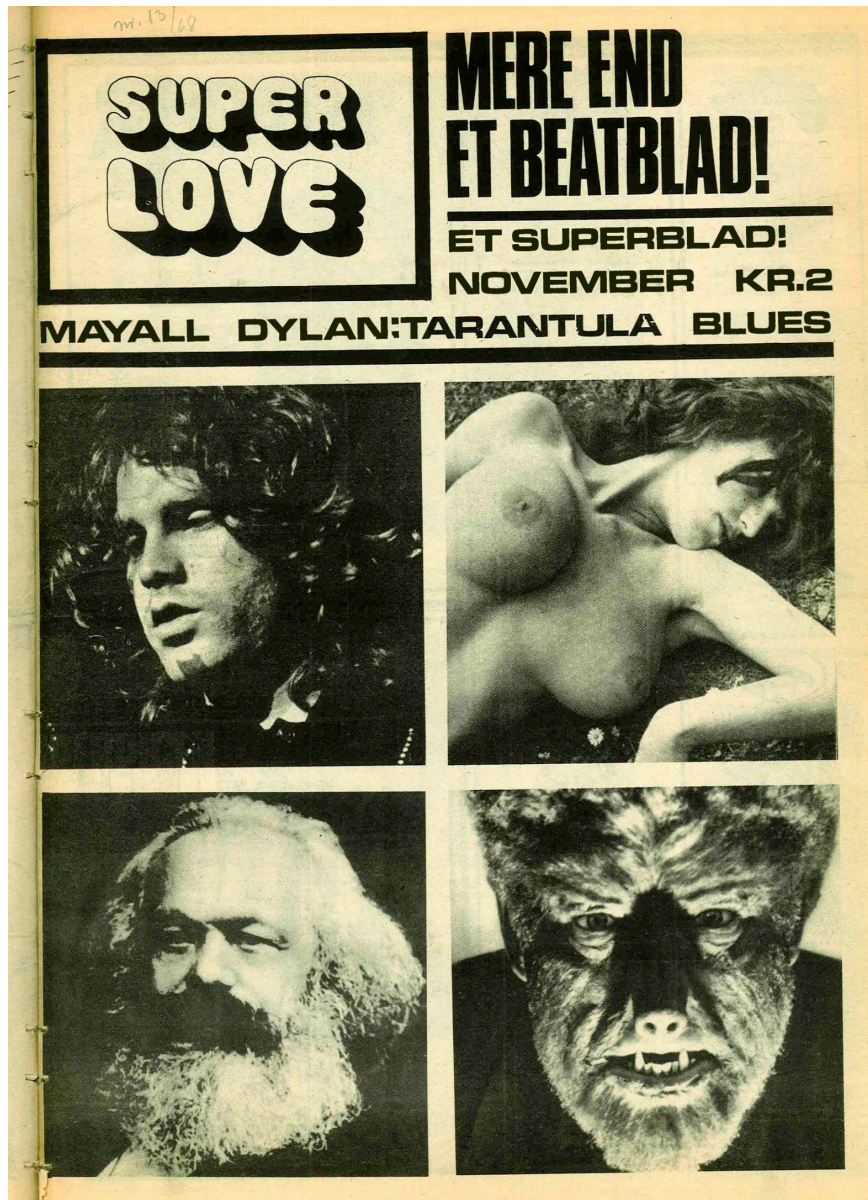


Ungdomsoprør og beatmusik

- En analyse af relationen mellem ungdomsoprør og beatmusik i Danmark 1967 - 1972



Lars Gottschau Malm
Specialeafhandling, 2009
Institut for kultur og identitet
Historie
Vejleder: Anette Warring
Roskilde Universitetscenter

Indholdsfortegnelse

Indledning	3
Problemformulering	7
Kapitel 1 Forskningsoversigt og historiografi	9
Forskningsafsnittets opbygning	12
Beatmusik og ungdomsoprør	13
Ungdomsoprøret og metodiske tilgange	16
Ungdomsoprørets periodekarakteristik – Arthur Marwick	18
Danmark og en kulturel revolution	21
Ungdomsoprørets udbredelse	22
Ungdomsoprørets karakteristik i dansk litteratur	24
Opsamling på forskningsafsnittet	27
Kildemateriale	29
Kapitel 2 Beatmusik og ungdomsoprør - analyse	34
Beatmusikken, kroppen og kærligheden	34
Superlove: det ny undergrundsblad for unge	38
Hvilket oprør og hvilken revolution?	39
Plastikrevolutionen	41
Opsamling	44
Beatmusik og den interne fløjkrig	46
Jan Michaelsen – Superloves gæsterevolutionære	52
Opsamling	57
Dagen derpå – status 1970	59
Beatkrisen – ”egotrip og koksere”	61
Beatmusikkens borgerliggørelse	64
The Who i Det Kongelige Teater	67
Beatkapitalismen	68
Trøstens eller befrielsens tid?	70
Opsamling	71
Danskrock, holdningsmusik, brugsmusik, folkemusik – den ny vej	73
Beatmusik er opium for folket	75
Socialistisk beat	76
Den kollektive menneskeopfattelse	77
Den ægte musik fra folkedybet	79
Folkemusikbølgen	80
Køn og beat	84
Opsamling	86
Kapitel 3 Konklusion	89
Litteraturliste	96
Summary	100

Indledning

”Beatmusikken er ungdomsoprørets kunst. Det er meningsløst at spørge om musikerne er mediebevidste elektriske børnelokkere eller om de er erotiske jesusser. De er kunstnere [...]. Beatmusikken er folkelig brugskunst for de unge og samtidig det sted hvor ungdomsoprøret røber sin inderste sjæl.”¹

Således beskrev Ole Vind fra initiativgruppen bag ”Det Ny Samfund” i bladet Superlove september 1969 beatmusikkens centrale rolle i og betydning for ungdomsoprøret. Han så beatmusikken som kunst og beatmusikkerne som kunstnere, der henvendte sig til de unge oprørere. Beatmusikken havde både en rolle som ”brugskunst”, i kraft af dens praktiske og sociale betydning. Men samtidig fungerede som inspirator og vejviser for oprørerne, fordi beatmusikken rummede ungdomsoprørets kerne og sjæl. Han insisterede på at fremhæve den ideologiske kerne i oprøret, og afviste anklager om at mediebevidste beatmusikkere udnyttede ungdommen, samt at beatmusikkens sanselige og erotiske elementer ikke blot var ren hedonisme og *”sex, drugs and rock’n’roll”*, men en integreret del af det musikalske udtryk og ungdomsoprørets ideologiske projekt. Citatet udtrykker en enkelt ungdomsoprørers syn på beatmusikkens forskellige funktioner, egenskaber og værdier i relation til ungdomsoprøret, men trækker en række temaer frem som optog ungdomsoprørerne. Men spørgsmålet er om det var udtryk for en generel holdning til beatmusikken blandt ungdomsoprørerne?

Overordnet set var der ingen tvivl om, at beatmusikkens fremkomst i midten af 1960erne skabte begejstring og inspiration hos mange unge mennesker. Den blev måske det mest markante udtryk for en voksende ungdomskultur, som kopierede musikernes livsstil såvel som den æstetik, der var knyttet til beatscenen.² I eftertiden synes netop 1960ernes musikscene at være blevet en central reference i forhold til ungdomsoprøret og tidens begivenheder.

Det var med Steppeulvenes LP *”Hip”*, der udkom i juni 1967 på pladeselskabet Metronome, at det spirende danske og primært københavnske hippiemiljø, fik sit første markante musikalske udtryk. Sanger Eik Skaløes danske hippieromatiske tekster om stoffer og østlig mystik var et udtryk for nogle af de ideer og strømninger, der kunne ses som led i et kultur- og livstilsorienteret ungdomsoprør, der handlede om at eksperimentere og bryde med normer og autoriteter. Da Røde

¹ Ole Vind, *”Oprørets myte”*, Superlove, sep. 1969.

² Jørgensen 2006, s.337

Mor få år senere i 1970 udkom med EP'en og antikrigssangen "*Johnny gennem ild og vand*", på De Danske Vietnamkomiteers forlag Demos, havde ungdomsoprøret tilsyneladende ændret karakter. I sangene afspejledes en stærk politisk bevidsthed. Gennem et simpelt musikalsk udtryk og ofte letforståelige budskaber, ønskede Røde Mor at skabe en fri proletarisk kunst, med henblik på at vække arbejdernes politiske bevidsthed. Således havde Steppeulvene og Røde Mor tilsyneladende vidt forskellige temaer for øje og vidt forskellige hensigter med deres musik. Men på trods af Steppeulvene og Røde Mors forskellighed, er de i eftertiden ofte betragtet som nogle af ungdomsoprørets fornemmeste og mest originale frembringelser. De to beatgrupper er et udtryk for et ungdomsoprør under hastig udvikling, men samtidig også et udtryk for et ungdomsoprør med forskellige holdninger til hvad oprøret egentlig handlede om. Et helt centralt spørgsmål var om oprøret primært var af indre mental karakter, eller om det handlede om en samfundsomvæltning. Denne debat foregik inden for mange felter, der afslørede oprørets indre modsætninger, som også inkluderede beatmusikken og beatscenen. Det diskuteredes blandt andet hvilke midler, der skulle tages i brug for at skabe forandring, og eksempelvis debatteredes om hvorvidt "*guitaren er mægtigere end geværet*"³, eller om beatmusikken kun havde en berettigelse, hvis den gik i revolutionens tjeneste.⁴ Spændingsfeltet mellem modkultur og mainstream og mellem ideologi og praksis var også centralt. Et tema var spørgsmålet om beatmusikkens kommercialisering, der var et af kulturens åbenlyse paradokser. Faktum var, at der i 1960erne i ekstrem grad opstod kulturindustrielt formidlede livsstile, samtidig med at den politiske interesse forøgedes. Der herskede en principiel skepsis i forhold til kulturindustrien, og kunne man for eksempel som beatmusikker spille til et arrangement finansieret af Pepsi Cola? Et andet spørgsmål var relationen til det borgerlige samfund og kultur. Skulle man gå i dialog med henblik på at forandre samfundet indefra, eller skulle man skabe en kultur, der var uafhængig af og stod i modsætning til det omgivende samfund. Eksempelvis kunne man stille spørgsmålstejn ved, om beatmusikken havde en berettigelse på Det Kongelige Teater, som det var tilfældet da The Who indtog nationalscenen i januar 1970.

Den ofte voldsomme debat skabte tilsyneladende blandt oprørerne en opfattelse af oprøret som værende delt i to forskellige fløje. Denne dikotomiske opfattelse er senere blevet reproduceret, således at der i dag eksisterer en udbredt opfattelse af, at de to fløje var modstridende og

³ Leder, "*En kort pause!*", Superlove nr. 35, 1970.

⁴ Se eksempelvis artikel af Jan Michaelsen, Wheel nr. 11, 1969.

uforsønlige, og at de favnede forskellige miljøer, der ikke havde meget med hinanden at gøre.⁵ Eksempelvis argumenteres der i en af de seneste interessante udgivelser om emnet, bogen *”1968 – dengang og nu”* af Morten Bendix Andersen og Niklas Olsen fra 2004, for en analytisk adskillelse mellem ungdomsoprør og studenteroprør. Studenteroprøret ses her som et afgrænset politisk projekt, og ungdomsoprøret bliver kategoriseret som en del af bredt et kulturelt og livsstilmæssigt opbrud med etableringen af ”modkulturer”, men de politiske aspekter heraf nedtones. I forlængelse heraf inddeler de oprørerne i to distinkte grupper: livsstilsradikalister og politiske radikalister.⁶ I lighed hermed betegnes ungdomsoprøret i det prisvindende historiespeciale *”Studenteroprøret i Danmark 1968”* fra 1999 af Steven L. B. Jensen og Thomas Ekman Jørgensen, først og fremmest som et ”smagsfællesskab”, der havde ringe betydning for historien om studenteroprøret og det nye venstre.⁷ ”Smagsfællesskabet” var først og fremmest en æstetisk praksis der eksisterede i den ungdomskulturelle subkultur, men i sin selvforståelse var ungdomsoprøret et forsøg på at forene det politiske program med en ny livsstil.⁸ På trods heraf påpeger forfatterne, at ungdomsoprøret og det nye venstre var tæt forbundne gennem de personer, der bevægede sig imellem dem, og lige meget hvor man bevægede sig i miljøet, hvad enten det var en form for politisk eller æstetisk oppositionelt rum, havde man en identitet som oprører. Hvad enten man boede i kollektiv, gik til beatkoncert, demonstration osv..⁹ Alligevel lægges der meget lidt vægt på at beskrive koblingen mellem æstetikken og politikken. Eksempelvis hvilken rolle og betydning ”smagsfællesskabet” og kulturelle fænomener havde på venstrefløjen. Derfor er det interessant at undersøge beatmusikkens rolle i miljøet som et konkret eksempel på en af oprørets kulturelle fænomener, samt hvilken mening ungdomsoprørerne selv tillægger beatmusikken, og hvorledes den blev inddraget i forskellige politiske agendaer og ideologiske konstruktioner. For spørgsmålet er om beatmusikken ikke også havde klare politiske og samfundsmæssige dimensioner?¹⁰

Den klare opdeling af oprøret i fløje ses også specielt tydeligt i samfundsdebatten de senere år, der har været præget af enten en negativ eller positiv stillingtagen til perioden.¹¹ Fortællingen om

⁵ Martinov 2000, s.108.

⁶ Andersen & Olsens 2004, s.19-20.

⁷ Jensen & Jørgensen 1999, s.136

⁸ Jensen & Jørgensen 1999, s.120.

⁹ Jensen & Jørgensen 1999, s.140

¹⁰ Jfr. også Tania Ørum 2004, s.175, *”Avantgardekunsten – radikaliserings fortrop i 1960’erne”*. Ørum belyser hvorledes avantgardekunstnerne i starten af 1960erne forsøgte at demokratisere og politisere kunsten. Herved sættes fokus på de politiske dimensioner og betydninger af de kulturelle og æstetiske produkter.

¹¹ Denne debat har bl.a. udspillet sig i Weekendavisen, med en stærk kritisk stillingtagen til det såkaldte ungdomsoprør og specielt den politiske venstrefløj.

1960erne i den offentlige debat, har de senere år været brugt som våben til at sætte den politiske dagsorden. Således politiseres begreber som 1960erne, 1968 og ungdomsoprør, hvorved der opstået en dyb kløft mellem de historiske begivenheder der udspillede sig omkring 1968 og eftertidens forestillinger om perioden.¹² Hvad enten 1968 i debatten forstås som en positiv eller negativ ladet periode, så bliver der trukket på en grundfortælling, hvor tiden samtidig tolkes ind i en ramme, hvor 1960erne står for det utopiske, søgende og anti-autoritære, mens 1970erne er symbol på dogmatik og totalitære fortællinger.

I kontrast til opfattelsen af oprøret som værende splittet mellem studenteroprør/det nye venstre og et bredt ungdomsoprør, findes i en stor del af den musikhistoriske, biografiske og anekdotiske litteratur knyttet til musikscenen, en udbredt forestilling om at beatmusikken formåede at samle en hel generation og binde oprørets fløje sammen.¹³

Således mener jeg, at beatmusikken er en interessant indgangsvinkel til en analyse af ungdomsoprøret, da jeg mener, den kan nuancere det eksisterende billede af oprøret som værende delt i to uforenelige fløje. På den ene side genfindes og artikuleres oprørets forskellige og divergerende positioner og holdninger i relation til beatmusikken. På den anden side gik ungdomsoprørerne til de samme koncerter og hørte de samme plader, hvorved beatmusikken var udgangspunkt for nogle fælles oplevelser og en fælles praksis som overskred disse positioner. Det er derfor min pointe at den kulturelle produktion (herunder beatmusik) og deltagelse i eksempelvis koncerter, var noget meget vigtigt, dels som en integreret del af det politiske engagement, dels som væsentlige identitetsmarkører og dels som måder at agere på, der i sig selv blev tillagt samfundsforandrende værdi. Som eksempelvis Jesper Hoffmeyer skrev i Superlove april 1969, anså mange ungdomsoprørere distinktionen mellem politik på den ene side og kultur og livsstil på den anden side som forkert:

”Det der får os til at gøre noget, det er ting som beatmusikken – det der får os til at gøre noget, der hjælper, det er den politiske bevidsthed. De to påvirkningsmetoder er bare to typer opfordring til handling. Den ene er ikke god, den anden dårlig – de er

¹² Andersen og Olsen 2004, s.9-11. Der eksisterer en række bredt accepterede antagelser og fortællinger om 1968, der udgør et fundament i fortællingerne om det nyere Danmarks fødsel. Først og fremmest at nutidens Danmark blev skabt i 1968, men også de ”uformelle og afslappede omgangsformer” og den seksuelle frigørelse mv.. Desuden findes væsentlige begreber som 68 generationen. Sådanne opfattelser indgår i den erindringspolitiske kamp, funderet i en venstre og en højrefløjfortælling, hvor perioden vurderes henholdsvis positivt eller negativt.

¹³ Se eksempelvis Martinov 2000, s.49, og Nielsen og Nielsen 1997, s.52.

begge gode, begge nødvendige, adskillelsen mellem dem vil risikere at uskadeliggøre os. Hold sammen venner."¹⁴

Citatet viser at nogle ungdomsoprørere anså det at spille og lytte til beatmusik som en nødvendig og uadskillelig del af oprøret, som ikke måtte adskilles fra det politiske oprør. Via en kulturhistorisk tilgang, både tematisk og metodisk, er det således ambitionen at belyse hvorledes beatmusikken udfoldede sig som en central del af det kulturelle og politiske opbrud i slutningen af 1960erne og starten af 1970erne. Jeg vil undersøge hvorledes ungdomsoprørere så beatmusikkens rolle i forhold til oprøret og i forhold til omverdenen. Derved er beatmusikken omdrejningspunktet og den prisme, hvorigennem jeg belyser ungdomsoprørets indre dynamik og dets forskellige positioner, analyseret ud fra oprørernes egne formuleringer.

Problemformulering

Problemformuleringen lyder derfor som følger:

Hvilke opfattelser af beatmusikkens betydning i ungdomsoprøret blev artikulert i perioden ca. 1967-1972?

Det skal fastslåes at de forskellige opfattelser af beatmusikkens betydning i ungdomsoprøret er en indgangsvinkel til at forstå oprørets dynamik og positioner. Det sker gennem et fokus på hvorledes beatmusik og ungdomsoprør blev artikulert, formuleret og kommenteret af ungdomsoprørerne i musikpressen og i deres egne medier. Formålet med dette speciale er altså ikke at beskrive beatmusikkens musikalske eller tekstlige karakteristika. Uddybning følger i forlængelse af det historiografiske afsnit. Det skal desuden fremhæves, at der samme sted vil præsenteres arbejdsspørgsmål som vil supplere problemformuleringen.

Periodiseringen 1967-1972 og begrebet ungdomsoprør

I specialet fokuseres på årene omkring 1967-1972, hvilket først og fremmest skyldes mit fokus på ungdomsoprøret, der forløber nogenlunde inden for samme tidsramme (i forskningsafsnittet om periodekarakteristik uddybes dette). I denne periode kan jeg indfange forandringer og udviklinger i ungdomsoprøret. Samtidig beror det på den empiriske iagttagelse, at den nye beatmusik i Danmark

¹⁴ Jesper Hoffmeyer, "Frihed", Superlove nr. 18, april 1969.

først fremkom fra ca. 1967, og til stadighed ændrede fokus og temaer i perioden frem til starten af 1970erne. Jeg vil påstå, at de mest markante udviklingstræk udvikledes i denne periode, og var definerende for resten af 1970erne, hvor den politiske beatmusik stod stærkt.

Jeg vil desuden kort klargøre min forståelse og brug af begrebet ungdomsoprør. Der er tale om et begreb, der benyttes meget forskelligt. Begrebsdefinitionen har afgørende betydning for hvorledes man forstår og tolker perioden, hvilket jeg også vil komme ind på i historiegrafien. Jeg benytter en bred forståelse af begrebet ungdomsoprør i en meget bred diskreptiv og inkluderende forstand således, at det dækker over både kultur- og livsstilsradikalister, politiske radikalister og det ny venstre. Det skal bemærkes, at jeg også benytter begrebet ”oprøret”, der dog stadig er synonym med ungdomsoprøret. Det gør sig specielt gældende i sidste analyseafsnit, og skyldes mange ungdomsoprørers egen retorik og en afstandstagen til generationskamp til fordel for klassekamp.

Kapitel 1 Forskningsoversigt og historiografi

I følgende kapitel vil jeg præsentere en forskningsoversigt, der har til formål at redegøre for det materiale, der ligger til grund for specialet samt at diskutere hvorledes forskningen og litteraturen har behandlet emnet, og hvorledes jeg forholder mig hertil i min analyse.

På internationalt plan er der udgivet en enorm mængde værker der omhandler perioden, især i forbindelse med 40 års jubilæet i 2008. Jeg vil dog kun fremhæve Arthur Marwicks ”*The Sixties*” fra 1998, som må betegnes som et hovedværk, der analyserer periodens generelle strukturer og tendenser i et kulturhistorisk og internationalt perspektiv. Derfor redegøres kort for Marwicks pointer i afsnittet ungdomsoprørets periodekarakteristik.

Det store videnskabelige værk om ungdomsoprøret i Danmark er endnu ikke skrevet. På nuværende tidspunkt findes heller ingen værker der har foretaget en dybdegående og videnskabelig analyse af relationen mellem ungdomsoprør og beatmusik, og musikkens rolle i ungdomsoprøret. Men der findes trods alt en del litteratur, der mere eller mindre direkte har berørt emnet. Forskningslitteraturen, der relaterer sig til mit emnefelt, kan opdeles i henholdsvis historisk og musikhistorisk faglitteratur, hvilket afspejler at emnet relaterer sig til to forskningsfelter.

I forhold til den eksisterende faghistoriske litteratur om ungdomsoprøret, er det kendetegnende at ungdomsoprøret og den kulturelle og politiske radikaliserings i 1960erne og 1970erne næsten udelukkende har været belyst med tematisk fokus på sociale og politiske bevægelser og politiske partier, og gerne med København som omdrejningspunkt.¹⁵ Typisk har temaerne også defineret den metodiske tilgang. Derimod er den faghistoriske litteratur om ungdomsoprøret i 1960erne i et kulturhistorisk perspektiv endnu i høj grad et uudforsket land. Således har der i forskningen været en adskillelse mellem politik og kultur, hvor kulturelle og æstetiske praksisser har været analyseret som æstetik, og knyttet til disse fag, hvorimod historikere typisk har haft politik og bevægelser som fokus.¹⁶ I historiker Anette Warrings historiografiske gennemgang af den danske litteratur om perioden ”*Around 1968 – Danish historiography*” (2008), efterlyses således en langt bredere tematisk tilgang til perioden, samt en kulturhistorisk tilgang der betragter aktivisme som en

¹⁵ Centrale værker er: ”*Demokrati i bevægelse*” (Nielsen 1991), ”*Studenteroprøret i DK. Forudsætninger og konsekvenser*” (Jensen&Jørgensen 1999), ”*Kampen mod atomvåben og Vietnambevægelsen 1960-1972*” (Nordentoft&Rasmussen 1991), ”*Sære alliancer. Politiske bevægelser i efterkrigstidens Danmark*” (Rasmussen 1997).

¹⁶ Warring 2008, s. 12.

betydnings- og meningsdannende praksis.¹⁷ Artiklen skal ses i forlængelse af det igangværende forskningsprojekt, ”*Det bevæger sig når vi går – samfundskritik og utopi i 1960ernes og 1970ernes Danmark*” på RUC, der netop forsøger at se perioden i et nyt kulturhistorisk perspektiv, og anlægger en kulturhistorisk synsvinkel på emner der ikke nødvendigvis er direkte kulturelle.¹⁸ Dette speciale har fundet inspiration herfra, og forsøger herved at bidrage med en ny indgangsvinkel til perioden.

I forhold til den sparsomme litteratur som berører de kulturelle dimensioner af ungdomsoprøret, skal fremhæves artiklen ”*Utopia and Disillusion: Shattered Hopes of the Copenhagen Counterculture*” (2006) af Thomas Ekman Jørgensen, om den Københavnske modkultur.¹⁹ Det er det foreløbigt eneste faghistoriske arbejde, der forsøger at tegne et samlet billede af den danske ungdomsoprør, og fungerer derfor som en central reference og et pejlemærke i specialet. Artiklen bygger videre på en del af arbejdet fra den prisvindende specialeopgave ”*Studereroprøret i Danmark. Forudsætninger og konsekvenser*” (1999), forfattet sammen med Steven L.B. Jensen, og sammen udgav de i 2008 udgav bogen ”*1968 - og det der fulgte*” (2008), der ligeledes primært omhandlede studenterbevægelsen.²⁰ Dernæst skal nævnes den antologien ”*1968 – dengang og nu*” (2004), der i en række artikler tager begrebet 1968 op til diskussion og analyserer en række af tidens fænomener. Specielt vil jeg fremhæve de artikler hvor forskere fra æstetiske fag har belyst emner med ungdomsoprøret som kontekstuel ramme. Herunder kan bl.a. nævnes Tania Ørums ”*Avantgardekunsten – radikaliserings fortrop i 1960erne*”, der beskriver hvorledes avantgardekunstnerne i starten af 1960erne forsøgte at demokratisere og politisere kunsten. Herved sættes fokus på de politiske dimensioner og betydninger af de kulturelle og æstetiske produkter.²¹

¹⁷ Warring 2008, s. 12.

¹⁸ Af forskningsprojekter er Karen Steller Bjerregaards ”*Guerillaer og græsrodde - Solidaritet med den 3. Verden i det kulturelle og politiske opbrud i 1960'ernes og 1970'ernes Danmark*”, Anette Warrings ”*Et nyt jeg i et nyt samfund – ungdomsoprørets indre og ydre revolution*”, Anne Stadagers ”*Svampens tid – en analyse af Ebbe Kløvedal Reich historiske orientering 1965-1979*”, Laura Pérez Skardhamar ”*Børneliv og autoritetsforhold - en historisk kulturanalyse af venstreradikales projekter i København og omegn ca. (1967- 1980)*”.

¹⁹ Fra antologien ”*Between Marx and Coca-Cola – Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*” redigeret af Axel Schildt og Detlef Siegfried (2006).

²⁰ Steven L. B. Jensen har desuden bidraget med artiklen ”*Unge leger samfund og nogle lavr kup*” til antologi ”*1968 – dengang og nu*” redigeret af Andersen og Olsen (2004). Her beskrives studenteroprørets udvikling, indre konflikter og paradokser udfra et seminar på Mors i august 1968.

²¹ Tania Ørum er lektor ved Kunst og kulturvidenskab på Københavns universitet.

I samme antologi *"1968 – dengang og nu"* findes Lisbeth Ihlemann og Morten Michelsens musikhistoriske artikel *"Drømmen om at være ét med sig selv og tiden – rockmusikken og 1968"*.²² Artiklen har været nyttig i mit arbejde, som følge af dens analyse af den danske beatscene omkring 1968. Artiklen berører beatmiljøets forskellige syn på musikkens relation til oprøret. Her beskrives beatmusikkens fremvækst og placering i spændingsfeltet mellem en seriøs og en populær kultur. Der lægges vægt på at beskrive forskellen mellem to divergerende positioner indenfor rockkritikken, der henholdsvis betragtede musikken i en politisk optik, og en der analyserede musikken "i og for sig selv". Artiklen bygger delvist på Michelsens danske bidrag til bogen *"Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers – the Fields of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism"* fra 2000, og specifikt kapitlet om den danske rockkritik i perioden 1965-1975, hvor Michaelsen identificerer to hovedpositioner indenfor rockkritikken. Henholdsvis en populistisk og en nyintellektuel position, repræsenteret ved Carsten Grolin fra Ekstra Bladet og Hans-Jørgen Nielsen fra Information. Jeg mener dog at begrebet populisme i denne sammenhæng kan være misvisende og forvirrende, og jeg vil nærmere kalde Grolins position for bred og populærorienteret, hvor beatmusikken blev opfattet som en del af ungdomskulturen og oprøret. Hans-Jørgen Nielsen plæderede også for ungdomsoprør, men forsøgte samtidig at indlemme rocken i kunstnerisk avantgarde. Hvilket grundlæggende handlede om at legitimere populærkulturen.²³ Desuden skal nævnes artikler af Annemette Kirkegaard og *"Hvordan jeg lærte at spille guitar – perspektiver på koblingen af populærmusikstudier og musiketnologi"* (2004)²⁴, samt Henrik Marstals *"Sange fra glemmebogen – eller huskekager fra fortiden?- forvaltninger af traditionelle sangrepertoarer i dansk rock omkring årtusindeskiftet: ph.d.-afhandling"* (2005). Disse udgivelser berører de nationale og folkelige islæt på den danske musikscene, og er nyttig i forhold til at forklare udviklinger og tendenser på den danske beatscene i 1960erne og 1970erne. De berører perifert beatmusikken i relation til ungdomsoprøret.

Herudover findes en større mængde musikhistoriske udgivelser, der kan karakteriseres som populærhistorisk, anekdotisk og biografisk litteratur. Først og fremmest skal nævnes Niels Martinovs (2000) *"Ungdomsoprøret i Danmark: et portræt af årene, der rystede musikken, billedkunsten, teatret, litteraturen, filmen og familien."* Det er et stærkt informativ og noget kaotisk

²² Morten Michelsen er lektor, ph.d. og studieleder ved Musikvidenskabeligt institut, Københavns Universitet, Lisbeth Ihlemann har ligeledes været tilknyttet Musikvidenskabeligt institut, Københavns Universitet.

²³ Michelsen (2000), s. 320.

²⁴ Artikel forfattet i relation til rockhistorie.dk, publiceret nov. 2004, <http://rockhistorie.dk/antologi/Kirkegaard.pdf>.

bog, i sit forsøg på at samle trådene i forhold til at forklare ungdomsoprøret. Bogen har fungeret som en glimrende inspirationskilde og som væsentligt opslagsværk i forbindelse med arbejdet. Men grundet bogens essayagtige og personlige stil har den mindre værdi som videnskabeligt arbejde. Det samme gælder Peder Bundgaards *"Lykkens Pamfil – dansk rock i 1960erne"* (1998). Elo Nielsen og Per Reinholdt Nielsens *"Musik, medier og ungdomskultur"* (1997) samt Per Reinholdt Nielsens *"Rebel og remix: rockens historie"* (2003) har været informativ i forhold til at forklare musikkens historie i perioden. Ligeledes skal nævnes opslagsværket Torben Billes (red.) *"Politikens dansk rock – 1965-1997 musikken, grupperne, solisterne, historien"* (1997). Klaus Lynggaards bidrag til biografien og antologien om Hans-Jørgen Nielsen *"Den elektriske lykke: Hans-Jørgen Nielsens generation og beatmusikken"* (2001), omhandler den toneangivende forfatter og journalists bedrifter som beatkritiker, og har fungeret som supplement til litteraturen om den danske rockkritik.

Generelt må det konstateres at videnskabelige musikhistoriske udgivelser om populærmusik i perioden endnu er meget sparsomme. Forskningsprojektet *"Dansk rockmusik fra 1950erne til 1980erne"*, vidner dog om at feltet i disse år er genstand for forskning og har bevågenhed.²⁵ Men samtidig er det væsentligt at rockhistorien i mange år har været fortalt på baggrund af de populærhistoriske og mere eller mindre selvbiografiske og anekdotiske fremstillinger, forfattet af periodens aktører. Som eksempel kan nævnes Peder Bundgaard, der som en del af musikmiljøet har forfattet og bidraget til en række bøger om tiden.²⁶ Der er tale om farverige, underholdende og informerende udgivelser. Men de kan siges at have en tendens til at glorificere beatmusikken og beatmiljøet. Disse har desuden bidraget til en dansk rockhistoriefortælling, der i høj grad fortælles ud fra markante begivenheder og aktører i musikmiljøet, hvorimod musikkens rolle i kultur- og identitetsskabende processer sjældent indgår i fortællingen.²⁷

Forskningsafsnittets opbygning

Som det fremgår af forskningsoversigten er litteraturen der direkte relaterer sig min problemstilling sparsom. Grundet denne spredning må jeg udvide blikket, og se bredere på ungdomsoprørets

²⁵ Forskningsprojektet *"Dansk rockhistorie fra 1950erne til 1980erne"* omhandlede dansk rockkultur og rockhistorie, og forløb fra 2003 til sommeren 2006, bevilget af Statens humanistiske forskningsråd. Projektet skulle munde ud i etableringen af et rockmuseum i Roskilde, hvilket så vidt vides endnu kun er på tegnebrættet. Projektet har ikke ført til egentlige udgivelser.

²⁶ Peder Bundgaard har bl.a. skrevet *"Gasolin – masser af succes"* (1993) samt Peder Bundgaard *"Lykkens Pamfil"* (1998) og har bidraget til leksikonet *"Politikens dansk rock – 1965-1997 musikken, grupperne, solisterne, historien"* (1997) (red. Torben Bille.)

²⁷ Jfr. Kirkegaard 2004, s.7

forskellige tematikker, der på forskellig vis – direkte og indirekte – kan bidrage til og kvalificere min besvarelse af problemformuleringen, og den måde jeg bruger mit materiale på. Dette kræver en bearbejdning af litteraturen der er specifik og selektiv i forhold til mit emnefelt. Jeg vil gå ind i forskellige faglige diskussioner, fortolkninger og synsvinkler der på forskellig vis relaterer sig til ungdomsoprøret, og ekstrahere det jeg kan bruge i mit videre arbejde.

Indledningsvis vil jeg i afsnittet *"Beatmusik og ungdomsoprør"* afdække begrebet beatmusik, og efterfølgende belyse den litteratur der direkte relaterer sig til min problemstilling. Her præciseres hvad der kendetegner denne litteratur, og hvorledes relationen mellem beatmusik og ungdomsoprør beskrives. Efterfølgende udvides blikket og en række tematikker tages op til diskussion. Først diskuteres i afsnittet *"Ungdomsoprøret og metodiske tilgange"*, hvorledes eksisterende faghistorisk litteratur indirekte forholder sig til min problemformulering. Jeg vælger at fokusere på Kim Salomons *"Rebeller i takt med tiden. FNL-rørelsen og 60-talets politiske ritualer"* om den svenske marxistiske vietnambevægelse, og herigennem uddrage hvad den kan bidrage med i forhold til min kulturhistoriske tilgang. I afsnittet *"Ungdomsoprøret og periodekarakteristik"* diskuteres overfladisk Arthurs Marwicks tolkninger og karakteristikkere af perioden i et internationalt perspektiv. I det følgende afsnit *"Danmark og en kulturel revolution"*, diskuteres Marwicks tolkninger i forhold til en specifik dansk kontekst, og om hvorvidt de internationale tendenser også gjorde sig gældende i Danmark. I forlængelse heraf diskuteres i afsnittet *"Ungdomsoprørets udbredelse"* hvor udbredt ungdomsoprøret var, og hvem der var inkluderet. Var ungdomsoprøret forbeholdt en elite eller noget der, så at sige, tilhørte en hel generation, såvel i Danmark som internationalt? I *"Ungdomsoprørets karakteristik i dansk forskning"* diskuteres ud fra dansk forskning repræsenteret ved Steven L. B. Jensen og Thomas Ekman Jørgensen (1999, 2006, 2008), det danske ungdomsoprørs karakteristikkere. Her fokuseres specielt på at klargøre deres syn på et livstilsradikalt oprør overfor et politisk aktivistisk oprør, samt diskutere deres tolkning af det danske oprørs konjunkturer. Dette udgør et centralt udgangspunkt og pejlemærke for den efterfølgende analyse.

