



Generationens största begåvningar

En studie av ungdomssubkulturers texter och deras förhållande till klassproblematik, hegemoni och alienation

André E Karlsson



Ht 2015
C-uppsats, 15 hp
Litteraturvetenskap C, 30 hp
Institutionen för kultur- och medievvetenskaper

The best minds of the generation - A study of youth subcultures texts and their relations to class problems, hegemony and alienation

Abstract

Ungdomssubkulturer bemöts ofta med skepsis av sin samtid och många stämplas som kriminella och antiintellektuella. Inom flera forskningsområden, som t.ex. kulturstudier, sociologi och kulturhistoria, har det gjorts försök att förstå dessa subkulturer. Denna uppsats utgår från de texter som produceras inom subkulturer i ett försök att vidga förståelsen för ungdomssubkulturer. De subkulturer som undersöks är beatkulturen på 50-talet, den första vågen brittisk punk i slutet av 70-talet och hiphoppen under *the golden age of rap* mellan slutet av 80-talet till slutet av 90-talet. Med fokus på struktur och kontext gör denna undersökning en kritisk granskning av hur texterna tar upp klassproblematik, känslan av alienation och förhållande till hegemonin. Slutsatsen är att det i dessa texter visas prov på stor medvetenhet om klassproblematik och alienation och att subkulturerna är högst medvetna i sitt avståndstagande från hegemonin. Samtidigt har de ofta problem att se vissa strukturer som finns i samhället vilket gör det svårt för dem att slå sig fria från de grepp hegemonin har och upprätthåller istället de strukturer som de försöker bekämpa. Ungdomssubkulturerna misslyckas därför i sitt upprorsförsök mot hegemonin med att hitta lösningar på klassproblematiken som de upplever.

Nyckelord: Ungdomskulturer, Subkulturer, Cultural Studies, Klassproblematik, Hegemoni, Alienation, Poesi, Musik, Beat Generation, Punk, Hiphop, Rap, Allen Ginsberg, Sex Pistols, NWA, Howl, Anarchy in the UK, Straight outta Compton

Innehåll

1 Inledning.....	2
1.1 Syfte.....	2
1.2 Metod & avgränsningar	3
1.3 Bakgrund & tidigare forskning.....	5
1.3.1 Beat, punk och hiphopp.....	6
1.4 Teoretiska utgångspunkter - begreppsförklaring.....	9
1.5 Disposition.....	10
2 Från Ginsberg till Sex Pistols till N.W.A – tre subkulturer	10
2.1 Beat Generation.....	10
2.1.1 Allen Ginsberg – Howl	12
2.1.2 Diskussion	19
2.2 Punken.....	20
2.2.1 Sex Pistols - Anarchy in the UK	22
2.2.2 Diskussion	27
2.3 Hiphoppen	28
2.3.1 N.W.A – Straight Outta Compton.....	29
2.3.2 Diskussion	35
3 False prophets – vad var meningen?	36
4 Sammanfattning	37
Referenser.....	38
Citerade låtar	39

1 Inledning

Ungdomen som en social kategori är inte alls ett nytt begrepp, redan 400 f.Kr. förfärades Platon över ungdomens dåliga moral och respekt för de äldre.¹ Ofta handlar debatten om ungdomar om moral och hur vuxengenerationen oroas över samtida företeelser. Det har handlat om allt från 1910-talets Nick Carter-böcker till 1980-talets videovåldsdebatt, från 1950-talets serietidningar till 2000-talets tv-spelsdebatt. Trots att debatterna skiljer sig tidsmässigt och berör olika ämnen så tycks det finnas en tidlöshet i dessa debatter där liknande argument används.² Men det är först efter andra världskriget och den växande medelklassen i väst som en mer modern, kommersialiserad ungdomskultur växer fram och begrepp som *tonåring* etableras. Samtidigt har många unga som upplevt svårigheter med att hitta en plats och tillhörighet i samhället anslutit sig till olika gäng- och subkulturer.³ Det har handlat om swingpjattar, raggare, hippies, mods, punkare, huliganfirmor, skinheads och hiphoppare för att nämna några, grupper som så gott som alltid mött motstånd från föräldrakulturen med anklagelser om moralförfall och kriminalitet och begrepp som *alienerad ungdom* har ofta använts som beskrivning av dessa ungdomssubkulturer.

1.1 Syfte

Ungdomssubkulturer gör genom sin stil och sina ritualer ett tydligt motstånd mot den hegemoni som råder i samhället. Från övriga samhället har detta motstånd ofta bemötts som något problematiskt, brottsligt, moraliskt förkastligt, något som måste bekämpas eller i bästa fall som något ungdomar växer ifrån. Samhällsdebatten kring den alienerade ungdomen har också till stora delar skett över ungdomarnas huvuden. De problem som ungdomarna upplever tas inte på allvar, istället har det handlat om att styra in ungdomarna på den väg som hegemonin anser vara den rätta.

Men frågan är om dessa unga subkulturer endast består av ungdomar med en trasslig bakgrund. Det finns en koppling mellan subkulturer och klass. Subkulturerna uppstår ur klasskulturer och ärver klassens problematik.⁴ Finns det inte en risk att samtiden förminskar de problem dessa ungdomar upplever genom avfärda dem som ”stökiga ungdomar”? Är

¹ Simon Lindgren. *Ungdomskulturer*. Malmö: Gleerups, 2009, 14.

² Ibid, 13.

³ Ibid, 79.

⁴ Stuart Hall & Tony Jefferson (red.). *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. London: HarperCollinsAcademic, 1976, 30-32.

ungdomssubkulturer endast ett omedvetet symptom på klassproblematik eller ett resultat av ett medvetet försök att lösa klassproblematik?

I denna uppsats kommer jag att argumentera för att det inom subkulturerna finns en klassmedvetenhet, att det som övriga samhället beskriver som alienerade och problematiska ungdomar i själva verket aktivt, och fullt medvetet, försöker att lösa klassproblematiken genom att bekämpa den rådande hegemonin och känslan av alienation. Diskussionen kring denna medvetenhet kommer att utgå från texter som produceras inom dessa subkulturer.

1.2 Metod & avgränsningar

När punkkulturen slog igenom i Storbritannien i mitten på 1970-talet kom stilen och symboler att bli en viktig del i hur dessa ungdomar uttryckte sig. Trasiga kläder, säkerhetsnålar, hår i olika färger, make-up för både killar och tjejer⁵, provocerande ord, fraser och symboler på kläder, bondageinspirerade kläder och mycket annat som utifrån mest uppfattades som kaotiskt eller poänglöst, men som inom subkulturen innebar en meningsfull helhet, en helhet som gav uttryck för kaos.⁶ Detta är något som går igenom i alla subkulturer och som handlar om att uttrycka värden som subkulturen upplever som viktiga. När skinheads använde kängor, hängslen och klippte stubbat hår var det symboler för tuffhet, maskulinitet och arbetarklass.⁷ I sig själv har dessa symboler inte någon betydelse, säkerhetsnålen säger inget om världen, utan det är när de hamnar i sitt kulturella sammanhang som betydelse uppstår. Det handlar om ett homologiskt sammanhang där stil, kläder, symboler, språk, utseende, ritualer, musik med mera skapar helheten.⁸ För att kunna skapa sig en förståelse för subkulturernas uttryck krävs alltså ett överblickande perspektiv. Den enskilda symbolen, det enskilda ordet och verken kan aldrig ge en rättvis bild av subkulturens helhet.

I denna uppsats kommer jag att undersöka texter som produceras inom dessa subkulturer för att visa på hur subkulturerna medvetet försöker lösa klassproblematik och kritisera hegemonin. Flera av de texter jag kommer använda mig av och titta närmare på är låttexter. Att analysera låttexter är inte helt oproblematiskt utan det finns vissa svårigheter som måste lösas. En låttext är inte menad att läsas utan höras, tillsammans med musik, texten är endast en del av det som uttrycks. Ofta hörs inte alla ord som sjungs i en låt och texten kan vara fylld av klichéer, upprepningar och nonsensord. Ulf Lindberg visar i *Rockens text* hur tolkningen av

⁵ Under denna tid ansågs det ännu väldigt kontroversiellt att killar använde make-up.

⁶ Dick Hebdige. *Subculture. The meaning of style*. London: Methuen, 1979, 13.

⁷ Ibid, 114.

⁸ Ibid, 114.

texten är beroende av tolkningskonventioner hos lyssnarna som gör att de förstår vad det är texten vill uttrycka utan för den skull höra hela texten, konventioner som även låtskrivarna är medvetna om.⁹ Lindbergs slutsats är att när fans till musiker tolkar texten skiljer sig tolkningen från hur han som forskare tolkar texten. Detta beror dels på att tolkningskonventionerna används olika och dels på att dessa tolkningskonventioner ”organiseras i strategier, som hänvisar till olika tolkningsgemenskaper”.¹⁰ I studier av låtar tycks det därför finnas ett behov av att gå utanför låttexten, dels till själva musiken och dels till den kontext låten skrivs och konsumeras. Då detta är en uppsats i litteratur kommer jag inte fokusera på musiken utan istället göra tolkningarna av texterna utifrån deras kontext, alltså inom de subkulturer de produceras och konsumeras.

För att kunna diskutera vilken medvetenhet som finns inom subkulturerna utifrån de texter som de produceras krävs ett angreppssätt som sätter fokus på strukturer och kontext, vilket är den metod jag kommer använda mig av. Då det är klassmedvetenhet och förhållande till hegemonin som jag är intresserad av kommer jag förhålla mig till ämnet utifrån marxistisk teori. I praktiken innebär detta att jag kommer undersöka några av texterna som produceras inom ett antal subkulturer för att se *hur* och *vad* de uttrycker och samtidigt föra en kontextuell diskussion om varför för att se om det finns en klassmedvetenhet och hur texterna förhåller sig till hegemonin.

Då jag inte är intresserad av en specifik subkultur utan av unga subkulturer generellt har jag valt att begränsa mig till tre olika subkulturer; beat, punk och hiphop, för att kunna dra lite mer generella slutsatser. Valet av subkulturer beror dels på att de är utspridda både rent kronologiskt och rumsligt, beaten som var väldigt koncentrerad till USA under 1950-talet, punken som föddes i England och USA under mitten av 1970-talet och spreds sig till andra västländer, och hiphoppen som startade i New York i slutet av 1970 men som idag kommit att bli en global rörelse. Men valet beror också på att de skiljer sig mycket i hur de uttrycker sig och hur de bemötts. Beaten bestod av medelklassungdomar och kom att betraktas som en politisk grupp av övriga samhället och vars främsta uttrycksformer var poesin och romanen. Den brittiska punken bestod av arbetarklassungdomar och de hade inte heller en uttalad politisk agenda och utifrån sågs de främst som problemungdomar eller kriminella. Hiphoppen kopplas inte till någon specifik klass utan det handlar istället om ungdomar från etniska

⁹ Ulf Lindberg. *Rockens text. Ord, musik och mening*. Stockholm: Symposion, 1995, 330-332.

¹⁰ *Ibid*, 332.

minoriteter som däremot har de fått en liknande stämpel som punkarna av det övriga samhället, nämligen som problemungdomar och kriminella. Det är just dessa olikheter som är intressanta för denna uppsats då de, trots att de skiljer sig åt, visar på medvetenhet om samma problem och att de upplever samma utanförskap då de fått liknande bemötanden av hegemonin.

Jag är dessutom intresserad av de tidiga uttrycken i dessa subkulturer, därför lägger jag fokus på texter som producerats just före eller i samband med att dessa subkulturer fick sina kommersiella och publika genombrott. För beaten handlar det om mitten av 50-talet, för punken om den första vågen av brittisk punk mellan 1976-79 och hos hiphoppen om det som brukar kallas *the golden age of rap* från slutet av 80-talet och cirka tio år framåt.

1.3 Bakgrund & tidigare forskning

Forskningen om ungdomskulturer fick sitt uppsving under 1960-talet och var, fram till 90-talet, ett etablerat forskningsområde, men runt millennieskiftet tycktes dock forskningsområdet spelat ut sin roll, men sanningen är att intresset för ungdomsfrågor dock finns kvar, men det är numera spritt inom olika forskningsområden, inte minst inom det sociologiska forskningsfältet.¹¹

Mest intressant forskning för denna studie hittar jag inom *cultural studies* och de studier av subkulturer som bedrivits inom detta område. Inom den så kallade Birminghamskolan i England, där *cultural studies* växte fram, har flera studier gjorts på subkulturella grupper i efterkrigstidens Storbritannien. Framförallt gjordes dessa studier under 60- och 70-talet men de har fortfarande relevans idag.

Genom att studera subkulturer utifrån strukturalistiska och poststrukturalistiska metoder och marxistisk teori identifierar Stuart Hall & Tony Jefferson m.fl. subkulturer och vad de innebär.¹² Enligt deras studier bildas subkulturerna inom större kulturella kontexter, arbetarklassen är en sådan kultur, där subkulturen försöker lösa klassproblematik. Dessa problem är inget nytt för arbetarklassen, utan vad som händer är att de unga ställs inför dessa problem för första gången, till skillnad från äldre som är vana vid problemen, och subkulturen blir då, enligt Hall m.fl., ett resultat av mötet mellan unga människor och klassproblematik.

