrykk som stammer fra tsartiden: *det hemmelige oppsyn*. Bak den overfladiske åpenheten skjuler det seg totalitære maktstrukturer som holder oppsyn med deg og kan slå til med overraskende kraft og presisjon der de finner det påkrevet. Ordvalget trekker også en linje fra tsartidens enevelde til Gorbačevs Glasnost' (med stor forbokstav) og det advares mot de reaksjonære kreftene og totalitære strukturene bak den nye Åpenheten. Noen venter der i kulissene, antydes det, overvåker og kontrollerer hvert eneste trinn i reformprosessen, og venter på å slå til.

XVIII. Samfunn — døvstum/svaksynt: Det totalitæres ideal er de døvstummes samfunn (*obščestvo*), enda bedre er det hvis man ser dårlig. Dette idealet gjør ordet *obščestvo* (av: *obščij = felles*) (Berkov, 1987) meningsløst. Hvilket samfunnsfellesskap kan man ha med taleforbud, høreforbud og begrenset synsevne?

XIX. Sluttvers: I sluttversene (tredje del, vers 13-16) opptrer en hel serie motsetninger som bør behandles under ett. Versene er formet som en samtale mellom et tekstens jeg og et De. Samtalen refereres i sin helhet av jeget, det er en eksemplifisert samtale, der

¹³Sovjetiske automatvåpen i annen verdenskrig hadde tallerkenmagasiner, tyske kassetmagasiner.

jeget legger ordene i munnen på De'et. I denne kvasi-samtalen opptrer følgende motsetninger:

Jeg : De
 Lille far : Führer
 Svar : spørsmål
 Antifascist : maksimalist
 Antifascist : Führer

De'et gir en fortørnet karakteristikk av jeget som maksimalist. Han bruker den uformelle tiltaleformen *baten'ka*, en foreldet familiærform (Ožegov, 1989), som i en offisiell sammenheng uttrykker fornærmende nedlatenhet. I det foregående spørsmålet antydes det at jeget bare poserer. Jeget svarer med ironisk hermende fortørnethet. Han skjerper karakteristikken De'et kommer med, og kaster den tilbake på opphavsmannen, dette i samme grep som han slår tilbake mot den nedlatende måten han blir tiltalt på. Jeget får gjort en kraftig markering av avstanden mellom de to, avslørt sin motstander og vist sin sanne posisjon. Ordet *Führer* har altså i alt tre viktige funksjoner: tiltale, stempel, avstandtagen.

I tekstens løp opptrer to tyske ord og ett navn: *Ausweis* (del 1, vers 16), *Hans* (del 2, vers 16) og *Führer* (del 3, vers 15). Disse sørger for at man assosierer Det Tredje Rike og Hitler, og slik tydeliggjøres sammenligningen og settingen av likhetstegn mellom sovjetsamfunnet og Hitler-Tyskland, beskrivelsen nazistisk og kommunistisk diktatur som et felles onde. Dette er grunnlaget som berettiger jeget å kalle sin kritiker "Führer", til tross for at denne mest sannsynlig er medlem av KPSS.

I andre del brukes seks bilder på den totalitære rap. Rammen for ordvalget er seks kjente band fra Leningrad rock-klubb: Akvarium, Zoopark, Aukcyon, Džungli, Televizor og Kino. Dette, og det faktum at ordene burde være umiddelbart forståelige for ikke-russiskkyndige, er grunnen til at vi ikke har oversatt de seks ordene til norsk. Bruken av liten forbokstav, og at ordet *aukcion* er stavet korrekt (Uvisst av hvilken grunn insisterer bandet på å stave sitt navn med y for i), antyder at ordene som bandnavn har en sekundær funksjon. Bruken av bandnavnene gjør bandene til en del av maktsfæren, bruker dem med motsatt fortegn, gjør dem til det motsatte av det de var tenkt å være. Bandene muterer fordi de befinner seg i rom med det totalitære¹⁴.

¹⁴Det har vært spekulert i om bruken av bandnavnene er Kinčevs kritikk av sine kolleger. Disse påstandene blir særlig begrunnet i at linjen om kino angivelig i den første versjonen lød "O Kino ja ne khoču govorit". Vi har i tilgjengelige kilder ikke funnet materiale som støtter en slik utlegning. På bakgrunn av teksten som sådan kan vi også vanskelig se at en slik analyse kan bli annet enn spekulativ, og dertil neppe særlig interessant.

La oss, før vi oppsummerer, se kort på omkvedet slik det lyder på originalspråket:

Raz, dva — tyr, tyr, tyr / U nas novyj komandir

Her kommer en del av tittelen til anvendelse i noe som kan tolkes som en opptelling, der man istedet for det forventede tallet *tri*, etter en kort pause markert med tankestrek, får lyden av marsjerende føtter, eller av slag. Den lydlige likheten mellom *tri* og *tyr* bidrar til å effektivisere ironien. Hvis man derimot tolker dette som onomatopoetisk marsj: "ett, to — tramp, tramp, tramp", blir *tyr* likevel ikke uventet. Vi har i vår oversettelse blitt stående ved dette siste alternativet, uten helt å ville utelukke den første tolkningen. Det spilles nok på begge deler. Andre halvdels "kommandør" kan, tross dennes reformpolitikk, referere til Gorbačev, den sittende lederen av det gamle partidiktaturet. At reformene enda i 1987 ikke var kommet så svært langt, kan synes å støtte denne utledningen, men det trenger ikke nødvendigvis være slik. "Vi har fått en ny kommandør", som uttales etter lyden av de marsjerende støvlene, kan like gjerne henvise til et kommende kupp og en kommende diktator.

Bare knappe fire år etter at denne teksten ble skrevet, holdt Kinčevs advarsler på å slå til. Nederlaget i augustkuppet svekket de reaksjonære kreftene for en lengre periode, men snart skulle fascistene Žirinovskij gjøre sitt første store valg. For å se denne faren komme i 1987 trengte man vel knapt overnaturlige evner. I lys av hva som faktisk er skjedd i årene etter at teksten ble skrevet, står man i fare for å legge mer inn i den enn den faktisk uttrykte dengang. Dens tidsspesifikke elementer er såpass diskrete at dens advarsel ikke taper sin gyldighet med tiden, men disse signalene må ikke ignoreres helt.

Det sentrale i tekstens budskap er at diktaturet fører til ufrihet og lidelse uansett om dets symbol er hammer og sigd eller hakekors. De to diktaturtypene sidestilles. En mer knusende kritikk av Sovjetunionens opprinnelse, historie og hele eksistens kan man knapt tenke seg. Den bitske ironien er nok dels betinget av forfatterens egne erfaringer på det tidspunkt teksten ble skrevet, og han står etter alt å dømme tekstens jeg svært nær når denne kaster beskyldningene om fascisme tilbake på sine kritikere.

Jeg værer død

Noen slåss på marken,
 Noen faller med ansiktet i skitten.
 Tilfeldigheten styrer kulen,
 Ravnen — den døde.
 Åstedet for den bitre striden,
 Er vokst til med gress,
 Talene er glødende —
 Det kommer snart et slag.

Hvem har våget å frata oss følelsen av skyld?
 Hvem tar ilden på seg?
 Hvem hører skrittene til den kommende krigen?
 Hva etterlater vi oss?

Fellesgravene
 Er overfylte,
 Døden meide med sigden
 Ned villstringene.
 Lapp din revne skjorte
 Med kuler,
 Økser og skarpretterblokk
 På veien til paradiset.

Jeg værer død!

Det er vidunderlig fritt å puste!

Jeg værer død!

Vi lever glade dager!

Jeg værer død!

Vi underskriver i blod!

Jeg værer død!

Vi synger godt:

"I skogbrynet
 Under den klare stjerne
 Langs et hjortetråkk
 Turer Emelja.
 Og alle er glade for ham
 Dyr, fugler og kryp,
 Trær og gress,
 Jorder og eikeskoger.
 Så lenge det fins krefter,
 Så lenge det fins litt mot,
 Senene ikke har bristet,
 Buken ikke er sprettet,
 Så lenge det fins kraft,
 Så lenge det fins spire,
 Skråler og ler,
 (og) Turer Emelja.
 Og lovpriser friheten
 Mellom pinebenkens buktninger
 Folket til glede
 Seg selv til undergang."

Knokler på kirkegården,
 Lys på alteret,
 Frykten flommer med vrede,
 Som stjerner i demringen,
 Jeg retter meg ut som en fjær
 Jeg vekker folket,
 En fri hird
 Har samlet seg til marsj.

Hvem har våget å frata oss følelsen av skyld?
 Hvem tar ilden på seg?
 Hvem hører skrittene til den kommende krigen?
 Hva etterlater vi oss?

Foreliggende tekst har to hovedkomponenter, to formelt ulike sekvenser, som i praksis kunne opptrådt som to selvstendige tekster. I tillegg opptrer et firevers' omkved to ganger og en firevers' overgangskomponent mellom de to hoveddelene en enkelt gang. Vi skal heretter benevne disse ulike komponentene som følger:

- A: Hovedkomponent i tre åttevers' avdelinger, i det følgende benevnt A1, A2 og A3.
 B: Firevers' omkved.
 C: Firevers' overgangskomponent.
 D: Hovedkomponent i én, tjuevers' sekvens, i anførsel.

