

Piger og ungdomskultur

Eller historien om at sole sig i usynlighedens skær

Drotner, Kirsten

Published in:
Ungdommens historie

Publication date:
1985

Document version:
Forlagets udgivne version

Citation for published version (APA):
Drotner, K. (1985). Piger og ungdomskultur: Eller historien om at sole sig i usynlighedens skær. I C. Clausen (red.), *Ungdommens historie: En antologi* (s. 226-259). Tiderne Skifter.

Go to publication entry in University of Southern Denmark's Research Portal

Terms of use

This work is brought to you by the University of Southern Denmark.
Unless otherwise specified it has been shared according to the terms for self-archiving.
If no other license is stated, these terms apply:

- You may download this work for personal use only.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying this open access version

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details and we will investigate your claim.
Please direct all enquiries to puresupport@bib.sdu.dk

Kirsten Drotner

Piger og ungdomskultur

– eller historien om at sole sig
i usynlighedens skær

Hun var klassens kønne pige, fik altid det tøj, vi andre længtes efter. Som nu det med Brigitte Bardot-kjolerne. Det var ikke så meget selve det at få en kjole med flæser i halsen og de rigtige tern i stoffet. Sådan en kunne vore mødre jo selv sy. Næ, det var det med vidden i nederdelen. Det var antallet af underskørter, der betød noget. Strutskørter hed de. Vi andre stod jo derhjemme og stivede bomuldsskørter i kartoffelmel med en 10-årigs omhu. Men ikke hende. Det sprang hun helt over. Hendes mor havde nemlig syet en gardinspiral nederst i kanten på hendes underskørt. Rigtig ligesom pigerne i de ældste klasser havde det. Hold da op hvor kjolen kunne vippe med sådan et skørt under. Der kunne selv den bedste kartoffelmelsstivelse ikke være med. Og både hun og vi vidste det. Med sikker stilfornemmelse var grænserne lagt fast. Indtil den morgen den kønne pige var ved at komme for sent i skole. I skyndingen var hun kommet til at tage sin lillesøsters spiralskørt på. Nej, hvor vi grinede, da hun kom ind i skolegården. Der stod hun med halvdelen af nederdelen hængende slapt ned som et flag i vindstille vejr. Den morgen var vi pludselig glade for vore gammeldags bomuldsskørter.

Jeg er barn af 1950'erne. Årtiet hvor unge for første gang sprang ind i historien med deres egen kultur, som vi, der var yngre, stræbte imod og efterlignede så godt, vi nu kunne. Egentlig er det forkert, at jeg skriver »vi«, eller i det mindste tvetydigt. For som piger var vi – også selvom vi endnu ikke havde opnået 13

års fødselsdagen og den forjættede teenagelstatus – på én gang med i og uden for denne nye ungdomskultur. Vi identificerede os med de unge pigers udfoldelser i mellemskolen og realen – fantaserede om at bruge læbestift og gå med højhælede sko, at danse »rok og rul« og gå i biffen med nogle fyre, der sikkert var langt mere spændende end dem, vi selv valsede rundt med på danseskolen. Samtidig vidste vi godt, at det netop var fyrene, der tegnede billedet – også i alt det nye og spændende. Det var dem, der var de rigtige ideoler – Elvis, Cliff og James Dean – dem vi i aviserne kunne se smadrede biografsæder, kørte på motorcykler og sloges på gaden.

Som piger i førpuberteten længtes vi mod at udvide kvindelighedens rum, samtidig med at vi tidligt lærte at indrette os med dette rums begrænsninger. Det var denne spænding, der gav klassens kønne pige en dobbeltstatus: hun var både genstand for vor hemmelige beundring (det vi selv ønskede at være) og skydeskive for vores latente foragt (for det vi ikke selv kunne opnå). Kun gennem latteren i skolegården kunne vi nedbryde de fastsatte grænser og for en stund ophæve vores dobbelthed som kønssubjekt og kønsobjekt. Men det var med vores klassekammerat som syndebuk.

Denne dobbelthed, at vi som kvinder skal danne vore kropserfaringer og vor sociale og seksuelle bevidsthed i et samfund, der er præget af mændenes syn på os som redskaber for deres egen seksualitet, er selvsagt et klassisk kvindeproblem, selvom vi piger i 1950'erne oplevede det som noget nyt. Og i en vis forstand var det også noget nyt efter krigen. Eller rettere, problemet blev stillet på en ny måde, og det fandt nye løsningsmuligheder. Efterkrigstiden er jo om noget karakteriseret ved, at kvinderne er kommet ud på arbejdsmarkedet i den vestlige verden. Såvel i arbejderklassen som i mellemlaget begynder piger i stadig højere grad at blive opdraget til at udfylde ikke én, men to roller perfekt: hjemme og ude.¹ Vi skal klare os godt i skolen, få gode karakterer – men uden at udkonkurrere drengene, selvfølgelig. Vi skal være selvopfrende over for den obligatoriske mand og børnene, men udfarende

på jobbet – undtagen i lønspørgsmål. Skabe vort eget liv, men ikke tage plads op for mændene. Være seksuelt attraktive og nydende, men indenfor ægteskabets eller i hvert fald heteroseksualitetens faste rammer. Det vidt udbredte dobbeltarbejde skærper den klassiske kvindekønflikt efter krigen. Og dette har især piger i puberteten mærket. Det er jo netop på dette tidspunkt i vor livshistorie, at den voksne kvindelighed først skal afprøves og samtidig her, beslutningerne skal tages om eventuel videreuddannelse og erhverv. Puberteten er et seksuelt og socialt brændpunkt. Voksne kvinders erfaringer kan i stadig ringere udstrækning bruges som ledetråd for de unge pigers valg, fordi samfundskrav og personlige behov ændrer sig for stærkt.

Her er en række ungdomskulturer til gengæld, som nævnt, »sprunget ind i historien« efter krigen og har givet nye muligheder for at løse de personlige og sociale problemer som netop trænger sig på i ungdomsårene. Hvordan har pigerne brugt ungdomskulturerne til at løse kvindelighedens skærpede konflikter? Hvorledes har pigernes placering været inden for de forskellige ungdomskulturer? Har denne placering skiftet karakter? Det vil jeg forsøge at besvare i det følgende.

Men hvorfor nu fremdrage pigerne som en speciel gruppe unge? Og hvorfor se på dem i forhold til efterkrigstidens ungdomskulturer? Har unge da ikke alle dage haft deres egen kultur – ritualer, gruppejargon og fælles mødesteder – hvor begge køn deltog? Både ja og nej. Naturligvis har unge også været unge før 1945, og naturligvis har de også fundet sammen før da. Ja, i tidligere tider har fattige børn og unge endda ofte huseret gader og stræder om aftenen, så pæne borgere og deres afkom knap turde vove sig uden for en dør.² Men disse kulturformer har været bestemt af *lokale* traditioner, de har i høj grad været *selvorganiserede*, og de har været stærkt styret af voksensamfundets *klasse- og kønsforskelle*. Mens unge karle og piger mødtes til dans på markedet, hvor de elskede og sloges som voksne, spillede købmandens søn fra provinsbyen måske kort med sine studiefæller på Regensen (hvor der også kun

boede mænd), hvorimod hans søster levede sit liv i hjemmet, hvor hun ikke skelnede skarpt mellem arbejde og fritid, pligt og leg. Det er ikke underligt, at voksne, fra de får øje på ungdommen som en gruppe i det 19. århundrede, primært ser de unge *mænd* og udelukkende beskæftiger sig med dem, når de bliver et *problem* for opretholdelsen af den offentlige orden.

Dette traditionelle mønster brydes langsomt op i mellemkrigstiden. Men det store skred sker efter 1945, da ungdommen på tværs af klasser og køn får en række fælles erfaringer i den vestlige verden: kvalifikationsstrukturerne ændres hastigt, man går længere tid i skole, og – meget vigtigt – man får flere penge og mere tid til sin rådighed. Unge får, som generation betragtet, en mere ensartet erfaringsdannelse. Samtidig tilbydes de nye tolkningsmønstre gennem medier og forbrug: TV og film, mode og musik kommer til at udgøre grundpiller i et nyt ungdomsmarked, som bliver mere og mere internationalt. Kulturer opstår i spændingen mellem *erfaringsdannelse* og *erfaringsstolkning*. Begge dele bliver efter krigen mere *ensartede*, mere *internationale* og mere *fremmedstyrede*. Derfor er det berettiget at tale om »nye ungdomskulturer« fra dette tidspunkt, selvom det nye netop overlejrer og ikke blot afløser traditionelle samværsformer.

