

Anmälningar och notiser



Mats Börjesson: *Sanningen om brottslingen*. Carlsson Bokförlag, 1995.

Det är få förunnat att kunna leverera en avhandling med sådan timing som sociologen Mats Börjesson. Hans *Sanningen om brottslingen* behandlar ett stoff som under det senaste året i högsta grad har varit aktuellt. Rättspsykiatriens beskrivning och förståelse av brottslingen är en omdiskuterad verksamhet byggd kring försanttagandet som ifrågasätts med jämna mellanrum. Till viss del handlar det om medicinens legitimitet att uttala sig i sociala frågor. Det handlar också om den naturvetenskapliga synen på människan. Och det handlar förstås även om hur samhället ska be-

trakta och behandla brottslingar. Ska de lämnas till medicinsk behandling eller ska de vårdas — eller som det benämns med nygammalsvenska straffas — inom kriminalvårdens hägn?

Sanningen om brottslingen är en till omfånget räknat liten avhandling. Men Mats Börjesson hinner såväl servera ett mycket intressant empiriskt material som att resonera kring det, att urtvinga det betydelser och relatera det till samhället runtomkring.

Liksom för många andra medicinska företeelser innebar sekelskiftet ett definitivt genombrott för rättspsykiatri. Med psykiatern Georg Schulheis i spetsen menar läkarna att det satt alldeles för många sinnessjuka kriminella i landets fängelser. Med denna utgångspunkt och den vetenskapliga etableringen fick rättspsykiatri en mer offensiv roll i rättsprocessen, en position som kulminerade under 1940-talet med över 1 700 utförda undersökningar per år, en siffra som sjönk för att under 1980-talet stanna vid ca 500.

Mitt i denna den rättspsykiatriska offensivens strömvirvel återfanns Olof Kinberg, som blev landets första professor i rättspsykiatri. Kinberg grun-

dade Kriminologiska centralarkivet (numera Rättsmedicinalverkets Centralarkiv) för rättspsykiatriska undersökningar. I Kinbergs gärning fanns en ambition att i profylaktiskt syfte bygga upp kunskapen om brottslingen. Med tillräckligt omfattande kunskap om brottslingen, hans förflutna och konstitutionella förutsättningar fanns det möjlighet att mönstra ut de individer som kunde befars vara på väg in i bland de kriminellas skara.

Mats Börjessons empiriska basmaterial består i de rättspsykiatriska undersökningarnas protokoll, journalen, dvs. en medicinskt konstruerad biografi. Uppgiften för undersökaren var trefaldig — att bestämma sinnessillståndet vid tidpunkten för brottet, att bedöma det aktuella vårdbehovet samt att ställa en prognos över brottslingens farlighet för sig själv och för samhället. I denna avvikar(bi)ografi presenterades, till skillnad från hjältebiografen, det problematiska och dess uppkomst. Slutresultatet blev med få undantag att brottslingen beskrevs som obalanserad och omätlig. Undersökningens problemfixering var förstås knuten till de uppenbart negativa karaktärs-

dragen. Men även det i förstone positiva vändes gärna till en negativ förståelse: "Den dokumenterat arbetssamme kan beskrivas som en fantasilös vane-människa, den företagsamme som en person som ständigt gör upp nya planer (hoppjerkan), den självständige som enstöring eller självcentrerad, den anpassade som överdrivet auktoritetsbunden, den fantasifulle som verklighetsfrämmande, och så vidare." (s. 152)

Undersökningen byggde delvis på observationer av brottslingen under dennes tid i häktet eller sinnessjukavdelningarna. Den del av undersökningen var knuten till brottslingens somatiska tillstånd. Framför allt under seklets första årtionden stod kroppen i fokus för förståelsen av människan bakom brottet. Brottslingens ärr, blåmärken och andra kroppsskador bar vittne om hans våldsamma leverne. I tatueringen och senare i narkomanens stickmärken fanns ytterligare nycklar till brottslingens liv och sociala tillhörighet. Till brottslingens historia hörde också berättelser från anhöriga och andra som levde nära den undersöktes vardag. I brottslingens förflutna eftersöktes de avgörande händelserna som hade förändrat hans sinne och skulle komma att påverka hans handlingar. Denna berättelse ökade i betydelse till seklets mitt varefter den avtog till förmån för kliniska, professionella iakttagelser och tester.