Beatmusik og ungdomsoprør

Jeg vil indledningsvis redegøre for begrebet beatmusik. Beat og beatmusik var det gældende danske begreb for den nye bølge af rockmusik fra 1965-1966 frem til 1973-1974. Den havde sine rødder i rock'n'roll, der blev introduceret som en ny dans i Danmark i 1956. Efterhånden blev det en vag

genrebetegnelse, som blev brugt til at lancere ganske forskellige musikere og sangere. I begyndelsen af 1960'erne blev rock'n'roll langsomt afløst af betegnelserne pop og pigtråd. Pigtråd var et unikt dansk begreb, der primært blev brugt om de instrumentalgrupper, som fulgte i kølvandet på The Shadows. Fra midten af 1960'erne blev begrebet beatmusik det mest udbredte.²⁸ I andre lande gjaldt ordet "rock", men i Danmark gav det tilsyneladende associationer til anderumper med læderjakker og motorcykler.²⁹ Beatmusikken var som udgangspunkt associeret med engelske bands som The Beatles og The Rolling Stones, og betegnelsen beat var netop hentet fra The Beatles' hjemby Liverpool. Her blev musikken kaldt for Mersey beat efter floden Mersey, der løber igennem byen.³⁰ Beatmusikken blev de følgende år dækkende for en bred vifte af musik og bands, der var kendetegnet ved en tilknytning til en ny og oprørske ungdomskultur.

Der er ingen tvivl om, at musikken er et af de helt centrale elementer i den almene historiefortælling om ungdomsoprøret. I en stor del af den musikhistoriske litteratur omhandlende relationen mellem beatmusik og ungdomsoprør er det kendetegnende, at der er en tendens til at vurdere beatmusikkens funktion og betydning for ungdomsoprøret som meget stor.

Martinov (2000) kan fremhæves som eksempel på den udbredte opfattelse, at beatmusikken i sig selv fungerede som det afgørende kommunikationsmedie, samlingspunkt og bindeled for en hel generation, hvad enten man var på den ene eller anden fløj, eller stod midt imellem. Den både afspejlede og kendetegnede tidens kulturelle og politiske strømninger. Det er en opfattelse af at musikken talte en hel generations stemme, og ikke kun en kultur eller subkultur.³¹ Samtidig mener Martinov at den sociale praksis der var knyttet til koncerterne, også indgik i det overordnede idegrundlag.³² Ligeledes kan man hos Harsløf (2002) finde en opfattelse af at beatmusikken afspejlede ungdomsoprørets antiautoritære idé, både i kraft af samværet ved koncerter, og ved gruppernes kollektive og ikke-solistiske udtryk.³³ Ifølge forfatterne var musikken altså mere end underholdning og nydelse, den besad en politisk og ideologisk funktion, der stod i modsætning til

²⁸ Michelsen 2001, s.70.

²⁹ Fra 1966-1967 begyndte man i USA at benævne musikken rock, men den betegnelse trænger først igennem i Danmark ca.1973-1974. Ihlemann og Michelsen (2004), s.114. I dette speciale betegnes den danske musik fra perioden som beat, men benytter samtidig begrebet rock og rockkultur, da beatkultur oftest henviser til amerikanske beatniks i 1950'erne.

³⁰ Bille, Torben (red.). 2002, s.68. "*Dansk rockleksikon 1956-2002*".

³¹ Martinov 2000, s.49, 52.

³² Martinov 2000, s.57.

³³ Harsløf 2002, s.5-7.

det etablerede samfund.³⁴ Derfor besad musikken også i sig selv en kraft, der var det ”*afgørende våben*” i revolutionen. Som eksempelvis Martinov udtrykker det i følgende citat:

” [Beatmusikken var et] *afgørende våben i den kulturelle revolution, der var under opsejling. Den formåede at blive et kunstnerisk energicenter for det opbrud, der socialt, politisk og kulturelt kom til at præge den vestlige verden i de disse år*”³⁵

Der er ingen tvivl om beatmusikken var et helt centralt element i ungdomsoprøret, og disse konklusioner er nødvendigvis heller ikke forkerte. Men graden af musikkens betydning afhænger af perspektivet, ligesom påstanden om at om musikken besad en egentlig ”*funktion*”, eller var et ”*våben*” i en kulturel revolution. Det er let at lade sig forblinde af hvad de ofte velformulerede og vidtløftige ungdomsoprørere selv skrev om de ideologiske sammenhænge mellem beat og ungdomsoprør. Jeg tror, man skal være påpasselig med at forklare den faktiske rolle ud fra hvad deltagerne selv skrev om hvad meningen var med oprøret, hvilket jeg derfor heller ikke vil forsøge i dette speciale. Som Thomas Ekman Jørgensen og Steven L.B. Jensen skriver i ”*1968 og det der fulgte*”, så kan ungdomsoprøret ikke sammenlignes med en ideologi, hvor man kan læse sig frem til den logiske sammenhæng og se en klar forbindelse mellem teori og praksis. Der var snarere tale om nogle æstetiske træk, der var forbundet med ideologiske elementer lånt fra mange forskellige steder. Således eksisterede der et artikuleret ungdomsoprør præget af de politiske og intellektuelle ungdomsoprørere, samt den del af ungdomskulturen der bestod af en forholdsvist uartikuleret praksis, hvilket vil sige den måde, kulturen blev udlevet på i drenge- og pigeværelser, i koncertsale, i parker og på gaden.³⁶

Derfor er det også nødvendigt at forsøge at være bevidst om at det oprørerne skriver om beatens funktion og betydning, muligvis adskiller sig fra den faktiske funktion og betydning. For de velartikulerede oprørere forsøgte at skabe en ideologisk konstruktion omkring beatmusikken, gennem en mytologisering af bands, musikere og sange, og ophøje det til noget større, med henblik på at skabe en egentlig ideologisk kerne i oprøret. Det er derfor nødvendigt at se musikken i et større historisk perspektiv, og se musikken som en del af en ungdomskultur. Musikken skal således i højere grad betragtes som ét af de centrale fænomener i ungdomskulturen, ved siden af

³⁴ Se også Nielsen og Nielsen i Mediehåndbogen 1997, s. 75: ”*Rockkulturens bredere, samfundsmæssige funktion blev at give de fælles følelsesmæssige erfaringer et musikalsk udtryk...*”.

³⁵ Martinov 2000, s.55.

³⁶ Jørgensen og Jensen 2008, s.57.

eksempelvis stofferne. Dog må det påpeges at musikken var det klareste eksempel på kulturens kendetegn og udvikling.³⁷

En lignende pointe findes i Siegfrieds ”*Modkultur, Kulturindustri og Venstrefløjen i Vesttyskland 1958-1973*”³⁸, der beskriver den praksis der var forbundet med beatmusikken. Siegfried identificerer de to tidligere omtalte ”socialkarakterer”, henholdsvis den livsstilsorienterede og den politisk radikale oprører, og beskriver hvorledes de indgår i voldsomme diskussioner omkring beatmusikken. På trods af at de synes uforenelige pointerer han, at forskellen i praksis ikke var specielt synlig, når fokus blev rettet mod brugen af kulturelle produkter som beatmusik. Ifølge Siegfried er der stor forskel på hvad ungdomsoprørerne sagde og hvad de gjorde.³⁹

Således skal man være bevidst om det problematiske ved at bedømme beatmusikkens egentlige betydning og rolle i oprøret, ud fra det ungdomsoprørerne selv siger. Til det formål er det nødvendigt i højere grad at undersøge hvilken praksis der var knyttet til musikken, og hvilke sammenhænge den indgik i. På den anden side er jeg heller ikke enig i en meget firkantet adskillelse mellem ytring og ageren, idet man også må forstå praksis som en integreret del af måden hvorpå man ytrer sig. Men det skal bemærkes, at jeg i min analyse ikke systematisk benytter kilder fra oplevelser af koncerter eller lignende, og ikke direkte sigter efter at undersøge en egentlig musikpraksis og funktion, men derimod hvilken mening ungdomsoprørerne selv tillægger musikken i relation til oprøret.

Ungdomsoprøret og metodiske tilgange

Jeg vil i det følgende afsnit diskutere, hvorledes forskellige tematiske og metodiske tilgange til ungdomsoprøret kan bidrage til at beskrive beatmusikkens rolle i oprøret. Som nævnt er den periode jeg arbejder med, stort set kun er belyst ud fra sociale og politiske bevægelser samt politiske partier. Her er det karakteristisk at bevægelser og partier beskrives i rammerne af en ny politisk kultur der voksede frem i 1960erne. En kultur der bød på nye muligheder for deltagelse, nye udtryk og et andet forhold mellem form og indhold end det man kendte fra det parlamentariske demokrati.⁴⁰ På trods heraf uddybes denne erfaring ikke for alvor til at inkludere de sociale, kulturelle- og

³⁷ Jørgensen 2006, s.336-338.

³⁸ Fra antologien ”*Opbrud i 1960erne*” der er et temanummer i Den Jyske Historiker. Juli 2003. Konteksten er Vesttyskland, men jeg mener det er muligt at drage en parallel. Grundet beatmusikken og oprørets internationale karakter.

³⁹ Detlef Siegfried 2003, s. 90-91.

⁴⁰ Jensen og Jørgensen 1999, s.139.

livsstilsrelaterede elementer i tolkningen. Ungdomsoprøret samt kulturelle og æstetiske fænomener bliver betragtet som mindre betydningsfyldt eller blot udeladt i fortællingen om disse bevægelser eller partier. Som nævnt i indledningen argumenteres der i forskningen ofte for en adskillelse mellem ungdomsoprør og det politiske oprør, hvor betydningen af den kulturelle produktion og sociale praksis i høj grad nedtones i fortællingen det politiske orienterede oprør.⁴¹

Dog vil jeg fremdrage Kim Salomons ”*Rebeller i takt med tiden. FNL-rörelsen og 60-talets politiske ritualer*” om FNL-bevægelsen i Sverige, som eksempel på integrationen af kulturelle praksisser i en politisk og organisationshistorisk analyse.⁴² Bogen beskriver hvordan bevægelsen introducerede en ny politisk kultur i Sverige i 1960erne, og med ukonventionelle metoder forsøgte at påvirke opinion og magthavere ofte udenom de traditionelle politiske kanaler. Salomon betoner bevægelsens politiske kultur, hvor udtryk og ritualer var centrale. Her beskrives hvorledes gaden blev et politisk forum, med en speciel retorik og kampmetaforer samt en væsentlig visuel dimension. Således kommer Salomon ind på hvorledes politikken og ideologien ændrede udtryksform og nye arenaer, udtryksformer og æstetikker inddrages. Eksempelvis beskrives hvorledes musikken spillede en rolle i skabelsen af et socialt fællesskab indenfor bevægelsen. Aktiviteter som møder, demonstrationer og festivaler, betød at folk kom hinanden ved og lærte at arbejde sammen. Her kunne musik, sang og fællesskab appellere til både fornuft og følelser. Disse former for politiske aktiviteter kunne siges at have en uddannende effekt. Følelsen af fællesskab, sammenhold og styrke stimuleredes og udbyggedes i takt med de politiske manifestationer. Jo flere mennesker der deltog i græsrodsaktiviteter, desto mere synes de at blive påvirket af den politiske idé som lå til grund for aktiviteterne.⁴³ Herved åbner Salomon op for en praksisorienteret tilgang til forståelse af bevægelser i en politisk kultur, alligevel stadig inden for rammerne af det politiske, både som genstandsfelt og som forståelsesramme.

Det er væsentligt at fastholde pointen om at den politiske kultur ændrede udtryk i 1960erne, og nye arenaer blev inddraget i agitationen og fik nye æstetiske dimensioner, der både kunne bidrage i den politiske agitation, men også skabe fællesskab. Den politiske agitation blev en del af musikken og samtidig indgik musikken i sociale henseende til møder og festivaler mv.. I forhold til Salomon vil

⁴¹ Jfr. Andersen og Olsen 2004, s.19-20 eller Jensen og Jørgensen 1999, s.139. Her skelnes mellem studenteloprør og ungdomsoprør, som de mener relaterer sig til to forskellige ”*oppositionelle rum*” og derfor to forskellige protester.

⁴² FNL var den svenske marxistiske vietnambevægelse

⁴³ Salomon 1996, s.203.

jeg i min analyse forsøge at udvide blikket og undersøge hvordan kulturelle udtryk (herunder musikken) indgik i ungdomsoprørernes engagement, og hvordan det på forskellig vis indgik i skabelsen af forskellige positioner i ungdomsoprøret. Den kulturelle inspiration og herunder beatmusikken, bliver således ikke kun betragtet som kollektive identitetsmarkører eller ”ydre” samlingspunkter, men også betragtet som spillende en vigtig rolle gennem den mening og holdninger musikken blev tillagt i rammerne af oprøret, og hvordan det indgik i forståelsen af at være ungdomsoprører.

Ungdomsoprørets periodekarakteristik – Arthur Marwick

I det følgende afsnit vil jeg diskutere specialets historiske kontekst på baggrund af en overordnet international periodekarakteristik af 1960erne, der tager udgangspunkt i Arthur Marwicks ”*The Sixties*”.

”De glade 1960ere” er et af de mange udtryk der er hæftet på årtiet eller epoken ca. midt i det 20 århundrede. Det fortæller en historie om velstandsstigning, velfærdsstat og politisk stabilitet og konsensus. 1960erne er imidlertid også historien om forandring og udfordring af det etablerede samfund. Årtiet er kendetegnet ved en proces, hvor opbrud og stabilisering forløb side om side både nationalt og internationalt.⁴⁴

I litteraturen afhænger periodiseringen typisk af hvilke fænomener af oprøret der er genstand for forskning.⁴⁵ Typisk for den litteratur der findes på internationalt plan om perioden, med fokus på politiske partier og bevægelser, ses en periodisering i overensstemmelse med den aktuelle bevægelses levetid.⁴⁶ Der er således tale om ”de korte 60ere”, med fokus på venstrefløjen og studenteroprøret. En anden tilgang til 1960erne er karakteriseret ved en stor interesse for begivenhederne omkring 1968, hvor årets studenteroprør har været i fokus, som udtryk for et

⁴⁴ Jensen&Jørgensen 2003, s.7.

⁴⁵ Jensen&Jørgensen 2003, s.5-6.

⁴⁶ I de amerikanske historiske værker ”*The Sixties – years of hope days of rage*” af Todd Gitlin og ” *The movement and the sixties : Protest in America from Greensboro to Wounded Knee*” af Terry Anderson beskrives ”det nye venstre” eller ”New Left” som periodens centrale aktør, hvilket bidrager til en periodeinddeling fra ca. 1960 til bevægelses sammenbrud og fragmentering i slutningen af 1960erne. 1960erne bliver synonym med venstrebevægelsen. Her konstateres det at bevægelsens havde mål og visioner og bidrog til reformer og ændringer i samfundet, men at bevægelsen mislykkedes at lave politiske reformer.

klimaks for en længere epoke præget af venstrefløjens bevægelser. Her spores en fascination af spektakulære begivenheder.⁴⁷

I modsætning hertil står historikeren Arthur Marwick værk *"The Sixties – cultural revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958-c.1974"* fra 1998, der præsenterer et bredt facetterede perspektiv på 1960erne.⁴⁸ Det betegnes som et hovedværk i den kulturhistoriske litteratur om 1960erne, og er det mest grundige værk omhandlende den internationale udvikling i perioden, både hvad angår forudsætninger og udfoldelsen af tidens begivenheder, herunder ungdomsoprøret.⁴⁹ Udviklingen belyses ved at fokusere på fire vestlige lande: USA, England, Frankrig og Italien. Analysen bygger på et udpræget strukturelt baseret historiesyn, idet han i høj grad tildeler tidens strømninger og samfundsstrukturelle tendenser en afgørende betydning for den kulturelle revolution. Konvergens er derfor det centrale i Marwicks analyse, og hvordan delelementer smeltede sammen og skabte de unikke forudsætninger for 1960erne.⁵⁰ Således var perioden præget af en række udviklingstræk, der alle var samtidige og ydermere indbyrdes forbundne. Her nævnes efterkrigstidens særegne politiske, økonomiske, demografiske og teknologiske udvikling kombineret med filosofisk nytænkning, institutionelle ændringer, centrale hændelser på verdensscenen og enkeltpersoners eller grupperes nytiltag,⁵¹ der betingede periodens udvikling.⁵²

Marwick betragter 1960erne som en selvstændig periode, og en epoke der fundamentalt ændrede de sociale og kulturelle vilkår i resten af århundredet i kraft af en kulturel revolution. Han kalder perioden "de lange 1960ere" fra 1958-1974.⁵³ Perioden underinddeles i: 1958-59 - *"The first stirrings"*, 1964-1969 - *"The high sixties"* og 1969-1974 - *"Everything goes"*.⁵⁴

⁴⁷ Eksempelvis kan nævnes Mark Kurlanskis *"1968 – the Year that Rocked the World"* (2004).

⁴⁸ Jeg supplerer bogen med Marwicks artikel: *"Youth Culture and the Cultural Revolution of the Long Sixties"* (2006), der bygger på bogen fra 1998.

⁴⁹ Jensen&Jørgensen 2003, s.8.

⁵⁰ Marwick 1998 s.23.

⁵¹ Oversat fra Marwicks *human agencies*, der omhandler politikeres, præsidenters, lobbisters og filantroper intervention i det offentlige liv.

⁵² Marwick 1998 s.23-25.

⁵³ Med inspiration fra historikeren Eric Hobsbawms samlede tolkning over det 20. århundredes verdenshistorie, beskrevet som "det korte århundrede" fra 1914 til 1994. Her kaldes perioden i slutningen af det 20. århundrede for "den gyldne tid" (1945-1973), begyndende efter 2. verdenskrig og økonomisk fremgang til oliekrisen i 1973. Det bygger på et udpræget økonomisk-historisk periodisering (Hobsbawm 1994, s.18-20).

⁵⁴ Marwick 1998, s.8.

Periodiseringen gælder kun hvis der fokuseres på en social og kulturel udvikling.⁵⁵ Perioden markeredes fra 1958-1959 ved, at ungdommen fik voksende betydning i samfundet, samt den adfærd og de aktiviteter, der var knyttet til dem. Desuden en begyndende ændring i synet på ellers fasttømrede normer og idealer der vedrørte livsverden (familien, sex mv.). ”*The high sixties*” var kulminationen på den kulturelle revolution, hvor perioden toppede, og var specielt kendetegnet ved en voldsom interaktion og aktivitet mellem subkulturer. Karakteristisk var desuden en særdeles synlig utopisk modkultur fra omkring 1967-1970, der senere blev underordnet en politisk radikalisme der udkonkurrerede de livsstilsorienterede aspekter af oprøret. Hurtigt udvikledes små, dogmatiske og stridende grupper, der påvirkede den politiske kultur indtil slutningen af 1970erne. Den internationale oliekrise markerede enden på epoken. Krisen gav mindre råderum for flertallet, og den hidtidige dynamik og aktivitet formindskedes.⁵⁶

Overordnet mener Marwick, at det var de unge og de aktiviteter der var knyttet til dem, der var karakteristisk for perioden og dens forandringer. Delvist gennem en lille minoritet af unge der blev ikoner i tiden, dog primært pga. at majoriteten brugte deres på penge på det nye marked, som var skabt til at indgå i de unges kultur og deres livsstil. Men det var også helt centralt, at en række fænomener udvikledes og opererede som kontekstuelle påvirkninger på ungdomskulturen.⁵⁷ Han nævner en voldsom opblomstring af nye bevægelser, ideer, eksperimenter osv., og ændring af den private og offentlige moral, og unges øgede betydning og accept i samfundet, og en voldsom vækst i den internationale udveksling af kulturelle produkter og praksisser, og en udpræget accept og tolerance fra samfundets side i forhold til de nye ideer, men også fremkomsten af reaktionære kræfter der førte voldelige sammenstød i mange lande.⁵⁸

Men overordnet var der i perioden tale om en kulturel revolution, hvilket dækker over en række af overlappende revolutioner i ”de lange 1960ere” – ungdomsrevolution, rockrevolution, forbrugerrevolution, levestandartsrevolution, paperbackrevolution, seksuel revolution, kommunikativ revolution mv.. Han sammenfatter udviklingen således:

⁵⁵ Perioden bød ikke på fundamentale strukturelle og politiske forandringer. Den økonomiske ekspansion begyndte allerede tidligt i 1950erne, men de sociale konsekvenser heraf sker i 1960erne, hvilket gør at periodiseringen altså knyttes til de sociale og kulturelle forandringer (Marwick 1998, s.8).

⁵⁶ Marwick 1998, s.7.

⁵⁷ Marwick 2006, s.43.

⁵⁸ Marwick 2006, s.43-55.

”... *What happened was that new ideas, new developments, new practices, some emanating from youth culture, some from other sources, and all assisted by the processes of measured judgement, permeated society*”⁵⁹

Der var altså tale om en kompliceret og mangefacetteret udvikling, der var resultat af en proces der involverede ungdomskulturen og andre samfundsbestemte strukturelle forandringer, der samlet set var med til at forandre samfundet som helhed i perioden.

Danmark og en kulturel revolution

Marwicks periodeinddeling kan overføres til en dansk kontekst, idet den kulturelle revolution var, som Marwick påviser, et internationalt fænomen. Ligeledes påpeger Andersen og Olsen at det danske politiske og kulturelle opbrud fra slutningen af 1950erne til starten af 1970erne var inspireret af og i grove træk fulgte mønstret fra USA, Frankrig og Tyskland.⁶⁰ Danmark udgjorde, sammen med landene i Nordvesteuropa,⁶¹ den del af Europa som havde de tætteste forbindelser til USA, og hvor den transatlantiske kulturelle udveksling havde været stærkest og specielt kulturpåvirkningen fra USA. Samtidig er det væsentligt at Nordeuropa var det område, hvor den sociale og kulturelle transformation var stærkest manifesteret. Hvilket i korte træk skyldes en høj materiel standart, højt uddannelsesniveau, sekularisering og hvor en moderne og mere fri livsstil hurtigst blev accepteret og fik plads til udfoldelse. Nordeuropa herunder Danmark var måske et af de klareste eksempler på de ungdomskulturelle tendenser, der skete i perioden.⁶² I tråd hermed benytter Thomas Ekman Jørgensen i sin artikel ”*Utopia and Disillusion: Shattered Hopes of the Copenhagen Counterculture*” den ungdomskulturelle scene i Danmark og specielt København i de sene 1960ere, som et mikrohistorisk eksempel på en større international udvikling.⁶³

Idet Marwicks pointer og periodeinddeling kan overføres til en dansk kontekst, er det samtidig afgørende, at Marwick pointerer, at der i de forskellige lande var nogle særtræk der betød at ungdomsoprøret havde forskellig karakter og udvikling. Eksempelvis nævnes nationale forskelle i vægtningen mellem den politiske radikalisme og det såkaldte livsstilsorienterede oprør.⁶⁴ Således er der en generel opfattelse i den danske historiografi, at livsstilsradikalisme og et mere kulturelt

⁵⁹ Marwick 2006, s.56.

⁶⁰ Andersen og Olsen 2004 s.20.

⁶¹ Primært Sverige, Vesttyskland, Frankrig og England.

⁶² Schildt og Siegfried 2006, s.6.

⁶³ Jørgensen 2006, s.334.

⁶⁴ Marwick 1998, s.482.

orienteret oprør typisk havde mere betydning i Danmark end i de andre skandinaviske lande, Vesttyskland og Italien. Denne nuancering er vigtig at holde for øje i specialets analyse af det danske ungdomsoprør og forholdet mellem oprørets forskellige positioner, set med fokus på beatmusikken.

Ungdomsoprørets udbredelse

I det følgende afsnit diskuteres spørgsmålet om ungdomsoprørets udbredelse og omfang. Dette handler grundlæggende om at diskutere ungdomsoprørets omfang, og hvem der var inkluderet, og på hvilken baggrund man kan definere en ungdomsoprører.

Det, der var kendetegnede ved ungdomsoprøret i slutningen af 1960erne var, at det først og fremmest var mere ambitiøst og synligt end tidligere ungdomskulturer. Dernæst havde de unge i 1960erne mulighed for og ressourcer til, at gøre opmærksom på sig selv, i en sådan grad at ungdomsoprøret i dag er synonym med 1960erne. Det er kendetegnende at ordet ”ungdomsoprør” er så indgroet i sproget, på trods af at det var den forholdsvis lille gruppe, der tog del i ungdomskulturen, og som foregav at repræsentere hele ungdommen.⁶⁵ Den lille og meget synlige gruppe af unge mennesker så sig selv som repræsentanter for en modkultur, der praktiserede en ny måde at leve, der stod i modsætning til samfundets materielle og borgerlige værdier. Således blandede de æstetik, ideologi og politik, hvilket både provokerede, fascinerede og tiltrak mediernes opmærksomhed.⁶⁶

Men en egentlig modkultur var der aldrig tale om, selvom mange forskere benytter begrebet i beskrivelsen af den kultur ungdomsoprøret udgjorde.⁶⁷ Ungdomsoprøret var i realiteten ikke uafhængig af eller stod i modsætning til den etablerede samfunds kultur. Med henvisning til Athur Marwick bestod ungdomsoprøret i højere grad af en række subkulturer. Det er en forståelse af kulturbegrebet i betydning af en subkultur der har sine egne værdier og praksisser, men som ikke står i fuldstændig opposition til den omgivende kultur.⁶⁸ Det er hans pointe, at de revolutionære og dynamiske 1960ere var kendetegnet ved, at et stort antal subkulturer opstod, voksede og udvekslede

⁶⁵ Jensen og Jørgensen 2008, s.49-50.

⁶⁶ Jørgensen 2006, s.333.

⁶⁷ Eksempelvis benytter Thomas Ekman Jørgensen i sin artikel ”*Utopia and Dissillusion: Shattered Hopes of the Copenhagen Counterculture*” konsekvent begrebet ”counterculture”. Se også Andersen og Olsen 2006 s.19

⁶⁸ Marwick 1998, s.11.

med hinanden, såvel som med samfundet generelt.⁶⁹ De subkulturelle bevægelser og grupper, var i konstant interaktion med og i relation til mainstreamsamfundet, hvilket også var afgørende for samfundets transformation i perioden.⁷⁰

I modsætning til Marwick, præsenterer Thomas Ekman Jørgensen en mindre bred definition af ungdomsoprøret, idet den ikke inkluderer den politiske venstrefløj. Han finder det vanskeligt at formulere en nærmere definition og afgrænsning af ungdomsoprøret, fordi det ikke var et fænomen, der er bundet til institutioner eller et bestemt problem eller program som tilfældet var med de mange politiske grupper og bevægelser i 1960- og 1970'erne.⁷¹ I modsætning hertil så beskrives ungdomsoprøret som en scene, man kunne vælge at træde ind på:

”Rather it was a stage, which individuals could enter and leave for long or short intervals – from hours to years – as spectators, leading actors or both.”⁷²

Således var der ikke tale om en klar gruppe af tilhængere. Ungdomsoprøret favnede både de inkarnerede ungdomsoprørere, men også de løst tilknyttede. Mange betegnelser og navne kan derfor ses i relation til ungdomsoprøret, og for Jørgensen kan ungdomsoprøret betragtes som en samlebetegnelse for de kulturelle oppositionelle rum i 1960'erne.⁷³ Det er væsentligt at ungdomsoprøret havde en diffus karakter og havde mange forskellige udtryk, hvorfor begrebet kan synes upræcist:

”... the phenomenon did not have a fixed, generative core or structure, but was incoherent and changing; sometimes it was countercultural, sometimes commercial, sometimes political, and at other times purely aesthetic.”⁷⁴

Således var ungdomsoprøret uden en egentlig kerne og struktur, og dens karakter var netop kendetegnet ved denne usammenhængende struktur og foranderlighed. Derfor er det vanskeligt at fastslå udbredelsen af oprøret, men man kan blot konstatere at dens berøringsflade var omfattende. Det var muligt at tilegne sig nogle af elementerne i kulturen og lade andre være. På den baggrund må det konstateres, at de der følte sig som ungdomsoprørere og identificerede sig med ungdomsoprøret også var en del af det. Samtidig betød det at repræsentanterne for oprøret var dem,

⁶⁹ Marwick 1998, s.11.

⁷⁰ Marwick 1998 s.13.

⁷¹ Jørgensen 2006, s.333.

⁷² Jørgensen 2006 s.333.

⁷³ Det inkluderer en lang række mere eller mindre veldefinerede kulturelle fora, fænomener og miljøer der blev velkendte i 1960'erne.

⁷⁴ Jørgensen 2006, s.334.

der valgte at fremstille sig som ungdomsoprører. Derfor benytter jeg også en bred forståelse af begrebet ungdomsoprør i dette speciale, hvilket inkluderer hele miljøet, herunder også de livsstils- og de politiske orienterede. Det adskiller sig derfor fra Jørgensens snævrere forståelse af begrebet.

Ungdomsoprørets karakteristik i dansk litteratur

Med udgangspunkt i Marwicks tolkning af perioden, har jeg diskuteret periodiseringen og særdeles generelt berørt baggrunden og årsagerne for den epoke som 1960erne udgør. I relation hertil vil jeg i det følgende afsnit redegøre for hvordan oprøret karakteriseres i den danske forskningslitteratur.

Overordnet kan det siges, at Marwicks tolkning af perioden med nuancer genfindes i den danske forskning om det danske ungdomsoprør.⁷⁵ Således formulerer eksempelvis Thomas Ekman Jørgensen kortfattet udviklingen i ungdomsoprøret således: *"From hedonism to Leninism"*.⁷⁶ På trods af denne noget kategoriske beskrivelse, så bygger den på et narrativ, der kan genfindes i den danske historografi generelt, som også karakteriseres ved en adskillelse mellem kultur og politik. I det følgende vil jeg netop fokusere på Jørgensens og Jensens arbejde, fordi de med henvisning til Anette Warrings *"Around 1968 – danish historiography"* er forholdsvis repræsentative for den danske historiske litteratur om emnet.⁷⁷ Dernæst har de formuleret de eneste større samlede bud på en tolkning af perioden i en dansk kontekst.

Denne tolkning ses klart formuleret i artiklen *"Utopia and Disillusion: Shattered hopes of the Copenhagen Counterculture"* af Thomas Ekman Jørgensen, hvor *"freak left"* og *"New Left"* benyttes som fikspunkter i forhold til at indkredse, hvad der formede og udgjorde den danske og nærmere københavnske ungdomsoprør.⁷⁸

Det Nye Venstre (New Left) refererer til en international udvikling, der i Danmark markeredes med stiftelsen af SF i vinteren 1958/1959 samt atommarcherne fra 1959, hvor en ny generation manifesterede sig politisk udenfor politiske partier og fagbevægelse. Ifølge Jørgensen var det nye venstre i Danmark i særdeleshed påvirket af den kulturradikale tradition og derfor var karakteriseret

⁷⁵ Warring 2008, s.3.

⁷⁶ Jørgensen 2006, s.334.

⁷⁷ Warring 2008, s.3.

⁷⁸ Jørgensen 2006, s.334-335.

ved at være rationel og faktuel, idet man gennem argumentation ville oplyse folk om kapitalismen og afsløre løgne om forbrugssamfundet.⁷⁹

I modsætning hertil stod ”*freak left*”, der byggede på den hollandske og nærmere amsterdamske Provobevægelse. Provobevægelsen byggede i modsætning til danske venstrefløjs saglige argumentation, på provokationen, spontaniteten og lidenskab. Væsentligt for bevægelsen var en form for anarkisme, hvor provokationen, happeningen skabte en situation, der satte spørgsmålstejn ved det bestående uden nødvendigvis at have et mål ud over provokationen. Det var en protestkultur, hvor protesten, ikke alternativet, stod i centrum.⁸⁰ Dernæst byggede ”*freak left*” på den californiske hippiekultur, der i det lange løb også kom til at udgøre ungdomsoprørets væsentligste inspirationskilde. I modsætning til provobevægelsens politiske sigte, var hippiekulturen et æstetisk baseret fællesskab omkring en livsstil og et bestemt forbrug. Centralt stod musikken og stoffer. Stofferne skulle i kombination med gammel buddhist- og hinduistfilosofi, under mottoet: ”TURN ON, TUNE IN, DROP OUT!”, være midlet til udvidelse af bevidstheden og erkendelsen. Forestillingen var, at man i sidste ende kunne skabe en revolution mod systemet, når stofferne blev bredt integreret og accepteret i samfundet.⁸¹

Ifølge Jørgensen og Jensen eksisterede der omkring 1967 en veldefineret dansk version af den internationale ”freak” scene, som kulminerede i perioden 1968-1970. På mange måder var den lig den amerikanske, men indflydelsen fra provobevægelsen gjorde den danske mere politiseret. Derved fik den en europæisk karakter, som sammenkædede det æstetiske og praktiske med venstreorienterede og antikapitalistiske elementer. Denne forbindelse er ifølge Jørgensen og Jensen svær at konkretisere, men grundlæggende var det en meget modsætningsfyldt og inkohærent blanding af praksisser og meninger. For i sin selvforståelse var ungdomsoprøret et forsøg på at forene det politiske program med en ny livsstil, men de politiske intentioner vedblev at være spredte visioner, og i stedet udvikledes en meget klar ny æstetik og habitus, der adskilte sig fra det omgivende samfund. På den baggrund var ungdomsoprøret i Jørgensens optik mest af alt en subkultur i form af et ”*smagsfællesskab*”, der primært bestod i en æstetisk praksis, bl.a. omkring udseende, tøj, musik, boformer, boligindretning, stoffer og love-ins.⁸² Denne karakteristik af

⁷⁹ Jørgensen 2006, s.334-335.

⁸⁰ Jørgensen 2006, s.336, Jensen og Jørgensen 1999, s.108-110.

⁸¹ Jørgensen 2006, s.337.

⁸² Jensen og Jørgensen 1999, s.137.

ungdomsoprøret er en logisk følge af Jørgensen og Jensens forståelse af ungdomsoprøret, der netop baserer sig på en opdeling af oprøret, der ikke inkluderer de politiske radikalister og det ny venstre.

I dele af ungdomsoprøret forsøgte man at etablere eksperimenterende projekter og institutioner, med henblik på at føre visionerne om det alternative samfund ud i livet. Omkring 1968 begyndte ideen om kollektiver at brede sig som et selvstændigt politisk tema, og flere steder begyndte man at indrette kollektiver for at eksperimentere med nye former for samvær. En anden form for eksperiment med nye boformer opstod i slumstormermiljøet. Sofiegården på Christianshavn var et eksempel herpå, men det var først med Christiania i 1971, at der kom fastere rammer om den form for fællesskab.⁸³

Med etableringen af Det Ny Samfund i 1968 skete den nok væsentligste ændring for kulturen, da foreningen skabte mulighed for at stable større og mere omfangsrige manifestationer og eksperimenter på benene. Det Ny Samfund blev dannet efter anarkistiske principper, og organisationens struktur var meget løs. Foreningens to største projekter var Frøstruplejren i Thy og Huset i København. Huset eller ”Projekt Hus” fungerede et år og var et kulturcenter, der dannede rammen for forskellige kulturelle tiltag. Frøstruplejren i Thy 1970 var det størst anlagte og mest visionære projekt, der overhovedet var vokset ud af den danske alternative ungdomskultur. Der var tale om en sommerfestival, hvis formål var at vise, at det var muligt at danne et nyt og et anderledes samfund. Samtidig skulle det generere nogle erfaringer, som kunne bruges til at reformere ”det gamle samfund”. Det var samtidig en musik og kulturfestival, hvor deltagerne selv skabte rammerne og aktiviteterne.⁸⁴ Ifølge Jensen og Jørgensen var Frøstruplejren det danske ungdomsoprørs højdepunkt, samtidig med at det markerede et vendepunkt; begyndelsen til enden. De skriver, at efter hjemkomsten var de fleste deltagere enige om, at forventningerne til det ny og bedre samfund ikke var blevet indfriet. Det største og mest ambitiøse forsøg på at skabe et nyt samfund havde bragt alle subkulturens svagheder og modsætninger frem i lyset.⁸⁵ De peger samtidig på at stoffernes negative sider begyndte at vise sig, og stofmisbruget førte til dødsfald og psykoser, selv blandt kulturens store idoler.⁸⁶ Ungdomsoprørets nedtur betød samtidig en mulighed for, at de intellektuelle venstreorienterede igen kunne komme på banen. Svaret på desillusionen

⁸³ Ibid., s.127-129.

