

Gjør det sjøl

Retorisk analyse av punk i norske medier i perioden
1977 til 1980

Gisle Bangsund

14.11.2010



Masteroppgave i medievitenskap

Universitetet i Oslo

Institutt for medier og kommunikasjon

Sammendrag / Abstract

I 1977 spilte Sex Pistols to konserter i Oslo og Trondheim. Dette blir av mange regnet som startskuddet for punkbevegelsen i Norge. Dette gikk selvfølgelig ikke upåaktet hen i avisene, et nytt ungdomsfenomen så ut til å sjokkere de fleste. Ungdommen selv omfavnet punken og forsvarte den i sine egne tidsskrifter, avisen var jo bare sjokkert. Dette er beskrevet i en rekke bøker og avhandlinger både i inn og utland, men det ser ikke ut til at noen har foretatt noen retoriske analyser av hva de forskjellige medier skrev. Denne oppgaven har som mål å studere et utvalg medietekster i perioden 1977 til 1980. Jeg begynner med å gi en definisjon av hva punk er, både som musikk og subkultur. Videre blir det presentert et teoretisk rammeverk for oppgaven. Det begynner med teorier rundt begrepet autentisitet innenfor rocken, før man har en gjennomgang av en rekke retoriske teorier. Begrepene autentisitets-retorikk og autoritets-retorikk blir så definert. Til sist i dette kapitlet blir den retoriske situasjonen og kairos gjennomgått. Det neste kapitlet tar for seg oppgavens metodegrunnlag. Her blir alt fra empiri til metodiske begrensinger og avklaringer presentert. Til sist følger oppgavens analyser av medietekstene, som kulminerer i en konklusjon.

In English: In 1977, the Sex Pistols played two concerts in Oslo and Trondheim. This is widely regarded as the start of the punk movement in Norway. This would of course not go unnoticed in the newspapers, a new youth phenomenon seemed to shock most people. Young people themselves embraced the punk and praised it in their own journals. This is described in numerous books and papers, both at home and abroad, but it does not appear that anyone has made any rhetorical analysis of what the various media wrote in Norway. This paper aims to study a variety of media texts in the period 1977 to 1980. It begins by giving a definition of what punk is, both as a music genre and as a subculture. I then present a theoretical framework for the task. It begins with theories about the concept of authenticity in rock music, before I present of a variety of rhetorical theories. Then I define the concepts of authenticity and authority rhetoric. Finally in this section is the rhetorical situation and kairos reviewed. The next chapter deals with the master thesis methodology. Here, everything from the empirical to methodological limitations and clarifications are presented. Finally I present the analysis of the media texts, which culminates in a conclusion.

Innhold

Sammendrag / Abstract	2
Takk.....	5
Innledning	6
Problemstilling.....	6
Punk – en historie.....	7
Hva er punk?	9
Punken oppsummert.....	15
Kapittel 2.....	16
Teori	16
Autentisitet.....	16
Mer om autentisitet	19
Autentisitet oppsummert.....	21
Hva er retorikk i denne oppgaven?	21
Retorisk teori.....	22
De klassiske retoriske forarbeidsfasene	24
Ethos.....	24
De tre former for ethos.....	26
Den gode retorikk.....	27
Troper og figurer.....	28
Topoi og loci	29
Retorikk i den moderne verden	31
Autentisitets-retorikk kontra autoritets-retorikk	33
Kairos og den retoriske situasjonen	34
Kapitel 3.....	39
Metode	39
Kvalitativ metode.....	39
Historisk undersøkelse	40
Empiri.....	41
Utvalgte hendelser i et begrenset tidsrom	41
Den utvalgte dataen.....	42
Andre metodiske bemerkninger	42
Validitet og reliabilitet.....	42
Offentligheten	43
Artiklene – nyhetsartikkelen	45
Avisene.....	45
Fanzinene	46

Kapitel 4.....	48
Den retoriske situasjonen 1977-80.....	48
Punk – et påtrengende problem.....	48
Sex Pistols i Oslo og Trondheim.....	48
Safety Pin Club og Hard Rock Kafé	49
Punken koopteres	49
Det retoriske publikum.....	49
De retoriske vilkår.....	50
Livssyklus	51
Kapitel 5.....	53
Retorisk analyse	53
Punken kommer	53
Safety Pin Club og Hard Rock Kafé	65
Hva skjedde med punken?	75
Kapitel 6.....	82
Analyse av autentisitetets-retorikk kontra autoritetets-retorikk.....	82
1977 – ikke pang, men poff	82
1978 – et miljø er på plass	85
1979-1980 – så var det slutt?	89
Kapitel 7.....	92
Konklusjon.....	92
Hvordan utspiller den retoriske situasjonen seg?.....	92
Retorikken i medietekster	92
Medieteksters bruk av autentisitetets-retorikk og autoritetets-retorikk?	93
Og summen blir?.....	93
En avsluttende bemerkning.....	93
Litteraturliste.....	95

Takk

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært en tidkrevende prosess, men også et svært givende arbeid. Ved å gi meg i kast med retorisk analyse av punken i Norge var dette svært tilfredsstillende. Retorikk har siden min tid ved Handelshøyskolen BI i Oslo vært det jeg finner mest tiltrekkende ved mediestudier. Valget med oppgaven ble derfor enkelt når jeg høsten 2008 kom inn på masterstudiene ved IMK. Jeg ønsker å rette en stor takk til Berit von der Lippe ved BI som inspirerte meg til å ta masterutdanningen.

Under selve arbeidet med oppgaven har min veileder Tore Slaata (våren 2009 til våren 2010) vært til stor hjelp. Jeg ønsker å takke han for tips, råd og vink gjennom den lange prosessen arbeidet med oppgaven har vært.

Jeg ønsker også å takke min familie som alle har støttet meg i tykt og tynt. Selv når jeg mente alt så mørkt og vanskelig ut, var de alltid til stede med varme ord, trøst og oppmuntring. Til sist vil jeg takke min samboer for at hun har holdt ut med meg gjennom studiene mine.

Oslo, november 2010

Gisle Bangsund

Innledning

Oppgavens formål er å studere retorikken i en samling gitte medietekster. Jeg ønsker her å se på hvordan ulike publikasjoner skrev om punk i perioden 1977 til 1980.

Den 20.07.1977 spilte det engelske punkbandet The Sex Pistols på Pingvin Club i Oslo. Mange regner dette som startskuddet for punk i Norge. Endelig kom denne musikken til den musikalsk sulteførede norske ungdommen. Norske aviser kunne med glede melde at punken var kommet for å bli, rocken var reddet. Eller var det slik norsk presse behandlet dette fenomenet?

Kan det tenkes at den norske offentligheten avskydde denne nye ungdomsbølgen? Vil man, med nærmere ettersyn, kunne se fordommer mot en subkulturs musikalske og visuelle uttrykk? Ville ungdommene på sin side akseptere mediernes omtale av deres egen kultur, eller ville de stille seg til disposisjon for mediene og forklare hva dette er? At punk var den eneste rette musikken, den eneste sjangeren som var gjennomsyret av ekte artister som sa det som det var.

Med utgangspunkt i en rekke norsk aviser og fanziner sin dekning av en rekke konkrete hendelser vil oppgaven søke å avdekke hvilke retoriske grep som ble benyttet av både avisene og punkerne. Hvem slapp til i mediene, hvem talte punkernes sak? Hvem talte imot punkernes sak?

I 2007 kom boken *Tre grep og sannheten – norsk punk 1977-1980*, skrevet av Trygve Mathiesen. Denne boken tar for seg mye av hvem, hva, hvor og når i forhold til framveksten av punk i Norge. Boken vil derfor bli brukt som et referansepunkt i denne oppgaven. Den er benyttet som kilde, både for å få en forståelse av norsk punk, men også til å finne aktuelle data for analysen. Mathisen viser til en rekke medier og hvordan disse omtalte punken. Han foretar dog ingen retorisk analyse for å bekrefte eller avise de antagelsene han presenterer. Det kan derfor være interessant å se nærmere på retorikken som ble brukt i mediene. Både for å sette et søkelys på mediene som formidler, men også for å se nærmere på konstitueringen av en ungdomskultur i norsk offentlighet.

Problemstilling

Oppgaven skal altså ta utgangspunkt i aviser og fanziner om punk. Det jeg ønsker å se nærmere på hvordan norske aviser og fanziner skrev om punk. Hva skrev de i 1977 og kan vi se endringer på dette over en gitt tidsperiode? Oppgavens problemstilling blir derfor:

Kan vi se noen endringer i medieteksters bruk av autentisitets-retorikk og autoritets-retorikk?

I tillegg vil jeg også se på følgende underspørsmål:

- *Hvordan utspiller den retoriske situasjonen seg?*
- *Hvilke retoriske grep nyttes i tekstene?*

Disse underspørsmålene vil bidra til å klargjøre og besvare oppgavens hovedproblemstilling. Nedenfor vil jeg presenter denne oppgavens corpus (punkten). Dette innebefatter en definisjon av hva punk er.

Etter dette vil jeg gjennomgå oppgavens teorigrunnlag. Punkten settes her i sammenheng med teorier om autentisitet, noe som står sentralt innenfor punk. Dernest vil jeg presenter retorisk teori og redegjøre for begrepene autentisitets-retorikk og autoritets-retorikk. Jeg vil også gjennomgå den retoriske situasjonen og det antikke kairos. Etter teorikapitlet vil jeg redegjøre for denne oppgavens metodiske tilnærming samt valget av empiri. Dette kan kort beskrives som en rekke forskjellige artikler i forskjellige medier, om en rekke gitte hendelser som omhandler punk.

Til sist følger en analyse av disse dataene i et forsøk på å besvare oppgavens problemstilling, samt dens underproblemstillinger. Dette burde kunne generere en konklusjon som forhåpentlig besvarer problemstillingen.

Punk – en historie

I denne oppgaven vil jeg se nærmere på punk i medietekster. For å kunne si noe fornuftig om hva det er som sies kan det være hensiktsmessig å se nærmere på hva punk er og hvilke forhold som var rådende i den historiske perioden hvor den hadde sin inntreden i Norge. Punkten oppstod ikke i et vakuu, det er en rekke forhold som påvirket den og som den påvirket.

I boken *Tre grep og sannheten – Norsk punk 1977-1980* (2007) av Trygve Mathiesen får vi en grundig gjennomgang av den norske punkbevegelsen fra starten fram til ca 1980. Mathiesen har intervjuet mange av de som var der og trukket på egne erfaringer fra miljøet. Som en dokumentarisk reise i norsk punk er boken et godt utgangspunkt for å kunne si noe fornuftig om punk i Norge.

Mathisen hevder i åpningen av sin bok at:

Punken var på mange måter en katalysator for overgangen fra det gamle, moderne samfunn og over i den nye individualiserte verden, til en tid som mer enn noen gang preges av mangel på objektive normer og felles verdigrunnlag. [...] Da (*for tretti år siden min anmerkning*) gikk vi fra å være et mer homogent fellesskap, bygget på sosialdemokratiske verdier og solidaritet, til å bli et samfunn med mer fokus på de individualiserte og

heterogene, kanskje et mer konkurransesamfunn. Punkken og punkrocken var også den siste gangen musikk framsto som en kontroversiell, farlig og en så provoserende kunstform at borgerskapet måtte bruke sensur og usannheter for å beskytte sine borgere. (Mathiesen 2007:8)

Videre hevder Mathiesen, i likhet med meg, at det er nødvendig å si noe om den sosiale situasjonen i Norge, punken oppstod som sagt ikke i et vakuum (ibid:9). Mathiesens bok gir en enkel innføring i samfunnets situasjon i Norge på slutten av 1970-tallet, jeg vil derfor gi en sammenfattet fremstilling av hans utgreiing.

Mathiesen hevder at punken kom senere til Norge enn den gjorde til resten av Norden. Skylden for dette legger han blant annet på NRK som ikke spilte den nye musikken (ibid:9). I tillegg var ikke den norske platebransjen villige til å satse på nye ukjente band, i hvert fall ikke de som spilte bråkete punk (ibid:9). I tillegg til de nevnte foras skepsis var også pressen og konsertarrangørene svært skeptiske hevder Mathiesen. De var vant til hyggelige og føyelige artister, punkens aggresjon var en skremmende trussel, hevder han (ibid:9).

Norge var, i likhet med resten av vesten, utsatt for det Mathiesen kaller total rocketørke i perioden 1976-77 (ibid:10). Rocken var dominert av artister som hadde vært store på 1960-tallet, de var kjente millionærer som ikke hadde noen følelse med hva som skjedde blant ungdommen. Som Mathiesen sier det:

Og rocken hadde tapt den tilstedeværelsen som gjorde den til en levende og farlig kunstform på 50- og 60-tallet. Tilbake lå abstrakt tåkeprat forkledd som dype tanker, intetsigende og oppbrukte kjærlighetsfraser, og tomme, utdaterte rockeklisjéer. (Mathiesen 2007:10).

Et viktig element for å forstå 1970-tallet er den generasjonskløften som var tydeligere den gangen enn i dag. I følge Mathiesen ville en familiefar som tok med seg sine barn på rockekonsert den gang blitt oppsøkt av politi og barnevern dagen derpå (ibid:11). Dette er selvfølgelig satt på spissen, poenget til Mathiesen er at man i dag er flere generasjoner på en rockekonsert, den gang ville det vært utenkelig. Skillene mellom generasjonene var tydeligere og muligens viktigere enn i dag.

Et annet viktig poeng er klasseskillene på musikkfronten. Kultureliten fra middelklassen hørte på jazz og prog-rock hevder Mathiesen. Arbeiderklassen og de mindre intellektuelle hørte på glam- og heavyrock, dette var ikke musikk for kultureliten (ibid:11). I dag skryter selv tidligere kulturminister Trond Giske av sin fortid som punker, den frigjørende musikken. På 1970-tallet ville det vært utenkelig at en statsråd hadde fortid som rocker, dette var musikken for bermen.

Dette ser vi igjen når Mathiesen snakker om miljøkløftene, ungdomsmiljøene hadde sine egne artister (ibid:12). Det forelå klare skiller mellom gruppene, hørte du på heavyrock kunne du ikke høre på danseband (så noe har ikke forandret seg?). I tillegg, skriver Mathiesen, at ungdom under 20 fra Oslo i 1970-årene var henvist til sin lokale fritidsklubb. Her var det lite som kunne minne om urbane strømninger og inspirasjon fra den store verden utenfor forstaden (ibid:13). På konsertfronten var det ikke mye av amatørmusikk å spore skal vi tro Mathiesen:

Man kunne oppleve lokal livemusikk på jazzklubbene (...), men sjelden rock. Innen jazz var Jan Garbarek og Terje Rypdal internasjonale størrelser, og mange lot seg blende av deres gudestatus. De hadde bidratt til å drive jazzen fram i nyskapende retninger (...), men det hadde samtidig bidratt til å øke avstanden til publikum. Både fordi de manglet inkluderende faktorer i det at de var for gode og avanserte teknikere, og perfektjonismen dermed ble så framtrædende at formen rett og slett overtok innholdets funksjon. (Mathiesen 2007:15)

Mathiesen trekker fram etableringen av gammalrockens, det han omtaler som autentisk 50-talls rock, egen klubb i 1977. Klubbens tilblivelse er symptomatisk mener Mathiesen, skal man få autentisk rock må man gå tilbake i tid (ibid:17-18). Mathiesen tegner et bilde av en ungdomskultur som hungrer etter en ny, levende og energisk rock men som ikke får det. Dog er ikke alt svart, skal vi tro Mathiesen, i 1977 samler den motkulturelle delen av rock-orientert ungdom seg for å se Lue Reeds konsert i Oslo (ibid:21-22). Dette kan man tolke som et tegn på at noe var i ferd med å skje, en av punkens store idoler trekker et sultent, alternativt, publikum i Oslo.

Hva er punk?

Det er ment mangt og meget om punk. Det er skrevet flere bøker om hva punken er og hvor den kom fra. Her vil jeg se nærmere på hva punken er.

Punk: adj (attrib) (GB in the 1970's) describing young people who deliberately shock society through their clothes, language, pop music etc.

- Punk rock: nu (1970's) a style of fast, loud rock music using violent or antisocial themes. (Oxford Student's Dictionary 1989:503)

Slik definerer altså den engelske ordboken punk i 1989. Punk er et ungdomsfenomen som skal sjokkere samfunnet via klær, språk og musikk. Denne musikken skal være rask og høylytt, med tekster om vold og andre antisosiale aktiviteter. Vi ser også at det henvises til England, og 1970-tallet, når de definerer begrepet punk.

Går vi litt nærmere inn på materien finner vi en bredere forståelse av hva punk er, selv om

det som henvises til ovenfor er noe de fleste kan stille seg bak som en definisjon av hva punk er. I boken *Punk rock: so what?* (1999) sier redaktør Roger Sabin at hensikten med boken er å se nærmere på hva punken var, og hva den hadde effekt på, utenfor musikken (Sabin 1999:2). Han legger her altså til grunne at punken var mer enn bare musikk, og at den hadde en effekt utenfor musikken. Sabin viser til en generell definisjon av punk som de fleste i dag er enige i:

Punk er/var en subkultur som best kan beskrives som en del av et ungdomsopprør, delvis en artistisk kunstnerisk. Den hadde sin glansperiode fra 1976-79, og var mest synlig i UK og US. Den var først og fremst en form for musikk og den hadde ingen fastsatt agenda. Dog hadde den noen identifiserbare holdninger: fokus på negasjonisme, en klassebasert politikk, og en tro på gjør-det-selv prinsippet (ibid:3).

Denne definisjonen av punk, hevder Sabin, blir dog for enkel. Han mener mange av problemene med den akademiske eller litterære behandlingen av punken i ettertiden er preget av et nostalgisk blikk, man har en romantisk forestilling om hva punken var. Det første han retter oppmerksomheten mot er tidsperioden som mange stiller seg bak, 1976-79 (ibid:3). Problemet med dette blir at man setter punken i et slags vakuum. Her tas det ikke hensyn til hva som skjedde før, og ikke minst, hva som skjedde etterpå. Mange, meg inkludert, ville nok reagert om man påstod at det etter 1979 ikke eksisterer punk lenger. Punken, både som musikk og kultur, har nok endret seg, men lever i beste velgående.

En annen ting som Sabin peker på er ideen om punk som et arbeiderklassefenomen. Ideen om at punken kommer fra arbeiderklassen bygger i så fall på antagelsen om at punken kommer fra England i den beskrevne tidsperioden, sett ut fra de økonomiske utfordringene landet hadde på denne tiden. Tar man dette utgangspunktet fraskriver man de amerikanske bandenes viktighet hevder Sabin (ibid:3).

Samtidig setter Sabin spørsmålsteget ved punken som et utpreget venstre politisk fenomen. Han hevder at man klart kan finne elementer som støtter synet om punken som kvinnefrigjørende, homovennlig og sosialistisk. Samtidig hevder han at det er like lett å vise punken som et reaksjonært foretagende som var både rasistisk og sexistisk (ibid:4). Derfor mener Sabin at det er vanskelig å se punken gjennom de romantiserende øynene man har hatt tilbøyelighet til gjennom 1980 og 1990-tallet.

Til slutt peker Sabin på at mange hevder at punk var mer enn musikk, at man i dag kan finne tegneserier, filmer og en mengde andre kulturelle uttrykk som kan knyttes til punken (ibid:5). Hans hovedpoeng med disse eksemplene er at det er en lang, akademisk, vei å gå før vi har fått et klart

bilde av hva punk er og var.

I sin bok *False Prophet – fieldnotes from the Punk Underground* (2003) skriver Steven Taylor om sine opplevelser som medlem av bandet False Prophets. I bokens første del har han en historisk gjennomgang av punken som både musikk og kultur. Det første han peker på er hans egen opplevelse av punken, han opplevde punken som en gjenfødelse av rocken og at punken brakte den tilbake til det autentiske (Taylor 2003:2).

Taylor hevder at punken hadde sitt utspring fra en gruppe musikere og dansere. Musikk og dans er punkens mest karakteristiske aktiviteter hevder han. Det er i disse handlingene at identitet er skapt og satt spørsmålsteget ved, konstruert og dekonstruert, punken viser identitet som et paradoks (ibid:7-8). Punk som paradoks altså, hva mener han med dette? Taylor skriver videre at punken er paradoksal på mange måter blant annet gjennom det faktum at punken er en anti-materiell bevegelse manifestert gjennom varer (ibid:8). Med dette mener han at punken oppfattes som en kultur der kommersialisme er en trussel, samtidig som man uttrykker sin tilhørighet ved kjøp av plater, klær og andre varer på det kommersielle markedet. Videre hevder Taylor at punkens påvirkning på senere (sub)kulturer har vist et paradoks i massemarkedet. Han hevder at desto mer revolusjonært et produkt er, desto større potensial har det til å skape den ønskede reaksjonen (ibid:8). Punken ble ansett som en fare for ungdommens live og helse av både borgerskapet og, i Norge, venstresiden. Ungdommen elsket det, og trykket den til sitt bryst, storkapitalen så dens potensial og det endte med at de pøste ut punk (etter hvert). Taylor hevder at punken har en iboende ironisk holdning, den viser samfunnets verste antagelser om ungdom og bruker kapitalismen og dens varer på annerledes måter (ibid:8).

Begrepet punk, er i følge Taylor, problematisk av flere grunner. For det første forkastet folk som Johnny Rotten betegnelsen punker om seg selv. Samtidig bruker han begrepet om seg selv og miljøet i sine memoarer. Poenget er at det er vanskelig å merke en bestemt gruppe, da de både aksepterer og forkaster den (ibid:14). I vår samtid, altså Taylors (2003), er begrepet vanskelig fordi de som var med fra starten hevder punken døde i 1978, samtidig som både de og vi bruker begrepet i dag. Punken overlevde, og lever i dag, som en kultur bestående av politikk og musikk (ibid:14). Poenget her er at punken utvikler seg, tar nye former og skaper andre genere. Punk er i dag, i følge Taylor, et begrep med bredt nedslagsfelt, både om en bestemt form for musikk, til politikk og et kulturliv generelt (ibid:17).

Punken har av mange blitt betegnet som rockens redning fra døden. Taylor hevder rock dør når den fjernes fra de som skaper den (ibid:31). Dette ser vi i bebreidelsen mot de gamle stjernene,

de var millionærer som ikke kjente ungdommens hverdag. Noe måtte skje, rocken måtte gjenfødtes. All gjenfødelse av rock kommer fra unge hvite, arbeiderklasse/lavere middelklasse grupper som etterligner eller kopierer svart musikk hevder Taylor (ibid:31-32). Noe vi har sett fra jazz, via rock til ska. Dette er svart musikk som hvit ungdom bruker til sine egne uttrykk. Videre hevder Taylor at begreper som alternativ rock er overflødig, dette fordi autentisk rock alltid er alternativ. Rocken, og dermed også punken, får sin autenticitet fra sine røtter i slaveriet, rase og klasseundertrykkelse og massens fremmedgjøring (ibid:32).

Det neste Taylor gjør er å foreta en gjennomgang av punkens framvekst, den vil kort bli presentert her. I følge Taylor var det få muligheter for hobbymusikere og fans tidlig på 1970-tallet, alt fokuset lå på storkapitalens musikk (pop) (ibid:33). Som hobbymusiker var du med andre ord ikke interessant, og som fan kunne du kun velge de gamle heltene. Dette stemmer godt overens med det Mathiesen skriver i sin bok. Videre hevder Taylor at punken kom fra små regionale aktiviteter fra artister og selskaper som har klare likhetstrekk med rockens opprinnelse på 1950-tallet (ibid:33). Det var disse små selskapene som var de eneste som var villige til å satse på de ukjente små artistene. Taylor viser blant annet til hvordan en rekke poeter med base i New York på midten av 1960-tallet var inspirasjonskilder til arbeid med ukonvensjonell musikk og gjør-det-selv holdning (ibid:39). Disse knytter han opp mot bandet The Fugs som, i følge Taylor, var pionerer innenfor gjør-det-selv musikken (ibid:48). Videre viser Taylor til, det som i dag, er en rekke band som har fått anerkjennelse som pionerer og inspirasjonskilder til punkbevegelsen. Dette er blant annet Velvet Underground, The Stooges, MC5, New York Dolls og Ramones (ibid:49-56). Sistnevnte kan ansees som det første virkelig store punkbandet, de har blant annet fått æren for å ha inspirert band som Sex Pistols og The Clash.

Når det gjelder punkens visuelle uttrykk henviser Taylor til Richard Hell som mannen som oppfant punkens utseende (ibid:58). Denne New Yorkeren er kjent for å ha stilt på scenen med sikkerhetsnåler og istykkerrevne klær. Videre hevder Taylor at den engelske og amerikanske punkbevegelsen delte denne minimalistiske ideen og gjør-det-selv holdningen, men disse oppstod i to forskjellige sosiale situasjoner og hadde forskjellige agendaer (ibid:64). I USA var punken et middelklassefenomen blant personer i 20-årene som anså seg selv som kunstnere, i England var punken et arbeiderklassefenomen og innovatørene var generelt noe yngre enn i USA (ibid:64).

Da Sex Pistols ble presenter på Bill Grundys fjernsynsprogram Today Show gikk punken fra å være en liten undergrunnsbevegelse til å bli et nasjonalt fenomen. Taylor siterer Steve Jones, gitarist i Sex Pistols, til å si følgende:

From that day on, it was different. Before then, it was just music: the next day, it was the media (ibid:67).

I følge Taylor er dette en god beskrivelse av England, medier og ungdomskulturer. Engelsk tabloidpresse vil alltid, i følge Taylor, gi et mest mulig grotesk og foruroligende bilde av nye ungdomskulturer (ibid:67). Da bandet ansatte Sid Vicious vil mange hevde at punken gikk fra å være en autentisk sjanger i rocken til å bli et fenomen eller en farse (ibid:68). Sid ble dyrket i media som den ultimate punkeren, full av hat, vold og forakt. Han var det beste skremselsbilde til foreldre og den letteste helten å dyrke for ungdom.

Mathiesen på sin side nøyer seg ikke med bare å si noe om den sosiale konteksten punken invaderte. Han tar også for seg punken, hva den egentlig uttrykte. Mathiesen hevder at det som er mest iøynefallende med punken var dens musikalske brudd med fortiden (Mathiesen 2007:219). Dette bruddet kan tolkes som det søkende elementet i punken, tilbake til de autentiske røttene. Det musikalske bruddet kom, i følge Mathiesen, som en følge av at man på slutten av 1960-tallet skulle utvikle rocken. Denne utviklingen bygde på en antagelse om at rocken var progressiv, og i følge Mathiesen en del av moderniteten (ibid:319).

Som jeg har nevnt tidligere ble rocken ikke-representativ for ungdommens hverdagsliv. I følge Mathiesen ble rocken pasifiserende og dette gjorde ungdommene til likegyldige konsumenter (ibid:319-320). Punk avviste det de kalte for dinosaurrocken og satte fokuset tilbake på den energien og tilstedeværelsen som rocken hadde hatt på 1950- og 60-tallet (ibid:320). Denne avvisningen av dinosaurrocken kan sees i sammenheng med det Mathiesen hevder punken anså som sin oppgave, å allmenngjøre rocken. Denne allmenngjøringen ga seg utslag i at alle skulle ha tilgang til å delta, både som utøver og som publikum (ibid:321). Dette ble blant annet eksemplifisert ved at man under en punkkonsert kunne se publikum på scenen med bandet.

I følge Mathiesen kan man se punken som populærkulturens brudd med moderniteten (ibid:321). Noe som hans sitat i starten av dette kapitlet gir uttrykk for. Punkerne er nihilister og postmodernister og forkaster dermed modernitetens verdensanskuelse, hevder Mathiesen (ibid:322). Dette ble uttrykt ved at punkerne mente at det var individet som kunne skape forandring i samfunnet, i følge Mathiesen tok de nihilismen med seg i både musikken og i sitt samfunnssyn (ibid:322). Men punkerne skrek jo etter anarkisme. Den anarkismen som blant annet Sex Pistols proklamerte var i følge Mathiesen ment som en musikalsk anarkisme, individet hadde sin egen rett til å skape musikk (ibid:323).

I følge Mathiesen er et gjennomgangstema for punken, og tekstene, å slippe alle regler,

konvensjoner og autoriteter (ibid:324). Videre hevder Mathiesen at nihilismen lå som et bakteppe for den norske punkbevegelsen (ibid:325). Han henviser til avvisningen av idoldyrkingen som det beste eksempelet på dette. Mathiesen hevder også at punken ikke kan tas til inntekt for 1980-tallets nyliberalistiske ideologi. Punkens innhold lå i de illusjonsløse, det ærlige – de formildet hverdagen slik den var (ibid:328-329). Punken handlet med andre ord om det autentiske, det ekte og det ærlige. Simon Frith ser også nærmere på punken. I sin artikkel *Formalism, Realism and Leisure – the case of punk* (1980) har han som utgangspunkt at han skal studere forholdet mellom produksjon og konsumpsjon av musikk, rock er en vare som selges. I forbindelse med denne problemstillingen bruker han punken som et eksempel, og denne definisjonen av punk er interessant for denne oppgaven.

I følge Frith er det tre elementer ved punken som er viktige i forholdet til rocken som en vare. Det første handler om publikumet, punken ble ansett som en form for folk-musikk og som en subkulturell bevegelse. Som en følge av dette ble musikken tatt for å representere en form for klassebevissthet. Det andre Frith tar tak i ved punken og rock som en vare er at punken så ut til å utfordre kapitalismens kontroll over pop musikken. Til sist satte punken, i følge Frith, spørsmålsteget ved musikkens mening. Den ble ansett for å inneholde nye lyder, nye former og nye tekster (Frith [1980] 2007:68-69).

Det politiske argumentet om at punken representerte arbeiderklassens ungdommer og deres syn på verden bygger, i følge Frith, på opportuniste. I følge Frith har politiske organisasjoner en tendens til å adoptere ungdommens egne uttrykk i et forsøk på å tiltrekke seg flere medlemmer (ibid:69). Dette eksemplifiserer han med blant annet Rock Against Racism (RAR), noe man også finner igjen i Mathiesens beretning om punken i Norge. Dette argumentet bygger i følge Frith på subkulturelle teorier. Musikken ble ansett for å uttrykke punkens verdier som subkultur og disse var igjen en del av ungdommens klassebevissthet (ibid:69).

Frith hevder at punkens pionerer var en gjeng av selvbeviste og kunstneriske mennesker med en god forståelse for rockens tradisjoner og populistiske klisjeer. Musikken var ikke noe mer resultat av arbeidsledighet enn den var et spontant uttrykk fra artistene selv. Punken definerte seg selv ut fra at den var et uttrykk for det ekte, mens den stod i opposisjon til den falske popen. Dette skille mellom ekte og uekte bygger i følge Frith på en rekke musikalske tradisjoner, det stygge mot det pene, hard mot mykt og rått mot det snille (ibid:69-70). Problemet for de som har konvertert punken til et venstreradikalt uttrykk er i følge Frith at de har ignorert dette, punken var konstruert (ibid:70).

Punken stod i opposisjon til den kommersielle musikken på to måter hevder Frith. Det første handler om at punken takket nei til de store selskapene, dette bygde på en ide om at smått-er-godt. I følge Frith var den autentiske punken basert på små uavhengige plateselskaper og deres distribusjon. For det andre fjernet punken illusjonen om at musikkproduksjon var vanskelig, deres budskap var at alle kunne gjøre dette (ibid:70).

Således er det dermed mulig å betegne punken som et småborgerlig fenomen. Et viktig bidrag fra punken, hevder Frith, er en kulturell form for konsumpsjon, ideen bygger på at platekjøpere har en rett til maksimal valgfrihet, platekjøp skal være et uttrykk for Jeg-et og ikke et masseprodusert og manipulert produkt (ibid:70-71). Denne ideologien førte fram til opprettelsen av en mengde uavhengige gjør-det-selv selskap, men disse produserer likefullt en vare (ibid:71).

Uavhengige i denne konteksten er, i følge Frith, en referanse til artistenes kontroll. Punkerne, i likhet med sine hippie forgjengere, antok en posisjon som tilsa et skille mellom kunst og forretninger, mellom ærlighet og byråkrati (ibid:71). I følge denne tankerekken blir musikere ansett som kunstnere, de er ikke arbeider i ordets tradisjonelle forstand (ibid:71). Musikken kunne via de små selskapene formidles, men produksjonen måtte holdes under kontroll av artistene selv (av ungdommene) (ibid:71).

Et annet viktig element ved punken var dens bidrag til musikktekstene. Her utfordret punken de etablerte pop og rock konvensjonene om kjærlighet og skjønnhet. Punkene uttrykte sjokk både gjennom kles- og musikkeffekter. Det er dog viktig å merke seg at punken, i følge Frith, begrenset seg selv som en følge av sitt autentisitetets jag, den var konstruert rundt rockens tradisjonelle struktur og rytme. De sa det muligens slik det var men den fulgte rockens tradisjonelle oppbygning (ibid:71).

Punken oppsummert

Jeg har etter beste evne forsøkt å gi en bred presentasjon av punken. Det ser ut til at de fleste er enige i punkens kjerneelementer. Oppsummert kan man si at punken handler om å gi alle muligheten til å uttrykke seg selv. Den var et opprør mot det bestående og rocken måtte reddes fra døden. Hvordan reder man så rocken fra døden? Hvordan rister man ungdommen ut fra apatien de har falt under? Punkens svar var å spille autentisk rock, være autentiske og uttrykke ungdommens egentlige følelser om det samfunnet de var en del av. Det kan dermed synes som om begrepet autentisitet står sterkt i punkbevegelsen, og dette har jeg tatt konsekvensen av.

