



# -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 menneskeliggjøring.....	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 emphasizes 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 *Anarchy 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

forsvar av en eksplisitt negativ ungdomskultur som ønskes fremstilt som noe i siste instans positivt. Negasjon, nektelse/fornektelse, har i europeisk kultur og i klassisk dialektikk en lang tradisjon for å være et middel til å oppnå noe positivt, en bekreftelse, en affirmaasjon. Fra en mytologisk polarisering av negasjon og affirmaasjon, der disse handlingene representerer henholdsvis Satan og Gud (Kurrik 1979:1), har vitenskapens fremvekst anerkjent negasjon som en kilde til viten, først og fremst gjennom Hegels dialektikk (Kurrik 1979:60). Den klassiske hegelianske dialektikken definerer verden ved å ekskludere hva den ikke er, altså ved negasjon. Det senmoderne samfunnet, som også punkkulturen er en del av, er dermed basert på negasjon som prinsipp for affirmaasjon: Tvilen er utgangspunkt for sikker viten. Når Mathiesen og Marcus implisitt forsvarer punkkulturens negativitet som noe i siste instans "positivt" og "godt", skriver de seg inn i denne tradisjonens kretsing om negasjon som positiv metode. Både Mathiesens "nihilisme" og Marcus' "negasjonisme" er redskaper som fungerer affirmerende.

I boken *Negative Dialektik* fra 1966 går den tyske kulturkritikeren Theodor W. Adorno i rette med den klassiske dialektikkens hegemoni i europeisk tenkning. Han hevder at det er denne dialektikken som er forutsetningen for Auschwitz, den europeiske kulturens nederlag. Som et bakteppe for denne tanken ligger inndelingen av verden i det konseptuelle og det non-konseptuelle: I den europeiske tradisjonen har det konseptuelle, det universelle, det enhetlige, det evige og uforanderlige vært målet for tenkning. Filosofien har dermed underordnet det non-konseptuelle, det partikulære, det ikke-enhetlige, det enkelte fenomen, under det konseptuelle. Jakten på universelle, konseptuelle og dermed abstrakte mønstre å fortolke verden etter har gjort "enhet" til det overordnede mål for filosofien: "We have made unity the measure of heterogeneity, (...) and have lost not only the particular, but by extension all true sense of difference, diversity, divergence and dissonance" (Kurrik 1979:221). Det som faller innunder konseptualiteten blir regnet som logisk fordi det ikke motsier mønsteret, og er dermed

det som blir tillagt verdi i den vestlige tradisjonen. Det som blir til overs når verden er ordnet konseptuelt er det ikke-konseptuelle, det som ikke lar seg tilpasse det konseptuelle mønsteret. Det ikke-konseptuelle er dermed selvmotsigende, og regnes i den vestlige tradisjonen som foranderlig og dermed uviktig (Kurrik 1979:221). Dette tapet av "ikke-enhet", det som ikke lar seg ordne i den filosofiske "enheten", medfører et tap av alt som kunne ha beriket erfaringen. Auschwitz representerer i Adornos verdensbilde den ultimate konseptualiseringen, idet alt det som ikke passer inn i nazismens konsept, jøder, homofile og handicappede, blir erklært non-konseptuelt og uttrykkes: "Genocide is the absolute integration" (Adorno 1973:362).

Det konseptuelles metode er den tradisjonelle dialektikken. Ved å benytte negasjon for å oppnå affirmasjon, utelukker dialektikken alt ikke-konseptuelt. Denne metoden avspeiler en filosofi underlagt naturvitenskapene, og har gjort filosofien abstrakt ("compensating for political incompetence" (Adorno 1973:20)) og verdensfjern ("losing (...) all true sense of difference, diversity, divergence and dissonance" (Kurrik 1979:221)). Det er denne metoden, underlagt det konseptuelle, som har skapt det Adorno kaller den ordnede verdens abstrakte monotoni (Adorno 1973:6). Bare ved å forandre metoden, kan monotonien oppheves.

Metoden, den tradisjonelle dialektikken, er bare gyldig hvis det ikke-konseptuelle er underordnet det konseptuelle. Adorno argumenterer for at det konseptuelle ikke er hevet over, men uadskillelig knyttet til det ikke-konseptuelle (Kurrik 1979:221). Dette fordrer at det ikke-konseptuelle sidestilles med det konseptuelle. Dermed forandres dialektikkens telos: Målet er ikke lenger å nå en konseptuell konklusjon. Dette innebærer at dialektikkens bekræftelsesform kan forkastes. Den tradisjonelle dialektikken har imidlertid bekræftelse som automatisk mål, og kan dermed ikke brukes til å si noe om en virkelighet som ikke er konseptuell.

Motsatt den tradisjonelle dialektikken setter Adorno den negative dialektikken, en reell kritisk tenkning. Reell kritisk tenkning underkaster seg ikke noen ideologi,

heller ikke konseptualitetens ideologi. Denne kritiske tenkningen har derfor muligheten til å frigjøre seg fra det konseptuelle. Den tradisjonelle dialektikken som har konseptualiteten som utgangspunkt, har den også som mål. For å fungere som et alternativ til denne dialektikken, må den negative dialektikken forkaste hele teleologien, ønsket om å nå et mål med den kritiske tenkningen: "In criticizing ontology we do not aim at another ontology, not even at one being non-ontological. (...) We would be hypostatizing the concept of nonconceptuality, and thus acting counter to its meaning." (Adorno 1973:136). At dette er tanker som er vanskelig å systematisere, som virker umulig å sette inn i en helhet, er nettopp poenget. Det er tanker som har mistet troen på og forsøker å frigjøre seg fra et helhetlig system: "A total philosophy is no longer to be hoped for" (Adorno 1973:136).

Dermed har nihilisme hos Adorno fått en annen betydning enn hos Mathiesen og Marcus. Nihilisme er en fordømt men attraktiv innstilling til verden: "Thought honours itself by defending what is damned as nihilism" (Adorno 1973:381). Adorno stoler ikke på de sannhetene som er etablert under konseptualitetens tegn: De er ingenting. Å tro på disse sannhetene er som å tro på ingenting. Adorno kan derfor hevde at "the true nihilists are the ones who oppose nihilism with their more and more faded positivities (...)" (Adorno 1973:381). "Sann nihilisme" er slik et negativt begrep, mens en negativ holdning til verden og vitenskapen er "fordømt som nihilisme". En slik negativ holdning er imidlertid en sunn, levende og aktiv tankevirksomhet. Nihilisme, i betydningen "betvile alt/ikke tro på noe", er dermed oppgradert fra dens tradisjonelle assosiasjon med Satan til den eneste strategien av verdi etter Auschwitz. Adornos nihilisme er altså ikke en solipsisme som hos Marcus, men ligner mer på negasjonistens handling: "(...) the act that would make it self-evident to everyone that the world is not as it seems" . Forskjellen mellom Marcus` negasjonsbegrep og Adornos nihilisme er teleologien. Der Marcus` negasjonist virker innstilt på å oppnå noe, om enn uklart og tilfeldig, insisterer Adorno på at nihilistens negative dialektikk er en tenkning uten

resultat: "Critical thinking is negative because it does not achieve anything positive by its negation." (Kurrik 1979:222). Adornos nihilisme kan derfor best forstås som en ikke-teleologisk utgave av Marcus' negasjonsbegrep.

I *Anarchy in the UK* har jeg påvist en rekke elementer som kan minne om en slik negativ dialektisk innstilling. Vanskelighetene som oppstår når man forsøker å lese bilde og tekst som en helhet, et konsept, peker mot muligheten for å undersøke punkkulturen som fulgte i kjølvannet av denne utgivelsen som en slags praktisk rettet negativ dialektikk. Punk er situert i den samme europeiske post-Auschwitz-kulturen som Adorno formulerer sin kritikk mot, og Adornos eksplisitte negativitet kan forsyne en undersøkelse av en eksplisitt negativ ungdomskultur med verdifulle forståelsesnøkler.

## **1.2 Problemstilling og teori**

Punkkulturen fikk gjennomslag i Norge sommeren 1977, i punkterminologi kalt "the summer of hate". Jeg vil i denne oppgaven undersøke den norske punkkulturens forhold til nihilisme og negasjonisme som en negativ dialektisk strategi i møte med et senmoderne samfunn. Problemstillingen er derfor: Hvordan forholder norsk punk seg til nihilisme og negasjonisme, og i hvilken grad kan norsk punk sies å representere en negativ dialektisk strategi i møte med et senmoderne samfunn?

Jeg er ikke den første til å koblet Adorno til punkkulturen. Greil Marcus (2001:72) trekker i *Lipstick Traces* tråder mellom det han kaller Adornos "miasmatic loathing for what the Western civilization had made of itself by the end of the Second World War" og Sex Pistol's negativitet. Her er det imidlertid Adornos *Minima Moralia* som er brukt som eksempel, og det er dennes generelle undertone av negativitet som er i fokus. Også Steven Taylor (2003:22) benytter begreper fra Adornos filosofi for å beskrive punkkulturens identitetsproblematikk i kapittelet "Identity is the crisis, can't you see?"



i *False Prophet: Field Notes from the Punk Underground*, en tematikk som tas opp mot slutten av denne oppgaven. Jeg mener imidlertid at det ikke er gjort noen større forsøk på å koble Adornos negative dialektikk til den norske punkkulturen. Dette er et interessant felt, først og fremst som en teoretisk vinkling på et fenomen som er erklært ikke-intellektuelt, men som allikevel utstråler en utstudert bevissthet om sin egen aktivitet.

For å definere problemstillingens uttrykk "senmoderne samfunn", vil jeg benytte sosiologen Anthony Giddens' definisjoner i *Modernitet og selvidentitet*. Her hevder Giddens at det senmoderne samfunnet er et "post-tradisjonelt" samfunn. Sentralt i hans begrepsverden står det senmoderne samfunnets "apokalyptiske" karakter, og det senmoderne menneskets bevissthet om muligheten for verdens undergang. Verdens apokalyptiske karakter får mennesker i det senmoderne samfunnet til å gripe til diverse strategier for å verne seg mot denne bevisstheten. Disse strategiene kaller Giddens "hylstre", og "hylstrene" er avgjørende for det senmoderne menneskets følelse av identitet.

Forskjellen mellom nihilisme og negasjonisme er svært komplisert, først og fremst fordi nihilisme blir tillagt en rekke forskjellige betydninger. Spesielt gjelder dette Adornos definisjoner, idet han skiller mellom "nihilisme" og "sann nihilisme", der det er det siste som er negativt ladet, mens det første er ekte negativt. For å unngå unødvendige misforståelser, vil jeg i denne oppgaven benytte Marcus' definisjoner av de to begrepene:

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 – but only when the act is so implicitly complete it leaves open the possibility that the world may be nothing, that nihilism as well as creation may occupy the suddenly cleared ground. 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. Negation is always political: it assumes existence of other people, calls them into being. Still, the tools the negationist seems forced to use – real or symbolic violence, blasphemy, dissipation, contempt, ridiculousness – change hands with those of the nihilist. (Marcus 2001:9)

”Nihilisme” er altså i denne oppgaven *ikke* ment å bety ”sunn tvil”, men en solipsistisk selvutslettelse. ”Negasjonisme” er derimot ment å bety en vilje til å avsløre troen på det tilsynelatende som noe falskt. Felles for disse to begrepene er negasjonen som metode.

### **1.3 Metode**

I denne analysen av punkkultur som negasjonsstrategi har jeg tatt utgangspunkt i tre sitater fra Sex Pistols’ sanger: No Future, No Fun og No Feelings. Savage (2005:vii) refererer til disse tre uttrykkene som Sex Pistols’ ”three great negations”. Jeg forholder meg til disse tre negasjonene som punkkulturens ”slagord”, og de norske punktekstene vil bli analysert i lys av disse slagordenes ”ideologiske” konsekvenser. I tillegg til ”de tre store negasjonene” har jeg konstruert en fjerde negasjon, også den hentet fra en Sex Pistols-tekst: ”I’m not an animal”. Med denne siste negasjonen håper jeg å kunne belyse en side ved punkkulturen som ikke kommer frem gjennom ensidig fokus på ”de tre store”.

Slik fungerer bandet Sex Pistols som en slags ideologisk overbygning for denne oppgavens forståelse av punk. Det er flere grunner til dette. For det første har Sex Pistols en helt sentral rolle i punkkulturen. Selv om deler av litteraturen om punk bruker mye plass og energi på å definere punkens musikalske ”røtter”, er alle tilsynelatende enige om at Sex Pistols er den første og fremste representanten for ”dole queue rock”, arbeidsledighetskø-rock, den særegne britiske utgaven av punk (Wall 2003:60, Hebdige 1991:142).

For det andre var det Sex Pistols som brakte punk til Norge. På grunn av statskanalens og norske mediers "oppriktige mangel på nysgjerrighet" for punkbølgen i England, ble det ikke verken spilt eller diskutert punk i Norge, hevder Mathiesen (2007: 28). Sex Pistols spilte imidlertid en konsert på Pingvin Club i Trondheim i 1977, og Mathiesen omtaler denne konserten som utgangspunktet for norsk punk. Når denne oppgaven skal handle om norske punktekster, er det derfor naturlig å ta utgangspunkt i Sex Pistols.

For det tredje er litteraturen om punk tydelig opptatt av Sex Pistols' posisjon. Både Marcus og Savage, som er de grundigste punk-historikerne på litteraturlisten, behandler Sex Pistols som utgangspunkt for punkkulturen, og bruker bandet gjennomgående som protoeksempel på punk.

Å kort presentere Sex Pistols er en krevende øvelse, da bandets korte karriere er effektivt tåkelagt av myter og oppspinn. Ingen kilder, inkludert intervjuer og selvbiografier, er enige om noe som helst. Uenigheter mellom manager Malcolm McLaren og bandet, samt interne stridigheter i bandet, får historien om Sex Pistols til å fremstå like flertydig og umiddelbart ikonisk som debutsingelen *Anarchy in the UK*. De relativt sikre kjensgjerninger er at bandet ble dannet i 1975, og holdt det gående i 26 måneder. I løpet av denne tiden rakk de å bli bannlyst fra de fleste scener i England, bli sagt opp fra to platekontrakter, bytte ut sin opprinnelige bassist med den musikalsk inkompetente Sid Vicious, gi ut albumet *Nevermind the Bollocks here's the Sex Pistols*, samt bli oppløst på scenen under en konsert i San Fransisco, idet Johnny Rotten gikk av scenen med ordene "Ever get the feeling you've been cheated?" til en sal full av betalende publikum. I denne oppgaven vil jeg i de sammenhengene Sex Pistols opptrer som referansepunkt forholde meg til *myten* om Sex Pistols. Ikke bare er dette uunngåelig fordi "fakta" alltid vil kunne tilbakevises av noen som har lest eller hørt "noe annet", og dermed bli en del av myten; det er også avgjørende for forståelsen av punk som subkultur. Subkulturer vil alltid operere med "an imaginary set of relations"

(Hebdige 1991:81). Myten om Sex Pistols vil dermed være konstituerende for den norske punkkulturens bilde av seg selv, uavhengig av denne mytens sannhetsgehalt.

Sentralt i tolkningen av norsk punk står altså et britisk band. Dette understreker viktigheten av å forstå punk som et importert kulturprodukt. Det problematiske aspektet ved denne forståelsen blir tydeliggjort av Hebdige i *Subculture. The meaning of style*. Her hevder han at punk er en utpreget lokal genre. Selv om punk springer ut av "nameless housing estates, anonymous dole queues, slums-in-the-abstract", og er "blank, expressionless, rootless", er uttrykket basert på "traditional notions of Britishness" og "bound to a Britain which had no foreseeable future" (Hebdige 1991:65). Når britisk punk allikevel inspirerer norske ungdommer til å produsere punkmusikk, bør man forvente at denne norske punken er preget av lokale forutsetninger.

Når norske punktekster skal analyseres i lys av punkens britiske utgangspunkt, er det derfor viktig å poengtere forskjellen på Storbritannia og Norge. Hebdige skriver om 70-tallets England:

The widespread disillusionment amongst working-class people with the Labour Party and Parliamentary politics in general, the decline of the Welfare State, the faltering economy, the continuing scarcity of jobs and adequate housing, the loss of community, the failure of consumerism to satisfy real needs, and the perennial round of industrial disputes, shutdowns and picket line clashes, all served to create a sense of diminishing returns which stood in sharp contrast to the embattled optimism of the earlier period. (Hebdige 1991:82-83)

Sitatet fra Hebdige beskriver i korte trekk noe som ofte går igjen i fremstillingen av den britiske utgaven av punk: de elendige forholdene for arbeiderklassen i England på midten av 70-tallet. Mot dette bakteppet gis punk mening som sosialt opprør, idet punkkulturen speiler de konkrete forholdene: Søppelet ligger bokstavelig talt i hauger i Londons gater, og punkerne inkorporerer dette søppelet i sin klesstil; økonomiske nedgangstider gir nedsatt tilgang på klær, og punkerne river i stykker sine egne klær

for å lappe dem sammen igjen med sikkerhetsnåler; arbeidsledighetskøene vokser, og Sex Pistols synger "I'm a lazy sod, I'm a lazy sod"; Storbritannias kolonivelde er splittet, og hennes storhet er historie, og Sex Pistols river Union Jack i fillebiter.

Denne konkrete elendigheten gjør det enkelt å se punk som en politisk/sosial opprørsbevegelse, som et uttrykk for desperasjon i en periode av forfall. Punk i en slik tolkning blir vanskeligere å forklare når den oppstår i Norge. Norge var også rammet av den internasjonale økonomiske krisen på 70-tallet, og Benum (1994:337) slår fast at "Oslo, som tidligere hadde vært rik, kom i økonomiske vansker. Byen mistet industri og annen næringsvirksomhet (...) Ordet "storbyproblemer" dukket opp". Denne økonomiske situasjonen står imidlertid i kontrast til resten av den vestlige verden: "Sett i internasjonalt perspektiv var byen ukjent med den arbeidsløsheten og det deprimerende forfallet som rammet så mange storbyer ute i Europa og i USA på 60- og utover på 70-tallet." (Benum 1994:301). I motsetning til England, som i etterkrigstiden er et kolonivelde på vei nedover, er Norge en ung nasjon på vei oppover. Om punk gjenspeiler omgivelsene, slik Hebdige antyder, er den britiske varianten av punk ikke uproblematisk overførbar til norske forhold. I en lesning av punk som en "utpreget lokal genre", er det å vente at norsk punk, situert i relativ velstand, benytter andre bilder, eksempler og temaer enn britisk punk.

Anthony Giddens har imidlertid lansert begrepet *disembedding* for å identifisere en mekanisme i moderne samfunn. *Disembedding* "løsriver interaksjonen fra stedets særtræk" (Giddens 2006:32). En "utpreget lokal genre" som punk kan dermed overføres fra britiske til norske forhold uten at det nødvendigvis skjer store endringer i innhold eller form. Det er altså mulig å tenke seg norsk punk som en "kopi" av den britiske punken, på tross av forskjellen i "produksjonsforhold". I en oppgave som denne vil dialektikken mellom den norske punken som undersøkes og den britiske punken som fungerer som prototyp være en sentral problematikk.

