



-en analyse av norsk punk som negativ dialektikk

av

Joakim Stegen Tischendorf

Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Universitetet i Oslo
Våren 2008

-How about you, Johnny? What are you rebelling against?

-Waddaya got?

The Wild One (1953)

Innhold

Innhold	3
1 Innledning	5
1.1 Innledning	5
1.2 Problemstilling og teori	16
1.3 Metode	18
1.4 Om korpus	22
2 No Future	24
2.1 Innledning	24
2.2 Punk og Giddens' "hylster"	25
2.2.1 Punk og angst	27
2.2.2 Punk og schizofreni	30
2.2.3 Adorno og tillit	33
2.3 Pop som konsept	34
2.3.1 Råtne Guder	34
2.4 No future som seksuell preferanse	38
2.5 No Future som nederlag	43
2.5.1 Kunst som nederlag	44
2.5.2 Punk og nazisme	45
2.5.2.1 Indifferens	47
2.5.2.2 Nazisme som nederlag	50
2.6 Delkonklusjon	51
3 No Feelings	53
3.1 Innledning	53
3.2 Buber og "Jeg og Du"	54
3.2.1 Punk og Du	55
3.3 Punkens følelsesregister	58
3.4 Delkonklusjon	60
4 No Fun	61
4.1 Innledning	61
4.2 Punk og latter	62

4.2.1 Bakhtin om latter	63
4.2.2 "Hey Sir" som karneval	64
4.3 Brecht og V-effekten	65
4.3.1 V-effekter i punk	66
4.3.2 Brechts problem som punkens problem.....	71
4.4 Negasjonens umulighet	72
4.5 Delkonklusjon.....	73
5 I'm not an animal	74
5.1 Innledning.....	74
5.2 Den fjerde negasjonen	75
5.2.1 Humor og fest.....	77
5.2.2 Identitetsnegasjon	79
5.3 Hva er punk?	80
5.3.1 Ikke-punk som konseptualisme.....	82
5.3.2 Subkultur uten essens?.....	83
5.3.3 Identitetsvegring som menneskeligjøring.....	85
5.3.4 Negativ dialektikk dramatisert.....	88
5.3 Delkonklusjon.....	89
6 Konklusjon	90
6.1 Oppsummering og konklusjon	90
6.2 Konklusjonens paradoks.....	91
6.3 Punk som visjon	92
Litteraturliste	96

1 Innledning

1.1 Innledning

Et Union Jack er revet i filler, men holdes provisorisk sammen av sikkerhetsnåler og metallklyper. Midt i kaoset er to papirbiter med rivekant og utklippede bokstaver. På den ene står det "Anarchy in the UK", på den andre står det "Sex Pistols". Dette er fotografiet som pryder det britiske punkbandet Sex Pistols' første singel, *Anarchy in the UK* fra 1976, i manges øyne den første "ekte" punksangen. Bildet er brutalt symbolmettet, men samtidig irriterende flertydig. Flagget, symbolet på nasjonen, er revet i stykker, og signaliserer dermed en splittelse med voldelige undertoner. Sikkerhetsnålene, punkens kanskje mest ikoniske visuelle rekvisitt, antyder at bitene settes sammen igjen med punkens uttrykk. Tittelen "Anarchy in the UK" mer enn antyder at målet ikke er en nasjonal samling; tvert imot signaliserer den en forakt for det systemet som Union Jack representerer. Skriftbildets visuelle utforming gir uttrykk for at "anarki" her ikke skal forstås som en politisk ytring, men som en trussel: De klypte og limte bokstavene som utgjør "Anarchy in the UK" anvender en anonymiserende "trusselbrev-estetikk" som samtidig distanserer avsender fra mottaker. Metallklypene, som til vanlig brukes til å holde arket fast på tegnebrettet, gir det hele et inntrykk av å være et uferdig kunstprosjekt.

Skriftbildets assosiasjoner gjør det naturlig å tolke det sønderrevne flagget som en trussel om voldsom splittelse. I en slik tolkning vil sikkerhetsnålene utgjøre et problem, ettersom det nettopp er punkens rekvisitter som binder det hele sammen. På samme måte kan man lese bildet i lys av det ødelagte flagget: The United Kingdom er slett ikke en samlet enhet, men et samfunn splittet av klasse, rase, kjønn og religion. En idealistisk anarki-retorikk kan her favne alle i et bedre samfunn, fritt for den kalde

krigens ideologipolitikk. Men en slik tolkning kan ikke samtidig favne trusselbrevestetikken i tekstutformingen. Inntrykket av en spontan aggressiv handling (skjendingen av nasjonalsymbolet) og en like spontan remontering (sikkerhetsnålene) undergraves av metallklypene, som antyder en kalkulert lek med effekter i en kunstnerisk setting.