Kapittel 2

Teori

I dette kapittelet vil jeg gjennomgå sentrale begreper for oppgaven. Det første begrepet jeg tar for meg er autentisitet. Hva menes egentlig med autentisitet i forhold til rocken som både kultur og musikk? Det er blant annet dette jeg håper å få klarhet i. Det neste jeg tar for meg er retorikken. Jeg begynner med å definere hva som menes med retorikk i denne oppgaven. Dernest tar jeg for meg en rekke retoriske teorier. Videre ser jeg nærmere på en del bemerkinger som er gjort i forholdet mellom klassisk retorisk teori kontra det moderne mediasamfunnet. Etter dette presenterer jeg mine to egne begreper, autentisitets- og autoritets-retorikk. Til sist i dette kapitlet tar jeg for meg begrepene kairos og den retoriske situasjonen.

Autentisitet

I forrige kapittel skrev jeg at punken og punkerne holder det autentiske som en av sine kjerneverdier. Men hva innebærer autentisitet for en musikk sjanger og en subkultur? I dette delkapittelet vil jeg se nærmere på hva begrepet autentisitet betyr innenfor musikken.

I sin artikkel *Art vs technology: the strange case of popular music* (1986) skriver Simon Frith om forholdet mellom teknologi og kunst. Han ser nærmere hva som oppfattes som kunst og det autentiske i musikken og forholdet dette har til teknologi. Teknologiske endringer i musikkproduksjon har alltid skapt kontroverser hevder Frith, disse kontroversene er fordret av tre forhold (Frith [1986] 2007:78). Det første han viser til er at teknologi er det motsatte av natur (ibid:78). Bruk av teknologi er, i følge denne tankerekken, med på å fjerne musikken fra sitt naturlige uttrykk. Det neste Frith peker på er at teknologi er det motsatte av fellesskap (ibid:79). Her er det fristende å henvise til Friths eget eksempel med Bob Dylan som blir betegnet som Judas av sitt eget publikum fordi han i 1966 valgte å benytte seg av elektriske instrumenter. Dette var et klart brudd med det som ble oppfattet som autentisk i folk-bevegelsen. Det siste Frith retter søkelyset mot er oppfattelsen av teknologi som det motsatte av kunst (ibid:79). Poenget her er at ny teknologi vanskeliggjør skille mellom artist og produsent. En artist er en kunstnerisk, skapende, kraft – lydteknikeren er ikke det.

I følge Frith er kjernen i disse argumentene et spørsmål om autentisitet, de impliserer at teknologi er falskt eller forfalskende. Opprinnelsen til denne kritikken hevder Frith hviler på kritikken av massekulturen på 1920- og 1930-tallet, og ideen om autentisitet er tilstedeværende i dagens massekulturelle ideologi. Et av de fremste salgsargumenter for rock bygger nettopp på

denne tanken om den autentiske artisten (ibid:79). Fra Elvis, via Rolling Stones til Sex Pistols, alle er de solgt til publikum som mer autentiske enn sine forgjengere (ibid:80). Det interessante for Frith i denne sammenhengen, er at enhver av disse tilfellene av autenticitetshevdelse er at de er en eksplisitt reaksjon på teknologi (ibid:80).

Denne kritikken av teknologien hviler på det Frith kaller en gammeldags kommunikasjonsmodell der A spiller for B. Desto mindre teknologi som benyttes desto nærmere er artisten og lytteren hverandre, muligheten for forfalskning blir dermed mindre. Dette gjenspeiles i at rockfans har arvet en tro om at det å lytte til musikk innebærer at man blir kjent med artisten, man får et innblikk i artistens sjeleliv (ibid:80-81). Fra folk-bevegelsen har rocken adoptert at musikerne representerer dem (deres kultur), de kommuniserer gruppens umiddelbare behov. Dette skaper ideen om at god musikk er ekte og ærlig. Dårlig musikk er falsk og teknologien muliggjør denne forfalskningen (ibid:80-81).

Frith hevder at teknologien skaper tre problemer for rocken. Det første problemet bygger på hva eller hvem som er kilden til popplatens autoritet. (ibid:81). Dette handler om hvem som er den egentlige skaperen av pop-værket. Frith eksemplifiserer dette ved å henvise til Paul Morleys rolle i Frankie Goes to Hollywood sin popularitet. Det neste Frith peker på er at teknologiske endringer fremhever problematikken rundt makt og manipulasjon. Dette handler om eierskapet av teknologien og hvordan dette forholder seg til kontrollen over hva som produseres. Han spør, truer eller opprettholder utviklingen av teknologien denne kontrollen (ibid:82)? For det tredje henviser Frith til antagelsen om at teknologien underminerer nytelsen av musikkproduksjonen. Dette bygger på at man i rockens felles tradisjoner dyrker ideen om at det å spille et instrument er en fysisk aktivitet, som visualiseres med kroppen. Rock handler om å ofre seg, det krever innsats (ibid:82). Dette gjenspeiles i et av rockens hovedargumenter, hevder Frith, som handler om spontanitet. En autentisk artist vil respondere på publikum, et programmert instrument vil ikke klare dette. Dog pekes det på at det viktigste ikke er at framførelsen er autentisk, men at det ser slik ut. Derfor vil enkelte artister som bruker maskiner skjule disse fra publikum (ibid:82).

Disse ovenfor nevnte ideer og historier viser utviklingen av rockens forhold til autenticitet og teknologi. Frith presenterer så det han definerer som to motstridende teser om popen og rockens historie. Den første tesen er:

Teknologisk utvikling har gjort konseptet autenticitet mulig for rocken.

Denne tesen illustrerer Frith ved å henvise til det han kaller popens tre sentrale oppfinnelser. Den første er selve platen, som skapte stjernene. Man fikk et skifte fra komponistene til artistene.

Samtidig muliggjorde platene musikken allment tilgjengelig for folket og skapte forholdet artist og lytter (ibid:83). Det var ved platens oppfinnelse at man kunne sitte i hjemmets lune rede å få et nært forhold til den nye artisten. Frith hevder at dette viser at skiftet til svart musikk ikke kan forklares med henvisning til kommersiell kulturell imperialisme (ibid:84). Teknologien skapte denne muligheten, ikke plateselskapene.

Det neste Frith peker på som en viktig oppfinnelse er den elektriske mikrofonen. Denne gjorde det mulig å uttrykke private følelser i det offentlige innenfor alle popens genere (ibid:84). Mikrofonens egenskaper gjorde at man ikke lenger trengte å synge høyt, man kunne benytte seg av en nærere mer intim stemme. Her henviser Frith til Elvis og hevder at han verken revolusjonerte eller ødela popen, han var et resultat av sin samtids teknologiske utvikling (ibid:85).

Den tredje viktige oppfinnelsen var magnetiske bånd. Disse muliggjorde klipping, liming og muligheten til å legge flere spor, noe som førte til at studiomusikk ble fullstendig kunstig (ibid:85). Det var i studioene man laget musikken, og platene som presenterte den, man kunne ikke spille denne musikken på konserter.

Således skapte prog-rocken et problem for ideen om autentisitet. Rockens idealer om spontanitet, energi og innsats ble møtt med et fokus på sensitivitet, følelser og kontroll. I denne situasjonen hadde man på 1970-tallet, i følge Frith, to muligheter; den ene gikk på å dyrke storslått rock som Pink Floyd og Led Zeppelin og deres teknologidyrkende musikk og opptredener eller man kunne se mot singer/songwritere som brukte teknologien til å lage lydcolager som gjorde at de kunne presentere seg selv på en enda bedre måte, fjernt fra konsertlokalenes verden. Punkens motreaksjon til begge disse tilnærmingene hevder Frith. Men punkens moralisme på dette feltet viser hvor tett rock estetikken nå var knyttet til ideen om ærlighet og uærlighet (ibid:85).

Den neste tesen Frith viser til illustreres blant annet av punkens brudd med den teknologiske utviklingen:

Den teknologiske utviklingen har vært en kilde til motstand til den kommersielle kontrollen over popmusikken.

Frith hevder at musikkindustrien er konservativ, at de bruker nye teknologier for å gjøre gamle ting mer effektivt (ibid:86). Artistene har på sin side funnet nye, uventede måter å bruke de nye teknologiene på. Elektroniske produkter har gjerne blitt utviklet uten noen klar formening om hva de skulle brukes til (ibid:86). Artistenes skapende trang har her vært en pådriver, ikke kapitaleierne. Frith hevder også dette, artistene bruker teknologien til egne formål, derfor er ikke popens historie en enkel historie om kapitalistisk overtakelse (ibid:86). Rocken er dermed knyttet fra både bruken

av teknologi og musikernes egne ønsker om kontroll over egen skapelse (ibid:86).

I følge Frith er det beste eksempelet på dette, punken. Dennes ideologi var, i følge Frith, anti-teknologi, men den ble muliggjort av billigere og bedre hjemmestudioer og annen teknologi. Videre hevder Frith at punken ikke klarte å bryte ned skillet mellom artisten som stjerner og punkens ideologi fungerte bedre musikalsk enn sosiologisk. Dette kan man, i følge Frith, se i post-punkens musikk, den utfordret ideen om hvordan det endelige resultatet av musikk skal høres ut.

I sin konklusjon stiller Frith spørsmålet om sannhet, om det så er snakk om klasse, kjønn, etnisitet eller individuell sannhet, bli garantert av det akustiske? Dette er i følge Frith et spørsmål som bekymrer de intellektuelle i vestlige land, de er frykter sine egne røtters kultur. Artister med tilknytning til den tredje verden, eksemplifisert ved svarte artister i USA, har ikke den samme utoende frykten for ny teknologi (ibid:90).

Debatten ender, i følge Frith, opp med hvem musikerne ønsker å nå og hvordan de ønsker å nå disse. Dette er basert i de implisitte ideologiene i musikkens former og roller i hverdagslivet (ibid:91). Det vil derfor, følger vi denne tankerekken, alltid være forskjeller på hvordan autentisitet oppfattes og for hvilke sjangre dette er viktig.

Teknologien har vært nødvendig for tilblivelsen av de multinasjonale musikkelskapene, disse har igjen muliggjort mer sofistikerte former for ideologisk manipulasjon. På den annen side har teknologien skapt muligheten for nye former for kulturelt demokrati og nye muligheter for individuelle og kollektive uttrykk (ibid:91). Popens historie blir derfor, i følge Frith, historien om forskjellige grupper bruk av samme teknologi for å oppnå forskjellige mål (ibid:91).

Mer om autentisitet

I sitt bidrag til boken *punk rock: so what?* (1999) skriver David Huxley om punk. I artikkelen *Ever had the feeling you've been cheated?* skriver Huxley at begrepet autentisitet er et begrep som er svært vanskelig å definere (Huxley 1999:81). Men begrepet punk er også vanskelig å definere hevder Huxley, noen definerer det som rock, andre definerer det som en subkultur (ibid:81).

Huxley gir seg allikevel i kast med å definere begrepet autentisitet. Han hevder at autentisitet, innenfor musikken, ser ut til å brukes om tidlige eller originale utgaver av en bestemt form for musikk. Senere utgaver av den samme musikken vil ikke høste samme anerkjennelse, den er ikke autentisk (ibid:82). Dette argumentet om autentisitet bygger, i følge Huxley, på en antagelse om at det er en sentral kjerne innenfor alle felt, denne kjernen kopieres av andre og er dermed mindre ekte og mindre verdt (ibid:82). Det hviler en antagelse om at punken, om den skal være

autentisk må være ukommersiell. Dette medfører nødvendigvis ikke riktighet hevder Huxley (ibid:83).

Philip Auslander er en annen som blant annet tar for seg begrepet autentisitet. I boken *Liveness – performance in a mediatized culture* (1996) viser han til Theodore Grackys analyser av rock og plater, Gracky hevder at platene (innspilt musikk) er kjernen innenfor rocken (Auslander 1999:63). Rocken kan dermed ansees som et produkt skap for platemediet, all annen form for rocke presentasjoner blir dermed ansett som ren markedsføring av produktet (platen). Dette strider mot det som er en av punkens drivkrefter, nemlig å få rocken inn på klubbene igjen.

Auslander henviser til Lawrence Grossberg under sin diskusjon om autentisitet. Grossberger hevder, i følge Auslander, at det eksisterer flere former for autentisitet innenfor rock og dens subgenere (ibid:67). Det som ansees som autentisk hos noen er nødvendigvis ikke det hos andre. Dette ser vi godt i Friths eksempel med Bob Dylan der folk-bevegelsen anser kassegitar som autentisk, mens punken på sin side anser tre-greps-rock for autentisk.

Auslander hevder videre at rock er ideologisk basert, ikke stilistisk. Han hevder at dette skille opererer på samme akse som autentisk og uautentisk (ibid:69). Som nevnt ovenfor er punken i sin kjerne svært ideologisk basert og definerer sin autentisitet ut fra dette.

Allan F. Moore er også inne på autentisitet i sin bok *Rock: the primary text* (1993) der dette blant annet innebefatter musikk som ikke er redigert (Moore 1993:42). Det han er inne på her er at lytterne i sin tid oppfattet hvite sangere som manipulerte mens svarte sangere ikke hadde behov for dette da deres sang var autentisk. Dette er svært likt argumentasjonen Frith hadde til crooning i sin artikkel. Dette kan også knyttes opp til Huxleys definisjon, den hvite musikken er en kopi av den svarte musikken og dermed mindre autentisk.

Moore er også inne på betydningen av punkvokalistenes stemmebruk i forbindelse med autentisitetetsjaget innenfor pop. Han peker på at punken brøt med konvensjonen innenfor pop, og derigjennom hjalp andre artister å søke det autentiske vokalmessige på sine plater (ibid:46). Punkvokalistene har altså lagt grunnlaget for at man ikke nødvendigvis har behov for å være en god sanger, tradisjonelt sett, for å lykkes. Dette kan ha vært en av grunnene til at man i dag med den største selvfølge kan akseptere ting som growling, eller den semi-falske vokalen til Jack White fra White Stripes.

Paul Friedlander tar også for seg autentisitet i boken *Rock & Roll – A social history* (2006). Han hevder, i likhet med Huxley, at konseptet autentisitet er vanskelig, nær sagt umulig, å definere (Friedlander 2006:6). Han henviser til Bonnie Wade som hevder at man trolig kan finne et skille i musikk som er skapt for det kommersielle markedet og musikk som ikke er det (ibid:6). En slik

tolkning av autentisitetsbegrepet er tydelig i punken. Som blant annet Friedlander peker på ble mange punkband ansett for å være sell-outs da de signerte med de store selskapene (ibid:254). Dette resulterte også i den undergrunnsbevegelsen som punk- og hardcorescenen er den dag i dag, noe som vi finner igjen hos Taylor.

Autentisitet oppsummert

Begrepet autentisitet ser ut til å ha like mange definisjoner som det er personer som omtaler det. Sett i forhold til punk og rock generelt ser det ut til at det er noen elementer som det er forholdsvis enighet om. Autentisitet sier noe om hvor sann, ekte, ærlig og ukunstig en artist eller kultur er. Desto større grad av kommersialisering desto mindre grad av autentisitet ser ut til å være en regel. Autentisitet settes også i sammenheng med det å skape noe nytt eller å skape endring, dette være seg sosialt eller musikalsk.

Hva er retorikk i denne oppgaven?

I Jens E. Kjeldsens bok *Retorikk i vår tid – En innføring i moderne retorisk teori* (2006) hevder han at retorikk handler om kommunikasjon i bruk (Kjeldsen 2006: 15). Han setter opp et skille mellom retorisk praksis (utens), retorisk teori (docens) og retorisk analyse og kritikk (studens). Rhetorica studens er altså forskning på den retoriske utfoldelse, man kan analysere tekster med hold i retorisk teori (ibid:16). Oppgavens problemstilling svarer til dette, jeg søker å bedrive rhetorica studens.

Det å definere retorikk er ingen enkel oppgave. Kjeldsen hevder at ”en retorisk ytring er skapt av mennesker for mennesker”, men at det er alt retoriske forskere er enige om før uenighetene oppstår (ibid: 15). Som en følge av uenigheten mellom forskere på hva retorikk innebefatter, tale, tekst eller all visuell og auditiv kommunikasjon, hevder Kjeldsen at det finnes ytringer, fenomener og situasjoner ”som besitter de karakteristika vi velger å definere som retoriske” (ibid:16-17). Den tradisjonelle definisjonen av retorikk er dog forbeholdt læren om talen, om hvordan man taler overbevisende (Gripsrud 2006:161, Kjeldsen 2006:16).

Det å overbevise med tale har igjennom retorisk tradisjon ikke bare vært enkelt å forholde seg til. Kjeldsen henviser til boken *The Prospect of Rhetoric* (1971) som et viktig bidrag til forståelsen av moderne retorikk (Kjeldsen 2006:18). Som en følge av rivende teknologisk utvikling ønsket man ikke lenger å forholde seg til retorikk som kun tale ment for å overbevise, man ønsket også å innlemme all kommunikasjon som både bevist og ubevist kunne virke overtalende. Som en følge av dette henviser Kjeldsen til to syn på retorikk som henholdsvis snever og bred persuasio. Den snevre persuasio forholder seg mest til den snevre tradisjonelle forståelsen av retorikk som intensjonell overtalelse, mens bred persuasio innebefatter all kommunikasjon der leserne inntar en

posisjon som gjør at de aksepterer, forstår eller medopplever emnet (ibid:18).

Denne oppgaven vil i all hovedsak støtte seg på Kjeldsen i forhold til definisjonen av retorikk. Han hevder at begrepet retorikk benyttes både om en praksis og en teori. Kjeldsen klargjør så hva han mener med retorikk i sin tekst. Han forholder seg til at retorikk, som vitenskapelig diskusjon, forholder seg til studiet av retorisk kommunikasjon (ibid:24). Med retorisk kommunikasjon mener han:

- Kommunikasjon fra en aktør som henvender seg til bestemte mottagere for å oppnå en bestemt form for reaksjon eller respons hos dem som tiltales.
- Kommunikasjon hvor avsenderen forsøker å påvirke ved hjelp av sin egen troverdighet, sakens innhold og gode argumenter, samt ved hjelp av en funksjonell, bevegende og overbevisende utforming av uttrykket (ibid:24-25)

Som Kjeldsen selv sier det; det er snakk om hensiktsbestemt og virkningsfull kommunikasjon (ibid:25). Som en følge av denne definisjonen tar oppgaven utgangspunkt i at de som kommuniserer i de valgte tekstene har en gitt hensikt med sin kommunikasjon. Om dette er punkterne, som ønsker å fremme sin sak, eller avisenes ønsker om å bidra til den offentlige debatt vil analysen vise.

Retorisk teori

Aristoteles' *Retorikk* (år 330 f.Kr.) er den tidligst bevarte læreboken i retorikk og den har lagt grunnlaget for all fremtidig forståelse av retorikk (Kjeldsen 2006:31). Mange av hans teorier kan hevdes å være hensiktsmessige og brukes i dagens forståelse av retorikken. Kunsten å overtale er et fag der taleren må benytte de muligheter han har i sin tale hevder Aristoteles. Disse bevismidlene kan deles inn i to former, de fagtekniske og de ikke-fagtekniske. De ikke-fagtekniske bevismidlene er fakta, kjensgjerninger, statistikker og lignende som taleren kan benytte. Disse er såkalt ikke-retoriske, det vil si at er der uansett, taleren må utnytte de på best mulig måte (ibid:32). I *Retorikk* presenterer Aristoteles de tre fagtekniske bevismidlene, appellformene, som han hevder er gjeldende for enhver retorisk situasjon; ethos, logos og pathos (Kjeldsen 2006:33, Bang 2004:118 og Gripsrud 2006:169).

Den første av disse appellformene, ethos, handler om talerens karakter. Dette innebærer at talerens, eller avsenderens, allmenne oppfatning gir føringer på hvor godt han/hun overbeviser. Hans/hennes posisjon og kunnskap kan være elementer i hans/hennes ethos. Tor Bang beskriver ethos som "den troverdighet som taleren makter å etablere gjennom sin karakter" (Bang 2004:118). For å kunne tale troverdig må taleren, i følge denne tankerekken, ha et forhold til saken for å oppnå troverdighet. Gripsrud peker i likhet med Jensen og Bang på at ethos handler om talerens karakter,

hva slags menneske denne taleren er (Gripsrud 2006:169)

Den neste appellformen, logos, handler om de faktiske argumentene i talen. Med logos underbygger man sine argumenter med fakta, eksempelvis statistikk. I følge Gripsrud betyr logos ord, tale og resonnement som er basert på intellektet eller fornuften (Gripsrud 2006:170). I følge Gripsrud spiller disse en særlig rolle innenfor rettstaler og rådgivende taler (se nedenfor) og det er gjerne enthymemet og eksempelet som benyttes som overbevisningsmiddel. Enthymemet er en form for logisk slutning som er i nær slekt med den mer stringente syllogismen, altså en slutning fra en allmenn regel (ibid:170). Enthymemet er på sin side, i følge Gripsrud, en hverdagslig form for deduksjon eller utledning fra det generelle til det særegne. Det som svarer til vitenskapsteoriens induksjon, er eksempelet. Bruk av eksempel er en henvisning til et kjent enkelttilfelle for slik å antyde at en har med en allmenn regel å gjøre (Gripsrud 2006:170).

Den siste appellformen kalles pathos og handler om følelser. Taleren kan benytte visse følelsesaspekter for å underbygge sin tale (Kjeldsen 2006:33). Gripsrud går enda lenger enn Kjeldsen og hevder at pathos handler om følelser som er så sterke at en nærmest føler seg som offer for dem, som eksempelvis lidenskap eller affekt (Gripsrud 2006:170).

Videre presenterer Aristoteles tre talearter basert på tilhørerne som iakttaker eller bedømmer (Kjeldsen 2006:33). Dette er en følge av at talen er rettet mot noen, publikum, som skal overtales. Aristoteles forklarer dette gjennom å presentere en lineær kommunikasjonsmodell med tre elementer; en taler, det som omtales og den som tiltales (Kjeldsen 2006:33 og Bang 2004:16). Disse taleartene kalles gjerne for den rådgivende talen, rettstalen og oppvisningstalen. De to første taleartene fremsetter tilhørerne som dommere over noe som har skjedd eller vil skje. Den siste talearten får tilhørerne til kun å være iakttakere (Kjeldsen 2006:34 og Gripsrud 2006:165). Den første talearten, den rådgivende tale, har som formål å avgjøre om noe i framtiden vil være gagnlig eller skadelig. Her er talerens oppgave å råde eller fraråde noe, man skal veie sakens sider for og imot.

Den andre talearten kalles rettstalen. Som navnet tilsier er denne basert på at talene er framført i rettssalen. Talens funksjon er å avgjøre rett og galt i fortiden, samt å forsvare eller å anklage. Samtidig skal også talen avgjøre om de faktiske forhold har skjedd, altså bevise.

Den siste talearten, oppvisningstalen, setter tilhøreren som iakttaker. Her er talerens mål å bedømme eller rose personer i nåtiden. Tradisjonelt sett er denne talearten forbundet med bestemte situasjoner som begravelser, bryllup og andre situasjoner der det vil være naturlig å rose noen.

De klassiske retoriske forarbeidsfasene

Marcus Tullius Cicero regnes, i følge Kjeldsen, som den mest anerkjente taler gjennom alle tider (Kjeldsen 2006:35). Cicero var mannen bak noen av retorikkfagets største verker fra romertiden, Kjeldsen nevner blant annet *De inventione*, *De oratore* og *Orator*. I denne oppgaven vil vi se nærmere på *De inventione* som tar for seg innsamlingen av stoff, statuslæren og argumentasjonen (ibid:35). Det som er særlig viktig med *De inventione* er utviklingen av de såkalte forarbeidsfasene, Cicero presenter her fem arbeidsfaser for utviklingen av en god tale (ibid:37). Nedenfor vil det gis en kort presentasjon av disse fasene.

Den første fasen kalles *inventio* og har som formål å la taleren utforske emnet og finne ideer og argumenter. *Dispositio* er den andre fasen i den retoriske forarbeidsfasen. Her ordner taleren stoffet på den mest hensiktsmessige måten. Cicero presenterte fem disponeringsfaser/punkter (ibid:396).

Det første punktet i *dispositio* er *exordium*. Denne delen har som formål å vekke tilhørernes interesse og velvilje. I fjernsynets nyhetsendinger fungerer introduksjonen av hovedsakene på denne måten, man skal bli nysgjerrig på resten. Det neste punktet, *partitio*, er en redegjørelse for talens innhold, nok en gang kan man vise til nyhetenes åpning. *Narratio* er det tredje punktet og forholder seg til saksfremstillingen, hvordan presenterer nyheten saken? Er det troverdig, er det sant? Neste punkt er *argumentatio* og handler om å presentere sine argumenter og påstander, samt motbevise motstanderens, for et nyhetsmedie handler dette om å la de berørte parter få kommentere. *Conclusio* er det siste punktet og handler om talens avslutning. Her kan taleren oppsummere de viktigste elementene og søke å overbevise publikum.

Elocutio kalles den tredje forarbeidsfasen. Her skal taleren gjennomarbeide språket i sin tale. Enhver tales språklige mål er å oppfylle de fire språkkravene; klart, korrekt, utsmykkende og levende, samt hensiktsmessig og passende. *Memoria* er den fjerde forarbeidsfasen og handler om å pugge/memorere talen. Dette er særlig viktig for de som skal tale i for eksempel fjernsynet, det vil virke lite troverdig å sitte å lese en hel tale. Den siste forarbeidsfasen er *actio*. Her gjennomfører taleren sin tale på bakgrunn av sine forberedelser. Dette er altså tidspunktet hvor en taler kan sitte i et fjernsynsprogram, det er her han eller hun skal tale og vise hvor dyktig han eller hun er.

Ethos

I antikkens retoriske teori skilte man mellom tre former for *ethos*; talerens personlige kvaliteter som utgjøres av hans personlige karakter (*arete*), hans velvilje overfor tilhørerne (*eunoia*), og hans

forstandighet eller kompetanse (fronesis). Disse utgjør det Kjeldsen kaller subjektivt ethos (Kjeldsen 2006:115). Objektivt ethos innebærer skildringen av andre menneskers karaktertrekk gjennom beskrivelse eller etterligning (descriptio eller ekfrasis) (ibid:115-116).

I følge Kjeldsen hevder Aristoteles at den retorisk fagtekniske ethos er den som skapes i talen, taleren konstruerer nemlig sin ethos gjennom de retoriske valgene han/hun foretar, gjennom de synspunkter og argumenter han/hun velger, måten han/hun disponerer sin tale på, ordene og uttrykkene han/hun bruker, og måten han/hun framfører sitt budskap på (ibid:116-117). Cicero tar på sin side og innlemmer tilhørerens oppfatning av taleren før han taler i sin definisjon av ethos (ibid:117). Kjeldsen oppsummerer ethos kort som:

Ethos handler i streng teoretisk forstand om mottagerens vurdering av avsenderens troverdighet. Ethos representerer oppfatningen av en persons karakter, kompetanse og velvilje overfor tilhørerne (ibid:118).

Kjeldsen hevder at ethos er viktig fordi tilhørerne ikke bare lytter til det som sies men også til hvem som sier det (ibid:118). Ethos handler om tilhørernes oppfatning av taleren på et gitt tidspunkt, denne taleren kan være en enkelt person, en gruppe, en organisasjon også videre (ibid:119).

Et interessant aspekt som Kjeldsen trekker fram er begrepet autentisitet. Retorisk autentisitet må ikke forveksles med det jeg i denne oppgave kaller autentisitets-retorikk (denne vil defineres senere). Med retorisk autentisitet mener Kjeldsen talerens evne til å snakke sant og å være sann. I følge Kjeldsen hevder Anders Johansen at autentisitet er et av de mest moderne troverdigheter. Det hevdes at:

autentisitet bør (les kan) regnes som en ubeskrevet og selvstendig ethos-dimensjon, som empirisk og eksperimentell forskningen ennå ikke har lokalisert og definert (ibid:123)

Kjeldsen viser tre trekk som han hevder kjennetegner den autentiske retorikken, man må være intim, ikke fremstå som iscenesatt og man må være konsis både i situasjonen og over tid (ibid:123). Denne definisjonen kan man se i en rekke kommunikasjonsbyårer i det ganske land i hverdagen. Det kan synes som om autentisitet som retorikk er et ideale som man tilpasser avsenderen. Dog, er det slik er det ikke autentisk, men det søkes likevel å framstå som det.

I sin bok skiller Kjeldsen mellom ethos-orientert og saks-orientert kommunikasjon. Han hevder at den saksorienterte kommunikasjonen er den mest utbredte, poenget med denne formen for kommunikasjon er å overbevise tilhørerne om riktigheten av en bestemt posisjon. I den ethos-orienterte kommunikasjonen er taleren opptatt av å styrke egen ethos, det vil i all hovedsak være vekt på personens kompetanse, karakter og velvilje ovenfor tilhørerne (ibid:124). Det er viktig å merke seg at det i en reell kommunikasjonsprosess vil være vanskelig å skille disse fra hverandre.

De tre former for ethos

Kjeldsen går så videre i sin beskrivelse av ethos sin karakter. Han hevder at det finnes tre former for ethos; innledende, avledet og endelig ethos. Nedenfor vil det gis en kort presentasjon av disse formene.

Den innledende ethos er, i følge Kjeldsen, den ethos taleren tildeles før han eller hun begynner å tale (ibid:125). Når en taler trer inn i den retoriske situasjonen vil tilhørerne ha en formening om denne, basert på en rekke forskjellige faktorer. Hvordan talte vedkommende sist? Hva er hans eller hennes relevans til saken? Dette er bare noen eksempler på hvilke faktorer som kan spille inn på den innledende ethos.

I følge Kjeldsen ville Aristoteles definert dette som et ikke-retorisk bevismiddel (ibid:125). Dette er en følge av at Aristoteles hevdet at overbevisning kom gjennom selve talen, det er selve talen som vil være avgjørende for talerens ethos.

Videre er det interessant å merke seg at størsteparten av de eksperimentelle studiene på ethos er gjort på det innledende ethos (ibid:126). Kjeldsen peker på at studiene har vist at en talers relevans for saken er avgjørende for graden av overtalelse. Han henviser det han kaller objektivt relevante og objektivt irrelevante faktorer, som forklaring på dette (ibid:126). Dette innebærer at en raketforsker vil ha større troverdighet i en debatt om romforskning enn en snekker. Bakgrunnen som raketforsker er en objektivt relevant faktor, snekkerbakgrunnen er dermed en objektivt irrelevant faktor – snekkeren har ingen formell bakgrunn til å mene noe profesjonelt om romforskning.

Kjeldsen oppsummerer det innledende ethos ved å hevde at høy innledende ethos vil øke sannsynligheten for læring og påvirkning. Har taleren relevant bakgrunn og god fortid som taler i lignende saker er dette et godt utgangspunkt. Den innledende ethos er med andre ord viktig fordi den legger grunnlaget for hvor mottagelig tilhørerne er for din tale (ibid:127).

Det avledete ethos er det Aristoteles ville definert som et fagteknisk bevismiddel, dette er den ethos taleren tildeles under selve talen (ibid:128). Denne ethos, hevder Kjeldsen, tildeles på bakgrunn av tilhørerens oppfatning av talerens retoriske valg og handlinger (ibid:128). Gjennom talen skaper vi oss et bilde av taleren, taleren kan velge å benytte seg av argumenter og temaer som vil øke hans evne til å overtale (ibid:128).

Kjeldsen hevder, med utgangspunkt i studier, at man ved å benytte seg av argumenter som mottageren ikke forventer kan man øke sannsynligheten for overtalelse (ibid:128). Han eksemplifiserer blant annet dette ved å vise til en sak der kriminelle bes om å straffes hardt, dette er eneste måten de kan lære på. Her har den kriminelle stor troverdighet fordi han er nettopp dette,

samtidig bryter han med de forventningene vi har til kriminelles ønsker om straff.

Kjeldsen peker så på viktigheten av kildenes relevans, troverdighet og vektighet. Skal man referer til eksperter, kjensgjerninger eller andre opplysninger må disse være i overenskomst med nevnte kriterier. Er de det tyder mye på at din troverdighet vil styrkes (ibid:130). Kjeldsen henviser også til at en tales dispositio er med på å skape talerens avledete ethos, en børe være ryddig oversiktlig for å virke overbevisende og troverdig (ibid:131). Kjeldsen illustrer dette ved å henvise til en rotete web-side, en leser (tilhører) vil neppe finne en slik side troverdig. Elcoutio, de ord vi velger, er også med på å påvirke vår ethos. Er ikke det vi sier passende kan dette svekke vår ethos (ibid:131). I en tale er også actio, selve fremføringen, viktig for det avledete ethos (ibid:132). Skal en taler styrke sin ethos så er dette det avgjørende tidspunktet i talen, her kulminerer ens arbeid og tilhøreren vil avgi sin dom. Tradisjonelt sett bør ens tale være velartikulert, tydelig og ryddig.

Det endelige ethos er det ethos taleren har når talen er ferdig, den blir tildelt av tilhørerne. Kjeldsen hevder at dette er vekselvirkningene av det innledende og det avledede ethos. Dette er avgjørende, sier Kjeldsen, som en følge av at dette avsluttende ethos er det nye innledende ethos (ibid:133). Hvis Siv Jensen gjør det som populært kalles en god figur i en debatt om innvandring, vil hennes neste opptreden i en liggende debatt gi henne et godt utgangspunkt. Tilhørerne vil kanskje huske hennes overbevisende argumenter og dette vil gi henne et godt innledende ethos.

I følge Aristoteles skapes ethos gjennom talen, ikke gjennom taleren. Enhver tale skaper derfor, i følge Aristoteles, en ny ethos (ibid:135). En taler innehar derfor en rolle, denne formen for ethos kaller Eugene Garver «artificial» eller «arteful» ethos (ibid:135). Denne retorikkfaglige ethos, som Garver kaller den, kommer ikke av en talers tidligere taler eller erfaringer, den skapes der og da i talen.