⁸⁴ Ibid., s.130.

⁸⁵ Ibid., s.133.

⁸⁶ Jensen og Jørgensen 2008, s.77.

blev målrettet og politisk bevidst arbejde. Sanseligheden, selvrealiseringen, flertydigheden, mystikken og spontaniteten havde spillet fallit, og i stedet trådte Marx-studier, organisatorisk arbejde og langsigtede, revolutionære strategier. Ungdomsoprørets fokus på kropsligheden, blev erstattet af sin modsætning; den marxistiske dogmatik, der sad i hovedet.⁸⁷ Ifølge Jørgensen og Jørgensen levede 1960'ernes hippieideal stort set kun videre i små reservater, som fristanden Christiania og i Thy.⁸⁸ Samtidig søgte et stadig stigende antal fred og ro på landet, og dannede kollektiver, da man havde indset, at man ikke kunne ændre samfundet. Her søgte man at finde tilbage til de enkle og sande værdier, og førte gerne en sund og asketisk livsførelse. Med andre ord opstod en nyromantisk bevægelse, der voksede sig stor i 1970erne. Det konstateres, at grundlæggende var ambitionerne om en total samfundsomvendelse reduceret til individuel selvrealisering.⁸⁹

Således er det danske ungdomsoprør karakteriseret og tolket i Jensen og Jørgensens optik, som en udvikling fra samling til fragmentering, fra desillusion til disintegration og fra hedonisme til leninisme.⁹⁰ Udviklingen var præget af de to yderpositioner "*freak left*" og "*New left*", eller den livsstilsradikalistiske fløj og den politiske fløj. En deling af oprøret i en kultur og en politisk funderet fløj, hvor ungdomsoprøret forstås som et smagsfællesskab hørende til den kulturelle og livsstilsradikalistiske fløj. Således har jeg refereret Jensen og Jørgensens tolkning, som jeg i analysen vil afsøge holdbarheden af, med musikken som omdrejningspunkt. Herved indgår det i måden hvorpå jeg vil besvare problemformuleringen.

Opsamling på forskningsafsnittet

Som forskningsafsnittet har vist er det en sparsom mængde litteratur der har belyst det kulturelle og livstilsorienterede ungdomsoprør i Danmark. Men den eksisterende litteratur om perioden har bekræftet mig i, at en kulturhistorisk synsvinkel på ungdomsoprøret vil være frugtbar. Samtidig fungerer den som pejlemærke, således at jeg kan stille relevante spørgsmål til analysen.

Derfor vil jeg nu på baggrund af forskningsafsnittet præcisere min problemformulering og analysevinkel.

⁸⁷ Ibid., s.78.

⁸⁸ Se eksempelvis Jensen og Jørgensen 1999, s.137.

⁸⁹ Jørgensen 2006, s.347-348.

⁹⁰ Se eksempelvis Jensen og Jørgensen 1999, s.136.

Det helt centrale spørgsmål i min analyse vil relatere sig til tolkningen af ungdomsoprøret som værende delt i en kulturel og politik fløj, som forskningslitteraturen og specielt Jensen og Jørgensen fremdrager. Spørgsmålet er hvorvidt de rent faktisk kan identificeres, når analysevinklen er på beatmusik og ungdomsoprør. I analysearbejdet vil jeg forsøge at afklare og belyse forholdet mellem forskellige positioner og grupperinger, ved at afdække diskurser og brudflader. Spørgsmålet er om jeg kan genfinde de fornævnte dikotomiske positioner, og i hvor høj grad de virker distinkte, forhandlende eller overlappende. Dette relaterer sig direkte til min problemformulering, der lyder: *Hvilke opfattelser af beatmusikkens betydning i ungdomsoprøret blev artikulert i perioden ca. 1967-1972?*

Sekundært vil jeg, ligeledes på baggrund af Jensen og Jørgensen, belyse hvorvidt ungdomsoprørets positioner forandrer sig i en bestemt konjunktur, som er karakteriseret ved et klart brud omkring 1970, hvor det livsstilsorienterede oprør falder sammen og den politiske radikalisme tager over. Herved undersøges ungdomsoprørets udvikling i forhold til kontinuitet og brud. Derfor vil jeg supplere problemformuleringen med følgende spørgsmål: *Herunder diskuteres om der sker forskydninger i positionerne i perioden?*

Afslutningsvis vil jeg nævne diskussionen omkring begrebene subkultur og modkultur, som er central i mange forskningsdiskussioner omkring ungdomsoprøret. De står ikke centralt i dette speciale, fordi de typisk benyttes til at karakterisere udbredelsen af ungdomsoprøret, hvilket ikke er min problemstilling. De kan dog være nyttige som holdepunkter i forhold til at indkredse ungdomsoprørernes selvforståelse og rolle. Fordi modkultur overfor subkultur står centralt i ungdomsoprørernes egne diskussioner, på trods af at det ikke direkte er de begreber, de benytter.

Specialet er tematisk og metodisk funderet i *den ny kulturhistorie*⁹¹, hvor der lægges vægt på en forståelse af hvordan individers menings- og betydningsdannede praksisser er med til at skabe og definere en kultur.⁹² Derfor fokuseres på at indfange den mening, aktørerne selv tilskrev deres aktivisme og samtidig undersøge eventuelle variationer og forskydninger.

⁹¹ I *den ny kulturhistorie* forstås kultur ikke længere som en særlig sektor inden for samfundet (kultur med stort k), men knyttes til enhver form for betydningsdannelse, og hvordan almindelige mennesker gør verden begribelig for sig selv. (Kjeldstadli 2002, s.95-97).

⁹² Hall 1997, s.1-3.

Mit kildemateriale er udvalgt til at kunne undersøge forskellige udsagn om og udtryk for den mening, som ungdomsoprørerne tillægger beatmusikken i relation til ungdomsoprøret. Jeg har i mit kildearbejde fokuseret på hvilke potentialer, muligheder og egenskaber beatmusikken tillægges, og hvad beatmusikken blev taget til indtægt for. Fokus har ikke været at beskrive rammerne for beatscenen eller hvilke musikalske eller tekstlige og sproglige karakteristika og udviklinger, der gjorde sig gældende. Endvidere har jeg ikke fokuseret på forskellige beatgruppers kendetegn og udvikling. Mit sigte har været at belyse hvorledes beatmusikken og beatscenen bliver genstand for diskussioner i rammerne af ungdomsoprøret. Konkret i mit kildearbejde, har jeg søgt efter kodeord som beatmusik i relation til ord og emner som politik, ungdomsoprør, kommercialisme, revolution osv., og specielt været opmærksom på oprørernes refleksioner over begivenheder, strategier, visioner, ideer osv.. Herefter har jeg forsøgt at kategorisere og placere udsagnene tematisk. I analysen forsøger jeg deraf at udlede forskellige positioner og udviklingstendenser. I det følgende afsnit præsenteres kildematerialet der ligger til grund for analysen.

Kildemateriale

Med henblik på at afdække miljøet i perioden benytter jeg mig af skrevne kilder i form tidsskriftsartikler fra ”undergrundspresen” (Superlove, Wheel og Hætsj⁹³), den venstreorienterede presse (Politisk Revy) og dagbladene (Ekstrabladet, Information, Kristeligt Dagblad, Politiken). Jeg har systematisk læst og søgt kilder i undergrundspresens hovedorgan Superlove, i ugebladet Politisk Revy samt dagbladet Information (sidstnævnte i perioden 1970-1972). Andre væsentlige artikler fra dagspressen er identificeret via sekundær litteratur, i form af bogen ”*Der gror aldrig mos på en rullesten*”⁹⁴ fra 1970, der er en samling anmeldelser af og artikler om rock- og beatmusik, fra perioden marts 1965 til juni 1970, med hovedvægten på 1967-1970. Den er baseret på bidrag fra tidens væsentlige beatskribenter,⁹⁵ og er redigeret af forfatteren Laus Bengtsson.⁹⁶ Artiklerne blev oprindeligt trykt i danske aviser fra Kristeligt Dagblad og Aktuelt over Politiken og Ekstra Bladet, samt i undergrundsbladet Superlove. Bogens udvalg af artikler udgør min

⁹³ Bemærk at henvisningerne til undergrundsmagasinerne ikke altid er helt konsekvente i forhold til dato og nummer, hvilket skyldes at disse oplysninger ikke altid er at finde i kilderne.

⁹⁴ ”*Der gror aldrig mos på en rullesten – rock-præk*”, artikelsamling redigeret af Laus Bengtsson. 1970 (redaktion slut 23.juni 1970).

⁹⁵ Bidrag fra Carsten Grolin, Christian Braad Thomsen, Dan Turèel, Ole John, Erik Kramshøj, Helle Hellmann, Peder Bundgaard, Vagn Lundbye, Erik Thygesen, Jørgen Kristiansen, Hans-Jørgen Nielsen, Erik Wiedemann, Steffen Larsen, Jan Borges og Palle Aarslev.

⁹⁶ Bengtsson var desuden beattekstforfatter og har skrevet teksterne til to af periodens og kulturens væsentligste udgivelser, Povl Dissings ”*Dissing*” (1969) - bedre kendt som ”*Nøgne øjne*”, samt Alrune Rods første album ”*Alrune rod*” (1969).

kildegruppe for dagbladsartikler i perioden 1967 til 1970. Jeg mener, den som samling er god, fordi den dækker et bredt spektrum af de skribenter, der skriver om beatmiljøet. Men også fordi den er samlet allerede i 1970, som et forsøg på at skabe et samlet billede af de forudgående års begivenheder og tanker omkring beatmusikken. Baggrunden for at benytte netop skrevne kilder er, at det i høj grad var gennem massemedierne, og specielt i de trykte medier, at udbredelsen af beatmusikken skete i slutningen af 1960'erne.⁹⁷ Her sad ungdomskulturens repræsentanter og formidlede musikkens forbindelse med de alternative idealer gennem artikler og anmeldelser.⁹⁸ Dagbladene fik deres egne "hushippier", der var en ung person rekrutteret fra miljøet, og som kunne berette om det der skete. I Ekstra Bladet dækkede Carsten Grolin beatmusikscenen allerede fra 1965. De andre større danske dagblade fulgte efter de følgende år.

På baggrund af en systematisk gennemlæsning, benyttes for perioden 1970-1972 primært artikler fra Information som dagbladsartikler. Her skrev Hans-Jørgen Nielsen, Erik Wiedemann, Erik Thygesen og senere Lasse Ellegaard. I bladet intensiveredes dækningen af beatscenen fra april 1970, med en ugentlig helside "*Beat/jazz-information*". Herfra begyndte Information at forholde sig meget indgående til beatkulturen, og specielt forholdet mellem beat og politik. Næsten hver uge kommenteres dette eller hint fra beatscenen, gerne set i politiske rammer. Derudover var der pladeanmeldelse og beskrivelser af beatscenen i Danmark såvel som udlandet. Siden "*Beat/jazz-information*" udkom sidste gang oktober 1973. Som kildegruppe er Information god i forhold til at afdække perioden 1970-1972, fordi den netop i denne periode indgående og systematisk beskæftiger sig med beatscenen. Samtidig er skribenterne dybt forankret og toneangivende i miljøet, og forsøger professionelt at formidle det højt prioriterede beatstof til læserne. Samtidig synes nogle af de andre dagblade at nedtone sin interesse for beatscenen, og eksempelvis forholdte Ekstra Bladet sig stadig mere stærkt kritisk over for miljøet som helhed fra slutningen af 1960'erne.

Dagbladsskribenterne foldede sig også ud i de nye blade tilknyttet miljøet, nemlig undergrundsbladene. I takt med at den nye ungdomsbevægelse blev mere selvbevidst og stadig mere organiseret opstod stadig mere faste rammer omkring kulturen omkring året 1968. Samtidig havde kulturen opnået en sådan udbredelse, at der opstod nye former for kommunikation, i form af

⁹⁷ I slutningen 1960'erne begyndte Danmarks Radio så småt at producere udsendelser med den ny musik i centrum og gav i 1968 Palle Aarslev lov til at lave en række programmer om beatmusikkens historie, og jazzredaktionen producerede et magasinprogram "Tamburinen", hvor både beat, jazz og minimalisme blev præsenteret. (Ihlemann og Michelsen 2004 s.116.). Men de trykte medier var den primære formidler af den nye kultur ikke DR.

⁹⁸ Se Ihlemann og Michelsen 2004, s.116.

en række nye ungdomsmagasiner og tidsskrifter, som de selv kaldte undergrundspresen. Det betød, at der opstod en form for offentlig sfære omkring kulturen udenfor koncerterne og de personlige netværk. Samtidig gav bladene også et indblik i og opdatering af kulturen, for de unge der ikke befandt sig der hvor kulturen foldede sig ud, primært i København. De nye undergrundsblade adskilte sig fra de tidligere ungdoms- og beatblade,⁹⁹ der alle var funderet i pigtrådsmusikken, der af den nye ungdomskultur betragtedes som kapitalistisk og reaktionær.¹⁰⁰ Undergrundsbladene havde i modsætning til tidligere et bredere fokus, i tråd med ungdomsoprørets kultur, der favnede både musik, livsstil og politik. Med en stærk undergrundsprofil udkonkurrerede Superlove (1967-1970), hurtigt de gamle magasiner. Bladet blev det mest udbredte og dominerede medie indenfor ungdomsoprørets undergrundspresse. I kølvandet herpå blomstrede et væld af større og mindre undergrundsmagasiner op i hele landet, med varierende fokus på musik, kunst, kultur og politik og med forskellig størrelse oplag, udbredelse og levetid.¹⁰¹ Her skal nævnes undergrundsbladet Wheel (i alt 14 numre, fra august 1968 til september 1969), der inddrages i analysen. Bladet mindede i sin profil meget om Superlove, dog med mere fokus på musik og mindre politik. Undergrundspresen viste noget om ungdomskulturens udprægede optimisme, foretagsomhed og initiativrighed. Samt mange unges ønske om at ”tage sagen i egen hånd” og blive uafhængig ved at skabe egne kommunikationsmidler. Stort set alle disse blade blomstrer og dør i årene 1967-1971.

Superlove (i tre udgaver under navnet Love) startede med at udkomme sidst i 1967. Igangsættereren af Superlove var australieren George Streeton, der desuden var indehaver af en butik i indre København, hvor man kunne købe forskellige ting i relation til den nye hippiekultur.¹⁰² Superlove så sig i familie med de ”underjordiske” aviser, der var dukket op i USA i løbet af 1966 og 1967, og som formåede at tale et helt nyt sprog til et publikum af hippier, studerende og intellektuelle. Bladet udkom i begyndelsen som et månedsblad og senere som et fjortendagesblad (fra september 1969),

⁹⁹ Der var bladene Hit (fra 1964), Top-Pop (1964-1965 i samarbejde med Vi Unge), Beat (fra 1965), Beat-Hit (1966), Børge (1966-67) og Nyt Børge (1968). Flere af disse magasiner opnåede stor popularitet, eksempelvis havde ”Børge” i en periode et oplag på 50.000 eksemplarer om ugen. På trods af at ”Børge” inddrager samfundsemner som Vietnamkrigen, unges brug af stoffer og tips til at undgå militærtjeneste, så formår det ikke at favne de nye tendenser omkring 1967 (Dahl 2007, s.133).

¹⁰⁰ Pigtråds-musikken dominerede det beat-musikalske landskab i den første del af 1960erne. Bag bladene stod ældre redaktører der ingen viden eller interesse havde i den nye musik, hvorfor de ansatte unge skribenter – gerne kendte idoler som Peter Belli, Johnny Reimar og Sir Henry. Karakteristisk for disse blade var at de ikke havde en musikalsk holdning, og musikken vurderedes ikke for sine kvaliteter. Deres endeligt blev en realitet, da der opstod en stadig større kontrast mellem de styrende pengemænd og de unge brugere.

¹⁰¹ Bl.a. de landsdækkende blade ”Hovedbladet” og ”Det ny samfund”, og de mere lokale blade ”Wheel”, ”Hætsj”, ”Kick”, ”Grabberne væk”, ”Rotten”, ”Sammen”, ”27”, ”Bølgen den blaa”, ”Calumet”, ”Himbærbrus og kragetær”, ”Honningland”, ”Karuna”, ”Kurasje”, ”Nordlyst”, ”Panel 13”, ”Slumrosen”, ”Ta”, ”Ta’ box”, ”Tjal”, ”Zar” mv.

¹⁰² Jensen og Jørgensen 1999, s.125.

og blev solgt via abonnement, gadesælgere og større bladforhandlere. I løbet af kort tid havde bladet et oplag på 10.000 eksemplarer, og nåede en læserskare langt uden for det københavnske miljø. I redaktionen sad en del repræsentanter fra miljøet (bl.a. Erik Thygesen, Hans-Jørgen Nielsen, Rolf Gjedsted, Jørgen Aurvig og Jan Borges).

Superlove dækkede stort set det meste af miljøets aktiviteter med fokus på beatscenen i både ind- og udland. Herunder pladeanmeldelser, interviews og koncertomtale. Men samtidig havde bladet også artikler med et klart politisk indhold, hvor læserne blev introduceret til politiske ideologier som marxisme og anarkisme. Her fandtes også artikler om brune ris, østerlandske religioner, filosofier og filosoffer som Marcuse. I bladet kom teater og filmgrupper til orde, og skribenter som Allan Ginsberg og William S. Burroughs blev udførligt omtalt, samt anmeldelser af film og litteratur. I bladet kunne man under overskriften ”SHIT” (”*Superloves happenings og informationstjeneste*” fra oktober 1969) få et overblik over den kommende periodes arrangementer og koncerter. Læserbreve kom desuden til at være en vigtig del af bladet, hvor bl.a. læsere fra provinsen beklagede sig over at være langt væk fra alt det nye, men samtidig også diskuterede miljøets muligheder og fremtid. Bagerst i bladet var der annoncer fra unge, der søgte en lejlighed, kæreste eller et bandmedlem. Layoutet og den visuelle side af Superlove var eksperimenterende og i starten meget rodet. Der var tegneserier og annoncer for euforiserende kaktus, plader og massageapparater, og ofte var hele bagsiden en annonce for den indiske butik i Studiestræde i København, der solgte røgelsespinde og orientalske nips. Således var Superlove en blanding af ideologi og kommercialisme, og illustreredes tydeligt i forsidebilledet fra nr. 13 1968, der viste Jim Morrison, Marx, en barmfager nøgen kvinde og en varulv.¹⁰³ En blanding af beatmusik, ideologi, ”sex”¹⁰⁴ og moderne amerikansk populærkultur. En selvmodsigende blanding af symboler, der var typisk for ungdomskulturen. Superlove var kulturens mest stabile organ i de følgende år, og det var her at mange af kulturens nye scener introduceredes. Således giver Superlove i dag et ganske godt billede af ungdomskulturens bredde, fordi man valgte at lade mange forskellige fra miljøet komme til orde. Udover musikkritikerne skrev også mange af ungdomsoprørets mere eller mindre toneangivende personligheder (eksempelvis Ole Vind, Leif Varmark, Henning Kløvedal Prins m.fl.)

¹⁰³ Se forsiden af specialet.

¹⁰⁴ Superlove var fyldt med nøgne, indbydende kvinder med store bryster, som udtryk for frigørelse. Dette er tydeligvis før kvindekampen blev et tema, og når det drejede sig om sex, var ungdomsoprøret en ren drengedrøm (Jensen og Jørgensen 2008, s.66).

I kildematerialet inddrages i mindre skala det anarkistiske og progressive undergrundsblad Hætsj (1968-1970), med Ole Grünbaum, Henning Prins, Leif Varmark og Ole Strandberg som centrale skikkelser. Bladet nåede at udkomme i ca. 50 udgaver med forskellige grupper som afsendere.¹⁰⁵ Grundet en total mangel på organisation havde bladet begrænset sin cirkulation til det københavnske undergrundsmiljø.¹⁰⁶ Bladet beskæftigede sig i mindre grad med beatmusik, men forholdte sig til kulturen generelt. Desuden er der i analysen benyttet en enkelt artikel fra bladet ”Det Ny Samfund”, knyttet til foreningen af samme navn, der ligeledes skrev meget lidt om beatmusik. En artikel er også benyttet fra undergrundsbladet ”Zar”, der udkom på Vestsjælland, men med artikler af i forvejen kendte skribenter.

Politisk Revy blev ikke betragtet som et undergrundsblad, men som det væsentligste kommunikationsmedie for det nye politiske venstre og var startet i 1963 (eksisterede i perioden 1963-1987). Bladet støttede ungdomsoprøret som kulturrevolution, men forholdte sig i starten kritisk overfor den nye beatmusik. I takt med musikkens øgede popularitet og generelle anerkendelse begyndte også Politisk Revy at give den spaltepads, på lige fod med andre kulturfænomener. Bl.a. beatmusikeren Arne Würgler skrev ofte i bladet.¹⁰⁷

Jeg har søgt de kilder, der forholder sig til problemstillingen, hvilket inkluderer artikler fra kulturens egne medier samt dagblade. I undergrundspresen var det typisk toneangivende og kendte ungdomsoprørere der analyserede, debatterede og filosoferede og inddragede beatmusikken heri. I dagbladene var der tale om musikkritikere, hvis opgave i højere grad var at videreformidle musikken og kulturen. Men samtidig var kategorierne overlappende, og de refererede til og diskuterede med hinanden på kryds og tværs mellem bladene. Jeg mener derfor at have inddraget et bredt og centralt udsnit af ungdomsoprøre, der ytrede sig i debatten.

¹⁰⁵ Se Grünbaum 2005, ”Bar røv i 1960erne”, s.129-131.

¹⁰⁶ Se Jørgensen 2006, s. 339-338.

¹⁰⁷ Arne Würgler spillede bl.a. i ”Burnin Red Ivanhoe”, ”Pan”, samarbejdede i 1970erne desuden med Benny Holst i forbindelse med kunstnerkollektivet ”Agitpop”.

Kapitel 2 Beatmusik og ungdomsoprør - analyse

I relation til problemformuleringen beskrives i det følgende, med udgangspunkt i undergrundsmagasinerne og udvalgte dagbladsartikler, hvorledes beatmusikken og ungdomsoprøret var relateret i ungdomsoprørernes optik. I form af ytringer, udsagn, ræsonnementer og refleksioner over temaer, der relaterer sig til beatmusik og ungdomsoprør. Analysen vil overordnet være opdelt i fire hovedafsnit, der er lavet på baggrund af en primært tematisk kategorisering. Dog har det første hovedafsnit kronologisk tyngdepunkt i starten af perioden, og det sidste har kronologisk tyngde i slutningen af perioden. Hovedafsnittene er *"Beatmusikken, kroppen og kærligheden"*, *"Beatmusik og den interne fløjkrig"*, *"Dagen derpå – status 1970"*, *"Danskrock, holdningsmusik, brugsmusik, folkemusik – den ny vej"*.

Beatmusikken, kroppen og kærligheden

Carsten Grolin var den seriøse danske rockkritiks første udøver og en meget central og allestedsnærværende skikkelse i sidste halvdel af 1960erne. Han var foregangsmanden og lederen for en bred og populærorienteret position indenfor rockkritikken, der var toneangivende i den danske presse.¹⁰⁸ Hans artikler er et godt fikspunkt, i forhold at afdække hvilken mening de artikulerede ungdomsoprørere tillagde musik og oprør tidligt i perioden.

Da Carsten Grolin i 1965 begyndte at skrive i Ekstra Bladet om tidens beatmusik fra England og USA, var artiklerne gennemsyret af en umiddelbar begejstring over de nye musikalske frembringelser. The Beatles, The Rolling Stones, The Kinks, The Who m.fl., lød som noget man havde hverken hørt, set eller følt før. Beatmusikken adskilte sig fra pigtrådsmusikken, der havde præget det internationale såvel som danske musikalske landskab i første halvdel af 1960erne. Pigtrådsmusikken var karakteriseret ved at være en professionel, velklædt og relativt afdæmpet form for rockmusik, og blev i forhold til den nye beatmusik betragtet som kommerciel pop og ufarlig underholdning. Den nye beatmusik havde en langt mere eksperimenterende og grænseoverskridende karakter. Det gjaldt det musikalske udtryk såvel som musikkernes sceneshow og livsstil, der gav beatmusikken et rebelsk og oprørsk image. I kraft heraf fremstod den nye

¹⁰⁸ Michelsen 2000, s.313.

beatmusik seriøs og autentisk, fordi den besad originalitet og et vist kunstnerisk ambitionsniveau.¹⁰⁹ Carsten Grolin lagde i sine vurderinger af beatmusikken meget vægt på beatmusikkens seksuelle undertoner som et udtryk for oprør. Da en koncert med The Who blev afholdt i KB Hallen i 1965, roser han bandet for, at ”give sig selv den udløsning som andre beatorkestre kun bygger op til”.¹¹⁰ Grolin hentydede til The Whos destruktive sceneshow, der indebar smadrede guitarer og forstærkere, hvilket ifølge Grolin betød, at bandet gennemførte den ekstase som bandet havde bygget op gennem hele koncerten. Ordet ekstase var et helt centralt ord i beskrivelsen af beatmusikken i 1960'erne. Tidligere havde ekstase været en negativ og moralsk indigneret beskrivelse af musikken, ofte koblet sammen primitivitet og hysteri. For Grolin i 1965 var betydningen derimod positiv, og de seksuelle aspekter kunne omtales stadig klarere, som led i en begyndende seksuel frigørelse og et opgør med normer og tabuer i samfundet.¹¹¹

I 1965 formidlede Grolin først og fremmest ungdomskulturen gennem interviews, koncert- og plade anmeldelser.¹¹² Efterhånden som ungdomsoprøret fik klarere konturer og ikke mindst egen retorik, blev beatmusikken gradvist skrevet ind en bredere ideologisk og filosofisk kontekst. Der blev analyseret og fortolket i stadig højere grad, med henblik på at ophøje beatmusikken og gøre den ekstraordinær og herved integrere den i ungdomsoprøret. Ifølge Grolin formåede beatmusikkerne, gennem LP'en der beskrives som den nye ”elektriske roman”, at udtrykke ungdommens kollektive sindsstemninger.¹¹³ Den kunne registrere og udtrykke tidens strømninger, som han skrev i januar 1969: ”Denne generations legender, digte, drømme, følelser og orgasmer registreres på elektriske guitarer”.¹¹⁴ Beatmusikken kunne tilbyde nye normer og filosofier, og give de unge noget at identificere sig med og være til inspiration og instrument i deres oprør.¹¹⁵

¹⁰⁹ Ihlemann og Michelsen 2004, s.114, 120.

¹¹⁰ Carsten Grolin, ”Glad destruktiv ekstase”, Ekstra Bladet, sep. 1965. Fra ”Der gror aldrig mos på en rullesten”, s. 54-55.

¹¹¹ Michelsen 2000, s.310.

¹¹² Der var også gerne tale om koncertbeskrivelser, som eksempelvis en koncert med The Kinks i Tivoli, hvor der fokuseres på det kaos, der opstod da politiet, ifølge Grolin, brutalt afbrød koncerten. Carsten Grolin, ”Politi provokerede pigtråds-optøjer”, Ekstra Bladet, april, 1965. Fra ”Der gror aldrig mos på en rullesten”, s. 19-22.

¹¹³ Carsten Grolin ”På vej mod den elektriske roman”, Ekstra Bladet, feb. 1969. Fra antologien ”Der gror aldrig mos på en rullesten”, s. 291. Begrebet ”den elektriske roman”, har henvisning til Eik Skaløe, der kaldte guitareren for ”vor tids skrivemaskine”, men også Laus Bengtsson der kaldte sine beattekster til Povl Dissings ”Nøgne Øjne” for en elektrisk roman.

¹¹⁴ Carsten Grolin, ”Den amerikanske revolution fortsat”, Ekstra Bladet, jan. 1969. Fra ”Der gror aldrig mos på en rullesten”, s.175.

¹¹⁵ Wheel nr. 1, 1968. Interview med Carsten Grolin.

I beatmusikken så Grolin spejlingen af en ungdom, der i modsætning til tidligere var blevet selvbevidst som intellektuel og kulturel klasse. Ligesom de nye beatmusikere havde vristet sig fri af det kommercielle apparat, og selv skrev og skabte sin musik, var ungdommen nu indstillet på at gøre oprør mod det etablerede samfund.¹¹⁶ Således skrev han i juni 1968, på baggrund af de igangværende oprør verden over:

”Musikken reflekterer ungdommens sindsstemning, og den er desperat, som den sidste tids aggressive ungdomsoprør viser.”¹¹⁷

I den ny beatmusik stod forestillingen om beatgruppen også helt central, idet den spejlede forestillingen om fællesskabet. Tidligere havde de store idoler været solister, men nu var musikken i stor stil overtaget af beatgrupperne. Den selvetablerede gruppe blev en vigtig del af modkulturens identitet, der ofte blev beskrevet og betragtet som en ”stamme” eller en ”nation” (”Woodstock-nation”). En gruppe kunne være en sammenkomst i en park, en ”love-in”,¹¹⁸ en koncert osv.. Gruppen blev, uanset hvor stor den var, en scene for æstetiske og sociale eksperimenter, og et sted hvor medlemmerne kunne prøve at leve deres utopiske ønsker ud.¹¹⁹ Som Grolin udtrykte det, syntes ”gruppen, snarere end familien, at være denne nye generations livsmønster”.¹²⁰ Den var en stor udfordring men også en mægtig katalysator, hvilket krævede at man kunne definere et fælles grundlag, der nødvendigvis må bygge på solidaritet og næstekærlighed. Således forklarede Grolin, at beatgruppen var blevet et symbol på den solidariske front mod omverdenen, og var et produkt af sin tid, hvor ungdommen havde formuleret sig, og var blevet bevidst som klasse.¹²¹

Det, der ifølge Grolin, gjorde beatmusikken oprørsk var, at han betragtede den som kroppens musik og den ikke-intellektualiserede følelses musik. Den stod i modsætning til det etablerede samfunds normer, moralkodekser og rationalisme, der undertrykte menneskets frie udfoldelse og seksualitet. Han brugte ofte orgasmen som metafor for et oprør:

”Det hænger sammen med, at den [beatmusikken] giver orgasme på flere planer, og at den er et oprør mod vores ordkultur, rationalismen: at alt skal kunne forklares. Det

¹¹⁶ Carsten Grolin, ”Rock et slag i ansigtet”, Ekstra Bladet, juni 1968. Fra ”Der gror aldrig mos på en rullesten”, s. 15.

¹¹⁷ Ibid, s. 16.

¹¹⁸ Love-in var en hippiehappening, hvor hippier samledes i fællesskab omkring musik.

¹¹⁹ Jørgensen 2006, s. 339.

¹²⁰ Carsten Grolin, ”Gruppen”, Ekstra Bladet, feb. 1969. Fra ”Der gror aldrig mos på en rullesten”, s. 251.

¹²¹ Ibid..

kan man ikke med ord for de begrænser folk oplevelsesmulighed. Derfor er det væsentligt, at man lærer den har en betydning som kropsmusik."¹²²

Vejen til den menneskelige frigørelse gik gennem en seksuel frigørelse. Det var en revolution, der adskilte sig fra tidligere tiders oprør ved at være frigørende på et personligt plan.¹²³

Ideen om den kropslige beatmusik eksemplificeres ifølge Grolin ved, at The Beatles i sin musik evnede at formulere de største banaliteter med absolut autenticitet. Autenticiteten lå ikke i det sproglige udtryk, men i det musikalske udtryk. Det klanglige udtryk i sangen gjorde den sproglige formulering autentisk.¹²⁴ Som han forklarede i en anmeldelse af Beatles-pladen "Abbey Road", så er kroppen nødvendig for at holde hovedet på plads:

"...beatkulturen har løst den store vestlige kulturskizofreni ved at indrømme hoved og krop har lige stor betydning."¹²⁵

Således var hans projekt i høj grad at nedbryde en række dikotomier såsom drift og intellekt, krop og ånd, liv og kunst og arbejderkultur og middelklassekultur. Grolins rockkritik var således præget af en bred og populær- og massekulturorienterede syn på beatmusikken, hvor han søgte egalitarisme, der benægtede høj/lav distinktionen, og samtidig polemiserede mod finkulturelle positioner.¹²⁶ Den finkulturelle position var typrisk repræsenteret ved de kulturradikale, der havde domineret den politiske venstrefløj og det kulturelle miljø i første halvdel af 1960erne. De kulturradikale vidste hvad der var rigtig kunst og var elitære på trods af at budskabet var folkeligt. De mente, at kunsten skulle åbne folks øjne for den private og politiske situation og dermed gøre det muligt at ændre den. Den populære kultur var hovedfjenden, idet den repræsenterede forbrugersamfundet der med dets materielle statussymboler og tomme underholdningsindustri skabte en uheldig alliance der holdt befolkningen nede i fordummelse.¹²⁷ Den nye beatmusik blev af de kulturradikale ligeledes betragtet som pop. På den anden side opponerede Grolin også mod den "fordummelse" som Jørgen Mylius præsenterede i DR's ungdomsudsendelser, der var "forældet og hang fast i pigtrådmusikkens pæne overflade".¹²⁸ Sidst men ikke mindst indbefattede Grolins

¹²² Wheel nr. 1, 1968. Interview med Carsten Grolin.

¹²³ Carsten Grolin "Orgasme", Ekstra Bladet aug. 1968. Fra "Der gror aldrig mos på en rullesten", s. 294-296.

¹²⁴ Michelsen 2000, s.317. På baggrund af interview med Carsten Grolin.

¹²⁵ Carsten Grolin "Beatles – dengang, nu og til den tid" i Ekstra Bladet nov. 1968. Fra "Der gror aldrig mos på en rullesten", s. 75-76.

¹²⁶ Michelsen 2000, s.320.

¹²⁷ Jørgensen og Jensen 2008, s.52-53.

¹²⁸ Carsten Grolin, Kronik, Ekstra Bladet, 19. dec.1967. Her anklages DR for at svigte en stor gruppe af unge i det de ignorere deres interesser. Jfr. Michelsen (2000), s.313.

position et opgør mod ”naturlige” autoriteter, hvilket gik i samspænd med ungdomsoprørets retorik.¹²⁹ Herved forsøgte han at skabe en platform for beatmusikken, imellem høj og lav kultur og som knyttedes til ungdomsoprøret.

Superlove: det ny undergrundsblad for unge

Carsten Grolins position understøttedes i det toneangivende undergrundsblad Superlove.¹³⁰ Det illustreredes i bladets første numre, hvor bladet definerede sig selv og sin læserskare. Det der først og fremmest definerede og differentierede gruppen var, at de var unge. De nægtede at indordne sig under de eksisterende autoriteter og normer repræsenteret ved den ældre generation, der med deres magtpositioner forsøgte at få de unge til at indordne sig systemet. Det at være ung synes i sig selv at være lig en politisk rolle. Denne tankegang ses i flere af undergrundsmagasinerne, der etableredes fordi de ville være uafhængige og kun appellere til unge.¹³¹ I Love/Superlove fastsloges det i de første numre og blev gentaget mange gange senere. I andet nummer fra oktober 67 stod følgende i lederen:

”... der er tusinde af unge mennesker, som leder efter en avis, der ikke lyver for dem, og som er virkelig interesseret i, hvad unge vil læse, hvis de får et retfærdigt valg.”¹³²

Kommentaren skulle også ses i forhold til det hidtidige udbud af ungdoms- og musikmagasiner, i særdeleshed repræsenteret ved Børge og Nyt Børge (der karikeredes voldsomt), der blev betragtet som en del af den kultur de ville gøre op med. Superlove havde et bredere fokus, og i tråd med den nye ungdomskultur, favnede det både musik, livsstil og politik. Dernæst kritiserede bladet også massemedierne i form af dagbladsanmeldere og radioens popdækning på DR (specielt Jørgen de Mylius, som bladet i 1968 samlede underskrifter imod). Væsentligt var det også, at Superlove distancerede sig fra de venstreorienterede intellektuelle, repræsenteret ved marxisterne og Politisk Revy, der ifølge Superlove ikke anerkendte beatmusikken. Således beskrev bladet sin placering i et: *”luftomt rum et eller andet sted mellem højpendede neo-marxiske, pseudo-hip, folkemusik-venstre, islandske-sweater-presse og de populære, patriotiske, royalistiske, tandpasta og coca-cola aviser”*, der ville appellere til de mange unge mennesker der ikke ville være normale.¹³³ Bladet så sin eksistensberettigelse i rummet mellem de politisk venstreorienterede intellektuelle og den

¹²⁹ Michelsen 2000, s.313

¹³⁰ Ibid., s.318

¹³¹ Specielt Superlove og Wheel, der har meget enslydende programmerklæringer.