Bildet sender slik ut uforenlige signaler, og er dermed mer komplekst enn det vandaliseringen av nasjonalsymbolet umiddelbart gir inntrykk av. Det er et visuelt statement som erklærer seg fiendtlig til etablerte sannheter (flagget skal ikke skjendes), avvisende til enkle tolkninger, og i intern uenighet med seg selv. Likevel er det en slående effektiv og innbydende enkelhet over det rølpete arrangementet. Dette estetiske kaoset går igjen i singelens tekstmateriale:

Right! Now! Ha ha ha ha ha

I am an antichrist
I am an anarchist
Don't know what I want but
I know how to get it
I wanna destroy the passerby

'Cause I
I wanna be anarchy!
No dogs body

Anarchy for the UK
It's coming sometime and maybe
I give a wrong time stop a traffic line
Your future dream is a shopping scheme

'Cause I
I wanna be anarchy!
In the city

How many ways to get what you want
I use the best I use the rest
I use the enemy I use anarchy

'Cause I

I wanna be anarchy!
It's the only way to be!

Is this the MPLA?
Or is this the UDA?
Or is this the IRA?
I thought it was the UK
Or just another country
Another council tenancy

I wanna be anarchy!
Oh what a name!
Get pissed, destroy!

Teksten nærmest snerres frem av vokalist Johnny Rotten på bakgrunn av lyden av et band som har plassert spontan aggresjon foran harmonisk samspill, og på den måten snur opp ned på enhver ambisjon om formfullendthet. Greil Marcus' entusiasme i *Lipstick Traces* er en god beskrivelse av sangen:

A twenty-year-old stands before the microphone and, after declaring himself an all-consuming demon, proceeds to level everything around him – reduce it to rubble. He denies the claims of his society with a laugh, then pulls the string on the history of his society with a shift of vowels so violent that it creates pure pleasure. He reduces the fruits of Western civilization to a set of guerilla acronyms (...) It was the sound of the city collapsing. In the measured, deliberate noise, words tumbling past each other so fast it was almost impossible to tell them apart, you could hear the social facts begin to break up (...) This was a code that didn't have to be deciphered: who knew what the MPLA was, and who cared? It sounded like fun, wrecking the world. It felt like freedom. (Marcus 2001:7-8)

Marcus gjør rett i å fokusere på sangens ødeleggelsesretorikk. Som negasjonsuttrykk er allerede tittelen tydelig, idet den formidler ønsket om å avskaffe sin samtids styreform og innføre dens motsetning, anarki. Dialektikken er tydelig: det som er kontra det som skal bli. På samme måte som med singelcoveret er teksten full av symbolske

assosiasjoner, uten at disse legger til rette for en "helhetlig" lesning, og en enkel "politisk" tolkning dekker ikke tekstens nedslagsfelt.

Sangen starter ganske riktig med den inspirerte erklæringen "I am an antichrist", og følger opp med det skurrende halvrimet "I am an anarchist". Disse erklæringene gir klare assosiasjoner. Antikrist er en del av den religiøse åpenbaringen som avslutter de kristnes Bibel, og er, slik navnet mer enn antyder, det motsatte av Kristus. Antikrist er en negert Kristus. Alle egenskaper forbundet med Kristus, kjærlighet, nåde, tro, håp, finner sin motpart i denne skikkelsen. Forutsatt at Kristus-skikkelsen er idealet som den vestlige kulturen bygger på, er påstanden om å være Antikrist en svært direkte måte å erklære at "jeg er *ikke* det dere ønsker at jeg skal være". Slik inntar Rotten posisjonen som selverklært negert Kristus ved hjelp av en enkel predikativsetning.

Antikrist er imidlertid mer enn en abstrakt ondskapsskikkelse. Antikrists komme er i åpenbaringen nært forbundet med verdens ende, apokalypsen. I en slik sammenheng blir den som erklærer seg Antikrist en bidragsyter til undergangen. Om man leser *Anarchy in the UK* som et manifest, er punkens innledende erklæring et løfte om å frembringe og delta i apokalypsen. Undergangstenkningen er dermed ikke et kontemplativt vanitas, men en negasjon av denne: En trassig jublende deltagelse.