## 1.4 Om korpus

Det er skrevet anseelige mengder med bøker om britisk og amerikansk punk, og en del av bandene fra disse områdene (Sex Pistols, The Clash, The Damned, The Ramones) har oppnådd en klassikerstatus som gjør at deres produksjon blir grundig dokumentert gjennom stadige ny-utgivelser av gamle plater. Dette skaper en slags kanon som gjør det relativt lett å orientere seg i den internasjonale punk-kulturen, enten man vil undersøke kulturens sentrum eller periferi.

Norsk punk er ikke dokumentert i tilsvarende omfang. Trygve Mathiesen gav i 2007 ut boken *Tre grep og sannheten. Norsk Punk 1977-1980* som den første grundige dokumentasjonen av punk i Norge, og NRK's serie *Norsk Rocks Historie* brukte også et program på norsk punk, men disse relativt få kildene har ikke lagt grunnlag for noen problematisering av hva punk var/er i Norge. Som analysefelt er punken vanskelig tilgjengelig for utenforstående i den forstand at hverken fanzinene (hjemmelagde "magasinpublikasjoner") eller singlene er å få tak i annet enn gjennom private kanaler. Å bedømme hva som er sentralt i norsk punk er dermed en oppgave som ligger langt utenfor denne oppgavens rekkevidde. Jeg har derfor valgt å stole på at samleplaten *Anarki & Kaos. Norsk punk '79-'81* (i det følgende kalt *Anarki & Kaos*) gir et relevant utsnitt av den musikalsk/lyriske delen av norsk punkkultur. Oppgavens korpus består av tekstene på denne platen. Samlingen, som er redigert av Trygve Mathiesen og Dag Krogs vold, ble utgitt første gang i 1991 og senere i 2007 med to ekstra sanger. I tillegg til sangene er det klippet inn radioopptak og "stemningslyd" fra konsertsettinger.

Det er flere problematiske aspekter ved denne måten å velge tekster til korpus. For det første er sangene på platen (med unntak av de to siste sangene) samlet ti-tolv år etter sin utgivelse. Som populærkultur har punk i løpet av disse årene utviklet seg i forskjellige retninger, og dannet grunnlag for diverse trender. Samlingen kan slik mistenkes for å være ikke først og fremst en dokumentasjon av hva punk *var* i perioden

1979-1981, men et bilde av hva man i 1991 *husker* punk som, eller kanskje til og med også hva man skulle ønske at den var.

For det andre er det ikke nevnt noe om kriterier for utvelgelse på platen. Ettersom den norske punken opplagt ikke nådde salgstoppen, er det neppe distribusjonsomfang som er det styrende prinsippet for utvelgelsen. Det er også uvisst om samlingen ønsker å dokumentere høydepunktene i eller bredden av norsk punk. Platen kan dermed også mistenkes for å være en rent personlig favorittsamling, og at slutningene i denne oppgaven handler om norsk punk slik den fremstår for Mathiesen og Krogsvold.

Samtidig presenterer *Anarki & Kaos* en svært lite homogen subkultur. Både de musikalske og lyriske uttrykkene er svært forskjellige, og det er naturlig å anta at samleplaten representerer en viss bredde. Bandene som er representert på platen er fra diverse steder i Norge, så det er heller ikke et "indre Oslo øst-preg" over utvalget. Dette mener jeg gjør *Anarki & Kaos* til et godt utgangspunkt for å si noe om norsk punkkultur utover de enkelte bandenes uttrykk. Ved å ta utgangspunkt i Sex Pistols vil heller ikke de norske punktekstene analyseres i og for seg, men i lys av en internasjonal subkultur. Dette åpner for konklusjoner av mer generell karakter enn det rene analyser av hver enkelt tekst vil gjøre.

I *Lipstick Traces* skriver Marcus (2001:73): "It's hard to remember just how ugly the first punks were". En ungdomskultur som kretser omkring det stygge, det uferdige og det voldsomme vil neppe gjøre unntak for sangtekstene sine. Når jeg nå gir meg i kast med å analysere norske punktekster er det derfor ikke med forventning om å finne "stor poesi", men med sikte på å komme tettere på et særpreget kulturfenomen som skapte en rekke svært effektive uttrykksformer. Tekstene må derfor forstås i sammenheng med den kulturen som skapte dem. Punk er i dag et referansepunkt som går igjen i mange kontekster, og det er derfor grunn til å se nærmere på denne kulturens opprinnelige uttrykk.

## 2 No Future

### 2.1 Innledning

(...)  
God save the queen  
We mean it man  
And there is no future  
In England's dreaming

No future, no future,  
No future for you  
No future, no future,  
No future for me

No future, no future,  
No future for you  
No future, no future  
For you  
(...)

Designet på Sex Pistols-singelen *Pretty Vacant* bygger på et bilde som viser to busser. Begge bussene har destinasjonen skrevet med store bokstaver over frontvinduet: NOWHERE. Illustrasjonen kunne like gjerne prydet Adornos spådom om den vestlige kulturens dilemma etter Auschwitz:

Whoever pleads for the maintenance of this radically culpable and shabby culture becomes its accomplice, while the man who says no to culture is directly furthering the barbarism which our culture showed itself to be (Adorno 1973:367).

Dette paradokset gjenspeiles i det repeterende refrenget på *God save the Queen*: "No future, no future, no future for you, no future, no future, no future for me." Det er ikke fremtiden for de onde eller de annerledes tenkende som avvises, men selve ideen om en



fremtid overhodet. Refrenget er en avskrivning av fremtiden som sådan. Som selvutnevnt Antikrist ønsker Johnny Rotten apokalypsen velkommen.

## ***2.2 Punk og Giddens' "hylster"***

Apokalypsen er imidlertid ikke bare en bibelsk profeti, men et aspekt ved det moderne menneskets daglige virkelighet. Ifølge sosiologen Antony Giddens lever det moderne mennesket i en konstant bevissthet om risikoen for en eller annen versjon av verdens undergang. Økologiske kriser, totalitære regimer, økonomisk kollaps og atomkrig er "en uundgåelig del af dagligdagens horisont" (Giddens 2006:13). Ifølge Giddens er en reaksjon på dette at det moderne mennesket utvikler "beskyttende hylster" som skjerner mot den konstante muligheten for apokalypse. Dette hylsteret utelukker "potensielle hendelser, som – i fald individet skulle spekulere seriøst over dem – ville medføre handlingslammelse eller overvældelse" (Giddens 2006:12). Hylsteret er basert på tillit, og fungerer som en "vaksinasjon" mot "de potensielle trusler og farer, som selv de mest trivielle hverdagsaktiviteter rummer" (Giddens 2006:12). Hylsteret er tilliten til en fremtid som når som helst kan forsvinne.

Som "vaksinasjon" kan et slikt hylster ses som en mekanisme som hindrer samfunnets kollaps, ettersom handlingslammelse og overvældelse sjelden er godt for et samfunns produktivitet. Som "beskyttelse mot virkeligheten" kan hylsteret imidlertid også anses som løgn. Å bygge dagliglivet på falsk trygghet og tillit til fremtiden vil være det motsatte av punkens "ideology of sincerity". Dersom det er et objektivt faktum at muligheten for apokalypse er rett rundt hjørnet, er det den gregerske ærlighetens logikk at denne muligheten formuleres, og at tilliten til fremtiden blir avslørt som løgn. Et eksempel på dette finner vi i Kaare og Partiets låt *Be en bønn til*.

Du tror på livet ditt og du tror på din sønn  
Du tror du har så rett når du ber din bønn  
Du ber for menighetsrådet og du ber om mer politi  
Du ber om at vi her på gata må få vår straff

Du tror på tryggheta di, andre ordner opp  
Gud og Kristelig Folkeparti og det militære  
Så be en bønn om lov og orden nå, og om nestekjærlighet  
Og be om at alle intolerante må sperres inn for alltid

Be en bønn for tven din nå  
Be en bønn for bilen din  
Jeg står her og ber om at du får synet tilbake

Du tror på livet ditt og du tror på din sønn  
Du vet du er så sterk når du ber din bønn  
Du ber for menighetsrådet og du ber om mer politi  
Du ber om at vi her på gata må få vår straff

Så be en bønn nå  
Så be en bønn nå  
Så be en bønn nå

Kaare og Partiet er ikke så eksplisitte som Sex Pistols er på *God save the Queen*; teksten nevner ikke fremtiden med et ord. Allikevel har teksten et konsentrert fokus på du'ets tillit. Du'et er utelukkende karakterisert gjennom tro og bønn. Du'et stoler på at politikerne har den kompetansen som skal til for å sikre tryggheten, på at menighetsrådet gjør kloke valg, og på at politiet skal utmåle rettferdige straffedommer. Du`et har kolonisert fremtiden gjennom en sønn. Denne tilliten utgjør grunnlaget for

du'ets liv, og kan godt sies å beskytte du'et mot "de potensielle trusler og farer, som selv de mest trivielle hverdagsaktiviteter rummer". Dette betyr selvsagt ikke at truslene og farene ikke er der. Det er bare du'et som ikke har fått "synet tilbake".

Jeg'et i teksten representerer dermed opplagt "den seende". Jeg'et ser alt det som du'et er "vaksinert" mot å se: Verden kan gå under når som helst. Om denne verdenen er du'ets private verden som går under for en kommende revolusjon eller om det er planeten som går under som følge av atomkrig er ikke poenget. Det er avsløringen av "tillit" som en falsk strategi i møte med virkeligheten som er målet for jeg'ets bønn. Et verdensbilde basert på tillit vil gå under. Denne private eller verdensomspennende apokalypsen er en konkret trussel, og teksten må leses som en advarsel. Advarselsaspektet går igjen i de siste linjenes lydbilde. Over den aggressive støyen fra instrumentene stiger linjene "Så be en bønn nå" fra en intens hvisking til et avsluttende brøl, som om advarselen blir mer og mer presserende.

### **2.2.1 Punk og angst**

Det er liten grunn til å tro at *Be en bønn til* ble hørt av de besteborgelige Krf-velgerne den er rettet mot. Paradokset i å advare folk på et språk de ikke forstår i en setting de ikke oppsøker, påkaller allikevel spørsmålet om hvorfor advarselen er nødvendig. Å fjerne "hylsteret" er å akseptere "handlingslammelse og overvældelse" i møte med den apokalyptiske moderne virkeligheten. Angst er hos Giddens (2006:212-214) et resultat av svekket tillit. Slik sett er *No Future* nærmest en oppfordring til angst. Det er flere eksempler på angst og andre psykiatriske diagnoser i de norske punktekstene, og det er naturlig å se dem i sammenheng med *No Futures* aktive "hylsterfjerning". Ett eksempel er *Flue* av bandet Kjøtt.

Sperra inne i et rom med tre tusen fluer

Sperra

Sperra inne – i et rom

Sperra inne i et rom med tre tusen fluer

Huet på deg

Håret på deg

Inn i nesa ned i halsen

Surr i øret

Flekk på øyet

Sparker rundt deg står og knuser svarte katter tak og vegger

Rødt kjøtt

Knust flue

Dødt

Sperra

Sperra inne

Over fem tusen fluer varma opp med kraft

Ut fra vinterdvalen – en elektrisk gave

Blir forvirra

Altfor speeda

Inn i nesa med deg

Nedi beina

Under huden

Rødt kjøtt

Knust flue

Dødt

Sperra

Sperra inne

Teksten formidler en følelse av at trusselen er utenfor kontroll; å stoppe fluene i å kravle inn i diverse kroppsåpninger er umulig. Det er fristende å koble angsten for de uhåndterlige fluene til Giddens' risikobegrep. I den moderne verden er risikoformene så abstrakte at de for enkeltmennesket ikke kan kontrolleres. Det er ikke risiko man kan gardere seg mot, men risiko som en konstant størrelse utenfor selvets rekkevidde. Moderniteten er karakterisert ved "*fjerne begivenheders indtrængen i hverdagsbevidstheden*" (Giddens 2006:39, Giddens' kursiv). Bevisstheten blir invadert av fremmede begivenheter på samme måte som kroppen i *Flue* blir invadert av fluer. Uten hylsterets beskyttelse er denne inntrengningen årsak til angst.

Det er to aspekter ved flue-bildet som ytterligere knytter opp til en modernitetsangst-forståelse av *Flue*. For det første er det fluens velkjente fasettøyne, som registrerer verden fra forskjellige vinkler. Øyne er knyttet til ens opplevelse av verden, og en oppsplitting av øyet åpner for å undergrave bildet av en enhetlig identitet, slik øye/barberknivscenen i *Un Chien Andalou* (Bunuel 1928) også antyder, idet resultatet av snittet er diskontinuitet og vrangforestillinger. Det moderne menneskets følelse av selvidentitet ligger blant annet i følelsen av en biografisk kontinuitet, hevder Giddens (2006:70), og å bli erobret av et oppsplittet perspektiv kan antyde et brudd med denne kontinuiteten. Giddens er også inne på at angst er knyttet til at ens eget valg av "livsstil" som hylster kun er ett av mangfoldige muligheter. Perspektivfloraen på livsstilsmarkedet er altså en trussel mot det moderne menneskets følelse av trygghet. Fluens mangfoldige øyne gjenspeiler i en slik lesning en mengde perspektiver, som i sin tur forsterker angsten for den apokalyptiske mulighet som perspektivene forsøker å skjule.

For det andre er det bildet av fluen som en klassisk smittebringer. Fluene bringer bokstavelig talt med seg fjerne begivenheter og trenger inn i hodet. Thure Erik Lund (2003:42) skriver i sitt essay "Om celler" at ti prosent av menneskets tørkede vekt består av bakterier, og tilføyer tørt "av noen andre enn oss selv". Slik representerer fluene en

fordoblet inntrengen idet den kryper "inn i nesa ned i halsen". Det er en inntrengning med konsekvenser for den erobredes identitet. Idet flue og bakterie kryper inn i kroppen, er kroppen ikke lenger en enhet regjert av en styrende vilje, men en kropp i konflikt, i forhandling mellom flere viljer.

### 2.2.2 Punk og schizofreni

Den dobbeltheten som fluen representerer går igjen i flere andre punktekster under den noe vulgære merkelappen "schizofreni", som i teksten *Schizofren* av bandet LiK.

Redsel fortvilelse raseri  
Opplevelser omkring et mareritt  
Følelser forsvinner i min fantasi  
Mine drømmer driver meg til vanvidd

Hjerteslag i gal hastighet  
Åpner øynene men kan ikke se  
Vet ikke lenger hva dette er  
En sinnsyk drøm eller virkelighet

Jeg ser ting i sort og hvitt  
Ser ting som er totalt morbid  
Gjemmer meg i et tivoli  
Langt vekk i fra psykiatri

Jeg har et mål uten mening  
Jeg har en plan uten system  
Er ikke lenger som dem  
Jeg er blitt en schizofren

Jeg'ets opplevelse av verden er her ikke lenger normal. Følelsen av enhet forstyrres av usikkerheten om hvorvidt opplevelsene er "en sinnsyk drøm eller virkelighet". Hylsteret som opprettholder en tillit til at verden henger på greip, har revnet, og jeg'et virker bevisst "de potensielle trusler og farer, som selv de mest trivielle hverdagsaktiviteter rummer". Jeg'ets planløse virring er i sangen fremsagt som guttural ralling, og kontrasteres av den ikke-organiske rytmen fra keyboardet som akkompagnerer stemmen. Sex Pistols' vitale pub-rock er her avløst av en passiviserende monotoni som synes å være post-apokalyptisk: Enden er ikke nær, den er lenge siden. At jeg'et på denne måten har fjernet hylsteret og sett den apokalyptiske virkeligheten "som den er", har tydelig resultert i "handlingslammelse og overvældelse". Når sangens tittel og avsluttende stavelser er "schizofren", gir det imidlertid muligheten til å lese den psykiatriske diagnosen i sin folkelige utgave: multippel personlighet. Å være "flere personligheter" er en liten gren av diagnosen "schizofreni", men jeg tror at disse langt på vei oppfattes som ensbetydende. Denne "dobbelte personligheten" gjenspeiler den samme angsten som *Flue*: Kroppen er ikke en enhet, men en forhandlingszone. Ens personlighet er en av flere mulige.

I *Hey Sir* er schizofrenien også et sentralt element. Her er den tillagt Bibelens forfattere.

Kjære menighet.

Vi skal nå lese dagens tekst, hentet fra

Johannes evangelium.

Og det lyder så:

For så har gud elsket verden

at han gav dem sin sønn den enbårne

for at hver den som tror på han

ikke skal gå fortapt men ha evig liv. Hahahaha.

Hey sir  
Do you believe in this?  
These lies, stories  
Written by schizophrenic people  
People who are sick on their mind  
People who should be executed.

I singing to you, who are listening to this song tonight  
Never ever get in contact with Christianity

Hey sir  
Do you believe in this?  
These lies, stories  
Written by schizophrenic people  
People who are sick on their mind  
People who should be executed

I singing to you who are listening to this song tonight  
I warn you never ever get in contact with Christianity  
Look at me, I was Christian  
But now I am happy and antichrist

Her kan schizofrenien godt leses som diagnosen "vrangforestillinger", men jeg tror at det også her vil være av verdi å forstå ordet som "splittet personlighet". Sangens tydelige tredeling, preken/anklage/negativt vitnesbyrd, bør forstås som en dramatisering av kirkelige handlinger i en karnevalsk utgave. Prekenen, som tar utgangspunkt i den kristne kjerneteksten fra evangelisten Johannes, kontrasteres av vekkelsesretorikken i tredje del. Jeg'et forteller her om hvordan han tidligere var kristen, men nå er "happy and antichrist". Denne delen blir slik et negert vitnesbyrd om det tidligere livet som nå er over. Den midterste tekstbolken, som medierer forskjellen



mellom de to holdningene, stiller spørsmålet om hvorvidt "du" tror på disse bibelske løgnene, som er skrevet av schizofrene mennesker. Dersom schizofreni her forstås som "splittet personlighet", åpner det for å lese teksten som en "kirkelig" utgave av *Be en bønn til*. Du'et er i begge tekstene preget av et tillitsforhold til en viss livsstil som fungerer som et beskyttende hylster mot verdens apokalyptiske beskaffenhet. Jeg'et er i begge tekstene opptatt av å bryte ned dette hylsteret. På hver sin måte benytter tekstene bildebruk knyttet til å åpne øynene ("jeg ber om at du må få synet tilbake"; "look at me"). Når *Hey Sir* bruker uttrykket schizofreni om Bibelens forfattere, understreker det en splittelse, en selvmotsigelse, et paradoks i kjernen av det som du'et har tillit til. Tilliten til at trossystemet kan gi beskyttelse mot apokalypsen er som et hus bygget på sand. Punkens "ideology of sincerity" foretrekker angst og eksistensiell usikkerhet fremfor en livsstil basert på velvillig løgn. Nihilismen som metode mot tilliten får angst som resultat.