Kjeldsen hevder at ethos er en uatskillelig del av den retoriske og rasjonelle argumentasjonen som en følge av at den avledete ethos dannes gjennom logos (ibid:136). Videre hevder Kjeldsen at det å adlyde kompetanse er en menneskelig naturlig og rasjonell handling, ethos og logos henger her sammen som en følge av at en talers bruk av argumenter underbygger hans ethos (ibid:136). Til sist peker Kjeldsen på viktigheten av ethos som en følge av at vår kunnskap om verden, for de fleste av oss, er indirekte og annenhånds (ibid:136-137). I vår mediehverdag tillegger vi forskjellig talere forskjellige ethos, blant annet basert på deres logos bruk. NRK, VG og naboen er alle talere hvor vi vurderer logos basert på ethos, og motsatt.

Den gode retorikk

Hva kjennetegner så det gode språk i en tale eller tekst? Kjeldsen ramser opp fire kjennetegn ved godt språk. Det første han peker på er at språket må være grammatisk korrekt, dernest må språket

være klart og forståelig (Kjeldsen 2006:195). Disse sier seg nesten selv, alle har vi lest en tekst og irritert oss over det dårlige språket slik at vi har glemt hele innholdet. Det neste Kjeldsen peker på er at språket må være levende, med dette mener han at språket må gripe oss som lesere. Til sist sier Kjeldsen at språket må være formålstjenelig og passende, disse kommer vi tilbake til når jeg skal se nærmere på den retoriske situasjonen og kairos (ibid:195). Det viktig med disse punktene, hevder Kjeldsen, er at de samsvarer med antikkens klassiske språkidealer (ibid:195).

Troper og figurer

For å på en best mulig måte oppfylle de kravene Kjeldsen skisserte i forrige avsnitt kan det være hensiktsmessig å se nærmere på teoriene rundt troper og figurer. Kjeldsen hevder disse er uttrykksmåter som bryter med den vanlige måten å si noe på. Poenget med tropologien er å skape et levende språk ved å gi nye former og utsende til det som uttrykkes (Kjeldsen 2006:196).

Utelate, ombytte, utskifte og tilføye har, i følge Kjeldsen, vært de vanligste måtene å endre den normale språkbruken om til troper og figurer siden Quintilian i den klassiske retorikken (ibid:196). Det er dog viktig å merke seg at det er nær sagt umulig å definere hva som er den egentlige uttrykksmåten (ibid:197). Dette fordi vi i dagligtalen benytter oss av en rekke troper og figurer uten å tenke nevneverdig over det, hva blir egentlig den naturlige måten å uttrykke noe på? Her støtter jeg meg til Kjeldsen som sier at man ”med fordel kan tenke på språket som en nærmest uendelig rekke av valgmuligheter for å uttrykke seg” (ibid:197).

Trope kommer av det greske ordet tropos og betyr dreining eller vending, en retorisk trope er med andre ord en dreining, vridning eller utskiftning av det vanlig ordet (ibid:198). Troper handler altså om å endre språket, bruke andre ord for noe annet.

Metaforen er trolig det mest kjente og anvendte tropen. I følge Kjeldsen er metaforen en form for sammenligning eller utskiftning basert på likhet (ibid:198). Det kan hevdes at store deler av språket bygger på metaforen, vi sier gjerne at et bord har ben. Dette er i overført betydning, og er en såkalt død metafor. Døde metaforer har blitt tatt opp i språket som en naturlig del av dette. Berit von der Lippe forklarer metaforen som et bidrag til at vi kan oppleve en viss sammenheng i tilværelsen. Dette fordi metaforen konstruerer visse likheter for ting man mener å se (bordets ben), men disse er likheter vi konstruerer (v.d Lippe 2007:172-173). Metaforen er med andre ord skapt av mennesket for å øke vår forståelse av det abstrakte og det konkrete, metaforens legemliggjøring av ting gjør at vi forstår de letter. I tillegg hevder Berit von der Lippe at bruken av metaforen kan si noe om hvilken posisjon eller perspektiv en taler inntar i forhold til temaet han eller hun skal snakke om (ibid:172-173). I analysen vil man blant annet se eksempler på det jeg har kalt religionsretorikk, denne formen for retorikk kan si noe om talerens syn på det aktuelle temaet.

Metonymien bygger på en realforbindelse, det Kjeldsen definerer som kausal, romlig eller temporal sammenheng (Kjeldsen 2006:198). Et eksempel på en metonymi er hvis jeg sier at jeg hater bandet U2, dette betyr at jeg ikke liker sangene til U2. Metonymien bygger på det Kjeldsen definerer som et årsk-virkning-forhold, når jeg sier at jeg hater U2 trekker jeg fram produsenten av sangen som jeg ikke liker i stedet for å si at jeg ikke liker sangene (ibid:198).

Synekdoken kan, i følge Kjeldsen, oppfattes som en form for metonymi. Her er det dog snakk om mengde, gjerne videre/trangere mot hverandre (ibid:199). Et godt eksempel på en synekdoke kan være; Sex Pistols er skadelig for ungdommen – jeg mener her at punken er skadelig for ungdommen (noe jeg ikke gjør, dette er et eksempel).

Ironien handler om å si noe og mene noe annet, ofte betyr det gjerne det motsatte (ibid:200). La oss si at jeg sier følgende setning: «Siv Jensen er jammen i meg en flott politiker med potensiale til å bedre Norge». Dette er, for de som kjenner meg, er klart uttrykk for hvilken fare jeg mener Siv Jensen er for hele landet. Ironien deles gjerne inn i pragmatikkens såkalt ansiktbevarende- og ansiktstruende språkhandlinger (ibid:200). Den første av disse er en mild, kanskje vennlig, form for ironi. Det siste formen er særlig spottende, og man ønsker eksempelvis å svekke mottagerens ethos.

Figurene tar for seg den systematiske omformingen av uttrykket i flere ord eller i hele setninger (ibid:205). I følge Kjeldsen er det normalt å skille mellom to former for retoriske figurer, uttrykksfigurer og innholdsfigurer (ibid:205-206). Uttrykksfigurene deles gjerne inn i tre grupper, det hele avhenger om det er snakk om utelatelse, ombytting eller tilføyelse (ibid:206). Ved utelatelsen fjerner man, logisk nok, et ord fra den naturlige oppbygningen av setningen. Ombyttingen skjer ved å bytte plass på de logisk korrekte plasseringene av ord. Det siste punktet, tilføyelsen, skjer i følge Kjeldsen i form av gjentakelse av et bestemt ord.

Innholdsfigurene er, i følge Kjeldsen, ikke avhengig av ordenes plassering, lyd eller rytme (ibid:207). Et godt eksempel på en innholdsfigur er det retoriske spørsmålet, dette fordi det tvinger tilhøreren til å ta samme utgangspunkt som taleren (ibid:207).

Topoi og loci

Topi og loci betyr felles sted på henholdsvis gresk og latin (Kjeldsen 2006:151). I Kjeldsens bok skiller han mellom tre former for topoi. Dette er de strukturelle topoi som han definerer som mentale kart, lister eller skjemaer som en taler kan benytte for å finne materiale og argumenter. Formale topoi hevder han er en form for grunnleggende argumenter eller formelle tenkemåter som er basisen i konkrete argumenter. De siste han nevner er de innholdsmessige topoi som han definerer som forskjellige former for faste uttrykk, argumenter og tenkemåter (ibid:151-152). Nedenfor vil jeg gi en kort presentasjon av disse.

Strukturelle topoi er av Kjeldsen definert som mentale kart, eller steder, en taler benytter for å fine allmenne synspunkter og overbevisende argumenter (ibid:152). Strukturelle topoi fungerer, i følge Kjeldsen, som en bevisstgjøring av de steder i sinnet hvor argumentene finnes. Disse opptrer som lister eller spørreskjemaer, gjennom denne aktive og kontrollerte formen for søk finner taleren de beste argumentene for sin sak (ibid:153). Det som er særs interessant for denne oppgaven er det Kjeldsen kaller medietopoi. I følge Kjeldsen er den topoiske tenke- og spørremetoden en måte journalister jobber på. Hvordan finner man det relevante og interessante i den bestemte saken? Man benytter seg av mentale sjekklister eller spørreskjemaer. Man kan dermed definere nyhetskriteriene, også kjent som VISAK, som et journalistisk topoi (ibid:156).

De formale topoi handler om argumentets form, hvordan man på en best mulig måte bygger opp et argument (ibid:157). Kjeldsen beskriver det som:

Den formale dimensjonen i retorikkens lære om topoi minner om logikken og handler om hvordan man rasjonelt forbinder elementene i et argument (ibid:157).

Argumentasjonen bygger her på allmenne synspunkter eller grunnleggende premisser. Kjeldsen forklarer at den retoriske appellen i et gitt argument bygger på generelle verdier som tilhørerne deler (158-159). Aristoteles presenterte det som kan kalles for tre formale grunntopoi; mulig/ ikke mulig, har skjedd/vil skje og større/mindre (ibid:159). Poenget med de formale topoi er altså at noe kan representere noe annet og at man derigjennom kan trekke konklusjonen om at dette er gyldig for dette.

Som en følge av at de innholdsmessige topoi vant mest utbredelse i romertiden velger Kjeldsen å benevne de med det latinske navnet, loci communes (ibid:161). Siden jeg i denne oppgaven støtter meg mye til Kjeldsens bok vil også jeg benytte dette begrepet. Videre hevder Kjeldsen at man kan skille mellom minst tre grupper av loci communes. Dette er de såkalte fomaliske-, argumantative- og historiske og kulturelle loci communes (ibid:161).

Den første gruppen hevdes å utgjøre konvensjonelle uttrykk som blir brukt nærmest ordrett i bestemte situasjoner og plasser i en tale (ibid:161). Kjeldsen peker blant annet på det han kaller innledings- og avslutningsloci, et godt eksempel på dette er en avisartikkels overskrift og ingress. Som Kjeldsen sier det, man skal vinne tilhørernes velvilje, det er nettopp det de nevnte egenskaper skal gjøre med en leser av avisen (ibid:161). Man skal bli fristet til å lese mer, vi har tillit til det som står skrevet.

Den andre gruppen, argumentative loci communes, refereres til som faste grunnsynspunkter, ofte uttrykt som maksimer, senteser eller ordspråk (ibid:161). Disse argumenatative loci communes

brukes gjerne av taleren for å bevise eller motbevise noe, det er klart kjent ferdiglagete argumenter (ibid:163). Kjeldsen hevder at argumentaitve loci fungerer som premisser eller argumenter såfremt de de uttrykker felles delte synspunkter som deles med tilhørerne (ibid:164).

Den siste gruppen, historiske og kulturelle loci communes, blir definert som temaer og motiver som dominerer forskjellige samfunn i i ulike kulturelle og historiske perioder (ibid:161). Dette betyr altså argumenter som er særlig utbredt i en gitt kultur eller i gitte tidsaldere. Her henviser Kjeldsen til E.R. Curtius som trekker paralleller til Carl Gustav Jungs arketyper (ur-bilder) (ibid:166). Disse arketyperne, om de dominerer en kultur eller tidsalder, kan defineres som loci. Et viktig element som Kjeldsen peker på i forbindelse med med loci, er at alle loci kan møtes med et motstridende loci, det han kaller anti-loci (ibid:164). Kjeldsen hevder man kan si noe om et samfunns retoriske fundament ved å studere hvilke sider av antitetiske par av loci som brukes (ibid:167).

Retorikk i den moderne verden

Det er viktig å merke seg at deler av disse teoriene er utviklet for over 2000 år siden, en talers situasjon er svært annerledes i det moderne mediebildet enn den var for en taler i det romerske senatet. Kjeldsen skriver at det antikke utgangspunktet er både tett knyttet og langt fra vår tids praktiske utfoldelse av retorikken (Kjeldsen 2006:53). Ukritisk bruk av antikke termer på vår tids retoriske utfoldelse kan ende som det Kjeldsen betegner som malplassert oltidsgranskning (ibid:54). Med dette mener han at den praktiske utfoldelsen av vår tids retorikk har andre forutsetninger enn oldtidens, han eksemplifiserer dette ved å vise til at Aristoteles' talearter var tenkt til bestemte situasjoner (rettssaker også videre).

Kjeldsen henviser til Barry Brummetts forskning av retoriske dimensjoner i populærkulturen som avdekket to problemer i forholdet mellom de antikke retoriske teoriene og dagens forskning (ibid:54). For det første viser Brummett til oppfatningen av retorikk som begrenset til verbaltekster. Dette betyr altså tradisjonelle taler (ibid:54-55). Med dette mener Brummett at talen er en verbal offentlig ytring, basert på et hierarkisk forhold mellom tilhører og taler. Talen har også en markant start og slutt.

Det andre Brummett peker på er det som omtales som en paradoksal udemokratisk forbindelse mellom oppfatningen av retorikk som bestemte former for ytringer og tekster og en elitær utøving av maktforhold (ibid:55). Forutsetningen for et fungerende demokrati er altså at allmuen er i stand til praktiser den gode retorikken, kan de ikke det er retorikken udemokratisk.

Brummett hevder at det skjer mye retorisk i alt fra ungdommers klesstil, den hverdagslige samtale til programmer i fjernsynet, det er derfor viktig, hevder han, å skille mellom retorikk som manifestasjon og som funksjon (ibid:56). Dette fører altså til at man ved rhetorica studens bør undersøke hvilke retoriske funksjoner som blir utført eller utføres, noe denne oppgaven søker å bedrive (ibid:56). Til sist pekes det på viktigheten av at vi ikke nøyer oss med å se på retorikken som bestemte former for tekster, dette fordi vår tids retorikk ikke preges like mye av den verbale, redegjørende, avgrensede og hierarkiske teksten (ibid:56).

Kjeldsen går så videre til å peke på hva som er kjennetegnene ved den moderne kommunikasjonen. Det første han retter oppmerksomheten mot er at kommunikasjonen i dag er multimedial (ibid:56). Både i dag og på 1970-tallet ble det kommunisert i flere kanaler, fra aviser til radio og fjernsynet. Det neste Kjeldsen retter vår oppmerksomhet mot er at kommunikasjonen ikke alltid har noen konkret avsender (ibid:57). Dette eksemplifiserer han blant annet ved å peke på at på fjernsyns- og radioprogrammer sjelden er skapt av en bestemt avsender med en bestemt intensjon. Det er ikke alltid lett å avdekke hvem som er den egentlige avsenderen av et budskap i en avistekst, er det journalisten, intervjuobjektet, avisen eller storsamfunnet? Dette kan man knytte opp til Kjeldsens tredje punkt, kommunikasjonen i vår tid er ikke alltid hensiktsbestemt eller intensjonell i tradisjonell retorisk forstand (ibid:57).

Videre hevder Kjeldsen at dagens kommunikasjon er preget av det han kaller flow og at den er mosaisk (ibid:57). Med dette mener han at kommunikasjonen finner flere former og uttrykkes i en rekke forskjellige medier. Både produksjon og resepsjon av vår tids kommunikasjon og retorikk er derfor preget av det Kjeldsen kaller bricolage. I denne bricolagen kombinerer man de uttrykk som er til rådighet, og derved skaper nye, sammensatte uttrykk og ytringer (ibid:58). Dette kan igjen sees i at visse tekster er preget av intertekstualitet, tekstene kan henvise og bruke hverandre i det uendelig (ibid:58). Dette ser vi gjerne ved at vi eksempelvis i møte med nyheter blir presentert deler av en helet og gjennom disse delene mener å kjenne helheten.

Av andre ting det er nyttig å merke seg ved vår tids kommunikasjon henviser Kjeldsen til Herbert Marsahall McLuhan som påstod at nye medier som inntar en dominerende plass i den menneskelige kommunikasjonen vil ender menneskene måter å tenke, tale og handle på (ibid:60). Kjeldsen går dypere inn i hvordan de teknologiske endringene i mediene har endret vår tids offentlige retorikk. Han trekker frem tre effekter som har påvirket den offentlige retorikken. Dette er det han kaller intimisering og ethos-orientering, noe som betyr at tilhørerne har kommet nærmer taleren (ibid:60-63). De er nære oss i fjernsynet, vi har sett hjemme hos reportasjene og

journalistene er interessert i å fremheve personlige karaktertrekk. Videre peker Kjeldsen på det han betegner som visuell og auditiv orientering (ibid:63-65). Dette er dog ikke det mest interessante i forhold til denne oppgaven. Det er allikevel verdt å merke seg noe ved det visuelle, hvilken rolle spilte bildene av punkeren i avisene? Dette kommer jeg ikke inn på i denne oppgaven, det får noen andre ta seg av i en annen oppgave. Til sist snakker Kjeldsen om fragmenteringen, fokuset på den slående og erindringsverdige frasen (ibid:66-68). I et stadig trangere og hurtigere mediebilde vil det være en kamp om å få kommunisert, har man nettopp den gode frasen har man en litt større sjanse for å bli hørt og, kanskje ikke minst, bli husket.

Autentisitets-retorikk kontra autoritets-retorikk

Som nevnt i oppgavens problemstilling ønsker jeg å se nærmere på bruken av det jeg har valgt å kalle autentisitets-retorikk og autoritets-retorikk. Disse begrepene, slik de står nå kan virke noe flyktige. Jeg vil derfor gi en avklaring på hva som faktisk menes med de enkelte begrepene.

I bokmålsordboka på Universitetet i Oslos hjemmesider defineres begrepet autentisitet som «der å være autentisk, ekte» (UiO 2010). Autentisitets-retorikk definerer jeg derfor som språk som henviser til at noe er mer ekte enn noe annet. Som vist ovenfor er begrepet autentisitet nært knyttet til rock, dette er en måte å signalisere at man ikke er et falskt produkt.

Autentisitets-retorikk blir derfor retorikk som blant annet henviser til artistenes autentisitet. Med dette menes det at artistene er mer ekte enn sine samtidige motsattser. Dette gjelder også for henvisninger til egen (sub)kultur. Frith er svært opptatt av skille mellom teknologi og autentisitet. I denne oppgaven er det ikke nødvendigvis skille mellom det autentiske og teknologi som er interessant, men heller skille mellom musikk og kultur.

Det jeg med andre ord ønsker å avdekke i denne oppgaven er om punkerne, eller andre, ser på punken som mer autentisk enn sin samtidige musikk og kultur. Dette vil jeg undersøke ved å se nærmere på enkelte tekster, finner vi henvisninger som kan knyttes til begrepet autentisitet?

Autoritets-retorikk er et begrep som er mer komplekst å definere. Opprinnelig arbeidet jeg ut fra begrepet mainstream. Jeg ønsket dog å finne et godt norsk ord, og dette har ikke vært lett. I denne oppgaven blir dermed begrepet mainstream oversatt til autoritets-retorikk, men det er et utvidet autoritetsbegrep.

UiOs ordbok definerer autoritet for det første som ”makt, myndighet; faglig innsikt, sakkunnskap - bøye seg for farens a- / tale med a-” og for det andre som ”person, institusjon med *autoritet (1) være en a- på et område” (UiO 2010). Jeg vil modifisere denne definisjonen slik at

begrepet passer denne oppgaven. For å være helt konkret definerer jeg autoritets-retorikk som referer til person, gruppe eller institusjon som refererer til sin egen og det beståendes riktighet.

Det utvidede autoritets-begrepet viser her til all kommunikasjon som stiller seg i et motsatt forhold til autentisitetets-retorikken. Jeg er her på jakt etter retorikk som motstrider punkens hevdelser på autentisitet, retorikk som avviser punken som autentisk. I tillegg er det retorikk som fremhever andre enn punken som bedre alternativer.

Kairos og den retoriske situasjonen

Fra antikken har man i retorikken tatt i bruk det greske ordet kairos for å beskrive det rette øyeblikket for å si noe. Kjeldsen skriver i sin bok at kairos også er de retoriske mulighetene som finnes i den bestemte situasjonen (Kjeldsen 2006:69). Kairos er altså en situasjonell anledning som gir taleren en mulighet til å fremme sin sak, samtidig som kairos er talerens mulighet til å vise hvor dyktig han eller hun er til å tale (ibid:70). Øyvind Andresen skriver i sin artikkel, *Rette ord i rette tid – Kairos i klassisk retorik* (1997), at det som muligens er den beste beskrivelsen av kairos er ordet situasjon, anledning eller høve (Andersen 1997:22).

Et annet viktig element i forhold til kairos er at det som sies er passende. Kjeldsen henviser her til Sokrates som setter to viktige elementer for den gode retorikken. Det første er fornemmelsen for øyeblikket til å tale, det andre er at det som sies er passende i forhold til situasjonen og dens elementer (Kjeldsen 2006:70).

Det passende betegnes som aptum, som betyr nettopp det som passer seg. Kjeldsen hevder at man kan skille mellom to former for passende retorikk. Det må på den ene siden være et passende forhold mellom taleren og talen på den ene siden og emnet, tilhørerne og talesituasjonen på den andre – Kjeldsen betegner dette som indre og ytre aptum (ibid:71).

Det ytre aptum innebærer at en retorisk ytring er sømmelig og formålstjenlig. Kjeldsen henviser til Ciceros fem konstanter i den retoriske talesituasjonen, talen, talestilen, saken, tilhørerne og de konkrete omstendigheter (ibid:71-72). Hvis disse elementene er samstemte, altså det som sies er passende, vil tilhørerne ikke merke noe (ibid:73).

Internt aptum handler om avstemtheten og harmonien mellom talens forskjellige bestanddeler, med andre ord må saken passe til tankene og argumentene (ibid:75). Kjeldsen henviser nok en gang til Cicero, de elementene som utgjør indre aptum er de samme som den klassiske retoriske forarbeidsfasen (presentert tidligere i teksten) (ibid:75).

Kjeldsen sier at aptum handler om to ting, på den ene siden må kommunikasjonen være formålstjenlig og effektiv. På den andre siden sier Kjeldsen at taleren, hvis han skal oppnå aptum, må respekter og aksepter samfunnets normer, konvensjoner og idealer – han eller hun må tenke på hva som er moralsk passende (ibid:78).

I 1968 skrev Loyd F. Bitzer det som i dag regnes som en klassiker i moderne retorisk teori. Hans artikkel *The Rethorical Situation* (Den retoriske situasjon) handler om, som den selv sier, den retoriske situasjonen, konteksten for tale. I 1997 ble denne artikkelen oversatt og presentert av Jens E. Kjeldsen i *Rethoricha Scandinavica* nr.3. Nedenfor vil jeg presenter den retoriske situasjonen slik den er tolket av Bitzer.

Et påtrengende problem kan være så mangt skriver Kjeldsen i sin innledende kommentar til Bitzers artikkel, men så lenge de kan endres med tale eller tekst er de retoriske (Kjeldsen 1997:6). Kjeldsen hevder at Bitzers teori ble beskyldt for å ta fra taleren sitt etiske ansvar, det var jo situasjonen som formet hans tale ikke taleren selv (ibid:6). Samtidig banet teorien om den retoriske situasjonen veien for det som kalles retorisk generanalyse, hevder Kjeldsen (ibid:6). Edwin Black var den første som brukte generanalyse i retorisk sammenheng. Både Black og Bitzer bygger på den klassiske retorikkens fundament, men de fokuserer på de overordnede pragmatiske, offentlige og politiske aspekter som har relevans for samtiden (ibid:6-7).

Arthur B. Miller kritiserte Bitzer og hans teori for å være deterministisk, Miller mente at taleren hadde større frihet enn det situasjonen sier (ibid:7). En annen som var særs kritisk til Bitzer, i følge Kjeldsen, var Richard D. Vatz. Han mente at retorikken bestemmer over situasjon og ikke motsatt (ibid:7). I motsetning til Bitzer hevder Vatz at taleren står uavhengig av situasjonen, han har kontrollen over denne.

Bitzer sier selv at han med artikkelen søker å forstå beskaffenheten av de kontekster hvor taleren og skribenten skaper retoriske diskurser (Bitzer [1968] 1997:9). Den retoriske situasjonen skaper den retoriske diskursen hevder Bitzer, altså er det situasjonen som er utslagsgivende for den retoriske diskursen (ibid:9). I følge Bitzer er det ingen retoriske teorier som har behandlet den retoriske situasjonen helt konkret, dog henviser han til Aristoteles. Han innfører overveielse av situasjonen via talegenerene, men han behandler ikke selve situasjonen (ibid:10). Retorikken er situasjonell, hevder Bitzer, i den forstand at den får sine egenskaper fra den historiske perioden og den situasjonen den utfolder seg i (ibid:10). I tillegg fastsetter denne tilnærmingen at et retorisk produkt av situasjonen er pragmatisk, det skal skape forandring (ibid:10). Det avgjørende her er at den enkelte retoriske diskurs oppstår fordi noen bestemte forhold eller en bestemt situasjon innbyr

til at noe sies (ibid:10). For å forklare dette henviser Bitzer til Malinowskis observasjon av en gruppe fiskere (ibid:11). Poenget med denne historien er at den illustrerer hvorledes en bestemt situasjon (fisking i båten) fordrer at bestemte ting sies (ordrene fra fiskesjefen).

Bitzer sier at man bør betrakte den retoriske situasjonen som en naturlig kontekst av personer, hendelser, gjenstander, relasjoner og det han kaller et påtrengende problem som inviterer, nesten sågar, krever tale (ibid:11). Nettopp dette påtrengende problem er essensielt for den retoriske situasjonen. Bitzer hevder at man kan se på situasjonen som så kontrollerende for det som sies at den er selve grunnlaget for retorisk aktivitet (ibid:12). Situasjonen krever altså tale, taleren må benytte seg av muligheten.

Bitzer oppsummerer det han mener med at retorikken er situasjonell ved å henvide til syv avgjørende elementer. For det første oppstår den retoriske diskursen en respons på en situasjon. For det andre får talen retorisk betydning ut fra situasjonen. For det tredje må det eksistere en retorisk situasjon, den betinger den retoriske diskursen. Det fjerde Bitzer peker på er at mange spørsmål og problemer forblir uløste. For det femte er en situasjon retorisk hvis den inviterer til tale som igjen skaper forandring. Det sjette Bitzer henleder vår oppmerksomhet mot er at den retoriske diskursen må være en passende respons på situasjonen. Det siste Bitzer peker på er at situasjonen kontrollerer retorikken på samme måte som spørsmålet kontrollerer svaret og problemet kontrollerer løsningen (ibid:12).

Det viktigste med den retoriske situasjonen er altså at den består av tidligere nevnte elementer som utgjør det påtrengende problemet, som helt eller delvis kan løses ved hjelp av passende retorikk som igjen fører til menneskelige beslutninger eller handlinger som avhjelper det påtrengende problemet (ibid:12).

Den retoriske situasjonen, skriver Bitzer, har tre konstituerende elementer. Det første kaller han det påtrengende problem (exigence). Det andre er publikum (audience) og det tredje er de tvingende omstendigheter (constraints). I Kjeldsens bok behandler også den retoriske situasjonen, og her betegner han tvingende omstendigheter som retoriske vilkår. Jeg vil derfor, i selve analysen, benytte dette begrepet siden jeg støtter meg mye til Kjeldsen i utgangspunktet (Kjeldsen 2006:86-87). Disse to siste henger sammen og beskrives som de som skal føres til beslutning og handling (audience) og de faktorene som påvirker taleren og som er gjeldende overfor publikum (constraints) (Bitzer [1968] 1997:12). Nedenfor vil jeg gi en kort presentasjon av disse elementene.

Det påtrengende problem beskrives som en ufullkommenhet som presser seg på. For at noe skal kunne defineres som et retorisk påtrengende problem er det avhengig av at det kan endres eller

bedres ved hjelp av tale (ibid:12).

Bitzer skriver videre at det i enhver retorisk situasjon er minst ett kontrollerende problem som fungerer som det organiserende prinsippet. Dette handler om hvem som er publikum og hvilken forandring man skal oppnå (ibid:13). Dette betyr at publikum, og målet med talen er fastsatt av det påtrengende problemet.

Det andre konstituerende problemet i den retoriske situasjon er som vi har sett, publikum (ibid:13). Det retoriske publikum er ikke hvem som helst, de utgjøres av de som kan påvirkes av talen og som har mulighet til å skape endring. Bitzer sier at publikumet må være i stand til å formidle den forandringen som taleren ønsker å oppnå (ibid:13).

Det siste konstituerende elementet er de tvingende omstendighetene (de retoriske vilkår). Disse utgjøres av de personer, hendelser, gjenstander og relasjoner som er en del av situasjonen fordi de har makten til å løse det påtrengende problemet (ibid:13). Bitzer deler de tvingende omstendigheter inn i to hovedtyper. Det første er de som stammer fra eller styres av taleren og hans metode. Det andre er de situasjonsbunnede omstendigheter som kan være virksomme (ibid:13).

Disse tre konstituerende elementer, skriver Bitzer, innebefatter alt relevant for den retoriske situasjon. Når taleren, invitert av situasjonen, skaper og fremfører sin diskurs, så blir både han selv og hans tale nye konstituerende elementer (ibid:14).

Den retoriske situasjonen har i følge Kjeldsen fire mulige stadier, opprinnelse, modenhet, forringelse og oppløsning (Kjeldsen 2006:90). Nedenfor vil jeg gjøre rede for den retoriske situasjonens livssyklus slik Kjeldsen presenterer den.

Den retoriske situasjonens opprinnelse begynner med et påtrengende problem, men trenger også et publikum og retoriske vilkår. Taleren må gjøre publikum oppmerksom på situasjonen (ibid:90). Hvis man har en situasjon som fyller kravene til et retorisk problem, kan en taler gripe situasjonen å søke å vinne fram med sine meninger ved å gjøre publikum oppmerksomme på problemet.

Modenheten inntreffer når de tre konstituerende elementene er til stede i situasjonen. Det er ved dette stadiet det er mulig for taleren å påvirke publikumet i en bestemt retning (ibid:90). Når taleren har vunnet publikums oppmerksomhet om problemet, kan han eller hun legge fra sine argumenter.

Forringelse finner sted når et påtrengende problemet blir vanskelig å løse, påvirke eller endre (ibid:91). Når en sak er fersk, ny og spennende er det lettere å påvirke publikumet. Etter hvert

som en sak skrider frem blir tilhørerne og partene i saken mer rigide i sine meninger og holdninger, og det blir vanskeligere for en taler å vinne frem med sitt standpunkt.

Oppløsning på den retoriske situasjonens livssyklus kommer når situasjonen helt eller delvis ikke kan løses retorisk (ibid:91). Når den retoriske situasjonen har blitt så fastlåst at man ikke lenger kan påvirke med taler, eller den aktuelle saken har fått en fysisk løsning, opphører den retoriske situasjonen.

Det som er interessant å merke seg ved kairos og den retoriske situasjonen er at de, i følge Kjeldsen, av mange betegnes som hverandres motstykker (ibid:80). Der kairos inviterer en taler til å handle formelig tvinger Bitzers retoriske situasjon taleren til en bestemt form for retorisk ytring (ibid:80).

Kapitel 3

Metode

Medievitenskapen er en svært tverrfaglig, og ung, forskningstradisjon. Som en følge av kompleksiteten av feltets forskjellige interesser forholder medievitenskapen seg til både kvalitativ og kvantitative metoder. Det hele avhenger av forskningsspørsmålets fokus. Denne oppgaven hviler på den kvalitative forsknings- og metodetradisjonen. Dette gjenspeiles i oppgavens problemstilling. Arbeidet med valg av analysemateriale har vært en lang og tidkrevende prosess. Dette henger blant annet sammen med at problemstillingen for oppgaven har blitt endret og modifisert flere ganger i løpet av arbeidet med oppgaven. Etter hvert som den endelige problemstillingen kom på plass ble det også lettere å finne hensiktsmessig materiale til analysen. I tillegg er det viktig å merke seg at en masteroppgave er et tidsbegrenset arbeid utført av en student. Det vil derfor foreligge en rekke økonomiske og tidsmessige begrensinger for arbeidet. Jeg føler dog at det endelige analysematerialet på en tilfredsstillende måte kan bidra til å løse problemstillingen.

Kvalitativ metode

Hvordan kan man på en best mulig måte vise eventuelle endringer i mediers retorikkbruk i tekster om punk? Jeg fant det mest hensiktsmessig å benytte en kvalitativ tilnærming. Formålet i oppgavens problemstilling er å kartlegge og tolke meningsinnhold og sosiale prosesser. Analysen av dataene foregår gjennom tekstanalyse (Gripsrud, Olsson, Silkoset 2006:37).

I sosial konstruktivismen blir betydningen av det subjektive gjort til det sentrale, virkeligheten er skapt av menneskets måte å oppfatte virkeligheten på (ibid:32). I denne oppgaven er det nettopp dette som er sentralt. Virkeligheten skapes av aktørene som er en del av studien, punkerne og media skaper sin oppfattelse av hverandre gjennom språket og sosiale handlinger. Klaus Bruhn Jensen hevder at det finnes tre distinkte elementer innenfor kontemporære kvalitative studier (Jensen 2002:236). For det første henviser Jensen til sammenhengen mellom mening og handling. Dette så vi også hos Gripsrud et.al, oppgavens formål er nettopp å avdekke sammenhengen mellom mening og handling. Det neste punktet handler om forskerens forhold til det som studeres, han eller hun bør ha en naturlig forståelse, eller deltagelse, innenfor feltet som undersøkes. Som student innenfor medievitenskap er det helt naturlig å se nærmere på mediens rolle i forhold til en kulturs konstituering (en kultur jeg må innrømme å være en del av). Det tredje punktet Jensen fremhever er forskerens rolle som et fortolkende subjekt, forskeren er en fortolker av de data han samler inn (ibid:236). Dette punktet vil jeg kommenter flere ganger i løpet av de neste

sidene, i korthet handler dette reliabilitet.

Jensen viser videre til at det innenfor kvalitativ forskningstradisjon er vanlig å finne snarer enn å lage data (ibid:243). Dette kan være alt fra dokumenter fysiske ting, symboler eller tekster (jmf utvidet tekstbegrep). Jeg har, på bakgrunn av oppgavens problemstilling og teori funnet materiale jeg mener er hensiktsmessig.

Som enhver annen form for forskning, er også den kvalitative forskningen underlagt målene om etterprøvbarhet. Ethvert element, prosedyre og steg i arbeidet må være klart, dokumentert og begrunnet (ibid:245). Nedenfor vil jeg gjøre nettopp dette, ikke bare vil det rettferdiggjøre min forskning, det vil også kunne underbygge min analyse og konklusjon.