¹³² Love nr. 2, 1967.

¹³³ Leder, Superlove nr. 2, oktober 1967.

almindelige kulørte populærpresse. Superloves opgave var at være formidler af en ny uafhængig ungdomskultur, der ville noget bedre og anderledes, og ville sanse og eksperimentere. Bladet ville bevare den skønhed som *"hele den såkaldte kulturelle revolution drejer sig om"*.¹³⁴ Superlove dyrkede således den amerikansk inspirerede hippie-filosofi, hvor der fokuseredes på fænomener som natur, kærlighed og beatmusik der kunne lede frem mod det gode samfund.¹³⁵

Superlove betonedede igen og igen, at de var læsernes eget medie, de kunne bruge hvis de følte sig presset af fjender, der var større og mægtigere end dem selv. Ideen bag undergrundspresen var netop at tilbyde et medie til minoritetsgrupper som ellers var nægtet kommunikationsmidler. På trods heraf, var det primært de velkendte beatskribenter, der skrev i bladet og dernæst var en hel del af artiklerne oversat fra udenlandske kilder, både engelske og amerikanske. Samtidig anmeldtes næsten udelukkende udenlandske plader.¹³⁶ I anmeldelserne blev beatmusikken forbundet med "hippie-filosofien", og ideen om at "musik er kærlighed". De positive adjektiver kredsede omkring kønt, rart, smukt eller følsomt, og idealet var at kunne høre en gruppe som en sammenhængende helhed. Blandt de væsentlige negative ord var f.eks. koldt, intellektuelt eller hjernemusik.¹³⁷ Hvilket som nævnt i høj grad kunne ses som en gentagelse af Carsten Grolins linje på Ekstra Bladet.

Hvilket oprør og hvilken revolution?

Når man overordnet betragter de sproglige ytringer i dagbladene og Superlove i denne første del af perioden, står det klart at ungdomsoprørerne her definerede sig som gruppe. Det var kendetegnende, at de synes at skrive for og til hinanden, i højere grad end at skrive til de uindviede, hvilket illustreres ved at de refererede og henviste til hinanden i artiklerne. Der var tale om dialog på kryds og tværs, som forudsatte at man fulgte med i hvad der foregik i en lille klike i København.¹³⁸

Det der kendetegnede skriverierne, var en stor begejstring over ungdomsoprørets opblomstring, og den klare forventning om at oprøret vil gøre verden bedre. Hvad den grundlæggende vision egentlig bestod i, er svært at skitsere. "Oprør" og "revolution" var ikke alene de mest udbredte, men stort set også eneste benyttede betegnelser for den pågående og ønskede forandringsproces.

¹³⁴ Leder, Superlove nr. 8, juni 1968.

¹³⁵ Michelsen 2000, s.318.

¹³⁶ Jan Borges tog sig af pladeanmeldelserne, fra marts 1968 til han begyndte på Ekstra Bladet i juli 1969.

¹³⁷ Michelsen 2000, s.319.

¹³⁸ Lynggaard 2001, s. 185.

Samtidig handlede disse betegnelser i høj grad også om en selvforståelse, en kollektiv identitet, der byggede på at stå i modsætning til det eksisterende samfund. Gruppefølelsen kom til udtryk i et stort opslået, og stort set udefineret, ”vi”. Som eksempel illustreredes i Laus Bengtssons højtidelige forord til antologien *”Der gror aldrig mos på en rullesten”*, hvor baggrunden for bogens tilblivelse forklaredes:

*”... jeg følte bare at vi alle delte en drøm:
Mennesket er smukt og verden kan blive bedre
Og at vi vidste beatmusikken var den første spire
Der havde slået rod på denne jord...”*¹³⁹

Det var store ord og forhåbninger for en ny generation, der ville en bedre verden, hvor beatmusikken var det første konkrete bevis på at drømmen var ved at blive til virkelighed. Samtidig udgjorde bogen også en form for status over de foregående års oprør. Det stod klart at beatmusikken fungerede som fanebærer for og var en uadskillelig del af ungdomsoprørets større ideologiske projekt – at gøre verden bedre. At revolutionen var nært forestående var der for mange ungdomsoprørere ikke meget tvivl om. Beatmusikkens globale popularitet var et tegn på, at ideerne levede overalt. Ungdomsoprørere hørte de samme sange og talte derfor et fælles ”sprog”, som hele verdens unge kunne forstå. Palle Aarslev forklarede i Kristeligt Dagblad august 1968:

*”Vor tids beatplader er ikke noget rart, man blot hører på. Det er meddelelser, budskaber, tanker og inspirationer formidlet gennem musik, en musik, der förstærker den unge generations fællesskabsfølelse på tværs over grænserne.”*¹⁴⁰

Således eksisterede der for ungdomsoprørerne en særlig global forbindelse mellem beatmusik, oprør og ungdom, hvor beatmusikkens funktion var at agere katalysator og igangsætter for en ungdom i oprør mod det etablerede samfund. Det var denne alliance der var central for beatskribenterne at videreformidle.

Journalist og forfatter Hans-Jørgen Nielsen, havde de samme pointer. I Information februar 1969 forklarede han eksempelvis, hvorledes beatmusikken tidligere kunne sammenlignes med sportskulturen. Fordi den var en delkultur og som sådan ikke bidrog med andet end store oplevelser

¹³⁹ Laus Bengtssons forord til antologien *”Der gror aldrig mos på en rullesten”* (1970). Bengtsson var forfatter og skrev også tekster til væsentlige beatplader som *”Dissing”* (i folkemunde *”Nøgne øjne”*) med Poul Dissing og Alrune Rod.

¹⁴⁰ Palle Aarslev, *”Beatmusik og ungdomsoprør”*, Kristeligt Dagblad, jan. 1969. Fra *”Der gror aldrig mos på en rullesten”*, s. 273.

og ikke betød at folk drog konsekvenser af det. Beatmusikken havde nu udviklet sig kvalitativt, og var blevet en hel kultur, som ikke bare var kunst eller musik, men derimod favnede alle tilværelsens områder:

”Beatkultur betyder ikke bare beatmusik. Den betyder også adfærd og holdninger – politisk, moralsk, eksistentielt: På alle tilværelsesområder. Med musikken som oprindelig katalysator har store dele af ungdommen fået sin egen kultur i opposition til den gældende.

Det er en kultur, man lever i til daglig og ikke bare til koncerter. Et veludbygget fællesskab, hvor man hele tiden bekræfter hinanden og fællesskabets værdier i forhold til ”de andre. Og forhåndseksistensen af dette fællesskab har naturligvis i høj grad afdramatiseret situationen omkring selve musikken.”¹⁴¹

Med musikken som udgangspunkt var der ifølge Hans-Jørgen Nielsen opstået en modkultur, der eksisterede uafhængigt af det etablerede samfunds kultur. Den var ikke aggressiv som tidligere, fordi den ikke behøvede at bevise sig selv. Konflikterne eksisterede derimod i forhold til samfundets kultur.

Plastikrevolutionen

Når man breder fokus og ser på hvorledes beatmusikken som fænomen indgår i ungdomsoprørernes forskellige diskussioner, der omhandler definitionen af modkulturen, træder begrebet plastik frem. Et væsentligt tema i undergrundspresen, var bekæmpelse af og afstandstagen til plastik. Plastik var en internationalt brugt term for kommercielle efterligninger af hippieæstetikken og kulturen. For de inkarnerede ungdomsoprørere, indebar livsstilen en forpligtigelse til at tage skridtet fuldt ud, og det var generelt ikke accepteret kun at være weekend-hippie eller plastikhippier og kun bære kulturens symboler uden ellers tage del i kulturens ritualer og normer. Begrebet plastik blev således benyttet med henblik på at distancere sig fra det omkringliggende samfund, og beatmusikken blev i særdeleshed inddraget i diskussionerne.

Således advaredes der eksempelvis i Superlove i december 1968 mod plastikrevolutionen og de mange efterligninger. I lederen blev skytset rettet mod en nyoprettet beatklub kaldet ”*Revolution*”, som impresarioen Arne Worsøe havde etableret, hvor langhårede tilsyneladende blev afvist ved indgangen.¹⁴² Specielt i det mere politisk orienterede blad Hætsj fokuseredes på den kommercielle

¹⁴¹ Hans-Jørgen Nielsen, ”Rullesten kommentarer til scenen – Hvor blev de skrigende piger af?”, Information, feb. 1969. Fra ”*Der gror aldrig mos på en rullesten*”, s. 275.

¹⁴² Redaktionel kommentar, Superlove, dec. 1968.

udnyttelse af ungdomsoprøret. Her advarede man bl.a. imod forlagene Gyldendal og Paludan der tjente tusindvis af penge på Che Guevaras dagbog med forord af Fidel Castro. Ligeledes tjente bookingfirmaet SBA tusindvis af penge på at lave koncert med The Doors. Det skete samtidig med at de unges egne foretagender ikke kunne køre rundt, og der henvistes desuden til Studentersamfundet der var gået neden om og hjem, og gælden i forbindelse med ”Københavnsugen”.¹⁴³ I samme nummer af Hætsj kunne læses en sarkastisk notits om opsætningen af musicalen Hair på Gladsaxe teater. Hair blev ligeledes betragtet som en kommerciel udbytning af kulturen:

*”Kom ud og se - hippieland – de tjener penge på det – de elsker os – det er power!! Har I lagt mærke til at de har parykker på – det er parykhippier – kom selv ud og se det – se Hair på lørdag (hair betyder hår) - det er hippieengelsk. Vi kommer alle sammen på lørdag, I kommer også ikke?????”*¹⁴⁴

Det bekom ikke de inkarnerede ungdomsoprørere i Hætsj vel, at Rockmusicalen ”Hair” fra 1968 blev populær. Egentlig var det en af de første større begivenheder, der foldede ungdomskulturen ud til et bredere publikum.¹⁴⁵

De såkaldt falske alternativer der til forveksling lignede bevægelsens egne, blev også betragtet som egentlige fjendtlige handlinger fra samfundet eller ”the establishment” side. Leif Varmark, der var aktiv i Det Ny Samfund, skrev således i Hætsj juni 1968 om de mange angreb på beat-bevægelsen:

*Der er næppe tvivl om, at disse heftige angreb fra samfundets side på den upolitiske beat-bevægelse skyldes en instinktiv fornemmelse af, at den om et par år uundgåeligt vil solidarisere sig og smelte sammen med det udenomsparlamentariske ungdomsoprør.*¹⁴⁶

De fjendtlige efterligninger af kulturen skulle afværge den forestående revolution, der ville blive en realitet så snart hippierne og aktivisterne begyndte at samarbejde.

¹⁴³ Kommentar fra unavngiven redaktion, Hætsj nr. 22, 1968. ”Københavnsuge” fandt sted i april 1968, og var en uge hvor aktivister fra Studentersamfundet og andre organisationer gennem aktioner tog byens problemer omkring sanering, trafik, socialpolitik og boligpolitik op til diskussion (Martinov 2000, s.162). Studentersamfundet blev nedlagt i maj 1968, og blev senere til Det Ny Samfund i september 1968.

¹⁴⁴ Radaktionel kommentar, Hætsj nr. 22, 1969.

¹⁴⁵ Ihlemann og Michelsen 2004, s.115.

¹⁴⁶ Leif Varmark, ”De falske profeter”, Hætsj nr. 1, 11. juni 1968.

Den kommercielle udnyttelse af beatmusikken var for ungdomsoprørerne specielt tydelig i forhold til bookingvirksomheden SBA og manageren Walter Klæbel, der arrangerede de fleste koncerter med tidens store navne. Peter Duelund fra Det Ny Samfund skrev i Hætsj 1968, og beklagede sig over den økonomiske udbytning af de unges egen bands og kultur, og at reglementer og forbud forhindrede, at koncerten, kulturen og ideerne kunne folde sig ud og blive en kommunikation mellem kunstner og publikum. Han konstaterede at folk blev nødt til at sidde klempt sammen i snorlige rækker med sved i skridtet og statiske albuer og høre på den mest frigjorte og blødende musik.¹⁴⁷ Som konsekvens heraf begyndte oprørerne at tale om behovet for at beatgrupperne og publikum afkapitaliserede beatmusikken, og skabe deres egne beatklubber og pladeselskaber uden profitmotiver. Eksempelvis forklarede Jan Michaelsen i Superlove marts 1969, at de danske beatgrupper skulle vise solidaritet med andre dele af ungdomskulturen. Da beatmusikken var ungdomsoprørets vigtigste kommunikationsmiddel, var det afgørende for oprørets styrke og videre vækst, at denne kommunikationen ikke dirigeredes af smarte forretningsmænd.¹⁴⁸ Michaelsen mente som Duelund, at løsningen var ”Det Ny Samfund”, der kunne skabe de fælles rammer for en modkultur, der var uafhængig af de kommercielle foretagender (bl.a. gennem oprettelsen af foreningen Musik og lys. Mere herom s. 70). Samt en base for angreb mod det etablerede samfund, der med tiden ville være et alternativ til det etablerede samfund, og i sidste ende kunne blive til et levende socialistisk samfund. Foreningens første større arrangement var Hit-House-festivalerne på Frederiksberg i København den 19-20. oktober 1968. I Hætsj annonceredes festivalen, med forskellige bands, teater, duplikator, spåmænd, afslapningsrum mv. og rammer for enhver aktivitet.¹⁴⁹ Selve arrangementet fungerede ifølge Duelund som en protest:

”Imod den kommercielle udnyttelse af ungdomsoprøret. Imod andres profit på vore ideer. Imod SBA, Starclub, Karrusellen, Hair og andre parykhippier. De udtrykker sig på vore vegne og tjener penge på det. Vi kan selv udtrykke os og det gør vi i Hit-house.”¹⁵⁰

Festivalerne var et forsøg på at skabe en samværsform, hvor den enkelte kunne udfolde sig så frit som muligt, og hvor der blev eksperimenteret med nye udtryksmidler. Hensigten var at integrere kunst og politik, med henblik på at betrede en vej mod det ny ikke-kapitalistiske humanistiske samfund, som arrangørerne udtrykte det.¹⁵¹ Mellem 1.500 og 2000 mennesker tilbragte weekenden i

¹⁴⁷ Peter Duelund, Hætsj nr. 24, 1968.

¹⁴⁸ Jan Michaelsen, ”Den lokale scene”, Superlove, marts 1969.

¹⁴⁹ Hætsj nr. 24, 1968.

¹⁵⁰ Underskrevet U-festivz, ”U-festival”, Hætsj nr. 24, 1968.

¹⁵¹ Martinov 2000, s.159.

Det Ny Samfund, og senere blev festivalerne flyttet til H.C. Ørsted Instituttets store vandrehal, hvor der kunne være mange flere.

Den kommercielle indblanding i og udnyttelse af ungdomskulturen var således en sten i skoen på ungdomsoprørerne. Men en tilsyneladende uundgåelig konsekvens af kulturens popularitet. Den store interesse for hvad der skete i undergrunden betød, at adskillelsen mellem overflade og undergrund, mellem det bestående og alternativet, blev truet. Problemet var at adskillelsen var afgørende for, at alternativet gav mening.¹⁵²

Opsamling

For de artikulerede ungdomsoprørere var det kendetegnende, at de betragtede sig selv som en gruppe. En gruppe der var defineret ved at være kritisk overfor og stå i modsætning til det etablerede samfund. Modsat den tidligere kulturradikale rationelle samfundskritik, ville de unge ændre menneskene ved at ændre på sig selv, og udforske kroppens, sindets og æstetikens grænser. De ville forbinde det politiske og det private og bringe kroppen, følelserne og det ubevidste i spil.¹⁵³

For ungdomsoprørerne fik beatmusikken en afgørende betydning, først og fremmest fordi den som ungdomskulturens flagskib, formåede at gøre kulturen synlig. Beatmusikkens popularitet betød, at mere eller mindre alle kom i berøring med den og skulle forholde sig til den.

I de første år var beatmusikken i høj grad en uartikuleret praksis, idet teksterne i sig selv ofte var harmløse. Det blev i høj grad anmeldernes opgave at artikulere og tillægge beatmusikken mening. Beatkritikerpioneren Carsten Grolin forklarede allerede fra 1965, at den nye beatmusik skulle forstås som kroppens musik og ikke intellektets musik. For Grolin lå der i den nye beatmusik et opgør med ordet som bærer af opfattelsen af virkeligheden og den magt, der var knyttet til ordene. Derfor var det centrale i sangene ikke teksterne, men derimod musikkens form og et musikalsk udtryk, der talte til kroppen og følelserne og ønsket om at sætte dem fri. Således kunne The Whos og Hendrix' smadrede guitarer åbne for en række fortolkningsmuligheder. Enten var det udtryk for en seksuel energi der skulle frigøres, eller også kunne det være et symbol på samfundets brug af

¹⁵² Jensen og Jørgensen, 2008, s.64.

¹⁵³ Ibid..

vold overfor enkeltindividet.¹⁵⁴ Samtidig tillæggedes beatgruppen også en bestemt mening, idet den symboliserede forestillingen om gruppen og ungdommens fast sammentømrede fællesskab. Heri lå en gruppeidentitet der byggede på sanselighed og kropslighed. Både i dagligdagssituationer hvor man med langt hår og i sin tøjstil signalerede, man tilhørte gruppen fra undergrunden. Men det kom også til udtryk ved større begivenheder som koncerter og love-ins i de københavnske parker. I Superlove blev en koncert i Brøndby Popklub i 1969 beskrevet således: ”*Publikum i klubben er en ligeså væsentlig del af stemningen. Næsten alle lå eller sad på gulvet, og var fuldstændig samlet om en ting, deres kærlighed til hinanden og til musikken.*”¹⁵⁵ Her kom man ikke for at diskutere og nå frem til en intellektuel erkendelse, men for at opleve samvær, se, lytte og føle. Da kroppen var det centrale, var det også et miljø hvor æstetikken var central. Formen var lig indholdet, således at bestemt tøj og billeder kunne være vejen til et bedre samfund. Kommunikation og sensitivitet var nøgleord, fordi man skulle kommunikere med følelserne og åbne op. Her var budskabet egentlig underordnet, og det var den umiddelbare følelse, det personlige engagement med (helt bogstaveligt) krop og sjæl, der var målet, det var her individet blev frigjort fra de snærende rammer.¹⁵⁶

Ungdomsoprøret, som det blev formuleret af eksempelvis Carsten Grolin omkring 1968, var uden tvivl i høj grad en æstetisk praksis. Man forsøgte at opbygge en parallelverden af symboler og æstetik, der eksisterede under det etablerede samfund, der kunne adskille de unge fra resten af samfundet.¹⁵⁷ Den afspejledes eksempelvis i Superloves mange fotoer og tegninger, og i forhold til de harmdirrende afsløringer af samfundets ”plastik”-efterligninger af kulturen. De unge følte et ejerskab af kulturens æstetik, hvorfor de ikke kunne acceptere efterligninger. Ligeledes følte de unge et ejerskab af beatmusikken, hvorfor de artikulerede ungdomsoprørere principielt ikke kunne acceptere at udenforstående blandede sig og tjente penge på de unges egen kultur. For ungdomsoprørerne mente at have skabt deres egen kultur, som de forsøgte at definere og identificere via en ekstern positionering. Derfor stillede de spørgsmålstejn ved og definerede et sted midt imellem finkultur og populærkultur, mellem høj og lav, mellem de kulturradikale og pop og pigtrådkulturen. Beatmusikken var ikke bare underholdning, men noget mere, den var ”seriøs”, og den besad kimen til et oprør.

¹⁵⁴ Carsten Grolin, ”Beat og vold”, Ekstra Bladet, juli 1968. Fra ”Der gror aldrig mos på en rullesten” s. 211-212. Formentlig set i forhold til sammenstødene i forbindelse med forårets studenteroprør i Frankrig og USA.

¹⁵⁵ Superlove nr. 24, 15-30, sep. 1969. Notits under overskriften dansk beat.

¹⁵⁶ Jensen og Jørgensen 2008, s.64-65.

¹⁵⁷ Ibid., s.63.

Beatmusik og den interne fløjkrig

Som forrige afsnit viste var det centralt for ungdomsoprørerne at skabe en ekstern positionering, med henblik på at finde en selvforståelse og fælles identitet som oprører. I denne proces var det nødvendigt at definere og identificere ungdomsoprørets egen kultur. De ville skabe en selvforståelse der var funderet i en kultur, der adskilte sig fra det omgivende samfund og det eksisterende kulturelle landskab. Efterhånden blev ungdomsoprørets interne positionering central. Sagens kerne var formuleringen, forhandlingen og praktiseringen af revolutionen. To dikotomiske positioner kan være virksomme i forhold til at belyse debat som bredte sig ud over mange felter indenfor ungdomsoprøret. I grove træk handlede diskussionen om hvorvidt det væsentlige var en indre eller ydre revolution, som relaterede sig til henholdsvis de såkaldte livsstilsradikalister og de politiske radikalister. Beatmusikken blev, som ungdomsoprørernes væsentligste medie og samlingspunkt, inddraget i denne debat, der begynder fra ca. midten af 1968.

Som nævnt i forrige afsnit var Superlove præget af livsstilsorienterede holdninger. I artikler og læserbreve blev det til stadighed fastslået, at man: *"For at skabe fred i verden må man i hvert fald først have skabt fred inde i sig selv."*¹⁵⁸ Udsagnet stod i modsætning til de revolutionære socialister, der plæderede for en politisk revolution, og hvor flere var parate til at gribe til vold overfor systemet. I Superloves leder var man tilsyneladende imod romantiseringen af vold, og så den kun som en sidste desperat udvej. Superlove mente derimod, at man skulle udforske alle de muligheder der var åbne, og derfor støttede de beatgrupperne, kollektiverne og Det Ny Samfund: *"... og alle der gør en indsats for at frigøre sig selv og deres næste uden samtidig at undertrykke og udnytte andre."*¹⁵⁹ Der argumenteredes altså i Superlove for den indre revolution og den personlige frigørelse.¹⁶⁰ På trods heraf kunne man i bladet bl.a. læse om den halvmilitante bevægelse Black Panther Party, og se billeder, tegninger og kollager, hvori våben indgik ikonografisk.¹⁶¹ Det kunne ses som bladets forsøg på at fungere som samlende organ for hele ungdomsoprøret og være brobygger mellem de politiske og det kulturelle orienterede oprørere.

¹⁵⁸ Læserbrev fra Niels Skovlunde, Bornholm, Superlove nr. 22, aug. 1969.

¹⁵⁹ Redaktionel kommentar til læserbrev. Superlove nr. 21, juli 1969.

¹⁶⁰ Det skal nævnes, at begrebet frigørelse er et meget benyttet begreb, blandt ungdomsoprørerne. Hvad de nærmere forstår ved begrebet og den bagvedliggende filosofi, er ofte meget uklar og vil ikke blive genstand for dybere analyse, da det ikke direkte relaterer sig til min problemstilling.

¹⁶¹ Se f.eks. artiklen af Jesper Hoffmeyer, "Vold", Superlove, marts 1969. Her vises et billede af en halvnøgen kvinde med gevær.

Leif Varmark redegjorde allerede i juli 1968 for forskellige fraktioner i ungdomsoprøret i artiklen ”*Det musiske menneske – og det rationelle*” trykt i både Superlove og Hætsjj.¹⁶² Varmark støttede det, han kaldte undergrundsbevægelsen eller hippierne, som manifesterede sig kulturelt og ikke direkte politisk, men var funderet på venstrefløjen. Heroverfor stod de lukkede og militante kredse på den politiske venstrefløj, der i deres politiske arbejde benyttede sig af en traditionel politiske aktivitetsform.¹⁶³ De afskrev helt den kulturelle fløj og havde ingen fornemmelse for værdien af undergrundens kulturelle manifestationer og specielt beatmusikken:

”... *de traditionelt venstreorienterede kredse derimod, aner så godt som intet om beatmusikkens indhold og udvikling, de har aldrig gidet lytte til den endsige teksterne*”.¹⁶⁴

For Varmark var det grundlæggende problem, at de traditionelle marxister kun fokuserede på de rent rationelle og materialistiske hindringer i forhold til at skabe socialisme og den menneskelige frigørelse. Deres taktik og politik blev lagt efter en opfattelse af mennesket som udelukkende rationelt, men de overså fuldstændig det irrationelle menneske. Med henvisning til Østlandene, som havde forholdsvis økonomisk lighed og fælles ejendomsret, mente han, at man i marxismen glemte det irrationelle, hvilket betød at man ”*kulturelt set (menneskeligt set), er puritanske og småborgerlige som i de vestlige lande*”. Den traditionelle socialisme havde ikke afskaffet behovet for et oprør i den menneskelige friheds navn. Hertil var et opgør med mentale tankesæt og mønstre nødvendig, uden at Varmark konkretiserede det yderligere. Men han mente, at den politiske venstrebevægelse behøvede musikken og farverne, som den kulturelt arbejdende venstrebevægelse kunne tilføre. Således at det rationelle menneske kunne videreudvikles. Grundlæggende ønskedes en samling af den kulturelle og politiske venstrefløj, og et fælles arbejde omkring en politisk og en kulturel linje, med henblik at skabe socialisme og den ”*den menneskelige frigørelse*”. De var afhængige af hinanden hvis oprøret skulle lykkes. Det var tale om en optimistisk og forsonende linje der tilbød samarbejde, men samtidig sporedes en frustration over at de lukkede og militante kredse på den politiske venstrefløj fuldstændig negligerede den kulturelt arbejdende venstrebevægelse. Det gjalt dog ikke hele den politiske venstrefløj.¹⁶⁵

¹⁶² Superlove, nr. 9, juli, 1968. Hætsjj, nr. 4, 1968.

¹⁶³ Han eksemplificerer de lukkede og militante kredse ved Trotskijsterne, SUF (Socialistisk Ungdoms Forum) og Clarté. I modsætning hertil stod åbne og mere uadvendte politiske grupper som VS, Studentersamfundet og anarkisterne.

¹⁶⁴ Leif Varmark, ”*Det musiske menneske - og det rationelle*”, Superlove nr. 9, juli 1968.

¹⁶⁵ Jfr. forrige afsnit og Varmarks artikel i HÆTSJJ nr.1, 11. juni 1968, hvor han skrev om den fremtidige sammensmeltning af den ”*upolitiske beat-bevægelse*” og det ”*udenomsparlamentariske ungdomsoprør*”.

En reel samling af den politiske og kulturelle venstrefløj forsøgtes med etableringen af Det Nye Samfund, som netop Leif Varmark var en af initiativtagerne til. Han forklarede i Superlove oktober 1968 at foreningen kunne skabe et miljø hvor de to fløje kunne samles, udveksle erfaringer og inspirere hinanden.¹⁶⁶ I sidste ende skulle Det Ny Samfund, være et virkeligt alternativ til det bestående samfund. Igen påpegede han, at nogle venstreorienterede kredse var meget lukkede, men fremhævede specielt beatmusikken som et middel til at bryde deres sekterisme. Men samtidig så han også nødvendigheden af, at den kulturelle fløj trådte i karakter og blev mere politisk bevidst:

”De traditionelle venstreorienterede kredse har længe trængt til fornyelse, til en ansigstløftning, og på den anden side må man også indrømme, at den ungdom, som er grupperet omkring den oprørske beatmusik, snart bliver tvunget til at formulere deres oprør i mere politiske vendinger eller handlinger.”¹⁶⁷

Ole Vind, der ligeledes var en særdeles aktiv skikkelse i Det Ny Samfund, redegjorde i tre lange essays i Superlove i løbet af 1969, ”Pilgrimme og Samaritanere” fra januar, ”Beatmyten” fra juni og ”Oprørets myte” fra september, for sin forståelse af ungdomsoprørets potentialer og problemer.

Udgangspunktet var at fløjkrigen havde gjort Det Ny Samfund handlingslammet, på trods af at formålet netop var at samle kræfterne på venstrefløjen. Ole Vind betegnede fløjene ”de socialistiske pilgrimme”, der var de erfarne venstreorienterede fra traditionelle politiske organisationer og ”de barmhjertige samaritanere”, der var de nye uorganiserede ungdomsoprørere.¹⁶⁸ De to fløje repræsenterede henholdsvis ”aktivismen” og ”hash-beatkulturen”¹⁶⁹, og de kæmpede for henholdsvis en social og en mental revolution. Men ifølge Vind var de grundlæggende et udtryk for det samme oprør. Det skyldes at de begge havde et livsbehov, som verden ikke kunne eller ville tilfredsstille, blot var det to forskellige steder de gennembrød kulturens grå horisont. Således var fysiske angreb på institutioner eller bygninger det samme som at angribe bevidstformer og oplevelsesmuligheder:

”Oprøreren råber, hvad enten det er i en beatsang eller med en brosten: Vi er ikke og vi vil ikke være af den verden, vi er døet ind i, vi vil ha en anden verden, hvor der er plads til det som findes i os. – Oprøreren forlanger en ny virkelighed”¹⁷⁰

¹⁶⁶ Leif Varmark: ”Det Nye Samfund”, Superlove nr. 12, okt. 1968.

¹⁶⁷ Ibid..

¹⁶⁸ Ole Vind, ”Pilgrimme og Samaritanere”, Superlove, jan. 1969.

¹⁶⁹ Ole Vind, ”Oprørets myte”, Superlove, sep. 1969.

¹⁷⁰ Ibid..

Eller som her:

”Der er ingen forskel på festen i Hit-house og demonstrationer foran ambassader, det er politik at spille beatmusik som det er politik at kaste sten.”¹⁷¹

Som citaterne viser betragtedes det at spille beatmusik, i sig selv, som en politisk og revolutionær handling, der kunne sidestilles med enhver demonstration, fordi den var et udtryk for et oprør. Men bevægelsens dominans af ”pilgrimme”, var problematisk, fordi ungdomsoprøret i Vinds optik i første omgang ikke handlede om utopier, strategier eller aktivisme. Men derimod om en ny livsholdning – en indre mental revolution. Så på trods af talen om samling, så var Vinds sympatier klart på den kulturelle fløj, hvor det var nødvendigt først at knuse den indre kapitalistiske tænkemåde og struktur, hvorefter samfundets kapitalistiske system kunne stå for skud. I forhold til den indre revolution, havde beatmusikken en afgørende rolle som formidler og inspirator:

”Vi har ingen bibler, men nok en religion: vores myter synges af beatmusikkens udøvere: myter er ikke strategi og anvisning af vejen til paradys, som pilgrimmenes bibler, men simpelthen hele vor erfaring og virkelighedsopfattelse. Lytter man til beatmusikken vil man se og høre hvilke erfaringer vi har at tilbyde.”¹⁷²

Således stod beatmyterne ifølge Vind i modsætning til pilgrimmenes politiske bibler, der byggede på utopier og fastlåste dogmer. Beatsange derimod kunne betragtes som myter i en religion, hvor den unge oprører kunne hente identifikation og inspiration, fordi beatsangene besad ungdomsoprørets kerne og sjæl. De dybeste erfaringer som myterne udtrykte, kom stærkest til udtryk i sange af Bob Dylan, Janis Ian, The Doors og The Beatles. Her var det centrale, det enkelte individs ensomhed, isolation, angst og usikkerhed, affødt af det kapitalistiske kulturs mangel på fællesskab, åbenhed og tillid. Hvilket var bagsiden af samfundets frihedsideal; idealet om den enkeltes frie selvudfoldelse:¹⁷³

”Beatmusikken er oprørets kunst. Det er meningsløst at spørge om musikkerne er mediebevidste elektriske børnelokkere eller de er erotiske jesusser. De er kunstnere, de er levende mennesker og de forener mennesker ved at digte i musik og billeder alle kender, om de uendeligt mange dagligdags situationer hvor mennesker står overfor hinanden og skal kommunikere, fra blik der mødes til hænder, hud og nerver der oplever hinanden. [...] Sangene er ikke lyrik, der beskriver stemningsbruset i sjælen men myter. Myterne er levende, den slår rod i tilhørerens egen sjæl og suger næring

¹⁷¹ Ole Vind, ”Pilgrimme og Samaritanere”, Superlove, jan. 1969.

¹⁷² Ibid..

¹⁷³ Ibid..

*af hans egne oplevelser og erfaringer og vokser og skaber noget uanet nyt hver gang den opfattes. – beatmusikken er folkelig brugskunst for de unge og samtidig det sted hvor ungdomsoprøret røber sin inderste sjæl.*¹⁷⁴

Beatsangene udtrykte et håb om, at man gennem den kollektive ånd kunne overvinde individualismen og ensomheden. Ifølge Ole Vind formidlede beatmusikken disse erfaringer, der kunne inspirere til et opgør med de unges indre mentale barrierer. I kraft af at sangene fungerede som myter bidrog de også til, at de unge bearbejdede egne erfaringer og skabte en ny livs- og verdensopfattelse. Han påpegede yderligere at hvis beatmusikken suppleredes med et vist hashforbrug, kunne man opnå en større selverkendelse og indsigt i egne reelle behov og følelser. Det kunne føre til øget kommunikation og handling i forhold til andre mennesker, og manifestere sig i et opgør med kulturens friheds- og uafhængigheds ideal, og dannelse af kollektiver og storfamilier.¹⁷⁵ Herigennem skabtes en ny verden bygget på et fællesskab af kærlighed, åbenhed og tillid. Som citatet desuden viser, var Ole Vind tilsyneladende træt af den kommercielle og popkulturelle fokusering på beatmusikken, der degrederede kunstnerne, ideerne og budskaberne bag beatmusikken til udelukkende at handle om indholdsløs hedonisme, folkeforførelse og kalkuleret kommerciel udnyttelse af ungdommen. Vind insisterede på at fremhæve beatmusikkens kunstneriske og revolutionære potentialer, og så bl.a. de sanselige og erotiske elementer som en afgørende integreret del af kulturen. Således ophøjede han beatsange til myter, som indgik i en større fortælling, og kunne have nærmest spirituel betydning i forhold til at skabe selvindsigt og erfaring.

Som Leif Varmark opfordrede Ole Vind, på trods af divergerende holdninger, til samling i Det Nye Samfund, idet der var brug for alle erfaringer. Det krævede tillid og *”fællesskab og solidaritet indadtil”*, som Vind konkluderede i januar 1969.¹⁷⁶

En anden beskrivelse af splittelsen i Det Ny Samfund kom til udtryk i artiklen *”Blomsterbørn og stivnakker – en fiktiv diskussion”* af Mikael Hagen i bladet *”Det Ny Samfund”* 1970.¹⁷⁷ Her refereredes til et fiktivt møde i foreningen, hvor to stikkere fra politiets efterretningstjeneste sad og frydede sig over uenigheden, der gjorde foreningen ufarlig:

¹⁷⁴ Ole Vind, *”Oprørets myte”*, Superlove, sep. 1969.

¹⁷⁵ Ibid..

¹⁷⁶ Ole Vind, *”Pilgrimme og Samaritanere”*, Superlove, jan. 1969.

¹⁷⁷ Mikael Hagen var aktiv i Det Ny Samfund og bibliotikarstuderende.