Dersom "I am an Antichrist" er en manifesterklæring om jeg'ets egenskaper, er den neste linjen en erklæring om jeg'ets midler og metoder, "I am an Anarchist". Anarkisme, "ikke-styre", er en type politisk tenkning som forfekter menneskets frihet til å handle uten å bli styrt av andre mennesker, verken direkte eller gjennom lover. Slik er anarkisme negasjonen av den vestlige statstenkningen, der menneskets frihet hevdes garantert nettopp gjennom lover og regler. Man kan imidlertid godt forestille seg en humanistisk, fredsorientert måte å gjennomføre anarkisme på. Utsagnet "I am an Anarchist" er kun en stadfestelse av ens politiske grunnsyn, og er ikke per definisjon et sjokkerende utsagn. Det er i den skadefro kombinasjonen av "anarchist" og "antichrist" at tekstens versjon av anarkisme kommer til uttrykk. Den velmenende politiske

anarkismen negeres og fremstår i koblingen til apokalypse og undergang som det motsatte av fredelig sameksistens. Strofens neste to vers antyder hva slags anarkisme som forfektes: "I don't know what I want but I know how to get it/ I wanna destroy the passerby". Et irrasjonelt og umiddelbart behov for smålig vinningskriminalitet og blind vold kan og må ifølge versenes retorikk tilfredsstilles. Verset "I am an Anarchist" kan derfor vanskelig tolkes som en alvorlig politisk bekjennelse. Det kan derimot tolkes som et ønske om et samfunn uten regler, en utopi der jeg'ets egne destruktive tanker og følelser får fysisk uttrykk uten konsekvenser.

Den eksplosive kombinasjonen av de to første linjene i *Anarchy in the UK* oppsummeres i et distillert uttrykk i sangens refreng: "I wanna be Anarchy". Her gir teksten tydelige signaler om at dens bruk av "anarki" ikke holder seg til politisk-teoretiske definisjoner. Anarkisten står i ledtog med Antikrist, og resultatet er ønsket om å "være anarki".

Men "I wanna be Anarchy" impliserer også en annen, mindre offentlig mulighet. Når setningen etterfølges av utropet "Oh what a name" i sangens avslutning, knyttes ønsket om å "være anarki" til navn: Jeg'et ønsker å hete Anarki. Slik knyttes anarki, som tidligere i sangen har vært knyttet til kaos og ødeleggelse, til et ønske om å gjøre anarki til en konstituerende del av jeg'ets identitet. Jeg'et ønsker ikke bare å skape kaos, å være et ustyrlig element i en styrt hverdag: Det ønsker å være kaos, å bestå av kaos. Dette er en klar negasjon av Charles Taylors (1989:50) påstand om menneskets behov for helhet: "We want our lives to (...) grow towards some fulness". Jeg'et påstår imidlertid at det ikke finnes noe alternativ: "I wanna be Anarchy/ it's the only way to be". Den eneste måten å eksistere på, er gjennom indre/ytre anarki.

Resten av sangen gjør forsøk på å utdype det praktiske innholdet i disse versene, uten å yte kraften i åpningsutsagnet rettferdighet. Viljen til negasjon kommer imidlertid tydelig frem gjennom singelens visuelle, auditive og tekstlige kvaliteter, og som manifest er disse delene av *Anarchy in the UK* voldsomme og vidtrekkende i sine

konsekvenser. Anarkiet løftes (eller senkes) fra å være en politisk modell til å være en personlig holdning overfor verden og overfor en selv.

Sex Pistols' *Anarchy in the UK* er her valgt som en illustrasjon på det settet av holdninger og estetikk som til sammen utgjorde kjernen i den amerikansk-britiske ungdomssubkulturen som på midten av 70-tallet fikk navnet "punk". I referanseverket *Key Concepts in Popular Music* defineres punk og musikken som kjennetegnet punken slik:

punk A youth subculture, closely associated with punk rock, during 1977-80 punk became the most visible subculture in the United Kingdom and in most Western metropolitan centres (notably London, Los Angeles, and Melbourne). In part punk was a reaction to hippy romanticism, and a lack of social status – some commentators saw punks as unemployed youth, celebrating their unemployability. There were several strata: middle-class, art school-influenced punks, influenced by bohemianism,; and working class, 'hard' punks. Punk style was very 'DIY' (do-it-yourself): old school uniforms, plastic garbage bags, and safety-pins combined to present a shocking, self-mocking image. Punks adopted the swastika as an element of their style, though removed from its Nazi setting and adopted as shock-provoking jewellery. Hairstyles were either close-shaved and dyed in bright colours, og (later) Mohican haircuts: spiked up into cockatoo plumes. Punk dances were the robot, the pogo, and the pose: 'collages of frozen automata' (Brake, 1985: 78). Hebdige (1979) stresses the homology of these elements in the subculture. Punks tended to align themselves with Rock Against Racism, but theirs was a cultural rather than a political phenomenon.

While punk has been regarded by some commentators as originating in England, and then being taken up internationally, there is a strong case for its origins being rather in New York's alternative music scene in the 1970s. Punk has maintained itself as a subcultural style through into the 1990s, while being subjected to considerable commodification.