Mats Börjesson gör en intressant koppling mellan vad rättspsykiatern såg hos brotts-

lingen och de verktyg och färdigheter han använde sig av. "Ögats praktik" kallar Börjesson psykiaterns observationsmetoder. Han noterar hur dessa praktiker tog formen av långsamt förändrade traditioner som förmedlades mellan generationer av psykiater och som fram till i dag visar en påtaglig kontinuitet. Förändringarna av den rättspsykiatriska undersökningen är alltså inte endast beroende av idéer och program utan också av traderade praktiker.

Förhållandet mellan idé och praxis kan också knytas till ambivalenserna kring det naturvetenskapliga anspråket och den socialt och kulturellt präglade praktiken. Ett bra exempel är 1930-talets determinanta synsätt på den undersöktes hereditet och brottsbenägenhet, ett synsätt som förekom parallellt med läkarens moraliska klander i det faktiska undersökningsögonblicket. Brottslingen skulle både vara det raka resultatet av sin härkomst och samtidigt klandras för sina omoraliska handlingar.

Uppfattningen av tid är, som jag ser det, en central axel kring vilken Mats Börjessons avhandling roterar. Brottslingens egen tid är skelettet i den rättspsykiatriska undersökningen liksom de observerande praktikerens traditionsbundna seghet bildar dess kropp. Det historiska perspektivet är förstås basen i Börjessons egen berättelse, även om jag hade önskat att klockans tickande hade framträtt något tydligare i framställningen. Kanske är det en ogrundad känsla. Kanske

grundar den sig i en disposition som i vissa avseenden känns något bakvänd. Kanske beror det på Börjessons vana att skriva om förfluten tid i presens.

Mats Börjesson beskriver en medicin som i högsta grad är delaktig i ett samhälleligt, socialt kartläggningsprojekt, ett projekt som rör sig kring skärningspunkten mellan sjukdom, avvikelse och kontroll. Medicinen verkar inte i ett socialt vakuum utan är snarare en social praktik som observerar, kodifierar och förstår lidanden på ett alldeles speciellt sätt. Genom medicinen möts avvikelsen av en strävan till omläring, återuppfostran till att vara människa. Det normala definieras utifrån en medicinsk måttstock som är möjlig genom läkarens styrkeposition i samhället. Sociala konflikter skrivs om till en fråga om naturligt eller onaturligt beteende, till en avvikelse från den naturliga kroppen, det sunt biologiska. Detta är förstås ingen nyhet och Mats Börjesson framställer det inte heller som en sådan. Sanningen om brottslingen ger snarare ytterligare en aspekt på medicinens förmåga att utvidga sitt territorium över vad som är möjligt att beskriva, förklara och korrigera.

Mats Börjessons arbete är med andra ord en del i det intensiva pågående projekt som berör medicinens historia och dess sociala och samhällsliga grundvalar. Det är en historia som dels kan tolkas som att läkarnas roll i samhället inte längre är lika självklar som tidigare, dels som att den medi-

cinska kunskapen i sig relativiseras, att den fräntas sina absoluta, naturvetenskapliga anspråk. Å andra sidan kan man knappast påstå att det medicinska synsättet har tappat greppet om den postindustriella människan. Vår kropp betraktar vi gärna med medicinska förtecken. Och själen, framför allt dess oförklarliga anomalier, psykiatriserar vi gärna. En Flinks, en Quicks eller en skinnskalles beteenden låter sig sällan omslutas av en rationell förklaring, kan knappast beskrivas utifrån en förstående intentionalitet, om inte alltid en duglig förklaringsmodell med vidhängande behandling så åtminstone, för oss utanför händelsernas centrum, en gångbar ångestdämpare.