”Ebbes fløj [blomsterbørnene] kan blive farlige hvis de lærer organisation og økonomi og holder op med at flippe ud. Deres festivaler er uden politisk indhold og giver sjældent overskud pga. den løse struktur eller mangel på struktur og solidaritetsfølelse. Alle gør præcis hvad der passer dem. De mangler totalt selvdisciplin og kollektiv hensynstagen. Men det er den farligste fløj alligevel fordi den har nye initiativer som vi ikke helt let kan gennemskue og som vi ikke har opbygget metoder til at modarbejde. Den nye livsstil breder sig som bare fanden og angrebene kommer uventede på helt nye felter...”¹⁷⁸

Der var tale om en selvkritisk og humoristisk beskrivelse af Det Ny Samfunds manglende sammenhængskraft. Hos Hagen var sympatien hos den kulturelt orienterede fløj, hvis potentiale var stort, fordi den var uforudsigelig og vital og samtidig opnåede stadig større tilslutning. Problemet var, at denne fløj var blottet for økonomiske og organisatoriske evner, som fandtes på ”stivnakkernes” (den politiske) fløj. Med tilfredshed sluttede en af spionerne med at konkludere at *”Splittelsen og ensidigheden hindrer revolutionen”*. Derimod hvis de arbejdede sammen og lærte af hinanden kunne det blive rigtig farligt.

I Superlove april 1969 skrev Jesper Hoffmeyer ligeledes et indlæg, der talte for en samling af den kulturelle og politiske del af ungdomsoprøret.¹⁷⁹ Det krævede blot sammenhold imod den prostitution det kapitalistiske system tvang folk ud i. Hippierne havde nægtet prostitutionen ved at vende ryggen til samfundet, og studenterne havde bekæmpet det gennem systemet:

”Det der får os til at gøre noget, det er ting som beatmusikken – det der får os til at gøre noget, der hjælper, det er den politiske bevidsthed. De to påvirkningsmetoder er bare to typer opfordring til handling. Den ene er ikke god, den anden dårlig – de er begge gode, begge nødvendige, adskillelsen mellem dem vil risikere at uskadeliggøre os. Hold sammen venner.”¹⁸⁰

I en længere artikel i Superlove marts 1969 mente han, at beatmusikken skulle bruges i forbindelse med happenings og aktioner. Her skulle systemets tolerancetærskel sættes på prøve og i sidste ende vise sit sande voldelige ansigt, hvilket kunne generere sympati i befolkningen.¹⁸¹ Han foreslog, at man til Københavns universitets årsfest kuppede arrangementet og holdt sin egen festtale, og derefter festede med beatmusik, dans og rygning, og blot ventede på at myndighederne gik over stregen.¹⁸²

¹⁷⁸ Artiklen var også bragt i bladet ”Det Ny Samfund” nr.11, 1970.

¹⁷⁹ Jesper Hoffmeyer var uddannet biokemiker fra 1967 og bl.a. aktiv i partiet VS.

¹⁸⁰ Jesper Hoffmeyer, ”Frihed”, Superlove, nr. 18, april 1969.

¹⁸¹ Jesper Hoffmeyer, ”Vold”, Superlove, marts 1969.

¹⁸² Ibid..

Jan Michaelsen – Superloves gæsterevolutionære

Den revolutionære aktivist Jan Michelsen var, udover enkelte læserbreve, ene om at repræsentere den aktivistiske fløj, i det kulturelt orienterede undergrundsblad Superlove (Michaelsen havde artikler i både Superlove og Wheel).¹⁸³ Gennem mange artikler, argumenterede han for den væbnede revolutionære kamp, og så ungdomsoprøret og beatmusikken i dette lys. I Superlove blev han i 1968 og 1969 beskrevet som gæsterevolutionær, og bladet gav ham ved flere lejligheder spalteplass. I marts 1968 skrev han om generationskampen, hvori det hævdedes at klassekampen var afløst af en kamp mellem generationerne – den rebelske ungdom imod den reaktionære ældre generation.¹⁸⁴ Altså en forståelse af ungdomsoprøret som en samlet enhed. Senere i decembernummeret af Superlove 1968 forklarede han, at generationsklassekampen skulle kæmpes via aktionen.¹⁸⁵ Her talte han for en voldelig revolution og mente at de fredelige demonstrationer kun var til systemets fordel: *"På længere sigt vil anvendelse af revolutionær vold give resultater og fremme spændinger i samfundet som er de objektive betingelser for en revolution"*.¹⁸⁶ Men samtidig krævede det sympati hos masserne, hvorfor aktionerne skulle nøje udtænkes og vurderes. Men efter denne artikel lavede Superloves redaktør George Streeton et interview med Jan Michaelsen under overskriften *"Aktivisten"*.¹⁸⁷ Her stod det klart, at Superloves redaktør ikke delte Michaelsens holdninger om en voldelig revolution, selvom de var helt enige om endemålet – individets frigørelse. Ligeledes formulerede Michaelsen i følgende citat, at de var helt enige om målet, hvorimod de er totalt uenige i forhold til hvilken strategi og hvilke midler der skulle tages i brug. Han sagde, at det *"... drejer sig om at skabe nye mennesker, skabe nye positive og lykkelige mennesker, ikke ved stille meditation eller shit-rygning, men gennem revolutionær handling"*.¹⁸⁸ Men det stod klart at Michaelsen mente, at det først var realistisk at skabe nye lykkelige mennesker når revolutionen var gennemført. I modsætning hertil mente Streeton, at han ikke ville dikteres noget af andre. Dog fandt de afslutningsvis en vis enighed og forsonlighed i samtale om beatmusik.

¹⁸³ Aktiv på den yderste venstrefløj. Stifter af "Revolutionær Aktion" oktober 1968, der var *"en platform for den revolutionære del af ungdommen"* (Superlove nr. 16, februar 1969, s.23), bl.a. imod den kommercielle udnyttelse af ungdomskulturen, og senere optaget som fraktion i Det Ny Samfund. Oprettede aktionsgruppen af 7. maj 1969 i modstand mod fremvisningen af den patriotiske amerikanske film *"De grønne djævle"*, med John Wayne i hovedrollen som amerikansk soldat i Vietnam. Det førte til relativt voldsomme gadekampe mod "De vilde engle". Aktionsgruppen kæmpede bl.a. sammen med KUF (Kommunistisk ungdomsforbud) ledet af Gotfred Appel (Knudsen 2007, s.100-108).

¹⁸⁴ Jan Michaelsen, *"Den nye klassekamp"*, Superlove nr. 5, marts 1968.

¹⁸⁵ Jan Michaelsen, *"Aktion"*, Superlove nr. 14, dec. 1968.

¹⁸⁶ Ibid..

¹⁸⁷ George Streeton interview med Jan Michaelsen, *"Aktivisten"*, Superlove nr. 15, jan. 1969.

¹⁸⁸ Ibid..

Jan Michaelsen mente, at beatmusikken var det væsentligste kommunikationsmedie for den nye ungdomskultur, og idet den fungerede på internationalt plan, var den meget værdifuld. Men problemet var at grupperne sjældent var revolutionære nok. På spørgsmålet om hvorvidt beatmusik var politik svarede Michaelsen følgende:

*”Der findes visse politiske og vel nok også revolutionære grupper, men der er meget få. De fleste andre grupper er ikke politiske i direkte forstand, men derimod indirekte, fordi de udgør en opposition til den borgerlige kultur.”*¹⁸⁹

Michaelsen mente altså, at på trods af beatgruppernes manglende revolutionære ånd, så havde de en vis revolutionær nytteværdi, fordi den stod i opposition til den borgerlige kultur. I samtalen var det tilsyneladende fællesskabet omkring beatmusikken der forenede de to. Streeton mente dog at beatmusikken handlede om noget andet end den forudgående politiske diskussion, hvilket Michaelsen egentlig afviste, da han mente at beatmusik var politik. Men Streetons spørgsmål afslørede at de forlod den anstrengende diskussion for at tale om beatmusikken.

Jan Michaelsens forhold til Superlove syntes herefter at blive stadig mere anstrengt, og i et læserbrev fra april 1969, med overskriften *”Vær på vagt for plastik revolutionen”*, blev bladet anklaget som værende plastik-revolutionært.¹⁹⁰ Han udtrykte skuffelse over Superloves manglende opfyldelse af egne intentioner om at være en fri presse og medie for minoritetsgrupper. Han følte sig forbigået af redaktionen. I en leder fra maj samme år blev det fastslået, at man ikke delte Michaelsens synspunkter. Beskyldningen om at være et plastik-foretagende afvistes med henvisning til at de intet overskud havde, og hvis det var tilfældet, ville man tage til Kina og lave en piratradio, der spillede beatmusik.¹⁹¹

Men Superlove blev herefter genstand for flere plastik-revolutionære beskyldninger. I et læserbrev i Superlove fra maj 1969, blev bladet bedt om at redegøre for overskud og fordeling, i relation til bladets mistænkeligt mange artikler angående det kapitalistiske samfunds korrupte småborgerlige opbygning og tilstand.¹⁹² Igen i november 1969 blev Superlove i et anonymt læserbrev beskyldt for, at have mistet sin revolutionære gnist, og kun appellere til flippede hippier. Læseren mente, at

¹⁸⁹ George Streeton interview med Jan Michaelsen *”Aktivisten”*, Superlove nr. 15, jan. 1969.

¹⁹⁰ Superlove nr. 18, april 1969.

¹⁹¹ Under overskriften *”Plastik hvad?”*, Superlove, nr. 19, maj 1969.

¹⁹² Læserbrev indsendt af Torben Hansen og Per Lauritzen Århus C., Superlove, nr. 19, maj, 1969.

Superlove var inde i en ekstrem borgerlig udvikling, og der opfordredes til boycot.¹⁹³ I et andet læserbrev fra januar 1970 var endnu en beskyldning for at være blevet borgerlig.¹⁹⁴ Begrundelsen var, at Superlove blev solgt i stort antal Thy, bl.a. i Brugsen, og fordi alle på nær læserbrevsskribenten selv, var borgerlige, måtte bladet være borgerligt.

I lighed med debatten i Superlove mellem Jan Michaelsen og George Streeton, opstod en heftig debat i undergrundsbladet Wheel. Redaktionen i Wheel, repræsenteret ved Erik Kramshøj, havde i en leder undtagelsesvis omtalt ungdomsoprørets eller undergrundens to fløje ”...*en militant politisk og universal human gruppe*...”.¹⁹⁵ Han skrev, at fløjene kunne lære noget af hinanden, hvis altså ungdomsoprøret og sand socialisme havde noget med hinanden at gøre. Samtidig kritiseredes Jan Michaelsen for at have betegnet beatmusikken som *vores* musik, hvorved han kom til at ”*hylde det ejendomsrettighedsprincip, som netop han skulle bekæmpe*.”¹⁹⁶

I Wheel nr. 10 tog Jan Michaelsen til genmægle over for det, han kaldte ”*flipledere*”. Han mente den glimrende illustrerede konflikten mellem et bevidst, politisk ungdomsoprør og det mere uartikulerede kulturelt formede ungdomsoprør, og spørgsmålet om beatmusikkens politiske rolle.¹⁹⁷ I modsætning til tidligere, mente Michaelsen nu, at beatmusik ikke var interessant i sig selv, men kun dens rolle i forhold til revolutionen. Med henvisning til et Mao-citat mente han, at beatmusikken var et produkt af oprøret, og at beatmusikkens videre udvikling ville være betinget og afhængig af ungdomsoprørets udvikling. Man kunne nemlig ikke analysere beatmusikken, uden samtidig at analysere de økonomiske og politiske faktorer, som bestemte beatmusikkens karakter og udvikling. Derfor mente Michaelsen, at Wheels adskillelse af politik og beatmusik var helt forkert, og udtryk for en småborgerlig liberalistisk holdning. Samtidig fastslog han, at hvis der ikke skete en udpræget politisering af beatmusikken, var den dømt til at udvikle sig til en ny afart af bourgeoiserkunst. Desuden beskyldte han Wheel for at være solidarisk med de såkaldte plastikrevolutionære, fordi de gav gratis reklame til ”*fupforetagender som SBA og Walther Klæbel*”.¹⁹⁸

¹⁹³ Anonymt læserbrev, Superlove nr. 28, 16-30 nov. 1969.

¹⁹⁴ Læserbrev fra Evan Vestergård i Thisted, Superlove nr. 30, 1-15 jan. 1970.

¹⁹⁵ Leder ved Erik Kramshøj, Wheel nr. 8, 1969.

¹⁹⁶ Ibid..

¹⁹⁷ Jan Michaelsen, Wheel nr. 10, 1969.

¹⁹⁸ SBA var tidens største musikbookingbureau. Walther Klæbel var kendt manager, pladeproducer og koncertarrangør.

I Erik Kramshøjs modsvar i samme blad, påpegedes det at musikkens brede accept betød, at den var for alle og ikke kun de revolutionære. Samtidig var alle beatorkestre dybt infiltreret i og afhængige af den kapitalistiske verden. Dernæst mente Kramshøj, at påstanden om at beatmusikken var et følge af ungdomsoprøret savnede argumenter, idet den strengt socialistiske form for ungdomsoprør kun var en del af et større ungdomsoprør.¹⁹⁹

I næste nummer af Wheel beskrev Jan Michaelsen i en længere artikel sin opfattelse af beatscenen, beatmusik og ungdomsoprør, med udgangspunkt i Mao-citater og marxistisk ideologi. Først og fremmest var Wheel og de ”*pseudointellektuelle beatanmeldere*” i Danmark småborgerlige. Han mente, at de betragtede beatmusikken på det borgerlige samfunds præmisser. Derimod skulle de analysere beatmusikken som produkt af ungdomsoprøret udvikling.²⁰⁰ For Michaelsen havde ungdomsoprøret i første omgang været rettet mod kvalitative forandringer, hvorfor det kun havde manifesteret sig på det kulturelle plan. Oprørsbevægelsen havde stået i modsætning til det bestående samfundssystem, på alle punkter, og havde udviklet nye former for tankegange, adfærdsmønstre, påklædning, traditioner, kultur og kunst. Beatmusikken opstod derfor som en rebelsk massekultur, der gik imod borgerskabets kultur. For Michaelsen var beatmusikken derfor i sit udspring og i sin samfundsmæssige rolle revolutionær, og tjente samtidig som et meget vigtigt kommunikationsmiddel for oprøret:

*”Det vigtigste formål med beatmusikken må være, at den er et middel i den revolutionære kamp. Dette må være det primære. Alt andet må være sekundært.”*²⁰¹

Afslutningsvis skrev Jan Michaelsen, at han ikke troede på ideen om et parallelsamfund, som var en direkte kritik af foreningen ”Musik og Lys” i Det Ny Samfund. Han mente at foreningen blot var udtryk for en ny kapitalisme. I stedet skulle man angribe systemet direkte.²⁰² Men hvordan det nærmere skulle ske var ikke så entydigt. En yderligere politisering af beatgruppernes tekster var nærliggende, men de måtte ikke, med en Mao-formulering, forfalde til plakat og parolekunst. Dernæst måtte man rette skytset mod de kapitalistiske forretningsmænd der tjente mange penge på beatmusikken. Selv boykottede Michaelsen koncerter arrangeret af SBA og Walther Klæbels Bookingbureau.

¹⁹⁹ Erik Kramshøj, Wheel nr. 10, 1969.

²⁰⁰ Jan Michaelsen, Wheel nr. 11, 1969.

²⁰¹ Ibid..

²⁰² Ibid..

I Politisk Revy i december 1970 skrev Jan Michaelsen artiklen ”Op i røven med den reaktionære beatmusik”, hvor det stod klart, at han havde opgivet håbet om beatmusikkens revolutionære potentiale kunne udfries, sådan som beatscenen så ud.²⁰³ Beatmusikkerne var ikke revolutionært indstillet, og alle de store beatgrupper var købt af pladeindustrien og nassede på revoltetekulturen. Beatmusikkerne havde gjort sig rige på ungdommens bekostning og spillede på systemets præmisser. Herved var musikens politiske funktion tilsyneladende blevet at tjene den bestående samfundsstruktur. Dernæst var revolutionen hæmmet af, at alt for meget tid og energi var blevet kanaliseret ud i beatmusikkens æstetik og passive nydelse. Selv politiske bands som amerikanske Country Joe and the Fish, med revolutionære budskaber, inspirerede ikke længere til politisk handling blandt unge. Han skrev retorisk:

”Bliver de næste lommepenge brugt til at købe Lenins bøger og benzin til Molotovcocktails, eller på at købe Country Joe’s nye LP”²⁰⁴

Men alligevel mente Jan Michaelsen at beatmusikken var afgørende for revolutionen, fordi den var et dominerende og bredt appellerende medium:

”Men på grund af sin masseudbredelse og popularitet kan beatmusikken virke som revoltens agitatoriske murbrækkere. Det må være beatmusikkens politiske funktion at motivere og opfordre til revolte og revolutionær handling.”²⁰⁵

Vejen frem var derfor at bekæmpe og afsløre ”beatkapitalisterne”, og gøre op med illusionerne, fordi den politiske kamp nødvendigvis også måtte føres på det kulturelle område.

Som det fremgår af artiklerne fra starten af 1968 til slutningen af 1970 udvikledes Jan Michaelsens syn på beatmusikken til at blive stadig mere kritisk. Han blev stadig mere bevidst om beatscenens mangler. Alligevel erkendte han at musikken var nødvendig som revoltens agitatoriske murbrækker. Hans tilstedeværelse i Superloves spalter viste hvor rummelig miljøet var, og hvorledes de betragtede sig som en del af det samme oprør. Men samtidig blev forholdet stadig mere anstrengt, jo mere diskussionen handlede om hvilke midler, der skulle tages i brug i forhold til en realisering af oprøret. I undergrundsbladene stod Michaelsen relativt alene med sine synspunkter, men han havde ligesindede i det mere politisk orienterede miljø. Men de formulerede sig sjældent i disse

²⁰³ Jan Michaelsen, ”Op i røven med den reaktionære beatmusik”, Politisk Revy nr. 162, dec. 1970.

²⁰⁴ Ibid..

²⁰⁵ Ibid..

magasiner eller om beatmusikken i det hele taget. Men som de næste afsnit viser så fik hans synspunkter stadig større opbakning blandt ungdomsoprørerne.

Opsamling

I dette afsnit har jeg redegjort for ungdomsoprørernes diskussioner omkring oprørets mål og midler, og hvilken rolle beatmusikken spillede heri. Det er karakteristisk at oprørerne benyttede en meget enslydende retorik omkring oprørets utopier og mål, der relaterede til ord og begreber som revolution, frigørelse og et nyt samfund, samt forestillingen om at skabe nye, positive og lykkelige mennesker. Hvad der indholdsmæssigt lægger bag disse begreber er uklart, og bliver ikke konkretiseret nærmere, men den enslydende retorik skaber tilsyneladende en fornemmelse af at være en del af et fællesskab med en fælles mission. De opfattede sig som en del af den samme kultur, der havde det samme mål, hvorfor deres protest var en del af det samme oprør. Derfor taltes der om hinandens nødvendighed og om at skabe samling og forsoning, hvadenten man var politisk eller kulturelt orienteret oprører. Debatten i sig selv, kan også ses som et udtryk for et ønske om at nå hinanden, i det de var tvunget til at formulere sig og sine standpunkter. Etableringen af Det Ny Samfund var netop et udtryk for denne overbevisning, som mange af kilderne også refererer til. Uenigheden handlede derimod om praktiseringen af revolutionen, og hvordan relationen mellem det ydre eller indre revolution skulle afvejes, hvorfor de også var uenige om hvilke midler der skulle tages i brug. Modsætningen står klarest i artiklerne af Ole Vind og Jan Michaelsen. Ole Vind mente, at som udgangspunkt var den indre revolution og opgøret med de indre kapitalistiske tankesæt nødvendig, før man kunne ændre samfundet. I den proces spillede beatmusikken en afgørende rolle som inspirator, formidler og som redskab til at de unges kunne opnå en ny selvindsigt og virkelighedsopfattelse. Modsat mente Jan Michaelsen at samfundsomvæltningen var forudsætningen for at skabe nye, positive og lykkelige mennesker. Her skulle beatmusikken udelukkende fungere som formidler af politiske budskaber, og havde i kraft af sin popularitet en stor gennemslagskraft, der gjorde den velegnet som agitatorisk murbrækker. Når man ser på hvad de skriver om splittelsen, så er det klart at alle er enige om at den er problematisk. Men nogle er mere forsonlige end andre. Eksempelvis står Ole Vind meget klart på sit kulturelt orienterede standpunkt og levner ikke meget plads til forhandling. Samme manglende forhandlingsvillighed gælder Jan Michaelsen. Andre skribenter synes knapt så stålsatte og påpeger at de to fløje har meget at lære af hinanden. De politisk orienterede kunne bidrage til at skabe struktur og organisering, og de kulturelt orienterede venstrefløj havde derimod bred appel specielt på baggrund af beatmusikken,

der samtidig kunne inspirere til at føre den politiske og ideologiske kamp på helt nye arenaer. Det synspunkt gælder især de kulturelt orienterede skribenter Leif Varmark, Jesper Hoffmeyer og Mikael Hagen.

Når man skal beskrive splittelsen i ungdomsoprøret, er det nærliggende umiddelbart at beskrive det i modsætningsforholdet mellem en kulturelt og en politisk orienteret position, eller de såkaldte livsstilsradikalister og de politiske aktivister. Men som Leif Varmark giver udtryk for i sommeren 1968, så er det væsentligt at påpege at den kulturelt arbejdende venstrefløj og den politiske venstrefløj generelt var på bølgelængde, hvorimod modsætningsforholdet stod til de lukkede og militante kredse på den politiske venstrefløj. Denne lukkethed betød formentlig, at Jan Michaelsen var den eneste repræsentant for denne gruppe i disse magasiner. Dernæst var deres interesse for beatmusik formentlig også sparsom, hvilket Varmark også konstaterer. Men dette synes at ændre sig, da det standpunkt som Jan Michaelsen står for får stadig større opbakning blandt ungdomsoprørerne, hvilket de følgende afsnit vil afsløre.

Dagen derpå – status 1970

I dette afsnit belyses hvad ungdomsoprørets udvikling betød for holdningen til beatmusikken og beatscenen, og hvilke diskussioner det affødte. I løbet af 1969 begyndte mange af diskussionerne omkring beatmusikken og ungdomsoprøret at være præget af en mere kritisk stillingtagen til kulturen. Hvor fløjkrigen byggede på en debat mellem to relativt veldefinerede fløje, omhandlende oprørets retning, mål og midler, så byggede denne diskussion på en selvkritik og selvransagelse i forhold til projektet og dets mangler.

Både i dagbladene og undergrundspresen begyndte beatskribenterne omkring 1970 at beklage sig over ungdomskulturens stilstand og beatmusikkens krise.²⁰⁶ I Superlove stod i foråret 1970 om ”kedelige tendenser” til at hænge fast i det samme spor, og at man ikke følte den samme energi til at lade bladet fortsætte.²⁰⁷ Specielt havde bladet et problem med den stadig større politisering af ungdomsoprøret. Der var folk der ville ”erstatte hjertet og sindet med næven og støvlen, og tilbede geværet i stedet for menneskets fornuft”.²⁰⁸ Superlove mente stadig, at ”guitaren er mægtigere end geværet”.²⁰⁹ Bladet holdt pause henover sommeren, og udgav kun tre numre det følgende efterår, hvorefter bladet ophørte med at eksistere. Andre kilder taget i betragtning, synes ”fløjkrigen” dog ikke at være den udbredte opfattelse af årsagen til resignationen.

Derimod synes en udbredt årsag at være en fornemmelse af, at eksperimentet ikke var forløbet som man havde håbet, og at resultaterne var udeblevet. Den umiddelbare begejstring over de nye muligheder, var erstattet af en bevidsthed om virkelighedens realiteter. De store forventninger om åbenhed og tillid var tilsyneladende ikke indfriet. Et tidligt eksempel herpå, var et læserbrev fra marts 1969 i Superlove, underskrevet af ”bl.a. Ole Grünbaum”, om en koncert i Forum.²¹⁰ Forestillingen om fællesskabet og symbiosen mellem musik og publikum eksisterede ikke, og i stedet var publikum vidne til et imponerende, men passivt show:

”Tusinder af mennesker forsamlet i indsigt af fællesskab. Vi var fælles om at se lyset og høre musikken. Når orkestrene skiftede spillede højtalerne. Der var mørkt, for vi

²⁰⁶ Se eksempelvis Lederen i Superlove nr. 32, 1-15. feb. 1970. ”Der er meget, der tyder på, at rockmusikken er midt i en kriseperiode, ikke kun herhjemme men også i USA og de andre vestlige lande, hvor den har vundet så bredt indpas de sidste par år.”

²⁰⁷ Leder, ”En kort pause!”, Superlove, nr. 35, 1970.

²⁰⁸ Ibid..

²⁰⁹ Ibid..

²¹⁰ Bandets navn var Joy nr. 2. Dets oprindelse er mig ukendt?

skulle se lyset og orkestrene. Vi ku' lige skimte hinanden. Vi gjorde ingen større forsøg på at kontakte hinanden, vi er jo så vant til det fra skolen og sporvognene. Gik hjem og drømte om hvad så mange beautiful people ku' ha' gjort med hinanden, hvis de havde fået en chance."²¹¹

I september 1969 skrev en læser i Superlove at revolutionen var langt væk, fordi kærligheden og kommunikationen manglede. Beatmusikken og beatfolket var blevet mainstream, og adskilte sig ikke fra resten af samfundet. Forestillingen om beatmusikken som grundstenen i en alternativ kultur funderet på kærlighed var rent blændværk:

"Kommer man så til et beatarrangement som sidst i Falkonercentret. Ja, så er vi ikke mere en minoritet, men flere tusinde. Vi er også holdt op med at opføre os som en minoritet. Kludene og håret gør ingen forskel. Hele lortet kunne for min skyld ryge ad helvede til når jeg ser den måde vi opfører os på. Skide kolde ansigter. Kliker. Det er gennemsnitsdanskeren i forklædning. Ikke andet end en forpulet gennemsnitsdansker. Og hvis revolutionen er kærlighed, er revolutionen død før den startede."²¹²

Det var samtidig karakteristisk, at beatskribenterne begyndte at gøre status og reflektere over de tidligere års begivenheder, samt tale i datid om beatmusik og ungdomsoprør. Beatkulturens tilstand blev i 1970 sat op mod de kvaliteter, den havde bare et par år før. Det var en udbredt opfattelse, at musikken i begyndelsen havde været det eneste man samledes om, og man havde åbnet sig foran musikken, og fået nye visioner med musikken. Det man havde haft til fælles var noget klart og noget entydigt.²¹³ Som eksempelvis Ole John udtrykte det i marts 1970:

"Beatmusikken var vores samlingspunkt, den var vores religion, men det er jo forbi [...] Måske er det bare den kollektive oplevelse der er tilbage."²¹⁴

Peter Ørting²¹⁵ skrev i Superlove september 1970 et længere essay "Undervejs", som ligeledes gjorde status over ungdomsoprøret. Der havde været tale om en tid hvor beatmusikken var det hele:

"Beatmusikken var en religion: Gud en elektrisk guitar og beatmusikken dens profeter."²¹⁶

²¹¹ Læserbrev underskrevet af "Bl.a. Ole Grünbaum", Superlove, marts 1969.

²¹² Læserbrev af Uno Kruger, Superlove nr. 24, 15-30 sep. 1969.

²¹³ Se samtale mellem Arne Würgler om Ole John, "Ole John og Arne Würgler", Politisk Revy nr. 144, 20. marts 1970. Citatet er af Arne Würgler.

²¹⁴ Ibid..

²¹⁵ Peter Ørting var militærnægter i Studenterrådet i København, og blev senere freelancejournalist i Danmarks Radio, på baggrund af programmet "På talefod med ungdomsoprøret". Var desuden musiker i "De Fortabte Spillemand" (debut 1971).

²¹⁶ Peter Ørting, "Undervejs", Superlove nr. 36, sep. 1970.

Men det var et eventyr, der nu var forbi. Der var en klar fornemmelse af, at der manglede fornyelse på beatscenen. Der var kun tale om gentagelser, blot i nye sammenhænge. Den ønskede forandring (som i øvrigt kun var blevet beskrevet vage i utopiske vendinger) var udeblevet, og man var ved at erkende, at beatmusikken ikke var revolutionær. For det etablerede system stod stadig lige så sikkert som tidligere. Ørting skrev:

*”Vi lavede oprør, og oprøret var i musikken. Men pladerne bliver ved med at dygne sig op på bordet omkring mig. Jeg kan blive ved med at gå til koncerter, der bliver lavet nye film, nye interviews, og imens kører hele systemet upåvirket videre. Der er noget galt... men der er også noget undervejs...”*²¹⁷

Men samtidig havde Ørting en forventning om at kulturens visioner kunne føres videre i en mere omfattende politisk kamp. Håbet om forandring var således stadig helt intakt, blot skulle den livstilsorienterede position redefineres. Men yderligere præciseringer af hvad denne kamp bestod i kom ikke yderligere til udtryk.

Beatkrisen – ”egotrip og koksere”

Samtidig begyndte Arne Würgler, der var bassist i beatgruppen Burnin Red Ivanhoe, og senere medstifter i beatgruppen Pan, at blande sig aktivt i debatten om beatmusikken fra slutningen af 1969, som beatskribent i Politisk Revy. Grundlæggende mente Würgler, at festen var forbi, og var skuffet fordi ungdomsoprøret ikke blev, som han forestillede sig:

*”Det er ligesom dagen derpå, dagen efter den store fest, hvorom du nu tåget erindrer, at en lang række ydre grænser blev nået: dumhed, vildskab, udygtighed, fremmedhed, frygt, glæde og en hel masse andet”*²¹⁸

For Würgler var beatmusikken et udtryk for en stærk frihedstrang der endog var revolutionær. Men samtidig betød den en frihed til at dyrke egotrippet, hvorved beatkoncerterne ikke gav den ønskede følelse af sammenhørighed og åbenhed:

*”Friheden betød imidlertid for mange beatmusikere rigere lejlighed til at dyrke deres personlige egotrip.”*²¹⁹

Det solistiske udtryk og egotrippet eksemplificeredes ved Jimi Hendrix, der ellers var en af kulturens store idoler:

²¹⁷ Peter Ørting, ”Undervejs”, Superlove nr. 36, sep. 1970.

²¹⁸ Arne Würgler, ”Beatmusiker i 1969...”, Politisk Revy nr. 140, 23. jan. 1970.

²¹⁹ Ibid..

*”Det er sjovt nok at Jimi Hendrix er blevet accepteret fuldt ud i en tid, hvor man taler om demokrati, åbenhed overfor hinanden og sådan noget”.*²²⁰

Arne Würgler savnede kritisk stillingstagen fra beatpublikummet side. De havde passivt fundet sig i *”at blive voldtaget af egotrippere”*.²²¹ Musikerne havde nærmest gennemført en symbolsk masturbation for åbent tæppe med deres elektriske guitarer. Samtidig var lydniveauet så højt, at man nærmest udøvede vold mod publikum. Tidligere havde Hendrix’ guitaraspil ellers fascineret, idet den afspejlede frihed, kropslighed og seksualitet, men i stedet blev den nu betragtet som vulgær. Alligevel kan man samtidig læse i bladet *”Vi Unge”*, en totalt modsat tolkning af Hendrix’ sceneshow, hvilket afspejler at positionerne kunne være stærkt divergerende.²²²

Beatkrisen kunne ifølge Würgler også finde sin årsag i ungdomskulturens stofmisbrug. Det danske beatpublikum var ifølge ham noget af det sløveste, der på trods af et bombardement af sanseindtryk gennem lysshows og suggestiv kropsmusik, bare flippede og kørte deres eget lille indadvendte hashtrip. Samtidig var Würgler ikke længere jævnaldrende med sine tilhørere. Det var kommet en ny generation af beatpublikummer, som han ikke længere følte sig på bølgelængde med. Würgler mente, at beatmusikken nu kun handlede om hvorvidt man kan lide en gruppe eller ej, og ikke om hele miljøet, eksperimentet og de revolutionære ideer.²²³ Dernæst var beatmusikken blevet udvandet og gjort harmløs, fordi den var blevet integreret i det etablerede samfund og fremstod kommerciel og uvedkommende. Würgler mente derfor, at beatmusikkerne måtte tage stilling og agere som politikere, hvis beatmusikken skulle tages alvorligt. Beatmusikkerne måtte erkende musikkens politiske side.²²⁴

Jørgen Aurvig gjorde ligeledes status i Superlove over året 1969, der med hensyn til musikalske frembringelser måtte betragtes som en milepæl i dansk beatmusikliv.²²⁵ Men beatmiljøet syntes at

²²⁰ Jørgen Aurvig interviewer Arne Würgler: *”Beatkrise”*, Superlove nr. 32, 1-15 feb. 1970.

²²¹ Ibid..

²²² Jørgen Kristiansen *”Rock igen”* i Vi Unge april 1970. Fra antologien *”Der gror aldrig mos på en rullesten”*, s. 25-26. *”Hendrix spiller ikke på sine guitarer, han elsker dem, bruger tungen, hænderne, fødderne, kroppen. En Hendrix-koncert er et samleje for åben tæppe, det har han aldrig selv lagt skjul på.”*

²²³ Politisk Revy nr. 144, 20. marts 1970. *”Ole John og Arne Würgler”*

²²⁴ Jørgen Aurvig interviewer Arne Würgler, *”Beatkrise”*, Superlove nr. 32, 1-15 feb. 1970. Arne Würgler, *”Beatmusiker i 1969”*, Politisk Revy nr. 140, 23. jan. 1970.

²²⁵ Eksempelvis udgivelser af Burnin’ Red Ivanhoe: *”M 144”*, Poul Dissing: *”Poul Dissing”* (eller populært *”Nøgne Øjne”*), Alrune Rod: *”Alrune Rod”*, Maxwell: *”Maxwell Street”*.

degenerere. Hashen havde sat sit kedelige præg på miljøet, eksemplificeret ved arrangementet ”Elektrisk jul” i Falkoner Centret den 27. december 1969:

”1200 mennesker startede med at sidde på gulvet og lytte til musikken fra scenen, og der foregik kommunikation bl.a. via klappen og tilråb. To timer senere lå alle ned, og uanset hvad der skete på scenen var der ingen reaktion. For musikerne var det som at skue ud over en koncentrationslejrs massegrav, 1200 mennesker eller flere i én stor klump, der lå totalt udkoksede og stirrede stift op i luften.

[...]

Dansk beat er kommet til en korsvej, og den må enten vælge eller blive ladet tilbage. Måske bliver 1970’erne årene, hvor ungdommen søger et nyt medie, fordi det gamle er udbrændt men der synes endnu at være mange uprøvede stier tilbage i den beatkultur vi har nu. Det er helt op til grupperne, dig og mig, om de smukke ideer beatmusikken siden sin start har været et udtryk for, skal realiseres ved en større bevidsthed overfor mediet.”²²⁶

Men samtidig er det værd at bemærke, at Aurvig mente, at beatmusikken stod ved en korsvej, hvor det handlede om at vælge. Hvad valget bestod i er uklart, men der var stadig mange muligheder.

Det sløve danske beatpublikum var igen tema for en artikel i Superlove februar 1970, igen af Jørgen Aurvig.²²⁷ Baggrunden var rockeres terrorisering af beatkoncerter, hvilket tilsyneladende var et stadig voksende problem. Parallelt til Rolling Stones koncerten i Altamont USA, bragte Superlove en artikel om den farlige kombination af ”koksere” og rockere, ved en koncert i Lyngbyhallen under navnet ”It’s Groovy”, med amerikanske Spirit og danske Jucy Luicy og Beefeaters. Artiklen handlede om hvorledes rockere terroriserede koncerten, ved at provokere dels musikerne på scenen, men også beatfolket i almindelighed:

”Hvad er der sket i de sidste måneder med det danske beatpublikum, som skulle være et af verdens bedste? Den voksende passivitet blandt mange koksede tilhørere gør dem til nemme ofre for dem, der vil udnytte dem.”²²⁸

Således var beatpublikummet blevet en passiv masse der kunne udnyttes af hvem som helst, hvad enten det er rockere eller kapitalister. Aurvig konstaterede at det næste logiske, men umoralske skridt var at bruge vold. For ville der være noget galt med en pacifist, der tilmeldte sig et godt karate-kursus? Kommentaren viser skuffelsen og desillusionen, og hvorledes den kaldte på en reaktion, og pegede mod en ny fase, som belyses i næste hovedafsnit.