(...) Stylistically, much punk music was loud, fast, and abrasive. The myth endures that it was all three chords and an attitude., but the performers actually included some very capable and experienced musicians (...), although 'the issue of skill and competence in punk rock remains ideologically charged' (Laing, 1988: 83). Punk bands relied on live shows to establish an identity

and build a reputation, and `techniques of recording and of arrangement were adopted which were intended to signify the "live" commitment of the disc' (ibid.: 74). In short, punk records generally sound `live', as if the studio had not come between the intentions of the musicians and their listening audience. While popular music typically foregrounds the voice, `punk voices . . . seem to want to refuse the perfection of the "amplified" voice' (ibid.: 75). With often shouted, snarled vocals, punk ephasizes the sound (voice plus instruments), rather than lyrical meaning. The ideology of sincerity was central to punk; in interviews, `the stated beliefs of musicians, and their congruence with the perceived messages of their lyrics, became routine topics' (ibid.: 90). But, as Laing demonstrates, in many cases punk lyrics are like collages, a series of often fractured images, with no necessarily correct reading.

Punk's mode of address was `confidential and declamatory', but with only rare use of the confidential stance; there is also an emphasis on addressing individuals other than `lovers', and a `plural specific' address (ibid.: 79) (...) (Shuker 1998:236-238)

Referanseverkets definisjon holder seg strengt til punkkulturens visuelle og auditive uttrykk. Sikkerhetsnåler er nevnt, men at disse ble brukt til å gjennomføre ører, kinn, lepper og øyenbryn (Marcus 2001:73) er utelatt. Referanser til punkkulturens utagerende forhold til oppkast og spytt (Marcus 2001:73, Hebdige 1991:92) er også forbigått i stillhet. Slik fremstår punk som et livsstilsalternativ, en ufarliggjort ungdomskultur der selv omgangen med hakekors tones ned til et pubertalt sjokk-forsøk. Musikken fremstår som et alternativ for dem som liker et "rufsete" lydbilde, og punken som trussel blir avskrevet med at fenomenet ikke var politisk, men kulturelt. Den voldsomheten jeg har antydnet i *Anarcy in the UK* tas ikke inn i definisjonen utover det musikalske. Hebdige (1991:108) påpeker imidlertid i sin svært tidlige analyse [1979] av punkkulturen at "(...) punk did more than upset the wardrobe. It undermined every relevant discourse". Hebdige fremstiller punk som en undergravingstaktikk, en strategi rettet mot de "relevante diskurser" som samfunnet er tuftet på. Dersom *Anarchy in the UK* leses som et manifest, kan punk sies å være en formulering av paradokser i det senmoderne samfunnet. Det indre anarkiet i bruken av virkemidler i sangen står som

kontrast til den enheten som band, subkultur og nasjon skulle representert. I et samfunn med ordninger for å unngå kaos fremstår Sex Pistols som et uroelement som påpeker nettopp denne kaos-garderingen som en tilfeldig strategi, og undergraver "trygghetsdiskursens" relevans. Dette oppnås gjennom stadige negative reformuleringer, negasjoner, av det etablerte, en strategi som synes å fornekte sin posisjon som alternativ strategi. Punk fremstår i lys av *Anarchy in the UK* som en eksplisitt negativ kultur.

Om ikke referanseverkdefinisjonen kommer inn på punk som strategi i møte med verden, er litteraturen om punkfenomenet eksplisitt opptatt av på forskjellige måter å understreke punkkulturens potensial som motkultur. Latent i fremstillingen av punk som en slags aksjonsform i møte med en "stivnet" samtid, synes det å ligge et ønske om å forsvare punkens negative fokus og destruktive adferd som noe positivt. I *Tre grep og sannheten. Norsk Punk 1977-1980* skriver Mathiesen at punk på mange måter var "ren nihilisme" (2007:321), at punk som nihilisme "ga klarsignal til at ting kunne begynne å skje" (2007:324) og at den nihilistiske energien i punk var en "kraft og igangsetter i ungdommens muligheter til å skape" (2007:324). Marcus avviser i *Lipstick Traces* definisjonen av punk som "ren nihilisme", og forsøker å opprette et skille mellom nihilisme og negasjonisme:

Nihilism means to close the world around its own self-consuming impulse; negation is the act that would make it self-evident to everyone that the world is not as it seems (...) The nihilist, no matter how many people he or she might kill, is always a solipsist: no one exists but the actor, and only the actor's motives are real. When the nihilist pulls the trigger, turns on the gas, sets the fire, hits the vein, the world ends. (Marcus 2001:9)

Om Mathiesen og Marcus er uenige om merkelappen nihilisme, er de samstemte i synet på punk som en negativ strategi i "det godes tjeneste". Begge definisjoner fremstår som