Klasse og køn ophører ikke med at skabe reelle skillelinier i de unges livshistorie, men skellene tydes i højere grad gennem den generationsspecifikke optik.³ Ikke uden grund opstår ordet »teenager« netop under 2. verdenskrig i USA. Med sine associationer til frihed og selvforglemmende forbrug eksporteres begrebet i 1950'erne til Europa sammen med Marshall-hjælp og Marilyn Monroe, kunststoffer og kuglepenne. Teenager er man på engelsk netop i årene tretten (»thirteen«) til nitten (»nineteen«), der livshistorisk udgør ungdomskulturernes kerneperiode. Den trettenårs fødselsdag er faktisk et biografisk vendepunkt, en slags *rite de passage*, som i Danmark næsten falder sammen med konfirmationen, hvor man indvies i voksenverdenen gennem gavestrømmens velsignelse. Ungdommen defineres ikke længere udelukkende som et problem. Den bliver

tillige en utopi. En drøm om evig skønhed, potens og ubrugt tid, som reklamerne kun er det mest håndgribelige udtryk for. Problem og utopi. Vold og sex. Det traditionelle ungdomsbillede fordobles. Det bliver mere komplekst og vinder bredere genklang.⁴

Det, at ungdommens erfaringsdannelse såvel som dens erfaringsstolkninger bliver mere internationale efter krigen, gør, at udenlandske ungdomskulturer bliver brugbare også for danske unge. Det er ikke ren mediemanipulation, når 14-årige drenge i Viborg render rundt i gamle trenchcoats eller Odenses mure bliver prydet af engelske graffititekster. At hovedpåvirkningen er kommet fra de ungdomskulturer, der er opstået blandt Londons arbejderungdom, er ligeledes forståeligt. England, der blev industrialiseret mere end hundrede år før Danmark, gennemskæres af langt skarpere klasse-, køns- og raceforskelle, end vi oplever det herhjemme. England er det kapitalistiske land, der har fostret flest distinkte ungdomskulturer. Disse er ikke udelukkende storbyfænomener, men det er i storbyen, de finder deres mest fortættede udtryk.⁵ Teddy Boys i 1950'erne, Mods i 1960'erne samt Skinheads og Punks i 1970'erne er alle opstået i Syd- og Østlondons raceblandede slumkvarterer. Her har unge mærket skoen trykke, mens danskerne endnu gik med bare tæer. Her har de gjort oprør ved at klæde sig anderledes, ved at handle mod samfundets vedtagne normer. Hvad betyder nu ungdommens ændrede status for piger?

Den betyder, at pigerne deltager i ungdomskulturerne i højere grad end før. De bliver mere synlige som køn. Men indebærer det nødvendigvis nogen frigørelse for deltagerne selv? Føjer ungdomsbilledets seksualisering ikke tværtimod endnu en brik til pigernes objektstatus? Det mener mange, også kvindeforskere. Mens medierne og offentlige myndigheder har betragtet drenges særegne brug af modetøj som tegn på deres mere eller mindre sygelige og voldelige tilbøjeligheder, har mandlige forskere længe anerkendt denne brug af tekstil som en ny måde at gennemspille sociale og seksuelle konflikter på. Undersøgelser af piger og ungdomskulturer har derimod for-



Dametoiletet – pigernes eneste offentlige frirum?

tolket tøj-, makeup- og musikkonsum udelukkende ud fra dette forbrugs seksuelle markedsværdi. Som nødvendige onder for at gafle sig en mand. Pigerne er entydigt blevet gjort til »ofre« for mændenes lyster, og dametoiletterne er blevet betegnet som de unge pigers eneste frirum i de synlige ungdomskulturer.⁶

Det mener jeg er forenklet og delvis forfejlet. Efterkrigstidens ungdomskulturer er nok sat i værk af distinkte smågrupper, men disses tolkningsmønstre – deres kulturelle praksis – har inddraget eller påvirket langt bredere dele af en ungdomsgeneration. At forstå de masseproducerede dele af ungdomskulturerne som led i den samlede kulturelle praksis og ikke blot afskrive dem som de uoriginale medløberi (»de dumrianer«) er specielt vigtigt, når man beskæftiger sig med piger. De står nemlig uden for mange af de unges traditionelle kulturudfoldelser: den venskabelige slåskamp på gadehjørnet, ølvædemålene og fodboldråbene. Til gengæld er de centralt placeret i den nye masseproducerede kulturbrug: musik, makeup, mode. Denne placering er historisk ny. Og derfor er det værd at se på, hvorledes specielt pigerne udtrykker sig i efterkrigstidens ungdomskulturer.

Kommerialiseringen af kulturformerne tilbyder ganske rigtigt nye midler til at holde den unge pige i hjemmet – nu ikke så meget for at gøre rent og passe yngre søskende, som for at høre plader og prøve makeup. Og seksualiseringen af dette konsum lægger nye pres på hende. Som kvindeforskeren Elisabeth Wilson siger, er »kvinder i den grad blevet identificeret med mainstream moden, at det er svært for dem overhovedet at *have* en modstandens stil«. ⁷ Men teenagekonsumet rummer tillige en tendens til feminisering af ungdomskulturerne. Det skaber nye muligheder for at udforske, lege med og konfrontere den voksne kvindelighed og dens attributter. Dette eksperimenterende element har imidlertid haft særdeles ringe bevågenhed hos forskere hidtil. Når voksne en sjælden gang har haft øje for unge piger – i professionel forstand – har de haft travlt med at rubricere pigerne i forhold til den »rigtige« politik (nemlig (drenges) selvorganiserede aktiviteter), ideologien (det uoriginale efterslæb) eller patriarkatet (den seksuelle undertrykkelse) frem for at se på, hvad piger rent faktisk har brugt ungdomskulturerne til. Og det er også straks mere komplekst og modsætningsfyldt. Vi skal se på denne brug i 1950'ernes, 1960'ernes og 1970'ernes England. Det er som nævnt herfra danske ungdomskulturers historiske hovedpåvirkninger stammer. Det er også i England (samt USA), at gifte kvinder først og mest massivt kommer ud på arbejdsmarkedet i stor stil med dobbeltarbejdets problemer til følge. Ved at se på udviklingstendenserne med engelske briller får vi et sideblik på vore hjemlige forhold, hvilket samtidig kan skærpe konturerne i det danske billede.

1950'erne: Rock Around the Clock

1950'erne er de moderne ungdomskulturers barndom. Årtiet, hvor rockmusikken kom til verden, hvor de store stjerner fødtes, og mange af dem døde: Bill Haley, Gene Vincent, James Dean – og så naturligvis Elvis Presley. 1950'erne står stadig som ungdomskulturernes tabte tid, hvis uskyld og renhed vi atter bør komme på sporet af. Sandt er det da også, at perioden

indeholder mange kim, som senere ungdomskulturer udvikler, omformer, annekterer og obstruerer. Ungdomskulturerne er jo også selv historie.

I England tegnede »Teddy Boys« eller »Teds« 1950'ernes ungdomskultur. Nogle få ufaglærte arbejderdrenge »overtog« i 1953 en nylig genopdaget overklassemode fra før 1. verdenskrig, hvor Edward VII (»Teddy«) regerede det engelske imperium. I begyndelsen promenerede de relativt ubemærket deres lange jakker med velourrevers, deres brylcreme-slikkede andrerumper og smalle slips (à la westernfilmernes lovløse gamblerhelte). Så skete der et par overfald, og pressen blev vakt. Teds blev identificeret med voldeligt anarki i en tid, hvor den konservative regering (1951-64) om noget ønskede ro og stabilitet til at gennemføre sine løfter om et forbrugsparadis (»a property-owning democracy«), der skulle erstatte Labours visioner fra 1940'erne om et velfærdssamfund. Kagen skulle ikke deles mere ligeligt, blot gøres større. Teds fremviste samfundets underbevidsthed, det uønskede og uerkendte. Og flere og flere



»Vente på ...« – den typiske ungpigeopfattelse i 1950'erne.

unge identificerede sig med deres position. Det gjaldt også piger. I starten, hvor drengenes markering af individuelle og kollektive grænsedragninger var hovedsagen, tiltrak den nye ungdomskultur kun få piger, og de befandt sig da også helt i randen af billedet: »I kafeer, på pub'er og på mælkebarer, hvor Teddy Boys kommer (...) sidder drengene i grupper. De er optaget af deres velfriserede hår og de pressede bukser, de griner af gruppens klovn (som oftest den dårligst klædte i selskabet) og drikker intenst. Pigerne sidder sammen og venter på at blive »samlet op« af en eller anden, men meget korrekt med det hele.«⁸ Så holdt rock and roll sit indtog.