²²⁶ Jørgen Aurvig, ”Dansk Beat 70”, Superlove nr. 31, jan. 1970.

²²⁷ Peter Aurvig, ”Groovy?”, Superlove nr. 32, 1-15 feb. 1970.

²²⁸ Ibid..

Beatmusikkens borgerliggørelse

I denne redefineringsproces som ungdomsoprøret gennemløb fra cirka midten af 1969, blev selve beatmusikken selvfølgelig også genstand for diskussion. Som jeg har skitseret, havde der tidligere været en udpræget overbevisning om, at beatmusikken i sin form og praksis var oprørsk, og i sig selv bar revolutionen. Samtidig blev beatmusikken genstand for stadig mere vidtgående tolkninger af musikkens kvaliteter og potentialer, i det man ville skabe en forståelse af beatmusikken der adskilte den fra resten af det kulturelle landskab. Derfor forsøgte beatkommentatorerne at stille spørgsmålstejn ved og definere et sted midt imellem finkultur og populærkultur, mellem høj og lav. Beaten skulle ikke bare være underholdning, men noget mere, den skulle være ”seriøs”.²²⁹

Centralt i denne proces var, at Long Playing pladen (LP'en) lanceredes på bekostning af singlepladen. Specielt markerede The Beatles albummet ”*Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band*” fra 1967 denne overgang, hvor det samlede værk og helheden, stod i centrum frem for de enkelte sange. Værkerne var netop hvad der optog mange af de skrivende ungdomsoprørere, fordi de udsagde noget metafysisk, storladent og generationstypisk.²³⁰ Den måde hvorpå beatkritikerne forstod beatmusikken mindede efterhånden om klassisk borgerlig æstetik.²³¹ *Sgt. Pepper* blev både et symbol på og symptomatisk for hvad der egentlig skete med beatmusikken. Fra at være foragtet af det etablerede kulturelite, på lige fod med tegneserier og science fiction, endte beatmusikken med at blive anerkendt som kunst. Selv store kulturpersonligheder, såsom komponisten Per Nørgaard,²³² kom med rosende ord, på trods af at han tidligere havde kritiseret genren voldsomt.²³³

Men paradokssalt nok mistede beatmusikken samtidig nogle af de fundamentale kvaliteter, som eksempelvis havde begejstret Carsten Grolin. Den blev mindre fysisk, hvorved den oprindelige kvalitet og tillokkelse, og foreningen af menneskets krop og sjæl gik tabt. Den tidligere uprætentiøse stil, som udgjorde et frirum, eksisterede ikke længere.²³⁴ Den praksis og form der hørte til beatmusikken, der naturligt gjorde den til noget revolutionært var fortid, fordi den var blevet for kompliceret og intellektualiseret. Det var ikke nødvendigvis det alle ungdomsoprørerne

²²⁹ Ihlemann og Michelsen 2004, s.117.

²³⁰ Lynggaard 2001, s.183.

²³¹ Ihlemann og Michelsen 2004, s.117-118.

²³² På den internationale scene trådte personer som Duke Ellington og Leonard Bernstein frem med rosende ord.

²³³ Lynggaard 2001, s.183.

²³⁴ Ibid. s.183.

var interesseret i, for skulle ungdomsoprørernes musik virkelig vurderes på det borgerlige systems betingelser og efter dens kategorier?

I forhold til denne udvikling udspaltes blandt beatkritikerne to divergerende holdninger i forhold til beatmusikken. En hvor musikken i sidste ende blev vurderet ”i og for sig selv”, og en, hvor politiske markeringer og musikkens rolle som formidler af samme stod i centrum.²³⁵ Denne spaltning på musikscenen blev beskrevet af Lasse Ellegaard i juni 1972:

”Den danske rytmiske musik er for tiden delt i to tendenser: Den æstetiske, som har nået musikalsk meget bemærkelsesværdige resultater i grupper som Midnight Sun, Coronarias Dans og Burnin’ Red Ivanhoe for nu at komme helt rundt. Og den politisk orienterede lys, musikalsk er mere simpel men til gengæld kommunikerer bredere og formidler en holdning til de sociale og politiske omgivelser. Den musik er endnu langt fra så kvalitativt vægtig som f. eks den tilsvarende svenske musik, men den er på vej til at integrere trivialmusikken med beatmusikken. Og det er vigtigt. Når man vel og mærke vil påvirke sine tilhørere med andet end blot toner.”²³⁶

Lasse Ellegaards præference var tydeligvis hos de politisk orienterede. Det konstateres således tidligt at den eksperimenterende beatmusik var død, idet den havde mistet sin politiske kraft, og var blevet til uvedkommende kunst. Hans-Jørgen Nielsen skrev allerede i juli 1969:

”Beatmusikken er blevet så avanceret og krævende og kunstnerisk bevidst, at den ikke taler til den brede ungdom længere [...] Man kan lige så godt se det i øjnene med det samme: den egentlige beatmusik er lige så stille røget ind i kulturghettoen til digtsamlingerne og maleriudstillingerne.”²³⁷

For Hans-Jørgen Nielsen betød beatkultur i begyndelsen ikke kun beatmusik, men også adfærd og holdninger. Nu var beatmusikken derimod endt med at blive for larmende, spillet af langhårede mennesker der skræmte folk væk. Således ville musikken nok udvikle sig mere og mere kunstnerisk raffineret, men ophøre med at være et samlingspunkt på tværs af socialgrupper.

”Denne musik er ikke folkets musik, ikke endnu i hvert fald. Den er kun en bestemt socialgruppes musik. Over den kommer der ingen møder i stand”²³⁸

Det var i Informations spalter typisk at beatscenens tilstand og udvikling sammenlignedes med jazzscenens, som var eksempel på en tidligere progressiv men senere politisk stagneret og

²³⁵ Ihlemann og Michelsen 2004, s.117.

²³⁶ Lasse Ellegaard, ”Biksemad”, Information, 12. juni 1972. Det skal bemærkes at artiklen er korrekt citeret, på trods af, at citatet et enkelt sted fremstår en smule uforståeligt.

²³⁷ Hans-Jørgen Nielsen, ”Rullestenkommentarer til scenen”, Information, 28. juli 1969.

²³⁸ Hans-Jørgen Nielsen, ”Mere dansk til danskerne”, Information, 10. maj 1971.

navlebeskuende scene. Som Lasse Ellegaard skrev i juni 1970, var beatmusikkens implicite politiske betydning ikke længere en selvfølgelighed. Paradokset var, at i takt med miljøets øgede italesættelse og bevidsthed om oprørets politiske betydning, var der sket en generel afmatning af oprøret. Ellegaard bemærkede at miljøet nu søgte indad, fordi folk ikke længere havde energi til at være vrede på systemet. Folk havde siden sommeren 1969 trængt til sommer og afslapning, der kom med Thy-lejren og koncerter i Fælledparken:

”I samme takt som beatmiljøet forfines og finder sine egne ben i den etablerede kulturelle struktur sker der en afpolitisering, som er ved at ende i den selvsutteri, som jazzen er endt i, og som især fremtræder i det i øvrigt udmærkede lille tidsskrift Jazz m.m.. Vi har før været inde på hvor dejligt det var dengang man ikke behøvede at snakke om beatmusikkens politiske betydning, fordi den bare var politisk. Gruppernes politisering holdt lige akkurat til den ikke gav kasse mere, publikum var politiske lige så længe man ikke snakkede om det...”²³⁹

Citatet kunne ses som en konsekvens af at beatmusikken udviklede sig og blev stadig mere intellektuel og avanceret, hvorfor den som nævnt bevægede den væk fra sit udgangspunkt. Ved at referere til Jazzen, kritiserede han den fløj, der anskuede musikken ”i og for sig selv”. Denne var netop kendetegnet ved en alliance mellem beat og jazz. Mange jazzmusikere var efter 1968 begyndt at spille beatmusik, og resultatet var typisk et kompliceret og eksperimenterende musikalsk udtryk. Med lån fra jazzen fik beatmusikken et mere traditionelt kunstnerisk præg, og den fik hurtigt etableret sine egne kriterier. Den blev mere end popmusik, og de centrale mærkater fra 1960ernes ”ekstatiske” og ”oprørske”, blev til 1970ernes ”seriøse” og ”progressive”. Musikken blev her kritiseret på baggrund af musikken, og ikke den kultur den er en del af. Alliancen mellem de to genrer blev vedligeholdt specielt i musiktidsskriftet MM.²⁴⁰ Lasse Ellegaard var i juni 1972 klar i mæglet i forhold til denne konflikt. Beatmusikkens anerkendelse og accept fra samfundets side, havde betydet en stagnering i et abstrakt-metafysisk udtryk, og finpudsning af æstetikken, og havde i sidste ende betydet, at den havde mistet sin politiske kraft. Det konstateredes ironisk at Staten musikråd og kulturministeriet som kompensation var kommet til undsætning med økonomisk støtte:

”... denne musik, som er kulmineret ved at blive officielt anerkendt dermed er borgerliggjort. Borgerskabets forhold til kunst er groft sagt nekrofil, en form for nasseri på folkets kulturelle produktion, som files til og kastreres så det passer til overklassens krav om æstetik frem for konkret indhold”.²⁴¹

²³⁹ Lasse Ellegaard, Information, 1. juni 1970.

²⁴⁰ Ihlemann og Michelsen 2004, s. 121.

²⁴¹ Lasse Ellegaard, ”Lydene radikaliseres”, Information, 2. juni 1972.

For Ellegaard var beatmusikken en del af en nødvendig fase, men var pga. af sin afpolitisering ikke længere interessant, og samtidig var den blevet anerkendt som kunst og blevet borgerliggjort.

Beatmusikken hørte til på et museum. Derimod så han en fremtid i den nye politiske rock, hvilket belyses i næste hovedafsnit.

The Who i Det Kongelige Teater

Hvorledes beatmusikkens generelle samfundsmæssige accept skulle tolkes, var vidt forskellig. The Who's beatoperakonzert *Tommy* i Det Kongelige Teater den 24. januar 1970, illustrerede konflikten omkring borgerliggørelse. Dels var beatoperaen et af datidens meget omtalte fænomener, der i høj grad handlede om at skabe en platform for anerkendelse af beatmusikken på linje med de "gamle" kunstarter.²⁴² Dels var koncerten hensat til nationalscenen og den borgerlige kulturs højborg. I bladene var der en generel enighed blandt skribenterne om, at salen ikke gav de bedste rammer for en beatkoncert. Men den symbolske betydning af koncerten blev tolket vidt forskelligt. Arne Würgler mente for eksempel, at beatmusikken var stagneret, idet systemet har taget beatmusikken til sig og gjort den kommerciel. Alle steder spilles der efterhånden beatmusik, selv på Det Kongelige Teater.²⁴³ Würgler skrev i *Politisk Revy*, at begivenheden var lige så åndssvag, som så mange andre de havde været vidne til, hvor beatmusik var puttet sammen etablerede foreteelser.²⁴⁴ For Würgler viste koncerten, at fællesskabet var væk. Det at spille beatmusik på sin grammofonplade, betød ikke længere at man kæmpede for de nødvendige forandringer. Heller ikke Erik Weidemann fra *Information* var videre begejstret over koncerten, og mente ikke at scenens muligheder blev brugt, idet det udelukkende var det almindelige beatpublikum der var kommet til koncerten. Han konstaterede at det mest af alt handlede om forfængelighed og det kuriøse i henlægge koncerten til det kongelige.²⁴⁵ I modsætning hertil mente Lasse Ellegaard, at koncerten var et tegn på at det er institutionerne ændrede sig og ikke beaten.²⁴⁶ Ligeledes konstaterede Sven Wezelenburg begejstret, at beatmusikken nu accepteredes bredt, og ikke længere var en minoritetskultur, men var blevet anerkendt som finkultur:

²⁴² En del beatorkestre forsøgte sig med beatoperaen, heriblandt The Kinks "*Arthur*" (1969), The Who "*Tommy*" (1969). Til sammenligning leverede det danske band Savage Rose musikken til balletten "*Dødens triumf*" i 1972 med stor succes på det kongelige teater. Det samme gjalt bandet Ache, der leverede musik til en balletten "*De Homine Urbano*" opført bl.a. på det Kgl. Teater 1970.

²⁴³ Jørgen Aurvig interviewer Arne Würgler, "*Beatkrise*", *Superlove* nr. 32, 1-15 feb. 1970.

²⁴⁴ Arne Würgler, "*Beaten og det kongelige*", *Politisk Revy* nr. 141, feb. 1970.

²⁴⁵ Erik Weidemann, "*Beat på duardret*", *Information*, 26. jan. 1970.

²⁴⁶ Lasse Ellegaard, "*En kommentar til en kommentar*", *Politisk Revy* nr. 142, feb. 1970.

”Mon ikke den 24. januar 1970 var en vigtig dato? Den dag holdt beatmusikken sit indtog på nationalscenen, den mest konservative scene i Danmark. Den dag gav The Who – de engelske rebeller – koncert i Det Kongelige Teater. Endnu en barriere blev revet ned. Og sådan vil det blive ved med at gå. Beatmusikken er ungdommens organ – dens talerør. Og det kan man ikke lukke munden på. Slet ikke, når det er så kunstnerisk formuleret, som det er tilfældet i dag. Også herhjemme.”²⁴⁷

I Superlove konstateredes det, at koncerten var det helt rigtige i forhold til at bygge bro mellem to kulturgenerationer, men at det udelukkende var det sædvanlige unge beatpublikum det var mødt op. Tilslut stilles spørgsmålet om *”vores kulturformer først skal præsenteres i den gamle kulturs templer inden vi selv kan sig sikre på dens virkelige gyldighed”*.²⁴⁸

Koncerten tolkedes som henholdsvis et nederlag og en sejr. Der illustrerede en udpræget uenighed om hvorvidt man skulle prøve at påvirke samfundet og dets institutioner indefra, eller man skulle opbygge sin egen uafhængige kultur og fungere på egne præmisser.

Beatkapitalismen

Antikommercialisme var en helt central del af den ideologiske konstruktion omkring ungdomsoprøret og beatmusikken. Som det også fremgår af det tidligere afsnit, var det alvorligt at blive beskyldt for kommercialisme, og mange i miljøet måtte forvare sig mod sådanne anklager. Stort set alle var enige om at tage afstand til kommercialisme, på trods af at det meget praktisk blev ignoreret, at alt det man kunne lide – fra jeans til plader – og som markerede en afstandstagen til det etablerede, rent faktisk var masseproduceret og blev solgt på markedets præmisser.²⁴⁹ Tidligt i ungdomsoprøret syntes det at købe en plade, at være et eksistentielt statement, hævet over den materielle og kapitalistiske udveksling af varer.²⁵⁰

Men i takt med den øgede politisering af miljøet, syntes der, at blive stadig større bevidsthed om at beatmusikken var gennemkommercialiseret. Denne erkendelse indgik som en del af kulturens redefinering. Det gik op for mange, at det som havde været hjørnestenen i oprøret, rent faktisk havde været en guldgrube for de pladeselskaber, koncertarrangører, kunstnere, sortbørshajer osv.. Peter Ørting skrev i Superlove september 1970:

²⁴⁷ Sven Wezelenburg, *”Beat – meget mere end musik. Ekstase, rytmer, revolution, industri”*, 1970, s. 151.

²⁴⁸ Rubrikken *”Shit”*, Superlove nr. 35, feb. 1970.

²⁴⁹ Ihlemann og Michelsen 2004, s.117.

²⁵⁰ Jørgensen 2006, s.340.

”... sortbørshajer sætter sig på billetterne til vores magiske teater og tvinger os til at betale overpriser for den musik vi selv har skabt og båret!”²⁵¹

De store internationale rockstjerner som eksempelvis Rolling Stones og Jimi Hendrix kritiseredes for at være blevet egoister, og for at bedrage sine tilhængere ved at opkræve uhyrlige billetpriser ved koncerter. De havde taget ”Establishments” ideer til sig, selvom de var skabt af ungdomskulturen. Erik Weidemann konkluderede således i artiklen ”Beat-kapitalismen”, i Information august 1970:

*”Ens illusioner om beatverdenen som en art nyt musikalsk samfund kan efterhånden være på et meget lille sted”.*²⁵²

Et eksempel på konflikterne i forhold til beatmusik og kommercialisme, var et arrangement på Grøntorvet sponsoreret af Pepsi-Cola i starten af 1970. Her skulle en række af den danske beatscenes bedste navne spille, bl.a. Burnin’ Red Ivanhoe. Men de fleste navne brød den allerede skrevne kontrakt, efter at være blevet bekendt med sponsorerne. I stedet trådte bandet Gasolin til som afløser. Dagbladet Information lavede et dobbeltinterview med henholdsvis Karsten Vogel fra Burning Red Ivanhoe og Franz Beckerlee fra Gasolin om deres bevæggrunde.²⁵³ Interviewet afspejlede udmærket miljøets stærke politiske bevidsthed og modstand overfor kommercialisme og samtidig en stærk antiamerikanisme, og markerede skillelinje i det danske musikmiljø. Karsten Vogel ville ikke stå og være reklamesøjle for et stort amerikansk firma, idet han mente de i væsentlig grad er bestemmende for amerikansk politik, og at det til dels er dem man kæmpede for i Vietnam. Samtidig mente han, at Pepsi-Cola kommercialiserede og forsøgte at annektere modkulturen, for at gøre deres produkter legitime for unge mennesker. Vogel mente, at man må være sine relationer bevidst, hvorfor han og bandet ikke ville deltage. For Franz Beckerlee og Gasolin var det derimod blot et spørgsmål om at overleve som musiker. Samtidig mente han, at man som idealist altid på et eller andet punkt må gå på kompromis, og at man alligevel aldrig var i stand til overskue det store billede. Således illustrerede konflikten, at også indenfor beatmiljøet var der divergerende holdninger til hvorledes man skulle forholde sig til de kommercielle foretagender. Men faktum var at beatmusikken var blevet en del af et større miljø, og indgik i mange forskellige sammenhænge, lige fra revolutionære til kommercielle sammenhænge.

²⁵¹ Peter Ørting, ”Undervejs”, Superlove nr. 36. sep. 1970.

²⁵² Erik Weidemann, ”Beat-kapitalismen”, Information, 24. aug. 1970.

²⁵³ Lasse Ellegaard, ”Skal beatmusikeren tage stilling? En dialog mellem Karsten Vogel og Franz Beckerlee”. Information, 8. juni, 1970.

Et godt eksempel på hvorledes synet på beatmusikken og beatscenen ændrede sig omkring 1970, forekom i det sidste nummer af Superlove, hvor Jørgen Aurvig interviewede Knud Thorbjørnsen fra bookingbureauet SBA. De tidligere så foragtede ”beatkapitalister”, der havde stået som arrangører af langt de fleste større beatkoncerter i Danmark, var taget til nåde og blev respektfuldt interviewet af undergrundsbladet. I interviewet fokuseredes på de udenlandske beatmusikere, der tidligere førte sig frem med en revolutionær profil, men nu krævede kæmpe honorarer og havde alt mellem himmel og jord. Dernæst talte de om beatpublikummet, der havde beskyldt seriøst arbejdende koncertarrangører som SBA for kapitalistisk udnyttelse af ”deres” beatmusik. Men hvem havde egentlig ret til beatmusikken? Koncertarrangøren bemærkede, at der inden for det sidste halve år var kommet en mere realistisk holdning til beatmusikken. Folk accepterede, at beatmusik var en vare ligesom alt andet. ”Efter tre års såkaldt revolution, så har man vel efterhånden fået øjnene op for, at sådan man ønsker det, er det jo desværre ikke”.²⁵⁴ Således viste interviewet, at musikken nu i højere grad ansås som underholdning og ikke meget andet, også blandt de tidligere ungdomsoprøbe. Således var der tale om en form for selvransagelse, og et opgør med troen på beatmusikkens idoler og ikoner.

Trøstens eller befrielsens tid?

Da sidste udgave af Superlove udkom i november 1970, skrev Hans-Jørgen Nielsen i Information kommentaren ”Trøstens tid?”.²⁵⁵ Han beklagede Superloves endeligt, idet bladet markerede sammenhængen mellem liv og musik. I stedet afløses det af to nye tidsskrifter, musikmagasinet ”Rok” og aktivistbladet ”Rotten”. Det markerede, ifølge Hans Jørgen Nielsen, at livet og musikken nu var delt. Det skyldes primært at aktivistbevægelsen var præget af snæversynethed og gamle forstokkede kommunistmanerer, der havde stødt kulturen fra sig. Tidens store sange var trøstesange, som ”Let it be” med The Beatles og ”Bridge over Troubled Water” med Simon and Garfunkel. ”Ekspansionens tid” var afløst af ”samværrets tid”, med afspænding, ømhed og nærhed. Folk var begyndt at søge sammen, og gå til møder i Det Ny Samfund for at bekræfte hinandens eksistens:

²⁵⁴ Jørgen Aurvig interview med Knud Thorbjørnsen, ”Knud”. Superlove, nr. 38. nov. 1970.

²⁵⁵ Hans Jørgen Nielsen, ”Trøstens tid?”, Information, 12. april 1970.

”Det er trøstens tid. Stammen vil høre trøstens ord og se dens selvbekræftende billeder.”²⁵⁶

Hans Jørgen Nielsen håbede på en ny tid, hvor både politik og musik kunne kædes sammen. Lasse Ellegaard fra samme blad kaldte det derimod en stabiliseringsperiode, hvor man samlede kræfterne for at skabe økonomisk frigørelse for musikken. Tiden skulle anvendes til at organisere kræfterne og forsøge på at mobilisere gyldige alternativer til det beståendes måde at forvalte musikken på. Den alternative kultur skulle fungere på sine egne økonomiske betingelser. Det var derfor et spørgsmål om ikke trøstens tid blev til frigørelsens tid. Ellegaard henviste bl.a. til den nystiftede forening ”Musik og Lys” under Det Ny Samfund, som skulle fungere som alternativt socialistisk bookingbureau, styret af grupperne selv på egne vilkår.²⁵⁷ Foreningen skulle være et alternativ til de kommercielle kapitalistiske bureauer.²⁵⁸ Beatmusikkerne havde nu muligheden for at få del i overskuddet, men vigtigst af alt, at skabe nogle alternative betingelser uden om det bestående samfund. Denne politisering og reorganisering af beatscenen, som Hans-Jørgen Nielsen efterlyste og som Lasse Ellegaard påpegede, prægede billedet de følgende år, hvilket næste kapitel omhandler.

Opsamling

Fra cirka midten af 1969 begynder resignation og skuffelse at præge diskussionerne omkring beatmusik og ungdomsoprør. Tilsyneladende på grund af at de ønskede forandringer udeblev eller ikke blev, som man havde forestillet sig. Som Arne Würgler bemærkede, var det blevet dagen derpå og ungdomsoprørerne talte vemodigt i datid om de foregående stormfulde års begivenheder, der havde været præget af uforbeholden optimisme og troen på det kulturelle og livsstilsradikalistiske projekt. Mange blev mere forbeholden overfor kulturen og dens muligheder, der var tale om en form for selvkritik og selvransagelse, og man forsøgte at adressere årsagerne hertil. Der blev således sat spørgsmålstejn ved kulturens forskellige institutioner og fænomener, og måden hvorpå de var forvaltet, samt de praksisser der var tilknyttet. Der udtryktes en upræget skuffelse over beatpublikumet, de såkaldte ”koksere”, der via et massivt hashforbrug var blevet en passiv og sløv masse. Det kunne også skyldes at beatpublikumet var en ny generation af unge, som de ældre oprørere ikke havde føling med. Desillusionen forstærkedes også ved erkendelsen af, at ungdomsoprørets budskab om frihed og åbenhed også havde givet plads til at dyrke egotrippet,

²⁵⁶ Ibid..

²⁵⁷ Foreningen Musik og lys havde sit første møde den 26. marts 1970 (Bundgaard 1998, s.304).

²⁵⁸ Lasse Ellegaard, ”Befrielsens tid?”, Information, 20. april 1970.

hvilket var særdeles synligt i beatmusikkens verden, eksemplificeret ved Hendrix. Dernæst var beatmusikkens oprindelige magi forsvundet, i takt med en stadig større intellektualisering og specialisering. Beatmusikkens form og praksis førte ikke længere direkte til revolutionen. Det kunne ikke længere ignoreres, at kulturen var blevet en uadskillig del af det kapitalistiske samfund, og derfor aldrig havde stået i reel opposition til det etablerede samfund. Beatmusikken og beatmusikkerne var blevet mainstream populærkultur og accepteret som kunst, og derved opslugt af samfundet. Beatmusikkens tilhængere blev stadig flere og rakte langt ud over de inkarnerede oprøreres miljøer. For de artikulerende ungdomsoprørere var det et problem at folk tog musikken til sig, og ikke de budskaber og ideer der hørte til kulturen som helhed. Eksempelvis var det største dansktop hit i 1969 Ulla Pias "*Flower Power tøj*". Men samtidig viser debatterne omkring The Who i Det Kongelige Teater, Pepsi-cola arrangementet samt SBA-interviewet i Superlove at ungdomsoprørerne var langt fra enige om det problematiske i samfundets accept af kulturen. De grundlæggende positioner var funderet dels i et standpunkt, hvor kulturen skulle være et alternativ til det omgivende samfund, og dels et standpunkt hvor ungdomsoprørerne skulle ændre samfundet indefra. Andre mente imidlertid at kulturen fundamentalt set kun var underholdning, og accepterede den som en helt integreret del af samfundet.

Men på trods af de mange resignerende udtalelser, synes flere at være fortrøstningefulde overfor fremtiden. Eksempelvis mente Ørting, at kulturens visioner kunne føres videre i en mere omfattende politisk kamp. Ligeledes mente Würgler, at beatmusikkerne skulle til at erkende musikkens politiske side. Hans-Jørgen Nielsen og Lasse Ellegaard pegede også på behovet for en reorganisering og redefinition af beatscenen i en politisk retning.

Set i relation til Jensen og Jørgensen tolkninger, så er det klart at desillusion prægede miljøet, i hvert fald blandt de artikulerede ungdomsoprørere. Men det er en proces der starter før Thy-lejren, og den begivenhed synes ikke at være egentlig årsag til denne desillusion. Derimod skal årsagerne nærmere findes i en længerevarende proces, hvor ungdomsoprørerne evaluerede og redefinerede deres holdninger, og fandt nye værdier og muligheder i en mere politisk og praktisk orienteret tilgang til oprøret. Således er det værd, at bemærke at de fleste ungdomsoprørere i deres kommentarer søgte alternativer – en ny vej og en ny strategi. Næste afsnit vil belyse hvor denne nye vej førte hen.

Danskrock, holdningsmusik, brugsmusik, folkemusik – den ny vej

Som vist i forrige kapitel var tiden omkring 1970 præget af et skift i forhold til synet på ungdomsoprøret og beatmusikken. Ungdomsoprørere forsøgte at evaluere og redefinere deres holdninger, og prøvede at finde nye værdier og muligheder i ungdomsoprøret. Specielt en øget politisk bevidsthed kom til at sætte sit præg på beatscenen. Både kunstnerisk, performencemæssigt, produktionsmæssigt og organisatorisk.

Som nævnt i forrige afsnit indvarslede Lasse Ellegaard i april 1970 "*befrielsens tid*", med henvisning til foreningen Musik og Lys.²⁵⁹ Således blev ideen om at skabe et alternativt produktionsapparat et centralt tema på venstrefløjen i starten af 1970'erne, og man satte hermed handling bag orderene og forsøgte i højere grad at gøre op med beatscenens kommercielle rammer. Musik og Lys fik hurtigt 50 grupper som medlemmer (også de kendte, der dog brugte foreningen som supplement til de kommercielle impresarioer) og overtog hurtigt arrangementer fra bookingfirmaet SBA, der ikke kunne gennemføre arrangementerne fordi de blev boykottet af adskillige grupper. Lasse Ellegaards begejstring i 1970 var dog allerede året efter forduftet, og foreningen blev beskyldt for at være blevet kapitalistisk, og kaldtes hånligt for "*Danmarks beateestablishment*".²⁶⁰ Det illustrerede at foreningen hurtigt løb ind i problemer med organisationen og diskussioner om solidariteten. Der var mange grupper på beatscenen, få penge i branchen og modstridende interesser. Et stridsspørgsmål var, om hvorvidt foreningen skulle være en rigtig fagforening eller en paraplyorganisation og et bestillingskontor. Således blev den alternative kultur inddraget i den klassiske kulturkamps traditionelle konflikter mellem ideologi og økonomi, kunst og penge. Foreningen Musik og Lys viste kulturens skrøbelighed, idet musik og politik sjældent gik op i en højere enhed. Et afgørende problem var, at det politiske engagement ofte blev tilført musikken udefra, og musikerne sjældent var egentlig politisk aktive, og de politiske aktivister havde sjældent nogle musikalske evner.²⁶¹

Men som Michaelsen påpegede i december 1970 kunne beatmusikken virke som revoltens agitatoriske murbrækkere, og således blev beatmusikken en af den politiske venstrefløjs

²⁵⁹ Lasse Ellegaard, "*Befrielsens tid?*", Information, 20. april 1970.

²⁶⁰ Lasse Ellegaard, "*Den gamle historie om igen*", Information, 2. aug. 1971.

²⁶¹ Nielsen og Nielsen 1997, s.79.

væsentligste strategier til at mobilisere masserne.²⁶² Via musikkens energi så man en mulighed for at bære de rigtige budskaber frem. Således etablerede De Danske Vietnamkomiteer i 1970, deres eget forlag og boghandel Demos og blev som sådan dominerende på den danske venstrefløj i 1970'erne. Hermed havde den politiske musik fået sit eget alternative produktionsapparat. På forlaget udgives mere end fyrrer plader med bl.a. Røde Mor²⁶³, Solvognen, Slumstormerne, Jomfru Ane Teatret, Kvindebevægelsen, Sume²⁶⁴ mv.. I 1971 blev Agitpop oprettet, der var et kunstner- og produktionskollektiv med blandt andet Benny Holst, Arne Würgler og Jesper Jensen. Agitpop stod bl.a. bag en række populære plader på venstrefløjen som *"Skolesange"* (1971), *"Den første maj"* (1971) og *"Europasange"* (1972). Ligeledes udgav Det kommunistiske Parti sine egne mere spillemandsprægede plader på forlaget Tiden.²⁶⁵ Således prægede den politiske venstrefløj i høj grad det beatmusikalske miljø i starten af 1970'erne, i hvert fald skete der en kraftig politisering af det musikalske miljø.

I Politisk Revy og i Information blev der skrevet om musikken, og de kriterier der lagdes vægt på var musikkens socialistiske, samfundskritiske tendenser og oprørspotentialer, som Hans-Jørgen Nielsen forklarede med al tydelighed i en artikel fra november 1970. Han mente, at der fandtes to kulturer. Henholdsvis en borgerlig kultur og en kultur der udsprang af klassekampen. Hvor den borgerlige kulturs hovedformål var, at bevare ejendomsforholdene som de var og gøre de rige rigere og den dårlige løn dårligere, så manede den anden kultur til kamp og solidaritet med folkets sag. Han pointerede at kampen ikke længere stod mellem ungdomsoprøret/ungdomskulturen og det etablerede samfund. Men derimod var der tale om en klassekamp mellem folkets kultur og den borgerlige kultur.²⁶⁶ I Information kaldtes klassekampens kultur og den nye proletariske kunst for danskrock, brugsmusik og holdningsmusik.²⁶⁷ Betegnelserne forklarede hvilke kvaliteter den nye bølge af musik havde. Musikken skulle henvende sig til proletariatet, synges på dansk og udtrykke politiske holdninger der kunne bruges i politiske sammenhænge. Det ville sige, at musikken skulle have en politisk og klasse-mæssig funktion, frem for at være æstetik. Den skulle være enkel, og herved adskilte den sig den eksperimenterende beatmusik.

²⁶² Jan Michaelsen, *"Op I røven med den reaktionære beatmusik"*, Politisk Revy nr. 162, dec. 1970.

²⁶³ Røde Mors første EP og Demos' første pladeudgivelse *"Johnny gennem ild og vand"* solgte på kort tid mere end 60.000 eksemplarer (Henriksen 2008, s.108).

²⁶⁴ Den første grønlandske rockplade på grønlandsk.

²⁶⁵ Nielsen og Nielsen 1997, s.79.

²⁶⁶ Hans-Jørgen Nielsen, *"Rock i klassekampen"*, Information, 9. nov. 1970.

²⁶⁷ Danskrocken var ifølge Ellegaard repræsenteret ved bands som Røde Mor, Benny Holst, No Name, Skousen og Ingemann, Furekåben, Slumstormerkoret m.fl.

Beatmusik er opium for folket

Samme forståelse af beatscenen trådte frem i Politisk Revy, hvor det i øvrigt var påfaldende at musikeren Arne Würgler tilsyneladende stoppede med at skrive i bladet i sommeren 1971. Herefter formidledes beatstoffet af folk der typisk ikke havde direkte rødder i beatmiljøet, men var funderet i det politiske venstreorienterede miljø.²⁶⁸ De ideer den nye politiske musik blev tillagt trådte eksempelvis frem i artiklen *"Bevidsthed og produktionsforhold i det danske beatmiljø"*, skrevet af de universitetsstuderende Hanne Møller, Alf Holter og Henrik Glahder. Artiklen var en grundig og meget kritisk analyse af det danske beatmiljø, der var bundet af det kapitalistiske systems produktionssystem og derfor langt fra var revolutionær. Bevidstheden og værdinormerne blandt danske beatmusikere pegede ikke ud over det eksisterende samfundssystem. De mente, at stort set al beatmusik havde været opium for folket. Dels fordi indholdet af teksterne var ufarligt, enten fordi de var på engelsk, handlede om kærlighed eller var druknet i mystik og litterære ambitioner, der gjorde sangene meningsløse. Desuden havde sangene oftest været bygget på det eksisterende samfunds undertrykkende kvindesyn. Dels fordi den form eller praksis der var knyttet til beatscenen, ikke byggede på kommunikation, fællesskab og solidaritet:

*"Vi mener at det eksisterende beatmiljø i høj grad har overtaget den klassiske koncertform (aktive udøvere kontra passive modtagere) med dens præstationsræs (dyrkelsen af teknikken), professionalisme (i ordets negative betydning) og stjernedyrkelse (kunstnerfetichisme)."*²⁶⁹

Forfatterne mente, at den klassiske koncertform var bibeholdt, understreget ved bevarelsen af sceneforhøjningen, hvor beatmusikkerne var hævet over og langt fra publikum. Det samme gjaldt den måde hvorpå beatmusikkerne kommunikerede med publikum på. Det bestod hovedsageligt af takkeord der svarede til dirigentens buk, eller opfordringer til at danse, hvilket ifølge forfatterne var udtryk for en konsumentholdning. Fordi beatprædikanten (med en parlamentarisk attitude) forsøgte at få folk til at gøre det der passede ind i deres kram. Samtidig var gruppernes hierarkiske opbygning, bestående af en leder eller stjerne og et mandskab eller backingband, samtidig et udtryk

²⁶⁸ Eksempelvis Morten Thing, *"Du lærer for livet, men ikke dit eget"*, Politisk Revy nr. 183 29. okt. 1971. Morten Thing, *"Har formen et indhold"*, Politisk Revy nr. 188, 14. jan. 1972. Jesper Jensen, *"Østen er så rød, mor"*, Politisk Revy nr. 184, 12. nov. 1971. Jesper Jensen, *"Debat – en sang er et produkt"*, Politisk Revy nr. 189, 28. jan. 1972. Hanne Møller, Henrik Glahder, *"Et socialistisk beatmiljø?"* nr. 197, 19. maj 1972 og Hanne Møller, Henrik Glahder, *"Ta hvad der er dit – om røde mors nye LP"*, Politisk Revy nr. 214, 2. feb. 1973.