Historisk undersøkelse

I Bruce L. Bergs bok *Qualitative Research Methods for the Social Sciences* (2007) defineres historisk forskning, som en undersøkelse av deler av historien (Berg 2007:264). I denne oppgaven har jeg gjort det klart at jeg ønsker å studere mediernes forhold til punken i perioden 1977 til 1980. En historisk undersøkelse er, i følge Berg, en metode for å avdekke, fra forskjellige kilder, hva som skjedde under en bestemt periode. Den er dog ikke bare faktasentret, man søker å finne teoretiske forklaringer på historiske hendelser (ibid:264). Sagt på en annen måte historisk forskning søker å på en systematisk måte å forklare komplekse nyanser, menneskene, meninger, hendelser og ideer fra fortiden som har hatt en påvirkning på nåtiden (ibid:265). Et av poengene med historiske analyser av sosiale hendelser, tradisjoner og forhold er at det kan skape forståelse for nåværende forhold (ibid:265).

Historisk forskning involverer, i følge Berg, en prosess som undersøker hendelser eller kombinasjoner av hendelser for å avdekke beretninger om hva som har skjedde (ibid: 265). Det viktigste ved historisk forskning er innhenting og analysen av data, disse er kilden til forståelsen av historien (ibid:267). Berg hevder at historiske undersøkelser er gjennomført på bakgrunn av en eller flere grunner: for å avdekke det ukjente, for å svare på spørsmål, for å avdekke forhold eller implikasjoner på nåtidige forhold eller for å avdekke aktiviteter og oppnåelser av individer, grupper, institusjoner og for å gi økt forståelse av menneskelig kultur (ibid:267).

Når man gjennomfører en historisk undersøkelse må man utvise forsiktighet slik at man ikke pådytter en samtidig forståelse av ting når man vurderer informasjon fra fortiden (ibid:267). Man må med andre ord ta høyde for den historiske periodens normer og regler.

Kildene, eller dataen om du vil, i en historisk undersøkelse betegnes gjerne som enten en primær eller sekundær kilde (ibid:268-269). I selve analysen vil jeg i denne oppgaven benytte meg

av primære kilder, tekster som kan verifiseres til å stamme fra den gitte historiske perioden, kilden er troverdig. Avisartiklene er hentet fra National Biblioteket i Oslo og fanzinene er skaffet til veie av Trygve Mathiesen. I gjennomgangen av punken, oppgavens korpus, er det benyttet en rekke sekundære kilder, disse kan dog antas å være troverdige.

Empiri

Hensikten med denne oppgaven er å studere retoriske endringer i mediers omtale av punk. Som tidligere vist er punk både et musikalsk uttrykk og en subkultur. Det å avdekke endringer om dette fenomenet i medier gjennom 30 år er en så å si umulig oppgave. Tatt i betraktning at dette er en masteroppgave har det vært nødvendig å begrense empirien. Nedenfor vil jeg redegjøre for dataen som innhentet og hvordan den er behandlet for på en best mulig måte besvare oppgavens problemstilling.

Utvalgte hendelser i et begrenset tidsrom

Min opprinnelige ide var å kun forholde meg til Sex Pistols, men arbeidet med oppgaven viste at dette ville bli for snevert. Samtidig ville det bli alt for omfattende å ta for seg punkens 30-årige historie. Jeg bestemte meg derfor å ta utgangspunkt i Trygve Mathiesens bok for inspirasjon. Boken forholder seg til norsk punk i perioden 1977 til 1980. Han beskriver hvordan punken gjorde sitt inntog i Norge og hvordan den utviklet seg fram til 1980. Hvorfor stopper han her? Forsvinner punken ut i intet etter 1980 eller er utviklingen etter dette rett og slett uinteressant?

Mathiesen hevder at punken, ikke bare som mote, men som kultur og musikalsk uttrykk stagnerte rundt 1979/80. Han hevder at Sid Vicious' ikonstatus ble en lettfattelig ide om hva punk skulle være. Det han kaller hardcore-punkerne adopterte tabloidpressens bilde av punk. Mathiesen hevder at den opprinnelige ideen og ideologien til punk dermed hadde stagnert, den hadde blitt kooptert (Mathiesen 2007:316-317).

På bakgrunn av Mathiesens antagelse valgte jeg derfor å forholde meg til medieoppslag i perioden 1977 til 1980. Dette er perioden hvor punken er et forholdsvis nytt fenomen, og den er ikke konstituert i det offentlige rom. Punk er noe man i offentlighetens interesse må avklare, forklare og ta et standpunkt til.

I denne treårsperioden ble det skrevet mangt og meget om punk. Dagspressen, musikkpressen, universitetspressen, partiaviser og punkernes egne media, fanziner, skrev om punk, hva det var og hva det kom av. På bakgrunn av dette mangfoldet av interesse valgte jeg å fokusere på konkrete hendelser som kunne fremstå som viktige i den offentlige formingen av begrepet punk.

Nok en gang valgte jeg å kikke nærmere på Mathiesens bok. Jeg ønsket å se om det kunne være noen enkelthendelser som kunne bidra til å besvare oppgavens problemstilling. Etter å ha saumfart boken har jeg kommet fram til følgende hendelser der det har blitt skrevet og ment noe om punk:

- Norges møte med punk og Sex Pistols (1977)
- Safety Pin Club og Hard Rock Kafé (1978)
- Punken som prototype og klisjé? (1979 til 1980)

I utgangspunktet gir kanskje ikke disse punktene spesielt stor mening, bortsett fra at jeg har definert de som avgrensede hendelser. Nedenfor vil jeg gjøre rede for hvilke kilder jeg har valgt for å se på disse hendelsene, det vil forhåpentlig avklare valget.

Den utvalgte dataen

Arbeidet med kildene har gått mye fram og tilbake. Dette henger sammen med utfordringene jeg møtte i forhold til å begrense empirien samt arbeidet med problemstillingen. Som nevnt ovenfor valgte jeg til slutt å avgrense oppgaven til et gitt tidsrom og noen konkrete hendelser.

Jeg valgte til slutt å benytte en rekke forskjellige aviser og fanziner som omtaler de de nevnte hendelsen. Jeg valgte å se på tekster fra Adresseavisen, Dagbladet, Klassekampen, Universitas og Verdens Gang (heretter VG). I tillegg har jeg sett på tekster fra en rekke fanziner som City Rockers, Punk-tum, Rockefilla, Rockefort og Ztritzpiker.

Disse er valgt fordi de skriver om de konkrete hendelsene. Det har dog vært vanskelig å finne de samme mediernes dekning av de samme hendelsene hver gang. Dette har blant annet å gjøre med at mange av fanzinen hadde en kort levetid og når en fanzine skrev om Sex Pistols sin konsert i Oslo var det ikke sikkert at denne eksisterte når Safety Pin Club ble opprettet. Miljøet rundt fanzinene var dog forholdsvis lite så det er en form for kontinuitet i forhold til hvem som skriver.

I analysene vil det komme klart frem hvilken avis eller fanzine det til enhver tid er snakk om. Som en følge av at det er et stort og variert materiale ser jeg ingen grunn til å ramse opp alle her. Dette er tydelig i analysene og i litteraturlisten.

Andre metodiske bemerkninger

Validitet og reliabilitet

Validitet handler om hvor godt man måler det man har til hensikt å måle (Gripsrud, Olsson og Silkost 2006:72). Sagt med andre ord, svarer jeg på det problemstillingen spør om? Oppgavens

formål er jo å avdekke eventuelle endringer i retorikken i medias omtale av punk. Dataen er valgt med bakgrunn i problemstillingen samt teorien. Et problem man kan støte på er om dataen gir en skjev framstilling av den faktiske retorikken i media. Utvalget er basert på datoer og artikler presentert i Mathiesens bok, og det ikke nødvendigvis slik at disse artiklene er representative for mediernes omtale. Jeg føler dog at jeg i mine søken etter data, blant annet i mine søk i Ateks og gjennomgang av mikrofilm, ikke kunne oppdage noen skjevhet.

Reliabilitet handler om i hvor stor grad man kan stole på at resultatet er pålitelig (ibid:73). Dette forholder seg til etterpørvbarheten av studien. Som tidligere nevnt kritiseres kvalitativ forskning for tilbøyeligheten til å bli påvirket av forskeren selv. Basert på valget av retorisk teori samt redegjørelsen for framgang i dette metodekapittelet skulle det være mulig for andre å gjennomføre den samme undersøkelsen og oppnå et tilnærmet likt resultat.

Offentligheten

Som den observante leser merket seg har jeg i dette kapitlet flere ganger referert til offentligheten. Nettopp dette begrepet er viktig i denne oppgaven fordi kommunikasjonen nettopp forgår i offentligheten. Nedenfor vil jeg gi en kort definisjon av hva som menes med offentligheten i denne oppgaven.

Hvis noe er av interesse for allmennheten dekkes dette i norske medier. Deres oppgave er jo å opplyse folket, bidra til kritisk tenking om samfunnets utvikling. Denne ideen om medias rolle som samfunnets vaktbikkje er allment kjent og akseptert. Eller for å si det på en annen måte er det norske demokratiet og den vestlige demokratiforståelsen betinget av en fri og uavhengig presse. Offentligheten er grunnleggende for det liberale og kapitalistiske demokratiet (Gripsrud 2006:231). Offentligheten er det ”rom” der mennesker utveksler og innhenter ideer og meninger og skiller seg fra den private og intime sfære. Offentlighetens rolle og funksjon er «å være et sted der borgernes ønsker og meninger kommer til uttrykk i dertil egnede organer» (ibid:232).

Framveksten av det vi kaller offentligheten er behørig dekket i Jürgen Habermas’ doktoravhandling; *Borgerlig Offentlighet* (1961). Habermas hevder at den klassiske borgerlige offentligheten var et resultat av industrialiseringen og framveksten av kapitalismen (ibid:232). I den norske utgaven av *Borgerlig Offentlighet* fra 2002 skriver Helge Høybråten:

Den klassiske borgerlige offentligheten var begrenset (...) til de som kunne leve av sin egen eiendom. Ideologisk kunne dette forsvares ved et krav om rasjonalitet eller fornuftighet hos de som stemte ved valg, noe man igjen antok hang sammen med det å ”være sin egen herre”

økonomisk, ikke være lønnsarbeider. (Høybråten 2002:XII)

Som sitatet viser kan borgerskapet rettferdiggjøre sammenkoblingen mellom deltagelse i offentligheten med kapitalisme. Berit von der Lippe hevder at den offentlige debatten skulle fungere normgivende og kritisk overfor staten og samfunnet (v.d Lippe 1995:108). Som tidligere nevnt ser vi i dag en naturlig kobling mellom markedsideologi og demokrati. Jostein Gripsrud hevder dette og slår fast at ”de normative ideene i den klassiske offentligheten fortsatt lever som en slags ideell målestokk for hvordan offentligheten og mediene skal fungere i et demokrati” (Gripsrud 2006:235).

Idealene i den klassiske borgerlige offentligheten lever i beste velgående den dag i dag. Tanken om frie menneskers like tilgang til å delta i den offentlige debatten i det demokratiske Norge er tydelig i norske medier. Blant annet finner vi i Norsk Presseforbunds redegjørelse for hva god presseetikk er argumenter for at pressen skal, og kan, rette kritikk mot offentlige handlinger, institusjoner og personer (NP 2006:2). Dette gir et uttrykk for at de har et ansvar ovenfor alle borgere, gi de mulighet til å danne seg meninger.

Dagens offentlighet, og også 1970-tallets, er dog noe annerledes enn den idealoffentligheten Habermas beskriver i den tidlige industrialiseringen. Framveksten av en arbeiderklasse vanskeliggjorde hele ideen om et samfunn bestående utelukkende av kapitalister. Dette er et av Habermas’ hovedpoenger i *Borgerlig Offentlighet, offentlighetens strukturforandring*. Når arbeiderklassen får sine representanter inn i de parlamentariske forsamlinger var disse representanter for nettopp arbeiderklassen og dens interesser. Det kan dermed hevdes at offentligheten ble en arena for strid og kompromisser mellom ikke-offentlige definerte interesser (Gripsrud 2006:239).

Som en følge av denne strukturendringen i offentligheten blir ideer om «allmennviljen» og «det allmenne vel» straks mer problematisk når reelle, dyptliggende sosiale konflikter kom direkte til uttrykk. Det nye målet i offentligheten ble akseptable kompromisser som gjaldt fordeling av makt og resurser (ibid:240). Offentlighetens forfall illustreres best av det som populært kalles tabloidisering. Mediene konkurrerer nå om å selge seg, det som selger er underholdende stoff. Også det som skal bidra i samfunnsdebatten blir solgt som underholdning (ibid:240). For den offentlige debatt blir dette et problem da mediene henvender seg til publikum som konsumenter, ikke som kritisk tenkende borgere (ibid: 240)

Som en følge av dette er ikke lenger offentligheten en arena der meninger dannes, men den er en arena der meninger og makt demonstreres. Dette skjer dog først etter at de med makten har blitt ening på bakrommet. Dette beskriver, i følge Gripsrud, det Habermas kaller en reføydalisert

offentlighet (ibid:242). Vi, borgerne, er ikke lenger deltagere i offentligheten, makthaverne har igjen kontroll over det offentlige rom. Reføydaliseringen av offentligheten bidrar også til nedbrytningen av grensene mellom offentligheten og intimsfæren (ibid:243). Dette intimitetstyranniet ser vi klart ved at man til stadighet skal vite mer og mer om offentlige personers private liv, Se & Hørs reportasjer om hjemme-hos en politiker er et godt eksempel på dette. Berit von der Lippe beskriver dette som at sosialsfæren blir mer og mer offentlig, og intimsfæren har blitt mer og mer intim. Det har skjedd en overgang fra det resonerende til det konsumerende publikum (v.d Lippe 1995:108-109).

Artiklene – nyhetsartikkelen

Jeg har i valgt å ta utgangspunkt det man løst kan definere som nyhetsartikler fra avisene. Mange nyhetsartikler bærer preg av det såkalte *referent idealet* (Østlyngen og Øvrebø 2005:53). Her er journalistens rolle preget av å formidle hendelsene fra et objektivt og nøytralt ståsted. Journalisten skal søke å fremme alle partenes ståsted. Virkeligheten skal presenteres så korrekt og riktig som mulig. Dette er helt i tråd med den tradisjonelle ideen innenfor offentligheten og demokratiet, problemet er muligens at dette kun er et ideale?

Martin Eide og Gudmund Hernes peker i sin bok *Død og Pine* på det de har kalt «medienes helsedrama» (Østlyngen og Øvrebø 2005:83) Her har de funnet flere av melodramaets kjennetegn i medietekster. De peker blant annet på tendensen til å presentere helter, skurker og offer i sine artikler. En slik tilnærming bryter med det som er nevnt i foregående avsnitt. En dramaturgisk tilnærming på mediestoffet vil naturlig nok skape bilder som ikke nødvendigvis er sanne.

Dette ser vi også hos journalistene som jobber ut fra de såkalte VISAK-kriteriene. I disse er det blant annet indirekte fokus på kjendiseri og personifisering, og det kan se ut til at journalister jobber, noe ubevisst, ut fra dette. Disse kriteriene kan dermed skape skjevhet i både nyheten og sakene som kommer frem. Francis Sejersted peker på dette når han trekker fram den potensielle utviklingen av såkalt ”journalisme”. Utviklingen av en journalistisk diskurs legger føringer for hva som skal bringes frem, og hvordan det skal bringes frem, noe som kan skape systematisk skjevhet i det vi får vite (Sejersted 2004:29-30). Hvis forfatteren, altså journalisten, av nyhetsartikkelen kjenner disse utfordringene kan vedkommende stå sterkere rustet til å fylle referentidealet, som er i tråd med den klassiske offentlighetens idealer.

Avisene

Norsk presse har tradisjonelt hatt tilknytning til norske politiske partier. Denne oppgavens aviser har alle, med unntak av én, hatt tilknytning til de tradisjonell borgerlig og liberale partiene Venstre

(Dagbladet) og Høyre (Adresseavisen, Aftenposten og VG). Klassekampen, som er den siste avisen, kan her knyttes opp til det som Negt og Kluge kaller deloffentligheter (for definisjon se nedenfor). I 1977 var Klassekampen avisa til AKP-ml, et partipolitisk organ i kampen for arbeiderklassens revolusjonære mål.

Aftenposten ble grunnlagt av Christian Schibsted i 1860 og var i begynnelsen et politisk uavhengig annonse og nyhetsblad. Fra slutten av 1880-tallet fikk den et mer konservativt preg, noe som trolig kan sees i sammenheng med stiftelsen av partiet Høyre (Store norske leksikon 2009). I følge Hans Fredrik Dahl har avisen alltid hatt tette bånd til Høyre til tross for det private eierskapet (Dahl 2010:25). VG er en løssalgsavis som ble grunnlagt i 1945, dette skjedde i følge Martin Eide til høylytte løfter om uavhengighet (Eide 2010:368). Den ble i 1966 en del av Schibsted-gruppen, båndene til konservatisme er nok derfor noe vagere enn for Aftenposten (Store norske leksikon 2009). Adresseavisen er Norges lengstlevende avis, grunnlagt i Trondheim i 1767. Dette er kanskje landets beste eksempel på den klassiske borgerlige offentligheten slik Habermas beskriver den. Avisen har, så å si, fra starten av vært en konservativ avis (Store norske leksikon 2009 og Graut 2010:22). Dagbladet er i likhet med VG en dagsavis med base i Oslo. Avisen ble grunnlagt i 1869 og har tradisjonelt hatt nære bånd til partiet Venstre (Eide 2010:73). Avisen har oppgjennom historien etablert seg som en av Norges ledende kulturaviser (Store norske leksikon 2010). Klassekampen ble grunnlagt i 1969 og fra 1973 ble avisen AKP-mls offisielle organ. Avisen har derfor et tydelig partipolitisk budskap og tilknytning (Store norske leksikon 2009). Bakgrunnen for denne opprøpsingen av avisenes plass i offentligheten er at dette kan ha betydning for både hva som sies og til hvem dette sies. Universitas skiller seg fra de andre avisene, dette er studentavisen ved Universitetet i Oslo. Dens lesere er dermed primært studenter.

Fanzinene

Offentligheten er som vist den arenaen der samfunnets borgere utveksler ideer og meninger, rommet for samfunnsdebatt. Som en følge av offentlighetens forfall har denne arenaen gitt rom for flere aktører enn borgerskapet. Gripsrud redegjør for det Oskar Negt og Alexander Kluge kaller for deloffentligheter og leiroffentligheter. Dette blir altså alternative offentligheter der særgrupperinger, som arbeideklassen, kan fremme og organisere sine ideologier (Gripsrud 245-246). Fanziner kan sies å være en del av den deloffentligheten og/eller leiroffentligheten man kan velge å definere punkkulturen som.

Fanziner er magasiner, blader eller pamfletter som utgis av tilhengere av en bestemt form for kulturelt uttrykk. Det finnes fanziner som retter seg mot sci-fie kulturen, mot jazz kulturen eller,

som er tilfellet i denne oppgaven, punk kulturen. Fanzinene er med andre ord ikke en profesjonell utgivelse i den forstand at det er store konsern eller politiske partier som står bak. I dette tilfellet er det faktisk stort sett ungdom som er pådriverne bak punkfanzinene.

Kapitel 4

Den retoriske situasjonen 1977-80

I dette kapitlet vil jeg se nærmere på den retoriske situasjonen slik den er presentert av Bitzer og knytte denne teorien opp mot de aktuelle hendelsene. I tillegg vil jeg se nærmere på det antikke kairos. Dette for å underbygge teorien om den retoriske situasjonen slik Bitzer har beskrevet den.

I denne oppgaven foreligger det flere påtrengende problemer. Det første, og største, er punken i seg selv. Punkens framvekst i Norge kan anses som et retorisk påtrengende problem, det fordret tale i offentligheten. Samtidig er det innenfor punken en rekke andre påtrengende problemer. I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i tre enkeltstående hendelser for å utforske retorikken. Alle disse hendelsene utgjør egne påtrengende problemer og må derfor behandles som selvstendige hendelser samtidig som punken som helhet utgjør det jeg kaller hovedproblemet. Det er mulig å definere de andre hendelsene som en del av punkens livssyklus.

Punk – et påtrengende problem

Punken kan sies å utgjøre et påtrengende problem fordi denne nye kulturen og musikkformen bryter med samfunnets gjellende normer og regler. For allmennheten blir dette et spørsmål om det er noe som kan tolereres og aksepteres i samfunnet. Denne situasjonen krever derfor tale, slik vi finner det i antikkens kairos. Samtidig er det viktig å merke seg at tale i det moderne samfunnet vil si medias dekning av fenomenet, i samsvar med Bitzers teori setter mediene rammen for hvordan det tales. Situasjonen er såpass annerledes at den, sett ut fra det antikke kairos, formelig roper på tale. Forskjellige media griper så denne muligheten, de velger å tale. Det blir i løpet av 1977 skrevet flere artikler om punken og flere artikler om punken og enkelte hendelser blir det skrevet i 1978, 1979 og 1980.

Sex Pistols i Oslo og Trondheim

Det første påtrengende problemet i forhold til punkens framvekst i Norge er Sex Pistols sine konserter i henholdsvis Oslo og Trondheim. Dette kan defineres som et påtrengende problem som en følge av at det er en situasjon av fysisk karakter som av noen oppfattes som noe negativt. Samtidig er dette en situasjon som kan løses ved kommunikasjon. De involverte parter kan ved hjelp av kommunikasjon avhjelpe problemet. For de som er skeptiske til punken kan de kommunisere dette og derigjennom sørge for at konserten blir avlyst eller stoppet eller at det kommer så lite folk som mulig. For de som tar imot punken med åpne armer kan de kommunisere at dette er et bidrag for å redde rocken, som er i ferd med å avgå med døden, den løser rockens

problem.

Safety Pin Club og Hard Rock Kafé

I 1978 har punken begynt å få et fotfeste i Norge, punkerne har nå et ønske om steder å møtes. I både Oslo og Trondheim blir det i løpet av 1978 opprettet klubber som kan imøtekomme dette ønsket. Begge klubbene blir opprettet av ungdommen selv.

Det er nettopp dette som blir det påtrengende problemet. Opprettelsen av (punk)klubber er et uttrykk for at punk-bevegelsen er i ferd med å få fotfeste, dermed blir dette et problem for dens motstandere. Nok en gang er kommunikasjon nøkkelen til løsningen på problemet, dette gjør også sitt til at det kan defineres som et retorisk problem. Ved å kommunisere i de rette medier kan man avhjelpe problemet, sett ut fra hvor man står i saken.

Punken koopteres

I 1979 og 1980 har situasjonen endret seg drastisk. Sex Pistols er oppløst og Sid Vicious dør. Punkten som fenomen er i ferd med å bli kooptert av allmennheten. Dette er da også det påtrengende problemet, punkens endring. For avisene er det snakk om endrede holdninger i forhold til punkens betydning og dens plass i samfunnet som utgjør det retorisk påtrengende problemet. For fanzinene er det nettopp det samme som er problemet, dog snudd på hode. For disse blir problemet at punken er i ferd med å bli akseptert og kooptert i storsamfunnet. Dette strider mot punkens grunntanke og publikum må gjøres oppmerksomme på dette.

Det retoriske publikum

Det retoriske publikum ble definert som de som har mulighet og vilje til å løse problemet. Det retoriske publikum til det første påtrengende problemet, konsertene i Oslo og Trondheim, blir dermed de som kan skape endring på problemet. I denne situasjon er det Norges innbyggere som helhet, men i særlig grad konsertarrangører, ungdom og muligens foreldre og foresatte. Disse kan, hvis de påvirkes av talen, skape endring ved å eksempelvis få konserten avlyst (slik som var tilfellet en rekke steder i England), eller de kan stille mannsterkt opp på konsertene og dermed anerkjenne Sex Pistols og punken som en løsning på problemet.

I 1978 er det opprettelsen av klubbene som er det retoriske problemet. Publikum i denne saken er det samme. Det er de som har mulighet og vilje til å løse problemet, og det er nok en gang allmennheten. Avisene og fanzinene kan presentere sine løsningsforslag, men det er opp til publikum å handle. Det ser ut til at avisene i all hovedsak stiller seg negative til klubbene, i særlig

grad VG. Fanzinene på sin side ser ut til å være mer blandede. De ønsker helt klart klubber, men er Safety Pin Club den rette løsningen?

Publikum i 1979 og 1980 blir nok en gang allmennheten, de må overbevises til å akseptere punken som enten et motefenomen med noen positive effekter eller så må de akseptere at den ekte punken er en levende subkultur som er uavhengig av kommersialismens bestemmelser. Igjen ser det ut til at avisene og fanzinene tilbyr to forskjellige løsninger på problemet. Avisene ser ut til å ha endret sin holdning og er ikke lenger overbevist om at punken er en trussel. Fanzinene på sin side avviser de store punkartistene, særlig Sex Pistols, og hevder at disse ødelegger for den ekte punken.

De retoriske vilkår

Dette handler, som vist tidligere, om de muligheter og begrensinger som talerne må forholde seg til i situasjonen. På den ene siden handler dette om hvilke retoriske grep som er mest hensiktsmessige å benytte seg av for taleren i denne situasjonen. Det er tydelige forskjeller i valgte retorikk hos fanzinene og avisene, med noen unntak (Stein Groven i Adresseavisen). De fleste avisene benytter seg av en form for rettstaler i den første perioden, for så å skifte over mot rådgivende- og lovtale preget retorikk mot slutten av perioden. For fanzinenes del synes det nesten motsatt.

På den andre siden handler de retoriske vilkår om de situasjonsbunnede omstendigheter, altså de rent fysiske vilkår som er til stede. Når Sex Pistols spiller sine konserter i Oslo og Trondheim legger dette føringer for talene. Disse situasjonene fordrer at det snakkes om Sex Pistols så vel som punken. Det ville være unaturlig, nærsakt umulig for talerne å tale om det ene og ikke det andre sett ut fra situasjonen. Både avisene og fanzinene taler om Sex Pistols som band og hvordan de opptrådte på scenen. Fanzinene kan forsøke å vise bandets unike, nyskapende, vesen til sitt publikum og dermed styrke punkens posisjon i samfunnet. Avisne kan samtidig bruke de samme argumentene mot punken, dog med en noe annen ordlyd.

I 1978 handler det hele om punkklubber. Her må talerne forholde seg til opprettelsen av disse klubbene i sin tale. Når jentene bak Safety Pin Club blir intervjuet av VG om opprettelsen av klubben må de forholde seg til hva avisen ønsker å fokusere på. Det kan virke som de går inn for en åpen holdning og ønsker alle og enhver velkommen til klubben. VG, i likhet med flere andre medier, nærmest tvinges til å tale om klubben. Basert på de faktiske, fysiske, hendelser taler VG om klubbens åpningskveld. Etter å ha blitt sjikanert, i følge avisen selv, styres de mot en rettstale der punken og klubben fordømmes. Fanzinene på sin side blir møtt av en kommersialisme som de må kommenter, dette er ikke i tråd med det som har blitt punkens standard.

I 1979 og 1980 er det punkens forfall og mulige død som gjør at talerne tvinges til handling. Sid Vicious er død, og dette styrer talen. I Adresseavisen ser det ut til at det blir en mild form for lovtale av artisten, han er en kunstner som har gått bort. Det er heller ikke etikette å tale vondt om de døde. Samme avis har samme dag en omtale av Johnny Rottens nye band. Denne nye formen for punk formelig krever tale, og siden man nå har fått et mer positivt syn på punken som en interessant skapende kraft er det lett for avisen å henfalle til en delvis lovtale av bandet. Fanzinene blir også styrt av Sid Vicious' død. Men siden disse nærmest har en plikt til å bryte allmennhetens konvensjoner priser de seg lykkelige over artistens bortgang. En direkte følge av dette blir også at bandet som han var en del av må forsvinne. De, fanzinene, taler dog positivt om det som nå kalles for den ekte punken.

Livssyklus

Opprinnelsen til denne livssyklusen er det påtrengende problemet. Jeg har allerede fastslått at punken som helhet kan anses som det overhengende påtrengende problem. Når punken begynner å få oppmerksomhet i USA og England kan talerne i Norge forsøke å gjøre publikum oppmerksomme på dette. Adresseavisen er tidlig ut med artikler om punken, men her er Groven en positiv stemme. Innenfor punken som et påtrengende problem har vi de konkrete hendelsene som undersøkes i denne oppgaven. Når det blir klart at Sex Pistols kommer til Norge, eller at Hard Rock Kafé skal åpne i Trondheim eller til slutt Sid Vicious' død er alle påtrengende problemer som taleren kan søke å gjøre publikum oppmerksomme på.

Når så de konstituerende elementene er tilstede i situasjonen er det mulig for taleren å påvirke sitt publikum. Dette ble definert som sakens modenhet. Sakene når sin modenhet når de presenteres for publikummet i de respektive media. Det er mulig å anta at det ville vært unormalt for publikum å bli kjent med problemene på andre måter enn gjennom disse. Selvfølgelig er det noen som har vært i England og møtt punken der, eller noen som kjenner til planene om en punk klubb, men for de aller fleste inntreffer modenhet når det kommer svart på hvit i media. Punkens død, eller endring er også noe som de aller fleste blir kjent med først når avisene eller fanzinene presenterer det for publikum. Talerne søker i alle de forskjellige hendelsene å overbevise publikum om at deres løsning på problemet er den mest hensiktsmessige. Sett ut fra gjellende normer er selv VGs voldsomme kritikk av Safety Pin Club en passende respons, den er det man i antikken ville sagt hadde aptum.

Foringelse finner som kjent sted når det påtrengende problemet blir vanskelig å løse. I denne oppgaven ser det ut til at dette stadiet i livssyklusen er vanskelig å definere. Det

overhengende temaet, punken, ser ut til å nå forringelse forholdsvis fort. I utgangspunktet ser det ut til at det opprettes to grupperinger, de som er for og de som er imot punken. Samtidig ser vi, via de andre påtrengende problemene, at partene ikke er så rigide som et først kan se ut til. Når Sex Pistols kommer til Norge kan det virke som om de fleste avisne er imot punken, mens fanzinene er for. På den annen side, ved Sid Vicious sin død er det fanzinene som er fornøyde mens avisene viser sorg. Det er dog viktig å merke seg at fanzinene her uttrykker en voldsom respekt for den ekte punken, dermed har de for så vidt hold fast ved sitt grunnsynspunkt. Partene utviser med andre ord en viss form for rigiditet, men de er på ingen måte fullstendig fastlåste.

Til slutt har vi det som betegnes som oppløsning. Dette er som vist når situasjonen ikke lenger kan løses retorisk. Når Sex Pistols er ferdig med å spille i Oslo og Trondheim når denne situasjonen sin oppløsning, den får en fysisk oppløsning. Bandet forlater Norge og deres konserter er overstått. Det samme gjelder punkklubben i Oslo, den blir kastet på gaten og kan dermed ikke eksistere lenger. Det gis dog uttrykk for at det er ønskelig med en ny klubb andre steder, men det retoriske problemet kom ikke på dagsorden. I Trondheim fortsatte Hard Rock Kafé sin drift til etter at denne oppgavens tidsrom er oversteget.

Det som trolig kan sies å være mest interessant er punks livssyklus. Kommer det noen gang en oppløsning? Tar man utgangspunkt i Mathiesens definisjon så får punken sin oppløsning ved at den dør. Punkten mister sin kraft når den blir kooptert av storsamfunnet, men for Mathiesen i særlig grad når den blir venstreradikalisert. Andre vil igjen hevde at punken fortsatt lever og er tro mot de idealer den alltid har hatt. Dermed vil den ikke være oppløst som et påtrengende problem. Og i aller høyeste grad utgjør den nok en trussel for noen, men det er nok mulig å anta det synet som Mathiesen har. Punkten er i dag bare en del av mange rock genre og kulturer, den er så assimilert at den ikke lenger har noen verdi som retorisk problem og dermed kan ikke situasjonen løses ved tale.

Kapitel 5

Retorisk analyse

I denne delen av oppgaven vil jeg foreta en generell retorisk analyse av et utvalg av aviser og fanziner. I kapitel to presenterte jeg en rekke retoriske teorier som jeg nå vil forske å anvende på disse tekstene. Naturlig nok vil ikke enhver teori være anvendelig på enhver sak, men poenget er å gjennomføre en retorisk analyse av tekstene.

Punken kommer



Fredag 15. juli 1977 skriver VGs journalist Martin Lohne om Sex Pistols, det kan synes som om han har til hensikt og informere det norske publikum om at bandet er på vei til Norge. I denne tekstens exordium, som altså skal vekke leserens interesse, skriver Lohne:

Slutt på sommerfreden? SEX PISTOLS underveis. Mens det engelske rettsvesenet planlegger rettssak mot Sex Pistols for hærverk i platestudioer, planlegger norske konsertarrangører punkrock-gruppens debut her til lands. Hverken de siste rapportene fra England eller gruppens annullering av opptredene i Sverige har virket inn på forberedelsene til «pøbelrockens» inntog i Norge. (VG 15.07.1977).

Hvilket ethos er det som tildels til Sex Pistols i denne teksten? Det ser ut som Lohne, som taler, ønsker å svekke Pistols' ethos. Ved å stille det retoriske spørsmålet om sommerfredens ende setter han sommerfreden som en metafor for samfunnets ro og orden. Sex Pistols er en trussel mot ungdommens vell og væren. Dette finner vi igjen i ingressen, han henviser til at bandet trolig blir stilt for retten som følge av vandalisme i et lydstudio. Det vil altså i framtiden foreligge en rettstale,

i ordets rette forstand, mot Sex Pistols. Samtidig ser det ut til at han søker å svekke deres ethos ved å henvise til annulleringen av konserter i Sverige, dette er med andre ord personer en ikke kan stole på.

Det kan også virke som om teksten bygger på såkalt formale topoi. Dette er ikke den første avisartikkelen om punk, og leserne har fått vite at denne bråkete musikken er en trussel mot den allmenne fred.