Populærmusik var i begyndelsen af 1950'erne enten traditionel jazz eller også en fortsættelse af 1940'ernes swing-stil. Når man hører Dean Martin i »That's Amore« eller Leon Paynes følelsesfulde »I Love You Because« springer billedet frem på nethinden af samtidens såkaldte »crooners«, der – klædt i ulastelig hvid smoking – synger for en smuk kvinde iført aftenkjole og juveler. Rigdommens diskrete elegance. Dette mønster brød Rock 'n' roll.⁹

I 1953 kom den ukendte gruppe Bill Haley and the Comets på USA's top-ti med pladen »Crazy Man Crazy«, et »sort« Rhythm and blues nummer med et strejf af »hvide« country and western-toner. En nyhed for det hvide, købedygtige publikum, en fremmed rytme, en rå lyd. Bymusik. Ikke underligt blev rock 'n' roll hastigt lig med teenage-musik i USA, den blev også Teddy-boy musik i England. Det, som virkelig gjorde musikken populær hos brede dele af ungdommen, var filmen »Blackboard Jungle« (»Vend dem ikke ryggen«) fra 1955. Filmen vakte ikke alene opsigt ved at omhandle unges skoletilværelse i the Bronx, et raceblandet slumkvarter i New York City. Det mest usædvanlige var filmens centrale scene, hvor de unge smadrer deres favoritlærers gamle jazz 78'ere. Istedet overfalder lydsporet af Bill Haley med sangen »Rock Around the Clock«:

»One, two, three o'clock, four o'clock, ROCK
Five, six, seven o'clock, eight o'clock, ROCK (...)

When the chimes ring five and six and seven
We'll be rockin' up in Seventh Heaven (...)

When it's eight, nine, ten, eleven, too
I'll be going strong, and so will you (...)

When the clock strikes twelve, we'll cool of, then
Start a rockin' round the clock again«

Skønt spillet af den veldædigt udseende Haley, var hverken musik eller tekst til at tage fejl af. Rocken var, som det rammende er blevet sagt, drengenes »knepe og knuse« musik (»screw and smash« music).¹⁰ Og rock-idolernes alder faldt i takt med, at musikkens popularitet steg. De nye stjerner var alle mænd – virile mænd – med rå, skrigende stemmer. Kendtest er nok historien om Elvis, som fik sit tilnavn »Elvis the Pelvis« (pelvis = bækken) i 1956, da han optrådte i det berømte Ed Sullivan Show (amerikansk TVs svar på Otto Leisner og »Pladeparaden«): man tillod kun, at han blev fotograferet fra taljen og opefter. Rockmusikken udtrykte direkte en mandlig og aggressiv seksualitet. Flere steder blev biografæder ødelagt, når begejstret dansende teenagere så »Blackboard Jungle« og dens efterfølger »Rock Around the Clock«, der blev forbudt i flere engelske byer.

Også i selve teksterne blev kvinderne effektivt sat på plads: Chuck Berry tilbad stakåndet sin »Sweet Little Sixteen«, mens Elvis brølede »You Ain't Nothing But a Hound Dog« (man kunne endog købe læbestift i »Hound-dog Orange« – masochismens endelige sejr?). Også hjemmefødte Cliff Richard kom med et stort hit, »Living Doll«, i slutningen af 1950'erne, hvor det hidsige rocktempo begyndte at tage af til fordel for mere romantiske ballader. På biograflærredet var det ligeledes de unge mænd, der stod i fokus: læderklædte Marlon Brando i »The Wild One« (»Vild ungdom«) fra 1954, som populariserede billedet af den hårdkogte læderjakkebande samt James Dean, den misforståede ener med de bedrøvede øjne, der blev dræbt i sin sølvfarvede Porsche som 24-årig. Hans kendteste

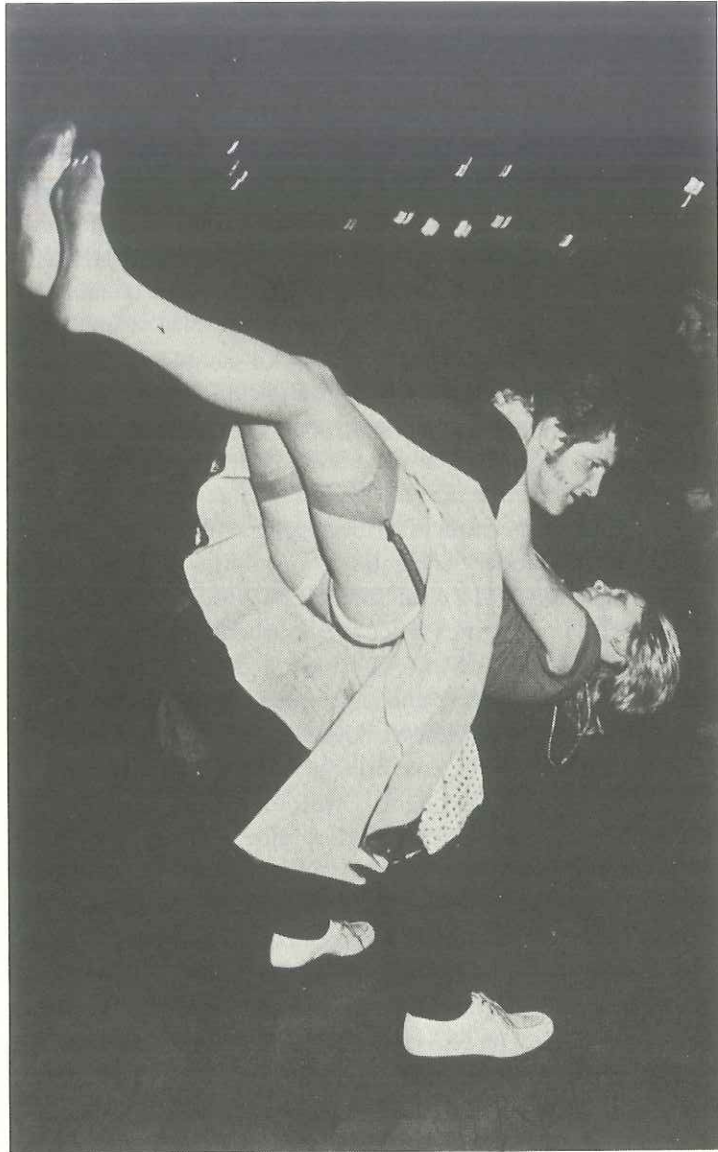
film, »Rebel Without A Cause«, (»Vildt blod«), havde premiere to uger efter hans død i 1955, og i mere end tre år efter oversteg hans fan-post 2.000 breve om ugen – de fleste fra ulykkelige piger, der ikke ville tro på, at han virkelig *var* død.

Hvad enten de gik til bal eller i biografen, blev 1950'ernes unge piger defineret ud fra mændene og deres aktiviteter. Men ikke *kun* det. I biografens trygge mørke åbnede sig tillige et psykisk rum, hvor det var legitimt for pigerne at give slip på pænheten og hengive sig til en *jævnaldrende* celloidhelts stærke og store følelser, som hverdagens Teddy Boys ikke viste dem. Tårepersere kaldes film jo kun af de, der ikke selv sidder foran lærredet. Og det gjorde mere end 60% af engelske unge mindst en gang om ugen (mod 13% af den øvrige befolkning, som fra 1955 nød det nye reklame-TVs hjemlige velsignelser).¹¹ På dansegulvet så man atter pigernes dobbeltposition i ungdomskulturen som både afhængige tilskuere og aktive deltagere. Ja, det er nok i dansen (jitterbug eller jive), denne dobbelthed tydeligst kom til udtryk: tilpasning til kvindelighedens normer og forsøgsvis udvidelse af dens grænser. Når unge piger tog i byen (og det gjorde de ofte sammen, ikke kun med en mandlig »date« som i USA), var kun 4% af dem uden make-up og de var klædt i den voksne kvindes modetøj. »The New Look«, Christian Diors kreation fra 1947, var blevet modtaget med kyshånd af Europas kvinder efter krigsårenes flade sko og funktionelle linier. Og det skønt de lange, vide skrøtter og den smalle talje blev udråbt som tegn på manglende samfundssind (korsetter og klæde var endnu rationeret), ringe kvindebevidsthed eller begge dele. »Jeg håber vore modediktatorer vil erkende kvindernes nye udsyn (»new outlook«) og give dødsstødet til ethvert forsøg på at mindske kvindernes frihed«, som parlamentsmedlemmet Mabel Ridealgh erklærede.¹² For den voksne kvinde var »new look« moden et sensuelt løfte om gode tider. For den jitterbug-dansende unge pige, derimod, var »new look« en seksuel manifestation. Når hun dansede, forvandlede feminine antydninger sig til afslørende åbenbaringer. En ob-

jektgørende seksualisering af kroppen. Javist. Men en krop i bevægelse.