²⁶⁹ Hanne Møller, Alf Holter, Henrik Glahder, *"Bevidsthed og produktionsforhold i det danske beatmiljø"*, Politisk Revy nr. 193, 24. marts 1972.

for en lukkethed mellem publikum og musikken. Også beatmusikkens lydmur var problematisk, fordi den betød at publikum kun kunne se passivt på, lytte eller danse. Grunden hertil skyldtes hovedsageligt at beatkulturen var blevet et kommercielt foretagende og et beatræs, hvor der fokuseredes på idoler, myter og stjerner der havde store tekniske færdigheder men samtidig nedprioriterede tekstmaterialet. Men alligevel så forfatterne muligheder i beatmiljøet, hvilket også gjaldt størstedelen af skribenterne i Information og Politisk Revy.

Socialistisk beat

Ifølge skribenterne i Information og Politisk Revy stod det klart, at den socialistiske beat var mest vellykket i de svenske grupper ”Gunder Hägg”, og især ”NJA-Gruppen” (senere under navnet ”Fria Proteatern”). Disse grupper formåede at lave virkelige socialistiske beatsange, om sociale forhold, strejker, forurening, klassekonflikt, kærlighedssange (i et socialt perspektiv) osv.. Deres solidaritetssange var skrevet i ”vi”-form og talte derfor ikke ned til arbejderne, men var skrevet med dem.²⁷⁰

Af danske grupper fremhævedes Røde Mor oftest.²⁷¹ Røde Mors første udgivelse i 1970 var EP’en ”Johnny gennem ild og vand”. Røde Mor var udtryk for en ny generation af politiske musikere, der ikke var interesseret i musikalske og artistiske eksperimenter, men fokuserede på de formulere præcise, simple slagfærdige politiske og samfundskritiske budskaber.²⁷² Samme principper gik igen i Røde Mors visuelle udtryk, der var kendetegnet ved simple tofarvede træsnit med motiver af rebelske arbejdere og knyttede næver. Det enkle og letforståelige budskab skulle kunne forstås af manden på gulvet.

Den socialistiske beat var også organiseret på en anden måde end tidligere. Grupperne var typisk vokset ud af venstrebevægelsens forskellige grupperinger og institutioner, og var derved ikke udsprunget fra beatscenen. Lasse Ellegaard forklarede den proletariske kunst således i slutningen af 1971:

²⁷⁰ Se bl.a.: Hanne Møller, Alf Holter, Henrik Glahder, ”Bevidsthed og produktionsforhold i det danske beatmiljø”, Politisk Revy, Nr. 193, 24. marts 1972. Eller se Hans-Jørgen Nielsen, ”Kollektivt egotrip” og ”Rock i klassekampen”, Information, 9. nov. 1970,

²⁷¹ Se Lasse Ellegaard, ”Resultat: isolation”, Information, 22. nov. 1971,. Ifølge Lasse Ellegaard repræsenterede Røde Mor bedst danskrocken.

²⁷² Martinov 2000, s.134.

*”Den politisk/proletariske kunst har sit udgangspunkt i en række af venstrebevægelsens basisgrupper såsom, slumstormerne, Det Ny Samfund, kollektiverne og rødstrømperne. Det er rockmusik med danske tekster, som skrives selv eller oversættes frit, og det er grupper som ofte er uden egentlig professionel musikalsk kunnen, skønt også det. Formålet med den proletariske rock er – hvad enten den spilles af teknisk kompetente musikere eller det er folk med sangstemmen som eneste aktiv – at yde et musikalsk tilskud til den politiske kamp på venstrefløjen.”*²⁷³

Det overordnede formål var at bidrage til den politiske kamp, hvorfor grupperne sang på dansk med henblik på at tale direkte til publikum uden sproglige forstyrrelser. Musikken var (helst) ikke fremført af professionelle musikere, og amatøridealet eller antiprofessionalismen stod således i modsætning til teknisk dygtige og professionelle beatmusik. Når man lavede politisk musik, skulle budskabet sættes i front, hvorfor man ikke måtte forfalde til æstetik og fokusere på teknik. Ifølge Ellegaard var den borgerlige kunst således kendetegnet ved at fokusere på kunsten for kunstens egen skyld og æstetikken som et mål i sig selv.²⁷⁴ I dette perspektiv anmeldte Ellegaard også EF-gruppens plade *”2. oktober, 13 sange om EF”*²⁷⁵, hvor han slog fast, at der lige efter hensigten var tale om en politisk plade, der ikke var teknisk perfekt eller havde nogen form for solotrips. Ellegaard synes bedst om sangene der bevidst fremhævede sangstemmerne på bekostning af det instrumentale, og samtidig brugte velkendte melodier. Han fastslog afslutningsvis: *”Bekæmp selvhævdelsen. Bekæmp perfektionismen, sæt politik i højsædet.”*²⁷⁶

Den kollektive menneskeopfattelse

Amatøridealet bidrog også til at nedbryde den klassiske koncertform, der bestod i et skel mellem de aktive kunstnere og de passive tilhørere. Eksempelvis lagde Røde Mor vægt på at fremstå amatøragtige i deres udtryk. Til koncerter delte de billige instrumenter og masker ud til publikum og bad dem spille med, hvorved hele lokalet skulle blive til en scene, og alle derved deltog i et kollektivt skuespil eller optræden. Samtidig havde de med hjælp af deres klownemasker forsøgt at slå det gængse *”pikkede”* (mandsdominerede) beatmusikerimage i stykker.²⁷⁷ Det var funderet på ideen om, at den lille musikergruppe og den større tilhørergruppe var hinandens forudsætning, og herved prøvede man at nedbryde barrieren mellem udøver og tilhører.²⁷⁸ De gjorde derved også op

²⁷³ Lasse Ellegaard. *”Den danske rock – musik på venstrefløjen”*, Information, 31. dec. 1971.

²⁷⁴ Se også Lasse Ellegaard *”Antiprofessionalisme”*, Information, 2. aug. 1971.

²⁷⁵ *”EF-Gruppen – 2. Oktober, 13 sange om EF”* – Demos 7. Forlaget Demos. Forskellige kunstnere medvirker.

²⁷⁶ Lasse Ellegaard, *”Musikalsk socialrealisme”*, Information, 5. juni 1972.

²⁷⁷ Hanne Møller, Alf Holter, Henrik Glahder, *”Bevidsthed og produktionsforhold i det danske beatmiljø”*, Politisk Revy Nr. 193, 24. marts 1972.

²⁷⁸ Se Lasse Ellegaard, *”Al magt til folket”*, Information, 26. okt. 1970.

med den *"liberale egoistiske gruppeopfattelse"* der byggede på en hierarkisk opfattelse af gruppen. Pointen var, at man måtte opfatte gruppen som en helhed, hvor alle havde et ansvar, og alle var lige vigtige.²⁷⁹ Lasse Ellegaard skrev i Information om den nye beatmusiks gruppemønster:

*"Der er ved at opstå et nyt gruppemønster, hvor gruppen i højere grad antager karakter af åbne storfamilier og i mindre grad optræder som helt lukket om sig selv. Der er altså tale om at tage det med beatmusik som gruppemusik så alvorligt, at den lukkede gruppe går i opløsning til fordel for mere sociale og åbne fællesskaber."*²⁸⁰

Det nye gruppemønster kunne også ses i forlængelse af kollektivtanken. Det var ikke nok at synge om fællesskab, men skulle også helst praktisere det i hverdagen i boligkollektiver, som det eksempelvis var tilfældet med grupperne Røde Mor og Furekåben.²⁸¹ Her skabtes kunsten (i princippet) i fællesskabets rammer. I Røde Mor betød det, at i musikgruppen skulle alle tekster gennemgå en kollektiv vurdering. Herved blev de individuelle træk rensset ud, idet de var udtryk for en borgerliggørelse.²⁸² Det kollektive bestod også i at blande kunstarterne, hvilket skulle indskrænke mulighederne for perfektionisme og dermed umuliggøre udviklingen af elitekunst af og for de få. Overordnet betød det nedbrydningen af det kapitalistiske samfunds arbejdsdeling, specialisering og atomisering, hvilket gav mulighed for en erkendelse af totaliteten, og af hvordan det kapitalistiske system hang sammen.²⁸³ Den kapitalistiske specialisering resulterede i individualisering og deraf person- og idoldyrkelsen, der igen førte til adskillelse og lukkethed osv.. Som alternativ hertil stod, ifølge forfatterne i Politisk Revy, den kollektive menneskeopfattelse. Det byggede på en opfattelse af mennesket, som et kollektivt individ der udviklede sine bedste sider i fællesskab med andre. De nye grupper betragtede således publikum som en samlet gruppe og forsøgte at kommunikere med og til dem. Samtidig var beatgrupperne ikke centreret omkring enkeltpersoner, men derimod de ideer de arbejdede med. I artiklen argumenteredes for at benytte anonymitet som middel til at nedbryde personcentreringen. Det kunne samtidig forhindre at folk brugte ideer til at køre sig selv frem på, hvorved ideerne prostitueredes.²⁸⁴

²⁷⁹ Interview, *"Sorte Fane møder Blue Sun – en dialog"*, Information, 1. juni 1970. Sorte Fane var et anarkistisk foretagende, der bl.a. stod bag et politisk forlag, og Blue Sun var en ny beatgruppe på den danske beatscene. I artiklen diskuteres de forholdet mellem beatmusikken og den politiske venstreaktivisme og behandler problemet: selve gruppens opbygning og funktion som gruppe.

²⁸⁰ Lasse Ellegaard, *"Something is Happening"*, maj 1971.

²⁸¹ Karl Erik Frederiksen, *"Musikken som alternativ"*, Zar nr. 2, 1971,

²⁸² På trods heraf lykkedes skematiseringen kun i begrænset omfang, og Røde Mors mest markante sange er forfattet af Troels Trier og handler netop om individuelle følelser. Eksempelvis sangen "Grillbaren". (Martinov, 2000, s.99.)

²⁸³ Hanne Møller, Alf Holter, Henrik Glahder, *"Bevidsthed og produktionsforhold i det danske beatmiljø"*, Politisk Revy Nr. 193, 24. marts 1972.

²⁸⁴ Ibid..

Den ægte musik fra folkedybet

De politiske græsrodsaktiviteter blev stadig mere evidente hen mod 1970. Målet var gennem eksperimenterende samfundskritik og politisk praksis på græsrodsniveau at skabe en opposition til og ændre det eksisterende samfund. Samtidig ønskede mange af oprørerne en form for tilbagevenden til det traditionelle samfunds livscyklus og kultur, det folkelige og oprindelige, de sande og enkle værdier, hvilket især udmøntede sig i interessen for at flytte på landet.²⁸⁵ Specielt indenfor kollektivbevægelsen blev disse ideer forenet, hvor man eksperimenterede med bl.a. bolig- og samlivsformer, økonomi og økologi.

Musikalsk kom denne ”tilbage til naturen-bevægelse”, til udtryk ved genopdagelse af folkemusikken og en bølge af folkinspirerede bands og singer/songwritere, der søgte væk fra det eksperimenterende, eksplosive og udadvendte musikalske udtryk. Denne ny-romantiske bølge voksede sig stærk i 1970'erne, og var internationalt personificeret ved en skikkelser som Van Morrison, Niel Young og Joni Mitchell m.fl., der som de følsomme enere og ”outlaws”, forsøgte at genskabe fornyet autenticitet i musikken, og genskabe dens mening og troværdighed, efter at mange af de ”revolutionære” band var blevet opløst og/eller var afsløret som kommercielle foretagender. Det skete stadigvæk under indtrykket af, at ungdomsoprøret er under pres, og derfor trådte outlaw-temaet specielt stærkt frem i disse år, hvor verden syntes ond og umenneskelig mod ungdommen.²⁸⁶ I dansk regi blev 1970'erne også præget solisterne,²⁸⁷ og her kan fremhæves en skikkelse som Sebastian (debut 1971), der kan beskrives som en dansk antihelt, med et blødt og følsomt musikalsk udtryk.²⁸⁸

Ligeledes forklarede Arne Würgler i Politisk revy i januar 1970 at efter en lang rejse, havde han behov for at søge indad i sine sociale relationer. Et behov for at vende hjem, til rolige, kærlige og simple omgivelser. Derfor havde han startet det country/folk/rock-inspirerede band Pan, hvor alle turde være sig selv, hvorfor alle også var blevet lidt gladere og det hele lidt hyggeligere. I forhold til den tidligere beatmusik havde teksterne nu en større betydning, og tematisk handlede det ikke om stoffer, syretrips og personlige oplevelser men i stedet om menneskers forhold til hinanden,

²⁸⁵ Jensen og Jørgensen 1999, s.117-119. Brandt 2004, s. 238.

²⁸⁶ Wagner 1989, s.87-89.

²⁸⁷ Her kan nævnes Kim Larsen, Niels Skousen, Troels Trier, Stig Møller, Jan Toftlund og C.V. Jørgensen, Anne Linnet, Trille, Lis Sørensen, Sanne Salomonsen, Lone Kellermann, Sanne og Rebecca Brüel. (Bundgaard, 1998, s.363).

²⁸⁸ Sebastian debuterede i 1971 med den engelsksprogede plade ”*The Goddess*”, og udgav samme år radiohittet ”*Lossepladsen bløder*” der trak på den danske folkevisetradition. I 1972 udgav han ”*Den store flugt*”, der blev en stor succes. (Bille i covernoter til ”*Sebastian – sangskatten vol. 1 1971-1979*”).

åbenhed og tolerance.²⁸⁹ Arne Würbler illustrerede en proces der førte hen mod det jordnære og konkrete udtryk, hvilket altså også afspejledes i bandets sociale relationer.

Folkemusikbølgen

I Danmark startede folkemusikbølgen allerede i midten af 1960erne, hvor det blev legitimt og populært at trække på forskellige musiktraditioner, som folkeviser, højskolesange, slager- og visesange.²⁹⁰ Folkemusikbølgen påvirkede beatmusikken, og hen mod slutningen af 1960erne blev denne indflydelse stadig stærkere, og specielt folkeviserepertoiret og dele af højskolerepertoiret (især den grundtvigske del) gik ind i kulturens musikalske udtryksformer.²⁹¹ Folkemusikkens øgede opmærksomhed kunne bl.a. tilskrives to af nyere dansk folkemusiks mest markante skikkelser, sangeren Ingeborg Munch (1906-1978) og violinisten Evald Thomsen (1913-1993), der formidlede deres musik videre til den nye generation. Ingeborg Munch lærte bl.a. Povl Dissing sine sange, og Evald Thomsen, spillede bl.a. i Thylejeren 1970²⁹² og senere på Roskilde Festival i 1973. De repræsenterede begge den autentiske musik fra folkedybet, fri for al moderne kommerzialisme, og deres musik var allerede arkiveret i Dansk Folkemindesamling.²⁹³ I forlængelse af Evald Thomsens spillemandsmusik opblomstrede 1970erne en række mere eller mindre rendyrkede spillemandsorkestre.²⁹⁴ Ifølge Hans-Jørgen Nielsen bestod spillemandsmusikkens kvalitet i at komme fra folket og ikke finkulturen eller overklassen. Sangene havde en social funktion som dansemusik, marchmusik eller rituel musik, hvilket koncertmusikken aldrig ville komme til at have. Desuden sammenlignedes spillemandsmusikken med de samme kvaliteter som rocken havde haft tidligere, før den blev til intellektualiseret kunstmusik. Den var ren brugsmusik til at rokke, danse og være glad til.²⁹⁵

Leif Varmark, der selv spillede i folkemusikgruppen, Brødrene Sindssyg, forklarede i artiklen *"Politisk musikteori og -praksis"* fra august 1971, baggrunden for sin begejstring for

²⁸⁹ Arne Würbler, *"Beatmusiker i 1969..."*, Politisk Revy nr. 140, 23. jan. 1970.

²⁹⁰ I midten af 1960erne var den danske folkscene temmelig stor, med navne som Cæsar, Per Dich og Povl Dissing.

²⁹¹ Marstal 2005, s.21

²⁹² I dokumentarfilmen *"Skæve dage i Thy"* kan man se hvorledes hel- og halvnøgne hippier forsøger at danse en form for folkedans til den violinspillende og cigarrygende Johannes Ewald.

²⁹³ Jensen og Jørgensen 2008, s.62.

²⁹⁴ Eksempelvis orkestrene "Med Kærlig Hilsen" som netop dedikerede deres LP *"Med Kærlig Hilsen"* (1972) til Evald Thomsen, men også grupper som "Den røde lue", "Hvalsøpillemandende", "Halgrim", "Dronningens Vagtmester", m.fl..(Marstal 2005, s.26-27)

²⁹⁵ Hans-Jørgen Nielsen, *"Fra hjemstavn af"*, Information, 2. aug. 1971.

folkemusikken.²⁹⁶ Via en socialistisk musikforståelse opfattede han folkemusikken som den eneste ægte musik. Alt andet musik var funderet i borgerskabets kultur eller havde et kapitalistisk eller propagandistisk sigte.²⁹⁷ Folkemusik eller proletarisk musik kunne tage mange former, men det væsentlige var, at den var lavet udelukkende for kommunikationens skyld. På grund af den historiske og politiske situation, hvor proletariatet var ved at samle sig sammen til at vippe borgerskabet af pinden, havde folkemusikken opnået fornyet aktualitet, og den var på vej tilbage til folkets bevidsthed.²⁹⁸ Grundlæggende mente han, at folkemusikken var trængt i Danmark af den udenlandske kultur-imperialisme og af dansk kommerciel musik. Den levede en kummerlig tilværelse geografisk og socialt og eksisterede udenfor borgerskabets officielle kulturliv, både i fattige arbejdsmiljøer, såvel som i hippie- og bohème miljøet på Christianshavn mv.:

”... men visse steder på landet, på bortgemte og husmandsbrug, i skurvogne på bygge- og anlægspladser, i fattige arbejderkvarterer og på værtshuse på Nørre- og Vesterbro, i Christianshavns hippie- og bohémemiljø, blandt børn der leger og fortæller historier i kælderhalse og i trappeopgange – sådanne steder fjernt fra den etablerede kulturspredning overlever evnen til at skabe folkelig musik og sang.”²⁹⁹

Der var tale om en meget arbejderromantisk forestilling om et ægte og autentisk musikalske udtryk, der eksisterede i samfundet afkroge – i folkedybet.³⁰⁰ Varmark havde med sin gruppe Brødrene Sindssyg, selv forsøgt at skabe folkemusik, der skulle være antiimperialistisk, og så vidt muligt bygge på dansk folketone uden påvirkninger fra andre kulturer.³⁰¹ Sangene skulle handle om hverdagen og de fænomener, der forhindrede realiseringen af de moderne proletariatets ønsker og behov. Heri skulle være en analyse, en kritik og et løsningsforslag som tog afsæt i socialismen imod kapitalismen.³⁰²

²⁹⁶ Brødrene Sindssyg var dannet Leif Varmark og Henning Kløvedal Prins. De spillede en blanding af beatmusik og spillemandsmusik. Jfr. Lasse Ellegaard *”Den gamle historie om igen”*, Information, 2. aug. 1971.

²⁹⁷ Han opdeler det musikalske område i 5 politiske tendenser, som hver især har sin baggrund i sit specielle sociale miljø: 1. Borgerlig skønsmusik, 2. Kapitalistisk funktionel musik, 3. Kommerciel musik, 4. Propagandistisk musik, 5. Folkemusik, proletarisk musik. Leif Varmark, *”Politisk musikteori og –praksis”*, Information, 13. aug. 1971.

²⁹⁸ Ibid..

²⁹⁹ Ibid..

³⁰⁰ Et andet eksempel på miljøets arbejderromantiske forestillinger, var Dea Trier Mørch fra Røde Mors’ kendte træsnit, hvor arbejderen blev et ikon, ofte i en skikkelse der hørte mere hjemme i 1800-tallet end i 1970erne (Jensen og Jørgensen 2008, s.219).

³⁰¹ Leif Varmark *”Langhåret bondeviolin”*, Information, 17. april 1972. Her skriver han, at det nye fokus på folkemusikken i sig selv er en politisk aktion. I det at dyrkelsen af det oprindelige, er en modvægt til den engelske-amerikanske musikdominans.

³⁰² Leif Varmark, *”Politisk musikteori og –praksis”*, Information, 13. aug. 1971.

Ellegaard skrev i juni 1972 i artiklen *"Lydene radikaliseres"* om holdningsmusikken, hvilken han anså som den nye kraftkilde. Her var nemlig tale om en videreudvikling af beatmusikkens udtryk, med påvirkning fra de traditionelle repertoarer:

*"Den egentlige beatmusik fører en hensygnende tilværelse samtidig med, at denne musikforms mest vitale elementer er overtaget af holdningsmusikken, hvor de mikses med klange fra trivialmusikken, folkemusikken, den danske sangtradition (der ikke er det samme som visetraditionen) og på det allerseneste også spillemandsmusikken. Det er det, der er så inciterende i den forstand, at det er betydningsfuldt for tilhørerens forhold til musikkens attituder i stedet for musikkens klange. Her tales altså om musik, der skaber holdningsmæssige spændinger frem for æstetiske."*³⁰³

Beatmusikken var kombineret med forskellige folkelige udtryk, såsom trivialmusik, folkemusik og højskolesange. Resultatet var holdningsmusikken, der afspejlede musikkens forankring i en folkelig virkelighed. Bl.a. konstaterede Ellegaard, at den ellers tidligere forhadte trivialmusik (el. dansktopmusik) havde gennemgået en politisering, med den gamle dansktopsanger John Mogensen i spidsen.³⁰⁴ Herved så han en mulighed for en sammensmeltning af genrerne med henblik på at skabe nye sociale arbejdsange, der kunne have stor gennemslagskraft hos folket. Han så en tendens til at skabe hverdagsrealistisk musik og sange på lokale steder om lokale emner.³⁰⁵ Det virkelighedsnære var netop et meget væsentligt kriterium, som Ellegaard konstaterede således:

*"Form og indhold er begyndt at tilpasse sig de geografiske og sproglige omgivelser, de kulturelle traditioner og den aktuelle virkelighed."*³⁰⁶

Holdningsmusikken byggede altså både på folkelige traditioner og politiske visioner. For målet var stadig et oprør, ført gennem en folkelig og national kultur:

*"Alt sammen er udtryk for en bevægelse opad, et ryk mod en folkelig identitet, som også vil gøre musikken til et våben i den kulturelle kampsituation, der efter alt at dømme bliver permanent det næste tiår eller mere. En dansk beatmusik præget af et bevidst forhold til den nationale og kulturelle arv og til den aktuelle politiske situation."*³⁰⁷

Den aktuelle politiske kampsituation som Ellegaard hentydede til var spørgsmålet om hvorvidt, Danmark skulle træde ind i fællesmarkedet. Med henblik på at markere en modstand mod EF/EEC,

³⁰³ Lasse Ellegaard, *"Lydene radikaliseres"*, Information, 2. juni 1972.

³⁰⁴ John Mogensen *"Der er noget galt i Danmark"* og Eddie Skollers *"En lille sang om frihed"* var favoritter på DR's *"Dansktoppen"*.

³⁰⁵ Jfr. også Lasse Ellegaard, *"Danskrock - Dansktop"*, Information, 19. april 1971.

³⁰⁶ Lasse Ellegaard, *"Lydene radikaliseres"*, Information, 2. juni 1972.

³⁰⁷ Ibid.

blev fortiden blandet sammen med nutiden, for at bekræfte en national identitet. Således blev de gamle folkelige sange (specielt højskolesange og folkeviser), i 1970erne identitetsmarkører på venstrefløjen, med henblik på at markere denne modstand mod EEC/EF.³⁰⁸ Folkemusikkens fornyede popularitet kom udtryk specielt gennem sange skrevet med stilistisk inspiration fra folkeviser, både tekstligt og musikalsk. En central enkeltstående sang var Skousen og Ingemanns ”*Knud Lavard*” fra LP’en ”*Herfra hvor vi står*” (1971). Den var skrevet i pseudo-folkevisestil og handlede om mordet på den danske hertug Knud Lavard i 1131 og den efterfølgende 25 år lange borgerkrig. Sangen var en klar allegori over truslen om den forestående EEC/EF-medlemskab, beskrevet som om der var krig. Ved samtidig at knytte til middelalderlige ”danske” rødder, demonstrerede sangen også at disse rødder var virkelige, og at der fandtes en national identitet der var truet af mørke udefrakommende kræfter. Et andet godt eksempel var Leif Varmarks og Ebbe Kløvedahl Reichs ”*Skipper Klements morgensang*”, der hurtigt kom til at indgå i venstrefløjens fællessangsrepertoire. Sangen tog udgangspunkt i Grevens fejde, hvor Skipper Klements i 1534-1536 ledede et nordjysk bondeoprør mod adelen, indtil oprøret brutalt blev slået ned af feltherren Johan Rantzaus styrker. Også denne sang var naturligvis en allegori, hvor bøndernes had til adelen modsvarede venstrefløjens mistro til kapitalismen og magthaverne.³⁰⁹ I det hele taget var der en stor interesse på venstrefløjen for det folkelige som blandt andet gik gennem N.F.S. Grundtvig, og Ebbe Kløvedals Reichs populære folkebog ”*Frederik*”, om Grundtvigs folkelige bevidsthed.³¹⁰ Ebbe Kløvedal Reich var også tekstforfatter til beatgruppen No Name, der udgav LP’en ”*Fødelandssange*” i 1972 der ligeledes omhandlede den nationale identitet og indgik i debatten om EEC/EF.

Det blev opfattet som en afgørende kvalitet ved folkemusikken, at den var enkel og sangbar. Det gjorde den velegnet i det sociale fællesskab, blandt andet ved demonstrationer. Sangbarhedens væsentlighed kom bl.a. til udtryk i periodens mange sangbøger i perioden med danske rocksange

³⁰⁸ Flere indspiller højskolesange på LP. Eksempelvis kan nævnes ”*Højskolesange*” af gruppen Rav fra 1972. Ravs initiativ var utvivlsomt et kulturpolitisk motiveret bidrag til den protektionistiske dagsorden som store dele af venstrefløjens aktivister praktiserede med det formål at holde den danske kulturarv i hævd. Albummet udkom nemlig i EF-skæbneåret 1972 og rummede blandt andet en indspilning af folkevisen ”*Det haver så nyligen regnet*”, der havde status som Sønderjyllands uofficielle nationale protestsang, men som i 1970ernes begyndelse blev anvendt i en let ændret betydning, nemlig som slagsang ved demonstrationer og andre politiske manifestationer mod EF. (Marstal 2005, s.23.)

³⁰⁹ Marstal 2005, s.25-26.

³¹⁰ Ibid. s. 21.

vidner om.³¹¹ Således skrev Lasse Ellegaard juni 1971 begejstret om den nye brugsmusik, der som fællessange kunne bruges til politisk agitation:

”Man er begyndt at synge igen. Overalt laves der brugssange, som passer til forskellige (politiske) lejligheder. Sangen er ikke længere et underholdningsfænomen, noget der fyres af, når talerne er holdt. [...] Der har altid eksisteret politiske kampsange, men de har haft en stimulerende, ja en oppejlende funktion, de er kommet ovenfra. Nu er sangen nået ned i basis, og har derfor skiftet karakter fra stimulerende middel til kommunikerende våben i den politiske kamp.”³¹²

I det hele taget syntes venstrebevægelsen at have taget den nu folkemusik-inspirerede beatscene til sig. Hans-Jørgen Nielsen skrev i juni 1972 i Information, hvorledes hele venstrebevægelsen var begyndt at synge:

”De danske musikere, en del af dem i hvert fald, har den sidste tid gradvist opdaget, hvad det vil sige at være musiker i Danmark og ikke bare en eller anden stedløs, international beat-scene. Røde Mor, Holst/Würgler, No Name, Skousen/Ingemann, De fortabte Spillemand er nogle af dem. Og udenom dem endnu flere kendte og ukendte grupper. Og udenom dem syngende slumstormere og rødstrømper. Og udenom dem en stadig mere syngende venstrebevægelse i det hele taget.”³¹³

Således satte folkemusikken et væsentligt fodaftryk på den danske musikalske scene, fordi den besad de værdier og kvaliteter som venstrefløjen efterspurgte. Som citaterne viser, blev musikken fra omkring 1970 inddraget i venstrefløjens politiske dagsorden, som et udtryk for folkets og proletariatets egen musik.

Køn og beat

Et andet helt centralt tema på venstrefløjen i starten af 1970erne var kvindekampen. Derfor blev der i bladene også sat spørgsmålstejn ved kvindernes rolle i beatmusikken. Det var et faktum, at beatscenen havde været fuldstændigt domineret af mænd i 1960erne og starten af 1970erne. I det hele taget var ungdomsoprøret i høj grad domineret af mænd. Hippien, provoen og beatmusikeren var roller som indtogs af mænd. Ungdomsoprøret havde været en ren drengedrøm. Det samme gjaldt den politiske venstrefløj, der var fyldt med højtråbende mænd, der selvsikkert og

³¹¹ Eksempelvis udgav bl.a. Røde Mor deres plader med tilhørende sanghæfte.

³¹² Lasse Ellegaard, ”Syng, syng, syng”, Information, 7. juni 1971.

³¹³ Hans-Jørgen Nielsen, ”Titte til hinanden – subjektive fodnoter til Den Nydanske Beatscene”, Information, 7. juni 1972.

velformuleret tog ordet ved demonstrationer og møder. Kvinderne blev systematisk overhørt.³¹⁴ I dokumentarfilmen *"Skæve dage i Thy"*, er det karakteristisk at kvinderne kun træder frem som talende individer i forbindelse med en børnefødselsdag. Ellers ses de i baggrunden til mændenes debatter, koncerter, flip og enetaler.³¹⁵ Hippiekulturens kvindeideal, byggede på en opfattelse hvor *"kvinderne er nogle hennafarvede, sminkede, blomstersmykkede "æstetiske" væsner, hvis rolle er den passivt lyttende og tilbedende."*, som det forklaredes i Politisk Revy marts 1972.³¹⁶ Her konstateredes det, at mændene var aktive subjekter og kvinderne de passive objekter, hvorfor det var mændene, der altid definerede præmisserne.

Alligevel var det mænd, der bragte spørgsmålet om kvindernes rolle i beatmusikken på banen fra omkring midten af 1970. Arne Würgler undrede sig i sommeren 1970 over kvindernes manglende tilstedeværelse og efterlyste debat om emnet.³¹⁷ Samtidig konstaterede Hans-Jørgen Nielsen i Information, at kønsrollemønstret i meget beat var reaktionært. Selvom beatmusikken havde afløst ham/hun-kærligheden til næstekærlighed, så var det mændenes næstekærlighed, der prædikedes.³¹⁸ Alligevel kaldte Lasse Ellegaard kvindefrigørelsen for venstrefløjens nye flip, og kaldte spydigt de musikalske forsøg for *"Dame-rock"*. Han bemærkede, at sangerinden Janis Joplin nærmest havde overtaget de mandlige attituder og sang og drak som en mand.³¹⁹ Lasse Ellegaard var på det rene med, at beatmusikken var udpræget mandsdomineret, men var i tvivl om hvorvidt beatmusikken kunne spille en i rolle kønskampen. Det skyldes at beatmusikkens grundlæggende rytmiske funktion var et udtryk for mandlig seksualitet. Han mente selvfølgelig at beatmusikken var et våben i klassekampens bevidstliggørelse, men tvivlede på den var det i kønskampen.³²⁰ Artiklen var skrevet på baggrund af et nummer af Politisk Revy med overskriften: *"Klip pikken af din beatmusiker"*.³²¹ Heri konkluderede den danske kvindesagsforkæmper Ninon Schloss, at musikken var et medie, der kunne bruges i kampen for kvindernes befrielse. Dog efterlystes en dansk kvindesagsrock af

³¹⁴ Jensen og Jørgensen 2008, s.255.

³¹⁵ *"Skæve dage i Thy"*, dokumentarfilm af Kjeld Ammundsen, Gregers Nielsen, Ebbe Preisler, Finn Broby, Dino Raymond Hansen, Teit Jørgensen.

³¹⁶ Hanne Møller, Alf Holter, Henrik Glahder, *"Bevidsthed og produktionsforhold i det danske beatmiljø"*, Politisk Revy nr. 193, 24 marts 1972, s.15.

³¹⁷ Arne Würgler i rubrikken: *"kulturimperialisme": "girls, girls, girls"*, Politisk Revy nr. 151, 26. juni 1970. Arne Würgler: *"Dametur"*, Politisk Revy nr. 160, 6. nov. 1970.

³¹⁸ Hans-Jørgen Nielsen, *"Næstekærlighed" – en bredside*, Information, 25. maj 1970. Kvindeundertrykkelsen bliver også tema i Information i forbindelse med Janis Joblins død i efteråret 1970, jfr. artikel Hans-Jørgen Nielsen, *"Beatmusikkens kønsroller"*, Information 12. okt. 1970.

³¹⁹ Lasse Ellegaard: *"Dame-rock"*, Information, 22. feb. 1971.

³²⁰ Information, *"Spørgsmål til rødstrømperne"*. 1. april 1971.

³²¹ Politisk Revy nr. 169, 19. marts 1971. På forsiden er der et billede af Jimi Hendrix, og der opfordres til at klippe langs den stiplede linie der går rundt om skridtet på Hendrix.

kvinder om kvinder, der var lige så autentisk som den svenske NJA-gruppe.³²² Desuden bragtes en artikel fra den amerikanske undergrundsavis The Rat med titlen ”Cock Rock”, der i meget kritiske vendinger beskrev kvindernes degraderede rolle inden for beatkulturen. Det konstateredes, at musikken som den nye kulturs vigtigste element var lavet af og for mænd, og at kvinderne kun var et nødvendigt inventar. Alt i og omkring beatkulturen bestod af mænd: grupperne, lyd- og lysfolk, pladevenderne, radiostemmerne osv.. Undtagelsen var dog sangerinden som var den eneste rolle, som manden gav kvinderne, hvis man så bort fra orkesterluderen (”groupien”). I beateksterne rakkedes kvinderne ned, og blev betragtet som dumme kællinger, mystiske, onskabsfulde eller blot nogle kusser:

*”Og al den seksuelle energi, som synes at være rockens inderste væsen er i virkeligheden en energi, hvis klimaks handler om nedlægnen af kvinder [...] Hele rockens stjernetrip er et andet område, hvor mandchauvinismen hersker. I rock-universets centrum sidder stjernen – badet i lys spankulerer mændene rundt og gennemspiller deres sex/voldsfantasier og knæpper somme tider deres guitarer og smadrer dem.”*³²³

Forfatteren spurgte til sidst retorisk, om det virkelig var, hvad fyrene mente med revolution. Kvindebevægelsen blev gennem 1970erne stærk, og specielt hos rødstrømpebevægelsen blev den antiautoritære kamp rettet mod de selvsamme unge mænd, der havde været deres medaktivister i de forskellige bevægelser og organisationer.³²⁴ De ville væk fra de aggressive møder og arbejde på egne præmisser. De ville ikke være tavst vedhæng til en mandbevægelse, men selv udvikle nye måder at være sammen på. Mændene blev forment adgang til de fleste af bevægelsens aktiviteter. I forhold til beatscenen i 1970erne tog det dog et stykke tid før kvinderne for alvor blev synlige, med navne som Trille, Anne Linnet (debut 1973), Sanne Salomonsen (debut 1973). Omend undtagelsen i 1960erne var Annisette fra Savage Rose.³²⁵

Opsamling

I starten af 1970erne synes ungdomsoprøret at skifte karakter. Mange ungdomsoprørere ønskede at redefinere oprøret, idet de forhåbninger man havde sat til den eksisterende strategi ikke viste sig at resultere i de ønskede forandringer. Hvor oprøret tidligere var præget af flyvske ideer og utopier

³²² Ninon Schloss, ”Skyd genvej til revolutionen”, Politisk Revy nr. 169, 19. marts 1971.