Distribusjonen av disse komponentene er i den trykte utgaven vi skal følge (Kinčev, 1994: 58): A1-B-A2-C-D-A3-B. I innspilt versjon på albumet "Šabaš" (Alisa, "Šabaš", 1993) blir D-komponenten resitert innledningsvis, og det vi ovenfor har kalt overgangskomponenten (C) innleder her en instrumentalsekvens: D-A1-B-A2-C-A3-B. Dette understreker den løse sammenhengen mellom komponentene A og D. Vi skal i første omgang behandle komponentene adskilt gjennom en kort formell beskrivelse, fulgt av en rask sammenligning.

A-komponentens rimskjema er gjennomført med et sterkt innslag av halvrim. Uten å gå for mye i detalj nevner vi kort eksemplene:

pole — pulej	(A1, vers 1 og 3),
mogily — kosila	(A2, vers 1 og 3),
pogoste — zlost'ju	(A3, vers 1 og 3).

Vi kan altså, med forbehold om hyppig opptredende halvrim, stille opp et rimskjema med kryssrim: *ababcdcd*. Versavdelingene er i trefotet trokéisk metrum, der oddetallsversene har kvinnelig utgang, partallsversene mannlig. En ekstra opptakt opptrer i A3's fjerde vers som eneste avvik.

B-komponenten har rytmisk frie vers, riktignok noe farget av A-komponentens trokéiske metrum. Vers én og tre oppviser rim, versene to og fire ender på samme ord, *sebja*. C-komponenten oppviser femfotet troké, men er ikke realisert som fast metrum i den nevnte innspilte versjonen. Versene to og fire har rim, en og tre halvrim. Den første, syntaktisk parallelle verssekvensen *Čuju gibel!* er, i den tekstversjon vi har valgt å legge til grunn, grafisk adskilt fra resten av verset ved at den er stilt på egen linje og at resten av verset er rykket inn på linjen under. Slik markeres en pause, hvis funksjon vi skal vende tilbake til, og drøfte nærmere, nedenfor.

I D-komponentens tjuelinjers versavdeling varieres det mellom parrim og kryssrim. De to første vers rimer imidlertid ikke: *storonoju — zvezdoj*. Dette er bemerkelsesverdig, ettersom valget av en analog form *zvezdoju* ville gitt rim. Det bruddet som her skapes, vil vi vende tilbake til i vår innholdsanalyse.

Videre har vers tre t.o.m. åtte parrim, de resterende kryssrim: *abccddeefgfghihijkjk*, også her er halvrim tatt i bruk, eksempelvis:

olenja — Emelja	(vers 3 og 4),
semja — Emelja	(vers 14 og 16),
izgiby — pogibel'	(vers 18 og 20).

Metrisk skiller D-komponenten seg fra A ved sin tofotede amfibrakk, med mannlig utgang bare i vers to, der siste trykklette ledd er falt bort, og med en ekstra innledende stavelse i vers seks. Komponentene A og D er altså ulike i lengde: 24 mot 20 vers; inndeling: 3 mot 1 versavdeling; metrum: trefotet troké mot tofotet amfibrakk; rim: kryssrim mot dels parrim, dels kryssrim. Begge komponenter viser dog trekk fra russisk folkediktning når det gjelder metra og, noe vi skal se i det følgende, når det gjelder talespråkstil og motiver. B-komponenten oppviser i sammenligning et mer moderne formspråk og ordvalg, mens C-komponenten ligger folkediktningen nærmere. Vi vil kommentere ord og ordvalg, motiver og uttrykk med tanke på nærhet/kontrast til russisk folklore nærmere i vår følgende gjennomgang av teksten.

Tekstens tittel har vi oversatt "Jeg værer død". *Gibel'* har imidlertid en videre betydning av *undergang, fordervelse* (Berkov, 1987), som vi ikke bør overse. A1 åpner med en kampscene. Noen kjemper, andre har falt. Hvem som faller, er tilfeldig, jf. uttrykket *pulja-dura*, eller *šal'naja pulja*, som vi her treffer på i omskrevet form. Disse uttrykkene betegner kulen som ingen venter seg, som faller uheldig og dødelig (Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka [BAS], 1965: bind 17: 1256). Motivet er fremmed for folkediktningen fordi det i den i regelen ikke forekommer tilfeldige handlinger. Handlinger er motiverte, forklarbare ut fra skjebnen eller andre utenforliggende omstendigheter.

Ravnen og kråka er ulykkesfugler og dødens ledsagere, funksjoner betinget av deres farge og egenskap som åtseletere. Slik tilfeldigheten styrer kulene, styrer raven over sitt åtsel — den døde. Raven er som symbol entydig negativt i denne konteksten og motivet i tråd med russisk folklore. Setningsbygningen er gjennomgående muntlig preget, eksempelvis i vers syv, som har invertert ordstilling, og mangler tankestrek for å markere kopula. Valget av ordet *vol'no* bidrar også til en stil som assosieres med muntlig-folkelig språk (Ožegov, 1989).

I A2 utgjør de første to versene en setning som stikker seg ut mot bakgrunn av tekstens folklorepreg: overfylte massegraver gir også assosiasjoner til kriger i moderne tid. Former som *bujna-golova* (BAS, 1950) og *da for i* (Ušakov, 1935) er utpreget

muntlig-folkelige. *Smert' kosoj kosila* er også et typisk uttrykk fra folkediktingen. *Mannen med ljåen* er jo et kjent uttrykk også i norsk, men her oppstår en skarp kontrast ved at dødens redskap, ljåen, er byttet med Sovjetstatens symbol, sigden.

I A3 er det først og framst ordet *altar* som tiltrekker vår oppmerksomhet. I motsetning til første vers' *pogost'* (Ožegov, 1989) er det fremmedartet i folkloresammenheng. I kirkelig språkbruk betegner *altar* koret i kirken, altså rommet bak ikonostasen, kirkens østlige del. I denne sammenheng, med *na altare*, ville man snarere vente *prestol* hvis kirkelig vokabular skulle anvendes. Det kan være et historisk, antikt offeralter det siktes til. Ved å erstatte *prestol* med *altar* (Ožegov, 1989) vekkes assosiasjoner til offer, og i sammenheng med første vers' knokler, til menneskeoffer. Videre møter vi i vers fire på både *zvezda* og *zarja*, to ord vi vil komme tilbake til i vår gjennomgang av D-komponenten. *Zarja* er her brukt i betydningen *demring, morgen/aftenskjær* (Ožegov, 1989), dermed må det mer moderne ordet *zvezda* benyttes for å unngå begrepsblanding. Et bilde av mer moderne karakter, å "rette seg ut som en fjær", markerer i vers fem et brudd med folklorestemningen, før den gjenntvinnnes i de siste tre versene.

B-komponenten er som formmessig, også ordvalgsmessig mer moderne preget. Den utgjøres av fire spørsmål som gir inntrykk av dagsaktualitet. Omkvedet skiller seg således ut både stil- og tidsmessig. C-komponenten kan i denne sammenheng sees som en dialog mellom tekstens nåtidsside og mer tradisjonsbundne, historiske side. Tekstens jeg, etter alt å dømme den som stiller spørsmålene i B-komponenten, roper ut sitt varsko, og får svar fra de som er truet av katastrofen. Svarene oppviser det folkelige uttrykket *bol'no vol'no* (Ožegov, 1989), der *bol'no* har betydningen *očen'*, og en diminutiv svært typisk for folkloren: *krovuškoj* (BAS, 1956).

Folklorestilen er i D-komponenten kanskje på sitt mest gjennomførte. Skikkelsen vi presenteres for, *Emelja*, vekker assosiasjoner til folkeeventyrenes *Emelja*, bror til, og selv, en russisk Askeladd. Videre opprettholdes tekstens muntlige preg gjennom syntaks og former som *lesnoj storonoju, tropoju olenja*, med arkaisk endelse *-oju*, og *pokuda* (Ožegov, 1989). Den syntaktiske parallellismen mellom versene ni, ti, tretten og fjorten, der predikativene er realisert ved ulike ord, er et vanlig folkevisetrekk, så også bruken av assonans og alliterasjon innad i verselinjene i vers sytten og atten, hhv.: "slavit svobodu" og "dyby izgiby". Sammenstillingen av ordene *slavit'* og *svoboda* er nok fremmed for folkloretematikken, selv om ordene hver for seg er kurante i en slik sammenheng.

Attende linjes pinebenk er på sin side neppe noe velbrukt uttrykk i folkepoesien. Videre bryter andre vers' *zvezdoj*, som vi var inne på ovenfor, med rimmønsteret, men også med folklorestilen. I følge den skulle man her forvente ordet *zarja* (*stjerne, demring*) for *stjerne* (Slovar' russkikh narodnykh govorov [SRNG], 1976). At forfatteren heller ikke har utnyttet valget av *zvezda* for å få rim mellom første og andre vers og for å unngå et brudd i rytmen, er bemerkelsesverdig, sml: *storonoju — zareju; storonoju — zvezdoju*. Han har istedet valgt den moderne instrumentalendelsen *-oj*. Dette er et tilsiktet brudd, og kan være en innføring og markering av tekstens andre symbol på Sovjetstaten, stjernen, en assosiasjon det tvetydige *zarja* ikke i samme grad kan vekke.