¹¹ Simon Lindgren. *Ungdomskulturer*, 7.

¹² Hall och Jefferson. *Resistance through rituals*.

Subkulturen försöker särskilja sig från föräldrakulturen samtidigt som de reproducerar vissa symboler från den.¹³

Hall & Jefferson m.fl. identifierar också en skillnad mellan subkultur och *counter-culture* (motkultur). Enligt Hall & Jefferson växer ungdomssubkulturer fram inom arbetarklassen, det finns visserligen en opposition mot dominerande värden och institutioner, men deras uttryck upplevs som sociala; vandalism, huliganism och brottslighet, samt att symboler och stil, blir viktiga uttryckssätt. Motkulturerna förekommer i medelklassen, exempel på dessa är hippierörelsen. Motkulturerna upplevs, av sin samtid, ha en tydligare uttalad politiska agenda då de opponerar sig mot den dominerande kulturen. Hur den dominerande kulturen bemöter dem skiljer sig därför åt. Arbetarkulturens subkulturer bemöts som brottsliga, även om de har en tydlig politisk agenda, medan medelklassens motkulturer bemöts som politiska, även då de är uttryckligt antipolitiska.¹⁴ Hall & Jefferson menar att det inte finns någon klasslös ungdomskultur utan att medvetenheten finns där, i symbolerna, även då motståndet inte är uttalat. Det beror på att de unga individerna påverkas av sin klassbakgrund och deras uttryck blir därefter.¹⁵

I *Subculture – the meaning of style* har Dick Hebdige, med hjälp av strukturalistiska och poststrukturalistiska metoder, fokuserat på stil och symbolers betydelse i subkulturer.¹⁶ Inom subkulturerna används symboler för att särskilja sig från hegemonin. Användningen av dessa symboler görs medvetet för att ge uttryck för subkulturens agenda. Precis som Hall & Jefferson identifierat, så poängterar Hebdige hur dessa subkulturer ofta stämplas som brottsliga och störande av ordningen. Inom hegemonin får subkulturernas symboler därför representera bilden av just brottslighet och ordningsstörande verksamhet. Hegemonin har dock en förmåga att appropriera dessa symboler, göra dem till en del av hegemonin och på så sätt neutralisera deras värde.¹⁷ Därför, menar Hebdige, misslyckas alltid subkulturerna i sitt försöka att lösa de problem de försöker lösa.¹⁸

1.3.1 Beat, punk och hiphopp

Beaten, som enligt Hall & Jefferson faller under begreppet motkultur, är den av de kulturer jag tar upp i denna uppsats som fått mest uppmärksamhet inom litteraturforskningen, vilket

¹³ Hall & Jefferson. *Resistance through rituals*, 48-49.

¹⁴ Ibid, 60-61.

¹⁵ Ibid, 48-52.

¹⁶ Hebdige. *Subculture*.

¹⁷ Ibid, 90-94.

¹⁸ Ibid, 98-99.

förmodligen är mindre förvånande då beaten var väldigt centrerad runt poetiska verk och vars förgrundsfigurer, som Jack Kerouac, William S. Burroughs och Allan Ginsberg, länge setts som viktiga författare inom den amerikanska litteraturen. Detta gör att det finns mycket forskat om kulturens texter. I *The Beat Generation* förklarar Kostas Myrsiades hur beatlitteraturen fått ett uppsving inom den amerikanska litteraturforskningen runt millennieskiftet och att flera av beatförfattarna infördes som litteratur i litteratundervisningen vilket Myrsiades menar ledde till ett behov av nya studier på dessa författare. *The Beat Generation* gör därför ett försök att samla en del av dessa studier som grund för mer moderna studier av beatlitteraturen. Essäsamlingen undersöker dels hur beatens författare har påverkat litteraturen i och utanför Amerika, men visar också på bredden av författare inom kulturen för att förstå den bättre, inte minst i sin samtid och i sitt motstånd mot den samtida hegemonin.¹⁹ En av artikelförfattarna i Myrsiades essäsamling, Erik Mortenson gör i sin bok, *Capturing the Beat Generation*, ett försök att placera beatrörelsen inom en amerikansk litterär kanon och visar på hur de bör placeras i en tidig postmodern kontext.²⁰ Raj Chandarlapaty har i boken *Beat Generation and Counterculture* intresserat sig för beatförfattarnas intresse för icke västerländska kulturer²¹ medan Christopher Gair i *American Counterculture* undersöker amerikanska motkulturer och försöker förstå varför de uppkommer och vilken inverkan de har på kulturen²². I *American Scream* har Jonah Raskin lagt fokus på Allen Ginsberg och hans dikt "Howl" där han studerar dikten utifrån ett biografiskt perspektiv.²³

Inom cultural studies är det främst stil som har studerats vad gäller punken. Redan i Hebdiges *Subculture* lyfts punkens stil fram och betydligt mindre forskning har lagts på tolkande av själva texterna. *Punk Rock: So What?* är en essäsamling redigerad av Roger Sabin som försöker sig på ett helhetsgrepp där den första delen av samlingen lägger fokus på vilka influenser punken haft inom kulturen, långt utanför det musikaliska, och den andra delen tar ett historiskt grepp om punken.²⁴ Ännu en essäsamling, *Punk Rock Warlord: The Life And Work of Joe Strummer*, redigerad av Barry J. Faulk och Brady Harrison, är en biografi om en

¹⁹ Kostas Myrsiades (red.). *The Beat Generation. Critical Essays*. New York: Peter Lang, 2002

²⁰ Erik Mortenson. *Capturing the Beat Moment : Cultural Politics and the Poetics of Presence*. Carbondale: Southern Illinois university press, 2011.

²¹ Raj Chandarlapaty. *Modern American Literature : New Approaches, Volume 51 : Beat Generation and Counterculture : Paul Bowles, William S. Burroughs, Jack Kerouac*. New York: Peter Lang Publishing, 2009.

²² Christopher Gair. *American Counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

²³ Jonah Raskin. *American Scream : Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.

²⁴ Roger Sabin (red.). *Punk Rock : So What?* London: Routledge, 1999.

av Punkens ikoner, Joe Strummer.²⁵ Jude Davies pekar i sin artikel *The Future of "No Future": Punk Rock and Postmodern Theory*, genom postmodern teori, på problemen med att hitta en akademisk konsensus för att förstå popkulturen. Han analyserar texter från tre punklåtar och visar på att det i själva kulturen saknas en konsensus och det är just det som skapat problem inom den akademiska forskningen.²⁶ Detta är intressant för hur punkens texter ska tolkas, men framförallt för om det går att titta på den enskilda subkulturen som en homogen företeelse. Två samtidskildringar om punkeran är intressanta för denna uppsats, *False Prophet* av Steven Taylor²⁷ och *London's Burning* av Dave Thompson²⁸ som båda ger en bra bild av vad som hände under denna tid.

Studier inom afroamerikansk historia tycks, vad jag kan hitta, vara en bra källa för studier av hiphoppen. Jeffrey O. G. Ogbar, historieforskare och *director* på Institutet för African American Studies, skriver i sin bok *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap* om komplexiteten som finns inom hiphopkulturen. Men han går även in på den missriktade synen på hiphop som en farlig subkultur och problematiserar de ofta antisociala och kriminellt fokuserade raptexterna.²⁹ Andreana Clay går i sin bok, *The Hip-Hop Generation Fights Back: Youth, Activism and Post-civil Rights Politics*, in på hiphoppens politiska engagemang. Hon har intresserat sig för hur subkulturen, bland annat genom raptexter och *spoken word*, engagerar sina följare och samlar dem i kampen för social rättvisa.³⁰ För både Ogbar och Clay är etnicitet ett viktigt begrepp och hiphoppen tycks främst analyseras, med all rätt, ur ett postkolonialt perspektiv. Hiphoppens ursprung är något som Reiland Rabaka intresserat sig för i *Hip Hop's Inheritance* där författaren går ända tillbaka till 1800-talet för att hitta tidiga influenser till hiphoppen.³¹

Punk och hiphop förekommer i mer generell forskning om populärkultur, närmast min forskning är politik i populärmusiken, men jag är intresserad av hur de specifika

²⁵ Barry J. Faulk & Brady Harrison (red.). *Punk Rock Warlord. The Life and Work of Joe Strummer*. Farnham: Ashgate, 2014.

²⁶ Jude Davies. "The future of 'No Future': Punk rock and postmodern theory." *The Journal of Popular Culture*, vol. 29 nr. 5 1996: 3-25.

²⁷ Steven Taylor. *False Prophet - Field Notes From the Punk Underground*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

²⁸ Dave Thompson. *London's Burning : True Adventures on the Front Lines of Punk, 1976-1977*. Chicago: Chicago Review Press, 2009.

²⁹ Jeffrey O. G. Ogbar. *Hip-Hop Revolution. The Culture and Politics of Rap*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.

³⁰ Andreana Clay. *The Hip-Hop Generation Fights Back. Youth, Activism, and Post-Civil Rights Politics*. New York: New York University Press, 2012.

³¹ Reiland Rabaka. *Hip Hop's Inheritance : From the Harlem Renaissance to the Hip Hop Feminist Movement*. Lanham: Lexington Books, 2011.

subkulturerna uttrycker alienation och angriper hegemonin. Populärkulturen är inte sällan en del av hegemonin och jag väljer därför att inte gå in på den mer generella forskningen av den orsaken.

1.4 Teoretiska utgångspunkter - begreppsförklaring

Alienation var det begrepp som Karl Marx använde för att beskriva förhållandet mellan arbetaren och produkten samt arbetaren och produktionsarbetet. Marx menade att arbetaren, då denne inte längre äger produktionsmedlen, blir främmande inför produkten som skapas. Detta främmandskap, alienation, får arbetaren även till själva situationen, arbetet, eftersom arbetaren inte har makt över sin egen situation, arbetaren utför inte arbetet för sin egen skull utan för någon annan. I förlängningen innebär detta att arbetaren blir alienerad i förhållande till sig själv, sitt eget liv och alla andra människor då det som gör en människa till människa, enligt Marx, är individens möjlighet till kreativitet, genom arbete, vilket arbetaren inte har någon makt över.³²

Varför accepterar arbetaren alienation? Enligt James Joll var Antonio Gramsci intresserad av att förstå hur den styrande klassen kunde få fortsätta styra, varför de lägre klasserna accepterade den styrande klassen. Det är ur dessa funderingar som Gramsci arbetar fram teorin om hegemonin. Hegemonin är den kultur som styr ett samhälles medborgare, de värdenormer som den styrande klassen råder över, vilket gör det möjligt att styra över de lägre klasserna, det som får dem att acceptera maktutövning. Enligt Gramsci handlar det om ett växelförhållande mellan maktmedel och samförstånd, ibland måste den styrande klassen ge efter för de lägre klasserna för att de styrande ska kunna behålla makten över hegemonin. Massmedia är en del av vad som upprätthåller denna hegemoni.³³

Rafael D. Pangilinan skriver om Erich Fromm i sin artikel "Against alienation: The emancipative potential of critical pedagogy in Fromm". Utifrån Marx alienationsbegrepp går Fromm vidare med en mer psykologisk beskrivning av hur den alienerade personen är en person som tappat förmågan att se sig själv i centrum av sin egen situation, saknar intresse för sitt arbete, finner det tråkigt och finner ingen mening i det. Den alienerade söker ständigt bekräftelse av andra, driven av ett ständigt expanderande behov av att konsumera, mat, kläder, nyheter och underhållning. Denna alienerade människa, säger Fromm, existerar endast i ett

³² Karl Marx. *Människans frigörelse - Karl Marx ungdomsskrifter i urval och översättning av Sven-Eric Liedman*. Göteborg: Daidalos, 1995, 61-76.

³³ James Joll. *Gramsci*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1979, 94-100.

kapitalistiskt samhälle. Den alienerade människan blir automatiserat konformistisk, alltså en person som söker passa in i samhället, försöker vara det personen tror att andra är. Vad Fromm ser är hur detta ständiga sökande att passa in leder till ökad konsumtion, problemet är att ökad konsumtion i sig är en orsak till alienation vilket ytterligare skapar konsumtionsbehov. Kreativitet och självuppfyllelse likställs av den alienerade med en ständigt ökande konsumtion.³⁴

I *White Collar – The American Middle Classes* identifierar C. Wright Mills liknande alienationsproblem hos de han kallar för den nya *medelklassen* i USA. Den nya medelklassen, menar Mills, ställs inför liknande problem som arbetarklassen i förhållande till sitt arbete, de har inte längre någon makt över vad de producerar. De tvingas anpassa sig själv efter sitt arbete och äger inte längre produktionsmedlen. Detta leder också till samma känsla av alienation som drabbar arbetarklassen.³⁵

1.5 Disposition

Jag kommer att undersöka några verk från de olika subkulturerna för att se hur de uttrycker sig och vad de ger uttryck för. Från beaten kommer jag undersöka "Howl" av Allen Ginsberg, från punken, "Anarchy in the UK" av Sex Pistols och från hiphoppen "Straight Outta Compton" av N.W.A. Jag kommer samtidigt föra en diskussion om varför subkulturerna uttrycker sig som de gör. Jag kommer studera varje enskild subkultur samtidigt som jag förhåller mig till flera texter från subkulturen för att kunna understryka viktiga poänger och visa att det handlar om generella uttryck för subkulturen och inte bara det enskilda verket. Avslutningsvis kommer jag göra en jämförande diskussion för att kunna dra mer generella slutsatser om hur subkulturerna förhåller sig till alienation, hegemoni och klass.