### 2.2.3 Adorno og tillit

I *Negative dialektik* er Adorno inne på dialektikken mellom tillit og nihilisme.

Tillit vil være basert på at verden er konseptuelt enhetlig, og å sette sin lit til "more and more faded positivities" (Adorno 1973:381) er knyttet til intellektuell død. Adorno forsvarer nihilisme som den sunne tankens metode. Hylsteret av tillit som nihilismen angriper er imidlertid en forutsetning for følelsen av selvidentitet (Giddens 2001:70), og tapet av dette hylsteret kan resultere i angst. Adorno er imidlertid også kritisk til "identitet" på grunn av dette begrepets konseptuelle karakter: "Identity becomes the authority for a doctrine of adjustment" (Adorno 1973:148). Å forlate følelsen av selvidentitet kan dermed ses som et sunt uttrykk, på tross av dets angstfylte konsekvenser. Det angrepet på hylsteret som ligger i *No Future* kan slik leses som et forsøk på å se det partikulære fremfor det konseptuelle, selv om resultatet er ubehagelig.

## 2.3 Pop som konsept

Den erotiske/romantiske kjærlighetssangen er en sentral del av den kommersielle popmusikken (Hall 2003:128). Kjærligheten, slik den fremstilles i talløse "All you need is love"-orienterte poplåter, kan leses som popmusikkens konseptuelle "livsstil", det settet med idealer som verden fortolkes igjennom. Kretsingen rundt kjærligheten som alle tings mål avslører dermed en konseptuell side ved popmusikken som sådan. Adorno antyder dette allerede i sin forakt for jazz, idet denne består av tilsynelatende frihet og individualitet i overflaten, men avslører en underliggende konformitet ved en dypere lesning (Hegarty 2007:41). Dette gjelder også popmusikken. Jazzen og popmusikken er tilsynelatende individorienterte, men er dypest sett konseptuelle, konformerende størrelser. Dette gjør at de faller innunder Adornos (Adorno 1973:367) merkelapp på all vestlig post-Auschwitzkultur: søppel. Enten kjærligheten er lykkelig eller ulykkelig, minimalistisk eller barokk, er popmusikkens kjærlighet en erotisk versjon av Pauli berømte ord: "[om jeg] ikke har kjærlighet, er jeg intet" (1. Kor. 13:2). Slik blir kjærligheten et ekskluderende konsept etter Adornos modell, og dermed en stridssak for den negative dialektikk. "Konseptuell pop-musikk", en betegnelse som ofte brukes på popmusikalske uttrykk med wagnerske pretensjoner (Pink Floyd er kanskje det beste eksemplet her), er i en slik lesning en teutologi. Popmusikk er konseptuelt.

### 2.3.1 Råtne Guder

I et av klippene som er lagt inn mellom sangene på *Anarki & Kaos* sier en ung mann at "av alle norske punkegrupper så vet jeg ikke om én som spiller noen kjærlighetssang". Når de norske punktekstene ikke kretser rundt kjærlighet som tema, kan dette kanskje sies å uttrykke et ønske om å ikke underkaste seg popmusikkens konseptuelle karakter. Den teksten som tydeligst avviser popbransjen, *Råtne Guder* av Oslo Børs, gjør det

gjennom å erklære at samtidens populærmusikkidoler "stinker" og at de er "råtne guder".

Storting salen stinker,  
Eric Clapton stinker  
Bowie, Dylan, primadonna

Sett på ei plate og gjør meg kald som stein  
Sett på ei plate og gjør meg kald som stein  
Sett på ei plate og gjør meg kald som stein

Sett døra inn til 80 åra  
Du og jeg skal inn der  
Er det kaldt der? Må de sloss der?

Du skal synge, jeg skal spille musikk som er levende  
Du skal synge, jeg skal spille musikk som er levende  
Du skal synge, jeg skal spille musikk som er levende

De kan mer om jeg bestemte  
De kan mer om Dørum ser  
Drit i alle råtne guder

Gjør meg gla' og gjør meg trist med noe som er levende  
Gjør meg gla' og gjør meg trist med noe som er levende  
Gjør meg gla' og gjør meg trist med noe som er levende

Hver på sin måte representerer popmusikerne Clapton, Dylan og Bowie en slags kunstnerisk konseptualisme i 70-tallets pop-pantheon. Avvisningen av disse tre kan dermed leses som en avvisning av det de representerer.

Eric Clapton kan regnes som en av sin generasjons store gitargenier. Om hans tekniske virtuositet er hans fremste artistiske egenskap, er det naturlig å anta at det også er denne egenskapen *Råtne Guder* avviser. En slik avskrivning av tekniske ferdigheter som irrelevante stemmer godt overens med slagordet i Mathiesens tittel: "Tre grep og sannheten". Denne tittelen har sitt utspring i punkfanzinen Sideburns' desember 1976-nummer, hvor en avbilding av tre gitarakkorder er prydet med teksten "Here's a chord, here's another, here's a third, now form a band" (Savage 2005:280). Denne holdningen til populærmusikk, at hvem som helst kan danne et band, står i tydelig motsetning til Claptons opphøyde status som en del av "en musikkultur som hadde fjernet seg fra seg selv og sitt publikum" (Mathiesen 2007:9), og punkmusikk, med sine støyende riff og ofte enkle gitarsoloer, tar tydelig avstand fra den gitarelitismen som Clapton representerer.

David Bowie kan assosieres med den samme elitismen som Clapton representerer, men på andre premisser. Idet *Råtne Guder* blir utgitt (oktober 1979) har Bowie nettopp avsluttet det prosjektet som blir kalt Berlin-trilogien, bestående av de tre platene *Low* (1977), "*Heroes*" (1977) og *Lodger* (1979). Denne trilogien omtales av Herman Willis (2001:397) som avantgardistiske og av Mark Bennett som "avantgardistiske poplåter med ambient-instrumentaler" (Dimey red. 2007:385). I kontrast til punkens tregrepsideologi representerer Bowie musikalsk en kunstnerisk elitisme og en eksperimentalisme som kan forklare hans status som "råtten gud".

Det er imidlertid også et annet trekk ved David Bowie som er verdt å kommentere i denne sammenhengen. Bowies karriere på 70-tallet var en forvirrende lek med identitet, og han fremstod med nye kostymer og tung sminke som stadig nye scenepersonligheter. På *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972) spiller David Bowie den superstjernen som han selv synger om, Ziggy Stardust. På *Aladdin Sane* (1973) fragmenteres Ziggy Stardust-rollen i et større persongalleri, og på *Station To Station* (1976) fremstår Bowie som *The Thin White Duke*, en dresskledd 30-

tallsestetiker med en ubehagelig hang til fascisme og okkultisme. Og "mannen bak rollene", David Bowie, er også et kunstnernavn, en konstruksjon som holder enhver form for "autentisitet" på avstand: "Musikken er masken (...) og jeg, artisten, er budskapet" (Bowie, sitert hos Willis 2001:396). En slik holdning til "ekthet" og "rollespill" er selvsagt uløselig knyttet til Bowies øvrige avantgardistiske prosjekt, men som en kontrast til punkens "ideology of sincerity" blir det tydelig at Bowie med denne holdningen representerer det totalt motsatte av punkens "ærlige", "autentiske" og "ekte" uttrykk.

Bob Dylan er den siste som avvises som primadonna og "råtten gud". Dylan har, i likhet med Bowie, skiftet retning flere ganger i løpet av sin karriere. Samme år som *Råtne Guder* kom ut, ble *Slow Train Coming* sluppet. Denne platen markerer Dylans konvertering til kristendommen, en "livsstil" som *Hey Sir* tydelig erklærer løgnaktig. Dylan er imidlertid først og fremst en av de mest feirede poetene i rockens ikon-galleri. Om Bowie representerer musikalsk avantgarde, representerer Dylan, i hvert fall på 60-tallet, en poetisk avantgarde. Hans uutgrunnelige tekster, fulle av modernistiske grep, intrikat metaforikk og formfullendte linjer gir grunn til å nikke anerkjennende til Allen Ginsbergs uttalelse om at "Bob Dylan er den viktigste poeten fra den siste halvdel av det 20. århundre" (Ginsberg, sitert hos Willis 2001:317). Det er denne posisjonen som gir ham en plass blant "gudene", og det er nettopp egenskapene som har skapt denne posisjonen som gjør ham "råtten". Dylans fullendte, kunstnerisk bevisste lyrikk står i en klar motsetning til punkens tekster. "Tre grep og sannheten" er et slagord som oppsummerer også det som ser ut til å være punkens lyriske dyder: enkelhet, autentisitet, direkthet. Kunstnerisk bearbeidelse vil i en slik ideologi fjerne tekstens autentiske og direkte uttrykk, og dermed være av det onde. Punkken kan dermed avskrive Dylans lyriske talent som overfladisk og ikke-autentisk, og erklære ham en "råtten gud".

Sett som representanter for det eksplisitt konseptuelle aspektet ved popmusikk, kan både Dylan, Bowie og Clapton i den negative dialektikkens navn henvises til søppelhaugen. Deres "fullkomne" kunstneriske uttrykk skaper et konsept som den enkelte musiker må leve opp til for ikke å bli ekskludert. En slik popmusikk skaper ingen fremtid, idet den er låst i Adornos etterkrigsparadoks: Den er underlagt den vestlige konseptualismens innebygde nederlag, og er dermed barbari. Avvisningen av samtidens popmusikk er slik en utgave av No Future.

#### ***2.4 No future som seksuell preferanse***

No Future kan også forstås som en motsetning til popmusikkens "forever", som ofte er knyttet til dens kjærlighetserklæringer. Også dette er en negasjon av en konseptuell "evighet", og gjenspeiler seg i de norske punktekstenes fremstilling av seksualitet. Seksualitet kan forstås som kjærlighet uten sentimentale illusjoner, og har en mer selvfølgelig tilstedeværelse i tekstene enn den romantisk/erotiske kjærligheten. Et eksempel på en ironisk omgang med seksualitet er *Mamma mannen gav meg gonorre*.

Egentlig er Oslo bare trist og grå  
Dessuten har jeg ligget med det meste nå  
Satte kursen sør mot København  
Var jævla kåt og måtte finne meg en mann

Han stod på rådhusplassen og var riktig søt  
Trange jeans som virkelig sa meg at  
Dette ville bli en uforglemmelig natt  
Ufor- ufor- ufor- uforglemmelig natt

Vel oppe i hans lille leilighet  
Fikk jeg smake ekte kjærlighet

I en riktig lekker dobbeltseng  
I en lekker lekker lekker lekker dobbeltseng

Mamma mannen gav meg gonorre  
Mamma mannen gav meg gonorre  
Mamma mannen gav meg gonorre  
Vet du hva jeg kan gjøre med det?

Hun gav meg en adresse der jeg kunne gå  
Hvor jeg måtte stå og vente på  
Å komme inn til en sånn legekis  
Som spurte meg hva som hadde skjedd  
Og da fortalte jeg det jeg har sunget nå  
Han sa takk og at jeg kunne gå

Mamma mannen gav meg gonorre  
Mamma mannen gav meg gonorre  
Mamma mannen gav meg gonorre  
Og nå veit jeg hva jeg kan gjøre med det

Så fikk jeg masse penicillin  
Og nå er alt så riktig fint  
Nå slipper jeg å dra til København  
For legen var en ekte homomann

Mamma mannen gav meg gonorre (16X)

Teksten har et opplagt ironisk forhold til homoseksualitet. Det seksuelle forholdet i teksten er fremstilt som tilfeldig, og den påfølgende kjønnssykdommen skaper negative assosiasjoner til handlingen. Den overdrevent velstelte ordbruken ("riktig søt", en "riktig lekker dobbeltseng" og "vel oppe"), samt refrengets fokus på "mamma", knytter

homoseksualiteten til en stereotyp forståelse av "vestkanten", og skaper på den måten et gjensidig negativt bilde av vestkant/homofili. På den annen side er ikke teksten direkte fordømmende. Det kan virke som om det er gleden over tabubrudd som driver teksten fremover, med det ultimate tabuet, å fortelle mor om kjønnsykdom som resultatet av tilfeldig, samkjønnet sex, som refreng. Temaene i teksten gir imidlertid åpning for å beskrive en fascinasjon for No Futures seksuelle tolkningsmuligheter. Homofili er "fremtidsløs" kjærlighet i den forstand at mennesker av samme kjønn ikke biologisk kan få barn. Dersom man opplever at man ser apokalypsen i hvitøyet, slik No Future antyder, er det ubarmhjertig å sette barn til verden. Skepsisen til barn som fremtidens representanter finnes også i linjen "Du tror på din sønn" fra *Be en bønn til*. Sønnen er her en av de falske investeringene i en trygg fremtid. Den fascinasjonen for homofili som ligger under lagene av ironi i *Mamma mannen gav meg gonorre*, kan kanskje leses som en motvillig anerkjennelse av homofili som en negasjonistisk aksjonsform i et apokalyptisk samfunn. At fortellingen i teksten ender i lykkelig homofilt samliv, understreker en slik lesning, og skiller teksten fra den nederlagsorienterte seksualiteten som preger for eksempel *Stengetider*.

Det var en lørdag aften jeg var ute etter øl  
Stakk ned til sjappen hadde pengene klar  
Ja, en vanlig lørdag aften var jeg ute etter øl  
Stakk ned til sjappen hadde pengene klar  
Stakk ned til sjappen  
Men den var stengt

Stengetider stengetider  
Tar det aldri slutt?  
Når det åpner, når det åpner:  
"Ikke noe for en liten gutt"



Senere på kvelden bar det til en fest  
Gikk opp til døren og ringte på  
Ja senere på kvelden skjønte jeg ingenting  
Gikk opp til døren og ringte på  
Ringte på  
Men ingen åpnet

Stengetider stengetider  
Tar det aldri slutt?  
Når det åpner når det åpner:  
"Ikke noe for en liten gutt"

Ruslet ned til byen for jeg var blitt jævla tørst  
Måtte ha en halvliter og stilte meg i køen  
Ja jeg ruslet ned til byen for jeg var blitt jævla tørst  
Måtte ha en halvliter og stilte meg ved døren  
Vakten så på meg  
Dermed var det slutt

Stengetider stengetider  
Tar det aldri slutt?  
Når det åpner når det åpner:  
"Ikke noe for en liten gutt"

Traff på noen jenter som jeg skulle sjekke opp  
Gikk rett på sak, klokken var blitt mye  
Ja jeg traff på noen jenter som jeg skulle sjekke opp  
Gikk rett på sak, klokken var blitt mye  
Du kan tenke deg hvordan det gikk  
Her er gutten som ingenting fikk

Stengetider stengetider

Tar det aldri slutt?

Når det åpner når det åpner:

”Ikke noe for en liten gutt”

Ramlet på morgenkvisten, hvor har du vært

Du får fan se å komme hjem til kristen tid

Ja jeg ramlet på morgenkvisten hvor har du vært

Du får fan se å komme hjem til kristen tid

Ellers kan du bare

Gå igjen

Stengetider stengetider

Tar det aldri slutt?

Når det åpner når det åpner:

”Ikke noe for en liten gutt”

”Ikke noe for en liten gutt”

”Ikke noe for en liten gutt”

”Ikke noe for en liten gutt”

Stengetider stengetider

Tar det aldri slutt?

Når det åpner når det åpner:

”Ikke noe for en liten gutt”

STENGT!

Det spiller ingen rolle om seksualiteten her kan resultere i barn og fremtid: Avvisningen fra det motsatte kjønn umuliggjør kveldens prosjekt, og jeg'ets seksualitet har ingen fremtid. No Future manifesterer seg som en rekke nederlag i jeg'ets dagligliv. Alle forsøk på å oppnå noe virker forhåndsdømt til å mislykkes.

## 2.5 *No Future* som nederlag

*Stengetider* kretser tydelig rundt nederlag som tema. Nederlaget kan leses som en sentral del ved punkens virkelighetsforståelse, og som en konkret versjon av det abstrakte No Future. *Stengetider* viser denne nederlagsholdningen som en lørdagskvelds sosiale misere, men også den negative estetikken, "heslighetsestetikken" (Kraft 2005:55), kan leses som utslag av nederlagsdyrking. *Hey Sir*, regnet som den første norske punk-singelen, har ikke noe coverdesign i vanlig forstand. På en grovpapirkonvolutt står det skrevet PINK DIRT og HEYSIR/THE HOOKER med tusj. På singelens pappsentrum er det skrevet en A. Mangelen på coverdesign gir singelen et preg av å være sammenrasket (noe det også var (Mathiesen 2007:221)), og mangelen på ambisjon som dette arrangementet utstråler, er helt i tråd med No Future-ideologien. Singelen ser ut som om den bevisst ikke ønsker å være noe varig, men et bruk-og-kast-produkt. Det mulige nederlaget som lavt platesalg og glemsel kunne medført, ser ut til å være foregrepet i den "intetsigende" estetikken.

Også på coveret til Betong Hysteria er livets nederlag fortolket i en effektiv bildebruk. Over tittelen *Spontan Abort* er en sirkel fylt med et foster og en voksen hodeskalle. Assosiasjonen til Jobs ønske om å bli som et "foster som aldri har sett dagens lys" (Job 3:16) er tydelig. Den spontane aborten kan leses som et dobbelt nederlag, både for fosteret som ikke overlever og for foreldrene som ikke makter å redde det. Fosterets død er "No future for you, no future for me". Samtidig er det et frampeik mot ens egen død, idet assosiasjonene til Job åpner for det voksne menneskets lengsel etter tilintetgjørelse.

Den samme nederlagsdyrkingen finnes i den britiske punken, som gjør konkrete sosiale fakta til en del av sin kultur. Når søppelmannstreiken resulterer i at søppelet bokstavelig talt ligger i hauger i Londons gater, inkorporerer punkerne dette søppelet i sin klesstil; når økonomiske nedgangstider gir nedsatt tilgang på klær, river punkerne i stykker sine egne klær for å lappe dem sammen igjen med sikkerhetsnåler; når

arbeidsledighetskøene vokser, synger Sex Pistols "I'm a lazy sod, I'm a lazy sod"; når Storbritannias kolonivelde er splittet, og hennes storhet er historie, river Sex Pistols Union Jack i fillebiter. Om dette er opprør, er det et opprør forkledd som nederlag. I møte med en slik abstrakt overmakt, eller sosialt "fjerne begivenheder" og deres inntrengen i bevisstheten, er punkens reaksjon å benytte denne overmaktens eget språk. Punkkodene kan slik leses som reformuleringer av maktens språk. No Future er en dyrking av den apokalypten som ligger som forutsetning for de mentalt beskyttende "livsstilene" som den abstrakte makten krever. Punkens nederlagestetikk er en estetisk tydeliggjøring av den apokalyptiske hverdag som det moderne mennesket beskytter seg mot med sin tillit til de abstrakte systemene.