Lars-Eric Jönsson

*

kastade hon sig över anslagstavlor, iakttog porten mot gatan som öppnades och stängdes, lyssnade till ord och studerade receptionistens professionella dirigerande av människorna i hallen. Vägarna i de bakre regionerna var särskilt obegripliga för besökaren, kartografin tillhörde specialisterna, de som jobbade där. "Vi gick ju den här vägen i Lusthuset" var det någon som sade. Teatern var med Erland Josephsons ord ett "berg", snarare än byggnad. Ett berg man gick in i.

Teaterns kollektivt skapande process sker i en sluten värld. I en nyutkommen doktorsavhandling i teatervetenskap vid Stockholms universitet beskriver författaren, Marika Lagercrantz, hur dramats rum blixtnsnabbt uppstod mitt i repetitionssalens vardagliga kaos. Skådespelets arbete går ut på att framkalla det Andra rummet. Teatralitet är en klyvning av rummet.

Författaren använder metoder som är vanliga i antropologi och etnologi. Med sin egen närvaro under repetitionerna och sina vidöppna sinnen vill hon fånga människors beteenden, lyssna på samtal och reflektera över meningar och dolda betydelser. Själva texten har inte tillkommit på en höft. I denna metodik, med amerikanen Clifford Geertz som inspirationskälla, är själva skrivandet den väsentliga vägen till insikt.

Lagercrantz valde att koncentrera sig på en institutions-teater i Stockholm, säkerligen med den tanken att jämföra arbetet med två skilda uppsätt-

ningar med varandra, och kontaktade regissörerna som med tvekan och stor försiktighet slutligen lät henne följa arbetet. Dagboken och anteckningen blev den viktigaste formen för materialinsamlandet. Hon drogs allt djupare in i teatern och fick till sist en funktion vid uppsättningen av en föreställning, och fick anledning att fundera över sitt neutrala forskarsubjekt. Men det var skådespelarna och regissören som formulerade villkoren för hennes närvaro under repetitionerna.

I den svenska teaterforskningen har föreställningen länge varit det centrala objektet, mindre intresse har ägnats åt arbetet. Produkten har gått före tillverkningsprocessen. Men redan 1955 drog George Gurvitch upp riktlinjerna för en teatersociologi vars centrala studiefält var teaterns funktion i samhället. Trots den modernistiska proklamationen gick det trögt att etablera en sådan forskningsinriktning med undantag för några få namn som Maria Shevtsova och fransmannen Jean Duvignaud. I den svenska versionen kom teatersociologin att bära alla de typiskt svenska dragen av kulturpolitisk forskning som vi kan räkna upp, inklusive statistiska surveys och publikundersökningar bland socialgrupperna.

Här är syftet betydligt mera inträngande. Teaterns egna begrepp, dess ord och vardagspråkighet, har lockat författaren in i en främmande värld, och en kultur, som i alla avseenden är stängd mot yttervärlden.

Marika V. Lagercrantz: *Den andra rollen. Ett fältsarbete bland skådespelare, regissörer och roller.* Stockholm, Carlsson Bokförlag, 1995. (Diss.)

Med blick för den information som varje liten detalj erbjöd

Den amerikanska socialpsykologen Richard Sennett och begreppet *Theatrum Mundi* återkommer i Lagercrantz' analyser och för henne in på filosofiskt intressanta vägar. Den dramaturgiska samhällsmetaforen som proklamerades av Erving Goffman ger en spännande övergång mellan rollteori och teatern, och med Victor Turner tar författaren sats för att utreda det komplicerade förhållandet mellan struktur och antistruktur, mellan det normala och onormala i ett samhälle. Begreppet liminalitet, det annorlunda, det som ligger bortom, förklarar också hur samhällskänslor kan uppstå utanför samhället. Författaren säger: "Vetenskaplig och konstnärlig verksamhet är exempel på sammanhang där *communitas* kan uppstå".