Senere i årtiet byttede mange unge piger »new look«s voksne kvindelighed ud med koket pigelighed gennem det amerikanske »college look«, hvor ankelsokker og hestehale erstattede stilet-hæle og opsat hår. Såvel »new look«s feminine vulgaritet som collegemodens Lolita-agtige naivitet er ofte blevet fremhævet som beviser for, at kvinder i 1950'erne var undertrykt af periodens massive mytedannelser vedrørende den »naturlige« kernefamilie og dens biologisk givne roller. Når vi imidlertid sætter samtidens modebillede ind i den sammenhæng, unge piger faktisk brugte tøjet på, når de gik ud, ja så antager de entydige billeder nye og mere modsætningsfyldte betydninger.

1950'ernes teenagepiger var blevet opdraget under krigen afsavn af mødre, der selv havde været unge i 1930'erne med dens antifeminisme, arbejdsløshed og graviditetsangst. Trods det, at disse kvinder havde holdt produktionshjulene igang under krigen og i stort tal forblev på arbejdsmarkedet (nu hovedsagelig i rengørings- eller fabriksarbejde), var ægteskabet alligevel livshistorisk deres trygge havn.¹³ De opdrog i høj grad deres døtre til at blive pæne piger med »mandetække«, men uden seksuelle lyster. Modsætningerne fortsatte i uddannelses-systemet, hvor skolepligtens forlængelse fra fjorten til femten år holdt de unge hen i barnlighed, samtidig med at pigerne blev forberedt til jobs som ekspeditrice eller kontordame, hvor netop det kvindelige ydre talte. Og kvindelighedens balanceakt skulle udføres i et samfund, der tabuerede førægteskabelig seksualitet, men samtidig formanede kvinden om hendes hovedansvar for den ægteskabelige lykke. Forlovede par burde således ikke »nogensinde lade elskov føre til mere end gensidig masturbation. Det er en meget ringe kvindetaktik at tillade ægteskabets fornøjelser uden nogen af dens pligter, helt bortset fra en uventet graviditets sandsynlige tragedie«. ¹⁴ Det er intet under, at der var flest piger og flest fra arbejderklassen blandt de tre fjerdedele af en ungdomsårgang, som forlod skolen hurtigst



Kvindelig seksualitet i bevægelse – The Lyceum Ballroom, London.

muligt. Heller ikke sært, at pigerne søgte at løse kvindelighedens konflikter i de få åndehuller, de blev tilbudt.

Selve det at kunne bruge penge til makeup og tøj blev noget lystfyldt. Kravet om seksuel fornægtelse blev forvandlet til et håb om forbrugets forjættelse, og denne sublimering var samtidig en legitim indsats i spillet om mændene. For de unge piger var blot dette at røre kroppen til rockens inciterende rytmer en erotisk befrielse. En befrielse som imidlertid bevarede sit skær af uskyld ved at foregå i dansegulvets offentlighed.

»Pigerne (...) danser vildt, som ville de befri sig for energi. De danser ofte med bare fødder, de bevæger lårene fra den ene side til den anden, drejer fødderne ind og ud, klynger sig til partneren som i en orgasme.

Måske stammer det fjollede rygte om, at disse klubber frekventeres af narkomaner fra narkomanens åndsfraværende blik, et udtryk, som også kommer over de, der danser – som om de har mistet enhver bevidsthed, endog om deres krops rykvise automatbevægelser.«

Således beskrev lægen Josephine Macalister Brew den nymodens dansestil i bladet »Family Doctor« (februar 1957) i et behjertet forsøg på at overbevise bekymrede forældre om, at »der ikke er noget nyt i rock 'n' roll (...) Det er i bund og grund stammedansens rytme«. Man kan tvivle på hendes succes overfor Stanley og Livingstones arvtagere. Der var faktisk noget nyt i rocken. Den gav ikke alene ungdomskulturene et øget *momentum*, og deltagerne en ny samværsform. Den åbnede også et kulturelt rum, hvor specielt arbejderklassens piger kunne udfolde sig offentligt som seksuelle subjekter – når de altså først var blevet budt op af en mand.¹⁵ Ikke for ingenting forbinder mange idag netop ungdomsårene i 1950'erne med rock-musikkens rytmer og modens sensualitet:

»Det er musikken, noget af musikken. Der er også mening i ordene. Jeg kunne lide stjernerne dengang. Eddie Cochran, han døde, da han var nitten. Elvis, jeg elsker hans musik. Gene Vincent, han er

også død nu (...) Jeg havde kort hår dengang, med fald. Der var ingen, der brugte strømpebukser dengang. Jeg gik med ankelsokker til jeg var enogtyve. Jeg gik overhovedet ikke med strømper, kun ankelsokker.«¹⁶

Pigernes plads i ungdomskulturerne var stadig begrænset. De søgte ikke at sprænge rammerne, men udvidede deres plads med traditionelt kvindelige midler. Eller de søgte nye rum. 1950'erne opviser nemlig for første gang i Englands nyere historie et kraftigt opsving i teenage-ægteskaber: 20% af alle piger giftede sig i 1950'erne, inden de var fyldt tyve – en fordobling på kun 20 år.¹⁷ At de som deres mødre valgte ægteskabets halv- eller heltrygge havn siger ikke så meget om overleveret tradition eller ideologisk manipulation. Deres valg tyder snarere på, at den gyldne ring for de unge kvinder selv repræsenterede den bedste mediering mellem deres ønsker om seksuel udfoldelse og de sociale krav til dens begrænsning.

1960'erne: »My generation«?

Det varede længe inden jeg vovede mig ud med det på. I lang tid stod jeg foran spejlet på mit værelse og øvede og øvede. Bare det at holde penslen stille, så linien blev jævn og ikke bølget som en sandbund i havet. Helt ned til kanten af øjenlåget skulle den. Og havde man så endelig fået det ene øje rigtigt, blev linien på det andet øje enten for tyk eller for tynd. Det var et svært håndværk. Man følte sig da næsten også som en lærling efter fire års læretid (så lang tid tog det nu ikke), da »svendeprøven« endelig kunne vises offentligt frem. Og så BH'en. Det med buksestrømper istedet for hofteholder, var jo allerede blevet hverdag, selv for småpiger. Med BH'en var det anderledes. Den var det endelige tegn på at være voksen. Jeg husker tydeligt følelsen af betydning, ja næsten højtidelighed, da min mor gav mig en (i hvid bomuld). Jeg havde den på i biffen samme aften (Sheriffen med Gary Cooper). Det var forførdeligt. Jo varmere det blev i salen, jo mere gnavede de uvante stropper og hægter, og jo mere vred jeg mig i sædet. »Godt det er Bente, jeg er

sammen med«, tænkte jeg lettet, men turde alligevel ikke se på dem bagved, da vi gik ud. Filmen huskede jeg ikke meget af. Og BH'en smed jeg væk næste dag. Så var eyeliner alligevel sjovere.

The Beatles og the Who, Mary Quant og Carnaby Street, sort-hvid op-art, ruskindsjakker og sækkekjoler – kort sagt »Swinging London«. For min generation af teenagepiger var dette ord indbegrebet af alt det smarte, alt det moderne. Netop ordet moderne gav navn til årtiets førende ungdomskultur, »the Mods«, som lyttede til moderne jazz og andre eksotiske toner i Londons ydmyge klubber og kælderbeværtninger¹⁸. Det vidste vi nu ikke noget om i Birkerød og Brønderslev. Men deres musik og tøjstil kendte vi. Når radioens nye P3 blandede op for »Efter skoletid« med Jørgen Mylius (på det tidspunkt en af DRs yngste medarbejdere), sad vi troligt og lyttede – de, der var konfirmeret måske endog med fingeren på den nyerhvervede båndoptager parat til »tapning«. Og mange kom til skole helt skæve i hovedet af at høre Radio Luxembourg om natten.

Den masseproducerede teenagekultur var rigtig begyndt at trodse landegrænserne. Det var da også netop omkring forbruget, de første Mod-grupper krystalliserede sig i 1958-59. I England var krigens store fødselsårgange ved at blive voksne (det såkaldte »baby-boom« toppede i 1947), og når de unge forlod skolen, kunne de ofte vælge mellem flere velbetalte, men rutineprægede, jobs. Servicesektoren udvidedes stadig, og det var her hovedparten af pigerne fik arbejde. Skønt de fleste blev beskæftiget indenfor et snævert register af handels- og kontor-fag, gav valgmulighederne og de tilsyneladende spændende omgivelser dem indtryk af nyerhvervet selvstændighed og frihed. Og friheden gav penge – to goder, som især piger fra arbejderklassen først var begyndt at snuse til efter krigen.