2 Från Ginsberg till Sex Pistols till N.W.A – tre subkulturer

2.1 Beat Generation

Under 50-talet kom beaten att bli den första rörelse som försökte motsätta sig det medelklassamerika som växt fram efter andra världskriget. Media och press använde sig av deras bild för att måla upp en motsättning mellan det mer konservativa och acceptabla medelklassamerika och den rebelliska och bohemiska beatkulturen. Det var två motpoler och

³⁴ Rafael D. Pangilinan. "Against alienation: The emancipative potential of critical pedagogy in Fromm". *Kritike: An Online Journal of Philosophy*, 2009: 1-29.

³⁵ C. Wright Mills. *White Collar. The American Middle Classes*. Oxford: Oxford University Press, 1951.

det beskrevs i närmast dikotomiska termer. En bild som, genom massmedia, sedan följt med beskrivningen av beaten under resten av 1900-talet.³⁶

Den stora debatten kring beatkulturen kom att blossa upp i och med att Allen Ginsbergs *Howl and other poems* släpptes 1956. Men trots beatens syn på kriminalitet, drogbruk och homosexualitet var det inte hur de levde som i första hand debatterades utan de texter de skrev. Även kritikerna pekade på att det handlade om en kulturell debatt och att beaten var ett hot mot den amerikanska kulturen.³⁷ Visserligen kom debatten att växa utanför intellektuella kretsar och så småningom gick chefen för FBI, J. Edgar Hoover ut och pekade ut beaten som ett större hot mot nationen än kommunismen. Ginsberg höll med och menade att han, Jack Kerouac och William S. Burroughs var ett större hot mot den amerikanska hegemonin än någon vänsteraktivistisk grupp.³⁸ Men däremot finns ingen uttalad gemensam politik hos beatsen, istället handlade det om ett alternativt sätt att leva, individuell frihet framför företagskapitalism³⁹, som motsatte sig hegemonin, ett motstånd som gjorde sig tydligt genom den litteratur de producerade. Att den samtida debatten om beaten kom att kretsa kring litteraturen märks också på det faktum att åtal väcktes för spridning av obscen litteratur mot både Ginsbergs dikt "Howl" och Burroughs roman "Naked Lunch".

Efterkrigstidens Amerika, det samhälle som beaten växer fram ur och som de kritiserar har av många amerikaner, främst konservativa, i efterhand setts som en tid då politisk och ideologisk konsensus rådde, det fanns en moralisk och ekonomisk stabilitet, nya vetenskapliga och teknologiska framsteg gjordes och hela USA stod enad mot det kommunistiska hotet från öst.⁴⁰ Bilden är visserligen inte falsk, men den representerar självklart endast en del av den tidens Amerika, främst den då växande vita medelklassen. Denna växande medelklass innebar också att en ny, köpstark, ungdom växte fram. Det är just denna nya medelklass som Mills har identifierat, den medelklass som på flera sätt delar den europeiska arbetarklassens förutsättningar, som inte längre själva har makten över produktionsmedlen. De hamnar i ett beroende som bland annat tar sig uttryck i alienation. Men då det samtidigt fanns en stark hegemonisk konsensus som kontrollerades av den styrande klassen, inte minst genom massmedia, accepterades känslan av alienation, både gentemot arbetet och massmedia. Det

³⁶ Myrsiades, *The Beat Generation. Critical Essays*, 1-2.

³⁷ Raskin, *American Scream*, 200-201.

³⁸ *Ibid*, 202.

³⁹ Gair, *American Counterculture*, 26.

⁴⁰ *Ibid*, 18.

skapade en alienerad medelklass som blev, med Fromms terminologi, automatiserat konformistisk.

Som Hall & Jeffersson identifierat blir ungas första möte med klassproblematiken, känslan av alienation, annorlunda än hos vuxna.⁴¹ Ungdomarnas möte med dessa problem innebar en konfrontation mellan vuxenvärlden och ungdomarna, något som också porträtterades inom masskulturen, inte minst genom filmer som *Ung rebell* där James Deans karaktär vänder sig till brottslighet medan en lamslagen vuxenvärld ser konsumtionen som en del av lösningen.⁴²

En bidragande faktor till den hegemoniska konsensus som rådde under denna tid stod den samtida akademiska forskningen för. Inom litteraturforskningen i USA var nykritiken, med fokus på konstform i sig själv, utan politisk och historisk kontext, den teori som föredrogs.⁴³ Allen Ginsberg, som själv läste vid Columbia universitet, var starkt kritisk till nykritiken och kunde inte förstå poängen med att läsa texten utan dess politiska och historiska kontext. Han poängterade själv vikten av att förstå kalla kriget och honom som person för att kunna förstå hans dikt "Howl".⁴⁴

2.1.1 Allen Ginsberg – Howl

Allen Ginsbergs "Howl" är en modernistisk dikt i tre delar. Den första delen är den längsta och redan i den första raden sätter Ginsberg tonen för hela verket. Den första delen sätter främst fokus på de som kom att kallas för "The Beat Generation", alltså den generation författare som Ginsberg tillhörde och som verkade i USA under efterkrigstiden. Redan i den inledande raden visar Ginsberg på en bild av denna generation när han skriver. "Jag såg min generations största begåvningar förstörda av galenskap, svältande hysteriska nakna,"⁴⁵. Det finns redan här en antydning till utanförskap, alienation om man så vill, eller ett förtryck av dessa, enligt diktjaget, begåvade personer. Men det är inte en förlorad generation, för trots den inledande radens beskrivning visar Ginsberg att de söker efter något; "släpande sig fram längs negergatorna i gryningen på jakt efter en våldsam injektion"⁴⁶. Även om droger var ett vanligt inslag i beatkulturen, och injektion mycket väl skulle kunna kopplas till användning av droger är det svårt att se att det är vad som här menas, även om den liberala synen på droger blir tydligare på andra ställen i dikten. Det handlar snarare om ett bildspråk där injektionen syftar

⁴¹ Hall & Jefferson. *Resistance Through Rituals*, 48.

⁴² Gair, *American Counterculture*, 107-110.

⁴³ Ibid, 20.

⁴⁴ Raskin, *American Scream*, 182.

⁴⁵ Allen Ginsberg. *Howl och andra dikter*. Lund: Bakhåll, 1995, 13.

⁴⁶ Allen Ginsberg. *Howl och andra dikter*, 13.

på något betydligt större, ett sökande efter något som ska förändra. För det handlar om en våldsamt injektion, det är något som ska skaka om, kanske inte bara den som söker utan hela världen.

Hos beatgenerationen var autenticitet något viktigt, vilket har lyfts fram av flera litteraturforskare⁴⁷, och är ett ofta förekommande tema i deras texter. För dem handlar autenticitet om att befinna sig i nuet, något som Mortenson lyfter fram när han läser Jack Kerouacs *På drift* som, enligt Mortenson, mycket handlar om att bryta med det samhälle som satte allt större fokus på att oro sig för framtiden och där ”tid är pengar”.⁴⁸ I *På drift* söker huvudkaraktären efter att hitta detta autentiska *nu*, ”DET” som karaktären Dean Moriarty kallar det utan att någonsin kunna ge en tydlig förklaring av vad *det* är. Detta *det*, detta autentiska tillstånd är precis den *våldsamma injektion* som Ginsbergs generations största begåvningar söker efter men inte hittar inom sin egen samhällsklass. De söker sig till ”negergatorna”, till den svarta kulturen, eller till religion, i jakt på något ursprungligt; ”hipsters med änglahuvuden brinnande efter den uråldriga himmelska kontakten med den stjärnprydda dynamon i nattens maskineri”⁴⁹. Men här finns ingen religiös bekännelse i modern bemärkelse. Det är just det ursprungliga, det sanna, det som det moderna samhället glömt bort. Som raden ovan beskrev natten, som en ”dynamo” i ett ”maskineri”, i det moderna samhället blir till och med något så spirituellt som en stjärnklar natt blir något teknisk och ”modernt”. Men generationens största begåvningar söker en koppling till något som finns utanför denna tekniska värld, till en uråldrig himmel som kommer visa dem det ursprungliga och det sanna. Där finns det autentiska som dessa änglar, dessa utvalda, vill hitta. Denna bild är ett arv från romantiken om det poetiska geniet som genom sin poesi kommer att finna det autentiska.

Lawrence Ferlinghetti använder sig också av bibliska liknelser när han är inne på ett liknande tema i dikten ”He” som är skriven till och om Allen Ginsberg. ”He is one of the wiggy prophets come back/He had a beard in the Old Testament/but shaved it off in Paterson”.⁵⁰ Båda dikterna målar upp en bild av beatgenerationen i närmast mytologiska termer, änglar och profeter, men samtidigt finns en problematisk bild. ”He is a cat who creeps at night/and

⁴⁷ Se t.ex. Mortenson 2011 eller Chandarlapaty 2009.

⁴⁸ Mortenson, *Capturing the beat moment*.

⁴⁹ Allen Ginsberg. *Howl och andra dikter*, 13.

⁵⁰ Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti & Allen Ginsberg. *Penguin modern poets 5*. London: Penguin, 1963, 64.

sleeps his buddahood in the violet hour”⁵¹ skriver Ferlinghetti och Ginsberg målar upp en liknande problematisk bild; ”som fattigdom och trasor och hålogda och höga och rökte i slumkvartarnas övernaturliga mörker svävande över städernas höjder försjunkna i jazz,”⁵². Det är utstötta människor, som inte har någon plats i samhället, inom den amerikanska hegemonin. Det är ett trasproletariat, för att använda sig av marxistiska termer, Ginsberg försöker måla upp. Men till skillnad från hos Marx så beskrivs de snarare som något positivt som genom droger, musik, sexuell frigörelse och genom att resa, studera österländsk religion och söka sig till *det andra*, andra kulturer, marginaliserade grupper, försöker hitta det autentiska och riktiga, sanningen, i ett samhälle som de upplever som främmande. Hos Ginsberg är trasproletariatet en räddning, det är där genierna föds, de som ska finna det autentiska.

som drev omkring hungriga och ensamma genom Houston sökande efter jazz eller sex eller
soppa, och följde den briljante Spanjoren för att samtala om Amerika och
Evigheten, en hopplös uppgift, och istället mönstrade en båt till Afrika,⁵³

Och det är just detta lösdriveri, hyllande av homosexualitet, droger och jazz som försvararna av hegemonin tycktes ha störst problem med.⁵⁴ Det märks inte minst av att det var just för de homosexuella inslagen som ”Howl” kom att åtalas. Rader som ”med drömmar, med droger, med vakna mardrömmar, alkohol och kuk och gränslösa punkulor,⁵⁵” ansågs strida mot sedligheten. Men för beatkulturen, och inte minst för Ginsberg, verkar just den fria sexualiteten var viktig i sökandet efter det autentiska medan ett monogamt heterosexuellt liv hämmar upplevelsen av det autentiska.

som förlorade sina kärlekspojkar till ödets tre gamla ragator den heterosexuella dollarns
enögda ragata den enögda ragatan som tindrar med skötet och den enögda
ragatan som inte gör något annat än sitter på arslet och klipper av de
intellektuella gyllene trådarna från konstnärens vävstol,⁵⁶

Det är en metafor av ett heterosexuellt medelklassliv, ett ideal som diktjaget upplever som problematiskt och fel, som lockar med karriär och säker inkomst, ”dollarns enögda ragata”, med barn, ”tindrar med skötet”. Men det är förrädiskt, själsdödande, de trådar som håller uppe

⁵¹ Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti och Allen Ginsberg. *Penguin modern poets 5*, 65.

⁵² Allen Ginsberg. *Howl och andra dikter*, 13.

⁵³ *Ibid*, 15-16.

⁵⁴ Raskin, *American scream*, 200.

⁵⁵ Allen Ginsberg. *Howl och andra dikter*, 14.

⁵⁶ *Ibid*, 17.

konstnären, som skapar geniet, binder den till himlen, klipps av och bryter kontakten med den intellektuella frigörelsen.