### **2.5.1 Kunst som nederlag**

Mark Sinker (Sabin red. 1999:136) formulerer en slik nederlagsdyrking i punkkulturen: "All punk codes were always intended to fail". Nederlaget som ligger implisitt i punkens estetiske uttrykk i dette sitatet, minner om Becketts formulering om at kunst i sitt vesen er nederlag:

All that should concern us is the acute and encreasing anxiety of the relation (between the artist and the occasion of expression) itself, as though shadowed more and more darkly by a sense of invalidity, of inadequacy, of existence at the expense of all that it excludes, all that it blinds to. The history of painting ... is the history of its attempts to escape from this sense of failure (...) I know that all that is required now ... is to make of this submission, this admission, this fidelity to failure, a new occasion, a new term of relation, and of the act which, unable to act, obliged to act, he makes, an expressive act, even if only of itself, of its impossibility, of its obligation. (Beckett, sitert hos Kurrik 1979:226-227)

Dette er en innrømmelse av hva kunsten egentlig er: et utilstrekkelig medium. Beckett foreslår en handling/anti-handling som anerkjenner nederlaget som ligger i kunsten.

Punkestetikkens "utilstrekkelighet" i tekst, musikk og visuell fremtoning fremmer dette paradokset og kan kanskje leses som "fidelity to failure": "The Sex Pistols were not "doomed to fail", but lived on in failure (...) our no future is their no future too" (Hegarty 2007:95). Ved å gå motsatt vei av både en skjønn kunst for kunstens skyld og en politisk bevisst teleologisk kunst, stiller punken et prinsipielt spørsmålstegn ved det kunstneriske uttrykkets tilstrekkelighet. Samtidig undergraver den troen på kunst som en "løsning"; Dostojevskijs "skjønnheten skal redde verden" blir latterliggjort av punkestetikken.

### 2.5.2 Punk og nazisme

Punkens kretsing rundt nazismens symboler og sjargong kan også forstås som en slags nederlagsfetisjisme basert på No Future.

Juden werden auf den NSDAP-BÖDLEN FEIDENERKLÄRT  
Sturm truppen führen angstgefängte  
Juden zu den Konzentrationsgefängnis  
Diese Historische Projekt, eine nihilistische Missverständnis  
Nietzsche bekommt eine grosse Kollaps  
wenn er leben hätte

Eine biologische Herreninstinkt haben schreit aus  
Totsfabriken werden überall etabliert  
die Opfer werden ritualistisch getötet  
Die Philosophie eines paranoide Kadaver  
Hitler!

Eine vollständige paranoide  
Konsequenz  
von der Absurdismus des Lebens!

Juden werden auf den NSDAP-BöDLEN Feidenerklärt  
Sturm truppen führen angstgefängte  
Juden zu den Konzentrationsgefängnis  
Diese historische Projekt  
eine nihilistische Missverständnis

Eine vollständige Paranoide Konsequens  
von der Absurdismus des LE-B-EN-S!

Sangen *Holocaust*, fremført av trondheimsbandet Sjølmord, benytter seg av et utall referanser til Nazi-Tyskland. Når den i tillegg fremføres i folketalerstil på tysk, drukner tekstens innhold lett i sitt uttrykk. *Holocaust* er opplagt ikke en pro-nazistisk tekst. På den annen side er den heller ikke en anti-nazistisk tekst. I likhet med *Mamma mannen gav meg gonore* skaper teksten ambivalens rundt sine motiver. *Holocaust* er heller ikke alene om å benytte seg av nazisme-referanser. *Nevermind the Bollocks here's the Sex Pistols* åpner med linjene "I don't want a holiday in the sun/ I wanna go to new Belsen" og Sex Pistols-bassist Sid Vicious er notorisk kjent for sin swastikasinglet. Baksiden på *Tre grep og sannheten. Norsk Punk 1977-1980* er prydet av norske ungdommer med hakekors tegnet i ansiktet. Nazismeassosiasjonene i korpus florerer, både i bandnavn som Blaupunkt, Norske Gutter og Norgez Bank og titler som *Springtime in Belsen* og den siterte *Holocaust*. Punkens bruk av nazi-effekter er et tilbakevendende tema i litteraturen om punk. Noen hevder at det er en "postmodernist triumph of style over content", mens andre mener at dette er utilfredsstillende teoretisering (Sabin 1999:209). Noen tolker det som en alvorlig ment rasisme i et stadig mer flerkulturelt Europa (Sabin 1999:199), mens andre avskriver det hele som en selvfølgelig avskrekkingsmetode for å holde ivrige 68-ere utenfor et desillusjonert ungdomsmiljø (Willis 2001:527). Nazismeflørten som preger punkkulturen er vanskelig å forklare, men viktig å forsvare (dvs ta avstand fra) for de som ønsker å fremstille punk som en "god" ungdomskultur.

### 2.5.2.1 Indifferens

I *Vår forakt for svakhet* skriver Harald Ofstad om nazismens normer og vurderinger. Et stadig tilbakevendende begrep hos Ofstad er "indifferens", en likegyldighet som skiller umoral fra amoral (Ofstad 1991:111). "Indifferens" brukes blant annet for å beskrive nazistenes forhold til ofrenes lidelse. Dette er amoralsk, hinsides vurderingen av godt og ondt (Ofstad 1991:107), fordi det er å oppleve andre mennesker som "ting". "Indifferens" er dermed negasjonen av moral, og som negasjon kan den være interessant å se i lys av punkens hovednegasjon, No Future.

Ifølge Ofstad (1991:112) hevder Hitler at det ikke er noen grunn til å ha medlidenhet med dem som av naturen er bestemt til undergang, og Ofstad omtaler dette utsagnet som logisk i en nazistisk verdensanskuelse. Det er naturlig at nazismens fiender, jøder, marxister og andre grupper preget av "svakhet", går under. Undergang er slik en sosialdarwinistisk nødvendighet, og ikke noe å være sentimental i forhold til. Denne undergangen er forutsetningen for Det Tredje Rikets fremtid. Dersom punkkulturens generelle No Future blir applisert på en slik logikk, betyr det at kulturens og menneskets undergang som sådan kun er en naturlig nødvendighet. Den nazistiske indifferens er rettet mot de som går under; når alle går under, blir denne indifferensen nihilisme, en generell mangel på medfølelse. Et utslag av en slik generell indifferens finnes i *Loven slår*.

Loven slår loven slår

Stakkars faen som slaget får

Loven slår loven slår

Stakkars faen som slaget får

På toppen av Justispalasset er det noe som skjer

I trange korridorer kan man møte fler og fler

Loven slår loven slår  
Stakkars faen som slaget får  
Loven slår loven slår  
Stakkars faen som slaget får

Når drømmen om et velferdssamfunn kommer ut på glid  
Man legger til en paragraf og holder masken blid

Loven slår loven slår  
Stakkars faen som slaget får  
Loven slår loven slår  
Stakkars faen som slaget får

Når drømmen om et velferdssamfunn kommer ut på glid  
Man legger til en paragraf og holder masken blid

Loven slår loven slår  
Stakkars faen som slaget får  
Loven slår loven slår  
Stakkars faen som slaget får

Denne teksten kan vanskelig sies å være nazistisk. Den tilsynelatende retorikken er en kritikk av de livsfjerne byråkratenes omgang med lovverket. Lovens paragrafer har konkrete virkninger, men det synes likegyldig hvem paragrafen går utover. Byråkratenes ansikter er "masker" som må holdes smilende. Det ville være å forvente at sangen på et eller annet plan kontrasterte denne ansiktsløse makten med en levende solidaritet for offeret. En slik solidaritet er imidlertid fullstendig fraværende, kun et ironisk "stakkars faen" er til overs for den som rammes. Den anonyme makten i Justispalasset blir ikke gitt noe motstykke. Den underliggende retorikken i dette antyder at en slik dimensjon mangler i opplevelsen av samfunnet. Slagene som utdeles



av ansiktsløse byråkrater skaper en befolkning som like ansiktsløst tar imot slagene. I lys av No Future og det amoralske "indifferens" lar teksten seg lese som et uttrykk for nederlag overfor kravet om å opprettholde en moral. Om tekstens fortellerstemme i praksis er i samme ende av samfunnshierarkiet som den "stakkars faen", er de like dømt til undergang, og fortjener slik ingen sympati eller solidaritet.

Et tilsvarende eksempel finner vi i *Snuten kommer*. Også her er makten en ansiktsløs størrelse, skjult bak hjelmer og skjold.

(Dette er ingen demonstrasjon. Hvis dere ønsker å demonstrere, gjør dette på en helt annen måte.

Dette er pøbelstreker(...))

Snuten kommer

Løp som faen

Snuten kommer

Batonger slår

Snuten kommer

De er etter oss

Snuter kommer

Ingen vits i å slåss

Tåregassen

Svir i huet

Panikken sprer seg

Glasskår singler

Du har ingen sjans

Du har ingenting

Kjenner bare hatet og din forakt

Snuter kommer

Hjælm og skjold

Snuter kommer  
Lov og orden  
Snuter kommer  
De kaller oss pøbel  
Snuter kommer  
Men alt vi vil er å leve

På samme måte som i *Loven slår* er menneskene som blir rammet av makten fremstilt som ansiktsløse ofre som godtar sitt nederlag. På tross av at "alt vi vil er å leve", er det "ingen vits i å slåss". Å "løpe som faen" er å godta den sterkestes rett. Verken *Loven slår* eller *Snuten kommer* forholder seg til medmennesker som "mennesker". De kan derfor sies å være "indifferente".

### 2.5.2.2 Nazisme som nederlag

Gjør dette tekstene til nazistiske utsagn? De er i alle fall ikke nazistiske i den historiske forståelsen av begrepet. De underkaster seg ikke en sterk leder, og de er ikke basert på hat mot en enkelt gruppe. De er imidlertid i likhet med *Holocaust* dypt fascinert av det nederlaget som ligger implisitt i nazismen: "Diese historische Projekt eine nihilistische Missverständnis". Dette nederlaget gir seg utslag i menneskets degradering til ting, i den intellektuelle forringelsen som nazismen representerer, og ikke minst i et storslagent militært nederlag. De alliertes bombing av Tyskland for å oppnå "betingelsesløs kapitulasjon" plasserer tyskerne i en situasjon der det ikke lenger er noen "vits i å slåss". Alle disse nederlagsorienterte assosiasjonene hefter ved swastikaen etter 1945. Dersom det er riktig å hevde at punken benytter maktens språk i en forvrengt utgave i sin estetikk, kan en slik lesning også benyttes på deres bruk av hakekors. Hakekors og nazismeeffekter, både fysisk og språklig, kan ses som en negativ estetikk, en estetikk som snur assosiasjonene opp ned. Ved å benytte et symbol som for

den eldre generasjon er ensbetydende med ondskap, skapes en sjokkeffekt som gir gode muligheter for "opprør". Samtidig blir symbolet fylt med nytt innhold, uten at det skifter assosiasjonsfelt: Hakekorset blir ikke brukt som for eksempel buddhistisk solkors. Assosiasjonsfeltet er fremdeles Nazi-Tyskland, men den styrken og storslåtheten det var ment å signalisere, er blitt negert til å bety nederlag og undergang.

Nazismen har, som det moderne samfunnet, valget mellom to busser med samme destinasjon: Nowhere. Ofstad påpeker en rekke innebygde konflikter i den nazistiske ideologi. Han går ikke så langt som å si at nazismens paradoksale natur var grunnen til det tyske nederlaget i 1945. Allikevel er det fristende å se nazismen som en parallell til dagens politiske situasjon, noe Ofstad også gjør. Idet punkkulturen "feirer" nazismens undergangspotensiale, feirer de også sin egen undergang. Dette dypt dekadente aspektet ved No Future fremkaller spørsmålet "Can one negate to the point of ceasing to be?" (Kurrik 1979:32)

## ***2.6 Delkonklusjon***

No Future som grunnleggende holdning gjenfinnes i diverse aspekter ved de norske punktekstene. Negasjonen får konsekvenser for tekstenes verdensbilde, idet de opplever sin bevissthet om verdens kommende undergang som en form for "våkenhet" som andre ikke har. Denne våkenheten stiller punken i en sårbar posisjon overfor verdens potensielle trusler, og angst blir dermed en direkte konsekvens av No Future. Også samtidens popidoler har etablert "hylstre" av konseptuell dyktighet, og må forkastes for sin manglende evne til å ta apokalypsen på alvor. Mangelen på fremtidstro resulterer også i en forkasting av seksualitet som en relevant verdi i tekstene. Innsikten i menneskets hjelpeløshet overfor potensielle katastrofer får direkte uttrykk i passivitet og nederlagsdyrkelse, og No Future kan til en viss grad sies å forklare punkens kretsing

om symboler forbundet med nazismen. Denne koblingen til nazisme får konsekvenser for punkkulturen, idet feiringen av nazisme kan leses som en feiring av egen undergang.

## 3 No Feelings

### 3.1 Innledning

I've seen you in the mirror  
When the story began  
And I fell in love with you  
I love your mortal sin  
Your brains are locked away  
But I love your company  
I only ever leave you when you got no money  
I got no emotions for anybody else  
You better understand I'm in love with my self  
My beautiful self

A no feelings a no feelings  
A no feelings  
For anybody else  
(...)

Sex Pistols-sangen *No Feelings* fra *Nevermind the Bollocks here's the Sex Pistols* er en innrømmelse av følelsmessig avstumping. *No Feelings* er knyttet til "alle andre", mens sangens "love" er knyttet til egenkjærlighet og narcissisme. *No Feelings* som en grunnleggende negasjon i punkkulturens ethos kan dermed kobles til den avstanden som punktekstene viser til det populærmusikalske kjærlighetsbegrepet. I så tilfelle er det naturlig å lese *No Feelings* som en forlengelse av den problematikken jeg allerede har gjort rede for; som en avvisning av den romantisk/erotiske kjærligheten, og som en avvisning av denne kjærlighetens investering i fremtiden.

Det er imidlertid grunn til å se nærmere på negasjonen No Feelings. For det første er tolkningen av Feelings som kjærlighet en uholdbar forminsking av følelsesbegrepet, og dermed en blindvei til forståelsen av No Feelings. For det andre er de norske punktekstene slett ikke frie for følelser. Vi har allerede sett hvordan "hat og forakt" er det eneste jeg'et kjenner i *Snuten Kommer*, jeg'et i *Hey Sir* er "happy and antichrist", og Bowie, Dylan og Clapton gjør jeg'et i *Råtne Guder* "kald som stein". Tolkningen av No Feelings som fravær av følelser er dermed også en blindvei. Jeg vil derfor forsøke å forstå de norske punktekstenes forhold til negasjonen No Feelings med utgangspunkt i deres forhold til Martin Bubers "Du-begrep".

### **3.2 Buber og "Jeg og Du"**

Martin Buber (2003:3) skriver i sin innflytelsesrike *Jeg og Du* at jeg'et kan stå i to typer forhold: forholdet Jeg–Det og forholdet Jeg–Du. Jeg'et er bare et Jeg i slike forhold: "Det finnes ikke noe Jeg i og for seg, men bare det Jeg som hører til grunnordet Jeg-Du og det Jeg som hører til grunnordet Jeg-Det" (Buber 2003:4). Denne mystifikasjonen av mellommenneskelige forhold handler om hvordan mennesket forholder seg til sine medmennesker. Mennesket er i et Jeg-Det-forhold når det benytter transitive verb: "Jeg iakttar noe. Jeg fornemmer noe. Jeg fremstiller noe. Jeg vil noe. Jeg føler noe. Jeg tenker noe (...) Alt dette og lignende ting til sammen grunnlegger Det'ets rike." (Buber 2003:4). Jeg-Det er dermed en tingliggjøring av verden, også medmennesket. Langt mer komplekst er Jeg-Du. I Jeg-Du-forholdet er mennesket hellig og verdig: "Det mennesket jeg sier Du til, erfarer jeg ikke, men jeg er i forholdet til det, i det hellige grunnord" (Buber 2003:8). Det er også først i Jeg-Du-forholdet at Jeg'et blir helt: "Samlingen og sammensmeltningen til det hele vesen kan aldri skje gjennom meg og kan aldri skje uten meg. Jeg blir til ved Du`et. Idet jeg blir Jeg, sier jeg Du." (Buber 2003:10). Terje G. Simonsen skriver i sitt innledende essay til Bokklubbutgaven av *Jeg og Du* at en del av

bokens resepsjonshistorie er å finne i hippiebevegelsens lesning av Buber som "utopisk romantiker": "Foreldregenerasjonen ble sett som fanget i Det-verdenen, mens ungdommen derimot var åpen for Du-verdenens "peace and love"." (Buber 2003:xxvii)

### 3.2.1 Punk og Du

Punkkulturens ethos som en forvrengning av flowerpowergenerasjonens fremtidstro og kjærlighetsutopi er påpekt i innledningens definisjon på punk. Det er dermed ingen overraskelse at det er relativt få "du" i de norske punktekstene. I den grad "du" er tilstede i tekstene, er du'et karakterisert som noe annet enn jeg'et. Et typisk eksempel er du'et i *Be en bønn til*. Du'et synonymt med tiltro til systemet. Jeg'et er tilsvarende synonymt med mistro til systemet. Du'ets tiltro til systemet, til tingene som omgir det, gjør også du'et til en ting blant tingene. Gjennom plasseringen av ting og mennesker om hverandre i indirekte objektsform, tingliggjøres også du'et:

Du tror på livet ditt og du tror på din sønn

(...)

Be en bønn for tven din nå

Be en bønn for bilen din

Du'et i *Be en bønn til* er i Bubers begrepsverden i et Jeg-Det-forhold til verden. Hans erfaring av verden gjør at han ikke er et "helt vesen". Slik sett ligner du'et på hippiegenerasjonens foreldre i Simonsens beskrivelse: Han er "fanget i Det-verdenen". For jeg'et i teksten er imidlertid du'et også noe som kun iakttas, fornemmes, fremstilles. Jeg'et tilbyr ikke du'et noe møte som kan skape et "hellig grunnord". Selv om jeg'et benytter uttrykket "du", er de to i et gjensidig Jeg-Det-forhold. I lys av No Future kan også alt det evige og hellige som Buber knytter til Jeg-Du avskrives som konseptuelle enheter som må forkastes.

Et eksempel på det samme er den korte *Du er en dritt* av Rough Trade.

Du er en dritt

Du er en dritt

Kom, skal jeg knuse trynet ditt

Jeg går ikke kledt som deg,

derfor ler du av meg

Så nå skal jeg forandre litt

På trynet ditt

Jævla dritt

I det folkelige uttrykket "Du er en dritt" ligger det en svært konkret tingliggjørelse av den andre. Du'et gjøres synonymt med avfall, avføring, noe ekkelt og frastøtende. Videre tingliggjøres den andre gjennom at jeg'et har makt til å ødelegge den andres ansikt: "Kom skal jeg knuse trynet ditt". I den stumpe volden det vises til her ligger antydningen om å fjerne et grunnleggende menneskelig trekk. Levinas, en av Bubers samtidige, skriver om ansiktet at "dets direkte, forsvarsløse fremtoning (...) er utsatt, truet, som om det inviterer oss til voldshandlinger. Samtidig er det ansiktet som forbyr oss å drepe" (Levinas, sitert hos Andersson 2003:3). Gjennom å knuse ansiktets "forsvarsløse fremtoning" går jeg'et i teksten til angrep på selve menneskeligheten hos den andre: Du'et erklæres å være en uformelig masse av avfall før jeg'et går løs på denne massens menneskelige trekk. Forandringsaspektet understreker også avstanden til at det er noe hellig og evig over møtet: Det er et møte preget av konkret forandring. At denne handlingen begrunnes med at du'et ler av jeg'et, understreker at de to ikke er i et Jeg-Du-forhold, men i et gjensidig Jeg-Det-forhold.