Teenagere havde i 1959 dobbelt så mange penge til eget forbrug som unge tyve år tidligere.¹⁹ Forbruget, som endnu i begyndelsen af 1950'erne havde fremstået som en forjættelse, var blevet hverdag. Det reagerede konsumindustrien på og det

reagerede Mod-kulturen på, omend ikke ganske på samme måde. Teenagemarkedet blev i løbet af 1960'erne udvidet med specielle pladeforretninger og intime tøjbutikker for unge, hvor varerne lå frit fremme, og hvor »osen« på egen hånd ikke blev afbrudt af høfligt insisterende ekspedienter. Følelsen af frihed blev hjulpet på vej af højtalerpop. Konsumfriheden blev sensualiseret. Teenagemarkedet blev også differentieret køns-mæssigt. Det tydeligste eksempel herpå er fremkomsten af en række ugeblade for unge piger. Deres eksplosionsagtige vækst udgjorde ikke alene »et af de mest bemærkelsesværdige journalistiske fænomener« efter krigen.²⁰ De vidnede også om pigernes nye synlighed, og ændringerne i bladenes indhold tydeliggjorde begrænsningerne i denne synlighed – begrænsninger som Mod-kulturens piger gjorde oprør imod.

Bladet »Marilyn« (1955) var det første af de nye blade, og det blev hurtigt efterfulgt af »Mirabelle« (1956), »Valentine« og »Romeo« (begge 1957), »Roxy« (1958) samt »Boyfriend« (1959). Alle var i deres form blandinger af børnenes tegneseriemedium og de voksnes ugeblade. I begyndelsen var læsernes formodede problemer med at finde »Mr. Right« det gennemgående tema i såvel fiktion (tegneserier) som i de mere ugebladsagtige skønheds- og brevkasserubrikker. Her fremhævede redaktørerne det »naturlige« pigeideal, et image som imidlertid viste sig at kræve en intensiv pleje (det vigtigste var en ugentlig barbering af benene). Samme modsætning fandtes i brevkassesvarene, hvor forældres og kæresters påbud syntes lige så uløselige, som de var uforenelige. Til spørgeren, der skulle være hjemme hver aften kl. 20 for ikke at »komme ud i noget« (uspecificeret), var svaret, at hun skulle søge hjælp mod de strenge forældre hos en forstående tante (måske begyndte det farlige først kl. 21?). Derimod fik en pige, som var bange for at »give efter« for sin »boyfriend«, dette kontante svar: »Se ham lige i øjnene og snak det igennem med ham – helst med et bord imellem jer (...) Sig at (...) den mand, du giver dit hjerte til, ikke skal have andenrangs varer.« (»Marilyn«, bd. 1, nr. 39 (1955), s. 9).



Forside til Marilyn (2. årgang, 1956) – det første engelske teenageblad.

Fra slutningen af 1950'erne blev idoldyrkelsen imidlertid mere og mere fremtrædende. Bladenes problemløsningsprofil blev udvisket til fordel for billedet af spændingsfyldt teenageliv – men et liv levet igennem de mandlige idoler. Disse dukkede op som folde-ud plakater på midtersiderne og som helte i bladenes tegnede historier, der nu blev næsten identiske med stjerneinterviewene og de nye sladderspalter om idolernes seneste eskapader. Hit-tekster blev trykt op i bladene, som tillige fik deres faste »spots« på Radio Luxembourg. I 1957 bragte »Valentine« endog en artikel, »American Slanguage«, der skulle lette læsernes forståelse af rock-teksternes finere nuancer, som var lige så langt fra engelsk hverdag som rytmen var nærværende.

I begyndelsen af 1960'erne var der en halv snes ungpigehefter, inklusive en række nystartede, egentlige popblade såsom »Rave«, »Fabulous« og »Teen Beat«. ²¹ Men allerede inden da solgte de eksisterende blade mere end tre millioner eksemplarer om ugen, hvilket måske dækkede det tredobbelte antal læsere. ²² Bladenes succes angav tillige deres begrænsninger. De viste konsumindustriens idealbillede af den frie teenagepige, men fastsatte samtidig rammerne for hendes udfoldelser til at være forbrug og idoldyrkelse. Dette mediebillede dannede udgangspunkt for Mod-pigernes modsætningsfyldte oprør.

Mod-kulturen var nemlig nok centreret om forbrug. Men forbrug som et personligt udtryk. Enhver kunne jo købe tøj og plader, men ikke alle skabte dermed deres egen stil. »Teenagemarkedets æstetik er i sit væsen en arbejderæstetik«, blev det sagt i en forbrugerundersøgelse ²³. Det var de unge lønarbejdere i servicesektoren, der udgjorde kernen i den nye kultur. De første Mods betragtede med foragt popindustriens standardiserede udgørelser. De lyttede i stedet til moderne jazz og til obskure rhythm and blues, soul og ska numre i små pladeforretninger, som også de mange nyindvandrede vestindere frekventerede. I det hele taget udgjorde vestindisk – sammen med fransk – kultur en vigtig inspirationskilde for Mod-generationen.

Drengene førte »the Black Man's« smarte påklædning og hans køligt iagttagende gadefremtoning ud i det ekstreme. »Der var noget i den måde de [mandlige Mods] bevægede sig på, som voksne ikke kunne finde ud af. ²⁴ Ved at overdrive små detaljer – et stærkt farvet slips eller lidt for lange skjorteflipper – blev chefens ulastelige tilpassethed umærkeligt fordrejet og vendt om med hans egne midler af budet og bankeleven. Også Mod-pigerne udnyttede modens selviscenesættelse som et personligt udtryk, der underminerede forventningerne om høflig pænhed hos den kvindelige kontorelev. Men de gjorde det ikke via sensuel kvindelighed eller koket pigelighed, som efterhånden var det accepterede ungpige-image. Næ, kort hår eller formlippede »Cleopatra«-frisurer (a la Elizabeth Taylor i den populære film), tunge sko med remme til løsthængende kjoler og hvide nylonstrømper. Eller ørkenstøvler til praktiske bomuldsbluser, som man overtog fra tennis-verdenen og døbte T-shirts. Hertil lange bukser med gylpen foran. Og ansigtet: et sort-hvidt billede, en aftegning i to dimensioner med mindelser om 1920'ernes modernisme. For første gang siden da var det øjnene, der dominerede ansigtet, og det i en grad, så mange Mod-piger lignede dødningehoveder med deres hvide læbestift og blege pudder til at sætte de sorte øjenomgivelser i relief (vi efterfølgere så som regel kun halvdøde ud, fordi vi brugte brun og ikke sort eyeliner og mascara, der »giver danske piger et hårdt udtryk«, som der stod i de dabeblade, vi ivrigt konsulterede).

Dette skift fra føle- og smagssansernes nærhed (læber) til synssansens afstand (øjne) blev genspillet i tidens foretrukne danseformer. I både twist, shake og senere markedsførte afarter dansede partnerne hver for sig, eller piger dansede i grupper. Rockens faste kønsrollegreb blev løsnet. Der blev større spillerum for personlig selviscenesættelse, men ringere muligheder for mere intime heteroseksuelle eksperimenter. Twist og shake gjorde rockens åbenlyse forlyst-situation til et subtilt før-førlyst spil. Hvad dansestilen imidlertid tabte af nære sanseindtryk mellem kønnene, generobrede den levende musiks volumen så



Twist og shake – en udfordring til individualiteten.

rigeligt for den enkelte. Når den selvbestaltede Mod-gruppe, »The Who«, stod på scenen, følte alle på deres krop, at de var en del af »My Generation« (1965):

»Why don't you all fade away
 Don't try to dig what we all say
 I'm not trying to cause a big sensation
 I'm just talking 'bout my generation
 My generation
 This is my generation, baby.«²⁵

Hvem siger, at narcissisme er et nymodens fænomen?

For Mods af begge køn var idealet at være »cool«, ikke vise

sine følelser. Pigerne optrådte med en ny selvsikkerhed, hvor feminin selvfremsstilling og pigefnis blev afløst af selvbevidst indadvendthed. Den nye sikkerhed var ikke blot et påtaget image, den havde også sin rod i konkrete erfaringer. De havde reelt større råderum end generationerne før dem: flere penge og bedre erhvervsudsigter. De behøvede ikke lade sig nøje med rollen som teenagehefternes passive idealforbruger (selvom mange nok læste bladene). De ville selv bestemme deres forbrug, selv skabe deres fritid. Skønt en del Mod-piger nok udstrakte deres fremtoning til klasseværelset og kontoret, udgjorde fritiden dog deres friheds livsnerve. Aftenen, natten og weekenden blevet brugt til at danse, til at udvide frihedens grænser og lade op til en ny hverdags rutine. Begge køn søgte at intensivere frihedens pulsslag og udvide den afmålte fritid ud over kroppens grænser ved hjælp af »purple hearts«, »French blues«, »bombers« og andre amfetaminpræparater. At unge pigers fritid egentlig er et hårdt arbejde for at kapre sig en mand, således som kvindeforskere mener, ja, den sandhed syntes i mange Mod-pigers øjne at være blevet ophævet eller i hvert fald udskudt for en tid. »Jeg vil gerne giftes engang og have børn – efter at jeg har rejst og set mig om i verden«,²⁶ sagde en syttenårig Mod, da hun blev interviewet i 1964, mens Mod-kulturen var på sit højeste.