Kanske var det lätt för Ginsberg att ha det förhållningsättet till heterosexualitet då han själv var homosexuell och, vilket han kom att bli senare, ett affischnamn för den homosexuella frihetsrörelsen i Amerika.⁵⁷ Men problemet med heterosexuell monogami dyker även upp hos heterosexuella beatförfattare. Gregory Corso fantiserar i sin dikt "Marriage" om hur det skulle vara om han bestämde sig för att gifta sig och inleder med frågorna "Should I get married? Should I be good?"⁵⁸. När Corso frågar om han ska var *good* handlar det om att vara god i samhällets ögon, att rätta sig enligt samhällets ideal och Corso brottas i sin dikt mellan samhällets *goda väg* och en inneboende längtan till något annat som tydliggörs med att varje vers börjar med en beskrivning av hur det skulle vara när han bestämt sig för att gifta sig, från att han frågar ut grannflickan till att de har barn tillsammans. Men varje vers har också en vändning som snarast leder till något absurt då han inte ens i dikten klarar av att upprätthålla bilden av ett perfekt äktenskap. Som i tredje versen där han beskriver sin bröllopsresa till Niagarafallen och den första natten som ett gift par och förväntningarna om vad som ska hända.

Everybody knowing!
I'd almost inclined not to do anything!
Stay up all night! Stare that hotel clerk in the eye!
Screaming: I deny honeymoon! I deny honeymoon!
running rampant into those almost climactic suits
yelling Radio belly! Cat shovel!
O I'd live in Niagara forever! in a dark cave beneath the Falls⁵⁹

Diktjaget klarar helt enkelt inte av att se sig själv som gift, samtidigt uttrycks en rädsla för att vara gammal och ensam "in a furnished room with pee stains on my underwear"⁶⁰. Corsos äktenskapsdikt visar på dikotomin mellan beaten och hegemonin som beatgeneration upplevde det. Antingen välja att leva ett konformistiskt liv, följa samhällets regler i "that pleasant prison dream"⁶¹ som leder till galenskap och alienation eller gå sin egen väg, men riskera att leva utanför och ensam eller som det fattiga och svältande trasproletariat som

⁵⁷ Raskin, *American scream*, 203.

⁵⁸ Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti och Allen Ginsberg. *Penguin modern poets 5*, 15.

⁵⁹ *Ibid*, 16.

⁶⁰ *Ibid*, 19.

⁶¹ *Ibid*, 18.

Ginsberg skriver om. Ändå tycks det finnas ett livsval att föredra framför det andra, nämligen beatens, livet i utanförskap, för det är det som leder till upplysthet och ett autentiskt och *riktigt* liv. I beatens poesi, konst, finns det som kommer att skänka människan hopp som den sista raden i den första delen av "Howl" föreskriver "med livspoemets absoluta hjärta slaktat ur sina egna kroppar välsmakande i tusen år."⁶² Nästan likt en Messias, kommer beatens författare att offras för sin konst, men den kommer också att ge glädje i tusen år.

I "Marriage" finns spår av ironi när Corso målar upp bilden av äktenskapet i det amerikanska samhället där allt är prydligt och tillrättalagt men som till en början tycks raseras på grund av berättarjagets karaktär. Det är först mot slutet av dikten läsaren förstår att drömmen om det perfekta äktenskapet inte är möjlig på grund av samhällets brister lika mycket som människans. När Ginsberg i andra delen av "Howl" beskriver samhället i efterkrigstidens Amerika tillåter han sig knappast att vara ironiskt. Det är ett kallt samhälle som raserats av industrialismens och kapitalismens ideal. En dystopi som han kallar Molok, ett namn hämtat från Gamla Testamentet (GT) där Molok beskrivs som en falsk gud. Människorna tillber denna falska gud i GT vilket förmodligen är anledningen till att Ginsberg väljer att kalla samhället för det namnet. Människan tillber detta falska samhälle som om det vore en gud.

Men Ginsberg beskriver inte bara Molok som samhället, det är som att allt får plats i detta falska namn som styr människor. Molok är själva fienden, Molok är krig, förstörelse, girighet.

Molok vars själ är rena maskineriet! Molok vars blod är rinnande pengar! Molok vars
fingrar är tio arméer! Molok vars bröst är kannibaldynamo! Molok vars öra är en
rykande grav!

Molok vars ögon är tusen blinda fönster! Molok vars skyskrapor står längs de långa gatorna
som ändlösa Jehovas! Molok vars fabriker drömmer och stönar i dimman!
Molok vars skorstenar och antenner kröner städerna!⁶³

Molok är en maskin som saknar allt vad humanitet heter. Ironiskt nog beskriver Ginsberg Molok utifrån mänsklig anatomi, med blod, fingrar, bröst, öron och ögon och Moloks fabriker besjålas, de drömmer och stönar.

Men det är inte bara Moloks anatomi som är mänsklig. Molok har också ett själsliv.

⁶² Allen Ginsberg. *Howl och andra dikter*, 22.

⁶³ *Ibid*, 23.

Molok vars kärlek är ändlös olja och sten! Molok vars själ är elektricitet och banker!

Molok vars fattigdom är geniets spöke! Molok vars öde är ett moln av könlöst väte! Molok vars namn är Själen!⁶⁴

Moloks, eller samhällets, inre består av själlösa föremål, symboler för kapitalism och modernitet, men det är en allt annan än positiv bild som Ginsberg målar upp. ”[Ä]ndlös olja och sten”, ”fattigdom”, ”ett moln av könlöst väte”, bilden av något mekaniskt som målats upp tidigare fortsätter i denna rad och det inre blir mekaniskt. En liknande samhällsbeskrivning gör Ferlinghetti i ”In Goya’s Greatest Scenes” där han liknar Francisco de Goyas blodiga och groteska målningar, som han titulerar ”suffering humanity”⁶⁵ och är en ”imagination of disaster”⁶⁶, med efterkrigstidens Amerika, där människor befinner sig på ”freeways fifty lanes wide/on a concrete continent/spaced with bland billboards/illustrating imbecile illusions of happiness”⁶⁷ och de är lemlästade medborgare med målade bilar och konstiga registreringsnummer ”and engines/that devour America”⁶⁸. Båda använder de modern teknik och moderna artefakter och föremål för att beskriva vad de uppfattar som samhällets förfall och faror, detta i en tid då många nya tekniska framsteg skedde och det fanns en stor framtidstro och en tro på den mänskliga ingenjörskonsten. Samtidigt fanns, i samhället, en stor rädsla för atombomben, ett resultat av ingenjörskonsten, och rädslan för *Bomben* finns också närvarande i beatgenerationens texter ”Go fuck your self with your atom bomb”⁶⁹ skriver Ginsberg till Amerika i dikten ”America”. Men där övriga samhället såg ingenjörskonsten och kapitalismen som lösningen på samhällets problem såg beaten problem. För Ginsbergs Molok är skapat av människan, ”Molok vars namn är Själen” eller som det står på originalspråk ”Moloch whose name is the Mind”. Molok är något som kommer inifrån människan, från själen, från ”the Mind”, uppdiktat av mänskliga idéer eller en del av den moderna människan.

Molok som tidigt intog min själ! Molok i vilken jag är ett medvetande utan kropp! Molok som skrämde bort min naturliga extas! Molok som jag överger! Vakna upp i Molok! Ljus strömmar från himlen!⁷⁰

⁶⁴ Allen Ginsberg. *Howl och andra dikter*, 24.

⁶⁵ Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti och Allen Ginsberg. *Penguin modern poets* 5, 43.

⁶⁶ *Ibid*, 43.

⁶⁷ *Ibid*, 44.

⁶⁸ *Ibid*, 44

⁶⁹ *Ibid*, 84.

⁷⁰ Allen Ginsberg. *Howl och andra dikter*, 24.

Det finns en uppmaning till människorna i samhället att vakna upp och se sanningen, att hegemonin förblindar och håller dem fast i en destruktiv tillvaro. Diktjaget själv beskriver sig ha vaknat upp. Men i "America" verkar det inte alls lika självklart enkelt att släppa den hegemoniska tillvaron när han t.ex. beskriver hur han är besatt av att läsa *Time Magazine* varje vecka och han inser att han själv är Amerika, precis som Molok är själen, en del av människan och skapad av människan. Att det finns ett beroende av det hegemoniska samhället syns också i Kerouacs "På drift" t.ex. när huvudpersonen Sal Paradise besöker en rik flicka han känner och tigger till sig en hundradollarssedel.⁷¹ Det faktum att beatsen kunde leva det kringflackande och fria liv de levde var tack vare att föräldrakulturen tillät det. I "Underwear", där Ferlinghetti gör en mer humoristisk liknelse mellan samhället och underkläder, beskrivs också hur någon har flytt från sina underkläder, kanske springer personen runt naken utropar dikten, men "don't worry/Everybody's still hung up in it/There won't be no real revolution"⁷², och precis som för Sal i "På drift" eller diktjaget i "America" så har Ferlinghettis diktjag ett beroende av underkläderna, eller hegemonin som de representerar, revolutionen tycks inte möjlig för beroendet av samhället är allt för stort. Och någon revolution mot Molok sker inte heller i andra delen av "Howl", istället målas en betydligt dystrare bild upp av vad som händer med de som försöker förändra något.

Genombrott! över floden! flygningar och korsfästelser! Höjder! Uppenbarelser!

Hopplöshet! Tio års djuriska skrin och självmord! Själur! Nya kärlekar! Den galna generationen! ner på Tidens klippor!

Ett verkligt heligt skratt i floden! De såg allt! de vilda ögonen! de heliga skriken! De bjöd farväl! De hoppade från taket! mot ensamheten! vinkande! blomsterbärare! Ner till floden! ut på gatan!⁷³

Ginsberg upplever att beatgenerationen slängs ut, "ner på Tidens klippor", i ett sorts kollektivt självmord, påtvingar av samhället ger de sig av, ut på gatan. Men ändå finns det något positivt hos beaten, något som lämnar en vag känsla av hopp. Och så även i "Howl" där del tre antyder att något positivt är på gång, även om det bara är en dröm. I tredje delen är samhället utbytt mot ett mentalsjukhus där Ginsbergs vän Carl Solomon sitter och där han "anklagar läkarna för galenskap och planerar den Hebreiska socialistiska revolutionen mot fascistiska

⁷¹ Myrsiades, *The beat generation. Critical essays*, 8.

⁷² Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti och Allen Ginsberg. *Penguin modern poets* 5, 70.

⁷³ Allen Ginsberg. *Howl och andra dikter*, 24-25.

nationella Golgata”⁷⁴. Ginsberg vänder på förhållandet mellan patienter och läkare, där det är läkarna som är galna och patienterna som är de friska.

Jag är med dig i Rockland där du kommer att klyva Long Islands himlar och låta din
levande mänskliga Jesus återuppstå från den övernaturliga graven
Jag är med dig i Rockland där det finns tjugofem tusen galna kamrater som tillsammans
sjunger internationalens sista verser⁷⁵

Återigen en liknelse med Messias, nu med Jesus, förkroppsligad i Carl Solomon, en mänsklig Jesus, återuppstådd från kyrkans bild av den övernaturliga Jesus. Och han är inte ensam, med sig har han tjugofemtusen kamrater som är på väg att vakna och som sjunger de sista verserna i Internationalen för att sedan ge sig ut i revolution. Och så kommer revolutionen.

Jag är med dig i Rockland där vi vaknar upp ur vår koma elektrifierade av våra egna själars
flygplan som vrålar över taket de har kommit för att släppa änglabomber
sjukhuset illuminerar sig imaginära väggar kollapsar O beniga legioner springer
ut O nåden stjärnprydda chock det eviga kriget är här O seger strunta i
underkläderna vi är fria⁷⁶

Det handlar inte bara om sjukhuset, utan om hela samhället, som slår sig fri, med kraften från generationens största begåvningar. De galna, de nakna, de beniga människorna slår sig loss från samhället, ”imaginära väggar”, påhittade regler och ideal rivs ner. Och hela dikten avslutas positivt. Det finns ett hopp om en framtid, även om den uttrycks som en dröm. ”Jag är med dig i Rockland i mina drömmar går du droppande efter en sjöresa på motorvägen genom Amerika gråtande fram till mitt hus i Västerns natt”⁷⁷. Det är en dröm om frihet.

2.1.2 Diskussion

Beat, som enligt Myrsiades, har gått från att vara en motkultur till att betraktas som en litterär rörelse som existerar inom en hegemoni som i vissa fall är mer beat än vad beaten själv var.⁷⁸ I *The Beat Generation* finns flera exempel på hur beaten har påverkat litteraturen både i och utanför Amerika, samt att de inom Amerikanska universitet har de blivit en viktig del av en amerikansk litterära kanon där de placeras mellan modernism och postmodernism och anses vara en tidig influens till avantgardismen. Samtidigt går det att se det som att just detta gör att beaten misslyckades i sina revolutionära ambitioner, trots att samhället förändrades i en

⁷⁴ Allen Ginsberg. *Howl och andra dikter*, 27.

⁷⁵ Ibid, 27.

⁷⁶ Ibid, 27.

⁷⁷ Ibid, 27-28.

⁷⁸ Myrsiades, *The beat generation. Critical essayes*, 6.

riktning de ville. För någon riktig revolution blev det aldrig, även om andra halvan av nittonhundratalet inneburit stora förändringar i samhället har det skett för att hegemonin tillåtit denna förändring.