I vers elleve møter vi uttrykket *rvať žily* (*jobbe hardt, slite seg ut*) i lett omskrevet form (Ožegov & Švedova, 1995: 190). Omskrivningen har betinget vår ordrette oversettelse. Til dette er det i vers tolv dannet en lignende frase, *ne vsporoto brjukho*, som utvider dette bildet. Her gjenspeiler også folkelig tale seg (Ožegov, 1989: 66). Hverken vers elleve eller tolv holder seg altså innenfor et strengt folkloristisk uttrykksskjema.

D-komponentens skildring av Emelja later til være nøkkelen til tolkningen av denne teksten Vi skal derfor ta den for oss først, og la den belyse tekstens øvrige komponenter. Hvem Emelja er, er det første spørsmål vi må besvare. To muligheter peker seg ut, den første er folkeeventyrenes Ivan Duračoks bror, Emelja, en russisk askeladdskikkelse. Vi finner det imidlertid vanskelig å forene denne med tekstens Emeljas skjebne på pinebenken, som en som priser friheten og ofrer seg for folket.

Vårt andre alternativ, bondeopprøreren Emeljan Pugačev, er en myteomspunnet og besunget figur i folkepoesien. Han ledet et av tsartidens største, blodigste og mest beryktede bondeopprør, utga seg for å være tsar Peter III, mirakuløst unnsloppet døden, og lovet folket belønning for dets innsats. Opprøret ble slått ned etter å ha pågått i over ett år. Pugačev ble overlevert til myndighetene av sine egne, torturert, og henrettet offentlig 21. januar 1775 (Bagger & Nørretranders, 1992: 118-121). Det er Emelja som fjerner folkets skyldfølelse, slik det spørres etter i omkvedet, og gjør det i stand til drap, plyndring, voldtekt i en primitivt ekstatisk, voldelig-destruktiv frihetsrus. D-komponenten skildrer de begeistrede opprørernes bilde av helten Emelja, hans fest og feiring er opprøret, den primitive voldsorgien som brer seg over landet og som han vil lede så lenge han har liv og krefter. Men som det framgår av versene seksten til tjue, er han, og opprøret med ham, dømt til undergang.

De to første A-komponentene danner en slags motvekt til den begeistrede tonen i D-komponenten. Her skildres slaget, menn som faller, åtsselfuglene som samler seg, overfylte fellesgraver. For den fattige opprøreren kommer ingen belønning, skjorten lappes, men med kuler, og for de som fanges venter dødsdommen. Den kampen som her blir skildret er, som Pugačevopprøret, over forlengst, men glødende taler varsler om at historien kan gjenta seg.

La oss her minne om sigden fra andre A-komponent og stjernen fra D-komponenten. De antyder en forbindelse mellom det beskrevne opprøret og Sovjetmakten. Når refrenget kommer inn med sine fire spørsmål, er vi tilbake i nåtiden, noen har egget massene til kamp, fjernet deres skyldfølelse og gjort dem i stand til å utføre grusomme handlinger, men hvem er det? Hvem stiller seg i spissen for opprøret, tar på seg risikoen for å ende som Pugačev? Det kan være det opprørske folkets spørsmål vi møter her, et: "Hvem skal lede oss?". C-komponenten blir da en dialog mellom de opphissede massene og tekstens jeg, der jeget advarer om at død og undergang venter. Massene er ikke til å stagge, de er villige til å signere sin del av kontrakten i blod, de venter på at jeget skal stille seg i spissen for dem, lede dem. De synger sangen om Emelja.

I A3 snur tekstens jeg. I A1 og A2 har han advart mot kampen, skildret dens grusomhet. Nå bestemmer han seg til tross for dette for å gå veien til offeralteret. Redselen har vekket hans vrede. Han retter seg opp, og leder folket til kamp.

Foreliggende teksts ambivalens gjør den komplisert å behandle. Den gir innledningsvis inntrykk av å tilhøre rockens lange rekke av antikrigssanger, men jeget lar seg likevel overbevise til å ta del i, ja endog lede, opprøret. Man kan la seg friste til å tro at det er et abstrahert opprør, en våpenløs kamp mellom gode og onde krefter det her siktes til, men til å være bare det, legger teksten mye bokstavelig vekt på kamp, vold, lidelse, meningsløshet og grusomhet. Teksten framhever krigens forferdelighet, men understreker samtidig at det under de rette omstendigheter kan være riktig å gå til kamp.

Teksten kan sies å gjenspeile frykten for total samfunnsoppløsning og borgerkrig som begynte å gjøre seg gjeldende ettersom åpenheten avslørte sydende konflikter under Sovjetunionens tidligere, ihvertfall tilsynelatende, så rolige overflate. Bruken av symbolene på Sovjetstaten kan i en slik sammenheng sees som en antydning av hvilke krefter jeget ser det lønt å kjempe mot i en eventuell konflikt. Disse kreftene lar seg se i lys av de tekster vi tidligere har behandlet som totalitære krefter, krefter som binder og undertrykker mennesket, stenger det inne, presser det inn i sin form.

3.4: Post-perestrojka. Album: "Dlja tekh, kto svalilsja s luny", "Černaja metka".

Republikken

De forente etasjers republikk.

Nattens garde holder vakt til morgenen.

Bestemthet er nødvendig kun for den som vil fortere fram,

Men her er det aldri forsent og aldri på tide.

Republikken.

De forente etasjers republikk.

Den siste slurken før man går ut til kilden.

Enhver samtale er avbrutt av ordet: "skjenk i".

Det synes som om noen leter etter oss der ovenpå.

Republikken.

De forente etasjers republikk.

Papirosrøyken er et godt middel mot søvnen.

Trappesjakten, tronen til de fulle kongene.

Jeg husker veien til taket, muligens er det min ulykke.

Republikken.

"Respublika" er enkelt og konsekvent bygd opp av tre femvers' strofer med kryssrimskjema *ababc*. Ser vi på hvordan tegnsettingen er gjennomført gjennom hele teksten, finner vi at første og tredje strofes tre midterste vers alle er delt med komma, det er også andre strofes fjerde vers. Andre strofes tredje vers har kolon i en tilsvarende funksjon. Avvikende er da andre strofes annet vers, der pausemarkering ikke er angitt. I første strofes andre, og tredje strofes andre og tredje vers, skaper tegnsettingen en ellipse som i en mer direkte oversettelse ville lyde eksempelvis:

Nattens garde, *den* holder vakt til morgenen.

altså med et underforstått nytt subjekt i annen leddsetning. Oppstykkningen av versene ved pausene markert av komma/kolon gir teksten et ytterligere preg av oppramsing og gjentakelse. Tilbakevendingen av ordet *respublika* i alle strofes siste vers understreker ringkomposisjonen. For hvert vers avslutter vi der vi startet, ved tittelordet, og vi føres inn i neste strofe med det samme førstevers som i foregående. Disse syntaktiske parallellismene gir, idet de er realisert ved samme ord, også en rytmemessig ramme i de tre strofenes første og siste vers.

Motivet er en oppgang i en boligblokk, "De Forente Etasjers Republikk", et samfunn i miniatyr, et russisk mikrokosmos. Ved at dette lille samfunnet kalles en republikk, vekkes assosiasjoner til oppstykkningen av det sovjetiske imperiet, en periode da små og store autonome republikker både innenfor og utenfor Den Russiske Føderasjonen krever uavhengighet eller større grad av selvstendighet. Det leder oss også til å se det lille samfunnet som tidfestet i dagens Russland. Ordet *respublika* er likevel nært knyttet til sovjettiden, da det inngikk i både Samveldets, unionsrepublikkenes og mange autonome områders offisielle navn.

Tittelordet står i et spenningsforhold til subjekter som representerer en monarkisk samfunnsorden: *garden og de fulle kongene*. Funksjonen disse subjektene har i teksten, kan antyde at en orden som egentlig er en republikk fremmed, likevel har en betydelig innflytelse.

Vi får beskrevet en svært alminnelig russisk omgangsform, der venner samles hjemme på kjøkkenet hos en av dem, spiser litt, drikker vodka og samtaler natten igjennom. I blokkleilighetenes små kjøkken har i tiår kunstnere, forfattere, sangere, musikere og opposisjonelle møttes og diskutert, vekslet erfaringer og pleid sine vennskap. Til rekken føyer seg femti- og sekstitallets sangerpoeter, såvel som sytti- og åttitallets rockemusikere. I vår tekst er imidlertid alkoholen et hinder for å få tenkt tanken til ende, og hele situasjonen kjennetegnes av en utpreget tomhet.

Det er en tilværelse i behagelig sløvhhet, passivitet og uvirksomhet som skildres. I dette miljøet sitter man oppe natten gjennom, man drikker, skåler, snakker sammen, røyker papiroser for å holde seg våkne. De som har fått for mye, troner i trappesjakten som fulle konger. Ordvalget understreker disses stilling som øverste representanter for den herskende tilstanden, og korresponderer med benevnelsen av innvånerne som *nattens garde*, vokterne og ivaretagerne av den. Det kommer imidlertid ikke klart fram om disse er i republikkens tjeneste eller representerer krefter som har drevet den inn i denne tilstanden av sløvhhet. Kongene kan også sees som uttrykk for et sykt demokrati, et utartet demokrati som gjør det mulig for enhver å bli konge. Samtalen går, men fullføres ikke, avbrytes av at glassene fylles påny. Man kommer aldri fram til noen svar. Man trenger ikke bestemthet i denne tilværelsen, der man ikke har noe mål å arbeide mot: "det er aldri for sent, aldri på tide". Når drikkevarene tar slutt, går man til "kilden" etter mer, og tilstanden opprettholdes.