"Ansiktets forsvarsløse fremtoning" er verdt en kommentar også i lys av punkkulturens bevisste "ødeleggelse" av ansiktet, "sikkerhetsnålsestetikken". Både



farging av håret i "unaturlige" farger, sminke som ikke understreker, men bryter ned klassisk skjønnhet, og de ikoniske sikkerhetsnålene i kinn, nese, lepper, øyenbryn og ører markerer en bevisst brutalitet overfor ansiktet som "truet og utsatt". Punkens ansikt er et ansikt det allerede er blitt begått vold mot. Dermed er punkens ansikt ikke lenger truet av utsagn som "Kom, skal jeg knuse trynet ditt". Det er fremdeles en "forsvarsløs fremtoning", men punkens rekvisitter skaper et ansikt som er så selvdestruktivt at andres trusler blir meningsløse. Punkens ansikt har kommet tingliggjørelsen i forkjøpet.

Jeg-Det-forholdet til verden avspeiler seg også i punktekstenes mangel på lyriske ambisjoner. Når "the ideology of sincerity" kobles med No Futures manglende tiltro til verdens verdi, gir det et språk som i liten grad benytter seg av tradisjonelle lyriske virkemidler, verken flertydighetene fra lyrikktradisjonen eller de mer standardiserte metaforene fra popkulturen. Skildringer er sjeldne i tekstene, som om verden ikke er verdt å beskrive. Det hagler imidlertid av karakteristikk, som i de to eksemplene overfor, noe som kan kobles til Det-rikets verden av "iakttagelser" og punkkulturens "ærlighet". Avvisningen av Dylan i *Råtne Guder* er nok også delvis basert på dennes lyriske virkemidler, som kanskje kan sies å være forsøk på å komme i et Jeg-Du-forhold til verden.

I punkkulturens dans synes en tydelig forakt for dansen som en arena for å inngå Jeg-Du-forhold. Popkulturens dansing beskrives nedlatende av Mathiesen (2007:16) som funksjonell stimulering "til partnersøking og fruktbarhetsritualer", og de klassiske punkdanseformene som er omtalt i denne oppgavens innledning utdypes av Hebdige:

"[the pose-] "couple" were generally of the same sex and physical contact was ruled out of court (...) the pogo forbade even this much interaction (...) abbreviated gestures (...) were repeated without variation (...) the robot (...) consisted of barely perceptible twitches of the head and hands (...) a detachment bordering on the catatonic." (Hebdige 1991:108-109).

Det utstudert "følelsesløse" i disse danseformene, fraværet av kroppskontakt og "tingliggjørelsen" av egen og andres kropp, "in contrast to the hippie's languid, free form dancing" (Hebdige 1991:109), understreker punk som et villet Jeg-Det-forhold til verden. De er direkte uttrykk for innsikten i at mennesker ikke kan "nå" hverandre, og at denne forestillingen er en illusjon på linje med fremtidstro. Punkken avviser dermed Jeg-Du-forholdet på samme måte som den avviser kristendommens frelse: Jeg vil ikke ha det. Den aggressive, støyende musikken er med på å underbygge en slik dansestil. Disharmonien mellom instrumentene gjenspeiles i disharmonien mellom de dansende. Om musikk per definisjon er et uttrykk for følelser, avviser Johnny Rotten musikken per definisjon: "We're into chaos not music" (Rotten, sitert hos Hebdige 1991:109). Enhver assosiasjon med "følelser" og "innlevelse" blir i punkens musikk og bevegelsesmønster karikert og latterliggjort.

Tingliggjørelsen av Den Andre gir klare assosiasjoner til punkkulturens omgang med nazieffekter. Jeg har vært inne på Ofstads indifferens-begrep, og vist hvordan punkens draging mot nazistiske virkemidler kan leses som en avvisning av alle, som en generell nihilisme. Ofstads eksempel på indifferens er direkte knyttet til Bubers to grunnord idet han skiller mellom gjerningsmannens opplevelse av offeret som ting og som menneske. Punkkulturens avvisning av dette skillet underbygger tolkningen av punk som en negativ estetikk.

### ***3.3 Punkens følelsesregister***

Både *Be en bønn til* og *Du er en dritt* underbygger Marcus' beskrivelse av punkkulturens følelsesliv: en skala fra "a blank stare" til "a sardonic grin" (Marcus, sitert hos Shuker 1998:238). Disse to ytterpunktene i et heller smalt register kan kanskje brukes til å beskrive jeg`et i et Jeg-Det-forhold. Det tomme blikket, "blank stare", antyder at Den Andre er et Det, noe erfarbart, noe som ikke trenger annet enn måtelig interesse. Den

andre enden av skalaen, derimot, det sardoniske grinet, antyder innsikten om at det er mulig å inngå i et Jeg-Du-forhold med verden, men at man avstår fra denne muligheten. *Hey Sir* antyder denne problematikken idet den bekrefter det kristne verdensbildet ved å gå inn i dialektikken Kristus/Antikrist, men bevisst velger bort "det gode". Latteren i åpningen av sangen kan leses som en utgave av det sardoniske smilet: Jeg kjenner til muligheten for "frelse", men jeg vil ikke ha den.

Følelser blir altså ikke fornektet per se. Følelsene som er listet opp ovenfor, hat og forakt i *Snuten Kommer*, lykke i *Hey Sir* og fremmedgjøring i *Råtne Guder*, er imidlertid følelser overfor "Det'ets rike". Den tidligere omtalte aversjonen mot kjærlighetsbegrepet underbygger denne påstanden: Buber (2003:13) hevder at kjærligheten bare kan oppstå i et Jeg-Du-forhold. Kjærligheten vil kreve en anerkjennelse av Den Andre som et Du, og en slik åpning mot en "evig" og "hellig" verden vil nødvendigvis fjerne grunnlaget for No Future som livsparole. Kjærlighet kan slik regnes som en trussel mot punk som kultur, og No Feelings kan leses som en garantist for punkkulturens "livskraftighet".

Det er selvsagt et identitetsproblem i en slik holdning. Når Buber hevder at man kun er et helt Jeg i Jeg-Du-forholdet, innebærer det at en avvisning av Den Andre også er en avvisning av en selv. Tingliggjøring av andre er også en tingliggjøring av seg selv. Å fornekte Den Andre er å fornekte seg selv. Dersom en slik nedvurdering av andre ligger i punkens grunnleggende holdning, slik jeg mener å ha argumentert for her, er punken i siste instans en selvdestruktiv kultur. Dette vil være i tråd med resten av punkkulturens nektingsethos, og nærme seg det samme prinsipielle spørsmålet som No Future stiller: Can one negate to the point of ceasing to be?

### ***3.4 Delkonklusjon***

No Feelings er en sentral negasjon i punkkulturens ethos. Denne holdningen er ikke en oppfordring, men et opplevd faktum, og delvis en konsekvens av No Future: Uten fremtid er ikke følelser noe å satse på. Dette får negative konsekvenser for punkens opplevelse av Den Andre, som avvises, fornektes og negeres. Når Den Andres verdi fornektes, fornektes også en selv, og No Feelings fungerer på denne måten selvdestruktivt. No Feelings har dermed den samme negative konsekvensen som No Future: selvutslettelse.

## 4 No Fun

### 4.1 Innledning

No fun, my babe no fun  
No fun, my babe no fun  
No fun to hang around  
Feeling that same old way  
No fun to hang around  
Freaked out for another day

No fun, my babe no fun  
No fun, my babe no fun  
No fun to be alone  
Walking by my self  
No fun to be alone  
In love with nobody else  
(...)

*No Fun* er ikke representert på *Nevermind the Bollocks, here's the Sex Pistols*, og er en sang av det amerikanske punkbandet The Stooges. Sangen har imidlertid fått sin posisjon som den siste sangen Sex Pistols spilte offentlig med Johnny Rotten som frontfigur, og er dermed en del av Sex Pistols-myten. Rottens aggressive men resignerte repetisjon av "No Fun, No Fun" er blitt en metafor for en skuffende stjernestatus, et band i narkotisk oppløsning og en kreativitet på tomgang i det kapitalistiske maskineriet. Rottens siste ord som frontfigur i Sex Pistols er en negasjon, og den er dermed verdt å se nærmere på i denne sammenhengen.

No Fun må ikke forstås som en oppfordring eller som en livsstil. Negasjonen er

ikke relatert til den mangelen på latter som preget for eksempel black metal-miljøet ti år senere. På samme måte som No Future slår fast et faktum, fungerer No Fun som en diagnose på det samfunnet punkkulturen er en del av. Punkkulturens diagnostisering av samfunnet og livet som No Fun kan formuleres i den negative dialektikkens former: "In the administred world, the impoverishment of experience by dialectics, which outrages healthy opinion, proves appropriate to the abstract monotony of that world" (Adorno 1973:6). Malcolm McLaren, Sex Pistols' manager, gir uttrykk for den samme frustrasjonen i aforismeform: "There is nothing they won't do to raise the standard of boredom" (McLaren, sitert hos Willis 2001:529). Jamie Reid uttrykker det samme på singelcoveret til *Pretty Vacant*: To busser er på vei i hver sin retning, den ene har destinasjonen NOWHERE, den andre BOREDOM. Både Adorno, McLaren og Reid kan leses inn i formuleringen No Fun. Dette monotone og ørkesløst kjedelige verdensbildet kan forstås som kulisser for den latteren som innleder *Hey Sir*.

## 4.2 Punk og latter

I og med *Hey Sir*'s posisjon som Norges første punksingel, kan norsk punk sies å innledes med en latter:

Kjære menighet.

Vi skal nå lese dagens tekst, hentet fra

Johannes evangelium.

Og det lyder så:

For så har gud elsket verden

At han gav dem sin sønn den enbårne

for at hver den som tror på han

ikke skal gå fortapt men ha evig liv. Hahahaha.

Latteren som følger tekstlesningen kan beskrives som snerrende, destruktiv og bevisst ondskapsfull. Som en negasjon av tekstlesningens alvor kan den gjerne leses som "djevlesk", og er dermed en klar allusjon til Johnny Rottens antikrist-latter i begynnelsen av *Anarchy in the UK*. En slik lesning understrekes av Kurriks (1979:1) beskrivelse av hvordan negasjon tradisjonelt har vært knyttet til djevelen. Den selvbevisste "ondskapen" i latteren leder i begge tilfellene assosiasjonene til b-filmestetikkens antagonister, og antyder at dette ikke er "ekte latter". "Den ekte latteren", forstått som spontan, gledesfylt og tillitsfull, er forlatt til fordel for en kalkulert, destruktiv og skeptisk latter. Likevel formidler denne latteren et aspekt av paradoksal glede: "It sounded like fun, wrecking the world" (Marcus 2001:8).

#### **4.2.1 Bakhtin om latter**

Michail Bakhtin skriver i boken *Rabelais och skrattets historia* om den latteren som gjennomsyret den middelalderske karnevalskulturen. Denne latteren har en negerende effekt i den forstand at den snur verden opp ned og trekker alt som er hellig ned på et materielt plan: "(...) att föra över alla högstämnda ceremonier och riter till det materielt-kroppsliga planet" (Bakhtin 1986:30). Den er imidlertid ikke ironisk distansert. Den middelalderske latteren inkluderer også den som ler, og har en kosmisk gjenfødelse som effekt (Bakhtin 1986:21). Det som er denne folkelige latterens kraft, er dens evne til å forene verden til et hele: "Som sådan står den i motsättning till alt som är avskuret från världens materielt-kroppsliga rötter, till alt som är isolerat och slutet i sig, till varje abstrakt ideal, till varje anspråk på en betydelse som är skild från och oberoende av jorden och kroppen" (Bakhtin 1986:29). Karnevalets latter er universell (Bakhtin 1986:21). Bakhtins fokus på det helhetsskapende med karnevalshøytidens latter sier dermed også noe om den verden den negerer. Dersom kraften i denne latteren ligger i å forene, å universalisere, må normaltilstanden sies å være usammenhengende, fragmentert, segregert. Latter,

eller Fun, ligger i muligheten til å uttrykke at sammenhengene eksisterer, alt er et hele, alle er bundet sammen av den materielt-kroppslige sfære. Denne virkelighetsopplevelsen står i kontrast til Adornos abstrakte og monotone verden, der målet for enhver aktivitet er å skape enhet og konsept. Likevel kan kanskje Bakhtins latter-begrep bidra til en forståelse av latteren i *Hey Sir*.

#### **4.2.2 "Hey Sir" som karneval**

Latteren i *Hey Sir* er ikke bare plassert i en sosial/kulturell setting, den har også en tekstlig kontekst: Den følger etter en kirkelig tekstlesning. Teksten leses med påtatt flatt toneleie, og kan sies å være en parodi på prestens stemme i prekensituasjonen. Teksten er abstrakt, fremførelsen monoton, og hele tekstlesningsprosjektet har satt seg på bussen med destinasjon Boredom. Slik sett er latteren et brudd på forventningene i den situasjonen som risses opp med tekstlesningen; den skaper et uventet moment i kjedsomheten. I en slik tolkning av latteren fungerer den imidlertid bare som en overfladisk negasjon. Den plasserer latter som det motsatte av kjedsomhet, og tegner et bilde av en morsommere virkelighet. En slik lesning ser bort fra det "djevleske" aspektet ved latteren.

Jeg tror at det er viktig å tillegge selve bibelteksten betydning for den latteren som følger. Dagens tekst er Johannes 3:16, også kjent som "Den Lille Bibel", ettersom den skisserer opp den kristne tro i få ord. Budskapet er Guds nåde og de kristnes håp om det evige liv. Teksten erklærer Guds eksistens, kjærlighetens kraft og menneskets mulighet til evig liv i én setning. Som kristendommens minste felles multiplum viser Johannes 3:16 kristendommens dypt konseptuelle karakter. I den kristne kosmologien er verden skapt som en helhet. Denne helheten ble splittet ved eplespising, og det guddommelige prosjekt i det Nye Testamentet er å gjenerobre helheten i verden. Johannes 3:16 erklærer dette prosjektet fullbyrdet, og erklærer dermed også verdens



konseptuelle helhet. Slik kan Johannes 3:16 leses som en karnevalsk latter: Den gjør Gud til menneske (kroppsliggjøring av det abstrakte) og erklærer at ingenting lenger er "isolerat og slutet i sig". Den er også en triumf over døden, idet det evige liv er innen rekkevidde, og gjenspeiler slik det gjenfødende aspektet ved den karnevalske latteren. Fremført i den moderne virkeligheten har imidlertid denne latteren stivnet til prestens monotone resitasjon. Konseptet har tatt livet av det lekne ved budskapet. Johannes 3:16 er No Fun.

Latteren som følger tekstlesningen splitter denne helheten. Den er en negasjon i Kurriks definisjon av ordet:

Negation is a pivotal moment, a moment suggesting the possibility of a return, a return to what may have been excluded, lost, dominated, or suppressed in the mediation or a return to what was as yet undifferentiated, nonelaborated, whole, or unified before the act of negation. (Kurrik 1979: preface)

Latteren blir et uttrykk for No Future idet den angriper tilliten til den fremtiden som ligger implisitt i evangelieteksten. Den gjør dermed det motsatte av den karnevalske latteren: Den splitter den enheten som den daglige verden er basert på. På den annen side gjør den det samme som den karnevalske latteren: Den skaper et opp ned-perspektiv på vante forestillinger. Den rykker mennesket ut av sin daglige verden og skaper overraskende brudd på den rådende ideologi.

### ***4.3 Brecht og V-effekten***

Dette bruddet på kontekst og vanetenkning kan knyttes til Bertold Brecht og hans tanker om V-effekten i teatret. Å betrakte punk som teater er ikke en overraskende vinkling. På tross av insisteringen på autenticitet, er det performative aspektet ved punk, både som scenemusikk og dagligliv, for påfallende til ikke å assosieres med

teater. Å trekke inn Brecht for å belyse dette aspektet er naturlig både med tanke på hans modernistiske posisjon og på hans revolusjonære overbevisning. Han er også spesielt relevant i denne sammenhengen, idet hans mål kan sies å være å bryte med abstrakt monotoni: " Theatre needs no other passport than fun, but this it has got to have" (Brecht, sitert hos Leach 2004:120). Brecht ønsket, i likhet med den negative dialektikk, å påpeke paradokser i den tilsynelatende helheten. Titteskapsestetikken i realismens teatertradisjon er avhengig av å opprettholde en helhet, et konsept, for å være troverdig. Realismens karakterer går til grunne som følge av logisk nødvendighet, og denne nødvendigheten understrekes med psykologisk troverdige karakterer og et "realistisk" plot. Brudd på denne estetikken, innføringen av usannsynlige elementer, vil bryte ned denne troverdigheten. Brecht opponerer mot denne holdningen med argumenter fra russisk strukturalisme (Schklovskij) og kinesisk teater (Mei Lan-fang). Et "realistisk" teater opprettholder den monotone verden, en verden uten forandring og inngripen. Brecht forsøker å skape effekter som rykker tilskueren ut av vanetenkningen som den monotone verden forårsaker. V-effekten (Verfremdungseffekten, underliggjøringseffekten) i teatret bryter med forventningene om hva som kan foregå på en scene. Dette vil kunne engasjere publikum til å innta en ny holdning til verden: "This spectator has in fact been drawn into the productive process of the theatre. His critical response, his aesthetic judgement has been brought into play decisively, so that the play has, in a sense, produced him, just as he has produced the play" (Leach 2004:120).

#### **4.3.1 V-effekter i punk**

Kan latteren i begynnelsen av *Hey Sir* forstås som en V-effekt? Den bryter definitivt med forventningen til hva man venter å finne i den kirkelige settingen som blir tegnet opp i sangens begynnelse. En djevlesk latter i et kirkerom er opplagt et underliggjørende

virkemiddel: Den bryter med vanetenkningen knyttet til et rituale. Allikevel er settingen mer kompleks enn som så, i og med at både latteren og kirkerommet befinner seg på en singelplate utgitt av det norske punkbandet Pink Dirt. Dette forandrer grunnlaget for V-effekten. Man må anta at den som setter denne singelen i platespilleren, vil forvente nettopp en variasjon av den djevelske latteren fra *Anarchy in the UK*. Dermed er latterens underliggjørende potensiale undergravet. Den bekrefter for lytteren punkens posisjon som fremmedgjort, uregjerlig, negativ, djevelsk.