Att de misslyckades i sina ambitioner beror inte på att de var omedvetna om vad de höll på med, snarare visar de ju många tecken på en klar medvetenhet och även på sina egna begränsningar. Deras försök att utmana hegemonin och inte minst den intellektuella eliten kan de göra just för att de är medvetna om vad problemen består i. Samtidigt missar de själva vissa strukturer i samhället som de hade varit nödvändigt för dem att se för att kunna genomföra de förändringar de sökte och på riktigt utmana hegemonin. Att de inte lyckades se patriarkala och rasistiska strukturer och istället upprätthöll dessa gjorde att de inte lyckades ta sig ur sitt beroende av hegemonin. Deras sökande efter autenticitet i *det andra* misslyckades för att de inte klarade av att se de strukturer som gör *det andra* till just *det andra*. De lyckas påverka samhället, men endast för att hegemonin tillät det och inte på deras egna villkor. De påverkade samhället på många sätt, men vad eftervärlden främst kommer ihåg är en, på många sätt, urvattnad, kommersialiserad version av beaten som lite föraktfullt kom att kallas *beatnik*.

Däremot är det tydligt att de faktiskt såg kapitalismens problem som ledde till att vissa blev utstötta och som samtidigt ledde till en känsla av alienation och främmandeskap gentemot samhället. Beatgenerationen delade inte den samtida tron på kapitalismen utan försökte hitta andra lösningar. Men beroendet av samma kapitalism ledde till att lösningarna uteblev.

2.2 Punken

Den amerikanska punken som föddes i New York under mitten av 1970-talet influerades starkt av de avantgardistiska strömningarna under denna tid.⁷⁹ Flera av de som var aktiva inom denna tidiga punkscen var i tjugooårsåldern, med en medelklassbakgrund och sågs sig själva som konstnärer, varav vissa, som Patti Smith och Richard Hell, hade tydliga litterära ambitioner.⁸⁰ Den avantgardistiska minimalism som kännetecknade den tidiga amerikanska punken kom att ha stora influenser på den punkscen som växte fram i Storbritannien under andra halvan av 1970-talet. Men de brittiska punkarna var yngre än sina amerikanska motsvarigheter och de litterära och konstnärliga intentionerna som låg till grund för New Yorkpunkarna var mindre intressant och istället lade de brittiska punkarna mer fokus på

⁷⁹ Taylor, *False Prophet*, 38.

⁸⁰ *Ibid*, 64.

sociala frågor, enligt Steven Taylor. En viktig del som följde med över till England var ”gördet-själ” mentaliteten som sprungit ur de minimalistiska idealen.⁸¹

Den ekonomiska situationen i England under mitten av 1970-talet var extremt problematisk med en väldigt hög inflation och en arbetslöshet som bland unga ökade med 200% mellan 1974-77 och 1975 var den värsta recessionen i landet sedan andra världskriget.⁸² Samtidigt rådde en stark konservativ hegemoni, det fanns en längtan tillbaka till Storbritanniens dagar som världsimperium och rasism och sexism tillhörde en vardag som samhället inte brydde sig om att rå på.⁸³ Realiteten var ttt England som Dave Thompson jämför med George Orwells *1984* i sin bok *London's Burning*. Det fanns en acceptans i samhället, menar Thompson, att kvinnan skulle hålla sig i hemmet och mannen skulle ha samma jobb som sin far, äta samma tråkiga mat och lyssna på samma tråkiga musik på radion.⁸⁴

Rock and roll var död, styrd av företag som gjort det till en miljardindustri, fyra bolag ägde 66% av de 100 största releaserna 1973 vilket begränsade utbudet, folkmusik hade blivit folk-rock, rock hade blivit tråkig och musikerna hade blivit rika och spelade på stora arenor som separerade dem från sin publik, disco upplevdes som mekanisk och den progressiva rocken var elitistisk, det är den känslan som många unga hade under denna tid enligt Taylor.⁸⁵ Det tycks som att dåtidens ungdom upplevde att populärmusiken hade blivit stel, en handelsvara som var tom på innehåll. Thompson beskriver hur Patti Smiths besök i England fick ungdomar som upplevde dessa känslor att upptäcka något nytt, den amerikanska punken stod för något annat.⁸⁶ När de som kom att bli Sex Pistols letade efter en sångare hittade de en ung kille som kom att förkroppsliga dessa arbetarungdomars känslor. När de träffade John Lydon (som kom att ta artistnamnet Johnny Rotten) första gången, bar han en Pink Floyd tröja där han själv skrivit in texten ”I HATE” med en kulspetspenna.⁸⁷

Malcom McLaren som satte ihop bandet och var deras manager hade även han inspirerats av New York-punken samtidigt som medlemmarna hämtade inspiration från den tidiga rockmusiken, pub-rocken och jazz-rockfusion, men även andra musikstilar.⁸⁸ Redan tidigt kom deras spelningar att omgärdas av en våldsam atmosfär vilket ledde till att de flesta ställen

⁸¹ Taylor, *False Prophet*, 64.

⁸² Ibid, 64-65.

⁸³ Thompson, *London's Burning*, 11-12.

⁸⁴ Ibid, 12.

⁸⁵ Taylor, *False Prophet*, 33.

⁸⁶ Thompson, *London's Burning*, 13.

⁸⁷ Ibid, 8.

⁸⁸ Taylor, *False Prophet*, 65-66.

inte lät dem spela. Trots detta drog de till sig en stor skara unga människor varav många snart kom att starta egna band och så var den brittiska punken född.⁸⁹

För den breda allmänheten kom punken att bli känd efter att Sex Pistols gjorde ett framträdande i en TV-show där de intervjuades av Bill Grundy där gitaristen Steve Jones kallade Grundy för ”dirty fucker” och ”fucking rotter” i livesändning.⁹⁰ Att svära i TV var helt uteslutet under denna tid, till och med övriga bandmedlemmar blev shockade av tilltaget, vilket fick stora följder.⁹¹ I tabloidpressen skrevs om svineri, hysteri, våld och snusk och en studie av massmedia i stort visar bilden av en moralpanik som förföljde punken i allmänhet och Sex Pistols i synnerhet.⁹² Mest kritik mot punken tycks ha legat på ett moraliskt plan, som musik tycks den snarare ha uppfattats som något nytt och spännande, bland annat i magasin som *New Musical Express* (NME) som redan tidigare hyllat bandet då det var förband åt the Rods.⁹³

2.2.1 Sex Pistols - Anarchy in the UK

”Anarchy in the UK” var Sex Pistols första singel och släpptes 1976. Låten består av fyra verser och saknar refräng, däremot innehåller varje vers den återkommande raden ”I wanna be anarchy”,⁹⁴ jag ska återkomma till den meningen. Men jag vill börja med titeln, det går att tänka sig att låten kommer innehålla ett politiskt budskap alternativt att den innehåller en beskrivning av eller en varning för ett samhällstillstånd i Storbritannien. Men så inleder låten med ”I am an antichrist/and I am an anarchist”⁹⁵ där diktjaget identifierar sig som anarkist, vilket skulle kunna tyda på ett politiskt ställningstagande men den första raden där diktjaget kallar sig antikrist gör tolkningen problematisk. Att det skulle handla om en religiös sekt, djävulsdyrkan, är svårt att se då anarkister avsäger sig all form av styre och det finns inget annat i texten som skulle tyda på detta. Inom populärkulturen har antikrist ibland figurerat som djävulens avkomma där figuren ofta skapar kaos och omotiverat våld.⁹⁶ Problemet med en sådan tolkning är att det också motsäger sig det politiska ställningstagandet som anarkist. Anarkism har väldigt lite att göra med våld och kaos utan handlar mer om att skapa ett platt styrelseskick utan ledare. Istället vill jag vända mig till en Biblisk tolkning av ordet antikrist,

⁸⁹ Taylor, *False Prophet*, 66.

⁹⁰ Ibid, 66-67.

⁹¹ Thompson, *London's Burning*, 175.

⁹² Taylor, *False Prophet*, 67 och Sabin, *Punk rock*, 33.

⁹³ Thompson, *London's Burning*, 40.

⁹⁴ Sex Pistols, *Anarchy in the UK*, 1977.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Exempel på detta går att hitta i filmen *The Omen* från 1976.

där antikrist främst framställs som en falsk profet, en förkunnare av osanning. Det motsäger inte det faktum att diktjaget kallar sig anarkist eftersom det i så fall betyder att vi inte ska ta det som en sanning, hela texten blir ironisk, vi ska inte ta diktjaget på allvar. Den inställningen till sig själva och sitt budskap finns genomgående genom punken. I låten "Suspect Device" som handlar om att inte lita på makten, sjunger Stiff Little Fingers mot slutet av låten "Don't believe us/Don't be bitten twice"⁹⁷ som en varning att även de inte är att lita på och bandet False Prophets visar med sitt bandnamn att de har en liknande inställning till sitt budskap.

Denna ironi och dubbla betydelse genomsyrar hela Sex Pistols text och blir tydligare i nästa rad där de fortsätter med "don't know what I want, but I know how to get it/I wanna destroy the passer by"⁹⁸. Diktjaget säger sig först inte veta vad det vill, ännu ett tecken på att det inte handlar om anarkistisk ideologi då det har tydliga mål, men sedan får lyssnaren ändå veta att diktjaget vill förstöra för *slumpmässig person* på gatan. Det går inte att ta personen seriöst, det handlar om ironi, vilket tycks vara ett vanligt grepp inom punken, inte minst för att chockeffekten, som The Vibrators som döpte en låt om sökande efter kärlek till *Nazi baby* utan att över huvud taget göra någon koppling till nazism eller ens använda sig av det ordet i texten. Denna typ av ironi används ofta i refränger och andra ord som hörs tydligt när låten sjungs (det är vanligt att det inte går att höra alla ord i texten vid framförande av låten). Nihilismen som uttryck handlar alltså i första hand om att chockera snarare än att det skulle vara en föredragen världsåskådning.

I många punklåtar används även ironin för att belysa strukturella problem, stelnade samhällskonventioner eller problematiska åsikter där sångens *jag* får blir en parodi för dessa åsikter och konventioner. Ett tydligt exempel finns i The Clash "Safe European Home" som belyser en problematisk europeisk världsbild genom att låta jaget i låten beskriva en semesterort, "I went to the place where every white face is an invitation to robbery/and sitting here in my safe european home/I don't wanna go back there again"⁹⁹. "Anarchy in the UK" tycks till viss del också använda sig av denna typ av ironi där bilden av anarki medvetet misstolkas och förvrängs av textförfattaren, "Anarchy for the U.K./It's coming sometime and maybe/I give a wrong time, stop a traffic line".¹⁰⁰ Berättarjaget förutspår anarki i

⁹⁷ Stiff Little Fingers, *Suspect Device*, 1979.

⁹⁸ Sex Pistols, *Anarchy in the UK*, 1977.

⁹⁹ The Clash, *Safe European Home*, 1978.

¹⁰⁰ Sex Pistols, *Anarchy in the UK*, 1977.

Storbritannien, men den bild som målas upp tycks relativt harmlös, att ge någon fel tid och störa trafiken kan visserligen skapa vissa problem för den enskilde individen, men det är knappast samhällsomstörtande, åtminstone känns det långt ifrån den nihilistiska bild som målades upp i den första versen.

Det skulle kunna vara lätt att vid det här laget se Sex Pistols låt endast som ett försök att chockera, med ironi och anti-etablissemangsfraser. Problemet är att det är en allt för lättvindig tolkning som missar viktiga poänger som låten försöker belysa. "Your future dream is a shopping scheme/'cause I wanna be anarchy".¹⁰¹ Här finns en samhällskritik som är riktad mot ett problem, konsumtionssamhället. Det finns alltså en medvetenhet om var en del av problemet i samhället sitter. Samtidigt visar de raderna också på hur det finns en koppling mellan *shoppingplan* och diktjagets önskan om att vara anarkistisk. Det går mycket väl att se det som en direkt koppling till hur managern Malcom McLaren startade bandet som ett pr-trick för att uppmärksamma sin butik *Sex*.

Men det handlar inte om ett ensidigt utnyttjande av vilsna ungdomar i sökande efter en egen identitet. "I live off you, and you live off me/And the whole world lives off of everybody/ See we gotta be exploited"¹⁰² sjunger X-Ray Spex i låten "I live of you" och visar tydligt hur medvetna de är om förhållandet mellan subkultur och hegemoni.

I "Anarchy in the UK" blir det också tydligt hur detta utnyttjande, eller beroende kan se ut, i det här fallet handlar det om den brittiska pressen när de sjunger "How many ways to get what you want/I use the best, I use the rest/I use the enemy/I use anarchy/It's the only way to be"¹⁰³. Här är anarki inte längre en identifikation eller ett nihilistiskt självändamål, istället är det ett verktyg, något diktjaget använder för att få det denne vill. Med hjälp av dem de upplever som fiender, the enemy (som också går att läsa ut som namnet på musikmagasinet NME), pressen, som målar upp dem som ett hot, når de ut just genom att framställa sig själva som hotfulla, genom stil, språk, attityd och musik.