Påstand: Sex Pistols vil ødelegge den allmenne fred og fordragelighet

Begrunnelse: De avlyser konserter og ødelegger annen manns eiendom (studio)

Det underliggende allmenne synspunkt (topos): Sex Pistols er punkere, dermed representerer de punken. Punken er farlig for norsk ungdom.

Dette topos bygger også på Sex Pistols' innledende ethos, man har ikke stor tiltro til deres karakter (arete). Vi får også en følelse av at bandet representerer noe farlig senere i teksten, «Flere opptredener har endt med opptøyer og rasering». Dette er ikke noe man forbinder med popmusikk, artistene og deres tilhørere skal oppføre seg pent og forholde seg til gjeldende lover og regler. Men dette er dog ikke noe nytt, som tidligere vist, har rocken oppgjennom historien vært preget av opptøyer. Rockens inntreden i Norge ble akkompagnert av opptøyer i Oslos gater.

Videre spør Lohne arrangøren om; ”har du nerver til dette(...)”? Dette er en eufemisme for om arrangøren og eieren av Pingvin Club, Gunnar Simonsen, frykter opptøyer og ødeleggelse av sin eiendom. Han kan forsikre om at han ikke frykter noe og smeller på med en egen eufemisme; ”Men vi håper på det beste, og at sjappa blir stående på samme sted som nå”. Det er jo selvfølgelig ikke snakk om at utestedet vil flytte seg som en følge av en konsert, men han håper at det ikke vil skje noe hærverk på sin eiendom.

I tekstens cocnclusio kommer det dog noen som ser ut til å ville styrke Sex Pistols sitt, og dermed punkens, ethos. Gunnar Eide, som betegnes som mannen som fikk bandet til Norge, snakker svært positivt, nær sagt en pathos ladet rettstale. Det kan vike som om han mener at punken har fått et ufortjent dårlig rykte og at han legger skylden for dette på media:

Vi tror denne turnéen vil vise at det bilde massemedia har skapt av denne gruppen er feil. Vi ønsker å følge med i det som rører seg utenfor åre grenser og punkrocken er vitterlig noe nytt. Et interessant fenomen, etter at britisk rock har stått i stampe i mange år, (...). (VG 15.07.1977)

Det kan virke som om Sex Pistols og deres ethos er styrket etter denne talen (artikkelen). Som en følge av at Eide snakker positivt om bandet, og hevder de er viktige for å forhindre rockens død, kan deres endelig ethos være styrket. Og som kjent; dagens endelige ethos er morgendagens innledende ethos.

Svette rus og rå rock

«God save the Queen, she's no human being.» God gammel rocketrengsel i Oslo i går kveld, da Sex Pistols holdt sin første konsert her til lands.



Utlandet lokker!



Cappelen kan tilby Dem nær 300 kart over byer og land på hele Kontinentet.

Alt i kart fra Cappelen

Av **MARTIN LOHNE** og **EJØRN INGE KARLSEN** (foto)

Presset mot ørene blir mer og mer ubehagelig. Det røykfylte og intime lokale dirrer av lyd. På scenen er Johnny Rotten i full gang med å turne rundt mikrofonstativet. Iført en tjafsete hakekors-dekorert T-skjorte. Vrengene hans har vanskelig for å bryte igjennom. Øynene står konstant ut, som på en nyhålt dypvannsfisk. På gulvet har vaktene besvær med å holde styr på den påtrengende massen. Det hele fortoner seg som en orgie i svette, rus og rå rock.

Det var på Fingvin Club i Oslo det skjedde i går. Sex Pistols ville ha et lite og intimt lokale, og det fikk de. 200 mennesker hadde fått fatt i billetter til denne presentasjonskonserten, og de fleste var voldsomt tilstede.

For Sex Pistols var Norges debut en vellykket. Deres enkle og brutale musikk er fengende, og de har en utfordrende og frisk scene-opptreden som smitter. Som rockeartister har de opplagt mye å fare med.

I kveld opptrer gruppen Trondheim.

Se også side 31

Forferdelige Pistols!

— Hallo alle sammen, dette er Sid.

— Sit. Vicious slentrer inn. Likblek. Iført tarzanbadebukse og en kjetting med hengelås rundt halsen. Han kaster et demonstrativt uinteressert blikk på den råpende forsamlingen. På veien forbi kanopéet grafiser han til seg en skinkerull. Han raper så godt han kan, og tar seg en ny slurk pills.

— Vi er i pressekonferanse med vår tids popdolere, den engelske gruppen Sex Pistols. Sex Pistols er den fremste eksponent for den nye bølge i engelsk popmusikk — punkrock. De har på det groveste skjelt ut dronningen i toppselgeren «God save the Queen». De har vært i folkeløst i BBC. De er blitt sparket fra to plateselskaper. Gruppens medlemmer kan ikke bevege seg trygt i Londons gater.

— Vi er det verste bandet som noen sinne har truffet denne planeten. Vi er forferdelige, og vi skjemmes over det.

— Hvilken sosial bakgrunn har dere?

— Vi bodde tidligere i noen hus. Nå bor vi i andre hus. Ellers er vi uhyre sosiale.

— Har punkrock-bølgen et sosial-politisk grunnlag, slik det blir hevdet?

— Vi gir blaffen. Bryr oss ikke om politikk.

— Er punkrock bare business?

— Business? Det forstår vi ikke. Ingen bestemmer over oss. Vi gjør akkurat det vi vil.

— Hvor lenge vil dette vare?

— Det driter vi i. Gir blaffen i framtida.

Slik fortsatte det. Innimellom underholdt de fire medlemmene med å kle seg bak og småprovosere fotografene. Tabordene og pilsisurkene rant, hver sin vei i strie strømmer.

VG følger opp med en artikkel dagen etter konserten på Pingvin Club. I denne tekstens exordium, som også er skrevet av Lohne, gjør han rede for sin opplevelse av konserten.

Presset mot ørene blir mer og mer ubehagelig. Det røykfylte og intime lokalet dirrer av lyd. På scenen er Johnny Rotten i full gang med å turne rundt mikrofonstativet iført en tjafsete hakekors dekorert T-skjorte (VG 21.07.1977)

Når Lohne skriver at vokalisten er i "full gang med å turne rundt mikrofonstativet" benytter han seg nok en gang av eufemisme, noe som er i tråd med Kjeldsens definisjon av det gode språk. Når Rotten turner rundt mikrofonstativet forsøker Lohne å beskrive Rottens bevegelser på en måte som gjør at de som ikke var der, eller har sett bandet andre steder, kan få en forståelse av hvordan denne

personen opptrer på scenen. Videre beskriver Lohne Rottens utseende, ”Øynene står konstant ut som på en nyhalt dypvannsfisk” (VG 21.07.1977). Med mindre leseren har et svært spesielt forhold til dypvannsfisk skjønner man med en gang denne personen utseende er lite tiltalende. Det er muligens å trekke det litt langt, men man kan stille seg spørsmålet om dette samtidig kan fungere som en metafor. En dypvannsfisk hører ikke hjemme på land, Sex Pistols hører ikke hjemme i samfunnet.

Hele seansen beskrives av artikkelforfatteren som ”(...) en orgie i svette, rus og rå rock”. Nok en gang benytter Lohne seg av eufemismer, orgie er som kjent et annet ord noe løssluppet eller en utskeielse. Han kunne skrevet ”publikum var entusiastiske overfor Sex Pistols”, men det gir ikke samme dreisen. Samtidig er det nettopp valget av ordet orgie som er interessant, et ord som gjerne kan knyttes opp mot seksuelle utskeielser. Brukes ordet som en henvisning, og et metaforisk grep, til bandets syndige moral og frastøtende navn?

I tekstens conclusio, i det minste i denne delen, kan det virke som om Sex Pistols' ethos styrkes. Lohne skriver at musikken er ”fengende” og at bandet har ”en frisk scene-opptreden”, dette er positivt ladede ord. Så selv om det ikke er Pistols selv som taler kan dette være positivt for deres ethos.

Men hvor lenge var Adam i paradiset? Det som egentlig er i øyenfallende med artiklene (det er to del artikler) er overskriften for intervjuet. ”Forferdelige Pistols!”, slik lyder overskriften som er dominerende og det er det første leseren legger merke til. Her er det ikke snakk om å gi ved dørene, eller? Leser man intervjudelen av artikkelen kan denne overskriften tolkes ironisk. Kjeldsen snakker om en rekke former for ironi innenfor retorikken, og det kan virke som om Lohne her benytter seg av det som betegnes som den hånende ironien (Kjeldsen 2006:202). Med denne formen for ironi ønsker taleren å latterliggjøre sin motstander. Leser vi hele intervjuet ser det ut til at forfatteren får det han forventer og at han ikke synes at Sex Pistols eller punken utgjør noen trussel for samfunnets ve og vell. Snarer kan det virke som om han ser på det hele som en forbigående fase.

I intervjuets ingress (exordium) beskriver forfatteren medienes møte med Sex Pistols. Sid Vicious' ankomst er behørig beskrevet, han er en ubehøvlet slamp. Nok en gang benytter Lohne seg av tropen ironi. ”Han raper så godt han kan og tar seg en ny slurk pils” skriver Lohne i sitt møte med Sid. Det kan virke som om han, ved hjelp av den ironiske holdning, vil ufarliggjøre punken, Sid Vicious blir her en synekdoke for punken som helhet.

Det er i denne delen av teksten Sex Pistols får tale, de har mulighet til å styrke egen ethos. I følge Kjeldsen kunne Sex Pistols, ved å benytte seg av uventede argumenter, benyttet anledningen

til å styrke egen ethos. Bandet gjør heller det stikk motsatte, de taler akkurat som forventet. De sier ting som, "Vi er det verste bandet som noen sinne har truffet jorden(..)" og "Vi gir blaffen, vi bryr oss ikke om politikk". Dette er klart i tråd med det Mathiesen beskriver som punkens essens, en forkastelse av modernitetens verdier.

Det kan også være interessant å knytte bandets utspill til retorisk autentisitet. Som nevnt kan en taler styrke sin ethos ved å tale autentisk, talen må ikke virke tilgjort og den må være konstant over tid. Avhengig av hvem som er publikum for talen vil talen til Sex Pistols virke autentisk. For storsamfunnet som tilhører vil talen virke kunstig, banal og lite troverdig. Hos dette publikumet vil neppe bandets ethos styrkes. På den annen side har man ungdommen, og særlig de med sympatier for punken, som trolig vil se talen som svært autentisk. Sex Pistols og punken står for sannheten. Som vi senere skal se er også denne talen konsekvent i forhold til hva bandet sier i andre sammenhenger.

Denne delen av tekstens conclusio er preget Lohnes ironi bruk. Nok en gang ser det ut til at han ønsker å svekke bandets ethos. Ved en lett latterliggjørende holdning synes det som om han aviser punken og dens plass i både musikken og samfunnet.

Publikum ho straks i ekstase da Sex Pistols slengte ut sine primitive later. (foto: Odd H. Anthonsen)

Pingvin Club en slagmark etter Sex Pistols besøk

Av Per Boye Hansen

Pingvin Club så ut som en slagmark etter at nærmere 200 elleville vordende punk-fans i går invaderte klubben for å høre siste nytt fra England. — Sex Pistols. En av gruppas medlemmer ble så sint at han gikk løs på publikum etter at et akskebeleg kom susende gjennom luften og landet på podiet. Konserten ble øyeblikkelig stanset. De mest fanatiske punk-fans stimlet sammen rundt den lille scenen idet trange lokale og hele forsterkeranlegget var nær ved å velte. Etter at det hele var over var gulvet dekket av oppkast og glass-skår fra ølkrus og lyspærer. Tross den voldsomme stemningen var club-leder Gunnar Simonsen fornøyd med Sex Pistols besøk. Han hadde fryktet det verste. Publikum kom med en gang i likvil ekstase og danset ut

skreik etter den monotone taktfaste rytmen. De frammatte fikk det de ønsket og gikk "punk-frelste" hjem fra konserten. Sex Pistols har fnet tilbake til de mest primitive form for rock: tre-grep-rett-ram med skrik og høyt støynivå — slik Elvira, Chuck Berry og Rolling Stones i sin tid fascinerer tusener av tilhengere. Musikalsk sett er melodiene verdiløse, men de har likevel et budskap. Den driver ungdom, oppgitt over den triste og håpløse hverdag, vekk fra virkeligheten og inn i punk-rockens sugessive rytmer. Sett fra et publikums synspunkt var konserten en suksess og vi kan nok vente oss Sex Pistol tilbake til Norge om ikke så altfor lang tid. — Men neste gang får de finne seg et annet og mer velegnet sted, forsikrer Pingvin-leier Simonsen. — Vi tar ikke sjansen en gang til.

SOSIAL BAKGRUNN
Punk-rokken har en klar sosial bakgrunn. Den har oppstått i Londons slum blant arbeidsløse ungdom. Ungdom, vokst opp under det britiske imperiums totale forfall, finner seg igjen i Sex Pistols protest-musikk, som skriker om ødeleggelse, død, kaos og anarki. Med den nye musikk-stilen følger selvsagt også en ny klesmetode: gul-lorlarget hår, vampyr-makeup, sikkerhetsnåler i øra, fillete klær og hakekrus på knøtt. Den framfattede fansen på Pingvin hadde ikke helt hørt seg den nye moten, men vi tar nok ikke mye feil dersom vi spør unik-rocken et komedeltig oppsving etter Sex Pistols besøk.

PØBE-GUTTER.
Sex Pistols har helt siden starten att ord på seg for å være en sjong pøbe-gutter og det var nettop en pøbelegging som nettoppe fram på pressekonferansen like før konserten. Eksisten id Vicious møtte i bære badebuksa med pils i hånda og besvarte spørsmål stort sett med en kraftig rap. Da Dagbladets medarbeider spurte hvorfor punken kledde seg så anner-

ger og jeg kjenner til hvordan det foregår. Avisene lager ei i dag avsluttes saken med prosedyre.



Død, kaos og anarki var Sex Pistols under konserten i Pingvin Club

ledes svarte han med å sprute øl ansiktet på underleggene. Engstelige tenårings-foreldre kan ta punk-rock moten med fatning. Som mange andre tid-

ligere døgnfluor innen pop-musikken vil den ganske sikkert snart da ut. Musikalsk res-presenterer den i et hvert fall ingen nyvinning.

Dagbladet hadde også sendt ut en journalist til å ta dette fenomenet nærmere i øyesyn. Per Boye Hansen kunne rapportere om ødeleggelse, klassebevissthet og pøbelstreker. Det kan virke som om Hansen legger opp til konflikt mellom punken og resten av samfunnet. Ved å benytte seg av en form for beskrivende krigs retorikk legger han ingen pinner imellom:

Pingvin Club en slagmark etter Sex Pistols besøk (DB 21.07.1977)

Slik lyder avisens overskrift. Ved å beskrive utestedets utseende etter konserten trekker Hansen på oppfatningen av punken som en ødeleggende kraft. De forkynner anarki og ødeleggelse, og tilhørerne responderte deretter. Videre skriver avisen:

(...) Gunnar Simonsen fornøyd med Sex Pistols besøk. Han hadde fryktet det verste. (DB 21.07.1977)

Når vi leser at utestedet så ut som en slagmark, bandmedlemmer som sloss med publikum og glasskår og spy over hel gulvet er dette et merkelig sitat. Hvis ikke dette er det verste, hva har Norge i vente fra punken? Samtidig kan det se ut til at det nok en gang er ironien som gjør seg gjeldende, stort verre enn dette kan det ikke bli.

De frammøtte fikk det de ønsket seg og gikk punk-frelste hjem fra konserten (DB 21.07.1977)

Her benyttes en religionsanalogi, begrepet frelse kommer fra religionens lære om å forkaste synden og finne Gud (eller hvem det nå måtte være i den aktuelle religionen). Fra journalistens ståsted ble altså publikum reddet fra det de, punken, betegner som fristelsen og synden (discomusikk, apati og lignende). Evangeliet forkynnes ikke gjennom autoritær lesning, men av det Hansen betegner som:

tre-grep-rett-fram med skrik og høyt støynivå (DB 21.07.1977)

Hansen lar seg dog ikke imponere av evangeliet, han blir neppe frelst. Han ser heller punken som en trussel, den er en virkelighetsflukt.

Musikalsk sett er melodiene verdiløse, men de har likevel et budskap:
Den driver ungdom, oppgitt over den triste og håpløse hverdag, vekk fra virkeligheten og inn i punk-rockens suggestive rytmer
(DB 21.07.1977)

Her kan man igjen se til religionsretorikken. Massesuggesjon finner man gjerne igjen i ekstreme sekter, eller politiske retninger for den saks skyld, og denne referansen kan igjen bidra til å skape bildet av punken som en trussel. Og i likhet med ekstreme former for religion eller politikk trekker følgelig punken ungdommen vekk fra virkeligheten. Tilhørernes tillit til punken, eller Sex Pistols, kan bli svekket, altså deres ethos svekkes.

Hansen søker også å definere punken i et sosialt aspekt, han hevder punken er et

arbeiderklasse fenomen.

Ungdom, vokst opp under det britiske imperiums totale forfall, finner seg igjen i Sex Pistols protest-musikk, som skriker om ødeleggelse, kaos og anarki. (DB 21.07.1977)

Kan man finne et formalt topos i denne påstanden?

Påstand: Ungdommen forfaller

Begrunnelse: Det britiske imperium, som utgjøres av folket, forfaller

Det underliggende allmenne synspunktet (topos): Ungdommens forfall, og samfunnets, har skapt Sex Pistols og punken

Dette kan være å trekke det lang, men det er ikke utenkelig at dette er tankerekken bak påstanden. Hansen gir seg dog ikke med dette, etter å ha forklart punken ut fra sin verdensanskuelse henfaller han til ironisering.

Med den nye musikkstilen følger selvsagt også en ny klesmote: (...)
(DB 21.07.1977)

Dette kan sees som en måte å ironisere over at denne nye bølgen av musikk, og kultur, nok en gang er et rent motetilfelle. Dette kan tolkes som bruk av logos, punken er nok et motefenomen uten substans, slik all annen rock er.

I tekstens cocnclusio gis det lite rom for at Sex Pistols skal ende opp med et godt endelig ethos.

Engstelige tenårings-foreldre kan ta punk-rock moten med fatning.
Som mange andre tidligere døgnfluer innen pop-musikken vil denne ganske sikkert snart dø ut. Musikalsk representerer den i et hvert fall ingen nyvinning.
(DB 21.07.1977)

Punken hevdet ikke selv å representere noe nytt, snarere tvert imot. Punkten ønsket å få rocken tilbake til sin opprinnelige, autentiske, form. Enkel ungdomsmusikk fra ungdommens egne representanter. Når Hansen snakker om at punken vil dø ut er dette bruk av en død metafor, alle skjønner at punken eller punkerne ikke vil dø, rent fysisk. Snarer er det snakk om at punken som musikk og motefenomen vil forsvinne. Vi kan også se henvisninger til religionsretorikken i dette eksempelet: Foreldrene trenger ikke frykte de religiøse fanatikerne (Sex Pistols), som så mange

SEX PISTOLS MED NAZI-EFFEKTER:

Punk-rock skal stagge arbeidsløs ungdom

Norges-besøket til den engelske rocke-gruppa Sex Pistols i forrige uke har fått avisene til å slå stort opp «Punk'en er her», «Punk-rock har nådd Norge» osv. Samtidig ryker Sex Pistols-plata «God Save the Queen» inn på bestselgerlistene. Hva er punk-rock? Det var i 1960-åra betegnelsen på etterlik-

ning av musikken til kjente engelske grupper som The Beatles, Rolling Stones og Who. Det som kalles punk-rock i England i dag henspiller på denne typen musikk: Enkel, rått tilskåret rock uten tilleggseffekter.

I England går punk-rock også under navnet «new wave» — ny bølge. Hva er den «nye» ideologien som punk-rocken sprer?

NYTT «UNGDOMSOPPRØR»

Punk-rocken vender seg mot «superstjernene» i rocken, som lever luksustivt fjernt fra arbeiderklassen og er avhengige av komplisert teknisk utstyr for å skape effektene de bruker i musikken sin. Punk-rocken oppfordrer folk til «å spille sjøl» og har skapt en viss bevegelse av det. Nystarta små

plateselskaper springer opp i kjølvannet.

Den framstiller seg som opprørsk, retta mot det bestående. Det er riktignok forbud mot å spille «God Save the Queen» i BBC fordi den gjør narr av dronning Elizabeth, og Sex Pistols får nesten ikke adgang til konsertopptredener i England. Men tyder dette på at punk-rocken virkelig er et «ungdomsopprør»?

SKAFFER BESKJEFTIGELSE

En del av det engelske borgerskapet irriteres sikkert

av punk-rock-gruppene. Likevel foretrekker borgerskapet et «opprør» av den typen. Misnøye oppstår spontant blant arbeiderungdommen i England. I 1970-åra har hundretusener vært dømt til å være «on the dole» i årevis — stå i eviglang arbeidsløshetskø.

Et «opprør» som punk-rocken skaffer beskjeftigelse for tusener av arbeidsløse ungdom, enten ved å spille i gruppe eller som publikum. Punk-rocken kommer som bestilt og kan kanallere misnøyen vekk fra klassekampen, vekk fra politikken.

VENDER SEG TIL ARBEIDERUNGDOM

At dette er hovedsaka ved punk-rocken, ser en også av at den gir seg ut for å være arbeiderungdommens «egen musikk», med en påtatt «proletarisk» appell — i motsetning til all glitterstasen som omgir stjerner som Queen eller Rod Stewart.

Men se nærmere på Sex Pistols, den mest framtrædende punk-gruppa: De framstiller seg som svært innskrenka personer, uten interesse for anna enn bannning, slåssing og fyll. «Vi bryr oss ikke om politikk. Vi gir faen i alt.» Sånn er omkvædet. Det er dette idealet Sex Pistols sjøl fremmer blant publikumet sitt. Det minner til forveksling om åssen arbeiderklassen framstilles i borgerlige «arbeider»-romaner av typen «Jack».

Musikken til Sex Pistols handler stort sett om «anarki», «frihet til å gjøre alt mulig» o.l. Det er en hån mot klassebevisste engelske arbeidere, slik vi har sett dem f.eks. ved Grunwick, å kalle denne ideologien «proletarisk».

NAZI-SYMBOLER

Innafor punk-rocken fins det noen grupper, f.eks. The Clash,

som går mot rasisme. Men det letteste å få øye på akkurat nå er nazi-moten, som har spredd seg blant punk-publikumet. Også enkelte grupper, (eks. Eater) opptrer på scenen med målmalte hakekors. Sjøl om mange av disse ikke er bevisste fascistler, tjener moten til å gjøre nazismen populær og tas til inntekt av nazipartiet National Front, som har hatt framgang i en del arbeiderstrøk.

Sex Pistols skal ha tatt «avstand» fra National Front, og på plata si skjeller de England ut for å ha «å fascist regimé». Likevel opptrer de ofte (bl.a. på konserten i Oslo) med T-skjorter med hakekors for å «sjokkere» publikum. Er Sex Pistols så dumme at de ikke skjønner hvem de går ærend for?

Sjøl sagt ikke, de er fullt klar over raseriet mot nazismen — også i England. Poenget er at de ikke bryr seg om det, bare de kan virke «sjokkerende» nok. Det er et reaksjonært standpunkt.

VG BEGEISTRA

«Deres enkle og brutale musikk er fengende, og de har en utfordrende og frisk sceneopptreden som smitter.» Det skrev VG etter Oslo-konserten til Sex Pistols. Typisk nok fatter borgerskapet med en gang interesse og hauser opp en «opprørsmusikk» som det håper skal slå gjennom hos undertrykte ungdomsmasser. Det samme håper plate-monopolene CBS, Polydor og Island, som kappes om å sende ut punk-rock-plater.

Det er borgerlig ideologi i ny innpakning.



BILDET: Johnny Rotten i Sex Pistols i aksjon.

Det er også interessant å merke seg Klassekampens omtale av Sex Pistols sin konsert og punken som fenomen. Denne avisen er svært preget av det jeg tidligere har omtalt som historiske loci communes. Som en følge av at Klassekampen er AKP-ml sin avis er den preget av ideologi, kommunistisk sådan. Som Mathiesen påpeker i sin bok stod bevegelsen sterkt i Norge i denne perioden, de kontrollerte også det som stort sett kom ut av alternativ musikk (eksempelvis Vømmøl Spellmannslag). Klassekamp, og ideologi, var kjerneelementer i denne kulturen. Dette er også artikkelens hovedanliggende, å avdekke punken som klassefiendtlig og dermed farlig.

For å gi et klarere bilde av dette kan det være lurt å henvise til noen konkrete eksempler i teksten. Forfatteren, som i likhet med alle andre journalister i Klassekampen bruker pseudonym, Elmer. I dag ville vi nok reagert om noe brukte dette i en avisartikkel, vi lever i et demokrati der åpenhet er viktig. Derfor er det viktig at vi kjenner avsenderen av budskapet, derfor er det viktig at journalisten tilkjenner seg. Det ironiske med dette er man ikke vet, med sikkerhet, om artikkelen er skrevet av journalisten eller om det er et presseskriv fra en bedrift. Uansett, la oss se nærmere på de historiske loci communes:

En del av det engelske borgerskapet irriteres sikkert av punk-rock-gruppene. Likevel foretrekker borgerskapet et «opprør» av denne typen. (Klassekampen 25.07.1977)

Bruken av begrepet borgerskapet er kanskje det mest klisjéaktige ordet når man betegner denne bevegelsen og dens samtid. Klassekamp og borgerskapet var viktige ord, de definerte ens gruppetilhørighet. Det kan også synes som om forfatteren søker å styrke egen ethos, altså arbeiderklassens (i det minste de som er medlemmer av AKP-ml), mens vedkommende samtidig søker å svekke punkens. Ved å definere punken som et borgerlig påfunn og opprør aviser man dens troverdighet som et autentisk ungdomsopprør.

Dette finner vi igjen senere i teksten, det hevdes at Sex Pistols, og dermed punken som synekdoke, håner arbeiderklassen:

Musikken til Sex Pistols handler stort sett om «anarki», «frihet til å gjøre alt mulig» o.l. Det er en hån mot klassebeviste engelske arbeidere (...) å kalle denne ideologien «proletarisk».

(Klassekampen 25.07.1977)

I tillegg gir Klassekampen punken deler av den selsomme æren av å være årsaken til at fascismen,

representert ved National Front, har fått et oppsving i England. Dette er logos argumentasjon samtidig som det er et klart eksempel på formale topos.

Påstand: Fascismen vokser

Begrunnelse: Fordi punken bruker nazi symboler

Det underliggende allmenne synspunktet (topos): Fascismen er en trussel mot arbeiderklassen og kommunismen.

Den allmenne logos argumentasjonen mot fascismen kan nok de fleste nordmenn stille seg bak, ingen ønsker å bli betegnet som nazist. Dog er nok det allmenne topos her forbeholdt de innvidde i Klassekampens ideologi. Selv om punkerne på sin side ikke er nazister, hjelper det lite i Klassekampens øyne. Når Sex Pistols «opptrer (...) i T-skjorter med hakekors for å «sjokkere» publikum» blir de betegnet som reaksjonære. Dette er jo helt i tråd med argumentasjonen om at punken representerer borgerskapet, den er reaksjonær.

I Klassekampens conclusio setter de virkelig inn støt for å svekke punkens ethos.

Typisk nok fatter borgerskapet med en gang interesse og hauser opp en «opprørsmusikk» som det håper skal slå igjennom hos undertrykte ungdomsmasser. Det samme håper plate-monopolene CBS, Poydor og Island, som kappes om å sende ut punk-rock-plater. Det er borgerlig ideologi i ny innpakning. (Klassekampen 25.07.1977)

I venstreradikale miljøer er det å være borgerlig, eller i borgerlig tjeneste, det verste man kan være. De av Klassekampens lesere som skulle ha en interesse for punken er nå advart, dette vil være et høyreavvik – det er det punken representerer. Sex Pistols sitt ethos står trolig svakt i dette miljøet.

Til slutt i denne delen av den retoriske analysen vil jeg rette fokus mot fanzinene. I dette tilfelle dreier det seg om den femte utgaven av Rockefila som utkom i august 1977. Som tidligere vist kan man knytte fanzinekulturen opp til det som er definert som deloffentligheter, dog er de et viktig bidrag til for å få et helhetlig bilde av mediernes dekning. Selv det er mulig å anta at de som i utgangspunktet kjøpte fanzinene er mere interessert og vennligstilt til punken enn resten av offentligheten.

SEX PISTOLS: oslo-trondheim

Jeg var kanskje litt sein med å ringe til Pinguin-Club. Steingrø hadde prøvd før, og fått "nei". Men jeg ville ikke gi meg. Prøvde å tigge, prøvde å be, men: "NEI". Arne Bendiksen da hadde kjøpt 35 billetter til pressen, så heller ikke der hadde jeg noen sjans. Så kjøpte jeg likeså godt en tog-billett til Trondheim.

Jeg stoppa i Oslo 20 juli, og møtte opp (som mange andre) utafor PinguinClub og spurte mange om de hadde billett til salget. Og med Kristins hjelp gikk det faktisk.

PinguinClub en en sånn klubb for pen kjekk ungdom med interesse for musikk. At SexPistols havna der var vel nesten utenfor beregninga for dem.

Mange av klubbens faste inventar hadde tydeligvis møtt opp (for å la seg sjokkere?). Få pensere hadde møtt fram, etter utseende å domne. Men de SexPistols omsider satte i gang, blei alle pensere (unnatt de få som gikk).

Ingen satt på plassene sine. Alle sto pakka sammen rundt scenen. Det var en lav scene, så alle som ville se måtte stå, og det gjorde de. Sto, hoppa, dansa, lo og banna. I trengselen blei alle gale.

Håppest i bar overkropp hylte og skreiv og knytta never. Vektene på scenen slo og sparka (og seilte). Ingenting i nærheten sto stille. Tilogmed takpynten fikk gjennngå av lange, ville armer.

Men dette er ingen konsertomtale. Morra'n etter dro jeg med tog til Trondheim. Det som hadde skjedd på Oslo-konserten ga håp om at store ting ville skje i Trondheim (som er en stor rockeby).

Konserten var i studentereamfunnet. Et ganske stort lokale, med plass til over 1000 mennesker, og høyt under taket (bokstavelig). Ca. 700 hadde funnet veien dit. Så noen trengsel og direkteoverføring av energi blei det ikke.

Mange hadde penka seg opp for anledningen. SexPistols satte i gang, og folk dansa (noen). Men det var ingenting å ta i, nesten ikke en sidehånn engang. Folk blei sittende inne med energien. Litt vrytting til og fra bassisten (Sid Vicious).

var det eneste "fale" som skjedde. Rent musikkalsk (penkede-finisjon) vil jeg si at konserten i Trondheim var bedre. Bedre lyd-kvalitet etc. Men det store lokalet, hvor store deler av publikum satt på sine draske romper under hele konserten, ga ikke den samme virkningen som i Oslo. Men tilogmed den eldre herren i grå dress foran meg likka foten i takt med SexPistols' fantastiske energi-rock.

Kanskje var litt for mange møtt fram med forventninger om at det helt store skulle skje, og dermed uteble de store reaksjoner (ikke veit jeg).

MEN DET VAR IHERVET FALL TO STORE KONSERTOPPLEVELSER FOR MEG!!

...MARQUEE BAND (forts)

Det er utrolig at to vokalistler i samme gruppe kan fungere så godt sammen. Inspirere hverandre, i stedet for prestisje-jeg. Det samme gjelder de andre. Når en har et soloparti, er alle med og støtter opp.

Saksøfonisten var heller ikke til stede. En person jeg ikke helt har blitt klok på ennå, men han skli inn og spiller fantastisk. (Vanligvis er jeg skeptisk til saksøfoner, men ikke han her i dette bandet!)

Lykkelig og høy sykla jeg i Kristiansands gater etterpå. Gudskjelov at det var så liten trafikk...

Det bør vel også kanskje nevnes at gruppa to gitarister kommer fra ei gruppe som het "Inferno" (for dem som husker den).

Lista nedenfor er komponert av to av gruppas medlemmer (hvem?), med unntak av sistelinja:

Erik Gunvaldsen - gitar
Kennet "Steady" Pedersen - bass
Gunnar "Keith" Sjusnes - vokal & stepdancing

Harald Solås - vokal
Halvor Bobby Lunde - saxes
Einar "Riffi" Mjåland - gitar
Terje "Limbo" Strømsvåg - vokal & symbaler

Road manager: Kai; Lys og PA equip.: Frankie; Tour manager: Espen Olsen.
Groupies:
Tillitskvinne: Torill; 1. groupie: Brynna; Inger; Jannicke (Espens privat); Eva.

4. Groupie & artikkelforfatter: - Jøggi -

MONT de MARSAN RAPPORT

Penkfestival i Mont de Marsan Sar-Frankrike 5&6 august 1977.

Etter en god del rotning, spørning og skjønn itj fransk, fant vi omsider ut hvor punkfestivalen var. For å komme til Mont de Marsan måtte vi vente ei natt på jernbanestasjonen i Tarbes, og jess for ei natt vi fikk der!

3 trønderjenter sammen med ca 15 franske og tyske tjan'pilles, pensere, uteliggere og inter-railere som drakk øl, royka og spilte penk på en skral kasettpiller-hele natta. Joda, vi ble da påspandert, men da den ene typen brølte "It's a real punk"-og pissa 10 cm fra soveposen til Inger, da... ble Inger sint&forbanna. "Å før søren mø itj på mån punkfestival viest aill sammen e sånn!"

Vel var det koselige tøffe tyra der, men dam skjønt itj et ord engelsk. Ut på natta kom 2 av dem drøganes på 3-4 franske militærtropa som klistra oss oppi (da) oss, med de hælige trynane sine og ville absolutt ha oss med ut-og aldri gikk. Anne ble dritforbanna og det hagla med skjellsord.