Men boken är framför allt en frisk uppfräschning av Chicagoskolan i sociologi och den gamle symbolteoretikern George Herbert Mead, som fortfarande har viktiga saker att säga om vår tid och som passar väl in i den postmoderna diskursen — han brukar beskrivas som den symboliska interaktionismens fader. Med barnets lekar kan vi förstå hur fantasin och den teatraliska iscensättningen behärskas av sin egen dynamik, hur skådespelet härmar och samtidigt lever ett annorlunda liv utanför samhället. Den signifikant andre som människan tar spjörn emot, eller den person som barnet översätter i sina lekar och gör hanterlig, beskriver hur nära varandra skådespelet och leken befinner sig.

Teatern var rationellt ordnad, en fabriksteater. Den var effektiv men Lagercrantz kunde utläsa en "ohelig allians mellan rationell industriproduktion och ett irrationellt skapande". Avståndet mellan ledningen och de ledda, mellan besluten och verkställandet, bestod av ett hierarkiskt mönster som vid vilken produktionsanläggning som helst. Skådespelarna befann sig långt ned vid det löpande bandet. Här fanns det också förutsättningar för facklig agitation, Svenska teaterförbundet startade redan 1894 som ett motgift mot den osäkra arbetsmarknaden och de upprepade teaterkrascher, teaterns arbetare kunde ställa samma krav som industrins arbetare på sociala trygghetssystem, sjuk- och begravningskassor. På 1940-talet engagerade sig skådespelare och teaterdirektörer i olika förbund och förhandlingarna underlättades av att finna en motpart.

Ett klagörande fenomen i skådespelandets villkor är rollmarknaden. Liksom på den ekonomiska marknaden bestäms varans värde av utbud och efterfrågan. Rollmarknaden hade ingen fysisk form men fungerade ändå som ett imaginärt rum där alla fick sina positioner. Annorlunda var det med baren, personalmatsalen, som var samlingspunkten före och efter repetitionerna. Där samtalade skådespelare, väntade sig nyheter och erbjudanden och där hölls viktiga informationsmöten. Pjäser och skådespelare var "likt ett kalejdoskop" där skärvor flyttades

runt i olika konstellationer. Där valdes man, där var man utlämnad åt beslut som man inte kunde rå på. "Varje rollfördelning var ett mått på skådespelarens aktuella värde." Man kunde fastna i en och samma rollkaraktär, man kunde bli gammal och glömsk. Minnesluckor under en föreställning fick naturligtvis konsekvenser för de andra skådespelarna också.

Skådespelaren förväntades vara passiv på rollmarknaden. Språkbruket vittnade om en attityd: Man fick eller blev erbjuden en roll. Om man hade skaffat sig en roll så var det betänkligt.

Baren blev en given samlingspunkt. Här var människan frigiord, hon tillät sig att svära, klä sig konstigt, uppträda märkligt och kunde välja mellan sällskapligheter eller privatitet. Skådespelare var skickliga teckentydare. Med överkänsliga sinnesorgan funderade de över vad en klapp på axeln betydde, eller en blick eller ett tonfall. Ibland kunde det uppfattas som om beteendena var ett försök att avvärja de krafter som alla var utelämnade åt, den benhårda rollmarknaden.

Författaren följde den intellektuellt inåtvända kollationeringen där skådespelarna läste sina speltexter replik för replik. Hon beskriver deras sätt att presentera sig själva vid uppropet, "Janne Bengtsson, skådis", som om alltsammans handlade om ett bestående av överenskommelser. De rituella dragen fanns överallt, ordningen firade triumfer, arbetet synades och sorterades. Hierar-

kier beseglades. Skådespelarna var närvarande — i kraft av de fiktiva figurer som nu kom till tals för första gången.