Både i X-Ray Spex och Sex Pistols låtar blir det tydligt att det finns en medvetenhet om beroendet mellan kultur och motkultur, punken behöver de verktyg som hegemonin tillåter för att kunna nå ut med sitt budskap, X-Ray Spex säger att de måste bli utnyttjade och Pistols att det är det enda sättet att vara. De upplever att det inte finns något alternativ, att de som

¹⁰¹ Sex Pistols, *Anarchy in the UK*, 1977.

¹⁰² X-Ray Spex, *I live of you*, 1978.

¹⁰³ Sex Pistols, *Anarchy in the UK*, 1977.

arbetarklassungdomar saknar möjlighet att belysa samhällsproblemen, som de upplever, om inte deras uttrycksätt är extrema, sticker ut från det ”normala”. Endast då kan de utmana hegemonin.

Tom Robinson Bands låt ”Up Against the Wall” försöker ge en förklaring till denna attityd hos punkarna och visa på vad som, de upplever, är orsaken till att de uttrycker sig som de gör. Låten berättar om ”Darkhaired dangerous schoolkids/Vicious, suspicious sixteen/Jet-black blazers at the bus stop/Sullen, unhealthy and mean”¹⁰⁴ och att anledningen till att de har blivit så är politikernas fel, “ Whitehall (got us) up against a wall”¹⁰⁵ (Whitehall är en metonymi för den brittiska regeringen). Det är makten, inte minst politikerna, som, enligt punkarna själva, pressar dem (up against the wall) till att använda de uttryck de använder, till att bli ”farliga”. Det fanns ett utbrett politikerförakt i många låttexter hos olika punkband. Ibland kritiserar själva iden om politik, som i The Damned’s låt ”Politics” där politik likställs med en fascistisk dröm ”Politically fashionable scene/Facist managers dreams”¹⁰⁶.

Även i ”Anarchy in the UK” finns en kritik mot politiska idéer. ”Is this the M.P.L.A. ?/Or is this the U.D.A. ?/Or is this the I.R.A. ?”,¹⁰⁷ sjunger de och hänvisar till de tre nationalistiska frihetsrörelserna, MPLA¹⁰⁸, UDA¹⁰⁹ och IRA¹¹⁰, men som i övrigt inte har något gemensamt politiskt, UDA och IRA har dessutom varit direkt motståndare till varandra. Att just dessa nationella rörelser nämns tycks inte spela någon större roll, det handlar mer om att det är nationella utomparlamentariska rörelser. Vad som är intressant här är istället ”this”. Vad är det som diktjaget menar som ”this”? Först i de två följande raderna går det att hitta ett svar på frågan. ”I thought it was the U.K./Or just another country”.¹¹¹ Om man kopplar det till fjärde radens “it” som hänvisar till Storbritannien så blir “this” ett land eller en plats. Problemet med den tolkningen är att de rörelser som nämns i de tre första raderna, även om de är nationalistiska, inte kan kopplas till en specifik plats på samma sätt som Storbritannien kan. Istället tror jag att de tre första raderna ställer frågan om vem det är som talar. Vem är det som vill ha denna anarki som diktjaget ironiskt har efterfrågat. Det faktum att det inte kommer

¹⁰⁴ Tom Robinson band, *Up Against the Wall*, 1978.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ The Damned, *Politics*, 1977.

¹⁰⁷ Sex Pistols, *Anarchy in the UK*, 1977.

¹⁰⁸ Movimento Popular de Libertação de Angola – ett socialistiskt parti i Angola som kämpade för Angolas självständighet.

¹⁰⁹ Ulster Defence Association – en paramilitär grupp i Nordirland som stödde Storbritanniens regering.

¹¹⁰ Irish Republican Army – en politisk grupp som kämpade för nordirländsk självständighet.

¹¹¹ Sex Pistols, *Anarchy in the UK*, 1977.

något direkt svar på frågorna förstärker den tolkningen genom att peka på den ironi och den förvirring som finns i låten. De grupper som räknas upp är politiska, de har en tydlig agenda, men diktjaget har inte tagit ställning för någon politik och genom att fråga sig om de är någon av de politiska grupperna som säger detta, utan att besvara frågan, tar diktjaget samtidigt avstånd från deras politik och all fram av politik. Diktjaget står utanför politiska frågor. Men det betyder nödvändigtvis inte att det inte finns en avsändare. Diktjaget uttrycker, i raderna ovanför, en besvikelse. ”I thought it was the U.K.”. *Trodde* är nyckelordet här, det antyder att det handlar om idén av Storbritannien och inte det faktiska Storbritannien, Storbritannien som en stormakt, som bättre än andra länder, ett rikt land i västvärlden där alla medborgare har det bra. Men istället är det bara ännu ett land, som vilket som helst, bilden av Storbritannien har fallerat. ”Another council tenancy¹¹²” fortsätter nästa rad där Storbritannien liknas vid hyresrätter. Här går det antyda ett svar på frågan om från var och för vem diktjaget egentligen talar. I likhet med de nationella rörelser som nämndes tidigare så äger inte människorna sin egen mark, eller ens sig själva. Det finns en koppling till arbetarklassen med hänvisningen till dessa typer av hyresrätter. Det finns alltså en tydlig indikation på att rösten, diktjaget, kommer från och försöker tala för arbetarklassen. Men i detta finns också en antydning av alienation. Något som Sham 69 lyfter fram i låten ”Money”, där första versen berör alienation utifrån ett marxistiskt perspektiv i förhållande till arbetet, ”So you wake up every morning/Just to work and face yourself/But then somebody tells you/That your owned by someone else”¹¹³ och den andra versen berör alienation utifrån Fromms teori där alienation kopplas till konsumtion, ”The people of the world today/So tired and so lost/Their argument for freedom/Is how much does it cost”¹¹⁴.

Även om det inte finns något intresse hos punkarna för politisk organisation så tycks det ändå finnas någon form av gemensam upprorsanda och en förståelse för att förändring kräver gemenskap. I ”Anarchy in the UK” finns det ingen referäng, istället upprepas orden ”I wanna be anarchy”, det utropas nästan som ett slagord genom låten. Detta grepp är väldigt vanligt i punklåtar, även där det förekommer en refräng finns en mening som närmast skriks ut. The Clash ”White Riot” är en sådan låt där just låttiteln består av orden som upprepas. En låt som ännu tydligare visar på just hur det finns en medvetenhet om hur dessa slagord är menade att

¹¹² *Council housing* är en form av boende som ägs av kommunen och hyrs ut till de boende. De är oftast enfamiljshus som byggs efter en liknande mall och det är vanligt att hyresgästerna tillhör arbetarklassen.

¹¹³ Sham 69, *Money*, 1979.

¹¹⁴ *Ibid.*

ha en sammanslutande effekt är Sham 69s "If The Kids Are United" där meningen "If the kids are united then we'll never be divided"¹¹⁵ upprepas genom låten.

I "God Save the Queen" av Sex Pistols används ett liknande grepp, fast då syns den mer nihilistiska sidan av punken med upprepadet av orden "No future"¹¹⁶. En sida som även the Clash visar upp i låten *London Calling* som målar upp en apokalyptisk bild som väntar England.

The ice age is coming, the sun's zooming in
Meltdown expected, the wheat is growing thin
Engines stop running, but I have no fear
'Cause London is drowning, and I live by the river¹¹⁷

2.2.2 Diskussion

Samtidens syn på punken som våldsam, kaotisk, svinig och hysterisk är knappast förvånande. Det var precis så som de ville mottas, det skedde inte bara av en slump. De säger de själva i sina texter.

Punkarna ser problemen i samhället, de kommenterar dem i sina texter där de berör allt från klassproblematik till alienation till kulturella yttringar. Problemet för punkarna är att de inte presenterar någon lösning, de kan inte ens se en framtid, utan bara problemen. Det är just det som gör att deras estetik och uttryck blir apokalyptiska, det är den enda väg de egentligen ser, samtidigt som de försöker varna för denna framtid. Dessa uttryck har också fått en stor påverkan inom många olika kulturområden, vilket Roger Sabin visar på i *Punk Rock: So What?*, inte minst inom framtidsskildringar som cyberpunk och postapokalyptiska filmer där punkestetiken ofta adapteras, som exempelvis i filmserien *Mad Max*.

Punkarna såg inget problem i att utnyttja sig av den dominerande kulturen för att nå ut med sitt eget budskap, och därför är det svårt att se att det skulle finnas en motsättning mellan hegemonin och punken. Snarare uttrycker punkarna ett utnyttjande av varandra, de är medvetna om att de själva blir utnyttjade för att sälja varor, men ska de bli utnyttjade kan de också utnyttja själva för att nå ut med ett budskap. Samtidigt går det att ifrågasätta detta tillvägagångssätt, går det att lita på? Å ena sidan blir det enkelt att avfärda dem, å andra sidan avfärdar de redan sig själva och frågan blir komplex. Men då gäller det att förstå att de

¹¹⁵ Sham 69, *If the kids are united*, 1978.

¹¹⁶ Sex Pistols, *God save the queen*, 1977.

¹¹⁷ The Clash, *London calling*, 1979.

egentligen aldrig föreslår några lösningar, de gör inget anspråk på att ha svar, utan visar endast på problemen i samhället. Eller, det är i alla fall vad de verkar vilja göra, men då deras uttrycksätt är så radikala riskerar deras budskap hela tiden att försvinna i estetiken. Estetiken i sig blir så pass radikal att det inte går att förstå vad det är de egentligen vill säga. Budskapet riskerar att drunkna i viljan att chockera, att vara antonym och istället kokas budskapet ned till primala slagord som har svårt att få fäste då det blir allt för lätt att missa innehållet.

2.3 Hiphoppen

I boken *Hip Hop Inheritance* skriver Rabaka om hur hiphoppen har sina influenser ända tillbaka till den tidiga som 1920-talets *Harlem Renaissance* men att det även finns kopplingar till 1800-talets blackface minstrel shower. Dock är det i mitten på 1970-talet, i kölvattnet av medborgarrättsrörelsen och black-powerrörelsen som hiphoppen tar sin form.¹¹⁸ I South Bronx i New York, 1975, bestämde sig flera politiska svarta och latino-gäng att sluta fred för att göra gemensam sak mot vita, rasistiska gäng. För att upprätthålla freden började det anordnas fester med olika DJs med inspiration från Jamaicanska utomhusfester, Motownmusiker och James Brown. Några av dessa DJs började rappa egna texter till musiken och började så småningom att kalla sig för MCs¹¹⁹. Tillsammans med breakdance och graffiti kom rappen att utgöra hörnstenarna i denna nya subkultur kallad hiphop. Den första kommersiellt framgångsrika raplåten var "Rapper's Delight" av The Suggar Hill Gang.¹²⁰

Under 80-talet med Ronald Reagan som USAs president genomfördes rejäla skattesänkningar som främst riktades mot rika, en politik som senare kom att övertas av George Bush i början på 90-talet. Samtidigt försvann många jobb och arbetslösheten ökade, inte minst bland svarta amerikaner, där arbetslösheten låg på 18,9% 1982.¹²¹ Under denna tid dök det upp nya billiga droger som erbjöd en lukrativ marknad för den som saknade möjligheter till en legal inkomst. Med den ökande segregeringen och kriminaliteten ökade också våldet under denna tid, främst skedde detta i afroamerikanska områden.¹²²

Ökad segregering av svarta och problemen i afroamerikanskt dominerade områden ledde till en ökad afroamerikansk nationalism bland intellektuella afroamerikaner, som var inspirerade av anti-apartheidrörelsen i Sydafrika. Något som även smittade av sig på hiphoppen.¹²³ Både

¹¹⁸ Rabaka, *Hip Hop Inheritance*.

¹¹⁹ MC = Master of ceremonies.

¹²⁰ Ogbar, *Hip-Hop Revolution*, 3-4.

¹²¹ Ibid, 144-145.

¹²² Ibid, 144-145.

¹²³ Ibid, 145.

Ogbar och Rabaka identifierar vikten av det autentiska ”svarta” inom afroamerikansk nationalism och kultur.¹²⁴ Ogbar visar dock på hur hyllningen av denna kulturella autenticitet i och med kommersialiseringen av hiphop under 1990-talet allt mer handlat om en hyllning av gangster- och drogkultur präglad av hypermaskulinitet, misogyn kvinnosyn, våld och kriminalitet.¹²⁵ Men redan under 80-talet kom diskussionen om hiphop bland politiker, akademiker, journalister och aktivister att handla om moral och subkulturen har fått stå till svars för ökad kriminalitet, ansvarslöst sex, dåliga akademiska resultat och sociala problem.¹²⁶ I slutet av 80-talet bildades rapgruppen N.W.A (Niggaz Wit Attitudes) i Los Angeles och kom att bli en av de grupper som kom att forma *gangsta rap*, en rebellisk genre som hyllade autentisk ”*svarthet*”, eller som Ogbar kallar det, ett ”to black for co-option”¹²⁷ ideal.