Det er mer i den norske punken enn latteren i *Hey Sir* som lar seg forstå i lys av Brechts underliggjøringsbegrep. Ønsket om å bryte med "monotonien i den ordnede verden" ved hjelp av ukonvensjonelle grep preger mange sider av presentasjonen av punk på *Anarki & Kaos*. Et tydelig eksempel på et slikt brudd er rapportert i en radiosending som er klippet inn mellom sangene på platen. Reporteren forteller om kveldens konsert på Chateau Neuf som en "desperat kamp med publikum om å få beholde mikrofonene". Publikums deltakelse på scenen er et klart brudd på konvensjonen om skillet mellom scene og sal, et skille som gjelder både musikk og teater. Det er imidlertid grunn til å tro at den "desperate kampen" er iscenesatt av musikerne på scenen. Både den anarkistiske grunntonen i punkkulturen og opposisjonen mot samtidens "primadonnaer" (som Bowie, Clapton og Dylan), åpner for en scenekultur der bandet på scenen ikke er eksklusive. Sex Pistols er kjent for å erstatte sin kompetente bassist med den udugelige Sid Vicious fordi han var en så begeistret publikummer på konsertene deres. Dette peker mot en vilje til å skape kaos i den ordnede verden av scene/sal og utøver/publikum. Bruddet med forventningen om en slik orden kan godt forstås som underliggjøring.

Valget av Sid Vicious som bassist i Sex Pistols peker også mot den mangelen på musikalsk kompetanse som står sentralt i punkkulturen. Inkompetente musikere skaper formodentlig "musikk som er levende". En slik holdning til musikk kan også kobles til Brechts underliggjøringsbegrep. Brechts dypt politiske mål med teatret er at

skuespilleren skal demonstrere verdens beskaffenhet.

Brecht points out that it may increase the clarity of the demonstration if the acting is not perfect, because it is important that [the audience is not] distracted into admiration of the witness's acting skills. (Leach 2004:121)

Punken kan neppe sies å ha en slik direkte teleologi i sin forståelse av musikk. Allikevel ligger det en implisitt frihet i det kontante "Here's a chord, here's another, here's a third, now form a band!". Punk er en demonstrasjon av at "alle kan". Det er ikke musikken i seg selv som er "interessant", men hva den sier om musikernes verdensbilde. En slik tolkning av punkkulturens upolerte lydbilde unngår autentisitetensproblematikken som ofte blir tegnet opp i slike sammenhenger. I likhet med Brechts teater er det ikke skuespillerens "ekthet" som er i fokus, men hennes evne til å demonstrere. Punkmusikkens ubehjelpelige, skjønt effektive tre-grepsrock blir i en slik lesning en demonstrasjon av muligheten for frihet fra dyktighetsdogmet i popmusikken.

Stemmebruk er her et interessant undermoment. Johnny Rottens stemmebruk er som klippet ut av Brechts skuespillerinstruksjoner: "Do you speak passionately? Not unless there is a particular point to be made by it (...) Do you "lose yourself" in the performance? Of course not." (Leach 2004:121). Når Rotten fremfører tekstene sine, er det med underlige palataliserte n-er ("I wanna see the New Belsennj"), rullende r-er ("I wanna see some historrry") og en avstand til "innlevelse" som har fått autentisitetensforkjempere til å hevde at det er for "arty" til å kunne regnes som punk (Hegarty 2007:94). På *Anarki & Kaos* er det store forskjeller i stemmebruk. Noen høres ut som om de ikke egentlig er så interessert i å si noe i det hele tatt (*Clever London Houses*), noen høres ut som kopier av Rotten (*Hey Sir*), noen imiterer stereotyp "galskap" (*Schizofren, Byen Brenner*), mens andre høres ut som om de ønsker å skjule ordene i bråk

(*Snuten Kommer*). Felles for alle er den distansen som kjennetegner Rottens stemmebruk. Dette understreker lesningen av punkens No Feelings som underliggjøringsstrategi som avviser lytterens forventninger.

Også tekstene som sådan kan forstås i lys av Brechts teori om teater. Det er ikke vanskelig å se at tekstene i korpus verken er "flinke" eller "spennende" i noen tradisjonell forstand. De virker heller bevisst dårlige. Dette kan leses som et utslag av en negativ estetikk, på samme måte som den bevisst "dårlige" musikken. Tekstenes mangel på kvalitet forkynner et budskap om at "alle kan". Det er også et snev av klassebevissthet i dette. Med sitt tydelige utspring i arbeidsløs arbeiderklasse er punk et uttrykk for anti-intellektualisme. Å skape tekster som er "flertydige", "spennende" og "gode" vil kutte båndene til dette opphavet. Det er imidlertid også et moment av underliggjøring i bruken av bevisst dårlige tekster. Dette kommer spesielt godt frem i bruken av tabuer, som i *Mamma mannen gav meg gonorre* (forøvrig en av de mer elegante formuleringene på *Anarki & Kaos*). Her er det bruddet på tabuer som kjønns sykdommer, tilfeldig homofil sex og den lett ødipale koblingen mellom mor og seksualitet som skaper en V-effekt. Disse tabuene fungerer som brudd med hva som forventes sagt på en scene. Også den uproblematisk omgangen med nazisymboler kan leses som underliggjøring. Spesielt *Springtime in Belsen* nærmer seg tabu, idet den blander den positive assosiasjonen til vår med den negative assosiasjonen til Belsen i refrenget.

See the snow slowly going away  
Don't care if you live another day  
The sun don't shine and it's dark and cold  
Know for sure you won't be getting old

Springtime i Belsen X3

For you

Walking around just you and your pain  
And you can't understand why you're not insane  
You don't even care to wonder why  
As your hands touch the fence you're ready to die

I likhet med *Holocaust* kan *Springtime in Belsen* vanskelig sies å være pro-nazistisk: Teksten er mer en beskrivelse av å ha det kjipt en vinterdag i en storby enn en beskrivelse av en reell konsentrasjonsleir. Allsangspotensialet i refrenget overdøver imidlertid resten av teksten, slik at tabuet i *Springtime in Belsen* blir det overordnede inntrykket av sangen. Som tabu er nazisme i en spesiell situasjon. Freud (2001:26) antyder at tabuet hos urfolk er opphavet til det moderne "kategoriske imperativ". Tabuet forstås her ting som må unngås uten at det foreligger noen "logisk" forklaring på dette. Adorno er også inne på det kategoriske imperativets arbitrære kvalitet idet han knytter det til nazisme:

A new categorical imperative has been imposed by Hitler upon unfree mankind: to arrange their thoughts and actions so that Auschwitz will not repeat itself, so that nothing similar will happen. When we want to find reasons for it, this imperative is as refractory as the given one of Kant was once upon a time. (Adorno 1973:365)

Konseptualismen som førte til Auschwitz lever altså i beste velgående, og dette nye konseptet er en selvmotsigelse: Å aldri handle slik at Auschwitz gjentar seg. Dette hindrer menneskets frihet, hevder Adorno, og antyder med dette at nazismen er et tabu i Freuds definisjon av ordet. Punkens estetisering av nazielementer går dermed rett i strupen på det sentrale tabuet i vestlig etterkrigstid. Lytteren rykkes ut av den vante forestillingen om at "slikt gjør man da ikke", og tvinges i beste fall til å tenke rasjonelt i

forhold til nazismens tabuposisjon. Slik kan tabubruddene i punktekstene fungere som V-effekter mot den konseptualismen som ifølge Adorno tillot Auschwitz.

### 4.3.2 Brechts problem som punkens problem

Brechts V-effekt er imidlertid et ambivalent fenomen. Det kommer tydelig frem i et av Brechts mest brukte virkemidler: å bryte handlingen med sang:

The actors having made themselves singers  
Will address the audience in a different tone.  
They are still characters in the drama  
But now also openly  
They are the playwright's own accomplices (Brecht, sitert hos Leach 2004:128)

Brecht er her tydelig opptatt av å bryte med forventningen om titteskapsestetikk, å føre det non-konseptuelle inn i det konseptuelle, og oppnår effekt: "The land of Richard Wagner was amazed" (Leach 2004:128). Når Tolvskillingsoperaen settes opp 80 år senere, har imidlertid Hollywoodmusikalen, som benytter seg av det samme grepet, blitt en konvensjon i seg selv: Å synge sine følelser på scenen henvendt til publikum er et "naturlig" scenisk uttrykk. Det non-konseptuelle er blitt konseptuelt, og Adornos advarsel (1973:136) er blitt overhørt: "We would be hypostatizing the concept of non-conceptuality, and thus act counter to its meaning".

Dette problemet gjelder også punkens sjokk-effekter. Den djevlelske latteren som åpner *Hey Sir* er ikke et brudd på forventningene til en punksingel; den er en del av forventningen. Nazismeeffektene og de iscenesatte tabubruddene har den samme effekten. De virkemidlene som var ment å skape avstand og fremmedgjørende opplevelser, blir en del av en "livsstil", et konsept. Som Brechts V-effekt danner punkens sjokkerende "heslighetsestetikk" (sikkerhetsnåler, farget hår, tusjtegninger på

klær etc) et reportoar som er blitt konvensjonelle uttrykk for en "livsstil". En punkkultur som på denne måten kan "settes på begrep", la seg beskrive som en "livsstil", feiler i forsøket på å være en ekte motkultur. Den blir en flau selvmotsigelse, og kan forvises til den samme søppelhaugen som resten av de konseptuelle ideologiene. En statisk punkkultur berettiger merkelappen nihilisme, ettersom den solipsistisk utrydder seg selv.

#### ***4.4 Negasjonens umulighet***

Derrida er inne på negasjonens vanskelige kunst idet han påpeker at "We cannot utter a single destructive proposition which has not already slipped into the form, the logic, and the implicit postulations of precisely what it seeks to contest." (Derrida, sitert hos Kurrik 1979:29). Å si "nei" er å forutsette et "ja". Negasjon fungerer bekreftende på det som negeres. *Hey Sir* låner sin kraft fra kirken, *Be en bønn til* forutsetter det bestående i sin dommedagstrussel. Negasjon er i siste instans umulig. Punkkulturens logiske konklusjon vil være å ende som en "oppskrift på opprør", dvs statisk og forutsigbart, og dermed selvfølgelig ikke opprør i det hele tatt.

Også Adorno (1973:48) er inne på umuligheten i revolt: "All philosophy, even that which intends freedom, carries in its inalienably general elements the unfreedom in which society prolongs its existence". Forsøket på å motvirke og negere benytter den samme retorikken som det som motvirkes og negeres, og opprettholder dermed den grunnleggende strukturen som forsøkes negert.

En analogi kan her trekkes til Kafkas sultekunstner (2000:238). Sultekunstnerens kunst er å fornekte livet. Hans kunst ender imidlertid i en selvmotsigelse, ettersom den krever av ham at han faktisk er i live, dvs tar til seg mat. Når sultekunstneren mister sitt publikum, forfølger han sin drøm om å bli det lengst sultende mennesket i verden. Dette ender i døden. Ved å fornekte alt som bys ham, ved å negere ethvert sunt



menneskes naturlige behov, ender hans innsats med å være verdiløs. Kafkas sultekunstner er slik en demonstrasjon av punkkulturens mulighet til å fungere som negasjon. Kafkas spørsmål er punkkulturens spørsmål er Kurriks spørsmål: Can one negate to the point of ceasing to be?

#### ***4.5 Delkonklusjon***

No Fun kan leses som et uttrykk for kjedsomhet, og som et ønske om å bryte med monotonien. Diverse "sjokkeffekter" anvendes for å rykke seg selv og lytteren ut av forestillingen om hva som er normalt. Både tabubruk, latter og musikalsk inkompetanse kan sies å benyttes i denne hensikt. Markedets evne til å plukke opp subkulturelle trender gjør imidlertid disse sjokkeffektene til sedvane, og negasjonen fungerer mot sin hensikt: Den sementerer strukturen den ønsker å bryte ned. Kampen mot monotonien får dermed i siste instans den samme konsekvensen som No Future og No Feelings: selvutslettelse.

## 5 I´m not an animal

### 5.1 Innledning

(...)

Body! I'm not an animal

Mummy! I'm not an abortion

Dragged on a table in a factory

Illegitimate place to be

In a packet in a lavatory

Die little baby screaming

Body screaming fucking bloody mess

It's not an animal it's an abortion

Body! I'm not an animal

Body! I'm not an abortion

Throbbing squirm, gurgling bloody mess

I'm not a discharge I'm not a loss in

Protein I'm not a throbbing squirm Ah!

(...)

Can one negate to the point of ceasing to be? Dette spørsmålet stiller Kurrik i forbindelse med Descartes' berømte negasjonsprosjekt: Å forsøke å fornekte alt som lar seg fornekte. Descartes kommer så nær negasjonens kraft som det er mulig å komme: Han innser at alt han sanser og alt han tenker kan være et blendverk forårsaket av djevelen (Kurrik 1979:33). I dette øyeblikket forsvinner kosmos, hevder Kurrik

(1979:33). Verden åpner seg som et mulig enormt tomrom, og den berømte konklusjonen *cogito ergo sum* fremstår som en feig tilbaketrekning fra den fullstendige konklusjonen: At heller ikke jeg finnes. Descartes' negasjonsprosjekt er i begynnelsen nihilisme som metode, og burde logisk ha endt i nihilisme som konklusjon, mener Kurrik (1979:34).

Er punkkulturen dermed nihilistisk? Både dens forhold til nazisme, dens forhold til følelser, dens forhold til fremtid og dens forhold til "livsstil" kan tyde på det, dersom man holder seg strengt til de tre negasjonenes konsekvenser. No Future, No Feelings og No Fun ser ut til å danne en solipsisme som slutter seg om seg selv og forneker livet: "When the nihilist pulls the trigger (...) the world ends". Disse tre negasjonene danner muligheten for å hevde at punk er et negasjonsprosjekt på linje med Descartes' og sultekunstnerens prosjekter: Å fornekte alt inntil ikke-eksistens er den eneste logiske konklusjonen.

## ***5.2 Den fjerde negasjonen***

Jeg har imidlertid besluttet å ta med en fjerde negasjon i denne oppgaven. Johnny Rotten insisterer i sangen *Bodies* på at han ikke er et dyr: "I'm not an animal". Forstått bokstavelig er ikke dette verdens største innrømmelse, men i overført betydning, og plassert i den konteksten som jeg har tegnet opp i denne oppgaven, er det en nesten paradoksal påstand: Fremtiden er avlyst, menneskene reiser på sightseeing i Belsen, følelser er billige virkemidler fra popbransjen og kjedsomheten gjør det fristende å angripe tilfeldig forbipasserende. Allikevel brøler Johnny Rotten, for anledningen stemmen til et abortert foster:

Body! I'm not an animal

Mummy! I'm not an abortion

At insisteringen på denne måten kommer fra en ikke-eksistens som det et abortert foster er, forsterker det paradoksale ved påstanden, idet det er en fornektet eksistens som kommer til orde. Dette antyder hva som finnes bortenfor den fullstendige negasjonen. No Future, No Fun og No Feelings har slukket lyset etter seg, men fremdeles er det en stemme i mørket som insisterer på det paradoksale: At den er noe annet. Med Kafkas ord (2000:246) om sultekunstneren: "(...) i hans brystne øyne så man fortsatt den faste, om enn ikke lenger stolte overbevisning om at han sultet videre". Hva betyr dette for punkkulturens forhold til nihilisme?

Setningen "I'm not an animal" er interessant i denne sammenhengen fordi den tilsynelatende, men bare tilsynelatende, er en insistering på menneskelighet. I David Lynch's *Elefantmannen* (1980) forfølges den vanskapte John Merrick inntil han gir opp og brøler "I am not an animal! I am a human being!". Denne andre setningen er en insistering på menneskelighet. Kontrastert mot dette eksemplet blir det tydelig at "I'm not an animal" kun er en negasjon, en avvisning av hva jeg'et ikke er. Listen utvides i negasjonsform: "I'm not a discharge, I'm not a loss in protein, I'm not a throbbing squirm". Negasjonsformen har minst to konsekvenser. Den ene er at negasjonen, som i den klassiske dialektikken har hatt en positiv affirmasjon som sitt mål, i denne sammenhengen kun avføder nye negasjoner. Den andre er at punkens forhold til menneskelighet er dypt ambivalent.

Den første konsekvensen kan kobles til den negative dialektikkens avvisning av affirmasjon som dialektikkens telos. Adorno er opptatt av at den frie tanken ikke skal bindes av et mål: "Critical thinking is negative because it does not achieve anything positive by its negation" (Kurrik 1979:222). Den negative dialektikken er kritisk tenkning mot tankens tendens til å konseptualisere. Dette innebærer at enhver tilsynelatende helhet må betraktes som falsk, og at den kritiske tanken må finne det paradoksale, non-konseptuelle som er blitt utelukket fra denne helheten, slik at helheten avsløres som falsk. Den tilsynelatende fullstendige nihilismen som de tre store

negasjonene tegner opp kan regnes som et slikt konsept. Dette konseptet brytes imidlertid ned av setningen "I'm not an animal", *uten at dette blir et nytt konsept*, gitt setningens negasjonsform. En slik lesning av Sex Pistols må ta for gitt at alle påstander er midlertidige teser i forsøket på å begripe verden, *ikke* konseptuelle overbygninger som skal fungere ledende på lesningen av tekster. "I'm not an animal" kan ikke forstås innenfor rammene som byr seg dersom man leser de tre andre negasjonene som konsepter for punkkulturen.

Spørsmålet er dermed om "I'm not an animal" kan brukes i lesningen av norske punktekster, eller, for å forsøke å unngå konseptualisering: Finnes det i de norske punktekstene antydninger til negasjon av den nihilismen som de samme tekstene synes å uttrykke?

### **5.2.1 Humor og fest**

Et eksempel på negasjon av den helhetlige nihilismen kunne vært punkkulturens galgenhumor. Jeg har argumentert for at latteren i *Hey Sir* er en latter som ikke er karnevalsk i bakhtinsk forstand, ettersom den ikke virker forenende men splittende. Splittelsen er imidlertid basert på den opplevelsen av helhet og sammenheng som preger tekstlesningssituasjonen i sangens begynnelse, og jeg har antydnet at den iscenesettelsen som latteren krever for å ha virkning understreker det helhetlige, og dermed allikevel virker forenende. Om man velger å se denne problematikken fra et annet hold, kan det imidlertid hevdes at det er "tekstlesningen", og ikke latteren, som er det splittende elementet. Forventningen til en punksingel blir brutt når gitarer og trommer erstattes med en lesning fra Bibelen. I lys av de tre store negasjonene kan denne teksten om håp og evig liv sies å være en brutalt malplassert, og dermed morsom, effekt. Som humor bryter det burleske i å benytte Bibelen med den helhetlige,

altoverskyggende nihilismen som negasjonene skaper, og er kanskje i effekt en versjon av "I'm not an animal": Jeg har humor.