³²³ Anonym: ”Pikrok”, Politisk Revy nr. 169, 19. marts, 1971. I øvrigt blev artiklen kommenteret og delvist gengivet i Information 22. marts 1971 under titlen: ”...a man's, man's, man's world!”.

³²⁴ Lynn, Walter 2004, ”Rødstrømpebevægelsen – sex, kærlighed og politik i 1968” s. 259

³²⁵ Bundgaard 1998, s.378.

om et nyt samfund gennem sanselighed, kropslighed, stoffer og beatmusik. Blev de nu langt mere konkrete og praktiske i deres tilgang til oprøret. Der var tale om en anden strategi, hvor man i højere grad forsøgte at forandre samfundet gennem praktisk handlen, ved konkret politisk arbejde, og fokus på økologi, alternativ energi, mikro-makromad³²⁶ m.v..

Som oprørerne gav udtryk for, så genererede den ny agenda tilsyneladende en ny energi og sammenhold. Beatscenen blev stærkt påvirket af denne holdningsændring, og specielt i Information og Politisk Revy dyrkedes den politiserede beatmusik i særdeleshed med en enslydende retorik. Den ny musik blev bl.a. kaldt danskrock, holdningsmusik, brugsmusik, hvorimod den eksperimenterende og progressive beatmusik afskrives som værende harmløs kunst, omend dygtig kunst, men helt ligegyldig i forhold at skabe politisk bevidsthed og engagement. Den nye politisk bevidste beatmusik skulle derimod være et redskab i klassekampen, hvor det især handlede om at skabe en politisk bevidsthed hos proletariatet gennem letforståelige budskaber. Der synes at opstå en helt ny æstetik og nye kunstneriske idealer omkring beatmusikken og beatscenen, der stod i modsætning til tidligere. De nye kunstneriske idealer byggede på socialistiske ideologiske principper, hvor kollektivet og deltagelsen stod i centrum. Samtidig fik folkemusikken igen en renaissance gennem gamle folkelige sange, men også nye sange som stilistisk var inspireret af genren. Folkemusikken repræsenterede det enkle og det ægte autentiske, folkelige udtryk, helt fri for moderne kommerzialisme og ydre kulturelle påvirkninger. Samtidig fremhævede specielt folkemusikken en alliance imellem de unge politisk bevidste og arbejderproletariatet. Samtidig indgik de lånte elementer fra folkemusikken i en ny national dagsorden, i forbindelse med afstemningen om indmeldelse i EEC/EF, der blev en mærkesag for venstrefløjen i Danmark i 1972. Et andet fremtrædende tema i starten af 1970erne var spørgsmålet om kvinders degraderede rolle på og omkring beatscenen. Men hvorvidt kvindekampen skulle kæmpes på beatscenen stod ikke helt klart for mændene, og det tog reelt en del år før kvinderne gjorde sig bemærket på beatscenen.

Det står klart at venstrefløjen og beatmusikken kædes sammen i starten af 1970erne. Der skete en kraftig politisering af det musikalske udtryk, og musikken vurderedes i forhold til klassekampen, og samtidig skabte venstrefløjsbevægelser nye rammer for beatscenen. Det mest kendte alternative produktionsapparat blev forlaget Demos, der gennem 1970erne udgav helt centrale og meget populære plader tilknyttet venstrefløjen. Således blev beatmusikken en af det nye venstres

³²⁶ Mikro-makromad byggede på orientalske filosofers ide om madens opdeling i yin og yang, hvor den rette balance imellem disse var afgørende for ens velvære (Martinov 2000, s.298).

væsentligste strategier til at mobilisere masserne, fordi den gav en anden dimension til venstrefløjens politiske og teoretiske diskussioner og utallige fraktioner.

I Jensen og Jørgensens analyse af oprørets konjunkturer, kulminerede og sluttede ungdomsoprøret ved Thy-lejren, hvorefter oprørerne fordybede sig i konkret politisk arbejde. 1960'ernes hippieidealer levede stort set kun videre i små reservater, uden egentlig politisk indhold med fokus på selvrealisering. Min analyse viser, at oprørerne omkring 1970 blev mere fokuseret på at agere politisk, men gerne gennem en eksperimenterende samfundskritik og en politisk praksis på græsrodsniveau. Specielt indenfor kollektivbevægelsen blev disse ideer forenet, hvor man eksperimenterede med bl.a. bolig- og samlivsformer, økonomi og økologi. 1970ernes kollektiver var altså ikke et udtryk for at vende samfundet ryggen (som Jensen og Jørgensen giver udtryk for), men derimod en ny måde at agere politisk på. For mange blev kollektivet et forsøg på den i praksis levendegjorte socialisme. Således tillæggedes det stor værdi, at musikgrupperne boede i kollektiver og levede socialistisk i hverdagen, som det var tilfældet med Røde Mor og Furekåben. Det samme gjaldt den såkaldte nyromantiske bevægelse i 1970erne, der bl.a. var kendetegnet ved etableringen af kollektiver på landet og dyrkelsen af folkemusik. Man søgte tilbage til det førkapitalistiske samfund, det enkle og oprindelige, hvor folkemusikken repræsenterede et ægte og autentisk musikalsk udtryk, skabt af folket selv. Samtidig havde folkemusikken også nationale og antiimperialistiske kvaliteter, der ifølge Leif Varmark gjorde den nødvendig i den aktuelle historiske og politiske situation. Andre, såsom Lasse Ellegaard, fremhævede holdningsmusikken der var en kombination mellem beatmusikken og forskellige folkelige udtryk, der kunne formidle politiske visioner og fungere som nye sociale arbejdsange til folket. Således må det konstateres at den nyromantiske bølge og folkemusikbølgen i 1970erne, på forskellig vis havde helt klare politiske og ideologiske aspekter.

Således kom en øget politisk bevidsthed til at sætte sit præg på beatscenen i 1970erne. Både kunstnerisk, performencemæssigt, produktionsmæssigt og organisatorisk. Men det er væsentligt at påpege, at det byggede videre på et fundament af ideer og praktikker, der var formuleret i forbindelse med ungdomsoprøret i slutningen af 1960erne.

Kapitel 3 Konklusion

Analysen af ungdomsoprørernes opfattelser af beatmusikkens betydning i ungdomsoprøret i perioden 1967-1972, tegner et billede af et oprør præget af flere forskellige holdninger og positioner. Der var tale om positioner der eksisterede sideløbende, påvirkede hinanden, udvikledes og forandrede undervejs.

Overordnet syntes der blandt oprørerne, at være enighed om, at målet var en revolution og en frigørelse af individet, selvom om det kun formuleredes i meget vage og uklare vendinger, men med en enslydende retorik. Forståelsen afslører den fællesskabsfølelse der prægede miljøet i hele perioden, med en fælles identitet som oprører. Ligesom der eksisterede en enighed om et fælles ejerskab af beatmusikken, og at beatmusikken havde eller kunne have en meget stor betydning i oprøret. Beatmusikken var et gennemgående element i hele perioden og var en faktor der skabte kontinuitet i oprøret. Ungdomsoprørerne relaterede sig til og identificerede sig med musikken, og den var ikke kun underholdning, men blev tillagt ideologisk og politisk betydning. Men der var meget divergerende holdninger til, hvorledes musikken skulle bruges, og hvilken rolle den kunne spille. Det bundede i positionelle forskelligheder omhandlende hvilke strategier og hvilke midler, der skulle tages i brug for at nå det revolutionære endemål. Her var oprørerne uenige. Men det er værd at bemærke, at debatten var et resultat af, at de var nødsaget til at formulere sig, netop på grund af, at det danske ungdomsoprør havde en vis sammenhængskraft, sammenlignet med andre lande som eksempelvis Sverige og Norge. Der var fundamentalt set et ønske om at nå hinanden, hvilket etableringen af Det Ny Samfund i 1969 var et udtryk for. Således forhandlede positionerne, men nogle var mere forsonlige end andre.

Helt overordnet træder to positioner frem. En overvejende kulturelt orienteret position og en overvejende politisk orienteret position. Den kulturorienterede position var klart formuleret ved beatkritikeren og beatpioneren Carsten Grolin allerede fra 1965. En position der i høj grad dominerede synet på beatmusik og ungdomsoprør i den første del af ungdomsoprøret, hvilket også afspejledes det brede ungdomskulturelle blad Superlove. Grolin skrev på baggrund af en ekstern positionering, og ville identificere den ny ungdomskultur gennem et modsætningsforhold til den ældre generation og dennes kultur. Han forsøgte derfor at placere beatmusikken et sted imellem finkultur og popkultur. Heri lå også et oprør imod autoriteterne og det eksisterende rationelle samfunds regler og normer, som han mente undertrykte individet, følelserne og kroppens naturlige

drifter og seksuelle energi. I oprøret spillede beatmusikken en afgørende rolle, fordi musikkens form og udtryk var ikke-intellektualiseret og talte til kroppen og følelserne og ønsket om at sætte dem fri. Her var eksemplet i fokus, og det centrale var at agere i overensstemmelse med disse ideer. Grolins ide om revolution handlede altså om frigørelse på det personlige plan, og han tænkte ikke i de politiske baner som senere blev dominerende.

Grolins kulturelt orienterede position videreudvikledes bl.a. i Ole Vinds artikler fra 1968. For Vind udgjorde beatmusikken også et helt naturligt fundament for oprøret, men nu var positionen formuleret på baggrund af en intern debat i foreningen Det Ny Samfund, hvor grundpræmissen var socialistisk og ønsket om at skabe et alternativt samfund. Som mange andre oprørere beskrev Vind debatten som en konflikt mellem de kulturelt orienterede og de politisk orienterede oprørere. For Vind handlede oprøret som udgangspunkt om en indre revolution, og et opgør med de indre kapitalistiske tankesæt og mentale barrierer. Gennem åbenhed, tillid og fællesskabsånd skulle mennesker leve og handle socialistisk i nuet. Det var en nødvendig proces før man kunne ændre samfundsstrukturen. I tråd hermed mente Leif Varmark, at man skulle fokusere på det irrationelle i mennesket, idet traditionel socialisme ikke havde mindsket behovet for et oprør i den menneskelige friheds navn. I den proces så Vind beatmusikkens funktion som myter, idet de kunne fungere som videreformidler af bestemte erfaringer, der kunne virke inspirerende og som redskab i de unges søgen efter en ny selvindsigt og livsholdning. Vind fremhævede således, i modsætning til Grolin, beatsangenes tekstmæssige indhold. Desuden havde Vind som socialist en langt mere politisk optik end Grolin, og ønskede en reel revolution, dog først af mental art men i sidste ende også en samfundsomvæltning. Således var der altså på nogle punkter stor forskel på de holdninger Grolin og Vind gav udtryk for, på trods af at de begge kunne ses som udtryk for en overvejende kulturelt orienteret position. Det var altså tale om en grundposition der udviklede sig undervejs, og som senere påvirkedes kraftigt af den politisk orienterede position.

Jan Michaelsen udtrykte allerede fra 1968 en klar politisk orienteret position inden for ungdomsoprøret. Han stod meget alene som repræsentant for den politiske venstrefløj i diskussionerne om beatmusikken, hvilket var et udtryk for, at venstrefløjen generelt ikke på dette tidspunkt havde fået øje på og interesse for beatmusikken. Han formulerede sig i modsætning til de kulturelt orienterede ungdomsoprørere, og blev stadig mere kritisk i sin omtale af beatmusikken og ungdomsoprør. Men alligevel fandt han den nødvendig i forhold til revolutionen, grundet dens store

popularitet og rolle som formidler af politiske budskaber. Michaelsens position vandt stadig større opbakning i takt med oprørets stadig større politisering omkring 1970.

Den kulturelt orienterede position repræsenteret ved bl.a. Grolin og Ole Vind kom under pres omkring 1970, hvor mange ungdomsoprørere begyndte at se mere kritisk på ungdomsoprøret. De erkendte, at de ønskede forandringer udeblev og at den eksisterende strategi, og de midler der skulle føre til forandringer viste at havde en række negative bagsider. Det drejede sig bl.a. om stofmisbrug, et uengageret og passivt beatpublikum og beatscenens udprægede kommerzialisme. Det var som om at fest, musik, farver og stoffer ikke viste sig at være vejen til et nyt samfund eller individ. På den baggrund begyndte mange af de kulturorienterede ungdomsoprørere, at diskutere indbyrdes om et behov for at redefinere strategien. De søgte således mod en mere politisk orientering, og ville i højere grad forsøge at forandre samfundet gennem praktisk handlen. Således bevægede de kulturelt orienterede ungdomsoprørere sig hen imod en position der tidligere var defineret ved Jan Michaelsen. Der kom således flere der betragtede og praktiserede musik på den måde, som han argumenterede for. Således var Michaelsens position relativt konsistent i hele perioden og kan altså genfindes i både starten og slutningen.

Bevægelsen fra en overvejende kulturorienteret position mod en mere politisk orienteret position, var bl.a. eksemplificeret ved Leif Varmark og Hans-Jørgen Nielsen (der artikulerede sig i hele perioden). Men som Hans-Jørgen Nielsen påpegede i 1970, var der stadig var et behov for at skabe sammenhæng mellem livet og musikken. Derfor kritiserede han stadig de politisk radikale for at være snævertsynede, og samtidig kritiserede han den progressive og eksperimenterende beatmusik for at være upolitisk.

De nye politisk orienterede oprørere anskuede nu beatmusikken i forhold til klassekampen og ikke længere den antiautoritære generationskamp. Derfor var der i oprørernes selvforståelse ikke længere tale om et ungdomsoprør, men et politisk oprør hvor de søgte en alliance med arbejderklassen. Heri kunne musikken fungere som brobygger mellem de unge og arbejderkulturen, hvorfor man i det musikalske udtryk bl.a. begyndte at trække på elementer fra folkemusikken og trivialmusikken. Specielt i Information og Politisk Revy formidledes den nye holdning, og der argumenteredes samtidig for en langt mere praksisorienteret tilgang til beatmusikken. Musikken fik nu betegnelser som danskrock, holdningsmusik, folkemusik og brugsmusik. Således skulle musikken henvende sig

til proletariatet, synges på dansk og udtrykke politiske holdninger, der kunne bruges i politiske sammenhænge. De fremhævede musikkens politiske og klasse-mæssige funktion frem for æstetikken. Derfor var amatør-idealet dominerende, da det musikalske udtryk skulle være simpelt og deltagerorienteret. Herved fremhævede man den kollektive og socialistiske side af musikken, og adskilte den fra den eksperimenterende og teknisk betonedede beatmusik, der også var fremtrædende på beatscenen i 1970'erne. Reelt set opstod der meget veldefinerede æstetiske krav til det musikalske udtryk, der skulle opfyldes for at sende de rette politiske signaler. Således synes de nye politisk venstreorienterede at være langt mere engagerede og nysgerrige i forhold til de musikalske udtryk, end Jan Michaelsen og den traditionelt venstreorienterede position havde givet udtryk for.

Politiseringen af beatmusikken betød naturligvis, at aktuelle politiske temaer blev inddraget i musikken og i debatten herom. Specielt afstemningen om Danmarks indtræden i EEC/EF, blev et markant emne hos oprørerne. Andre temaer som kvindernes position og manglende tilstedeværelse på beatscenen var også aktuel. Således blev den nye brugsmusik brugt til politisk agitation, og som fællessange i sociale sammenhænge på venstrefløjen. Hans-Jørgen Nielsen konstaterede derfor i juni 1972, at hele venstrefløjen var begyndt at synge. Det var et godt udtryk for, at venstrefløjen for alvor havde taget beatmusikken til sig. Beatmusikken blev en af det nye venstres væsentligste strategier til at mobilisere masserne, fordi den gav en anden dimension til venstrefløjens politiske og teoretiske diskussioner og utallige fraktioner. Venstrefløjens bevægelser begyndte derfor også at udgive musik. Størst succes havde De Danske Vietnamkomiteers forlag Demos, der udgav de fleste af 1970'ernes markante venstreorienterede plader. Ligeledes skabte foreningen Det Ny Samfund i 1970 det alternative bookingbureau Musik og Lys, som opnåede stor tilslutning. Således blev produktionsapparatet og beatmusikkens rammer også forsøgt afkapitaliseret ved at skabe egne institutioner udenom de etablerede kapitalistiske foretagende. Samtidig ville man fravriste de foragtede beatkapitalister deres magt over ungdommens egen kultur.

Oprørernes forsøg på at ændre produktionsforholdene, åbner op for en diskussion om hvorvidt ungdomsoprøret kunne karakteriseres som en modkultur eller en subkultur. Forestillingen om at skabe en modkultur der stod i modsætning til det etablerede samfunds kultur stod stærkest med etableringen af Det Ny Samfund, idet det var et kombineret politisk og kulturelt projekt og et forsøg på at skabe et reelt alternativ samfund (som bl.a. Ole Vind repræsenterede i sine artikler). Det Ny Samfund skulle skabe en ramme, indenfor hvilken det var muligt for ungdomsoprørerne at

identificere og dyrke deres egen kunst og kultur og samtidig forsøge at opstille alternativer gennem politiske- og livsstilseksperimenter. På beatscenen var bookingbureauet Musik og Lys et konkret eksempel herpå. Samtidig var der, i hele perioden, blandt oprørerne en udbredt skepsis over for det kommercielle og det såkaldt plastikrevolutionære. Denne skepsis og afstandstagen overfor kommercielle foretagender kom bl.a. til udtryk ved de mange afbud fra forskellige bands ved koncerten sponsoreret ved Pepsi-cola. Større uenighed og uklarhed om strategien var der at spore i forbindelse med The Who's koncert i det Kgl. Teater 1970, der illustrerede en manglende fælles forståelse angående spørgsmålet om hvorvidt oprørerne skulle påvirke samfundet og dets institutioner indefra, eller om de skulle opbygge sin egen uafhængige kultur og fungere på egne præmisser. I takt med den stadig større politisering i 1970erne, bevægede oprørerne sig derimod væk fra en modkulturel position mod en mere subkulturel position, idet de søgte en alliance med arbejderne, proletariatet og en folkelig kultur, der ikke nødvendigvis stod i modsætning til elementer i det etablerede samfunds kultur. På trods af at de rent faktisk skabte et relativt vellykket og uafhængigt produktionsapparat (jfr. Demos). Carsten Grolins kulturelle og livsstilsorienterede position kunne ligeledes også betegnes som overvejende subkulturel, idet han ikke fokuserede på skabelsen af en alternativ kultur og produktionsmæssig uafhængighed. Hans primære projekt var at identificere og formulere de unges egen kultur, et sted imellem fin- og lavkultur.

Samlet set viser min analyse at den dikotomiske opfattelse af oprøret, som eksempelvis Jensen og Jørgensen fremdrager, er en optik der beskriver oprøret for entydigt. Overordnet set er det klart at oprøret var præget af to positioner, og at den overvejende kulturorienterede position prægede første del af oprøret, og at den overvejende politisk orienterede position prægede den sidste del af oprøret. Men min analyse viser også, at billedet er mere kompliceret, og at det er muligt at fremdrage flere forskellige positioner i forhold til spørgsmålet om hvilken betydning beatmusikken spillede i ungdomsoprøret. Jeg ser således en overvejende kultur- og livsstilsorienteret position repræsenteret ved bl.a. Carsten Grolin, der formuleredes allerede i midten af 1960erne. En mere politisk motiveret, men stadig livsstilsorienteret position repræsenteret ved bl.a. Ole Vind, som artikuleres fra omkring 1968. En traditionel politisk orienteret position, repræsenteret ved Jan Michaelsen, der identificeres allerede i 1968. En ny politisk orienteret position fra omkring 1970, præget af tidligere livsstilsradikalister og kulturelt orienterede oprørere. Samtidig viser analysen også, at både en kulturelt og en politisk orienteret position var formuleret allerede i 1968. I starten var der tale om en relativt forsonende linje. I forbindelse med Det Ny Samfund stræbte oprørerne

efter forening, og de forsøgte at nå hinandens synspunkter gennem forhandling. Der var dog forskel på forhandlingsvilligheden, og eksempelvis formulerede Ole Vind og Jan Michaelsen sig så uforsonligt, at det kunne være svært at se hvorpå fællesskabet skulle bygge. I 1970erne blev den kulturelle position transformeret og revurderet i retning af en politisk orientering.

Selvom ungdomsoprøret var præget af forskellige positioner og holdninger der forhandlede og debaterede definitionen af oprøret, så er det væsentligt at påpege, at oprørerne agerede indenfor den fælles ramme som ungdomsoprøret udgjorde. En ramme indenfor hvilken oprørerne kunne agere kulturelt og politisk. Forsidebilledet på Superlove nr. 13, 1968, viser hvorledes ungdomsoprøret både gav plads til Karl Marx og Jim Morrison – til politik og kultur.³²⁷ Selvom vægtningen af de to elementer ændrede sig meget i perioden, så udgør de hele billedet af ungdomsoprøret.

Min analyse viser også at den såkaldte disillusion, der førte til brud ved Thy-lejren i 1970, og hvor det kulturelle oprør ophørte til fordel for et politisk oprør kræver en nuancering. Det var klart, at dele af miljøet udtrykte skuffelse og specielt de kulturelt orienterede positioner. Men skuffelsen kan spores før Thy-lejren, og den begivenhed synes ikke at være egentlig årsag til denne desillusion. Derimod skal årsagerne nærmere findes i en længerevarende proces, hvor ungdomsoprørerne evaluerede og redefinerede deres holdninger, og fandt nye værdier og muligheder i en mere politisk og praktisk orienteret tilgang til oprøret. Således er det værd at bemærke at de fleste ungdomsoprører i deres kommentarer søgte alternativer, nye veje og strategier. Således viser min analyse også, at den nye politisk orienterede strategi i 1970erne ikke fuldstændig forkastede elementerne, ideerne og praktikkerne fra det kulturelt orienterede oprør i 1960erne. For det første levede æstetikken videre i bedste velgående. Dernæst synes beatmusikken stadig at repræsentere oprørerne og være udset til at spille en væsentlig rolle i det nu politiske orienterede oprør. Beatmusikken havde nemlig åbnet for nye politiske metoder og nye politiske arenaer i forhold til hvad den traditionelle politiske position havde praktiseret. Samtidig levede ideen om, at den måde hvorpå man levede, agerede og praktiserede sit liv kunne være en måde at udtrykke holdninger på. Mange oprørere forsøgte i 1970erne at leve ideologien ud i forskellige typer af kollektiver, der også var udtryk for en udadvendt praksis, f.eks økologiske produktionskollektiver og behandlingskollektiver. Ønsket om at leve socialismen i hverdagen som eksempelvis Ole Vind argumenterede for i 1969, eksisterede i bedste velgående i 1970erne. Således søgte oprørere også på

³²⁷ Se dette speciales forside hvor Superloves forside fra 1968 er gengivet.

landet i kollektiver, fordi man mente, det var en måde hvorpå man kunne forandre samfundet. Det var en ny måde at agere politisk på, og en strategi for at ændre samfundet, og ikke et udtryk for at vende samfundet ryggen som Jensen og Jørgensen fremstiller det.

Afslutningsvis vil jeg påpege, at jeg i min analyse har beskæftiget mig med nogle ungdomsoprørere, der formulerede sig meget tydeligt holdningsmæssigt. Ofte fremhævede de modsætningsforhold overfor andre positioner inden for oprøret, med henblik på at identificere egne positioner. En analyse heraf vil naturligvis komme til at fokusere på hvad der adskilte ungdomsoprørerne. Jeg tror, at hvis man greb undersøgelsen anderledes an og belyste beatmusikkens faktiske betydning i oprøret, gennem en mere praksisorienteret tilgang, så ville man kunne give et større og bedre indblik i ungdomsoprørets sammenhængskraft. Jeg tror, at den måde hvorpå musikken virkede i praksis, var præget af sammenhold og større lighed og ensartethed. Det er nogle af de træk, jeg har kunne genkende i mit arbejde. Hvis man bredte optikken fra de højtråbende ungdomsoprørere ud til bredere aktivistmiljø, så var det måske muligt at se mange flere som bevægede sig inden for et bredere felt, og musikken og beatscenen ville helt sikkert være et godt eksempel herpå. Man kunne eksempelvis undersøge forskellige af oprørets arrangementer herunder koncerter, demonstrationer, festivaler mv., og belyse hvem der spillede, hvem der deltog og hvorledes det blev omtalt. Det ville også kunne kaste yderligere lys på kritikken af den dikotomiske opfattelse af oprøret og således give et nyt perspektiv på problemstillingen.

Litteraturliste

Andersen, Morten Bendix, og Olsen, Niclas (red.) (2004), ”1968: dengang og nu – antologi”. Museum Tesculanums Forlag, Narayama Press, Gylling. Danmark.

Anderson, Terry (1995), ”The movement and the sixties : Protest in America from Greensboro to Wounded Knee”, Oxford University Press.

Bille, Torben (red.) (1997), ”Politikens dansk rock – 1965-1997 musikken, grupperne, solisterne, historien”, Politikens Forlag, Clemenstrykkeriet A/S, Århus. Danmark

Bille, Torben (Bootlet-artikel til CD) (2007), ”Sebastian – sangskatten vol. 1 1971-1979”. EMI Music Denmark A/S.

Brandt, Nina Kirstine (2004), ”Gulerodsflippere og gummistøvlesocialister – økologibevægelsens udvikling og 1968”. fra Andersen, Morten Bendix, og Olsen, Niclas (red.), ”1968: dengang og nu – antologi”. Museum Tesculanums Forlag, Narayama Press, Gylling. Danmark.

Bundgaard, Peder (1993), ”Gasolin’ – masser af succes”. Borgen.

Bundgaard, Peder (1998) ”Lykkens Pamfil – dansk rock i 1960’erne”. Borgens Forlag, Narayama Press, Gylling. Danmark.

Dahl, Ove (2007), ”Tilbage til 60’erne : alle de ting, du har glemt, du kan huske”, Gyldendal. Danmark.

Gitlin, Todd (1993), ”The Sixties: Years of hope Days of Rage”, Bantam Books.

Grünbaum, Ole (2005), ”Bar røv i 1960erne - dengang verden stod på skrå, eller osse var det mig der var skæv”. People's Press.

Henriksen, Lars (2008), ”Troels Trier – dobbeltgænger”. Documentas.

Hall, Stuart (1997), ”Representation: cultural representations and signifying practices”. Sage.

Harsløf, Olav og Kruse, Thomas (2004) ”Røde Mor”. Systime.

Hobsbawn, Eric (2000), ”Ekstremernes Århundrede – Verdenshistorie 1914 – 94”. Samlerens Forlag A/S. Olesens Offset, Viborg. Danmark.

Ihlemann, Lisbeth og Michelsen, Morten (2004), ”Drømmen om at være et med sig selv og tiden” , fra Andersen, Morten Bendix, og Olsen, Niclas (red.), ”1968: dengang og nu – antologi”. Museum Tesculanums Forlag, Narayama Press, Gylling. Danmark.

Jensen, Steven Llewellyn Bjerregård og Jørgensen, Thomas Ekman (1999), ”Studenteroprøret i Danmark i 1968. Forudsætninger og konsekvenser”. Upubliceret prisopgave ved Institut for Historie KU.

Jensen, Steven Llewellyn Bjerregård og Jørgensen, Thomas Ekman (2008), *"1968 og det der fulgte"*, Gyldendal, Narayama Press. Danmark.

Jensen, Steven Llewellyn Bjerregård og Jørgensen, Thomas Ekman (2003), *"Opbrud i 1960erne"*, Den jyske historiker. Nr. 101 *"Opbrud i 1960erne"*. Redaktører: Jens Toftgaard Jensen, Mathias Otzen Kruse og Rune Haahr Petersen.

Jensen, Steven Llewellyn Bjerregård (2004), *"Unge leger samfund og andre laver kup"*. Fra Andersen, Morten Bendix, og Olsen, Niclas (red.) (2004), *1968: dengang og nu – antologi*". Museum Tesculanums Forlag, Narayama Press, Gylling. Danmark.

Jørgensen, Thomas Ekman (2006), *"Utopia and Disillusion: Shattered Hopes of the Copenhagen Counterculture"*. Fra antologien *"Between Marx and Coca-Cola – Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980"*. Schildt, Axel og Siegfried, Detlef (red.) Berghahn, Oxford.

Kierkegaard, Annemette (2004). *"Hvordan jeg lærte at spille guitar – perspektiver på koblingen af populærmusikstudier og musiketnologi"*. rockhistorie.dk, publiceret november 2004, hentet fra WWW 01052008 <http://rockhistorie.dk/antologi/Kirkegaard.pdf>

Kjeldstadli, Knud (2002), *"Fortiden er ikke hvad den har været – En indføring i historiefaget"*. Roskilde Universitetsforlag. Narayama Press, Gylling. Danmark.

Kurlansky, Mark (2004), *"1968 – the Year that Rocked the World"*. Borgen.

Knudsen, Øvig Peter. (2007), *"Blekingegadebanden – den danske celle"*. Gyldendal, Narayama Press, Gylling. Danmark.

Lindberg, Ulf, Gudmundsson, Gestur, Michelsen, Morten, Weisethaunet, Hans (2000), *"Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers – the Fields of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism"* Printed at the University of Århus.

Lynggaard, Klaus (2001), *"Den elektriske lykke : Hans-Jørgen Nielsens generation og beatmusikken"* hentet fra antologien *"Hans-Jørgen Nielsen – portræt af et forfatterskab"* (red. Tania Ørum), Forlaget Spring.

Lynn, Walter (2004), *"Rødstrømpebevægelsen – sex, kærlighed og politik i 1968."* fra Andersen, Morten Bendix, og Olsen, Niclas (red.), *"1968: dengang og nu – antologi"*. Museum Tesculanums Forlag, Narayama Press, Gylling. Danmark.

Marstal, Henrik (2005) *"Sange fra glemmebogen, eller huskekager fra fortiden – forvaltninger af traditionelle sangrepertoarer I dansk rock omkring årtusindskiftet"*. P.hd.-afhandling musikvidenskabeligt Institut, Det Humanistiske Fakultet Københavns Universitet. Hentet på WWW den 01102008. http://www.henrikmarstal.dk/pdf/marstal_phd_afhandling.pdf

Martinov, Niels (2000), *"Ungdomsoprøret i Danmark: et portræt af årene, der rystede musikken, billedkunsten, teatret, litteraturen, filmen og familien."*, Aschehoug, Nørhaven A/S.

- Marwick, Arthur, (1998), *"The sixties - cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-c.1974"*. Oxford University Press.
- Marwick, Arthur, (2006), *"Youth Culture and the Cultural Revolution of the Long Sixties"*. Fra fra antologien *"Between Marx and Coca-Cola – Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980"*. Schildt, Axel og Siegfried, Detlef (red.). Berghahn, Oxford/New York.
- Nordentoft, Johannes og Rasmussen, Søren Hein (1991), *"Kampen mod atomvåben og Vietnambevægelsen 1960-1972"*, Odense Universitetsforlag.
- Nielsen, Elo og Nielsen, Per Reinholdt (1997), *"Musik, medier og ungdomskultur"*. I Jensen, Klaus Bruhn (red.) *"Dansk mediehistorie. 3. 1960-1995"*. Samleren.
- Nielsen, Henrik Kaare (1991), *"Demokrati i bevægelse : sammenlignende studier i politisk kultur og nye sociale bevægelser i Vesttyskland og Danmark"*, Aarhus Universitetsforlag. Disputats, Aarhus.
- Nielsen, Per Reinholdt (2003), *"Rebel og remix: rockens historie"*, 1. udgave, 1. oplag. Systime. Danmark.
- Rasmussen, Hein Søren (1997), *"Sære alliancer. Politiske bevægelser i efterkrigstidens Danmark"*. Odense Universitetsforlag.
- Salomon, Kim (1996), *"Rebeller i takt med tiden - FNL-rörelsen och 60-talets politiska ritualer"* Rabén Prisma, Sverige.
- Schildt, Axel og Siegfried, Detlef (red.) (2006), *"Between Marx and Coca-Cola – Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980"*. Berghahn, Oxford.
- Siegfried, Detlef (2003), *"Modkultur, kulturindustri og venstrefløjen i Vesttyskland 1958-1973"*, Den jyske historiker. Nr. 101, *"Opbrud i 1960erne"*, juli. Redaktører: Jens Toftgaard Jensen, Mathias Otzen Kruse og Rune Haahr Petersen.
- Tania Ørum (2004), *"Avantgardekunsten – radikaliserings fortrop i 1960'erne"*, Fra Andersen, Morten Bendix, og Olsen, Niclas (red.), *"1968: dengang og nu – antologi"*. Museum Tusulanums Forlag, Narayama Press, Gylling. Danmark.
- Wagner, Michael F. (1989), *"Det største rock and roll band i verden – I modkulturens kølvand- med Rolling Stone fra Woodstock til Altamont"*, i den Jyske Historiker nr. 49, s.64-94. Werks Offset. Århus.
- Warring, Anette (2008), *"Around 1968 – Danish historiography"*, Scandinavian Journal of History, Volume 33, Nr. 4, s. 353-365(13), Routledge, part of the Taylor & Francis Group.

Kilder:

Bengtsson, Laus (1970), *"Der gror aldrig mos på en rullesten – rock-præk"*. Borgens Forlag A.S. København. En artikelsamling hvorfra der er hentet artikler fra Information, Ekstra Bladet, Aktuelt, Kristeligt Dagblad, Politiken og Vi Unge. I perioden efter 1970 har dagbladet Information var udsat for en systematisk kildesøgning.

Wezelenburg, Sven (1970), i Håkan Sandblads *"Beat – meget mere end musik. Ekstase, rytmer, revolution, industri"*. Forlaget Høst. Bogen er oprindelig udgivet på svensk i 1969 under navnet *"Popmusik, Extas, revolt och industri"*. Oversat fra svensk af Sven Wezelenburg, der samtidig har tilføjet et kapitel om dansk beat.

Undergrundsbalde og magasiner: "Superlove", "Wheel", "Hætsjj", "Zar", "Det Ny Sanmfund" og "Politisk Revy".

Dokumentarfilm: *"Skæve dage i Thy"* (1971), Kjeld Ammundsen, Gregers Nielsen, Ebbe Preisler, Finn Broby, Dino Raymond Hansen og Teit Jørgensen. Obel Film.

Summary

The subject of this thesis is youth rebellion and beat music in Denmark from 1967 to 1972. The main objective is to understand how beat music were related to youth rebellion from the rebels point of view. By using a cultural historical approach, I have analyzed articles and statements in newspapers and magazines and examined the multitudes of meanings different rebels ascribe to beat music in the context of youth rebellion. I have focussed on the different themes that dominated the discussions between rebels, and illuminate how different positions are articulated and defined. Furthermore I have analyzed how the different positions develop through the period.

The thesis shows that the rebels in general saw beat music as a very important part of the rebellion. It played an important role as identity marker. At the same time the rebels ascribed the beat music fundamental ideological and political meaning in connection to the rebellion. However there were several opinions on how the beat music should be utilized and what kind of role it should play. It reflected a variety of positions, in question of what kind of means there was set to reach the revolutionary goal. The defining question was whether the revolution was a matter of personal change and liberation or a change of society, and which part that played the most important role? Therefore some rebels saw beat music as an unarticulated practice that carried the rebellion. Here the revolution was a matter of personal liberation and an antiauthoritarian rebellion. This point of view evolved into a more articulated practice, where the lyrics of beat music played a mythical role as guidelines for the young rebels. Furthermore there was a purely political position that saw beat music as a tool for political agitation, primarily due to its popularity. At last there was a position that dominated the time from 1970. It was a redefinition of a cultural position into a more political position. It focused on the political aspects of beat music.

In spite of the variety of positions it is important to stress that all rebels expressed themselves within the same frame of youth rebellion. It contained both political and cultural elements. At the same time rebels tried to bridge the gab between the different positions, in order to gather the forces of youth rebellion. Whether rebels expressed themselves through beat music or by throwing stones at a demonstration, it was often seen as part of the same rebellion. Therefore this thesis also problematise some the interpretations in the previous work on the Danish youth rebellion and political radicalization, characterized by a thematic and methodological distinction between cultural and political aspects of the revolt.