2.3.1 N.W.A – Straight Outta Compton

I N.W.As låt ”Straight Outta Compton” berättar tre karaktärer från Compton, ett segregerat, fattigt område i Los Angeles, om hur deras dagliga liv ser ut. De tre karaktärerna är Ice Cube, MC Ren och Eazy-E och de berättar om sitt liv i varsin vers, detta ska dock inte ses som de verkliga personernas liv utan det handlar om halvt fiktiva karaktärer. Exempelvis Ice Cube som egentligen heter O’Shea Jackson och har en relativt trygg medelklassbakgrund.¹²⁸ Det finns alltså ett värde i att läsa texterna som fiktiva och inte som verkliga skildringar. Varje vers föregås också av en fjärde röst som fungerar som en form av berättare men som samtidigt för en dialog med karaktärerna. Den första versen inleds med, “You are now about to witness the strength of street knowledge”¹²⁹, en laddad mening som säger mycket om vad som kommer och om vem det är som berättar. För det första, ordet *strength*, det som kommer bygger på någons styrka, för det andra, *knowledge*, det handlar om styrka i kunskap, inte om en fysisk styrka. Ordet *street* får också en viktig betydelse då det drar en gräns för vilken typ av kunskap det handlar om men också mycket om karaktärernas bakgrund. Det handlar inte om några studenter som fått sin kunskap genom utbildning utan om personer som hämtat sin kunskap direkt från gatan, något som är viktigt för att etablera autenticitet, som lyssnare ska veta att berättarna av dessa historier har ”rätt” bakgrund. Den tematiken är tydlig i många raptexter, som i DJ Quiks låt ”Born And Raised in Compton” vars huvudsakliga syfte är att

¹²⁴ Rabaka, *Hip Hop Inheritance*, 69.

¹²⁵ Ogbar, *Hip-Hop Revolution*, 68-69.

¹²⁶ Ibid, 106.

¹²⁷ Ibid, 109.

¹²⁸ Ibid, 63.

¹²⁹ N.W.A, *Straight Outta Compton*, 1988.

etablera autenticitet, eller i 2Pacs *Rebel of the Underground* med textraderna ”Straight from the underground, the rebel, a lower level”¹³⁰ där berättarjaget placerar sig själv i en lägre samhällsklass, men även som en motståndare av etablissemang, hegemonin.

I första versen är det Ice Cube som berättar och han inleder som följer: ”Straight outta Compton, crazy motherfucker named Ice Cube”¹³¹. Alla verser inleds på liknande sätt, först med orden *straight outta Compton* och sedan en kort presentation av vem det är som berättar. Verserna avslutas även med samma tre ord som de inleds med och det tycks finnas något i att framförallt klargöra var karaktärerna är från, det är viktigt, kanske till och med viktigare än att berätta vem de är, även om verserna i övrigt främst berättar detta. Återigen handlar det just om det autentiska, om platsens betydelse.

När Ice Cube refererar till sig själv som en *crazy motherfucker* förklarar han främst att han är oberäknelig och en farlig person, någon man inte ska bråka med.

When I'm called off, I got a sawed off
Squeeze the trigger, and bodies are hauled off
You too, boy, if ya fuck with me
The police are gonna hafta come and get me
Off yo ass, that's how I'm goin out
For the punk motherfuckers that's showin out¹³²

Ice Cube är snabb att vända sig till våld när han känner sig utmanad eller hotad. Här hänvisar han till att han kommer använda sig av ett avsågat hagelgevär och han kommer skjuta tills polisen tar honom. Att Ice Cube har ett intresse för vapen och att han inte är rädd för att använda dem märks fler gånger i versen, dels använder han ordet ”gat” som är slang för skjutvapen och senare ”AK-47 is the tool”. Men han skjuter inte varje gång han visar sitt vapen, ibland tycks det mer handla om att skrämmas. ”Goin off on a motherfucker like that with a gat that's pointed at yo ass/So give it up smooth/Ain't no tellin when I'm down for a jack move”¹³³. Ice Cube gör en stor poäng av att vara oberäknelig, du ska inte veta vad han kan hitta på, det är det som gör honom farlig. Och det är en karaktär som vill vara farlig, som vill att andra ska vara rädd för honom. ”Here's a murder rap to keep yo dancing/with a crime

¹³⁰ 2Pac, *Rebel of the Underground*, 1991.

¹³¹ N.W.A, *Straight Outta Compton*, 1988.

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

record like Charles Manson”¹³⁴. Ice Cube jämför sig själv med Charles Manson¹³⁵ just för att skapa denna bild av att vara en farlig person, någon man inte ska bråka med. Vilket också raden innan antyder, du ska fortsätta dansa, eller vara på tå, vara rädd, uppmärksam, för här är en farlig person. I ”AmeriKKKa’s Most Wanted”, en senare låt av Ice Cube, ges en form av förklaring, fast utan ursäkt, till varför det finns ett behov av att verka farlig. ”But if you know me, you know that I’m liable/to bust a cap cos it’s all about survival of the fittest”¹³⁶, den värld denna karaktär upplever sig leva i tycks strikt darwinistisk, den starke överlever, och då kan det underlätta att också framstå som farlig, oberäknelig, för att skydda sig mot eventuella hot. Som låttiteln antyder finns också en territoriell sammanhållning, en *vi mot dem* känsla som mycket bygger på vilket område de kommer ifrån.

So when I’m in your neighborhood, you better duck
Coz Ice Cube is crazy as fuck
As I leave, believe I’m stompin
but when I come back, boy, I’m comin straight outta Compton.¹³⁷

Det finns ingen speciell hänvisning till något annat område än Compton, istället verkar det som att varningen gäller generellt för den som lyssnar. Ser du Ice Cube i ditt område så håll dig undan, här kommer en farlig person. Ice Cube uttrycker ett behov av att försvara sitt eget område mot andra samtidigt som han lyfter upp just Compton som det värsta området, bråka inte med någon från Compton är vad hela texten vill säga. När Jeru the Damaja, i låten ”Brooklyn Took It”, kritiserar gangstarappen använder han sig också av en territoriell diskurs. ”Brooklyn’s back on the map, I’m not bragging/Defeating all foes, bring your styles”¹³⁸. I detta försvar av det egna området finns också ett försvar av det autentiska. Det är tydligt i Jerus låt där Brooklyn också representerar hiphoppens historia och han pekar tillbaka på det sena 70-talet, ”Grand groove, Grandmaster, like back in the days”¹³⁹.

I andra versen fortsätter MC Ren i samma anda som Ice Cube när det gäller att skapa en skrämmande persona. ”More punks I smoke, yo, my rep gets bigger/I’m a bad motherfucker and you know this/But the pussy ass niggaz don’t show this”¹⁴⁰. Men till skillnad från Ice

¹³⁴ N.W.A, *Straight Outta Compton*, 1988.

¹³⁵ Charles Manson var en sektledare i USA vars sekt misstänkts legat bakom över 30 mord under 60-talet. Dock finns endast nio domar mot gruppen som brukar kallas för Mansonfamiljen.

¹³⁶ Ice Cube, *Amerikkka’s Most Wanted*, 1990.

¹³⁷ N.W.A, *Straight Outta Compton*, 1988.

¹³⁸ Jeru the Damaja, *Brooklyn Took It*, 1994.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ N.W.A, *Straight Outta Compton*, 1988.

Cube antyder dock MC Ren att det finns ett mål med detta, nämligen att få "rep", ett större rykte. Det är heller ingen tvekan om att Ren är säker på sitt eget rykte och att han kan det han gör. Det finns en dubbeltydighet i ordet "bad" som här både kan betyda på att han är en elak person, vilket fungerar för att lyfta upp bilden av sig själv som farlig, kriminell person. Men "bad" kan också betyda att han är bra på det han gör. Problemet för Ren är att alla inte uppskattar det han gör, de visar det inte i alla fall, han kallar dem "puzzy as niggaz" vilket skulle betyda att de är fega. Även 2Pac tar upp dessa problem i "Rebel Of The Underground", "It just don't pay to be, a truth tellin MC/They won't be happy till I'm banned"¹⁴¹. Både 2Pac och Ren försöker ge en bild av verkligheten, den verklighet de upplever, ur deras perspektiv. Ren försöker också visa på vilka alternativ han upplever sig ha. "But I don't give a fuck, I'ma make my snaps/If not from the records, from jacking or craps/Just like burglary, the definition is jacking"¹⁴².

MC Ren försöker främst sälja skivor vilket han hoppas tjäna pengar på¹⁴³. Problemet är att det inte är så lätt och det verkar heller inte finnas så många alternativ, för om han inte lyckas sälja skivor så vänder han sig till stöld eller tärningsspel. Och kanske är det just här som det går få ett grepp om vilka problem som dessa karaktärer står inför, varför de måste måla upp denna hotfulla, skrämmande fasad av sig själva. Det handlar om att överleva, om att tjäna ihop pengar för att klara dagen och alternativen till detta är få. Antingen lyckas man genom att sälja sin musik eller får man vända sig till kriminalitet, det finns helt enkelt ingen annan möjlighet.

Bild de målar upp av sig själva är en bild färdig av *tuffhet*, hypermaskulin råhet som de själva tyck anse som en viktig del av den autentiska *svarta*. Men denna hypermaskulina bild resulterar, omedvetet eller medvetet, i en misogyn kvinnobild som de ärvt från samma patriarkala kultur som de försöker bekämpa. Exempel på detta syns redan ovan där "pussy" som både är slang för kvinnliga könsorgan och som används för att beskriva en feg eller rädd person. Men än tydligare blir det när MC Ren beskriver kvinnor i andra versen.

I find a good piece of pussy and go up in it
So if you're at a show in the front row
I'ma call you a bitch or dirty-ass ho
You'll probably get mad like a bitch is supposed to

¹⁴¹ 2Pac, *Rebel of the Underground*, 1991.

¹⁴² N.W.A, *Straight Outta Compton*, 1988.

¹⁴³ I citat används ordet "snaps" vilket är slang för pengar.

But that shows me slut, you're composed to
A crazy motherfucker from the street¹⁴⁴

“Bitch”, “ho” och “slut” är de substantiv som Ren använder när han talar om kvinnor, vilka är nedlåtande ord som används för att förtrycka kvinnor. Även om detta skulle vara ett *omedvetet* arv från föräldrakulturen så blir det problematiskt eftersom de, samtidigt som de försöker bekämpa de maktstrukturer som förtrycker afroamerikaner, upprätthåller och försvarar de patriarkala strukturer där kvinnor ska underkasta sig männen. Problemet uppstår i den hypermaskulina bild de försöker skapa av sig själv, det är det medvetna arvet från föräldrakulturen, bilden av ”the bad man”, hotfull, rebellisk, böjer sig inte för någon, men den hypermaskulina bilden behöver sin motsats, som i borgerlig västerländsk kultur innehafts av kvinnan. Den hypermaskulina bild som karaktärerna målar upp av sig själv kräver att de har någon form av makt, över kvinnor och barn har de denna makt och de kan legitimera sig själva, de blir viktiga, värda att lyssna på. Att de dessutom målar upp sig som skurkar och inte som hjältar gör att de kan försvara sig mot hur de behandlar kvinnor.

See, cause I'm the motherfucking villain
The definition is clear, you're the witness of a killing
That's taking place without a clue
And once you're on the scope, your ass is through
Look, you might take it as a trip
But a nigga like Ren is on a gangsta tip¹⁴⁵

De har frivilligt tagit på sig rollen som skurkar, de kan hota, utöva makt och våld mot andra för att de är bovar. De identifierar sig som gangsters vilket gör att de också kan uppföra sig som gangsters och behöver inte visa någon form av sympati. Det är det som gatan har lärt dem, den starke överlever och i Compton uppfostras de allra starkaste.

Medan Ice Cube och MC Ren målar upp en bild av sig själva som väldigt rätt på och aggressiva så visar Eaze-E, i den tredje versen, på en mer återhållsam och försiktig bild. Men detta betyder inte att han är mindre farlig än de andra två. Men det finns något i den bild som han målar upp som gör att det lätt skulle kunna gå att avfärda honom som feg. Därför är det viktigt för honom att visa dominans, vilket han, precis som MC Ren, gör med hjälp av kvinnoförtryck. Men skillnaden är att han måste måla upp detta på en gång, vilket han gör i

¹⁴⁴ N.W.A, *Straight Outta Compton*, 1988.

¹⁴⁵ Ibid.

inledningen av versen. "Is a brother that'll smother your mother/And make your sister think I love her"¹⁴⁶.

Inte nog med att han här visar prov på kvinnoförakt utan dessutom antyder han att han kan kontrollera kvinnor, inte bara genom våld och öppet förtryck, utan även genom list. Och här kommer vi till den största skillnaden mellan Eazy-E och de andra två, Eazy-E överlever genom list snarare än öppet våld.