Mønsteret med ordgjentakelsene og tekstens faste oppbygning understreker det statiske i tilstanden som beskrives, får den til å framstå som en ond sirkel. Tegnsettingen, som bryter versenes talestrøm, gir på den ene side versene en gjentakelsesvirkning, på den

annen side gjør den, der den skaper en ellipseeffekt, leddsetningene formelt ufullstendige, som paralleller til de stadig avbrutte samtalene.

Trappesjakten forener etasjene med åpne dører inn til leilighetene, der det drikkes jevnt. Folk går fritt fra leilighet til leilighet i en evig rundgang. For å herske må man ut i trappegangen, som markerer en vertikalitet, antyder at det finnes ulike nivåer innen dette mikrokosmos. Og ovenpå er det visselig noen som leter etter de forfyllede innvånerne.

Jeg-personen har en uklar følelse av at det er noen ovenpå et sted, uten å vite hverken nøyaktig hvem eller nøyaktig hvor, slik det framgår av annen strofes fjerde vers: *gde-to* og *kto-to*. Kanskje var han engang oppe på taket, kanskje var han utenfor dette miljøet. Kanskje har han sett det hele ovenfra, sett utsikten, en sammenheng de andre ikke har fått med seg. Vi vet bare at han kjenner veien opp og ut, og at det gjør at han ikke helt klarer å falle inn i den herskende sløvhetstilstanden som omgir ham. Han nages av en følelse som gjør det vanskelig for ham å nyte tilværelsen i sløv tomhet som behagelig. Det er hans ulykke som medlem av dette fellesskapet, men kanskje hans redning som menneske. Det behagelige ved en uproduktiv, rutinemessig og innholdsløs tilværelse forstyrres altså av en anelse, en anelse som truer med å bli en visjon som kan åpne øynene på jeg-personen, konfrontere ham med tomheten i hans livsførsel og vekke kreativiteten i ham.

Hvem eller hva er det så dette *noen* referere til, hvem er det som leter ovenpå? Vi kan tenke oss to mulige forklaringer på dette. Skal vi holde oss i en politisk kontekst, er det nærliggende å se det som samfunnet som trenger innbyggernes kreativitet og engasjement til hjelp for å bygges, utvikles og bli til gagn for alle medborgere. Tilstanden i "De Forente Etasjers Republikk" er ødeleggende for demokratiet, som man i Russland tidlig på nittitallet enda hadde håp om å realisere.

Den andre forklaringen løper på mange måter parallelt med denne, men får mer indirekte betydning for den politiske situasjonen: Veien opp på taket kan være veien opp mot noe høyere, i åndelig forstand. Dersom den som leter etter innvånerne er Gud, kan visjonen jeg-personen har hatt ved sin tur opp på taket sees som oppdagelsen av at Gud har en plan med hans liv, slik Han har for hvert enkelt menneske. Sløvhetstilstanden blir i denne konteksten en tilværelse, der en "graver sine talenter ned i jorden", for å bruke den bibelske lignelsen.

Begge disse forklaringene markerer tilstedeværelsen av en overordnet plan med konsekvens for jeget og de andre innbyggerne i "De Forente Etasjers Republikk", en

plan som, hvis den følges, kan frigjøre innvånerne fra sin forfyllede uvirksomhet. Når jeget blir oppmerksom på den høyere planens eksistens og muligheten for en mer meningsfull tilværelse, får han samvittighetskvaler.

Enten det betyr å engasjere seg i samfunnet, eller å følge den vei Gud har lagt for ham, vil det for jeg-personen bety et brudd med hans nåværende livsførsel, bringe ham ut av sløvheten og kreve at han bruker sine krefter og evner konstruktivt. Jeg-personen har ennå ikke fattet noen beslutning, men den indre uro han føler vil kanskje føre til at han gjør det.

Tilstanden som beskrives i "Respublika" gjenfinnes i forskjellig form i flere av de tekstene vi har tatt for oss tidligere. Den har likhetstrekk med jeg-personens valg av å la seg presse i "Saftutpresseren". Han velger minste motstands vei, noe som i begge tekstene betyr å unnlate å møte utfordringer og bruke sin fri vilje og sine kreative evner. Forskjellen på disse to tilfellene er betinget av omkringliggende omstendigheter: i "Saftutpresseren" foregår en aktiv manipulering av enkeltmennesket fra statens side for å sette det i denne tilstanden, i "Respublika" er det den komfortable uvirksomheten som i seg selv virker tiltrekkende, uten det samme påtrykk ovenfra, men gjennom en vanens makt. I "Kompriss" skildres en situasjon betinget av at man har tatt utfordringene på alvor og kommet i en marginal posisjon i tilværelsen. Det kan være en slik følge ordet *ulykke* henspiller på i "Respublikas" nest siste vers. I "Totalitarnyj rëp" advares det også mot sløvhetstilstanden, som det totalitære systemet kan snike seg fram i ly av.

Tomsingen

En gang en tidlig vår
 Lokket brannfuglen
 Tomsingen på jordens veier
 For å søke stier til solen.
 Over byenes land er takene,
 Og over takene — røyk, sot,
 Og over soten, høyere enn himmelen,
 Er solens hvite hærs-kare.
 Så mye tomsingen har lidd nød i fattigdom,
 Slitt ut hundrevis av støvler,
 Og slitt ut like mange skjorter
 Som gresstrå han har tråkket ned.
 Samlet fortellinger i skogene,
 Og lærte sanger av fuglene,
 Muntret byenes folkehoper,
 Men kom ikke solen nærmere.

'Akk, trappestiene gjennom verden til himmelen!
 Hvordan få se dem, ikke overse eller miste dem.
 Og himmelen har gleder, bare du om morgenen ser solen i øynene,
 Snur du deg bort, gjemmer deg, og flammer opp med tåren igjen.

Slik! Flyter vi som et ord inn i fortellingen.
 Slik! Ler vi!

Det går en tomsing barbeint på jorda.
 Langs elvebredder og skogbryn.
 Tomsingen gleder aktverdige borgere.
 Stadig på byens plasser.

Og du, som han, går forbi på jorda,
 Han må gå som alle andre, du må gå som alle andre
 Fra fødselen av, etter skjebnens bud.
 Gå din egen vei, let etter din sti.
 Finner tomsingen sin, vil du finne din.
 Gud gi at også jeg finner min.

Slik! Flyter vi som et ord inn i fortellingen.

Slik! Ler vi!

Dette er bare innledningen, og selve fortellingen løper som en elv,

Men ting skjer ikke så fort.

Tomsingen kom ikke solen nærmere.

Men ble varmere mot hjertene.

Hvor enn han satte sammen en sang,

Hvor enn ordet har vokst fram,

Legger solens hvite hærskaar,

I de enda ferske sporene,

Stier av stjerner mot himmelen.

Legger den dem gjennom byens tak.

Høyere enn takene og gjennom røyk og sot.

Legger den dem til og med høyere enn himmelen.

Det som skjedde tidlig på våren

Var at brannfuglen lokket ut

Tomsingen til jordens veier

For å søke stier til solen.

"Durak" består av en gruppe versekomponenter med store variasjoner form i og lengde. Vi skal i vår gjennomgang av teksten benevne dem som følger:

A: To sekstenvers' komponenter som opptrer som tekstens første (A1) og siste (A2) del.

B: Firevers' overgangssekvens mellom A1 og tekstens midtdel.

C: Tovers' komponent som opptrer to ganger. Innleder og avslutter tekstens midtdel.

D: Midtdelens første hovedkomponent, firevers' sekvens.

E: Midtdelens andre hovedkomponent, seksvers' sekvens.

Vi følger teksten trykt på folderen til albumet "Černaja metka" (Alisa, "metka", 1994). Komponentenes distribusjon er da som følger: A1-B-C-D-E-C-A2, der det vi ovenfor har kalt midtdelen altså utgjøres av: C-D-E-C.

I A-komponentene er det rytmen som er det mest framtrædende virkemiddelet. Hva rim angår, skal bare kort nevnes at fjerde vers rimer med åttende, tolvte med sekstende, med forbehold om halvrim i tilfellet *serdcam* — *sledam* (A2 fjerde og åttende vers). Utover dette opptrer rim, halvrim og klanglikhet mer sporadisk, uten fast skjema. Rytmen følger et mønster der et markant brudd gjennomgående opptrer mellom tredje

og fjerde rytmeenhet. Dette skjer ved at to trykktunge ledd møtes. Hvert fjerde vers består bare av tre rytmeenheter og således opptrer pausen i møte mellom to trykktunge stavelser kun i de øvrige vers. Rytmen er gjennomgående: første og andre rytmeenhet: tung — lett, tredje: lett tung, og brudd i fjerde ved påny: tung — lett, der fjerde rytmeenhet opptrer. Slik skapes en pause som bidrar til å framheve siste ord i de gjeldende versene. At hvert fjerde vers er én rytmeenhet kortere og dermed unngår dette bruddet, faller sammen med rimmønsteret og framhever disse versene som hvert det siste i en firevers' delkomponent. A1's niende vers er forlenget ved at siste rytmeenhet gjentas en ekstra gang. A2's første vers bryter med rytmemønsteret ved at det er skutt inn tre ekstra rytmeenheter, de fire siste korresponderer imidlertid med rytmeskjema forøvrig.