Kl ble 6, penkeran ble trett-og dem sov heldigvis på bussen opp til Mont de Marsan-og det gjorde vi også. Festivalen begynte ikke før utpå ettermiddagen så etter vi hadde fiksa oss bilatta (til 70 P) satt vi der på plassen utafør tyrefakterarenan, sammen med bare tyrafE vi dem einast jentan her i nesten. Smærvese som vi va gikk praten i ett kjør. Vi glodde og følte oss langt fra penkete: på kaktusklipte orangerfarvede hoder, skinnjakker, sikkerhetsnåler, sykkeljettlinger, solbriller i de mørkeligste former, punkmerker, hanskere, glitter, nazimerker-og langhårede typer som vi likte, av en eller annen grunn bedre enn penkeran. Men det vieste seg fort at ingen var farlige. Konserten begynte-og vi likte oss med en gang. Fullsatt arena, herlig danse-plass (der hvor tyrefakteran ellers spring) gulred sand-og vi ble godt tatt vare på av en italiener og en marokkaner. Greit det!

Ei fransk gruppe starta det hele i et voldsomt tempo med mange korte frosekåter-og tenkvi likte det. Kirsti ble med ett

Veldig glad hun hadde blitt overtalt til å dra. Og Inger og Anne tilga alt fra natta før. Både Clash og Damned spilte første kvelden, og det var jo liksom dem vi hadde kommet for å se/hadde hørt om på forhånd-så det var drit-lønt-og virkelig da Clash kjørte i vei med 1977 og I'm so bored with the USA.

De spilte i 90 min. Damned spilte Neat, neat, neat hele fem ganger-og da var det liv på de mange tusen som var der. Police spilte (vist) og desuten Boys og the Lou's (Loos?) Lou's var bare jenter-og dem likt vi selvfulgelig godt. Frankt: Polkan dansa i ett kjør, dvs 10 timer. Den som dansa best var en liten putt nå 4-5 år, som var med mamma på punk-festival. Inger ble trett i 2-tida, og sovna i alt brøket på en stein-benk. Da det slutta i en sånn 7-30-3.00 tida, var det bare å finn seg et tre for å sove under-og vi sov til Kl. 11 neste dag. Lite bråk, sterk varme, løff og vin. Så bevynte det igjen lerdag i 11-tida.amma kjørte til 4-tida da det begynte å regne og det hele måtte avlyses 2 timer før planlagt. Den kvelden spilte Dr. Feelgood, Eddie and the Hot Rods, Little Bob Story, Jan, Electric Callas og Shakin' Street. Vi likte oss bedre enn kvelden før, dansa til vi nesten sovna, drakk billig øl, kjøpte merker som vi mista mens vi dansa, øveta, tørka neseløb av Kirsti, prøvde å snakke fransk (det skar søi) og traff mange forsk-tellige folk. Vel, da det begynte å regne og det hele var slutt, Inger og Kirsti bestemte at vi slett ikke kunne være der en dag til for å høre Lou Reed: Anne ble sint, og vi sov på perrongen sammen med 60-70 andre. Dro til London hvor vi bl.a. var på et dritkjedelig discontek, og kjøpte plater, penkplater.

Inger & Kirsti & Anne
← CUNT; STICK YOUR COCK HERE.

vi kunne alltid fylle ut dette tomrommet med et bilde av LUL's fustefakte, men nå er det heldigvis ingen plass igjen. he-he

Rockfilla # 5 8/77

7

I denne utgaven av fanzina har Joggi skrevet om sin opplevelse av Sex Pistols konsertene i både Oslo og Trondheim. I tillegg har fanzina en bred presentasjon av bandet og de har også trykket et intervju med bandet.

Det første som er verdt å merke seg er at Joggi har et ønske om å distansere seg fra enkelte andre ungdomsmiljøer (eller kanskje alle andre ungdomsmiljøer?). Han skriver:

PinguinClub en en sånn klubb for pen kjekk ungdom med interesse for musikk. (Rockfilla august 1977)

Hvis vi ser bort fra skrivefeilen (en en) så virker dette utsagnet på bygge på tropen ironi. Begrepet «kjekk ungdom» kan tolkes som en kritikk og et ønske om å distansere seg fra konform ungdom som lever i takt med sosialdemokratiets idealer. Ved å henvise til deres svake karakter søker han, med andre ord Joggi, å styrke egen og punkens ethos.

Joggi lar seg tydeligvis ikke imponere over at det har kommet mange mennesker, han er heller kritisk som en følge av at det er "Mange av klubbens faste inventar (...)". Han uttrykker en skepsis, en frykt for at folk har kommet "(for å la seg sjokkere?)". Her bygger han igjen på antagelsen om et skille mellom oss og dem. Det kan muligens trekkes så langt som en dikotomi -

punken som det gode som vil redde rocken, mens de andre representerer det onde, den døende musikken.

Få pønkere hadde møtt fram, etter utseende å dømme. Men da Sex Pistols omsider satte i gang, blei alle pønkere

(Rockelfilla august 1977)

Det kan virke som om Joggi fortsetter med sin skepsis, i første ledd av dette sitatet kan det synes som om skillet mellom punker og ikke-punker blant annet kan sees i kleskoder. Det er dog viktig å merke seg den siste setningen. Her trekker også Joggi på religionsretorikken vi så hos Dagbladet, alle lar seg frelse av Sex Pistols, når de hører evangeliet blir de punkere. Teksten har klare tegn på lovtale, bandet hylles for å riste publikum ut av sin rocke-dvale.

Joggi forteller at han dagen etter konserten i Oslo reiste til Trondheim for å se Sex Pistols sin konsert på Studentersamfunnet. Han uttrykker at ser fram til denne konserten etter opplevelsene i Oslo.

(...) ga håp om at store ting ville skje i Trondheim (som er en stor rockeby)

(Rockelfilla august 1977)

Her benytter Joggi seg av en metonymi i sin parentes, det handler om at det i årenes løp har vært mange pop-artister som har kommet fra Trondheim. Videre bygger han på ideen om at det er en forskjell på punkere og andre: «Mange hadde pønka seg opp for anledningen». Her søker han å styrke sin egen ethos som ekte punker, mot de andre som har tatt på seg sikkerhetsnålen for kveldens konsert. Dette handler om autentisitetets-retorikk (se neste kapitel).

I tekstens conclusio, som kommer etter en patosladet lovtale av Sex Pistols, ser det ut til at Joggi lener seg på en form for rettstale:

Kanskje var litt for mange møtt fram med forventninger om at det helt store skulle skje, og dermed uteble de store reaksjoner (ikke veit jeg). MEN DET VAR IHVERTFALL TO STORE KONSERTOPPLEVELSER FOR MEG!! (Rockelfilla august 1977)

Som lovtale fungerer dette ved å dømme publikum som skyldig i apati og mediepåvirkning, som en følge av at de ukritisk har svelget medias falske (?) bilde av punken så ble konserten følgelig et antiklimaks. Ingen spydde på scenen, ingen voldtekter og ingen strippere. Det er ikke bandets feil at media har skapt et falskt bilde av dem, de leverte den gode musikken. Det var publikums feil hvis noen kjedet seg. Han understreker også hvor flott han selv mener det var, ved å benytte seg av store

bokstaver i sin patos pregede ros av bandet styrke han også Sex Pistols' ethos. I det minste for leserne av Rockefilla.

Safety Pin Club og Hard Rock Kafé

Etter Sex Pistols' konserter i Oslo og Trondheim begynte punken å få et bedre fotfeste i Norge. Det skjedde dog ikke over natten, men miljøet vokste. I 1978 ble det også gjort forsøk på å organisere og skape et sted der tilhengere av punk kunne samles og dyrke sin interesse. I Oslo ble det forsøkt å skape en punkklubb, Safety Pin Club, og i Trondheim ble Hard Rock Kafé opprettet.



VG hadde en kort reportasje og et intervju med to av initiativtakerne for klubben i Oslo. Den 28. september 1978 kunne VGs leser på side 36 se følgende overskrift:

Punk-klubb startes i Oslo (VG 28.09.1978)

Dette er en svært informativ og enkel overskrift fra VG, det verken svekker eller styrke deres eller punkens ethos. Som seg hør og bør følges overskriften av en ingress:

Oslos nyeste tilskudd på fritidssektoren: En klubb for punkere, med navnet Safety Pin blir åpnet søndag. Initiativtagerne er Tone Senstad og Gine Smerud. (VG 28.09.1978)

Det kan synes som om dette er en form for rådstale, det informeres om at det skal åpnes en klubb og at dette kanskje ikke er stedet for bestefar og legge søndagskaffen. Som en følge av avisens tidligere dekning av punken kan det antas at VGs leser ikke er særlig velvillig overfor punken som taler, deres innledende ethos er trolig svakt.

I denne teksten får initiativtakerne, som representanter for punken, tale rett etter ingressen.

Vi er blitt lei av det overflatiske plastlivet som diskotekkjør medfører. Derfor har vi gått i gang med å lage en klubb der ungdom som liker punk-musikk og newwave kan møtes, erklærer de iøynefallende unge damer. (VG 28.09.1978)

Senstad og Smerud benytter her første anledning til å styrke egen ethos, i det minste gjør de et forsøk. Ved å avskrive annen musikk, og ungdomskultur, som plastikk (altså falsk) viser de at punken står over annen musikk og er ekte. Hos punken kan du være deg selv. VG på sin side ser ut til å ønske et svekket ethos hos punken, ved å kalle jentenes bekledding for ”iøynefallende” er dette en eufemisme for at de kler seg rart og annerledes. De bryter med andre ord samfunnets etikette for hvorledes en bør kle seg i det offentlige rom.

Gjennom teksten ser det ut til at jentens, og punkens, avledete ethos bedres. De framstår (som jenter skall?) som imøtekomende og åpne. De gir uttrykk for at de ønsker å skape noe positivt og at alle er velkomne, særlig norske band.

Dette er en svært kort tekst, så tekstens conclusio følger. Her får jenten fritt spillerom til å styrke egen ethos, dette gjør de gjennom en lovtale av punken:

Punk er ikke bare musikk, men også en måte å være på, kle seg på osv. I musikken gir punk seg utslag bl. a. i motstand mot perfektjonismen innen pop'en. La amatørgrupper få slippe til og spille den musikken de selv liker, oppfordrer begge jentene og ønsker velkommen på punk-klubben «Safety Pin». (VG 28.09.1978)

Her ser vi også at de viser til at punken er mer enn musikk, det er en helhetlig kultur. Ved å avslutte talen med en vennlig henstilling om at alle er velkommen på Safety Pin Club (det kan virke som om VG er uenige i) er dette er klart forsøk på å styrke egen ethos. Det endelige ethos for punken i denne artikkelen kan sees som positivt, selv om de kan virke aggressive overfor andre ungdomskulturer er de åpne for at alle skal ta del i deres glede ved punken.

VG følger opp denne saken med en reportasje dagen etter klubbens åpningskveld. Her har de ryddet plass på avisen forside, og det er ikke tvil, punk er farlig.

Groteske punkere – Oslo har fått sitt første punk-sted. I går ble klubben åpnet, og det var en lite oppmuntrende forsamling VG møtte i lokalene til gode, gamle, «Pilen» restaurant. (VG 02.10.1978)

Denne forsiden er talens exordiun, og skal vekke tilhørerens interesse. En forside på VG er trolig landets beste måte å vekke tilhørernes interesse på. Det skal tydeligvis dreie seg om en rettstale, punken har skylden for ungdommens forfall. Begrepet «lite oppmuntrende forsamling» kan tolkes som en tydelig eufemisme for at ungdommens adferd var av en negativ karakter.

5 på gaten

Før mye Benny-oppstuss i avisene?



HANS PETER BANG-TORP, 26 år gammel, Spjølberg. — Det ble, det ble det fulgt ut meg selv. Det fulgte meg hele turen for Benny. Men det var det viktigste som var å bli så kjent med Benny gjennom disse...



EINAR MØRVIK, 42 år gammel, Oslo 1. — Det å lage et nytt stykke er en utfordring, i alle fall når du prøver å være bedre enn de andre som har gjort det før.



ERIK NORDAHL, 22 år gammel, Oslo 2. — Jeg har ikke noe annet enn Benny. Det er det som er mitt. Oppfølgeren som ikke er som alle andre. Det er det som er mitt.



TROND SJOVOLD, 21 år gammel, Oslo 1. — Benny er en oppfølger. Det er det som er mitt. Oppfølgeren som ikke er som alle andre. Det er det som er mitt.



PER TORE HERMANDSTAD, 21 år gammel, Oslo 1. — Benny er en oppfølger. Det er det som er mitt. Oppfølgeren som ikke er som alle andre. Det er det som er mitt.

Grotesk protest

AV ARVID BJØRT-LARSEN OG STIGEN PETERSEN (foto)

Her skulle foreldrene vært og sett sine avkom! De ville fått sjokk. Stort verre enn en punker, kan ikke et menneske se ut.

På diskoteket Spotlight i tidligere sverdløse, vestlige Oslo, i Oslo, har hovedsakelig tilfelle punkere fått et franskt inntrykk søndag kveld en prøvestund. Diskoteket var den første, fulle av ungdommer. I hvert fall med hensyn til oppstillingen. Ikke alle hadde stikkontakt i nær og nær, eller var pålitelig styling og klær i feller. Men alle avtalte i det overraskende løst og lett var stilt av seg og ikke holdt, som i ikke bare fra ut.

Få punkere
— Mitt 200 ungdommer fra 15-30 år var med fram. Troge var langt flere enn de som ble. Det var ingen punkere som ble sett. De utvalgte punkerne var i smått. De fleste var nok av en ungdomstid. I de fleste tilfelle på å gjøre seg bemerket. Det var ingen punkere som ble sett. De utvalgte punkerne var i smått. De fleste var nok av en ungdomstid. I de fleste tilfelle på å gjøre seg bemerket.

Sen bølge

Et nytt punkt er jo et nytt punkrock som ble ut i 1978.



Punketiden er på full fart ut til og med i Bergen, herfra Norge har det sitt første punkband.



På disco-galpet foregår de viktigste scene. Alle danser med alle. De fleste var mer eller mindre påvirket av et eller annet, det er ikke i punkernes verden.

ford med å fremtids i utlandet, så kommer den ut i Oslo. Det er viktigvis en svært viktig bølge.

Hva er en punker? Vi spørte, men fikk et svar som var et svar med plastikkansett. Det var foreldrene og de som ble sett. De utvalgte punkerne var i smått. De fleste var nok av en ungdomstid. I de fleste tilfelle på å gjøre seg bemerket.

Det var ingen punkere som ble sett. De utvalgte punkerne var i smått. De fleste var nok av en ungdomstid. I de fleste tilfelle på å gjøre seg bemerket.

Uvanlig

Det var ingen punkere som ble sett. De utvalgte punkerne var i smått. De fleste var nok av en ungdomstid. I de fleste tilfelle på å gjøre seg bemerket.

Det var ingen punkere som ble sett. De utvalgte punkerne var i smått. De fleste var nok av en ungdomstid. I de fleste tilfelle på å gjøre seg bemerket.

Det var ingen punkere som ble sett. De utvalgte punkerne var i smått. De fleste var nok av en ungdomstid. I de fleste tilfelle på å gjøre seg bemerket.

Snytt

Det var ingen punkere som ble sett. De utvalgte punkerne var i smått. De fleste var nok av en ungdomstid. I de fleste tilfelle på å gjøre seg bemerket.

Men kanskje dette er den siste punkeren som ble sett. De utvalgte punkerne var i smått. De fleste var nok av en ungdomstid. I de fleste tilfelle på å gjøre seg bemerket.

Det var ingen punkere som ble sett. De utvalgte punkerne var i smått. De fleste var nok av en ungdomstid. I de fleste tilfelle på å gjøre seg bemerket.

Ung mann brent inne

ALEXANDER (NTN) — Det var ingen punkere som ble sett. De utvalgte punkerne var i smått. De fleste var nok av en ungdomstid. I de fleste tilfelle på å gjøre seg bemerket.

Det var ingen punkere som ble sett. De utvalgte punkerne var i smått. De fleste var nok av en ungdomstid. I de fleste tilfelle på å gjøre seg bemerket.

PÅ SØRLANDET

BO GODT — SO RIMSUG — HELE ÅRET — PÅ DREI POKERKAT 4670 FVW 881/87 148 — 47 599 14 MOEDERE VARENE — 14 BEHAGLIGE SENGER —

På side ni i avisen blir leseren igjen møtt av ordet grotesk. I artikkelens overskrift heter det "Grotesk protest". Dette er et godt eksempel på en talefigur, rimet. Det positive innledende ethos som punken fikk med seg fra avisens forrige artikkel om klubben sables ned i løpet av forsiden og det nye, avledete ethos svekkes. Videre skriver avisen følgende i sin ingress:

Her skulle foreldrene vært og sett sine avkom! De ville fått sjokk. Stort verre enn en punker kan ikke et menneske se ut. (VG 02.10.1978)

Her begynner VGs utsendte artikkelen med et argumentativt loci communes. Dette er en form for fast uttrykk som legger premissene for teksten. Når det står at foreldrene skulle sett sine avkom så er det underforstått at dette ikke er en positiv hendelse. Når journalistene, Arvid Hjort Larsen og Stein Fjesme, hevder at man knapt kan se verre ut enn en punker. Etter ingressen klargjør journalistene hvor klubben holder til og hvor ofte de skal ha arrangementer, de velger bare å uttrykke det annerledes:

På diskoteket Spotlight – tidligere ærverdige restaurant Pilen i Oslo, har hovedstadens hittil fåtallige punkere fått et fristed hver søndag – som en prøveordning. (VG 02.10.1978)

Ved å henvise til Spotlight sin historie, som Restauranten Pilen, kan dette sees som et entymem. Som en følge av at det er nærmest underforstått at alt var bedre før (loci communes) er dermed ungdommens framtid truet av dette nye fenomenet, punk. Det legges dog vekt på at de er i mindretall, men dette kan endres om ikke vi (storsamfunnet) fortar oss noe. Til sist pekes det på hva dette *noe* er, ordningen med punkklubb er midlertidig. Den kan stenges.

VG holder også en viss ironisk tale over ungdommen og det er ikke snakk om ansiktsbevarende ironi. Vi får høre at det er få ekte punkere til stede, men neste sitat kan tyde på at journalistene ikke oppfatter noen som ekte punkere. Det er bare en motesak.

Neste søndag vil det ganske sikkert være flere punkere. Ungdommen har en trang til uniformering. Å være punker er en måte å uniformere seg på. Det virker sikkert tiltrekkende på noen. (VG 02.10.1978)

Dette er også en form for argumentative loci communes, de voksne er enige om at ungdommen er en gruppe med behov for anerkjennelse. De liker å signalisere hvem de tilhører, punkerne gir et klart visuelt uttrykk for dette. At denne formen for anerkjennelse som punken innebærer er tydeligvis uforståelig for tekstforfatteren, den noe ironiske tonen i den siste setningen illustrer dette.

Når punkerne selv får muligheten til å styrke egen ethos i teksten, aviser de denne. I følge VGs utsendte forsøkte de å få svar på hva punken var men det ønsket ingen å svare på. Dette kan tolkes som punkernes egen måte å styrke egen ethos på. Som en følge av at de ønsker å avvise samfunnets gjeldende normer kan denne formen for mangel på kommunikasjon være med på styrke ethos hos deres retoriske publikum. Selv om de taler til storsamfunnet taler de samtidig til sine egne.

Avisen skriver videre hvordan de tolker punken, ikke spesielt flatterende. For VG handler punken om å være jævlig, se jævlig ut og ha en generell negativ holdning. Skal du bli punker og passe inn på neste punk-kveld bør du i følge VG:

Ta på deg de verste fillene du har. Stikker du deg ut, kan du risikere å bli mobbet
(VG 02.10.1978)

Dette kan sees om en form for ironi. Det naturlig er jo å kle seg normalt, således stikker du deg ikke ut. Hos punkerne er alt annerledes, er du normal blir du mobbet. Slik skal det ikke være.

I tekstens conclusio kan VG fortelle at de ble spyttet på, hvorfor er for dem ukjent. De er uansett ikke spesielt imponert over punkerne, som er en gjeng pøbler (i ordets negative moderne fortolkning).

Uansett, de som har satt det hele i scene i Oslo, tjener nok noen ekstra slanter så lenge punk-bølgen er «in». (VG 02.10.1978)

Det første det er verdt å merke seg ved denne avslutningen er at VG avskriver punken som et forbigående fenomen, det er en trend. De setter samtidig spørsmålstegn ved punkens ethos som en ektefølt, uselvvisk, kultur. Ved å bruke synekdoken *slanter* kan det tolkes som om de antyder at punken er nok et fenomen som noen har skapt for å tjene penger.

10 NR. 228 — DAGBLADET, TIRSDAG 3. OKTOBER 1978

Nå punker det løs i Oslo

■ ■ — Vi er oss sjøl. Vi gler det vi har lyst til. Punk er frigjøring — fjernt fra plastikk-dialektene. Dette sa den etter alle kunstens regler milite og kjedebhengta punkeren Dagbladet snakket med da Oslos første punk-klubb åpnet på «Spotlight» igår kveld.

■ ■ Beinharde astaltbarn — volds-samfunnets ektefødte opprørere — blomstene i søppekkasse? Ikke vet vi. Jan Arne Sunda var 18-årig gymnasiast fra Jessheim. I lange tider hadde han kjedet livet av seg i den rørvaskede og nyprøssede kontekstionsungdommens Trøvolla-miljøer. I et halvt år har han vært punker. Fin fyr. Møter seg gjerne, men gjør det ikke sjøl. Han og dama mar hverandre.

■ ■ Det er allerede punkband både på Klatta og Jassheim, forteller Arvo. Utan tvil kommer punken for fullt! Folk er gått lei disco-musikken, sa Jan. Alternativet er beinhard og oppgode gi faen-rock. Den musikken blir du aldri lei. Ingen utstuderte rumpørvikk i trange bukser på «Safety Pin». Punkerne danser pogo — det vil si at de hopper rett opp og ned i takt med den dånkende musikken. Klubbsejlf Erik Bergsøen var godt fornøyd med første klubbkvelden, publikums omstalt tatt i betraktning. Stor anseing, fornøyd gjester, ingen fylt. Og Bernsen kunne fortelle et «Spotlight» i St. Olavs gate nå har et svært variert tilbud av musikk og kultura, noe for enhver ungdommelig smakserstning. Her bare: Mandag — Trøvolla-veid, tirsdag — Telemarkskole; onsdag — blues, torsdag — rock'n roll, fredag og lørdag — disco og søndag — punk.

200 norske punkere i de utroligste kles- og smilkevarianter sørget søndag kveld for åpningskveld for «Safety Pin» — Oslo punkens egen klubb. (Foto: Løff Heel)

Dagbladet hadde også sendt ut en journalist til åpningen av Norges første punkklubb. I motsetning til VG har de valgt å la punkerne selv tale. De har funnet en gymnasiast som er villig til å uttale seg til pressen:

Vi er oss sjøl. Vi gjør det vi har lyst til. Punk er frigjøring – fjernt fra plastikk-diskotekene. Det sa dewn etter alle kunstens regler malte og kjedebehengte punkern Dagbladet snakket med (...) (Dagbladet 03.10.1978)

Her ser det ut til at denne punkeren søker å styrke egen ethos ved å avvise diskoen som kunstig musikk. Dagbladet har en litt mer ironisk bemerkning, men i motsetning til VG ser det ut til at de benytter seg av ansiktsbevarende ironi. Dette kan sees som dannet ironi, de utviser en humoristisk holdning til punkeren og uttrykker dette på en forholdsvis kultivert måte.

Det ser også ut til at Dagbladet benytter seg av synekdoxen, de presenterer gymnasiasten som representant for alle punkere. De fortsetter sin dannede ironi i teksten med setninger som; «Beinharde asfaltbarn – voldsamfunnets ektefødte opprørere – blomstene i søppelkassen» eller beskrivelsen av gymnasiasten som «En fin fyr. Maler seg gjerne, men gjør det ikke sjøl. Han og dama maler hverandre».

Denne teksten ser ut til å kunne gi punken et fordelaktig endelig ethos. Dagbladet har i sin conclusio en oppsummering av de forskjellige musikalske tilbudene Spotlight har i løpet av en uke. Det kan virke som om Dagbladet mener at punken har en naturlig plass i ungdomskulturen.



Den 12.10.1978 har Dagbladet en oppfølgings sak på punkklubben. Klubben har blitt kastet ut fra Spotlight, deres dager som arrangører der er talte. Det kan synes som om Dagbladet har sympati med punkerne som har mistet sitt samlingspunkt:

Pussig begrunnelse, men: Punk-klubben kastet ut etter åpningen (Dagbladet 12.10.1978)

Her benytter Dagbladet seg av talefiguren utelatelse (ellipse). Det kunne stått: *På grunnlag av en pussig begrunnelse er punk-klubben kastet ut etter en kveld i drift*. Hensikten bak Dagbladets utelatelse er høyst sannsynlig basert på både plasshensyn, men den måten de valgte å uttrykke seg på er mer spennende enn den måten jeg har foreslått.

Dagbladet lar så Senstad uttale seg om saken. Hun benytter anledningen til å forsøke å styrke egen ethos ved å svekke både VGs og utleierens. Utleieren, Ole Bjørn Finchenhagen, på sin side ser ut til å være enig med Senstad. Han styrker punkernes ethos ved å legge all skyld av utkastelsen på VG: "(...) skrev så mange usannheter og direkte løgner at det blir vanskelig å fortsette". Således søker han å styrke egen ethos, han er kun en uskyldig tredjepart som må tenke på sitt omdømme.

Dagbladet ser ut til å være litt skeptiske til denne begrunnelsen og spør om hvorfor klubben kastes ut hvis de egentlig var snille. Finchenhagens respons er:

Nei, du kan så si. Men det hele fikk en så uheldig start at vi valgte å stoppe.

(Dagbladet 12.10.1978)

Her legger nok en gang utleier all skyld over på VG, de ønsket ikke å stoppe men risikoen for å få skadet eget ethos var for stor. I denne artikkelen ser det ut til at VGs endelige ethos er svekket, men nok en gang må vi ta hensyn til tilhørerne. Hvem tillegger tilhørerne størst troverdighet, punkerne eller VG?



Punkfanzina City Rockers har i sin tredje utgave, november nummeret, i 1978 en bred omtale av Safety Pin Club. Man skulle tro at en punkfanzine ville glede seg stort over at punkerne nå hadde et felles møtested. Dog er fanzina, i det minste i teksten exordium, noe kritisk.

Først navnet: SAFETY PIN CLUB. Herregud! Et mer cliche-aktig navn skal man lete lenge etter (City Rockers august 1978)

Som det fremkommer av dette sitatet, City Rockers er ikke så veldig begeistret for navnevalget. Teksten bærer preg av rettstale, her dømmes initiativtakerne i punkens domstol. City Rockers er også kritiske til måten arrangementet ble promotert på:

Som om ikke dette var nok dukket DE plakater opp. Så ut som om de var laget av noen med lang erfaring i å lage reklameplakater for London-diskotek. Mildt sagt *pinlige* greier... (City Rockers august 1978)

Det kan sees som et eksempel på formale topoi, dette er dog basert på at man deler punkens syn på samfunnet.

Påstand: Plakatene var dårlig markedsføring

Begrunnelsen: Plakatene ser ut som de er laget av kommersielle aktører

Det underliggende allmenne synspunkt (topos): Kommersialisme – diskokultur – er det motsatte av punk.

City Rockers ser også ut til å utvise en viss skepsis mot de framfremte, de betegnes som «karnevalsposører» noe som indikerer en holdning om at punken er mer enn sikkerhetsnåler i ansiktet. Journalisten er heller ikke fornøyd med at av de som kommer er det: ”Nesten ingen soss, men desto mere frikere, veit ikke hvem som er verst jeg...”. Det kan virke som om City Rockers ønsker å styrke egen ethos ved å sette seg selv over de falske punkerne.

City Rockers understreker dette ved ironisere over både hvem som hadde møtt fram, samt hvordan de fremstod:

Tydeligvis masse friks som trodde det gjaldt å male seg mest mulig i trynet og feste mengder av sikkerhetsnåler på seg seg, sånn for moro skyld... (City Rockers august 1978)

Det kan neppe sees som en ansiktsbevarende form for ironi, snarere tvert imot, dette er ansiktstruende ironi. Måten City Rockers latterliggjør sine motstandere på ser ut til å være preget av den hånende ironien. Den eneste nytten denne ungdommen har er at man kan ”(...) jo alltid fine på noe for å provosere dem...”.

Den ironiserende retorikken er tydeligvis aldri lang unna i saker om punken. Etter at City Rockers har stilt de falske punkerne ut til latter og klaget over navnevalg og markedsføring er det på tide å la musikken få sin velfortjente ros og ris. DJen får kritikk for å spille blant annet Velvet Underground men masse skryt for valget av Sex Pistols og Sham 69. Når DJen i tillegg spiller reggae er redaksjonen i City Rockers veldig fornøyde, men de benytter også anledningen til å ironisere over de framfartenes visuelle uttrykk og musikken som spilles.

Noe snålt var det imidlertid å se folk med hakekors malt i trynet som danset tydeligvis fornøyd til svart musikk... (City Rockers august 1978)

Denne gangen ser det dog ut til at det er benytte en ansiktsbevarende form for ironi, dette kan betegnes som en form for formildende ironi.

VGs tilstedeværelse på klubben er heller ikke forbigått i stillhet. City Rockers nummer tre kom først i august, så VG hadde allerede skrevet sin artikkel. Det kan synes som om City Rockers fordømmer VG, artikkelen bærer som nevnt preg av rettstale.

Vi burde vel knust utstyret hans, men nøyde oss med å slenge et par-fem snørrklyser på'n for å vise'n at ikke alle liker å bli betrakta som dyr på utstilling. (City Rockers august 1978)

Når punkerne spytter er dette en fullbyrdelse av dommen mot VG. Punkerne har blitt frikjent, de er ikke dyr på utstilling. Vi finner anklagene mot VG igjen i tekstens conclusio:

Etter hysterioppslaget i VG fikk den anonyme eier av Spotlight hyler'n og krevde en slutt på jævelskapen. (City Rockers august 1978)

Her er det liten tvil om at VG har skylden, jævelskapen er her en metafor for punken. Den inneholder også det brede folkets antagelser, og VGs, om punkens egenskaper. Helt til slutt viser også City Rockers til det som har blitt en av punkens kjennetegn, gjør-det-selv ideologien.

Om ikke alt for lenge håper vi å ha ferdig vårt EGET sted med COMPLETE CONTROL så hold øya oppe og bekjempe all apati! (City Rockers august 1978)

Dette er også et klart forsøk på å styrke egen ethos, punkeren er rustet til kampen mot storsamfunnets idealer.

I 1978 ble det også opprette en klubb for den alternative musikken i Trondheim. Hard Rock Kafé skulle være et tilbud der amatørbandene kunne få fritt spillerom. Fanzinene hadde en bred dekning av opprettelsen av Hard Rock Kafé. City Rockers, Ztritzpiker, Rockefeller og 666 skrev alle om klubben.

Hva skjedde med punken?

I følge Mathiesen mister punken mye av sin opprinnelige energi og opprørseffekt mot slutten av 1970-talet. Punken går fra å være en åpen spennende og nyskapende kultur til å bli den strengeste og mest uniformerte kulturen blant ungdommen. Nedenfor vil jeg se hvordan, hvis så er tilfellet, denne endringen ble sett på i norske medier.

Sid Vicious døde i New York

Sid Vicious ble fredag funnet død i New York, en dag etter at han ble løslatt fra fengselet hvor han har sittet, anklaget for drapet på sin kjæreste. Politiet opplyste at han later til å ha begått selvmord med en overdose heroin. Han ble funnet i Greenwich Village, kunstnerstrøket i New York.

Den 21-årige Vicious, tidligere medlem av den nå oppløste punkgruppen Sex Pistols, ble torsdag løslatt mot en kausjon på en kvart million kroner. Han var anklaget for å ha stukket ned sin 20 år gamle venninne Nancy Spungen i Chelsea Hotel den 12. oktober.

Vicious, hvis egentlige navn var John Simeon Ritchie, ble en gang tidligere løslatt mot kausjon, men fengselet igjen da han for en måneds tid aldri slo en mann i ansiktet med et slag i en nattklubb i New York.

Han ble behandlet for sin avhengighet av narkotika da han ble fengslet i fjor, og hans opprinnelige løslatelse stilte fortsatt behandling som betingelse for kausjonen.



I Adresseavisen, den 07.02.1979, skriver de om Sid Vicious' død. Han har blitt knyttet opp til koopteringen av punken, mannen som ble representanten for alt det punken egentlig ikke var men som alle trodde at den var. Adresseavisen skriver:

Sid Vicious døde i New York (Adresseavisen 07.02.1979)

Overskriften er enkel og informativ, således er også resten av teksten om Sid. Det er dog mulig å spore en viss form for ikonisering av Sid Vicious. Han knyttes mot kunsten – punken som aldri har fått denne anerkjennelsen tidligere blir nå sett på som kunst. Denne tolkningen bygger på en antagelse om at Sid Vicious og Greenwich Village her representerer henholdsvis punken og kunsten som helhet, en synekdoksisk slutning.

Han ble funnet i Greenwich Village, kunstnerstrøket i New York. (Adresseavisen 07.02.1979)

Eksperimentell

Det er to veier å gå for et punk-band. Den ene er å følge den slagne landevei til danse- og underholdningsmusikk. Den andre er å skille helt ut, slik Johnny Rotten fra Sex Pistols har gjort på sin siste LP. I denne anmeldelsen får han følge av gruppene XTC og Penetration.



John Lydon (alias Johnny Rotten) er aktuell med en plate som er mer en samling skisser enn et ferdig produkt.