I see a motherfucking cop, I don't dodge him
But I'm smart, lay low, creep a while
And when I see a punk pass, I smile
To me it's kinda funny, the attitude showing a nigga driving
But don't know where the fuck he's going, just rolling
Looking for the one they call Eazy
But here's a flash, they'll never seize me¹⁴⁷

Trotts Eazys tuffa attityd i citatet ovan skiner en rädsla igenom, en rädsla för polisen. Polisen är oftast det som representerar de övriga samhället i raptexter. Kanske inte så konstigt då många av de fattiga områden där hiphopparna kommer ifrån eller anser sig representera är väldigt segregerade och mötena med övriga samhälle sker främst via auktoriteter som skola, socialtjänst och polis. 2Pac är en person som ofta riktar udden mot just polisen för att belysa den utsatthet och rasism som svarta amerikaner utsätts för. "Can barely walk the city streets/Without a cop harassing me, searching me/Then asking my identity/Hands up, throw me up against the wall/Didn't do a thing at all"¹⁴⁸. Just den rasistiska problematiken är något 2Pac återkommer till flera gånger. Men kanske allra tydligast gör KRS-One det i låten "Sound Of Da Police" där han gör kopplingar tillbaka till slaveriet och jämför polisen med vita förmän på plantagen.

The overseer rode around the plantation
The officer is off patrolling all the nation
The overseer could stop you what you're doing
The officer will pull you over just when he's pursuing
The overseer had the right to get ill and if you fought back, the overseer had the right to kill
The officer has the right to arrest and if you fight back they put a hole in your chest¹⁴⁹

¹⁴⁶ N.W.A, *Straight Outta Compton*, 1988.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ 2Pac, *Trapped*, 1991.

¹⁴⁹ KRS-One, *Sound of da Police*, 1993.

I ”AmeriKKKa's Most Wanted” försöker även Ice Cube uppmana till ett slut på våldet mellan svarta och istället samla afroamerikaner för att göra gemensam sak mot rasismen i samhället. ”It's time to take a trip to the suburbs/Let em see a nigga invasion/Point blank for the caucasian”¹⁵⁰. Det är ett sorts upprop, att det är dags för något annat, att peka vapnen mot de som styr samhället. Men Ice Cube visar i samma låt att det är allt för svårt, att rasismen i samhället är för rotad i hegemonin. ”I think back when I was robbin my own kind/The police didn't pay it no mind/But when I start robbin the white folks/Now I'm in the pen with the soap-on-a-rope”¹⁵¹.

2.3.2 Diskussion

Hiphoppen är präglad av den rasism som finns rotad i den amerikanska hegemonin och uttrycken blir också därefter. Medvetenheten om rasismen är tydlig hos hiphopparna och i de texter de producerar samtidigt som andra samhällsproblem får stå tillbaka för just detta ämne. Men hos flera hiphoppare tycks det finnas en medvetenhet om konsumtionssamhället och de problem som detta har, även för hiphopparna. I låten ”Communism” av Common pekar diktjaget på dessa problem samtidigt som han är inne på ett beroende han som artist har och erkänner att hans musik är en handelsvara.

Det kan inte finnas många tvivel på att hiphopparna är medvetna om de samhällsproblem som finns. Deras problem ligger istället i deras närmast dyrkande av ”the bad man”-tropen och hypermaskuliniteten som leder till en misogyn kvinnobild. Denna bild tycks snarast vara en falsk bild av en autentisk svarthet som i själva verket är ett arv från en västerländsk borgerlig syn på könsroller. Bilden av kvinnan som underkastad mannen blir lätt en del av denna hypermaskulina identitet som hiphopparna porträtterar och likställer med att vara autentiskt svart. I flera av de låtar jag har studerat finns det dock en viss medvetenhet om detta och i den bilden de målar upp verkar de se som det finns ett behov av en värld som andra har skapat dem. Problemet som flera skribenter¹⁵² visar på är att det är hyllningen av hypermaskulinitet, droganvändning, kriminalitet, sexism och *gangstailiv* är vad som stannar kvar hos hiphoppen när den kommersialiseras, medan samhällsproblematiken försvinner. Något som dock kritiserar av mer medvetna rapartister.

¹⁵⁰ Ice Cube, *Amerikkka's Most Wanted*, 1990.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Se t.ex. Ogbay, *Hip-Hop Revolution* och Clay *The Hip-Hop Generation Fights Back*.

Hiphoppen som subkultur bemöts också som problematisk just för att det handlar om en afroamerikansk kultur. Deras sätt att leva och uttrycka sig bemöts med rasism där de antingen demoniseras eller parodieras, vilket har varit ett sätt för en vit hegemoni att kontrollera dessa uttryck. Men som Andreana Clay är inne på så har hiphoppen haft och har fortfarande en stor inverkan bland unga afroamerikanska aktivister som använder hiphoppen för att nå ut med sitt budskap och samla sina följare.

3 False prophets – vad var meningen?

I denna uppsats har jag tittat närmare på tre olika ungdomssubkulturer och några texter som har producerats inom dessa. Dessa subkulturer har bemötts med stor skepsis av sin samtid och oftast avfärdats som antiintellektuella, farliga eller rent av kriminella samtidigt som de har haft en stor inverkan på den efterkommande kulturen. Det tycks dock som att anledningen till detta är att hegemonin tillåtit delar av dessa kulturella yttringar snarare än att subkulturerna har omkastat rådande hegemoni vilket skulle kunna vara ett argument för att deltagare i dessa subkulturer inte varit medvetna om vad subkulturerna försökt göra.

Men när jag har analyserat texter som produceras inom subkulturerna har jag kunnat lyfta fram flera exempel på medvetenhet om klass, alienation och hegemonins makt, något alla subkulturer visat prov på. Deras misslyckande i att omkullkasta rådande hegemoni tycks inte bero på avsaknad av medvetenhet utan på deras oförmåga att kasta av sig sitt beroende av hegemonin. Både ekonomiskt och kulturellt är de beroende av sin föräldrakultur och är därför dömda att misslyckas.

Något de däremot lyckas med är att belysa samtida problem. I de texter jag har undersökt så lyfts problem som klass, rasism och alienation m.m. fram. I beatens fall finns också ett försök att lösa dessa samtida problem, även om de misslyckas. Punken och hiphoppen saknar där emot förslag på lösningar vilket förmodligen är en del av förklaringen till att de också avfärdas av sin samtid. Varför lyssna på någon som klagar på problem men inte kan presentera några lösningar?

Men då dessa unga människor är så pass medvetna om problemen är frågan om de går att definiera som alienerade? Enligt Fromms definition av alienation handlar det ju snarare om ett psykologiskt tillstånd som leder till passivitet och konsumtion för att försöka fly denna känsla av alienation. De subkulturer jag har studerat har ju snarare försökt att ta sig ur känslan av alienation, de har varit medvetna om problemet. Samtidigt visar de alla på beroende av hegemonin och att de ändå är fast inom de kulturella ramar som hegemonin tillåter. De kan

aldrig slå sig fri från känslan av alienation. Men, de är medvetna om den, de ser problemen, och jag vill påstå att vi åtminstone inte kan betrakta dem som mer alienerade än övriga individer i samhället. Inte om vi ska använda Fromms definition av alienation.

4 Sammanfattning

När jag har undersökt texter hos ungdomssubkulturer har jag kunnat identifiera att det finns en medvetenhet om klassproblematik och alienation hos dessa ungdomar. Dessa problem synliggörs genom studier av texter skrivna inom dessa subkulturer. Oftast avfärdas dock subkulturerna av sin samtid. Efter att ha studerat dessa texter tycker jag mig kunna se att det finns ett stort värde i att studera texter skapade inom samtida ungdomssubkulturer för att få en djupare bild av vår egen samtid och vilka problem som vi kanske inte upptäcker för att hegemonin får resten av samhället att acceptera dem. Hos ungdomar som för första gången kommer i kontakt med dessa problem blir uttrycken betydligt tydligare än hos en äldre generation som hittat andra lösningar till problemen. Skulle studier av ungdomssubkulturers texter också kunna ge oss ett svar på hur vi bättre kan möta ungdomar som är på väg att hamna rejält snett på grund av att de inte känner igen sig i det samhälle de lever i? Jag tänker t.ex. på unga människor som söker sig till extremistiska organisation. Det ger inte denna uppsats svar på, men att förstå deras språk skulle kunna vara en första väg till en bättre dialog. Att avfärda ungdomskulturernas texter som antiintellektuella eller endast problematiska kan innebära att vi missar vissa av dagens samhällsproblem men också att vi inte ser vart vårt samhälle är på väg. De subkulturer jag har studerat har alla haft stor påverkan på den kulturella utvecklingen, vad kan dagens ungdomskulturer säga om framtiden?

Referenser

- Chandraratna, Raj. *Modern American Literature : New Approaches, Volume 51 : Beat Generation and Counterculture : Paul Bowles, William S. Burroughs, Jack Kerouac*. New York: Peter Lang Publishing, 2009.
- Clay, Andreana. *The hip-hop generation fights back. Youth, activism, and post-civil rights politics*. New York: New York University Press, 2012.
- Corso, Gregory, Lawrence Ferlinghetti, och Allen Ginsberg. *Penguin modern poets 5*. London: Penguin, 1963.
- Davies, Jude. "The future of "No Future": Punk rock and postmodern theory." *The Journal of Popular Culture*, vol. 29 nr. 5 1996: 3-25.
- Faulk, Barry J, and Brady Harrison (red.). *Punk rock warlord . The life and work of Joe Strummer*. Farnham: Ashgate, 2014.
- Gair, Christopher. *The American Counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Ginsberg, Allen. *Howl och andra dikter*. Lund: Bakhåll, 1995.
- Hall, Stuart, och Tony Jefferson (red.). *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. London: HarperCollinsAcademic, 1976.
- Hebdige, Dick. *Subculture. The meaning of style*. London: Methuen, 1979.
- Joll, James. *Gramsci*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1979.
- Lindberg, Ulf. *Rockens text. Ord, musik och mening*. Stockholm: Symposion, 1995.
- Lindgren, Simon. (red.). *Ungdomskulturer*. Malmö: Gleerups, 2009.
- Marx, Karl. *Människans frigörelse - Karl Marx ungdomsskrifter i urval och översättning av Sven-Eric Liedman*. Göteborg: Daidalos, 1995.
- Mills, C. Wright. *White collar. The American middle classes*. Oxford: Oxford University Press, 1951.
- Mortenson, Erik. *Capturing the beat moment : Cultural politics and the poetics of presence*. Carbondale: Southern Illinois university press, 2011.
- Myrsiades, Kostas. (red.). *The beat generation. Critical essays*. New York: Peter Lang, 2002.

- Ogbar, Jeffrey O. G. *Hip-hop revolution. The culture and politics of rap*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.
- Pangilinan, Rafael D. "Against alienation: The emancipative potential of critical pedagogy in Fromm." *Kritike: An Online Journal of Philosophy*, 2009: 1-29.
- Rabaka, Reiland. *Hip Hop's Inheritance : From the Harlem Renaissance to the Hip Hop Feminist Movement*. Lanham: Lexington Books, 2011.
- Raskin, Jonah. *American scream : Allen Ginsberg's Howl and the making of the beat generation*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.
- Sabin, Roger (red.). *Punk rock : So what? : The Cultural Legacy of Punk*. London: Routledge, 1999.
- Taylor, Steven. *False Prophet - Field notes from the punk underground*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.
- Thompson, Dave. *London's Burning : True Adventures on the Front Lines of Punk, 1976-1977*. Chicago: Chicago Review Press, 2009.

Citerade låtar

- 2Pac. "Rebel of the underground", *2Pacalypse now*, Santa Monica, Interscope Records: 1991.
- 2Pac. "Trapped", *2Pacalypse now*, Santa Monica, Interscope Records: 1991.
- Clash, The. "Safe European home", *Give 'em enough rope*, New York, CBS: 1978.
- Clash, The. "London calling", *London calling*, New York, CBS: 1979.
- Damned, The. "Politics", *Music for pleasure*, London, Stiff: 1977.
- Ice Cube. "Amerikkka's most wanted", *Amerikkas's most wanted*, Los Angeles, Priority: 1990.
- Jeru the Damaja. "Brooklyn took it", *The sun rises in the east*, London, PayDay/FFRR: 1994.
- KRS-One. "Sound of da police", *Return of the Boom Bap*, New York, JIVE Records: 1993.
- N.W.A. "Straight outta Compton", *Straight outta Compton*, Los Angeles: Ruthless Records, 1988.
- Sex Pistols. "Anarchy in the U.K.", *Never mind the bollocks, here's the Sex Pistols*, London: Virgin Records, 1977.

Sex Pistols. "God save the queen", *Never mind the bollocks, here's the Sex Pistols*, London: Virgin Records, 1977.

Sham 69. "Money", *The adventures of the Hersham boys*, London, Polydor: 1979.

Sham 69. "If the kids are united", *Sunday Morning Nightmare*, London, Polydor: 1978.

Stiff Little Fingers. "Suspect device", *Inflammable material*, London, Rough Trade: 1979.

Tom Robinson Band. "Up against the wall", *Power in the darkness*, London, EMI: 1978.

X-Ray Spex. "I live of you", *Germfree adolescents*, London, EMI: 1978.