B-komponenten har åtte stavelser i verset og kryssrim, halvrim i tilfellet *nebesa — v glaza*. Rytmen skaper her ingen markante brudd av den typen vi finner i A-komponentene. Heller ikke er rytmen likt realisert i alle vers. C-komponentens to vers oppviser direkte rim og er realisert rytmisk i frie vers, det første i fire rytmeenheter, det andre i to. Versenes to første takter oppviser en leksikal og syntaktisk parallellisme. D-komponenten er i rytmisk frie vers og uten rim, mens E-komponenten oppviser halvrim mellom første og tredje vers og fjerde og sjette vers. E-komponenten skiller seg rytmisk fra resten av teksten ved å ligge nær den rytme som skapes av jambisk metrum, mens resten av komponentene har et flertall av rytmeenheter som tilsvarer rytmen i trokéiske verseføtter.

Det muntlig-folkelige eller folklorepregede ordforrådet er kanskje enda mer gjennomført i "Durak" enn i "Čuju gibel". Sistnevnte teksts kontrasteffekter i møte mellom gamle og nye former er ikke like utbredt her, teksten preges snarere av en harmonisk sammensmelting mellom folkedikningens språk og det moderne-litterære, noe vi vil vise flere eksempler på nedenfor. Folklorepreget er imidlertid ikke like sterkt i alle tekstens deler, og forskjeller i ordvalget i tekstens ulike komponenter antyder at de kan vise til ulike epoker. Den innspilte sangens musikalske komposisjon underbygger dette, og vi vil derfor i det følgende også kort beskrive den musikalske realiseringen av de forskjellige komponentene.

A-komponentene er de som i sterkest grad representerer folklorestilen i "Durak". De er også de eneste som er skrevet i preteritum, eventyrets tempus. Mer moderne motiver som byenes tak, røyk og sot er tilført, og ren eventyrstemning, som i A1, vers 13 og 14, veksler med sekvenser av en noe annen karakter, som det påfølgende femtende vers. Den tradisjonsrike *ildfuglen* (*Žar-ptica*), lykkebringeren, er blitt til *brannfuglen* (*Požar-ptica*). Dette siste kan være et rent billedfornyende grep, men det framkaller

også nye assosiasjoner: det lykkebringende blandes med ulykke, fare, ødeleggelse. Det er altså ikke gitt noen garanti for at tomsingen vil finne stien og dermed lykken. Hans vei er også full av farer. *Priskazka* betegner innledningen til et eventyr (Berkov, 1987), og A2 knytter på denne måten foregående A-komponent, og muligens de andre mellomliggende komponenter, til folkeeventyrets sfære. Resten av første vers inneholder sammen med andre vers en omskrivning av ordtaket: "Bystro skazka skazyvaetsja, da nebystro delo delaetsja", som i praksis tilsvare det norske "lettere sagt enn gjort". I den gitte kontekst blir imidlertid ordtaket å tolke mer bokstavelig, som en henvisning til teksten selv: teksten er forhistorien, fortellingen er livet.

Tropy i A1's fjerde vers, som tilsvare A2's siste, samt i A2's niende vers uttrykker flertall, ettersom *iskat'* styrer akkusativ, ikke genitiv. Flertallsformen uttrykker her at en må velge mellom en kombinasjon av stier, der hver representerer en mulighet. Tomsingen leter etter sine stier som alle andre, inklusive leseren og tekstens jeg, men disse stiene, eller kombinasjonen av dem, er ikke de samme. Musikalsk er A-komponentene realisert med et distinkt folkevisepreg, et rolig akkompagnement av akkustisk gitar, trekkspill og bass.

I B-komponenten faller trommer og el-gitar inn, og takten økes betraktelig, drevet blant annet av de tempofremmende ordsammensetningene *tropinki-lesenki* og *najti-uvidet'*. En oppadgående skala blir her det bærende musikalske element, som illustrerer tekstens trappetema. Selv om musikken her er mer preget av rockens lydbilde, slippes ikke folkevisen helt, melodien beholder dens harmonier. Og selv om denne komponenten arrangementsmessig står A-komponentene nærmest, er ordvalget mer moderne. Bruken av verbet *vspykhnut'* i fjerde vers (man skulle her i følge vår informant forvente uttrykket *umit'sja slezju* dersom folklorestilen skulle opprettholdes til det fulle) skaper et poetisk bilde fremmed for folkediktningen, og framhever dermed tåremotivet.

Det musikalske bruddet kommer i C-komponenten. Folkevisen forlates og rå gitarriff og slagverk overtar styringen. Visesangeren er forstummet, rockvokalistens rop overtar. Dette musikalske uttrykket beholdes gjennom D og E og gjennom gjentagelsen av C, hvoretter musikken stopper brått. A-komponentens "folkstone" inntre så påny etter en kort pause. Utropene "Vot tak!" vekker assosiasjoner til sovjetisk folklore og pionérsanger. B-, C-, D- og E-komponentene er skrevet i presens til forskjell fra A-komponentenes preteritum. Minst to stemmer kan observeres i "Durak", fortelleren av A-komponentene, og jeget som i B gir sin kommentar til A1, i D beskriver og i E oppfordrer. Det kan også være tekstens jeg fra midtpartiet som uttaler C, men et slikt

syn kan vise seg å komme i konflikt med den funksjon vi ser i denne toverseren, noe vi straks skal komme tilbake til.

B aktualiserer ved bruk av nåtid tomsingens vanskelige oppgave, men det er A-komponentens og fortidens tomsing som her omtales. C-komponenten referer til leseren av A og B, og D og E skildrer en nåtidens tomsing, en figur som blir et eksempel for leseren ved at jeget kommer med en direkte oppfordring om å gjøre som denne. D-komponentens ordvalg representerer en større grad av modernitet enn vi finner i A, men den inverterte ordstillingen i versene en og tre, samt uttrykket *vse da* (Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka [BAS], 1954) i fjerde, holder på det folkelig-muntlige. Uttrykket *Počtennyj narod* er alderdommelig, boklig språk og betegner den etablerte og ordentlige bonde- og kjøpmannsstand, det jevne folk (Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka [BAS], 1960). Uttrykket blir på denne måten en kommentar til tekstens egne folkelige elementer.

E-komponenten, som er henvendt direkte til leseren, er i større grad boklig-moderne preget i forhold til tekstens øvrige komponenter. Tempus, ordvalg og musikalsk uttrykk trekker altså en linje fra gammel, førrevolusjonær tradisjon, gjennom sovjettiden, representert ved C, til i dag. Folketradisjonens tomsing føres med og settes inn i en moderne kontekst, som et eksempel for nåtidsmennesket.

Den historiske tomsingskikkelsen knyttes først til mottakeren, du'et. En slik utadgående appell er ikke typisk i lyrikk generelt og kan være betinget av rockens dialogsituasjon mellom artist og publikum. Mottaker identifiseres med en førrevolusjonær, tradisjonelt russisk begrepsverden. Tekstens jeg oppfordrer du'et til å gjøre som tomsingen, og ber så Gud om hjelp til å klare det samme selv.

Komponentenes rekkefølge A1-B-C i begynnelsen og C-A2 i slutten, samt eventyr- og folkemusikkrammen i A-komponentene, antyder allerede at vi her har med en ringkomposisjon å gjøre, men den går lenger enn dette. I A2 gjentas eller gjenspeiles A1's vers: A2, vers 13-16 tilsvarer altså A1, vers 1-4, med følgende forskjeller:

	A1	A2
I	Kak to raz po vesne rannej	- Vot čto stalos' vesnoj rannej
II	Pomanila..	- Zamanila..
III	Po dorogam..	- Na dorogi..

A1, vers fire, og A2, vers seksten, er helt identiske. Det er også de respektive siste vers i neste versgrupper som tilsvarer hverandre: A1, vers fem til åtte og A2, vers ni til tolv. Forskjellene delkomponentene imellom er her noe større:

	A1	A2
IV	Nad zemlej gorodov kryši	- Stelet skvoz' gorodov kryši
V	A nad kryšami dym-saža	- Vyše kryš, da skvoz' dym-sažu
VI	A nad sažej, nebes vyše	- Stelet daže nebes vyše

Første halvdel av A1 gjenspeiles altså i andre halvdel av A2. Dessuten er A2's tredje vers et speilbilde av A1's siste:

	A1	A2
VII	No bliže k solncu ne stal	- Bliže k solncu ne stal duren'

Motivene fra begynnelsen av teksten blir ved gjentakelsene belyst av midtsekvensen, og dennes hovedbudskap klinger med i avslutningskomponenten og lar både begynnelse og avslutning framstå på en ny måte. Forskjellen mellom A1's *Kak-to raz* og A2's *Vot čto stalos'* er sistnevntes oppsummerende karakter: "Dette er hva som skjedde", et signal om at vi nærmer oss slutten. En lignende funksjon har A2's *zamanit'* med betydningen *lokke inn i en felle* (Berkov, 1987), en forsterkning i forhold til A1's *pomanit'* — *kalle på, vinke på* (Berkov, 1987). Vi er nemlig mot slutten gjort klar over hva tomsingen er blitt lokket til. I tilfelle III er tomsingen allerede på jordens veier (*po* + dativ) når han lokkes i A1, mens han i A2 lokkes til jordens veier (*na* + akkusativ) for å finne sin sti. Her impliseres at meningen med tilværelsen er å søke sin sti. Parallellismene mellom neste versegrupper, A1, vers fem til åtte og A2, vers ni til tolv, samt tilfelle VII, har en mer formell funksjon, nemlig å lede opp til A2's avslutning, forberede leseren på avslutningens utdypning.