I modsætning til årtiet før, var tidligt ægteskab ikke den mest umiddelbare løsning på kvindelighedens problemer. Mand og børn var nok holdepunkter i Mod-pigernes biografiske horisont, men ikke nærværende realiteter. Mod-kulturens generelle feminisering – tøj og dans snarere end slåskampe og snak på gadehjørnet – øgede pigernes autonomi inden for ungdomskulturens rammer, og gjorde dem mere synlige både individuelt og som gruppe. Deres synlighed og selvbevidsthed kom imidlertid til udtryk gennem en afseksualisering af kroppen – ikke til piget førkvindelighed, men mere til en kønsneutral fremtoning, som den formløse Twiggy blot var det mest ekstreme (og mest berømte) udtryk for. Som en Mod-talsmand sagde om tidens pigeideal: »Man kan vanskeligt forestille sig hende som seksuelt

tiltrækkende. Ja, det sikrer hun sig, at hun ikke er. Man kan ikke forestille sig hende med en barnevogn. Det sikrer hun sig, man ikke kan.«²⁷

Ikke for ingenting nævnes Juliette Greco og venstre Seinebreds intellektuelle natklubber som nogle af inspirationskilderne for Mod-pigerne. Kun et fåtal af dem tilhørte imidlertid selv »dannede« mellemlagsmiljøer. Den »kønsløse« stil havde langt bredere gennemslagskraft. Hvorfor nu det? Ifølge en af de første mandlige Mods skyldtes pigernes stil hovedsagelig drengenes optagethed af deres egen fremtoning. »Fyrene gik ikke ud for at få fat på piger, så pigerne blev en del af gruppen og blev accepteret som »en af slænget«. Derfor kom de til at se endnu



Twiggy – 1960'ernes afseksualiserede ungpigeideal?

mere ud som drenge.«²⁸ Altså, jo mere feminine drengene blev med hårlak og mascara, jo mere maskuline blev pigerne. En besnærende enkel, men nok lidt for håndfast kønsrollebalance. Mod-pigernes stil var ikke blot et efterhæng til drengenes. Den var pigernes løsning på deres egne problemer.

Dobbeltarbejdet havde stillet kvindelighedens konflikter på en ny måde i 1950'erne. Men det var i 1960'erne denne konflikt for alvor blev mærkbar. Med deres praktiske påklædning og »cool« selvsikkerhed lettede Mod-pigerne presset om både at skulle leve op til konsumindustriens seksualisering af den unge, snarere end den voksne, kvindekrop og samtidig honorere de ideologiske krav om at være seksuelt afholdende. Fremkomsten af P-pillen omkring 1960 havde i høj grad skærpet denne konflikt. Selv unge piger kunne nu kontrollere, om de ville have børn eller ej, hvilket dog tillige gjorde dem mere sårbare seksuelt: nu var der jo ingen grund til at sige nej længere. Den skærpede seksuelle konflikt viste sig tydeligt i offentlighedens ændrede syn på ungdommen. Mens man endnu i 1950'erne med skrækblandet fascination havde debatteret drengenes stigende kriminalitet, bekymrede man sig årtiet senere med samme intensitet om teenagernes seksualitet.²⁹ Nu trådte pigerne pludselig i forgrunden: ville P-pillen ikke betyde, at pigerne nu blev endnu mere løse på tråden (læs: sværere at kontrollere)?

Ungdomsbilledets fordobling i vold og sex var således også en kønsmæssig fordobling. Skønt ungdommens påståede promiskuitet havde ringe hold i virkeligheden, ja så betød skiftet i mediernes og de professionelle interesse alligevel et øget pres på pigerne.³⁰ Skiftet pegede samtidig på, at pigerne faktisk gik mere ud, var mere synlige end tidligere. Men når vi ser på Mod-kulturen, synes de at have opnået denne øgede frihed på bekostning af mulighederne for at udforske og eksperimentere med deres egen kønsidentitet. Var frihed og seksualitet uforenelige størrelser?

1970'erne: »No Future«?

Jeg havde kigget på den i lang tid. Faktisk hver morgen når jeg stod og ventede på bussen. Som en lang, sort skygge hang den

der midt i vinduet i den lille genbrugsbutik, et fraværende nærvær. Jeg kunne ikke bestemme mig til, om jeg skulle købe den. Sort nervøs velour, og så nedringet. Jeg havde aldrig haft sådan en kjole før. Havde lyst til at promenerer med den rundt i Islington, ned ad Oxford Street, mærke dens blødhed om min hud. Men hvad skulle jeg bruge den til, når jeg kom tilbage til Danmark? Var det ikke nok, at de derhjemme skulle vænne sig til mit nye afro-hår? Pludselig opdagede jeg, hun stod ved siden af mig ved stoppestedet. I lyserød angorabluse, sorte netstrømper og – jeg kiggede – uden trusser, men med en krøllet armyjakke, som så ud til at have haft sin glansperiode under Koreakrigen. Jeg købte den sorte nervøse.

Punkerne blev 1970'ers ungdommens farvestrålende kulturbombe midt i krisens affald. Jeg fik mine første sansechok fra punken i 1977, mens jeg boede i London. Da havde stilen allerede modnet et årstid, og man kunne købe hagekors pr. postordre, mens hundehalsbånd, plasticjeans og blå hårfarve var til salg i enhver butik på Kings Road med respekt for sig selv. Kings Road var for 1970'ernes punkere, hvad Carnaby Street havde været for 1960'ernes Mods. Men i modsætning til tidligere ungdomskulturer var punken fra starten en markedsført kultur. Malcolm McLaren fra tøjbutikken »Sex« i Kings Road var stilens oprindelige »mastermind«, men han blev ikke dens diktator. Punken blev grebet af en generation af unge, som var blevet opdraget til velfærd, hårdt arbejde og hurtig fritid, men som nu havde udsigt til en massearbejdsløshed, som gjorde de gamle ideologier ubrugelige og fremtiden usikker. I aviserne hed de affaldsgenerationen (»the dustbin generation«). Med punken kunne de unge nu vende bøtten. Stilen indeholdt fra starten massekulturens dobbelthed af kommerciel udnyttelse og individuel undvigelse og opfindsomhed. Moden havde den store fordel i en krisetid, at den var billig, den kunne udvikles og omformes med få midler af dem, der ikke ville købe punk à la Kings Road. Musikken var ligeledes så enkel, at enhver



Når både luder og madonna bliver forældede forbilleder.

kunne spille ligeså godt som »topgruppen«, »The Sex Pistols« – og mange gjorde det.

Punken er blevet affærdiget som kulturel afpresning, et medie-gimmick. Men det er mest af dem, der ikke selv var med, eller som ikke selv tjente på foretagendet. Punkten var også kreativ frisættelse af energier, en opladning til et nyt selvværd, som ikke lod sig kanalisere ind i modebutikkernes og pladeselskabernes stjerneverden. Dette gjaldt især for pigerne.³¹ Ligesom i Mod-kulturen var 1970'ernes Punk-piger særdeles synlige og selvbevidste i deres fremtoning. Men midlerne var forskellige, og resultatet også anderledes.