När repetitionerna började blev ordningsföreskrifterna ett slagfält för kollektivets intressen och bakom deras rättrådighet dölde sig den tysta kampen mot regissören. Tidsplaner sköts upp, repetitioner improviserades, och reaktionen kom som ett brev på posten. Själva rummet inreddes med budskap om en ordning, små detaljer, cigarettaskar, dukar, som hjälprekvisita, tejpbitar i golvet för positioner och rörelser, regissörens bord och lampa som gränsen mot omvärlden, alltsammans med regissören som gränsrådare, eller ögat i salongen, det första ögat.

Författaren beskriver det Andra rummet, fiktionens rum, och iakttar hur människan rör sig och talar professionellt om entréer, visar sin integritet eller lyhördhet när meningarna går isär, grälar, utsätter sig passivt för regissörens förbannelser, och själva manustexten — som en skalenlig modell av rummet — med lägen för repliker, sträckor, bågar och vändpunkter. Men utvecklingen mot en gemensam ordning blev svårare ju mer tiden gick.

Vardagens ständiga nötning mellan rollgestalten och skådespelaren suddade bort gränsen mellan verklighet och fiktion. Rollfigurer åkte i hissen, skrämde byggjobbare från vetet och vandrade omkring i baren. Överallt mötte man dem och identiteterna blev svävande. Den inre processen, som skådespelarna själva talade

om, var en introvert hållning som blev större ju närmare premiären kom. Den var ett sätt att reflektera över en gestalt som tagit plats i ens egen kropp och ett sätt att dubblera sin existens. Skådespelarna levde ett intensivt liv, studerade varandra, fnittrade, talade i smyg, bråkade, markerade sig själva och studerade världen utanför teatern med nya ögon för att finna inspiration. De sökte förebilder till mänskliga beteenden och träcklade sig fram i samhället.

Att den otydliga gränsen mellan individ och gestalt ledde till uppror var kanske inte att förvånas över. Konflikten var det normala tillståndet, en av skådespelarna hoppade av efter ett gräl med regissören. De kvarvarande tvingades ta ställning: var det ärligt gjort eller ett svek mot kollektivet? Vardagens konflikter skärpte uppfattningarna om regissören, ofta i en negativ riktning, men bidrog samtidigt till den normativa kontrollen i gruppen.

Efter premiären var regissören som bortblåst, ordningen trädde in i skådespelarnas vardag på ett annat sätt med nya tider som skulle passas. Rutiner etablerades, påklädningsceremonier tog vid, yrkesskickligheten fick spelrum, ögat i salongen var publiken. Gränsen mellan kuliss och scen skapade en annan rumslighet. Klivet ut på scenen frigjorde krafter som ingen trodde fanns.

Skådespelet har i alla tider anpassats till regler. Den romantiska konstnärsglorian har regissören erövrat från skådespelaren men bakom vår egen tids teater finns en kosmologi

av motstridiga idéer. Konflikten mellan det fackliga arbetet och konstens obundenhet vid världsliga spörsmål är bara ett exempel. Relationen mellan skådespelare och regissör innebär ett ständigt provande av framkomliga vägar i arbetet. Skyldigheter och rättigheter är inte givna på förhand.

Den organisatoriska uppbyggnaden av en institutions-teater är naturligtvis intressant. Kaos och ordning utmanar varandra i en konflikt som ingen är oberörd av. Varje gång ordningen upprättats under repetitionerna tenderar den att falla samman som ett korthus. Teatern är en värld där en- och mångvalde ställs mot varandra i en explosiv blandning. Regissören har ansvaret för den kollektiva, konstnärliga processen, medan skådespelaren har ensamrätt på sin egen, inre process, men i den moderna teaterns estetik blandas dessa samman. Den sociala ordningen var en nödvändighet som upprätthölls med gemensamma krafter i arbetet medan skvallret och den hårda kritiken mot regissören luftades utanför repetitionslokalen.