La oss så se nærmere på tomsingskikkelsen, hvem han er og hva han representerer. Tomsingen står i en stor litterær sammenheng. Innen folkediktingen står han askeladdskikkelsen *Ivanuška-duračok* nær; i historisk sammenheng har han meget tilfelles med en jurodivyj, en hellig tulling; i russisk litterær tradisjon er han beslektet med pilegrimen, som i Brodskijs "Piligrimy", og profeten, som i Lermontovs "Prorok". En kort beskrivelse av disse fire typene vil kunne hjelpe oss å nyansere tekstens "Durak".

Ivanuška-duračok er i de eventyr han opptrer den vise dåre, som er forhåndsdømt til å seire over kreftene som står mot ham. Han er av sine omgivelser regnet som dum, men

hans tilsynelatende dumhet avdekkes i handlingens løp som overlegen klokskap, og hans motstanderes viten og tilsynelatende klokskap som fordekt dumhet. Slik utgjør han en verdslig parallell til jurodivyj-skikkelsen, som frivillig tar på seg rollen som tomsing for med ofte sjokkerende midler å vise folk vei til sannheten. Denne underholder, men kritiserer samtidig folks og øvrighets mangel på kristne moralske verdier og overdrevne vektlegging av materielle goder og verdslig status. Han kritiserer ikke den herskende orden i seg selv, men enkeltmennesket som representant for den. Slik går han foran som et eksempel for andre i sin søken etter guddomens og sannhetens idealer (Pančenko: "Jurodivye na Rusi", gjengitt i Baranovskaja, 1993: 76).

Brodskijs pilegrimer er som tomsingen på en jordisk vandring mot et mål representert ved solen: deres hjerter er fylt av soloppgangen, deres øyne av solnedgangen. Både tomsingen og pilegrimene beskrives som fattigslige og dårlig kledd, og deres tilværelse som preget av lav status og avsondrethet fra andre mennesker (Egeberg, 1987: 151ff.). De har brutt med tradisjonelt levevis og lagt ut på sin vandring, men mens fuglesangen ikke synes å gjøre inntrykk på pilegrimene, har tomsingen tid til å lære sanger av fuglene. Han lever i harmoni med naturen, mens pilegrimene ofrer den liten eller ingen oppmerksomhet. Mens deres mål beskrives som en illusjon og deres vandring dermed framstår som tom og meningsløs, har tomsingens streben mot solen positive ringvirkninger, til tross for at han ikke kommer målet nærmere av egen kraft.

Profeten har fått i oppdrag av Gud å forandre verden, lede folk tilbake til den rette sti, men blir ofte gjenstand for spott og hån og utstøtt fra samfunnet. I sitt forhold til naturen viser tomsingen en parallell til Lermontovs "Prorok", som har den som en erstatning for fellesskapet med andre mennesker. Og hos Lermontov ler gamlingene i diktets tre siste strofer av profeten, peker ham ut for barna og beskriver ham som en narr, som en tomsing.

Solen brukes som symbol på tomsingens ideal. Solbildet har mange felles konnotasjoner med lyset i "Kompromiss", med sitt enorme potensiale som uttrykk for positive verdier, både i verdslig og bibelsk sammenheng. Men solmyten kan utlegges mer spesifikt, som hos Chris Cutler, som i sin behandling av jazzartisten Sun-Ra, under overskriften "Solar Myth", skriver:

The 'Golden Age' or age of the Sun is in all myths a 'remembered past age', an age of peace and equality, an age in which all of creation lived in a single unity of being. It recognises the Sun as giver and sustainer of Life, inalienable, shining on all equally (Cutler, 1991: 58).

I Dostoevskijs "Brødrene Karamazov", ellefte bok, sier Mitja følgende om sitt forhold til solen etter arrestasjonen:

Om jeg så sitter på en søyle, jeg eksisterer likevel, jeg også, jeg ser solen, og ser jeg den ikke, så vet jeg dog at den er til. Og å vite at solen er til — det er allerede hele livet.

Disse to eksempler på solen som ideal viser bare en del av solbildets enorme assosiasjonspotensiale, men skulle være tilstrekkelig til å klargjøre vår teksts bruk av det. Solidealet har en viktig funksjon til tross for at det ikke kan nås. Tomsingen er tomsing i kraft av at han opptrer som om han tror idealet er mulig å oppnå. Men ved at han styrer mot dette idealet, makter han å holde en kurs som har positive virkninger på hans omgivelser. Tomsingens funksjon som kulturspreder er nevnt, hans evne til å glede mennesker, vise dem varme. Og om han aldri så lite kommer solen nærmere, får han svar ovenfra. For der han i sin streben mot solen har spredt ordet og varmet hjerter, har han gitt andre mennesker et glimt av sine stier, som solens hvite hærs-kare brer over himmelen. Disse stiene vil være til hjelp både for ham og for andre mennesker i deres søken.

Den vertikalitet vi støter på her har mye til felles med den vi så i "Respublika". Nederst er jordens veier, der tomsingen driver sin søken, over dem byens tak, røyk og sot og øverst, høyere enn himmelen, er solens hvite hærs-kare. Hva representerer så den? Den kan forstås i en religiøs kontekst, som et fellesskap av dem som i sin streben mot solidealet har oppnådd frelse. Den kan forstås videre, som en manifestasjon av godhetens krefter. Det virker imidlertid klart at tomsingen ikke kan slutte seg til denne hærs-karen før hans vandringstid på jordens veier er over. Dette uttrykkes i B-komponenten, der han i lengselen etter å oppleve himmelens gleder ser mot solen, blendes og tvinges til å vike med blikket. Kanskje fristes han til å gi opp.

Tomsingen skiller seg fra andre mennesker ved sin visjon, sin naive erkjennelse av et høyere ideal. Mens jeget i "Respublika" nages av en anelse av et slikt ideal, men vegrer seg for å ta konsekvensen av denne følelsen, har tomsingen sluppet alt og latt seg lede av dette idealet i sin søken etter sin plass i tilværelsen. Mot denne bakgrunnen framstår appellen i E-komponenten. Mottakeren oppfordres til å følge tomsingens eksempel i letingen etter sin livsvei, sin oppgave. Tekstens jeg setter altså seg selv i samme båt som leseren og tomsingen.

Nok en gang konfronteres vi i "Durak" med nødvendigheten av å ta aktivt del i, og ansvar for, sitt liv på alle plan. Det gjelder kanskje å søke frelsen, men i alle tilfeller å søke det gode, sannheten og lyset, å ta parti for det gode i den evige kampen mellom

godt og ondt. Tekstens folklørepreg og dens folkelige motiver bidrar til å sette dette valget av side inn i et vidt tidsmessig perspektiv, vise hvordan mennesket til alle tider har blitt minnet om dette valget. Det politiske ordforrådet er her forlatt til fordel for det muntlig-folkelige, og teksten befinner seg på et allmenmenneskelig, snarere enn på et politisk plan.

Det politiske momentet i denne teksten er forbundet russerens prosess med å bearbeide sin historie. For å finne holdepunkter i en hverdag preget av samfunnsmessig oppløsning søkes det etter holdepunkter i den førrevolusjonære tradisjonen. Jeg-personen i "Durak" prøver å bringe mottakeren i kontakt med denne tradisjonen for å hjelpe ham/henne å finne holdepunkter i en krisefylt tid.

KAPITEL 4: KONKLUSJON.

4.1: Endringer i presentasjonen av tekstenes budskap.

Presset mot rock i første halvdel av åttiåra førte til at tekstforfatterne lærte seg å skjule sine kritiske budskap under en overflate som skulle gi skinn av politisk korrekthet. Kinčevs "Moe pokolenie", ble for eksempel utstyrt med en dedikasjon: "Til ofrene for hendelsene 13. mai i Philadelphia"¹⁵. I lys av denne dedikasjonen så teksten "ren" nok ut for sensurmyndighetene, men den lille påskriften over teksten ble ikke lest ved framføring eller innspilling, og tekstens budskap ble oppfattet på en helt annen måte blant publikum (Baranovskaja, 1993: 11). "Sokovyžimatel" og "Kompromiss" er, de herskende forhold tatt i betraktning, ganske åpenlyse og dristige i sin kritikk. Dette antyder hvor stor avstanden mellom den styrende foreldregenerasjon og visse subkulturelle ungdomsgrupper må ha vært.