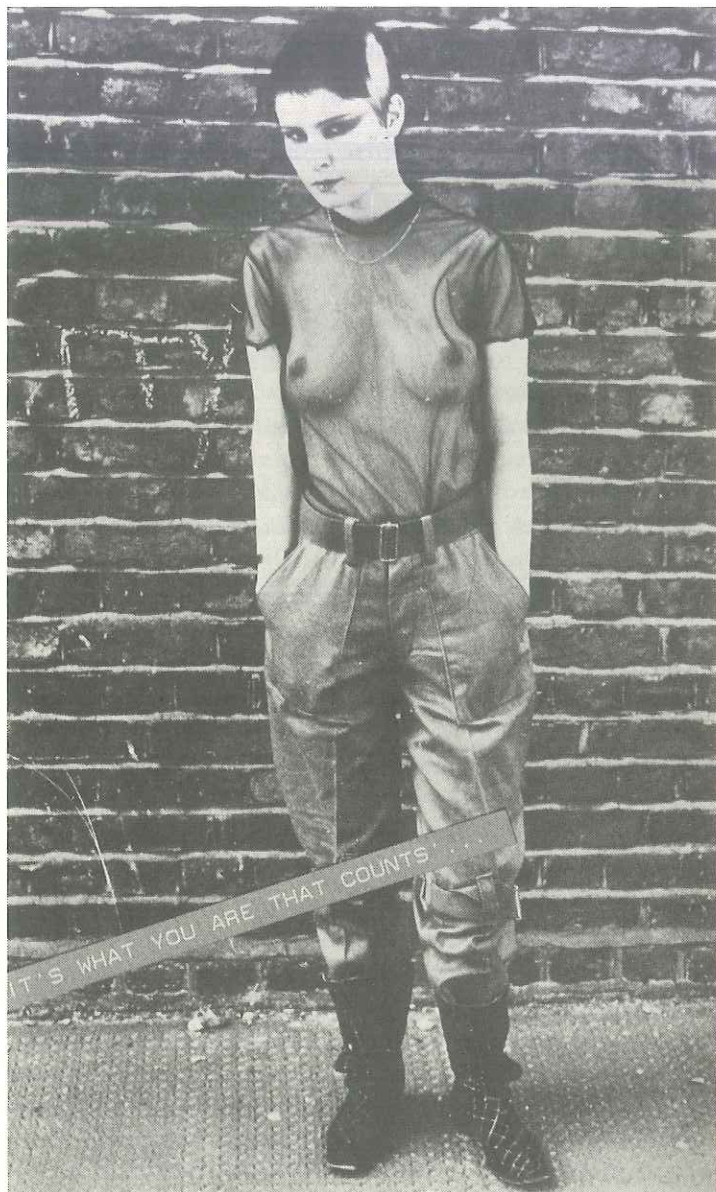
Punken er blevet affærdiget som kulturel afpresning, et for de to køn. Hvor pigerne altså ikke klædte sig i forhold til drengene og deres normer. Punk-pigerne kunne ikke udskilles som *køn* via deres stil, som samtidig tillod at lege med netop denne kønsidentitet. Man kunne hverken sætte dem i bås i forhold til de unge mænd eller i forhold til de voksne kvinder. Det frisatte pigernes muligheder for at eksperimentere. Stilen brød effektivt alle forventninger, ja dens drivkraft var netop det konstante brud: brud på identitet, på konventionen, på punk som »punk«, et fastlagt billede af modstand. Pigen ved siden af mig ved stoppestedet lignede med sine sorte netstrømper en vamp, »Playboy«s og »Rapport«s fristende fantasibillede. Men hvem har nogensinde set ugens folde-ud pige med bumser i hovedet, krøllet frakke og gummistøvler? Punk-pigen brød med såvel masochistiske som sadistiske fantasier. Modens indhold gav hende kvalitativt andre muligheder for at spille på kvindeligheden – og selv bryde rollen. Punkten udvidede også radikalt pigernes aktivitetsrum, idet de begyndte at tage ungdomskulturernes allerhelligste, musikudøvelsen, til sig.

Unge piger er i og for sig ingen nyhed indenfor rytmisk musik. Faktisk begyndte sorte pige-grupper såsom »The Shirelles«, »The Crystals«, »Martha and the Vandellas« og »The Supremes« (med Diana Ross) allerede omkring 1960 at blive populære i USA også blandt unge. Men dels slog disse pige-grupper aldrig rigtig igennem på det europæiske teenagemar-

ked, således som f.eks. »The Beatles« og »The Rolling Stones« gjorde det i USA. Dels holdt de sig stort set indenfor den kvindelige musiktradition: de sang – sensuelt smægtende med orkester og kor til at sætte den dekolleterede kvindelighed i relief – eller uskyldigt henført til eget guitarakkompagnement (Joan Baez, Joni Mitchell).

I punkten greb engelske piger for første gang trommestikkerne og de elektriske instrumenter. En række af disse pige-grupper slog igennem med en musik, der var lige så rytmisk hårdtslående som gruppernes navne: »The Slits« (slidse, kusse), »The Raincoats«, »Jam Today«.³² Medvirkende til de nye pigebands, succes var ikke blot eksistensen af en række små, eksperimenterende pladeselskaber, men tillige tilstedeværelsen af et socialt klima, hvor pigerne kunne udvikle deres sammenspil og miljøer, hvor deres musik blev accepteret. Midt i krisens elendighed og den megen snak om teenagegraviditeter som pseudo-løsnin-ger på kvinders ringe uddannelse viste punk-moden og punk-musikken, at piger faktisk havde fået nye ståsteder og mere plads.

Punken udgjorde en udvidelse af det offentlige rum, Mod-pigerne havde skabt sig i 1960'erne. Trods himmelvide forskelle i social virkelighed og personlige fremtidsmuligheder ligner de to ungdomskulturer nemlig hinanden i deres funktion. Begge udtrykte de en byæstetik: det selvbevidste brud, den kunstlede fremstilling af kroppen som skulptur, som et billede, der kan ændres fra positiv til negativ under el-pærernes skarpe belysning. Men hvor Mod-kulturen blev båret af underdrivelsens detaljer, blev punkten skabt gennem overdrivelse og karikatur. Det, der imidlertid gjorde Punk-pigernes udfoldelser kvalitativt anderledes, var dog, at stilen ikke blot negerede kvindelighedens roller, men tværtimod tillod pigerne at udstille og spille med luder- og madonnabillederne uden af den grund at blive udraderet til kønsneutrale portrætter eller tvunget tilbage til familiefotografiets pigelighed. Ikke underligt, måske, at punk-moden har haft stærk indflydelse på voksne feministers stilbevidsthed.



Folde-ud-pige eller frontsoldat?

Inden for psykologien taler man om, at puberteten genopfører det (præ)ødipale familiedrama iført nye masker. For pigen sættes splittelsen mellem personlig frihed og moderens kærlighed, mellem selvstændig seksualitet og feminin identitet, endnu engang på den personlige plakat. Set i lyset heraf kan man måske forklare punkens gennemslagskraft ved, at den netop tillader at gennemspille kvindelighedens forskellige roller, uden at identiteten af den grund låses fast i én af disse roller. Punk-stilen tillader den unge pige at lege som et barn, opføre sig som en kvinde og holde sin nuværende situation åben. Punkten viser mest radikalt, hvorledes ungdomskulturerne kan fungere for pigerne som en slags psykologisk stødpude mellem barndommen og den fuldt udfoldede voksende seksualitet.

For vi voksne stiller netop det legende og det brudfyldte i punken spørgsmålstegn ved vores sædvanlige opfattelse af, at stilen *er* personen, eller *bør* være det. Denne opfattelse hænger i Danmark tæt sammen med funktionalismen, hvor man tilstræber, at formen hører sammen med og bestemmes af indholdet. Tankegangen genfindes i mellemkrigstidens tyske Frankfurter-skole og i den tidligere engelske fabianisme. Således var det fabianerne, der i slutningen af forrige århundrede talte imod korsetindsnøringen af den naturlige kvindekrop. Denne idé om det naturlige, det oprindelige, det givne, gør ungdomskulturerne og deres stilbrud op med – og punken altså mest radikalt. Prøv engang at se på dig selv med disse unges øjne: er det ikke billedet af en fastlåst normalitet, en frossen naturlighed? Det er måske i denne bevidstgørelsesproces i forhold til voksne, at ungdomskulturerne får deres mest langtrækkende virkninger.

Ligesom man nemlig ikke som voksen skal fastholde piger i en offerposition inden for de eksisterende ungdomskulturers maskuline dominans, ligeså lidt skal man idealisere disse kulturers stilhistorie som et udtryk for, at alle piger idag er langt mere frigjorte end deres mødre var det i 1950'erne. Eller at Mod-piger blev mere kvindebevidste, fordi de aflagde sig de feminine hylstre. Det gælder her om at holde sig det historiske perspektiv for øje. Som punkten minder os om, så *er* stilen ikke

personen. De forskellige ungdomskulturer udtrykker derimod pigers historisk forskellige løsninger på kvindelighedens problemer. Frigørelsen får først mening, når den ses i lyset af de foregående løsningsforsøg. Betraget hver for sig er de lige værdige. Men det udelukker selvfølgelig ikke, at nogle løsninger kan synes skæggere end andre.