Liksom på andra arbetsplatser förekom det en undertext i teaterns yrkesroller, som beskrev hemliga avsikter, drömmar och förhoppningar. Här fanns det linjer som aktualiserade principiella problem om den verkliga människan och den gestaltade, om Goffmans teatermetafor och dess bärighet, om den sociala rollen som inte alltid var beräknad, snarare omedveten. Det sammanfattande perspektivet kring leken,

föreställningen och illusionen är författarens odiskutabla styrka. Hon har givit oss en metodik för drama-analysen men också för vardagens teatralitet i nittiotalets samhälle. Den signifikante andre hjälper till med orienteringen, i Lagercrantz' studie är det regissören, men perspektivet ger mersmak.

De viktiga begreppen i hennes undersökning, det Andra rummet, den Inre processen och den Andra rollen beskriver en ambition utöver det vanliga. Redan på de första sidorna presenterar hon sin analytiska ambition, att inte stanna vid reportaget eller den empiriska beskrivningen. Texten är i sig analysinstrumentet, i det fallet är författaren renlärig i sitt förhållande till kulturanalysens fadersgestalt, Clifford Geertz. Texten gör det möjligt att avbilda och konkretisera skådespelarnas "arbetsvardag" samtidigt, med de rätta inställningarna, att analytiskt söka sig in under ytan av det konstnärliga arbetet i teaterkollektivet och tränga in i de mänskliga medvetandeformerna.

Författaren utvecklar en metodik med typiskt poststrukturalistiska inslag men stannar någonstans på vägen. En tydligare betoning av kritiken mot kulturanalysen kunde ha varit en ny infallsvinkel. Lagercrantz cirkulerar runt en diskussion som kunde ha fått en tydligare skärpa, som kunde ha blivit metodologiska synpunkter på fältarbetet i stället för personliga erfarenheter. Förutsättningen för våra beskrivningsattacker är att vi inte är främmande och saknar ord. När

vi talar om vårt eget främlingskap inför objektet är vi också romantiker. Men författaren navigerar ändå imponerande skickligt med sitt balanserade främlingskap i teaterns kulisser. Hennes styrka som iakttagare imponerar.

Det sociodramatiska perspektivet är inte okontroversiellt. En mera utförlig behandling av rötterna i Chicagoskolan i sociologi under 1920- och 1930-talen kunde ha gjort det lättare att förstå det lappkast som författaren gör när hon återför Sennett och Goffman till scenen i bokstavlig bemärkelse. Det är ju den ambitionen som gör denna undersökning så spännande.

Det är ingen lätt uppgift att beskriva hur skådespelarna anpassade sig till det andra rummet och sina rollfigurer. Varje läsare måste beundra henne för språket. Författarens text har en struktur, en teoretisk ram och klar systematik, och fungerar fint som ett slags inhägnat arbetsområde. Marika Lagercrantz har dessutom visat prov på en imponerande envishet när det gäller att söka sig fram till de meningsbärande budskapen.

Marika Lagercrantz valde en beprövad metod i etnologin, deltagande observation. Hon har anpassat metoden till teatervetenskapen och tillfört en ny kvalitet i diskussionen. Både teatervetare och kulturforskare inser värdet med en undersökning av sociala roller och vardagskonflikter på det inträngande sätt som hon redovisat, jag tänker även på hennes kommentarer om sina relationer till

sig själv och objektet, som uttryck för en mönstergill självkritik. Hennes perspektiv på rummet, gränserna, tejpbitarna, linjen mellan kuliss och scen, representerar en metodologisk mogenhet och ett framgångsrikt prövande av den materiella omgivningens semiotiska laddningar. Vi har fått en seriös kulturanalys med djärva och nya perspektiv på konsten och samhället.

Gösta Arvastson

*

Jon Savage: *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*. Faber and Faber, 1994.