Spenningen i begge tekster oppstår mellom de forholdsvis enkle ordene og bildet de tegner av noe abstrakt truende. I første tekst er dette representert ved "saftutpresseren", i andre ved undergrunnens korridorer/lobby. De vage bildene som tegnes av disse to fenomenene gjør at tekstene lett kan snus og vendes. Skulle det oppstå problemer med sensurmyndighetene, skulle man kunne føre en ganske overbevisende argumentasjon for at begge disse tekstene er skrekkvisjoner av tilstandene i et kapitalistisk samfunn. Det som avslører tekstenes egentlige budskap ligger gjemt i billedbruken, i traktorene og reaktorene og i undergrunnen.

Disse tekstene presenterer altså et godt emballert budskap i en fleksibel innpakning. De øver, slik vi har kunnet tolke dem, en skarp samfunnskritikk, som målgruppen er i stand til å oppfange ved at den kjenner konvensjonene for innpakningen. Utenforstående og utedkommende vil kunne spores utenom det kritiske budskapet gjennom emballasjen. Denne metoden utnytter altså de mekanismene for motkultur som Ramet setter opp og som vi har presentert i vårt første kapitel (avsnitt 1.1.2). Barrieren skapt gjennom subgruppen, i dette tilfellet new-wave-miljøet i de største russiske byene, og utenverdenen gjennom egne konvensjoner og felles horisont, beskytter det tekstmessige budskapet. De farligste motstanderne kjenner ikke konvensjonene, og vil derfor kunne avspores fra det egentlige budskapet.

Men den formidlingsteknikken tekstforfatterne nå spesialiserte seg i, skulle snart bli overflødig. Etter et par år med perestrojka begynner ting å endre seg. Det er her,

¹⁵ Amerikansk politi drepte der, ifølge sovjetiske media, flere demonstranter i en forstadsghetto.

mellom "Kompromiss" og "Totalitarnyj rëp", vi finner det første bruddet i måten Kinčev presenterer sitt budskap på.

Når nye grenser blir satt for hva man kan tillate seg å si offentlig, følger en periode med prøving og feiling for å finne hvor grensen er blitt satt. Noen, som Mikhail Borzykin i *Televizor*, gjorde et poeng av alltid å gå for langt. Viktor Coj i *Kino* ble den som traff akkurat det kritiske feltet med sin sterkt engasjerte Černobyl-hymne: "Mama, my vse tjaželo bol'ny" fra kassetalbumet "Gruppa krovi" (*Kino*, 1988). Signalene var klare: "Så langt men ikke lenger!" —og helst ikke så langt engang, hvis man da ikke hadde en popularitet i ryggen som tilsvarte den Coj nøt på den tiden.

Det ble altså mulig å skrive åpent kritiske tekster i denne perioden i langt større grad enn tidligere. Innpakningsprinsippet, som under stagnasjonsperioden hadde vært en nødvendighet for å uttrykke det man mente, kunne forlates. Det kom en kortere periode da artistene nøt å rope sitt budskap ut i klartekst og store bokstaver. "Totalitarnyj rëp" ble Kinčevs bidrag til denne trenden med sin åpenlyse sammenligning av sovjetisk og nazi-tysk diktatur.

Men denne uttrykksmåtenes begrensninger viste seg snart. Effekten av å rope høyt og klart hadde begrenset varighet og man begynte å søke nye former for budskapsemballasje. Denne gangen var det nødvendig for rett og slett ikke å kjede publikum med flere paroler. Kinčev løste dette problemet ved å søke til folketradisjonen, historiske røtter og å legge til en porsjon mystisisme. Slik oppstår det andre bruddet i uttrykksform mellom våre seks tekster.

Bestrebelsene med å finne en ny uttrykksform viser resultater i "Čuju gibel", der budskapet påny opptrer fordunklet. Her springer det ut av spenningen mellom Emeljakvadet og tekstens øvrige komponenter. Dette er Kinčev på sitt mest komplekse, i en tekst der han spiller motstridende tanker ut mot hverandre, tilsynelatende mer i et forsøk på å få mottaker til å tenke over problemstillingen enn å formidle et svar.

Det er etter dette vanskelig å finne flere tydelige skifter i Kinčevs måte å formidle sitt budskap på. Vår siste tekst, "Durak", benytter seg av folketradisjonen, historien og mystisismen i sine motiver i større grad enn "Čuju gibel". Der trekkes også linjer bakover i russisk historie for å legitimere det syn som uttrykkes i tekstens budskap. I begge disse tekstene sees en spenning mellom ulike tekstkomponenter, i "Durak" viser den seg mellom tekstens folkevisesekvenser og dens moderne midtsekvens.

"Respublika" skiller seg fra disse ved en langt enklere og mer kortfattet komposisjon. Den har mer til felles med tekstene fra stagnasjonsperioden enn de historisk-folkelige. Ordvalget er noe mer komplisert enn i de tidligste tekstene. Budskapet ligger skjult bak avstanden mellom det de enkelte versene uttrykker. Det kan komme til syne bare ved at man lar alle vers gjensidig få belyse hverandre. "Respublika" er mer kompakt, entydig og effektivt bygd opp enn "Sokovyžimatel", men etter samme grunnprinsipp. Men motivet for å skjule budskapet lar seg i "Respublika" ikke føre tilbake på politiske faktorer på samme måte som vår første tekst. Her er det forfatterens eget valg av form og uttrykk som kommer til syne.

4.2. Endringer i tekstenes politiske og/eller allmenmenneskelige budskap.

Advarselen mot å henfalle til passivitet og sløvhet, falle for fristelsen til å gli gjennom livet uten et ideal og et mål å kjempe mot, går som en tematisk rød tråd gjennom de seks tekstene vi har tatt for oss i vår avhandling. I "Sokovyžimatel" står problemstillingen i en politisk kontekst. Samfunnssystemet er her den kraft som tvinger enkeltmennesket inn i en passiv tilstand. I "Kompromiss" beskrives hvordan kampen mot denne skjebnen arter seg, hvordan et enkeltmenneske søker å beholde sin frihet, uavhengighet og integritet i et samfunn som forsøker å viske bort disse verdiene.

I "Totalitarnyj rëp" vises problemstillingen fra et motsatt perspektiv, ikke hvordan et totalitært system tilstreber denne type passivitet hos sine borgere, men hvordan tilstanden av passivitet kan bidra til å åpne døren for totalitære krefter. Skiftet i perspektiv kan her sees som et tegn på at et sunnere samfunn er i ferd med å vokse fram. Faren er nå et tilbakefall til en samfunnsorden av samme karakter som tidligere, og det er i denne kontekst det settes likhetstegn mellom nazistisk og kommunistisk diktatur.

"Čuju gibel" er kanskje den teksten som befinner seg lengst i utkanten av de seks tekstenes hovedproblemstilling. Slik vi har kunnet tolke den, drøfter den hvorvidt voldelig opprør kan være en måte å bekjempe undertrykkere på. Krigens grusomhet og meningsløshet utmales for oss, men tekstens jeg går, hvis omstendighetene krever det, til det skritt å selv lede kampen. Så langt kan det altså være nødvendig å gå i kampen mot en undertrykkende makt.

Men det finnes også en sløvhetstilstand av en annen karakter. Den påtvinges en ikke av krefter utenfra, men lokker en til seg i kraft av sin bekymringsløshet. Det er en døs og tom tilværelse, en vegetativ tilværelse der ens evner, anlegg og visjoner dysses i søvn og utfordringer forblir ubesvart. Verden utenfor trappeoppgangen får seile sin egen sjø, uten bidrag fra en selv. I "Respublika", som beskriver denne tilstanden for oss, inntreer imidlertid noe nytt i forhold til de tekstene vi har behandlet tidligere. Det finnes krefter utenfor jeget som ønsker at han kommer seg ut av sløvheten, våkner opp og begynner å leve et våkent og ansvarsfullt liv. I de tidligere tekstene er målet det samme, men ting utenfor jeg-personen framstår ikke som aktive aktører som søker å lede ham på rett vei.

I "Durak" møter vi disse kreftene igjen som "solens hvite hærske", som representerer den aktive bevissthet bak tomsingens ideal — symbolisert av solen. Disse gode kreftene brer ut stier som det er hvert menneskes livsoppgave å finne. Passiviteten består her i å ikke streve mot godhetens ideal, ikke lete etter den sti som er lagt for en. Å unnlate å søke mot det gode vil medføre at man lar seg utnytte av ondskapens side i den evige kampen mellom godt og ondt.

4.3: Budskap og politisk realitet.

Vi ser i løpet av disse seks tekstene hvordan den politiske realitet, som spiller en viktig rolle i de to første periodene, i siste periode skyves helt i bakgrunnen. Tekstene skifter fokus fra en samfunnsmessig-politisk kontekst til en allmenmenneskelig-metafysisk. I første periode er tekstenes brodd rettet mot det herskende politiske systemet, som fordrer en passivitetstilstand hos sine borgere og således inngår som aktiv part i kampen om menneskesinnet.

Når vi kommer over i perestrojkatiden, blir forholdene bedret i den grad at politikkens rolle i tekstene endres. Enkeltmennesket står ikke under det samme press fra makthaverne lenger. Nå advares det mot at den tilstand man er på vei ut av, kan bli gjeninnført. Tema blir hva som kreves, eller kan komme til å måtte kreves, av enkeltmennesket for å forhindre dette.