Noter:

1. Kvinder i arbejderklassen har historisk set næsten altid haft dobbeltarbejde. Men det er som oftest blevet udført mere skjult i hjemmet og har været tilpasset de mange børnefødsler. Først efter krigen bliver udearbejde – og forbrug – ideologisk opvurderet, sikkert fordi mellemlagets kvinder nu også i vidt omfang får lønarbejde. Først da bliver dobbeltarbejdet et *generelt* kvindeproblem, som altså også får indflydelse på pigers opdragelse i bred forstand.
2. Se f.eks. John R. Gillis, »Youth and History: Tradition and Change in European Age Relations, 1770-Present« (New York, London: Academic Press 1974), pp. 62-63, 130, 179. Samt Stephen Humphries, »Hooligans or Rebels? An Oral History of Working-Class Childhood and Youth, 1889-1939« (Oxford: Basil Blackwell 1981), specielt kap. 5.
3. Derfor bruger jeg også i det følgende ordet »ungdomskultur« om disse tydinge, selvom betegnelsen traditionelt underbetoner klasse- og kønsforskellene i de unges kulturer. Begrebet »subkultur«, som til gengæld anerkender de kulturelle klasseskel, er for snævert i denne artikels sammenhæng, fordi det i den engelske sociologiske tradition, hvori det er opstået, henviser til små, distinkte grupper, snarere end til bredere dele af ungdommens kulturelle tolkninger.
4. Om ungdomsutopiens tvetydighed, se K. Drotner, »Du har ikke en chance, brug den: Om ungdomsbevægelser og kommunikation« i: »Netværk – ord billeder og handlinger i kommunikationssamfundet« (Århus: Det humanistiske fakultet, ÅU/Systeme 1983), s. 141-149.
5. Alle de moderne ungdomskulturer er enten opstået i eller har været inspireret af bøsse miljøer, som per definition udgør en hovedudfordring til den heteroseksuelle mandighed. Endvidere havde

eksperimenterende miljøer omkring de udbredte kunsthåndværkerskoler (»art schools«) ofte udgjort vigtige katalysatorer for de engelske ungdomskulturers udbredelse.

6. Det er især inden for den engelske forskningstradition, at stilanalyse har stået centralt (specielt repræsenteret ved John Clarke og Dick Hebdige). En oversigt over denne tradition, samt en kritik af dens isolering af stilbegrebet og af feministers »objektgørelse« af de unge piger findes i K. Drotner: »Hvor farver punkterne hår? Om kvindeperspektivets usynlighed i ungdomskultur-forskningen«, *Bidrag* nr. 17 (1983).
7. E. Wilson, »All the Rage«, *New Socialist*, nr. 14 (1983), s. 24.
8. Hugh Latymer, »The Observer«, 19.6.1955. Citat efter T. R. Fyvel, »The Insecure Offenders: Rebellious Youth in the Welfare State« (London: Chatto and Windus 1961), s. 53. Bogen blev den mest indflydelsesrige undersøgelse af den nye ungdomskultur.
9. Amerikansk populærmusik i begyndelsen af 1950'erne og forløberne for rock'n roll er beskrevet i H. Mooney, »Just Before Rock: Pop Music 1950-1953 Reconsidered«, »Popular Music and Society«, bd. 3, nr. 2, (1974), s. 65-108. Den bedste beskrivelse af rockmusikkens udvikling i 1950'erne og 1960'erne er C. Gillett, »The Sound of the City: The Rise of Rock'n Roll« (New York: Dell Publishing 1970).
10. G. Melly, »Revolt into Style«, (Harmondsworth: Penguin Books 1972), s. 36. Allerede inden disc jockeyen Alan Freed navngav den nye musikform, var ordet »rock« et velkendt synonym for elskov i rhythm 'n' blues sange.
11. M. Abrams, »The Teenage Consumer«, (London: The Press Exchange, 1959), s. 14.
12. Kampen om »The New Look« i England er underholdende beskrevet i P. Phillips, »The New Look«, i: M. Sissons og P. French (red.), »Age of Austerity 1945-1951« (Harmondsworth: Penguin Books 1963), ss. 133-154.
13. I 1961 var mere end en trediedel af arbejdsstyrken kvinder. Over halvdelen af disse kvinder var gift. Faktisk havde hver tredje gifte kvinde nu lønnet arbejde, mod hver fjerde ti år tidligere, og hver tiende i 1931 (*New Society*, nr. 13, (27.12.1962), s. 27). I forbrugsparadisets allerhelligste, USA, blev godt 30% af erhvervsarbejdet i 1960 udført af kvinder, og også her var den største stigning sket blandt gifte kvinder.

14. V. Champerlain, »Adolescence to Marerity« (London Bodley Head 1952), s. 55. For en udbygning af unge pigers samfundsmæssige placering i 1950'erne og offentlighedens syn herpå, se K. Drotner, »Dumme og passive teenagepiger: At skabe sig en kvindeidentitet i 1950'ernes England« »The Dolphin«, nr. 7 (1983), ss. 91-106.
15. 1920'ernes charleston udgjorde ganske vist den historisk første »vilde« dansestil i den vestlige verden, men den var i langt højere grad forbeholdt mellemlagets unge piger.
16. Kvinde fra Derby i Nordengland. Citat i C. Steele-Perkins og R. Smith, »The Teds« (London: Travelling Light/Exit 1979) i kap. »Going North«, s. 5.
17. »New Facts on Teenage Marriage«, »New Society« nr. 1, (4.10.1962), s. 12.
18. Nogle undrer sig måske over, at jeg ikke udnævner studentoprøret til 1960'ernes vigtigste ungdomskultur. Det har flere grunde. Dels var studentoprøret en *mod*kultur, der var dannet ud fra en ydre – politisk – samhørighed, snarere end det var en livsstil. Dels fik bevægelsen aldrig – eller i hvert fald ikke i 1960'erne – noget bredt gennemslag.
19. Abrams, op.cit., s. 9.
20. F. og M. Campbell, »Comic Love«, »New Society«, nr. 14 (3.1.1962), s. 24.
21. Om 1960'ernes popblade, se P. Laurie, »The Teenage Revolution«, (London: Anthony Blond 1965), s. 62-68. Angela McRobbie har foretaget en ideologikritisk analyse af »Jackie« i »Jackie: An Ideology of Adolescent Femininity, Stencilled occasional Paper«, nr. 53 (Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies 1978). En forkortet og noget ændret version findes i »Just like a Jackie Story« i A. McRobbie og T. McCabe (red.), »Feminism for Girls: An Adventure Story« (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), s. 113-128.
22. F. og M. Campbell, op.cit., s. 24.
23. Abrams, op.cit., ss. 13-14. Om Mod-kulturens klassebaggrund, se Melly, op.cit., s. 150.
24. D. Laing, »The Sound of Our Time« (1969), citat efter D. Hebdige, »Subkultur og stil«. Forlaget Sjakalen. Århus 1983, s. 51.
25. En omfattende og meget perspektivrig analyse af Mod-kulturens udvikling, dens praksisformer og dens psyko-soziale grundlag findes i Helle Damsgaard, »En analyse af den engelske Modkultur, 1958-1966, med specielt henblik på denne kulturs praksis og subjektive funktioner«. (Upubl. speciale, Engelsk Institut, Århus Universitet, 1983).
26. M. Proops, »Inside the Mind of a Mod«, Daily Mirror (23.5.1964), s. 9.
27. Laurie, op.cit., s. 7.
28. Willie Deasey i R. Barnes, »Mods!«, (London: Eel Pie Publishing 1979), s. 16, 122.
29. Iflg. Fyvel, op.cit., s. 18, steg kriminaliteten for 14-17-årige drenge næsten 100% mellem 1955 og 1959 (fra 13.517 til 23.059), mens den i samme tidsrum blev næsten tredoblet for de 17-21-årige (fra 11.269 til 30.086).
30. I bedste oplysningsånd udgav den engelske lægeforening således en populær lille bog »Getting Married« (»Når man gifter sig«), hvor et af kapitlerne havde overskriften »Er kyskhed gammeldags?«. Svaret var åbenbart oplagt, idet det efterfølgende afsnit hed »Ægteskab med et barn undervejs«. Selv det venstreorienterede tidsskrift »New Society« følte sig i 1963 foranlediget til at tage temperatur på teenagernes syn vedrørende »Sex, loyalitet og autoritet« – i den rækkefølge. Periodens mest omfattende undersøgelse af ungdommens seksuelle vaner, M. G. Schofield, »The Sexual Behavior of Young People« (London: Longmans, 1965) viste imidlertid (s. 61), at 82% af alle unge piger oplevede deres første samleje hjemme og med en fast kæreste.
31. Med udgangspunkt i antropologen Levi-Strauss' teori om *bricolage* som en omorganisering af betydningslementer, så de danner en ny mening, har Hebdige, op.cit., kap. 7, 8 foretaget den bedste og mest detaljerede analyse af punkstilens symbolske betydning. Analysen berører imidlertid ikke punkens særlige betydning i forhold til piger, ligesom stilen som et kreativt udtryk ikke uddybes.
32. En uddybning af den engelske pigepunkmusik findes i K. Drotner, »Lyde fra den unge by: Engelsk ungdom og musikkultur.« »HUG«, nr. 32 (1981).

UNGDOMMENS HISTORIE

EN ANTOLOGI

REDIGERET

AF CLAUS CLAUSEN

Skrevet af:

Steffen Kiselberg, Gitte Hald,
Per Fibæk, Joan Conrad, Bjarne
Kildegaard, Ejler Johansen,
Lise Thøisen, Helle Romme,
Joi Bay og Kirsten Drotner.

TIDERNE SKIFTER

1985