Public Image Ltd. PiL (Virgin)
Gruppen «Cerebral Ekstase» fikk et halvt poeng av hundre oppnåelige under trønderisk popmestertakn nylig. Johnny Rottens nye gruppe, Public Image, ville sannsynligvis fått det samme om de hadde stilt opp. Dette er sjeldent uryddig musikk. Trommeslageren og bassisten jobber stadig og godt, men gitaristen gjør omtrent som han vil. Han spiller ikke, han akkompagnerer Johnny Rotten, eller John Lydon som han nå kaller seg, med lyder. Resultatet er ikke ulikt det John Cale og Lou Reed presterte i gamle Velvet Underground, når de slapp seg som mest løs.

John Lydons viktigste bidrag til Sex Pistols var tekstene, og det fokuseres nå ettersom på dem. Låten varer i både åtte og ti minutter, mens Lydon messer frem sine budskap. Ikke at tekstene er overvittne gode. Det beste som kan sies om dem er at de er periodevis effektive, men de bidrar likevel til et uvanlig og spennende produkt. Denne LP'en er særdeles uferdig. Låtene er bare for skisser å regne. Men det kan vokse noe stort ut av dem.

XTC «Go 2» (Virgin)
Dette er det andre albumet til XTC, og den eksentriske popmusikken deres blir etter hvert svært så tiltrekkende. XTC er en annen stavemåte for «ecstasy» (ekstase), og navnet er ganske betegnende.

Gruppen spiller raskest og med en hoppende rytme, og musikken er både stimulerende og artig. De minner om Talking Heads og Devo, og har et noe mekanisk preg. Men musikken blir ikke teknisk og følelseløs. XTC har et slikt preg fordi de skal forestille et produkt av dagens avanserte samfunn. Gruppen er faktisk et takt med tiden. De benytter seg av mange forskjellige elementer. Gammeldags pop, hard rock, reg-

gae og c
Andy Par
gitar, og
Tekstene
vittlige, og
særegne i
fittige de
organiste
retår seg
spriker il
stilmessig

Penetratio
«Moving T
Penetra
står av
gende mu
seg på va
rultatet e
rende og i
Murray,
tekstene
ansvar for
sensuell o
synger so
av «ekst
stemme, d
en pulsere
nerende h
lig å siite
i vel på h
ogå på r
vende mu
stemme e
søm et kl
om Pattie
av Pattie
avslutter
skyldte Pe
men de b
som Patti
til å lage r
Platesel
spart seg
sende vin
tert i mye

Det er også interessant å merke seg at avisen på samme side har tatt for seg Johnny Rottens nye musikalske prosjekt, PiL. Begrepet post-punk ligger tydeligvis ikke i Adresseavisens, ei heller resten av landets, vokabular på dette tidspunktet. Rottens musikk knyttes derfor opp til det han er kjent for, punk:

Eksperimentell punk (Adresseavisen
07.02.1979)

I denne tekstens exordium, trekkes leseren inn av at dette er noe nytt. Eksperimentell punk, hva er det? Dette forklares videre i ingressen:

Det finnes to veier å gå for et punk-band. Den ene er å følge den slagne landevei til danse- og underholdningsmusikk. Den andre er å skille helt ut, slik Johnny Rotten fra Sex Pistols har gjort på sin siste LP. I denne anmeldelsen får han følge av XTC og Penetration.

(Adresseavisen 07.02.1979)

Dette gir signaler om en lovtale av PiL, der andre punkere har blitt slukt av kommersialismen har Johnny Rotten vært tro mot seg selv. Nok en gang bygger det på religionsretorikken, det heter seg at "(...) Lydon messer frem sine budskap". Kan det tenkes at denne eksperimentelle punken er den nye Messias? Punkten var vel bare en falsk profet?

I tekstens conclusio blir lovtalen fullkommen, nærmest pathosladet: "(...) et uvanlig spennende produkt." og "(...) det kan vokse noe stort ut av det". Det kan virke som om journalisten har en større tro på denne nye musikken som en skapende, revolusjonerende kraft, enn det punken hadde.

Døgnfluen som overlevde

Den nye musikken lever — i fredelige former

Av TRYGVE LUNDEMO

LONDON: Det er to og et halvt år siden punk-bevegelsen startet. Alle regnet med at det var en døgnflue, men opprøret har hatt stor betydning for musikklivet. Etter et opphold i London sitter man igjen med et inntrykk av at punk, eller iallfall «new wave», fortsatt er i live, til tross for utsagn om at punk er død.

Det er hundrevis av «new wave»-musikere i London. Hver kveld kan man velge mellom tre-fire konserter. Underveis fikk jeg med seg 15 band på seks kvelder, og det var bare et utvalg! Fremdeles er det de fæleblerte artistene som trekker mest folk, men det alternative tilbudet er stort, og godt. Kvaliteten over gruppene er naturligvis varierende. — de beste jeg opplevde var Jam, X-Ray Spex, Devo og Pere Ubu. Enkelte er både kjenne og ensformige, men samtidig er det mye god musikk å høre.

Det er en misforståelse at alle «new wave»-band spiller hurtig stå-på-rock i Rex Pistols-stil. Musikalsk er det umulig å sette alle de nye bandene i samme bås. Noen spiller hard 60-talls-rock, andre er heavy-rock-påvirket, mens amerikanske grupper som Pere Ubu og Devo spiller avantgarde-rock med originale opptredener. Etter hvert har de fleste lært å beherske instrumentene godt. Jam og Clash er preise og samspille. I noen band er det også plass til soler og fantastiske improvisasjoner.

Ufarlig opprør

De opprinnelige punkerne er akuffet over utviklingen av deres musikk. Det var aldri meningen at punk skulle appellere til et stort publikum. Et band skulle oppleves i en liten klubb, hvor en kunne pogo-danse, det vil si hoppe opp og ned i takt sammen med 50 andre punkere. I dag er de mest kjente av gruppene blitt fanget av forretningslivet og de store plateselskapene. De spiller i store konsertsaler, og billettprisene er ikke spesielt rimelige. Punk er akseptert. Musikken spilles på radio og i ungdomstidninger, og enkelte trekk ved bevegelsen er blitt innta. Da er selvfølgelig mye av brodden fjernet. Det som var ment som en musikalsk revolusjon og et opprør av forakt, synes å ha blitt nok et kortvarig og ufarlig ungdomsopprør.



Ser man på det rent musikalske må man derimot innrømme at opprøret har hatt positive følger. Den nye belgen har bidratt med energi, vitalitet og selvtilitt. Alt dette har vært mangelvare i årevis. Musikken er ikke ny, men det

er friskheten og måten å framføre den på. Folk som Elvis Costello, Talking Heads, Television, Clash og Jam har hver på sin måte bragt en ny dimensjon inn i rocken. Rockemusikk er nå mer variert og spennende enn på lenge. Truselen fra «new wave» har også ført til at gamle, etablerte stjerner har akseptert seg. Rolling Stones og The Who er de mest skikende eksemplene.

Tilhørernes Ilkemenn

Til tross for at punk-bevegelsen har vokst seg stor, florerer klubb-

konserterne fremdeles. Steder som The Marquee, 100 Club, Electric Ballroom og Music Machine byr på intime lokaler der atmosfæren ofte er ideell. Publikum er den harde kjerne av tilhengere, som kjenner repertoaret, og kontakten er god. Det er kanskje på dette nivået at rock fungerer best. Skillet mellom artist og publikum er lite. Musikkerne blir ikke ansett som guder, men som tilhørernes likemenn.

Avlsene i England og her hjemme har hjulpet opp de sjokkerende sidene ved punk. Vi har fått vite at punkere spytter, kaster opp på hverandre og slåss med kniv. Virkeligheten er noe annerledes. Riktignok har det forekommet voldsomheter, og spytting var populært en tid. Men publikum så vel som artister har lært at hvis de ikke behersker seg, vil følgene bli ubehagelige. Publikum kan bli skadet, og gruppen kan bli bannlyst av konsert-arrangører (slik tilfellet har vært med Clash og Stranglers i London).

Punk-publikumet er overraskende vennlig. En fin sjansje til å sammenligne rock-publikum og fotball-fans fikk man da landskampen England-Tsjekkoslovakia gikk vegg i vegg med en festival der Slade, Generation X og Jam spilte. På fotballkampen var det fyll, slagsmål og bråk, mens det på rock-festivalen gikk pyntelig for seg, til tross for at publikum stormet frem og kom seg opp på scenen. Undergrunnsbanen hjem var full av rock-tilhengere, men ikke én var full, og ingen oppførte seg ufordelaktig. Så kan man jo sammenligne med forholdene på T-banen i Oslo en sen fredags- eller lørdagskveld. Det bildet folk flest har dannet seg av punk-bevegelsen stemmer dårlig med virkeligheten. Punkerne gikk med hensikt inn for å sjokkere, men disse faktene er nå betydelig avdempet.

Roxy Music

Roxy Music er som kjent i aktivitet igjen. De kommer med en singel — «Trash» denne måneden, og legger deretter ut på en større turné, som skal gå fra Europa via Amerika til Japan og Australia.

En uke senere, 14.02.1979, har Adresseavisen en lengre artikkel der de tar for seg punken, dens betydning og framtid.

Døgnfluen som overlevde – Den nye musikken lever – i fredelige former

(Adresseavisen 14.01.1979)

I denne tekstens exordium får vi (endelig?) skikkelig bruk av metaforer. Det som betegnes som en døgnflue er punken, og den har enda mye å tilføre rocken. Det er dog viktig å merke seg at dette

skal skje i fredelige former, altså en metafor for mindre aggressiv musikk.

I tekstens ingress ser vi spor av en lovtale av punkens effekt på musikken:

Det er to og et halvt år siden punk-bevegelsen startet. Alle regnet med at det var en døgnflue, men opprøret har hatt stor betydning for musikken. (Adresseavisen 14.01.1979)

Punken fremstilles her som redningen for rocken, den skapte nytt liv. Det er interessant merke seg at man i denne perioden setter en likhet mellom new wave og punk: ”(...) new wave fortsatt i live, til tross for utsagn om at punken er død.”.

Det ser også ut til at Adresseavisen deler Mathiesens oppfatning om at punkeren er i ferd med å bli en reaksjonær gruppering, dette kan etter all sannsynlighet svekke punkernes ethos.

De opprinnelige punkerne er skuffet over utviklingen (...)

(Adresseavisen 14.01.1979)

Adresseavisen kan også fortelle oss at noen av punk bandene har blitt en del av storkapitalen:

I dag er de mest kjente gruppene blitt fanget av forettningslivet og de store plateselskapene (Adresseavisen 14.01.1979)

Med en slik handlig distanserer de seg fra egen ideologi, de svikter sin egen integritet. Dette vil, ovenfor den harde kjerne, bli ansett som et klart svik. Dette svekker deres troverdighet (ethos), var målet alltid å bli rockestjerne? Det har de i alle fall oppnådd skal vi tro avisen, ”Punken er akseptert (...) Spilles på radio (...)”.

Lovtalen fortsett gjennom teksten. Adresseavisen har tydeligvis satt seg som mål avlive myten (som de selv har skapt?) om punken. De begynner med å si at punken har vært viktig for musikkbransjen som helhet.

Ser man på det rent musikkalske må man derimot innrømme at opprøret har hatt positive følger. (Adresseavisen 14.01.1979)

Adresseavisen går videre og roser punken for å ha brutt ned skillet mellom band og publikum, de spiller på de små pubene. De lar til og med publikum komme opp på scenen, og i følge Adresseavisen er det ”(...) kanskje på dette nivået at rocken fungerer best”.

I tekstens conclusio kommer det klart fram at punken, jo den var noe positivt. Punkerne er snille, grei folk og kanskje det er slik at vi alle har noe å lære av dem?

Det bildet folk flest har dannet seg av punk-bevegelsen stemmer dårlig med virkeligheten. Punkerene gikk med hensikt inn for å sjokkere, men disse faktene er nå betydelig avdempet. (Adresseavisen 14.01.1979)

UNIVERSITAS

1/48 H/10 (KJ)

#2 20/2/80

9

Kultur - Kultur - Kultur - Kultur - Kultur

Rockens vilkår i 80-åras Norge

Av STEIN T. GULBRANDSEN

Rocken er uttrykk for og omfatter en livsform som har fotfeste også her i landet. Den har en selvsagt plass innenfor ungdomskulturen. Hva slags vilkår møter rockerne i dagens Norge? Hva vil skje i løpet av 80-åra med norsk rock?



Med new-wave og punk-bevegelsen fra siste halvdel av 70-åra ble det startet mange nye rockeband her i landet. En reaksjon mot «flink-musikken» ga seg bl.a. utslag i et ønske om røtt, ubehøvlet spill, massiv lyd, hamrende monotone rytmer og sang som gjerne lå på siden av tonarten - m.a.o. uvante lyder å få ut av stereoen. Den nye bølgen stimulerte unge mennesker med spillekløe. Vestkantungdom kunne f. eks. begynne å øve i kjelleren til mor og far, som måtte reise til landet litt oftere enn før for å kunne nyte aftendrinken i ro.

De uheldige, som manglet egen villa, møtte straks andre problemer. Dette landet er som kjent ikke bygd opp materielt med henblikk på at mennesker skal drive med syster som fører med seg et lydnivå som overstiger fuglekvitte. At enkelte skoler har stilt rom til disposisjon for ungdom med vannlommer på fingrene, hører med til unntakene. Når det så i tillegg medfører økonomiske og prestisjemessige tap å spille rock i dette landet (rock blir nærmest sett på som «gras av etablissementet»), er det ikke mindre enn et under at det finnes mennesker som besjefter seg med rockemusikk.

Men det eksisterer virkelig noen som føler så sterkt for denne livs-/uttryksformen, at de gjerne selger 17-mai-slipset sitt for å få kjøpt strenger til gitaren. Rein, skjær galskap, jævel, men litt gal skal man jo helst være for å overleve, og det er dessuten et lappert forsøk på å trosse markedskreftenes discokyleertak på 80-talls-ungdommen.

Entusiasmen har båret frukter; det har oppstått små rocke-lunger rundt i landet, eksempelvis Hard Rock Kafé (Trondhjem), Molla (Kristiansand), Rocke-Kroa og Kafé Lysthuset (Oslo) og ikke minst Fernando i Halden. (Rockemiljøet i Halden må sies å ligge hestehoder foran andre steder i landet. Byen har blant annet avlet gruppa Young Lords, som nettopp har fått ut sin debut LP - noe av det beste som er servert på norsk vinyl de siste åra.)

ROCKEKROA

Det er Interesseorganisasjonen for Amatørband (IAB) som står bak Rockekroa i Oslo. Arrangementene finner sted hver tirsdag i lokalene til gamle Kroa i Storgata. Foretaket skal bl.a. gi band som jobber på amatørbasis, bedre spillemuligheter. Her er det mulig å møte folk fra andre band og

rockeinteresserte kan samles for å høre og danse. Det hele kom i gang på nyåret, så noen lang erfaring finnes ennå ikke. Men foreløpig bærer det seg - til tross for at det stiller 2 band på hvert arrangement. At honorarene ikke blir høye, sier seg selv; etter at leie av lokaler og utgifter til lydteknikk er dekket, deler musikantene overskuddet. Det eksisterer altså ikke noe profittmotiv hos arrangørene. (Tvert om ligger det store mengder gratisarbeid bak - noe som ser ut til å være en nødvendighet for at slike prosjekter skal bli til noe her i Norge.)

At det er behov for et sted som Rockekroa, går fram av det store publikumsoppgjøret hver gang og de mange bandene som er interessert i å spille her. Problemer knytter seg bl.a. til aldersgrensa på 18 år (telekontrakten forutsetter altså) som utelukker en viktig aldersgruppe. Dessuten er lokalene langt fra perfekte akustisk sett. Men - som en av lid-sjelen bak hevder - det er vanskelig å skaffe passende lokaler. Ytterst få er velvillig innstilt når de får høre at lokalene tenkes brukt til rockemusikk. Håpet er likevel at Kroa-lokalene bare blir ben mellomstøtten på veien.

I Universitas ser de inn i framtiden i sitt andre nummer, 20.08.1980, hvor går egentlig rocken?

Rocken er uttrykk for og omfatter en livsform som har fotfeste også her i landet. Den har en selvsagt plass innenfor ungdomskulturen. Hva slags vilkår møter rockerne i dagens Norge? Hva vil skje i løpet av 80-åra med norsk rock (Universitas 20.08.1980)

Dette exordium signaliserer at teksten vil være en rådstale, den vil fortelle om rockens vilkår i Norge. Som et bakteppe for rockens fotfeste og framtid blant ungdommen henviser Universitas til punken. Journalisten hevder at «Punken var en «(...) reaksjon mot «flink-musikken (...)». Således kan man tolke dette dit hen at punken har vært avgjørende for at ungdom selv skal spille.

Det kan virke som om journalisten har ett syn på punken som et besteborgerlig fenomen.

Vestkantungdom kun f. eks. begynne å øve i kjelleren til mor og far, (...)

(Universitas 20.08.1980)

Dette kan tolkes som en form for ansiktbevarende ironi, er det ikke flott at punken har nådd alle?

Nå kan selv de snille barna spille rock. Problemet for Universitas ligger i at ikke alle har en villa på Oslos beste vest. Bor man et annet sted har man ingen muligheter for å skape rock.

Dette landet er som kjent ikke bygd opp materielt med henblikk på at mennesker skal drive med sysler som fører med seg et støynivå som overstiger fuglekvitter.

(Universitas 20.08.1980)

Fuglekvitter er her en metafor all kreativ aktivitet, først og fremst rock, men det ikke til å unngå å trekke konklusjonen om at dette handler om mer enn rock. Det kan synes som ett oppgjør med etterkrigstidens glansbilde av sosialdemokratiet.

Dette følges igjen opp senere i teksten, her kritiseres velferdsstaten Norge for at den legger vekt på konformiteten. Man skal med andre ord ikke skille seg ut: ”(...) økonomisk og prestisjemessige tap å spille rock i dette landet (...)”. Det prestisjemessige tapet kan sees som en form for underdrivelse (lilotes), man taper alt og vinner intet hvis man beskjefriger seg med rock.

Samtidig som rockens frontkjempere møter motgang, er det virkelig noen som brenner for dette og som ikke lar seg stoppe. Som Universitas skriver det:

Men det eksisterer virkelig noen som føler så sterkt for denne livs-/uttrykksformen, at de gjerne selger 17-mai-slipset sitt for å kjøpe strenger til gitaren. (Universitas 20.08.1980)

Her legger Universitas vekt på at rock (og dermed punk) er mer enn musikk, det er en livsform. Begrepet livsform blir en metafor for hele ungdomskulturen, for rocken og punken, for alt. Det er også interessant å merke seg den fyndige metaforen om 17. mai slipset. Dette kan tolkes som, nok en gang, en forkastelse av sosialdemokratiets, og særlig Norges, verdier og normer. Noen ønsker faktisk og bryte ut av konformiteten med 17. mai og fiskekaker på onsdag.

Fanzina Punk-tum har i sitt andre nummer, mars, i 1979, en artikkel om Sex Pistols. Det interessante her er at Sex Pistols ikke lenger blir overhuaset av en lovtale. I denne artikkelen er det heller snakk om en rettstale, bandet har skylden for punkens dårlige navn og rykte. Dette ser vi tekstens ingress (exordium).

Vi skal prøve å skrive minst mulig om Sex Pistols i Punk-tum, (...)

(Punk-tum mars 1979)

Punk-tum går videre i å gi en kort historikk over Sex Pistols. Bandet høster blandete kritikker for sine oppnåelser. Svært ille blir det, i følge Punk-tum, etter bandets opptreden på The Today Show.

Punk ble nå kjent for alle og enhver, men hvilket bilde fikk folk av punken? Jo alle trodde

at punkerne var anarkister folk som digga vold og spöy på hverandre osv osv osv Alt dette på grunn av Pistols' oppførsel. Altså greide Pistols å gi folk et fullstendig feilaktig bilde av punk (...) (Punk-tum mars 1979)

Dette er et klart forsøk på å svekke Sex Pistols sitt ethos, på denne måten kan Punk-tum vise at de er representanter for den ekte punken. Dette er, skal vi tro Punk-tum, ikke voldelige anarkister, men hva er den ekte punken? Vi får anta at den er noe annet.

Mange band som prøvde å fremme den ekte punken slapp ikke til Pistols dominerte helt, punk var også iferd med å bli en mote dette måtte Pistols bære sin del av skylden for.

(Punk-tum mars 1979)

Dette noe annet kan tydeligvis tolkes som noe ukommersielt, noe som er i tråd med det som ble fastslått i denne oppgavens gjennomgang av punken. Således kan dette sees i lys av historiske og kulturelle loci communes, dette er et språklig uttrykk som går igjen i kulturen.

Pistols dro til USA og kom sjölsagt opp i masse tröööbbel og ble omsider OPPLÖST, Mange var nok glade for dette, så andre grupper kunne få overta, ekte punk grupper.

(Punk-tum mars 1979)

Her ser vi at løsningen for punken var Sex Pistols oppløsning. Dette uttrykkes ved å skrive oppløst med store bokstaver, dette kan sees som nok et forsøk på å svekke Sex Pistols ethos, styrke eget og dermed den ekte punkens ethos. Dette kommer igjen i den neste setningen, det uttrykkes en glede for oppløsningen, de gir rom for de ekte punkeren.

I tekstens conclusio fullbyrdes dommen i denne rettstalen. Bandet har forbutt seg mot punkens lover, de er kommersielle og gir et feilaktig bilde av hva punken er. Bandets medlemmer dømmes til døden.

Den vil siikkert ödelegge mye for den ekte punken da den er helt kommersielt produkt. Så må synes jeg Pistols og Malcolm McLaren kan slutte med tullet og følge Sid Vicious' eksempel og dör. Nå har vi fått NOK. (Punk-tum mars 1979)

Dette skal neppe tolkes bokstavelig, Punk-tum önsker neppe noen död. Det kan heller sees som en metafor for at bandet bör forbli oppløst, de bör for punkens del ikke sattes på et comback. Som vi ser har Punk-tum fått nok, dette *nok* kan tolkes som en henvisning til Sex Pistols ödeleggelse av punken. La de ekte punkerne overta scenen. Dette kan tolkes som en form for formale topoi, de som har fått nok er både punkerne og allmennheten forövrig.

Kapitel 6

Analyse av autentisitetets-retorikk kontra autoritetets-retorikk

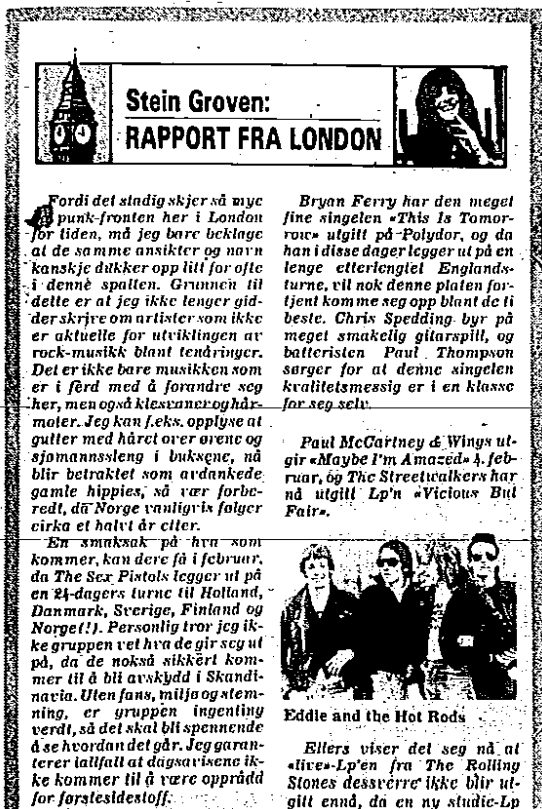
I denne delen av oppgaven vil jeg analysere medietekstene basert på begrepene autentisitetets-retorikk og autoritetets-retorikk. Jeg vil nok en gang forholde meg til de konkrete situasjonene. Dette for å på en best mulig måte avdekke eventuelle endringer.

1977 – ikke pang, men poff

Hvis du ønsker deg en LP som med sikkerhet gjør at du blir alene hjemme nyttårsaften, så ønsk deg «The Ramones», og spill den på «full guffe» hele mellomjulen. Hvis ikke denne tårknekken på dine foreldre, så forsøk i tillegg med The Sex Pistols' nyeste singel, «Anarchy In The UK», da denne er garantert til å få begæret til å flyte over.

Adresseavisens Londonkorespondent Stein Groven kan allerede i desember 1976 rapportere om punkens uovertruffenhet. Han anbefaler nemlig sine lesere å kjøpe Ramones eller Sex Pistols for romjulens gleder. Her spiller han på autentisitetets-retorikken, du blir alene på nyttårsaften. Dette er med andre ord ikke normal musikk, du får noe nytt og spennende.

I februar 1977 er Groven igjen ute og hyller punkens autentisitet. Han beklager overfor sine lesere at han skriver mye om punk, men denne musikken vil redde rocken. Den er faktisk mer enn musikk, den er en reaksjon på samfunnet som helhet. Dette er klare tegn på autentisitetets-retorikk, Groven hyller det nye fenomenet. Den 18. mai er en av Grovens kolleger, Ulf Dalheim, i Adresseavisen klar til å mene noe om punken. Han har fått det for seg at han skal forklare hva punk er. Det kan virke som om han legger seg et sted mellom autentisitetets-retorikk og autoritetets-retorikk. Han starter sin artikkel med å forklare leseren at det finnes de som



Stein Groven:
RAPPORT FRA LONDON

Fordi det stadig skjer så nye punk-fronten her i London for tiden, må jeg bare beklage at de samme ansikter og navn kanskje dukker opp litt for ofte i denne spalten. Grunnen til dette er at jeg ikke tenker gjæder skrive om artister som ikke er aktuelle for utviklingen av rock-musikk blant tenåringer. Det er ikke bare musikken som er i ferd med å forandre seg her, men også klesvaner og h r-moter. Jeg kan f.eks. opplyse at gutter med håret over årene og sj mannssleng i bukse, nå blir betraktet som avdankede gamle hippies, så v r forbedret, da Norge vanligvis følger cirka et halvt år etter.

En smaksak på hva som kommer, kan dere få i februar, da The Sex Pistols legger ut på en 24-dagers turne til Holland, Danmark, Sverige, Finland og Norge(!). Personlig tror jeg ikke gruppen vet hva de gir seg ut på, da de nokså sikkert kommer til   bli avskydd i Skandinavia. Uten fans, milje og stemning, er gruppen ingenting verd, så det skal bli spennende   se hvordan det går. Jeg garanterer ialtfall at dagsavisens ikke kommer til   være oppr dd for f rstedesstoff.

Bryan Ferry har den meget fine singelen «This Is Tomorrow» utgitt på Polydor, og da han i disse dager legger ut på en lenge etterl ngtet Englands-turne, vil nok denne platen fortjent komme seg opp blant de ti beste. Chris Spedding byr på meget smakelig gitarspill, og batteristen Paul Thompson sørger for at denne singelen kvalitetsmessig er i en klasse for seg selv.

Paul McCartney & Wings utgir «Maybe I'm Amazed» 4. februar, og The Streetwalkers har nå utgitt LP'n «Vicious But Fair».

Eddie and the Hot Rods

Ellers viser det seg nå at «live»-LP'en fra The Rolling Stones dessverre ikke blir utgitt ennå, da en ny studie-LP

avskyr punken (autoritet-retorikk) og de som hyller den (autentisitet-retorikk). Han ender dog opp med å støtte seg til autentisitet-retorikken, han nevner mange band som han anser som sine favoritter og disse bidrar til nyskaping innenfor rocken.



Count Basie i Trondheim 23. juli.

Ganske nøyaktig en måned før han fyller 73 år kommer en av jazzhistoriens mest anerkjente orkesterledere til Trondheim. Count Basie, mannen som bl.a. står bak Reiseradioens kjenningsmelodi «The kid from Red Bank», inviterer sammen med sitt atten manns store orkester til gallaforestilling i Nidarøhallen lørdag 23. juli. Etter at jazzens hertug, Duke Ellington, er død, regnes zreven, Count Basie, som musikktilens fremste farebærer. Og i hans orkester finner vi også flere andre store jazznavn, blant andre Eddie Lockjaw Davies.

Basie, som har vært i Norge med sitt orkester en rekke ganger, har lenge sagt at han vil gi seg med turnevirksomheten. Årene tynger, men pianokrakken trekker, og han er derfor stadig vekk å finne ved pianoet når det riktig skal svinges! Men ettersom han for lenge siden har nådd «pensjonistalderen» vet vi jo aldri når han for alvor sier stopp. Derfor kan årets tur til Norge gjerne være hans siste.

Han lærte å spille piano av sin mor alt som meget liten, og da hans foreldre var fattige måtte han allerede mens han gikk på skolen spille på klubber for å tjene penger til sin videre musikalske utdanning. Han startet sitt første orkester i 1935, og har regelmessig siden 1937 gitt ut plater med sine forskjellige orkesterbesetninger. Count Basie Orchestra er det store band som først og fremst fremfører og ivaretar komposisjoner og arrangementer fra den store swing-

**Count
 Basie
 og
 Sex
 Pistols**



The Sex Pistols

epoken. På repertoaret har orkestret klassikere som «Spanky», «Lil Darling», «Teddy the toad», «Fantail» og «Jamming with Basie».

Noen mener at Count Basie har hatt større innflytelse enn Duke Ellington. Dette fordi Basies musikk har appellert til et større publikum, og dermed mer direkte har påvirket utviklingen. Mens Ellington og den andre av de tre store big band-lederne, Stan Kenton, har arbeidet med skiftende klangfarver og tempi, har Basie alltid holdt fast på sin umiskjennelige svingende stil.

The Sex Pistols

Den engelske gruppen The Sex Pistols, som torsdag 21. juli opptrir i Studentersamfundet, regnes som punk-rockens største stjerner. Men selv om de har oppnådd førsteplasse på de engelske hit-listene, så er de mer kjent for hva de sier utenfor scenen enn hva de synger om på

scenen. De medvirket i fjor høst i et TV-program hvor de brukte så mange ukvemsord at programlederen fikk sparken fra BBC og gruppen fra sitt plateselskap. Senere har de fått det engelske borgerskapet på nakken etter å ha utgitt platen «God save the Queen» hvor de bl.a. sier at «She ain't no human being».

The Sex Pistols består av Johnny Rotten, Steve Jones, Paul Cook og Sid Vicious. Dette er naturligvis oppdiktede navn, for ord som «råten» og «vemmelig» passer like godt inn i punk-imagoen. Og gruppen har riktig fått vind i sellene blant mange unge over hele verden som villig vekk har opptatt deres mange merkelige påfunn med delvis istykkervervet tøy, kort hår som er klippet med støve sakser, og farget grønt, gult eller orange. Dessuten tatoverte hakekors i pannen og på kinnet, og sikkerhetsnåler i ører og nese.

Idiase dager har engelske teddy-boys og raggere begynt å angripe punktilhengene. De fleste av medlemmene i Sex Pistols har fått bank flere ganger de siste ukene, og de er også blitt ganske alvorlig skadet. Både Johnny Rotten og Steve Cook er stukket ned med kniv eller slått i hodet med tomflasker. Sistnevnte måtte nylig sy sytten stung i hodebunnen etter å ha blitt slått ned på en pub i London.

Rent muskalsk er det vanskelig å si hva The Sex Pistols egentlig kan prestere. Deres to single-plater som hittil er utgitt viser oss en gruppe som tydelig legger vekt på spontan og aggressiv rock, men hvorvidt det er gruppen selv som spiller på platene er ikke kjent. Så konserten i Studentersamfundet vil nok gi mange svar på hvorvidt vi kan anse The Sex Pistols som betydningsfulle når det gjelder rockens videre utvikling. Noen mener at de vil bety svært mye.

La oss avslutte referansene til Adresseavisen ved å vise til dennes utgave den 20. juli 1977. Her ser vi på den ene siden stor bruk av autentisitet-retorikk (Grovens spalte) samtidig som vi på motsatt side finner stor bruk av autoritet-retorikk. For den sistnevnte del ser det ut til at Sex Pistols og punken avskrives som et tøysete fenomen. Bandet er i følge denne artikkelen mer kjent for "det de sier utenfor scenen enn hva de synger om". De brøt også alle former for skikk og bruk da de på et TV-program brukte "mange ukvemsord". De er så forferdelige at de til og med har "tatoverte hakekors i pannen". Groven på sin side er svært positiv, han spør det trønderske publikum om de helt forstår viktigheten av denne konserten? Bandet representerer det nye, altså det autentiske.

ut til at det er en viss form for autentisitetets-retorikk, punken beskrives som et resultat av samfunnets forfall. Punkeren bruker dette til å uttrykke sitt sinne og sin frustrasjon på en forholdsvis ny og spennende måte. Det hele resulterer dog i autoritets-retorikk, bandet spyler ned journalisten med øl (sånn gjør man da ikke), så basert på dette kan Dagbladet fastslå at punken bare er en fase, en døgnflue.

Klassekampen har en artikkel om Sex Pistols og punken den 25. juli 1977. Her er det lite rom for å se punken som noe autentisk. Den er et produkt av borgerskapet og er dermed en trussel mot arbeiderklassen. Hele teksten er en eneste lang tirade mot punken, dette er autoritets-retorikk på sitt ypperste, i sin reneste form. Dette er kanskje ikke så overraskende når man tar høyde for at de representerer en autoritets rettet ideologi (proletariatets diktatur).

På motsatt side av Klassekampen, rent autentisitetes- og autoritets-retorisk sett, har vi Rockefilla fra august 1977. Her hylles Sex Pistols som band gjennom en presentasjon og historisk gjennomgang. Denne artikkelen bærer preg av autentisitetets-retorikk, bandet får ros for sitt forsøk på å rive folket ut av sin konformitets dvale. I tillegg er artikkelen svært kritisk til samfunnets behandling av Sex Pistols og punken. Men de forstår at Johnny Rotten blir hatet, ”han tror fullt og fast på ærlighet”. Ærlighet i dette samfunnet betyr å irritere, det tåler kun det kunstige ikke det som er sant, ekte og autentisk.