I vår siste periode har en ny samfunnsorden fått fotfeste. Det nye systemet er ikke stabilt, neppe demokratisk i egentlig forstand, og har åpenbare mangler, men til forskjell fra stagnasjonsperiodens makthavere, lar disse enkeltmennesket tenke og uttrykke seg fritt. Når det politiske liv ikke lenger griper inn i enkeltmenneskets

veivalg, glir politikken ut av Kinčevs interessefelt. Når mennesket får tenke og velge fritt, kan forfatteren konsentrere seg om kampen mellom de gode og onde kreftene i menneskesinnet, mane til aktiv og reflektert livførsel og søken etter lysets og godhetens ideal. Dette idealet henter han fra det førrevolusjonære Russland, slik vi har sett i "Durak". Han ønsker å gi sine tilhørere bevisstheten om sin folketradisjon og dens verdier tilbake.

I kraft av at enkeltmenneskets verdivalg er blitt befridd fra det politiske systemets inngripen, har altså Kinčev i sine tekster kunnet skyve de politiske elementene i bakgrunnen. I den politiske utviklingen gjennom de tre periodene har vi ikke kunnet påvise synlige endringer i tekstenes budskap, men den gitte politiske situasjon hvori den enkelte tekst blir skrevet, har determinert hvorvidt og i hvilken grad budskapet markerer en politisk posisjon.

B: KILDEREFERANSER**B-I: SITERT OG OMTALT LITTERATUR**

Alekseev, A.; Burlaka, A. & Sidorov, A.

"Kto est' kto v sovetskom roke"

Moskva, 1991, Ostankino

Antonova, Irina & Merkert, Jörn et al.

"Berlin - Moskau"

München / New York, 1995, Prestel

Bagger, Hans & Nørretranders, Bjarne

"Politikens ruslandshistorie, bind 2, Reformere og revolution"

København, 1992, Politiken

Baranovskaja, Nina Aleksandrovna

"Zvezdy rok'n'rolla #1: Konstantin Kinčev: žizn' i tvorčestvo, stikhi, dokumenty, publikacii"

St.Petersburg, 1993, Novyj Gelikon

Benson, Michael

"Rock in Russia"

Rolling Stone #496, March 27th, 1987, s.20 ff.

Berkov, Valerij P.

"Russisk - Norsk Ordbok"

Moskva, 1987, Russkij jazyk

Bushnell, John

"An Introduction to the Soviet Sistema: the Advent of Counterculture and Subculture"

Slavic Review vol 149, Summer 1990, ss.272-277.

Cutler, Chris

"File Under Popular, Theoretical and Critical Writings on Music"

London, 1991, ReR Megacorp.

Doronin, Anatolij & Lisenkov, Arkadij

"Čto proku ot roka"

Molodaja gvardija #5, 1986, ss.214-231.

Egeberg, Erik H.

The Pilgrim, the Prophet and the Poet: Iosif Brodskij's *Piligrimy*"

i: "Text and Context: Essays to Honour Nils Åke Nilsson", ss.146-153.

Stockholm, 1987, Almquist & Wiksell

Elistratov, V. S.

"Slovar' moskovskogo Argo"

Moskva, 1994, Russkie slovari

Husband, William B.

Anmelder Ryback, Timothy W. "Rock Around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union" i:

Russian Review vol 49, October 1990, ss.521-522.

Jakobson, Roman

"Elementer, funktioner og strukturer i sproget"

København, 1979, Nyt Nordisk Forlag

Kinčev, Konstantin

"Teksty"

Moskva, 1992, Radio maksimum

Kittang, Atle & Aarseth, Asbjørn

"Lyriske Strukturer, inføring i diktanalyse" 3.utg.

Oslo / Bergen / Tromsø, 1980, Universitetsforlaget

Lenin, Vladimir Il'ič

"Udvalgte verker i 15 bind"

København, 1982, Tiden

Lloyd-Jones, Antonia

Oversetter fra Arkhiv Samizdata #34, 18.okt 1985:

"The Nature of Official Documents Concerning Control of Vocal / Instrumental Groups and Discotheques" i:

Survey: a Journal of East and West Studies, vol 29 #2, 1985, ss.172-179

Manaev, Oleg

"The Influence of Western Radio on the Democratisation of Soviet Youth"
Journal of Communication, vol 41 #2, Spring 1991, ss.72-79.

Nielsen, Finn Sivert

"The Eye of the Whirlwind, Russian Identity and Soviet Nationbuilding. Quests for Meaning in a Soviet Metropolis"
Oslo, 1993

Ožegov, S. I.

"Slovar' russkogo jazyka" (SO), izd.21-oe.
Moskva, 1989, Russkij jazyk

Ožegov, S. I. & Švedova, N. Ju.

"Slovar' russkogo sovremennogo jazyka, izd. 2-oe, izpravlennoe i dopolnennoe" (SO)
Moskva, 1995

Ramet, Pedro

"Rock Counterculture in Eastern Europe and the Soviet Union"
Survey: a Journal of East and West Studies, vol 29 #2, 1985, ss.150-171.

Ramet, Pedro & Zamaščikov, Sergej

"The Soviet Rock-Scene"
Journal of Popular Culture, vol 24, Summer 1990, ss.149-174.

Rokotov, Sim

"Govori! Illjustrirovannaja istorija otečestvennogo roka"
Junost', f.o.m. #6, juni 1987, ss.83-85.

Ryback, Timothy W.

"Rock Around the Bloc: a History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union"
New York / Oxford, 1990, Oxford University Press

Seliščevaja, Aleksandra, manager for Alisa

Brev til kandidaten, datert 10. februar 1995

- Slovar' drevnerusskogo jazyka (XI-XIV vv)
Moskva, 1991, Russkij jazyk
- Slovar' russkikh narodnykh govorov (SRNG)
Leningrad, 1976, Nauka
- Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka (BAS), bind 1-17
Moskva / Leningrad, 1950-1965, 12d-vo AN SSSR
- Stites, Richard
Anmelder Troitskij, Artemij: "Back in the USSR: the True Story of Rock in Russia" i:
Slavic Review, vol 48 #2, Summer 1989, s.308.
- Troitskij, Artemij
"Back in the USSR: the True Story of Rock in Russia"
London / New York / Sydney / Köln, 1987, Omnibus Press
- Troitskij, Artemij
"Tusovka: Who's Who in the New Soviet Rock Culture"
London / New York / Sydney, 1990, Omnibus Press
- Unbegaun, Boris O.
"Russian Versification"
Oxford, 1983, Prideau Press
- Ušakov, D. N. et al.
"Tolkovyj slovar' russkogo jazyka", bind 1
Moskva, 1935, Ogiz
- Yoffe, Mark
"Russian Hippie Slang, Rock'n'Roll Poetry and Stylistics: the Creativity of Soviet Youth Counterculture"
Ann Arbor, Michigan, 1991, UMI Dissertation Services
- Zajcev, Igor' et al.
"Soviet Rock: 25 Years in the Underground + 5 Years of Freedom"
Moskva, 1990, Progress Publishers

B-II: Siterte og omtalte plateutgivelser**Alisa****"Ènergija" LP
Melodija, 1988****Alisa****"BlokAda" LP
Melodija, 1989****Alisa****"Šestoj lesničij" CD
Melodija, 1990****Alisa****"Dlja tekh, kto svalilsja s lunny" LP
Moroz Records, 1993****Alisa****"Šabaš" CD
Moroz Records, 1993****Alisa****"Černaja metka" CD
Moroz Records, 1994****Alisa****"Stat'ja 206, čast'2, Ugolovnogo kodeksa RSFSR" CD
Moroz Records, 1994****Bauhaus****"In the Flat Field" LP
4AD, 1980****Cult, the****"Dreamtime" LP
Beggar's Banquet, 1984**

Dead Can Dance

"Within the Realm of a Dying Sun" LP

Zona / 4AD, 1991

Doktor Kinčev i grupa Stil'

"Nervnaja noč" CD

Moroz Records, 1994

Eagles

"Hotel California" LP

WB Music Corp., 1976

Fall, the

"338489 B-Sides" 2LP

Beggar's Banquet, 1990

Grebenščikov, Boris

"Radio Silence" CD

CBS, 1989

Happy Mondays

"Bummed" LP

Zona / Factory, 1991

Joy Division

"Unknown Pleasures" LP

Zona / Factory, 1991

Kalinov most

"Vyvoroten" LP

SNC, 1990

Kino

"Gruppa Krovi" MC

Magnitizdat, 1988

Oblačnyj kraj

"Oblačnyj kraj" LP

Melodija, 1991

Pink Floyd

"Delicate Sound of Thunder" 2LP

Melodija, 1988

"Red Wave" 2LP

Samlealbum m. Akvarium, Alisa, Kino, Strannye igry.

Big Time Records, 1986

Residents, the

"The Third Reich'n'Roll" LP

The Cryptic Corporation, 1976

Sonic Youth

"Nacija mečtatelej / Daydream Nation" LP

Consummari in unum, 1991

Televizor

"Šestvie ryb" LP

Melodija, 1988

Three Johns, the

"Atom Drum Bop" LP

Abstract Records, 1983

Three Johns, the

"Eat Your Sons" LP

Low Noise Music / Abstract Records, 1989-90

Waits, Tom

"Swordfishtrombones" LP

Consummari in unum, 1991

Zvuki mu

"Transnadežnost" LP

Mamonov Records, 1991