I forlengelse av humoraspektet ved punkkulturen kan også rus leses som et brudd med den helhetlige tristessen som No Future, No Fun og No Feelings tegner opp. I det allsangvennlige refrenget på De Sjenertes *Vi vil ha øl* fremstår punkkulturen som en drikkeglad ungdomskultur som avviser nihilismen som de andre rusmidlene representerer:

Noen vil ha narkotika å sløve seg ned  
Selv om de vet det ikke er bra  
Men en dag vil de hvile i fred

Vi vil ha øl (8X)

Andre blir rød på nesa av for mye sprit  
Brenne sjøl blir ofte billigst,  
mens andre bruker penger på polet

Vi vil ha øl (8X)

Noen vil ha narkotika å sløve seg ned  
Selv om de vet det ikke er bra  
Men en dag vil de hvile i fred

Vi vil ha øl (8X)

Andre blir rød på nesa av for mye sprit  
Brenne sjøl blir ofte billigst,  
mens andre bruker penger på polet

Vi vil ha øl (X8)

Mellom narkotika og sprit står øl som et fellesskapsbyggende rusmiddel. Sangen er sunget i en rølpete allsangstil, som tydelig viser at festen er godt i gang. Å stå på kanten av apokalypsen og syng *Vi vil ha øl* er en materialisering av det abstrakte i beste bakhtinske ånd, og bryter dermed med den abstrakte helheten som de andre negasjonene utgjør. Slik kan kanskje også denne sangen leses som en utgave av "I'm not an animal": Jeg kan feste.

Både humoren og rusen er imidlertid i disse lesningene bekreftende, og mangler den negasjonsformen som gjør "I'm not an animal" til en fjerde negasjon. De er dermed knyttet til håpet om at "det vil gå bra til slutt", og stoler på underholdning og eskapisme som midlertidige løsninger. Svaret på de ubehagelige spørsmålene knyttet til No Future, No Fun og No Feelings er i en slik lesning "menneskelighet". Robbe-Grillet hevder at tilbakevendingen til mennesket som svaret på ethvert spørsmål er symptomatisk for den gresk-kristne kulturarven: "(...) there is only one answer possible, only one answer to everything: man. This will not do." (Robbe-Grillet, sitert hos Kurrik 1979:234). "I'm not an animal" er ikke et slikt svar. Det er en ny negasjon.

### 5.2.2 Identitetsnegasjon

Dette bringer tanken tilbake til den andre konsekvensen av "I'm not an animal", nemlig at den insisterende avvisningen av merkelappen "animal" ikke kan forstås som en insistering på menneskelighet, personlighet, identitet, fordi den implisitt er en avvisning av merkelappen "menneske". Å på denne måten stille seg ambivalent til "identitet" ved negasjon er et interessant grep, idet det er en negasjon av en selv. Avvisningen av identitet rokker ved en forestilling om "selvet" som det sentrale i menneskelig handling. Både *og gnothi seauton*, *Peer Gynt* og *Finne meg sjæl* kunne her

fungert som eksempler på den tyngden den vestlige kulturtradisjonen har tillagt identitet.

Punkkulturens avvisning av identitet gir imidlertid god mening som negasjon dersom vi forholder oss til Adornos identitetssyn (1973:148): "Identity becomes the authority for a doctrine of adjustment". For Adorno er identitet et utslag av den vestlige tradisjonens konseptualisme. Identitet er et konsept som utelukker "det som ikke passer inn", og er dermed et indre Auschwitz. Identitet forstått som "det unike ved deg" er dermed paradoksalt, fordi denne identiteten tilpasser seg enheten og konseptet "identitet". Identitet er undertrykkelse av sann menneskelighet, og Adorno (1973:277) formulerer dette paradokset slik: "Men are only human when they do not act as persons."

### 5.3 Hva er punk?

"I'm not an animal" kan leses på denne måten. Avvisning av identitet gjennom negasjon er en strategi for å unngå konseptualiseringen av en selv. Når jeg ønsker å finne en parallell til denne fjerde negasjonen i norske punktekster, er det altså en utgave av denne konseptualiseringsvegringen jeg leter etter. Dette er et komplekst problem: Hva sier de norske punktekstene om hva de *ikke* er?

Først kan det være interessant å se på hva de norske punktekstene uttrykker om hva punk *er*. Det er å anta at ordet "vi" i disse tekstene er knyttet til punk, og at utsagn om "oss" er utsagn om punk. Som en oversikt over hva norsk punk sier om seg selv, er alle setninger i korpus med "vi" og "oss" listet opp under:

Du skal synge, jeg skal spille musikk som er levende

Du ber om at vi her på gata må få vår straff

Vi vil ha øl

De er etter oss



De kaller oss pøbel  
Men alt vi vil er å leve  
Vi spælle vi spælle  
Men vi tjene itj no læll  
Vi vil gjerne gjør meir  
Det e så mytji vi skoill ha gjort  
Ska vi gjør det – må vi gjør det sjøl

Denne listen kan kortes ned til de setningene som sier noe substansielt om punk som fenomen:

Du skal synge, jeg skal spille musikk som er levende  
Men alt vi vil er å leve  
Ska vi gjør det – må vi gjør det sjøl

Den siste setningen er en tydelig henvisning til punkens Do It Yourself-holdning, som er omtalt i innledningen. De to andre setningene som sier noe om punk som fenomen er eksplisitt opptatt av "liv". Dette "livet" virker paradoksalt i lys av de tre store negasjonene. Jeg har tidligere i oppgaven argumentert for at tekstene disse linjene er hentet fra (*Råtne Guder* og *Snuten Kommer*) gir uttrykk for nettopp den nihilismen som kombinasjonen av negasjonene skaper. I denne sammenhengen gir vektleggingen av "liv" stemme til opposisjon mot det som oppleves som livshemmende (musikk og politi som konseptuelle enheter). Problemet med en slik påstand er imidlertid det samme som med galgenhumor og festligheter: Det som er ment å være opposisjonelt, fungerer bekræftende. Ved å si noe positivt om hva "vi" er, bekräftes ikke bare "vi", men også samfunnet omkring.

Når dette er påpekt er det imidlertid relativt få essensielle utsagn om punk i korpus. Tekstene unngår å definere hva punk *er*. Dette tyder på en mangel på felles identitet. Det sies på den annen side en god del indirekte om hva punk *ikke* er. Fanzinen

*Rockefilla* fikk i 1977 spalteplass til rådighet i en avis, og benyttet anledningen til blant annet å skille mellom de to typene musikk: "Musikk kan deles opp i pønk og ikke-pønk" (Mathiesen 2007:53). Dette skillet kan hevdes å gå igjen i de norske punktekstenes verdensbilde. Det finnes i tekstene en rekke karakteristikk av hva som opplagt er ikke-punk.

### 5.3.1 Ikke-punk som konseptualisme

De norske punktekstenes kritikk av samfunnet virker ofte direkte eller indirekte rettet mot samfunnets konseptualisme. Selv om ordet konseptualisme selvsagt ikke forekommer i tekstene, er enheten, ensrettingen og helhetsoppheng i det som er ikke-punk et gjennomgangstema. I *Be en bønn til* kritiseres ikke du'et for sine handlinger, holdninger og eiendeler i seg selv, men for at disse tingene hindrer ham i å "få synet tilbake". Du'et lever i en lukket krets, der alt har sin naturlige plass og sin opplagte sammenheng. De som lever "på gata" ønskes like naturlig ekskludert fra du'ets synsfelt fordi de ikke passer inn i bildet av "helheten".

På samme måte er byråkratene i *Loven Slår* en del av en fullstendig og universell "velferdsstat". Når denne idyllen slår sprekker, føyer byråkratene til en ny paragraf som kan dekke over det som ikke passer inn i den helhetlige virkelighetsforståelsen. De er fysisk og mentalt adskilt fra den "stakkars faen" som denne aktiviteten går ut over. Den "stakkars faen" er dermed ekskludert fra konseptet ved at han ikke er en del av "velferdssamfunnet".

Liknende trekk finnes nærmest selvsagt i punktekstenes kritikk av organisert religion. I den kristne kosmologi er mennesket en del av et fullstendig og fullkomment skaperverk, og har sin plass i et helhetlig og universelt åndelig/materielt system. Når *Hey Sir* spør du'et i teksten om han tror på "disse løgnene skrevet av schizofrene mennesker" er det indirekte en påstand om den kristne læres enhet. Ved å bruke

betegnelsen "schizofreni" ("splittet personlighet") på Bibelens opphavsmenn, stiller teksten spørsmålsteget ved de kristne tekstenes indre helhet, og dermed ved den kristne læres krav på å være et universelt og konseptuelt system.

Også i kritikken av samtidens popidoler finner vi den samme skepsisen til det helhetlige. Bowie, Dylan og Clapton representerer for punken hver sin konseptualisme, Bowie gjennom sine stadige identitetsskifter, Dylan med sin poesi og Clapton med sin perfektionerte gitarteknikk. Alt dette er egenskaper som i sin fullkommenhet fjerner artisten fra publikums livsverden, og lukker ham inne i en konseptuell identitet, en populærkulturell, helhetlig fremtoning som skal dyrkes.

På denne måten er mye av punktekstenes skepsis til samtidsfenomener direkte og indirekte knyttet til disse fenomenenes fremtoning som universelle enheter. I et samfunn preget av denne enhetstenkningen vil noe ekskluderes, og punkens "alt vi vil er å leve" blir bekjempet med batonger og tåregass i *Snuten Kommer*. Fiendtligheten til det konseptuelle virker slik basert på reelle erfaringer med å ikke passe inn, og har dermed mer preg av å være en intuitiv avstandstagning fra det som ekskluderer enn en intellektuell non-konseptualisme.

### **5.3.2 Subkultur uten essens?**

Tekstene i korpus erklærer seg ikke direkte som uttrykk for en non-konseptuell livsholdning. Ikke desto mindre fremstår den norske punken i disse tekstene som svært lite konseptuelt orientert. De gir ingen opplysninger om punk som fenomen, utover fokuset på det "levende". Dette skaper en usymmetrisk tendens i tekstenes verdensbilde: Verden er delt i to, punk og ikke-punk, men bare det som er ikke-punk blir definert og navngitt. Slik blir fenomenet punk kun identifisert indirekte, gjennom eliminasjon av hva det ikke er. Denne mangelen på informasjon om punkens vesen kan selvsagt leses som slurv og tilfeldigheter. Det er imidlertid også mulig å lese tekstene

som et uttrykk for at denne informasjonen ikke finnes, at punk som fenomen ikke har noen essens.

En slik påstand vil ha som premiss at en subkultur som punk ikke trenger å ha noe ønske om å fremstå som en helhetlig gruppe. En subkultur uten felles kjennetegn vil selvsagt være et paradoksalt fenomen. Det finnes allikevel flere spor i punkkulturen som understøtter en slik lesning. Et eksempel er spyting som en del av punkens praksis. Spyting er tradisjonelt et uttrykk for forakt. Det er naturlig å anta at spyting i punk-sammenheng betyr å erklære at noe er ikke-punk. Når Sex Pistols spytter på journalister og kameramenn er det en erklæring om disses posisjon som ikke-punk. Det samme vil i denne lesningen være tilfelle når Sex Pistols spytter på sitt publikum. Johnny Rotten har uttalt seg i filmen *The Filth and the Fury* (Temple, 2000) om hvordan han opplevde at de som uniformerte seg som punkere hadde misforstått Sex Pistols. Når publikum opptrer i flokk, med felles fokus og like bevegelser, faller de i samme kategori som du'et i *Be en bønn til: ikke-punk*. Spyting på publikum kan i lys av dette leses som et uttrykk for forakt for mennesker som opptrer som en flokk med felles verdier.

Mathiesen (2007:100) er inne på noe tilsvarende når han skriver at punk er et "ikke-målrettet opprør". Fraværet av en felles plan, en felles etikk, et felles mål for aktiviteten, er påfallende i de norske punktekstene. En slik mangel på felles fokus lar seg forklare dersom det stemmer at punkkulturen ikke er en enhetlig gruppe.

En slik lesning vil tydeliggjøre et paradoksalt trekk ved punkkulturen. På den annen side understøtter den premisset for påstanden om at informasjon om punkens vesen ikke er å finne i tekstene, ettersom punken heller ikke i andre sammenhenger fremstår som en helhetlig gruppe.

Dersom punk ikke vil la seg definere verken med utgangspunkt i mål, felles normer eller som andre former for identitet, må vi vende tilbake til start: Punkten er i de norske punktekstene det som *ikke* er ikke-punk. Punk defineres gjennom hva det ikke

er, gjennom negasjon. Det som er punk har ingen identitet. Eller som det paradoksalt uttrykkes hos Sinkler (Sabin red 1999::132): "My identity (...) has nothing to do with who I am". Hva betyr en slik tilsynelatende identitetsvegring?

### **5.3.3 Identitetsvegring som menneskeliggjøring**

Identitetsvegring gir god mening om vi anvender Adornos begreper på punkens verdensbilde slik jeg har risset det opp. Det som er ikke-punk tenker konseptuelt, og utelukker det som er punk. Som fellestrekk er dette ikke-punkens dypeste synd: At de ikke godtar "vi her på gata" i noen form. Jeg har vist de norske punkteksternes aggressive holdning til dette verdenssynet. Dersom vi leser punk som opprør mot etablissementets ekskluderende konseptualisme, kan de norske punkteksternes non-konseptualisme, deres mangel på identitet, ses som en motstandsform. Også negativ dialektikk omtales som motstandskamp: "Negative dialectics is by definition thinking against thought without abandoning it; it is a way to counteract the tyranny and coercion of thought" (Kurrik 1979:221). Denne motstandsformen kan ikke identifiseres eller konseptualiseres, ettersom det non-konseptuelle da ville fremstått som et nytt konsept: "We would be hypostatizing the concept of non-conceptuality, and thus acting counter to it's meaning." (Adorno 1979:136). Forstått som krigføring mot det etablertes konseptuelle hegemoni, der det som er annerledes og non-konseptuelt stenges ute og ikke aksepteres, er de norske punkteksternes mangel på felles identitet en styrke.

Denne identitetsvegringen kan lett kobles til Adornos utsagn om at "Men are only human when they do not act as persons". Dette betyr at å *ikke* oppføre seg som personer er en menneskeliggjørende strategi. Flere av de omtalte aspektene ved den norske punkens verdensbilde kan forstås i lys av tanken om identitetsvegring som menneskeliggjøring. Når tekstene i korpus så tydelig tar avstand fra den konvensjonelle popmusikkens erotisk/romantiske budskap, kan det i denne settingen leses som en

avvisning av seksualitetens identitetsaspekt. Seksualitet er nært knyttet til identitet, og en tekst om kjærlighet/erotikk kan lett forstås som et "personlig" uttrykk som er ment å avsløre sider ved avsenderens identitet. Popestetikkens krav om "personlighet" vil imidlertid være umenneskeligjørende i Adornos perspektiv. Punkens avvisning av muligheten for å fremstå som "personlig" er dermed en måte å unngå en slik umenneskeligjøring. Også på gruppenivå er sanger om erotikk/kjærlighet en risikabel affære. Etersom mainstreampopen er gjennomsyret av kjærlighetsfraser, kan en kultur som uttrykker noe av det samme tas for å "tross alt" være en del av denne popkulturen, i en annen estetisk innpakning. Dermed vil punken risikere å bli "identifisert" som en ung og kjærlighetslengtende gruppe av utskudd med de samme behovene som "alle andre ungdommer", og dermed bli konseptualisert inn i en passende ramme, der den kan "forstås" på linje med andre ungdomskulturer.

Også identitetsmangelen som preger punkens politiske verdensbilde kan forstås som en slik negativ strategi. I møte med et politisk system der enhver kampsak har en politisk farge, og enhver politisk farge antyder en identitet, unngår punktekstene å heise noe ideologisk flagg i det hele tatt. Mangelen på enhet og politiske kampsaker i de norske punktekstene gjør det umulig å lese noen tradisjonell politisk idealisme inn i dem. Slik blir identitetsvegvingen en strategi for å unngå å assosieres med et politisk konsept.

Muligens kan også nazismeeffektene forstås som en del av en slik strategi. Nazismen kan sies å være "ansiktsløs", i den forstand at enkeltmennesket oppgir sin "personlige" identitet og forsvinner i massen, slik man får inntrykk av i Leni Riefenstahls *Triumpf des Willens* (1935). Dette skjer enten man tilhører den aksepterte rasen og forsvinner i mengden, eller den ikke-aksepterte rasen og forsvinner som brensel i en konsentrasjonsleir. Hvis man vektlegger denne "upersonlige" siden ved nazismen, kan punkteksternes kretsing rundt nazisme og konsentrasjonsleire leses som et ønske om å miste sin "personlighet", sin "identitet". Adornos tanker om å miste sin

”personlighet” har imidlertid menneskeliggjøring som konsekvens. Kanskje kan punkens nazismeeffekter leses som en skrekkblandet fascinasjon over de som på denne måten mistet sin ”identitet” uten å bli ”menneskeliggjorte”. Ofstad gjør i sin bok om den nazistiske ideologi et poeng av at det kapitalistiske samfunnet etter 1945 har flere av de samme grunntrekkene som nazismen. Dersom en slik ”identitet” eksisterer, er det opplagt at kapitalismen legger skjul på denne likheten: Den forsøker å fremstå som ”noe annet”, den gir seg selv en ”personlighet” som skiller seg fra nazismen. Dermed skjer det samme i stormaktspolitikken som i jazzen: Den tilsynelatende friheten dekker over den konformiterende, enhetlige undertonen. En ideologi er konseptuell, uansett hvilken politisk ”side” den tilhører.

Også det tilbakevendende schizofreni-begrepet kan leses inn i en identitetsfornekting. Den schizofrenes ”splittede perpektiv”, slik det kommer frem i både *Schizofren* og *Flue*, kan ses som en mangel på enhet, kroppen som en konfliktsone der flere motstridende syn kan ha bolig. Personlighet, som Giddens ”livsstil”, er bare en av mange mulige, og en aksept av dette er en negasjon av tanken på personligheten som en ”enhet”, som identitet.

Punkkulturens sikkerhetsnålestetikk understreker det ikke-personlige i punken. Ved å smykke ansiktets sårbare flater med en så prosaisk husholdningsartikkel som sikkerhetsnålen, degraderer punkkulturen menneskets mest umiddelbare identitetsmarkør til en ting blant tingene. Sikkerhetsnålen må derfor ikke forveksles med 90-tallets ”piercing”, et blankt smykke som understreker ansiktets karakter ved sin plassering og sitt design, og dermed er ment å fungere identitetsbyggende. Sikkerhetsnålen signaliserer tvert imot en anti-identitet ved å være et upersonlig og ”udesignet” inngrep i ansiktets struktur. Den fungerer som en *readymade* etter modell av Duchamps *pissoir*, men der konteksten (galleriet) oppgraderer *pissoiret* til et personlig uttrykk, nedgraderer sikkerhetsnålen konteksten (ansiktet) til et upersonlig masseprodukt: Ansiktet fremstår som en *readymade*.