I samme nummer av Rockefilla har de trykket et lengre intervju med Johnny Rotten. Dette skulle i det minste være et intervju, men som Rockefilla selv sier det ”vi har gjort (...) (det) til en Johnny Rotten-monolog”. Her legger han ut om hvor flott, nyskapende og autentisk punken er, han pøser på med autentisitetets-retorikk. Publikummet var dårlige fordi de var passive, ekte rock krever energi, han kan også fortelle at de i England får alle typer mennesker på sine konserter fordi ” de skjønner at de kjeder seg”. Kjeder du deg trenger du med andre or noe nytt, i 1977 var dette punken.

1978 – et miljø er på plass

I 1978 ble det, som tidligere nevnt, etablert klubber med tilknytning til punk i både Oslo og Trondheim. Hvordan står så medietekstene i forholdet autentisitetes- og autoritets-retorikk og klubbene?

VG har en artikkel på trykk i den 28. september 1978 som kan fortelle at det skal åpnes en punkklubb i Oslo. Denne har fått det klingende navnet Safety Pin Club, og VG intervjuer klubbens grunnleggere. Disse benytter muligheten til å fronte autentisitetets-retorikken med en eneste gang. De henviser til at de ønsker et alternativ til plastikk livet blant diskotekene, punken er løsningen på

dette. De forklarer at punken, det er mer enn musikk det er en hel livsstil. Dette er et klart forsøk på å vise hvor ekte punken er, den er til og med åpen for norske amatørband. Det samme er selvfølgelig klubben deres også, jentene er entusiastiske og vil spre punkens glade budskap.



Groteske punkere

Oslo har fått sitt første punk-sted, går ble klubben åpnet, og det var en lite oppmuntrende forsamling i møtte i lokalet til gode, gamle «Pile» restaurant. ● **SIDE**

Det ser ikke ut til at VG deler denne entusiasmen. Hvis Klassekampens artikkel var krem eksempelet på autoritets-retorikk i 1977 er VGs artikkel fra den 2. oktober 1978 dette årets beste eksempel. Her åpnes det, som vist tidligere, med å kalle punken for grotesk. Ikke nok med at den er grotesk, men alt som det normale samfunnet anser som anstendig og korrekt var kastet over bord på punkklubben. "De ville fått sjokk" sier VG, om foreldrene hadde sett sine barn. "Billettkontroll eksisterte ikke" kan også VG informere leserne om, hvor skal dette ende? Med mindre det anstendige samfunnet gjør noe vil ungdommen henfalle til vold, uniformering i frynsete bekledding og aggresjon mot samfunnets eldre. VG trøster seg med at punken trolig er et kortvarig fenomen.

Dagbladet hadde også vært til stede på åpningen av denne punkklubben i Oslo. Den 3. oktober 1978 lar de punkerne selv få beskrive hva det hele dreier seg om. Punkeren som Dagbladet intervjuer legger seg på samme autentisitetets-retoriske linje som jentene gjorde i VG intervjuet. Han kan bekrefte at punken er den nye vitale skaperkraften i ungdomskulturen og den har kommet for å bli. For ham finnes det ikke lenger noe alternativ, han er punker.

Den 12. oktober samme år kan Dagbladet fortelle at punkklubben i Oslo har blitt kastet ut av sine lokaler. Her bærer teksten preg av autoritets-retorikk, men ikke i den forstand en skulle tro. Den negative handlingen er det VG som har stått for. Det ser ut til at Dagbladet anerkjenner punkklubben som en positiv hendelse, som et forsøk på å skape et unikt (autentisk) tilbud. Dette underbygges av arrangørens tale i teksten, der de fordømmer VG og mener de gikk over streken i sin bruk av det jeg her kaller autoritets-retorikk.

Røde Garde, ungdomsbladet til AKP-ml, skriver i sin utgave den 24. november 1978 om utkastelsen av punkklubben. Man skulle tro at denne avisen ville støtte utkastelsen, Klassekampen var jo særs kritiske til punken i 1977. Røde Garde stiller seg faktisk bak klubben og lurar på hva i alle dager det var som gjorde at de ble kasta ut? Det er her underforstått at Røde Garde har en tro på punken og den nye bølgen som en positiv kraft, som et autentisk bidrag til ungdommens kultur. Denne plutselige endringen kan virke noe merkelig, men den er i tråd med det både Frith og Mathiesen skriver om venstreradikale politiske grupperinger. Er det er ungdomsfenomen som er populært, da kupper man det og setter det til inntekt for egen ideologi.

City Rockers november utgave i 1978 bygger helt og holdent på autentisitetets-retorikken. Safety Pin Club blir tidvis beskyldt for å være en falsk punkklubb som en følge av navne valg, markedsføring og valg av DJ. Fanzina er allikevel positivt innstilt til konseptet punkklubb. Denne autentiske, ekte kulturen og musikken trenger et eget sted å utfolde seg på. Når VG sørger for å stenge denne så er det opp til punkerne, som den kreative skapende kraften de utgjør å lage en ny klubb.

Rockefort #3 478

HARD-ROCK-KAFE

HARD ROCK KAFE er en 17 rockekafe som ble starta 15. mars i år for å være et sted hvor alle utøvere av musikk og andre aktiviteter tilknytt begrepet rockekulturen kan få utvikle seg i tråd med seg sjøl, og ikke ut fra proffitt interesserte som Tore Lande og Artios ide om hva som er bra. Initiativ takerne vil bryte med utillet utøverpublikum, og skape et positivt forum for amatører. Et sted hvor uheldige hendelser og prestasjonsangst ikke eksisterer. De vil også føre prisen tilbake dit den hører hjemme, nemlig til siling av klubbens drift og virksomhet, som når økonomien tilsier det, også innebærer betaling til de utøvende.

HARD ROCK KAFE er en medlemsklubb, drevet av medlemmene selv. Klubbens høyeste organ er allmøtet hver mandag klokken 18. Allmøtet er basert på aktivist prinsippet, dvs at alle som møter har stemmerett. Allmøtet velger kasserer på lengre sikt, og ordstyrer og referent for hvert møte. Ethvert forslag som kommer opp på allmøtet skal realitets behandles så fort råd er. Alle vedtak bokføres, og står ved iakt til eventuelt omgjøres ved nye vedtak.

HARD ROCK KAFE ble starta utifra ønske om en plass der alle kunne danse, høre bra musikk, en plass der alle folk, ikke bare de over 18 år, kunne møtes å ha det løst. En plass der det ikke er påserving og disco musikk over en blurende høytaler, men live-musikk og kaffe, solo og brigg bak disken. Dessuten at grupper som eller ikke har sjansen til å spille for annet enn valde kjellervegger og sure naboer, skulle få komme fram i lyset og få respons på det de har drevet med.

Men vi skulle gjerne hatt større bredde i tilbudene på HARD=ROCK KAFE. Hittil har pönk/rock vært dominerende. Bra nok detmen kom igjen skrivebords-poeter, teater inntresserte, folk som tegner/maler osv. Gjelder det spontane uttrykk for aktivitetstrang, hender det at det er åpen scene på slutten av kvelden, da kan du/dele snakke med noen av arrang-örene.

(UTDRAG FRA ZTITZPIKER)

Ja, dette var litt om Hard Rock Kafe og meningen bak det. Overskuddet skal visst gå til atcsang-anlegg. Jeg har bare vært der etpar ganger, men disse kveldene har absolutt vært velykka. Åpningskvelden var det Bitch Boys og Egde som spilte. Egde spilte bra, men endel "grötete". Etter dem kom byens beste pönk-band, BB. De kjörte opp fullfræs med en gang. BB går for å spille faster than sound, og det stemmer nesten. Vokalisten sto å hoppa langt opp i været! Neste gang jeg var der spilte Släbrok brukbar jass-rock. Så spilte Rabies en låt, og en annen gruppe spilte no' tull, og så kom overraskelsen, Fatah Morgana med Hans Aaflöy i spissen. De spilte Subway Suck's Låt NRK og Å spy+ en ten years after låt. Jeg anbefaler alle rocke-fans å ta seg en tur på HARD ROCK KAFE. Medlemskort koster kr 10, og inngangspenger kr 5 med medlemskort, og kr 10 foruten.

"ROCK MÅ GAL"

HARD-ROCK-KAFE

I Trondheim blir, som tidligere nevnt, Hard Rock Kafé åpnet i 1978. Fanzinene hyller denne tvers gjennom autentiske klubben. City Rockers mai nummer lar klubben presentere seg selv, den beskrives som et sted for alle der de kan spille den musikken "de sjøl vil". Rockefeller kunne allerede i april fortelle sine lesere om at denne klubben var et sted for de som følte seg knytta til begrepet rockekultur. Her settes det fokus mot autentisitetets-retorikken, Rockefeller kan nemlig melde at Hard Rock Kafé "vil bryte ned skillet utøver-publikum" noe som må sies å være en av kjernene i punken.

HARD ROCK KAFÉ er oppretta for
 1) å være et sted hvor utøvere av musikk og andre aktiviteter tillmytta begrepet "rockekultur" kan få utvikle seg i tråd med seg sjøl, og ikke ut i fra profittinteressers idé om hva som er bra.

2) å bryte ned skillet utøver-publikum, - og skape et aktivt forum for amatører, - et sted hvor uheldige hemninger og prestasjonsangst ikke eksisterer

3) å føre profitten tilbake dit den hører hjemme; nemlig til sikring av klubbens drift og virksomhet; som når økonomien tilsier det, - også innebærer betaling til de utøvende



HARD ROCK KAFÉ er en medlemsklubb, drevet av medlemmene selv. Klubbens høyeste organ er allmøtet hver mandag kl. 18⁰⁰. Allmøtet er basert på aktivistprinsippet, - d.v.s. at alle som møter har stemmerett.

Allmøtet velger kasserer på lengre silut, - og ordstyrer og referent for hvert møte. Ethvert forslag som kommer opp på allmøtet skal realitetsbehandles så fort råd er. Alle vedtak boluføres, og står ved makit til de er omgjøres ved nye vedtak.



ZTRITZPIKER # 1 mai '78
HARD ROCK KAFÉ ble starta

15. mars 1978, utifra ønske om en plass der vi kunne danse/digge bra musikk; en plass der alle folk, ikke bare de over 18år, kunne møtes å ha det lænt; en plass der det ikke er ølservering og discomusikk over en slurrende høytaler, men live-musikk og kaffe, solo & brygg bali disken.

Dessuten at grupper som ellers ikke har sjanse til å få spille for annet enn kalde kjellervegger og sure naboeer, skulle få komme fram i lyset og få respons på det de har drevet med.



Men vi skulle gjerne hatt større bredde i tilbudene på **Hard Rock Kafé**; hittil har punk/rock vært dominerende - bra nok det, men kom igjen skrivebordspoeter, teaterinteresserte, folk som tegner/maler osv. osv.

Gjelder det spontane uttrykk for aktivitetstrang, - hender det vi har åpen scene på slutten av kvelden, da kan du/dere snakke med noen av arrangørene.

(14)

Fanzina Ztritzpiker slenger seg også på hyllesten av Hard Rock Kafé. I sin første utgave, mai 1978, trykker de hele manifestet til klubben. Dette manifestet bygger helt og holdent på autentisitetets-retorikk. Ideen med klubben er å "utvikle seg i tråd med seg sjøl, og ikke ut i fra profittinteressers ide om hva som er bra" - som vist tidligere blir punken ansett for å være anti-kommersiell. Det er også et fokus på gjør-det-selv prinsippet i hele manifestet, klubben er drevet av ungdom for ungdom. Dette nok en gang i tråd med punkens idealer og således i tråd med autentisitetets-retorikken.

1979-1980 – så var det slutt?

Hva skjedde med punken i denne siste perioden som er under granskning i denne oppgaven. Hvordan forholdt mediene seg til den, og døde den slik mange hevder? For å gi en brutal inngang på dette kan det være hensiktsmessig å starte med å se på Adresseavisen den 7. februar 1979. Her møtes leserne av autentisitetets-retorikk, det foretelles nemlig at kunstneren Sid Vicious er død. Dette er ikke en av Grovens spalter så dette kan muligens markere et skille i avisenes tilnærming til punken? Samme avis har også en anmeldelse av Johnny Rottens nye plate og band. Her bygger de også på autentisitetets-retorikken. Johnny Rotten hedres for å ta punken på nye ville veier, dette er i følge Adresseavisen selve funksjonen (og arven?) til punken. Den muliggjorde den eksperimentelle rocken igjen, alle kunne utforske sitt eget uttrykk.

Samme avis kan den 14. februar 1979 gi oss et innblikk i punkens bidrag til musikkens verden. I en artikkel kalt ”Døgnfluen som overlevde” er det vekselvis bruk av både autentisitetets- og autoritets-retorikk. Det åpnes med autentisitetets-retorikken, punken får æren for å ha hatt stor betydning på rocken, for å ha revitalisert den igjen. Det er som sagt også spor av autoritets-retorikk, det forklares at ikke alle bandene ”spiller hurtig stå på rock i Sex Pistols-stil”, dette kan sees som en antagelse om at Sex Pistols fortsatt er sett på som noe vulgært og uverdigg. Adresseavisen henviser dog hurtig til at det er så stor variasjon blant bandene at det er ”umulig å sette de i samme bås”. Dette er både henvisninger til autentisitet (det er stor bredde i alt dette nye) og til autoritet (men pass deg for det farlige tullet). Artikkelen kan så fortelle oss at ”de opprinnelige punkerne er skuffet”, underforstått de fikk ikke skapt det kaoset de vill (autoritets-retorikk). Men dette, og artikkelens neste setning, spiller på autentisiteten. Punken var aldri ment som et kommerislet fenomen, når den er på radioen er den ikke lenger autentisk. Til sist er det vært å merke seg at artikkelen er svært positiv til punkerne som personer. Hvorvidt dette er autentisitetets-retorikk eller autoritets-retorikk er vanskelig å si. På den ene siden kan det hevdes at det er nettopp dette samholdet og den positive effekten som har vært kjennetegnet på punken, samtidig er det ikke det bildet man har fått gjennom media (der denne nye positive holdningen derfor må være falsk?).

POP-EXTRA ★ ★ POP-EXTRA ★ ★ POP-EXTRA

Norske punk PROFETER

AV MORTEN STENSLAND og RAGNAR ALBERTSEN (foto)

— Norsk musikkliv trenger et spark i baken. Vi har lært mye i løpet av årene i England, og nå håper vi at vi kan få gjort noe her hjemme. De pretensiose ordene kommer fra Stein Groven og Geir Waade, to unge trøndere som gjorde alvor av ungdomsdrømmen: Å reise til England for å spille rock.

Det er ni år siden de vendte Norge ryggen og satt kursen for rockens Mekka, London.

Nå er de tilbake i Trøndelag — for en stund. Der har de to musikerne stukket hodene sammen i det lille Nidaros Studio og lagt planer for «punkseringen» av Norge.

— Sammen med Gary Holton fra Heavy Metal Kids har vi startet en «norsk» gruppe vi har kalt Wreckless Metal Boys, forteller Geir Waade.

— Vi har laget en single vi vil prøve å få gitt ut i Norge, en ny versjon av en gammel Kenny Rogers-låt, «Ruby don't take your love to town». Foreløpig er ingenting bestemt, men vi håper det beste. De to siste årene har vi virke-

lig sett fram til å prøve noe her hjemme.

Tunge stunder

Men de to trønderne har vært gjennom mange tunge og strevsomme stunder før de kom dit de er i dag — «punkprofeter» i eget land.

— De første fire-fem årene spilte vi på småklubber og pubber for 50 kroner kvelden, forteller Stein Groven.

— Det var et endeløst slit før å prøve å komme noen vei. I 1974 nå innledertid gruppen Hollywood Brats dagens lys, og da ble det litt mer fart i saken. Vi spilte bl.a. inn en LP som ble gitt ut her i Norge.

— Vi var en hel gjeng, som holdt til i et lite studio i Nord-London, og alle var luta lei den teknisk avanserte rocken. Vi ville spille rock selv, uten å

være nedt til å øve i mange år hjemme på kammeret først, sier Geir Waade.

Nyølge

— Og det var i dette studioet hele den nye bølgen startet. Grupper som Sex Pistols, Clash, Sham 69, Damned og Generation X kommer alle fra det miljøet. Selv har jeg vært innom både Sparks, Toads og London SS før jeg endte sammen med Wreckless Eric.

Alle var innom «hverandres» grupper, forteller Stein Groven.

— For noen år siden ble jeg med i gruppa Boys, og til tross for en rekke administrative vanskeligheter, går det ganske bra for oss nå.

I slutten av måneden kommer vår nye LP, «To Hell with the Boys», og i forbindelse



Geir Waade (t.v.) og Stein Groven — trøndere med ni års erfaring fra Londons heteste rocke-miljø.

se med den skal vi på turné både i England og i resten av Europa, sier Stein Groven.

Stave

VG kan fortelle sine lesere at Norge har fått sine egne punkprofeter. Den 15. november 1979 intervjuer avisen en hjemvendt Stein Groven og Geir Waade som kan fortelle at de nå vil satse på punk i Norge. Som de selv sier det "Norsk musikk trenger et spark i baken", dette er i tråd med autentisitetets-retorikken. Den bestående musikken er i ferd med å dø, man trenger det nye. De forteller at de har erfaring fra London der de delte studio med alle storhetene innefor punken. De delte dette lille studioet fordi de var lei av "den teknisk avanserte rocken". Dette kan vel nesten sies å være selve kjerneargumentet i punken, selve arnestedet for punken som autentisk rock.

Så var turen kommet til Universitas den 20. august 1980. Her forsøker avisen å se inn i krystallkulen, hvordan vil det gå med rocken i Norge på 1980-tallet? Det som kommer helt klart til uttrykk er en autentisitetets-retorikk. Dette illustreres ved at Norge kritiseres for å ikke legge til rette for kreative sjeler. Den som ønsker å skape noe, autentisk, vil kun møte motbør. Men det er allikevel noen håp, de få rocke-kroene som ligger spredt rundt i landet blir hyllet som en mulig redding. Disse stedene, i likhet med Hard Rock Kafé, har ungdommen som skapende kraft i sentrum. Er det noe punken har lært oss så er det at det her den skapende kraften kommer fra, hvis vi skal tro Universitas vell å merke.

SEX PISTOLS

Punk-tum *? #1 mars 1979

Vi i skal prøve å skrive minst mulig om Sex Pistols i Punk-tum, dette blir sannsynligvis den eneste lengre artikkel om dem. Alle normale folk liker jo musikken deres den er topp of course.

Pistole starta under navnet Swankers og besto da av Steve Jones, Paul Cook, Glen Matlock og Wally, Steve Jones sang !! Omsider fikk idioten Malcolm McLaren tak i den, han ga dem navnet Sex Pistols og fikk tak i Johnny Lydon, senere Johnny Rotten Wally var forlenget sparket. Etterhvert kom deres første singel, Anarchy in the UK, ut. I an anti Christ/I an an Anarchist, den ble først gitt ut i noen få eksemplarer så ble den markert p.g.a. teksten m.m. Under et TV program hvor Pistols var med kalte de programledere for alt mulig dritt. Alle folk ble sjokksekaded, sirkuset var i gang. Punk ble nå kjent for alle og enhver, men hvilket bilde fikk folk av punken? Jo alle trodde at punkerne var anarkister folk som digga vold og spøy på hverandre osv osv. Alt dette på grunn av Pistols' oppførelse. Altså greide Pistols å gi folk et fullstendig feilaktig bilde av punk men likevel var musikken deres like fordamt bra og det var ihvertfall positivt. Noen punks bar hakekors på seg (også Pistols) bare tuull sjølsagt men nå trodde alle at punkerne var nasister også og Pistols var i aller høyeste grad medvirkende til dette. Flere singler kom den mest omstridte var God save the queen/The fascist Regime/It made you a moron/Potential B-bomb/ God save the queen/She ain't no human being /And theres no future in Englands dreaming. Den teksten gjorde selvfølgelig sitt til at Pistols, og punken ble mer forhatt. De andre singlene som kom var Pretty Vacant og Holidays in the sun. Har du de rette kontaktene klarer du å skaffe deg Belsen was a gas på singel også. Etter de siste singlene stilnet oppstyret litt. Mange band som prøvde å fremme den ekte punken slapp ikke til Pistols dominerte helt. Punk var også iferd med å bli en masse dette nå Pistols bare sin del av skylden for. Glen Matlock hadde nå forlenget slutta til fordel fo Sid Vicious so var eh mindre bra musiker. Han hadde dessuten blitt hova inn av smuten



Briggin' in the Briggin'



uttallige ganger og brukte heroin. Never mind the Bollocks kom og føyk til topps på mange hit lister, alle singlene var på den men også nye gode spor som Bodies og Bill. Johnny Rotten's tekster var fremdeles like fantastiske så dette var absolutt en topp LP: Pistols dro til USA og kom sjøssagt opp i masse trøbbel og ble omsider oppløst. Mange var nok glad for dette, så andre grupper kunne få overta, ekte punk grupper. Paul Cook og Steve Jones dro til Ronald Biggs i Brasil. Johnny Rotten dannet Sid Vicious drøv dank sammen med Nancy Spungen. Så kom singlen No one is innocent/Wy Way På NO one...sang Ronald Biggs, på Wy Way som var en syk versjon av Frank Sinatras gamle slager s ang Sid Vicious, singlen var bra og bar bud om filmen The Great Rock'n'Roll Swindle, så Pistols var altså ikke død. Denne filmen er nok mange skeptisk overfor og etter den vil sikkert motehysteriet blomstre opp igjen. Så døde Sid Vicious og Iren The great rock'n' roll swindle kom lpen er dårlig, og det er sikkert filmen også. Den vil sikkert ødelegge mye for den ekte punken da den er et hal kommersielt produkt. Så nå synes jeg Pistols og Malcolm McLaren kan slutte med tullet og følge Sid Vicious' eksempel og dør. Nå har vi fått NOK:



(14)

Punk-tum fra mars 1979 tar for seg punkens tilstand i samtiden. Det interessante her er at det nå er i en fanzine man kan finne de tydeligste eksemplene på autoritets-retorikk. Fanzina analyserer punken på bakgrunn av Sex Pistols historie, og de har skylden for at ting ikke står bra til med punken. Bandet får skylden for at alle ikke-punkere tror at punken handler om vold og anarki, og at målet er å bli en stjerne. Dette bryter med punkens opprinnelige idealer hevder Punk-tum. Når band som Sex Pistols en ødeleggende kraft, ikke en positiv bidragsyter til punken. Det hele kulminerer i et ønske om at bandets nåværende medlemmer skal dø, slik at man slipper mer tull fra den kanten. Stort mer autoritær er det vanskelig å bli i en fanzine, en dødsdom er vel strengt tatt forbeholdt diktaturer og diktatorer. Og er det ikke nettopp dette, autoritetene, punken opprinnelig skulle være i mot?

Kapitel 7

Konklusjon

I denne oppgaven har jeg hatt som mål å se nærmere på punken i norske medietekster i perioden 1977 til 1980. Ved hjelp av retorisk analyse, analyse av den retoriske situasjonen og studier av autentisitetets-retorikk og autoritetets-retorikk har jeg forhåpentlig svart på oppgavens problemstillinger.

Hvordan utspiller den retoriske situasjonen seg?

I analysene av den retoriske situasjonen ble det avdekket at punken kunne sies å utgjøre et retorisk påtrengende problem. Det var faktisk mulig å se dette som et slags hovedpåtrengende problem. Situasjonene som jeg skulle bygge mine analyser på kunne dermed ansees som del-påtrengende problemer.

Gjennom analyse av den retoriske situasjonens livssyklus kan det slås fast at punken som et overordnet retorisk påtrengende problem ikke er borte, ei vil den trolig forsvinne med det første. Analysene viste at det i løpet av denne treårsperioden dannet seg klare grupperinger, de som var for og de som var mot punken.

Retorikken i medietekster

I den retoriske analysen av de forskjellige tekstene i forhold til de gitte hendelsene ser man flere klare trekk. For det første ser det ut til at alle involverte parter er ute etter å styrke egen ethos. Hvordan de gjør, eller forsøker å gjøre dette, varierer. Det mest interessante er kanskje Sex Pistols svar når de blir intervjuet av VG i 1977. Disse svarene er effektive for de som støtter bandet og punken, men frastøter nok de som er usikre eller imot.

Ironien ser også ut til å være en gjenganger i flere av tekstene. Hva som er årsaken til dette er usikkert. Om dette er noe som er typisk for tiden (et historisk loci communes) eller om det er noe som er forbeholdt punken har jeg ikke klart å finne godt svar på.

Jeg ble overrasket av at det ikke var mer bruk av metaforer i tekstene, jeg ville trodd at det i tekster som omhandler musikk og subkulturer ville være et godt sted for metaforen å få litt spillerom. Det ble allikevel funnet noen eksempler på metaforbruk, om disse kan si noe om talere og tiden? Vi ser at blant annet at Dagbladet omtaler punkerne som blomstene i søpla, dette kan tolkes som en viss form for vennlighet mot punkerne.

Til sist er det verdt å merke seg at retorikken skiftet karakter gjennom perioden. I begynnelsen var avisene utelukkende negative mens fanzinene var utelukkende positive. Denne

situasjonen modifiserte seg, og i den siste perioden var både fanzinene og avisene opptatt av å finne både positive og negative sider ved punken.

Medieteksters bruk av autentisitetets-retorikk og autoritets-retorikk?

Oppgavens hovedproblemstilling var å studere medieteksters bruk av det jeg har valgt å kalle autentisitetets-retorikk og autoritets-retorikk. I løpet av den gitte tidsperioden, innen for de valgte hendelser, så ser man endringer.

Til å begynne med var det, som jeg fant i den retoriske analysen, et skille mellom fanzinenens (og punkernes) fokus på autentisitetets-retorikken, mens avisene fokuserte sin energi på autoritets-retorikken. Den klare tendensen var at fanzinene var positive til punken mens avisene var negative.

Det mest interessante funnet er muligens VGs til tider voldsomme bruk av autoritets-retorikk. Punken blir i noen tilfeller fremstilt som den største trusselen mot Norge siden krigen. Fanzinene kan på sin side virke i overkant naive, det kan virke som om de tror at punken er løsningen på alle problemene som verden måtte ha.

Utover 1978 og fram til 1980 ser vi en modifisering av hvor rigide bruken er av autentisitetets-retorikk og autoritets-retorikk. I likhet med den retoriske analysen der fanzinene og avisene nærmet seg hverandre i tolkningen av punken, ser vi det samme i forholde autentisitet- og autoritets-retorikken.

Og summen blir?

Sett ut fra Mathiesens ståsted ender nok punken opp som noe helt annet enn det den var. Allikevel ser vi at dens grunnleggende ideer lever videre i både punken og andre musikkgenre og subkulturer. De forskjellige mediene som er presentert i denne oppgaven så også ut til å nærme seg en felles forståelse av begrepet punk, en prosess der det kan virke som alle måtte gi og ta litt.

Det kan være å strekke det lang, men jeg er av den overbevisning om at punken inntreden i den norske offentligheten gjorde sitt til at man i ettertiden har hatt et mye mer åpent forhold til musikk. Nye genre og kulturelle uttrykk har ikke, så vidt meg bekjent blitt møtt med samme motsand de siste ti årene. På 1990 tallet skapte riktignok svart-metall furore, men selv den er med i Grand Prix sirkuset i dag.

En avsluttende bemerkning

Jeg påstår ikke at jeg på noen som helst måte sitter inne med den fulle og hele sannheten. Jeg har

forholdt meg til den teori og metode som jeg har lagt som grunnlag. Det jeg håper denne oppgaven kan bidra til er å trigge noen sitt ønske om å gjøre bredere og større studier på punk i Norge. Mitt største ønske hadde vært om noen tok opp tråden rund forholdet mellom punken og medier.

Litteraturliste

- Adresseavisen. 15.12.1976. Rapport fra London. Side 15
- Adresseavisen. 02.02.1977. Rapport fra London. Side 11..
- Adresseavisen. 18.05.1977. Rapport fra London. Side 17.
- Adresseavisen. 20.07.1977. Rapport fra London. Side 10.
- Adresseavisen. 07.02.1979. Eksperimentell punk. Side 16.
- Adresseavisen. 07.02.1979. Sid Vicious døde i New York. Side 16.
- Adresseavisen. 14.02.1979. Døgnfluen som overlevde. Side 16.
- Andresen, Øyvind. 1997. Rette ord i rette tid – Kairos i klassisk retorikk. e-artikkel. *Retorica Scandinavica* nr.4 1997.
- Auslander. Philip. 1999. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Routledge.
- Bang, Tor. 2004. *Medier og Kommunikasjon – en innføring*. 2. opplag. Abstrakt Forlag.
- Berg, Bruce L. 2007. *Qualitative research methods for the social sciences*. Sixth edition. Pearson Education, Inc.
- Bitzer, Lloyd F. 1997 (1968). Den retoriske situation. e-artikkel. *Retorica Scandinavica* nr.3 1997.
- Dagbladet. 21.07.77. Pingvin Club en slagmark etter Sex Pistols besøk. Side 8.
- Dagbladet. 03.10.78. Nå punker det løs i Oslo. Side 10.
- Dagbladet. 12.10.78. Punk-klubben kastet ut etter åpningen. Side 7.
- Dahl, Hans Fredrik. 2010. *Aftenposten. Norsk presses historie*. Bind 4. Norske aviser fra A til Å. Universitetsforlaget.
- Eide, Martin. 2010. *Dagbladet. Norsk presses historie*. Bind 4. Norske aviser fra A til Å. Universitetsforlaget.
- Eide, Martin. 2010. *VG. Norsk presses historie*. Bind 4. Norske aviser fra A til Å. Universitetsforlaget.
- Friedlander, Paul 2006. *Rock & Roll - A social history*. 2. edition. Westview Press.
- Frith, Simon. 2007 (1986). Art versus technology: the strange case of popular music. i *Taking Popular Music Seriously*. Ashgate Publishing Group.
- Frith, Simon. 2007 (1980). Formalism, Realism and Leisure – the case of punk i *Taking Popular Music Seriously*. Ashgate Publishing Group.
- Graut, Arnulf. 2010. *Adresseavisen. Norsk presses historie*. Bind 4. Norske aviser fra A til Å. Universitetsforlaget.
- Gripsrud, Geir, Olsson, Ulf Henning og Silkoset, Ragnhild. 2006. *Metode og dataanalyse*. 3. opplag. Høyskole Forlaget.

- Gripsrud, Jostein. 2006. Mediekultur – Mediesamfunn. 2. Utgave 3. Opplag. Universitetsforlaget.
- Huxley, David. 1999. Ever had the feeling you've been cheated? i Punk rock: so what?. 1999. Routledge.
- Høybråten, Helge. 2002. Forord i Borgerlig Offentlighet. Gyldendal.
- Jensen, Klaus Bruhn (red). 2002. A handbook of Media and Communication Research. Qualitative and Quantitative Methodologies, London: Routledge
- Kjeldsen, Jens E. 2006. Retorikk i vår tid; En innføring i moderne retorisk teori. 2. Utgave. Spartacus.
- Kjeldsen, Jens E. 1997. Den retoriske situation. e-artikkel. Retorica Scandinavica nr.3 1997.
- Klassekampen. 25.07.77. Punk-rock skal stagge arbeidsløvs ungdom. Side 4.
- Lippe, Berit von der. 1995. Reklamen i grenselaus knoppskyting. Kritiske analysar av medietekstar. Det Norske Samlaget.
- Lippe, Berit von der, Red m. fl. 2004. Medier, Politikk og Samfunn. 4. Utgave. Cappelen Akademiske Forlag.
- Mathisen, Trygve. 2007. Tre grep og sannheten – norsk punk 1977-1980. Vega Forlag AS
- Moore, Allan F. 1993. Rock: The Primary Text. Open Unoversity Press
- Norsk Presseforbund. 2006. Vær varsom plakaten.
- Oxford Student's Dictionary 1989. Oxford Univeristy Press.
- Roger Sabin m.fl. 1999. Punk rock: so what? Routledge.
- Sejersted, Francis.2004. Medier, Politikk og Samfunn. 4. Utgave. Cappelen Akademiske Forlag.
- Store Norske Leksikon. 2009. www.snl.no. Aftenposten. Lest: 23.03.2010.
URL: <http://www.snl.no/Aftenposten>
- Store Norske Leksikon. 2009. www.snl.no. Adresseavisen. Lest: 23.03.2010.
URL: <http://www.snl.no/Adresseavisen>
- Store Norske Leksikon. 2009. www.snl.no. Dagbladet. Lest: 23.03.2010.
URL: <http://www.snl.no/Dagbladet>
- Store Norske Leksikon. 2009. www.snl.no. Verdens Gang. Lest: 23.03.2010.
URL: http://www.snl.no/Verdens_Gang
- Taylor, Steven. 2003. False Prophet – fieldnotes from the Punk Underground. Wesleyan University Press. Middeltown, Connecticut.
- Universitetet i Oslo. 2010. www.uio.no Bokmålsordboka. Lest 05.04.2010

URL:<http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?alfabet=n&renset=j&OPP=auto>
ritet

Universitetet i Oslo. 2010. www.uio.no Bokmålsordboka. Lest 05.04.2010

URL:<http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?alfabet=n&renset=j&OPP=autentisitet>

Verdens Gang. 19.01.77. Sex Pistols skjøt bom. Side 34.

Verdens Gang. 15.07.77. Slutt på sommerfreden?. Side 30.

Verdens Gang. 21.07.77. Svett rus og rå rock. Side 10.

Verdens Gang. 21.07.77. Forferdelige Pistols!. Side 10.

Verdens Gang. 28.09.78. Punk-klubb startes i Oslo. Side 36.

Verdens Gang. 02.10.78. Groteske punkere. Side 1.

Verdens Gang. 02.10.78. Grotesk protest. Side 9.

Verdens Gang. 15.11.79. Norske punk PROFETER. Side 39.

Østlyngen, Trine og Turid Øvrebø. 2005. Journalistikk; Metode og fag. 2. Utgave, 4. Opplag.
Gyldendal Akademisk.