Også spytingen og oppkastet som punken omgir seg med kan leses som identitetsopprør utover den umiddelbare sjokkeffekten som midlertidig fjerner den spyttende/spyende fra person-begrepet. Den usedvanlige kroppslige tilstedeværelsen som er knyttet til en slik offentlig oppførsel er definitivt en "aksept" av det non-konseptuelle ved kroppen. Kroppen som konsept er bare "vakker" når skillet mellom det ytre og det indre opprettholdes. Spytt og spy er kun verdifulle komponenter når de holder seg på innsiden. Ved offentlig å bryte dette indre/ytre-skillet rykker den spyttende/spyende elementer ut av sin konseptuelle kontekst, og fremviser disse elementene i sin non-konseptuelle natur. Slik brytes samtidig skillet mellom offentlig/privat og innenfor/utenfor, og bruddet understreker det vilkårlige ved begge disse konseptuelle konstellasjonene. Den spyttende/spyende fremstår dermed ikke som "person", dvs integrert og veltilpasset, men overskridende, og dermed "menneskelig" i Adornos definisjon. Spytt og spy presenterer det uønskede ved menneskenaturen for en sjokkert offentlighet, og insisterer dermed på sin eksistens på tross av kravet om å finne sin plass i det konseptuelles rammeverk.

#### **5.3.4 Negativ dialektikk dramatisert**

Punkkulturens identitetsvegring kan dermed leses som en intuitiv formulering av den samme problematikken som Adorno forsøker å definere. Punktekstene ofrer "identitet" og "personlighet" fordi disse er konseptualiseringer som ekskluderer alt det som er ikke-konseptuelt. Ved konstant å insistere på å ikke være identifiserbare, forsøker tekstene å unngå konseptualisering, og blir på denne måten en dramatisering av den intellektuelle holdningen som Adorno foreslår i sin negative dialektikk. De norske punktekstene sier riktignok ikke "I'm not an animal". På den annen side sier de heller ikke noe annet. Tausheten om egen identitet må her leses som en negasjon i seg selv, en negasjon som forsøker å nå "the point of ceasing to be".



Forstått som dramatisering av negativ dialektikk får også slagordet No Future et nytt mulig meningsinnhold. Adorno insisterer på at den negative dialektikken, i motsetning til den klassiske dialektikken, ikke skal ha noe mål, ettersom "mål" i vestlig tradisjon må forstås som en konseptualisering. Når alle de norske punktekstene har No Future, ingen fremtid, som sitt grunnleggende premiss, kan det leses som en livsstilsvariasjon over Adornos tanker om intellektuell aktivitet: "Critical thinking is negative because it does not achieve anything positive by its negation" (Kurrik 1979:222). Ettersom den negative dialektikkens grunnleggende egenskap er dens menneskelighet, kan punkteksternes profetier om fremtidens død sies å være en nødvendighet for menneskeliggjøring. No Future og Ingen Identitet kan slik sies å være et forsøk på å leve som mennesker i det intuitivt opplevde paradokset som Adorno formulerer:

Whoever pleads for the maintenance of this radically culpable and shabby culture becomes its accomplice, while the man who says no to culture is directly furthering the barbarism which our culture showed itself to be. (Adorno 1973:367)

### ***5.3 Delkonklusjon***

"I'm not an animal" er en negasjon som antyder muligheten for konsekvent negasjon, også av negasjonene No Future, No Fun og No Feelings. Den norske punken har få referanser til egen identitet, og dette kan leses som en aktiv identitetsvegring. Identitetsvegring kan kobles til Adornos identitetsbegreper, der identitet er en måte å justere seg selv etter en autoritær metode. Slik kan "I'm not an animal" gjenfinnes i de norske punkteksternes mangel på tilnærming til identitetsaspektet.

## 6 Konklusjon

### 6.1 Oppsummering og konklusjon

Problemstillingens første ledd i denne oppgaven var å undersøke om Marcus' skille mellom nihilisme og negasjonisme i omtalen av Sex Pistols' sang *Anarchy in the UK* også kunne gjelde for punk slik det kom til uttrykk i Norge: "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". Felles for nihilisten og negasjonisten er negativiteten som metode: "(...) the tools the negationist seems forced to use – real or symbolic violence, blasphemy, dissipation, contempt, ridiculousness – change hands with those of the nihilist". For å kunne analysere og argumentere videre for forskjellen på disse to, har jeg tatt utgangspunkt i den uttalte negativiteten til Sex Pistols, i form av de tre tydelige negasjonene No Future, No Fun og No Feelings fra bandets tekstmateriale. Som overordnede formuleringer for et slags punk-ethos er disse negasjonene blitt anvendt som vinkling på norske punktekster. De såkalte "tre store" negasjonene finner tydelig gjenklang i norsk punkkultur. Både No Future, No Fun og No Feelings kan sies å resultere i nihilisme og selvutslettelse.

Til sammen danner disse en konseptuell livsholdning, en "livsstil" som gjerne kan ses som et "hylster" i Giddens' forstand. Det er selvfølgelig et paradoks at denne "livsstilen" dermed kun blir enda et "alternativ" i møte med senmoderniteten, ettersom den så tydelig ønsker å bryte med nettopp den livsholdningen som preger dens samtid. I Adornos vokabular blir punken med dette enda et nederlag i den vestlige tradisjonens hang til konseptualisering, og deler skjebne med resten av post-Auschwitz-kulturens søppel. At punken tilsynelatende "kaster seg på dynga" og erklærer et kulturelt nederlag, er et ærlig motkulturelt statement, men ikke desto mindre et konsept som gjør at det dypest sett er en grunnleggende og uunngåelig konformitet i punk som livsstil.

Nihilisme er en konseptuell størrelse. Punk som nihilisme kan dermed i Adornos begrepsverden ikke bli noe annet enn en del av den kulturen den fornekter. Å fremheve punk som "ren nihilisme", slik Mathiesen gjør i *Tre grep og sannheten*, vil dermed virke mot sin hensikt idet en slik formulering understreker det konseptuelle og dermed konforme ved punkkulturen.

Som et motargument til en slik konseptuell fortolkning av punkens negasjon har jeg konstruert en "fjerde negasjon", nektingssetningen "I'm not an animal", også den hentet fra Sex Pistols. Denne negasjonen har et større betydningspotensial enn tolkningen "insistering på menneskelighet"; den undergraver de tre andre negasjonenes nihilistiske verdensbilde ved å ikke underordne seg det nihilistiske konseptet. Ved å sidestille "I'm not an animal" med No Future, No Fun og No Feelings, hevder jeg samtidig at denne nektingsstrategien er avgjørende for å forstå punkens verdensbilde. Ved å fornekte et etablert verdensbilde, inklusive sin egen virkelighetsforståelse, blir resultatet ulogisk, ikke-sammenhengende, paradoksalt og fragmentert. En slik nektingsstrategi lot seg også gjenfinne i den norske punken i form av "identitetsvegring". Punkkulturen lar seg kun definere gjennom det den *ikke* er, og er dermed ikke en posisjon, men en opposisjon. Nettopp dette gjør det mulig å besvare problemstillingens andre ledd. Punkkulturen kan leses som en dramatisering av den negative dialektikken som Adorno forfekter. Der Adorno formulerer et "thinking against thought", kan punkkulturen sies å utføre et "living against life".

## **6.2 Konklusjonens paradoks**

Jeg kan selvsagt ikke hevde at punkkulturen har funnet en løsning på Adornos paradoks. Det jeg har argumentert for i denne oppgaven, er at punkkulturen forholder seg til størrelser som kultur, identitet, teleologi og negativitet på en slik måte at det er naturlig å benytte Adornos negative dialektikk som en forståelsesmodell på fenomenet.

Dette fører imidlertid kun til flere paradokser, der det største og mest frustrerende er at den negative dialektikken blir et konsept idet den benyttes som forståelsesmodell. Punk forstått som negativ dialektikk er dermed fanget av en konseptualisme som den sprellende forsøker å unngå. Dette er symptomatisk for hele punkkulturen. *Anarki & Kaos* er et godt eksempel: Den er nettopp en samling norsk "punk". Det er naturlig å anta at innholdet på platen er ment å presentere bredden i den norske punkkulturen. Men nettopp det velmente forsøket på å "favne vidt" blir en konseptualisering der det enkelte uttrykk, de ivrige forsøkene på å negere seg bort fra "identitet", blir identiske med "punk". Merkelappen "punk" gjør det vanskelig å bli forstått som noe annet enn et livsstilstilbud i Giddens' forstand. De markørene som ble forsøkt som kaotiske og ikke-referensielle virkemidler (det sønderrevne Union Jack, trusselbrevbokstavene, kunstklypene og sikkerhetsnålene) er blitt innholdsfulle, tradisjonsrike uttrykk for mot-kulturell tilhørighet. Punk er blitt et konsept, og understreker dermed det uunngåelige i Adornos paradoks: Både kulturen og mot-kulturen er busser til Nowhere.

### **6.3 Punk som visjon**

Den "radikale tvilen" som punken kan sies å representere i denne analysen, er selvsagt en utfordrende øvelse i det senmoderne samfunnet, ettersom den angriper det "hylsteret" av tillit som det senmoderne mennesket benytter som beskyttelse mot verdens apokalyptiske karakter. Ettersom den radikale tvilen som vitenskapens metode, er det senmoderne samfunnets grunnvoll, får punkens negasjonisme en dobbel karakter. På den ene siden er tvilen og negasjonen av det etablerte en innsikt i den senmoderne verdens sannsynlige endelikt (atombomben og den globale oppvarming). På den annen side åpner den for innsikten i den samme verdenens tilblivelse. Slik kan punk, på tross av sitt "anti-visjonære" opprør mot 68-generasjonen, leses som et senmoderne Voluspå: Den stirrer ned i den radikale tvilens avgrunn og ser både den

senmoderne verdens opprinnelse (vitenskapens metode) og dens ragnarok (vitenskapens resultater).

Det kan imidlertid også argumenteres for No Futures selvrefererende kvaliteter som visjon: Den inkluderer sin egen opprinnelse (den senmoderne verdens apokalyptiske karakter) og sin egen undergang. Punk er i dag, 30 år etter "the summer of hate", ikke bare et konsept i den forstand at det er blitt en samlebetegnelse for den primitive rå-rocken fra slutten av 70-tallet. Punk er et referansepunkt i klesmote, frisørfag, musikk, sminke og holdning. Den hesligheten som punk representerte i 1977 ("(...) it's hard to remember just how ugly the first punks were" (Marcus 2007:73)), er blitt fragmenterte opprørssignifikanter. Politisk bevisst rock er punk. Dødsmascara rundt øynene er punk. Grønt hår er punk. Å avvise Human-Etisk Forbund er punk. Energi er punk. Feminisme er punk. Pop er punk.

Poenget er *ikke* at punk er blitt en del av et kapitalistisk maskineri. En slik påstand tar utgangspunkt i at noe kan oppstå utenfor et kapitalistisk maskineri, og forsøker å gjøre punk mer enestående enn det var. Poenget er heller ikke at punk har "mistet sitt innhold". Jeg hevder jo i denne oppgaven tvert imot at punkkulturen forsøker å tømme seg for innhold, slik artistene og publikum tømte seg for oppkast og spytt som en feiring av tomhet. Poenget er det motsatte: Punk har fått et innhold, en essens. Punk er blitt Punk. Giddens' begrep *disembedding* understreker dette. *Disembedding*, som har fungert som et premiss for denne oppgaven, er et nådestøt mot punkens "quest for nonidentity" (Taylor 2003:29). Når punk kan oppstå i Norge, under helt andre forutsetninger enn punken i England, og allikevel så tydelig ligne Sex Pistols, the Clash, The Ramones, betyr det at "non-identiteten" i punkens prosjekt er blitt en identitet, noe som lar seg flytte uavhengig av tid og rom. I det øyeblikket dette forsøket på uavhengighet flyttes fra sin kontekst og inn i en ny, er forsøket "konseptualisert". De fire negasjonene No Future, No Fun, No Feelings og "I'm not an animal" er dermed bare gyldige når de ikke realiseres.

Som profeti for punk er No Future blitt realisert i den forstand at punk er blitt Punk, en konseptuell størrelse, og dermed har mistet sin mulighet for å fungere som en dramatisert negativ dialektikk. Punkens "fremtid" er dermed avlyst. No Future er gått i oppfyllelse for punken fordi den er blitt et konsept, og dermed i Adornos perpektiv avgått med døden. Derfor er også jakkemerkeslagordet "Punk is not dead" en nesten smertefullt paradoksal setning. Når Punk i denne slagordskonteksten er fylt med innhold og identitet *er* den død.

Spesielt når dette slagordet benyttes i promoteringen av nye band som "høres ut som" punk fra 70-tallet, er henvisningen til hva punk "er" et positivt, bekreftende og dermed konseptualiserende grep som virker "counter to its meaning". Et godt litterært eksempel på dette er den danske mottagelsen av *The Cocka Hola Company* (Rasul, 2001), en roman som er eksplisitt opptatt av negasjon som strategi i et senmoderne samfunn. Dansk presse skrev at boken kun tjente ett formål: "at genoplive punken" (sitert i omslaget på *Unfun*, Rasul 2008). Her er "punk" blitt ensbetydende med en strategi, og dermed konseptualisert til en "merkelapp" skribenten kan benytte når de riktige motkulturelle assosiasjoner skal fremkalles. Det er mulig at romanen har fellestrekk med punk, men nettopp identiteten mellom dem, og påpekelsen av dette, fanger begge i Adornos paradoks.

Dermed står også denne oppgavens avslutning overfor Adornos paradoks. I den grad jeg ønsker å si noe relevant om punk i det senmoderne samfunnet 30 år etter "the summer of hate", har jeg valget mellom to busser til Nowhere. Jeg kan ta utgangspunkt i at punken er død, og dermed være med på begrepet Punks tilstivning og konseptualisering. Det samme vil imidlertid være tilfelle også hvis jeg erklærer at punken lever videre som et kulturelt referansepunkt den dag i dag. En punkkultur som lever videre er død.

Samtidig har kanskje det allerede slitte slagordet "Punk is not dead" et

visst negasjonspotensial i og med at det er en negasjon: Punkken er *ikke* død. Konseptualiseringen av punk, også gjennom de fire negasjonene, er avhengig av å definere hva punk "er". I en slik kontekst er et utsagn om hva punk *ikke* er et brudd med den konseptuelle helheten, ettersom utsagnet dypest sett *ikke* erklærer punk som "levende". På samme måte som "I'm not an animal" bare tilsynelatende er en insistering på menneskelighet, kan "Punk is not dead" leses som et negasjonistisk redningsforsøk, idet det bare *tilsynelatende* er en bekreftelse på at punkkulturen "lever". Dermed erklærer den seg uenig både med de som måtte mene at punk "lever videre" gjennom kleskoder og musikkreferanser, og med denne argumentasjonens påstand om at konseptualiseringen av punk innebærer en nødvendig avlivning av punk-fenomenet. Dersom punk er en dramatisering av negativ dialektikk, er kanskje en slik negasjon det eneste som kan sies om fenomenet.

Jeg har i denne oppgaven analysert punkkulturens vilje til negasjon, også negasjon av negasjonen. Jeg har tatt utgangspunkt i Sex Pistols' negasjonisme for å belyse dette. Det er derfor fristende å bryte med avslutningskapitlers tendens til å affirmere, og avslutte oppgaven med en negasjon. 16 år etter at Sex Pistols ble oppløst skrev vokalist Johnny Rotten selvbiografien *Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs*. Denne oppgaven om punk avsluttes idet Rotten, kongen av punk, fornekter punken: "It's an american word for a male prostitute in prison. I don't want to be no king of that! You can shove that one." (Rotten, sitert hos Taylor 2003:14)

## Litteraturliste

- Adorno, Theodor W: *Negative Dialectics*. Routledge & Kegan Paul, London, 1973 [1966]
- Andersson, Roy; Boman, Kalle; Borbás, István (red): *Frys. Vellykket nedfrysning av herr Moro*. Spartacus Forlag, 2003
- Bachtin, Michail: *Rabelais och skrattets historia*. Bokförlaget Anthropos, 1986 [1965]
- Benum, Edgeir: *Oslo bys historie. B.5. Byråkratienes by: fra 1948 til våre dager*. J.W. Cappelens Forlag, Oslo, 1994
- Buber, Martin: *Jeg og Du*. De Norske Bokklubbene AS, 2003 [1923]
- Dimery, Robert (red.): *1001 album du må høre før du dør*. Orion Forlag A/S, Oslo, 2006
- Freud, Sigmund: *Totem and taboo*. Routledge, London, 2001 [1913]
- Giddens, Anthony: *Modernitet og selvidentitet*. Hans Reitzels Forlag, København, 2006
- Hebdige: *Subculture. The meaning of style*. Routledge, London og New York, 1991 [1979]
- Hegarty, Paul: *Noise/Music*. The Continuum International Publishing Group Ltd, New York, 2007
- Kafka, Franz: *Fortellinger og annen prosa*. Gyldendal Norsk Forlag ASA, Oslo, 2000
- Kraft, Siv Ellen: *Den ville kroppen. Tatovering, piercing og smerteritualer i dag*. Pax Forlag A/S, Oslo, 2005
- Kurrik, Maire Jaanus: *Literature and negation*. Columbia University Press, New York, 1979
- Leach, Robert: *Makers of modern theatre: an introduction*. Routledge, London. 2004
- Lund, Thure Erik: *Forgreininger*. Aschehoug & co, Oslo, 2003
- Marcus, Greil: *Lipstick Traces. A secret history of the twentieth century*. Faber and Faber Limited, London, 2001
- Mathiesen, Trygve: *Tre grep og sannheten. Norsk punk 1977-1980*. Vega Forlag AS, Oslo, 2007



- Mathiesen, Trygve; Krogs vold, Dag (red.): *Anarki & Kaos. Norsk punk '79-'81*. Voices of Wonder Records/Voices Music Publishing AS, 2007
- Ofstad, Harald: *Vår forakt for svakhet. En analyse av nazismens normer og vurderinger*. Pax Forlag A/S, Oslo, 1991
- Rasul, Abo: *The Cocka Hola Company. (Skandinavisk Misanropi)*. J.W. Cappelens Forlag, Oslo, 2001
- Rasul, Abo: *Unfun. Skandinavisk Misanropi 3*. J.W. Cappelens Forlag, Oslo, 2008
- Sabin, Roger: *Punk rock: so what? : the cultural legacy of punk / edited by Roger Sabin*. Routledge, New York, 1999
- Savage, Jon: *England's dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*. Faber and Faber Limited, London, 2005
- Shuker, Roy: *Key concepts in popular music*. Routledge, London, 1998
- Taylor, Charles: *The sources of the self: the making of modern identity*. Cambridge University Press, Cambridge, 1989
- Taylor, Steven: *False Prophet: fieldnotes from the punk underground*. Wesleyan University Press, Middletown, Conn., 2003
- Wall, Tim: *Studying popular music culture*. Oxford University Press, New York, 2003
- Willis, Herman: *Instant Karma. Populærmusikkens kulturhistorie*. Kagge Forlag AS, Oslo, 2001