*I don't want no holiday in the sun
I wanna go to the new Belsen
I wanna see some history
'cause now I got a reasonable
economy.*

Sex Pistols,
"Holidays in the Sun"

Åren 1976—1977 bevittnades ett av de märkligaste mellanspelen i den engelska ungdomskulturens historia, punken. Genom att bryta med den tidigare generationens "peace,

love and understanding"-etik och demonstrativt framhäva det enkla och det fula, skapade punkarna sin egen stil som samtidigt fungerade som en protest mot samhällets hycklande ideal. Nu, femton år efter att all uppståndelse har lagt sig, börjar mer seriösa försök att förstå fenomenet att dyka upp. Hitills har den mest tankeväckande studien varit Greil Marcus' *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, där författaren betraktar punken som kulmen på en anarkistisk strömning som löper igenom hela 1900-talets Europa, från dadaisternas Cabaret Voltaire i Zürich fram till Sid Vicious' snöpliga slut på Chelsea Hotel i New York. Marcus ägnar Situationist International mycket uppmärksamhet, den grupp i sextiotalets Paris vars aforistiska attacker på konsumtionssamhället gav studentupproret en etik och en estetik.

I nyutgåvan av sin *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock* går John Savage ännu längre tillbaka i tiden för att försöka visa att punken i Storbritannien var ett särpräglat engelskt fenomen, med sina rötter i 1600-talets revolution och utopiska grupperingar som Ranters och Diggers. En anarkistisk stämning som på något sätt fanns dold i den engelska samhällskroppen och som tvingades upp till ytan på grund av 1970-talets höga arbetslöshet, labourregeringens misslyckande och ungdomskulturens "poverty of desire". Som det stod på ett flygblad från den tiden, "Everyone is bored".

Det ekonomiska läget hade

alltså förberett grunden; nu kom själva punken att formas av två personer — modeskaparparet Vivienne Westwood och Malcolm McLaren. Be-tecknande nog (eftersom alla ungdomsrörelser är en fråga om stil, enligt bl.a. Dick Hebdige) började det hela i en klädesbutik paret öppnat på King's Road i London, som efter många omvandlingar slutligen fick namnet "Sex". Bland annat erbjöd butiksägarna sina kunder "kläder" som vanligtvis hörde hemma i sexfetischisternas dunkla värld — gummi, läder och bondagebyxor. Westwood och McLaren ansåg sina skapelser vara en provokation mot den av medierna manipulerade moralen — genom att på gatan konfrontera samhället med sina skamliga hemligheter ville de återuppliva andan från upprorets tid. McLaren var dessutom en f.d. konststuderande som brukade ställa ut sina tavlor framför varuhusens skyltfönster för att understryka att de också var till för att konsumeras. En skjorta designad av Westwood/McLaren bar devisen "Be Reasonable. Demand the Impossible". Så hade det också stått på husväggarna i Paris några år tidigare.

Savage liksom Marcus visar att McLaren var bekant med situationisternas retorik, främst i form av den aforismsamling skriven av Guy Debord som publicerades i England under titeln *The Society of the Spectacle*. Där skrev Debord att efterkrigstidens samhälle var helt i "de enhetliga mediernas våld", där tidningarna, televisionen

och popmusiken kommodifierades. Det enda sättet att orsaka beständiga förändringar var för individen att själv bejaka spektaklet, ta kontroll över medierna. McLarens motsägelsefulla blandning av förakt och förtjusning inför konsumtions-samhället samt hans önskan att själv bli en av manipulatörerna ledde honom så småningom att bilda bandet Sex Pistols.

Bandet fick sin profil först när John Lydon, en finmig yngling som hade hittat ett hem i butiken Sex, bytte namn till Johnny Rotten och började skriva låtar tillsammans med de tre andra i gruppen. Gruppen bröt sig ur den egna miljön genom lanseringen sommaren 1977 av skivan "God Save the Queen" mitt uppe i firandet av drottning Elizabeths silverjubileum. "Simply by stating 'No Future'", skrev musikpressen, "the Pistols are creating one". Rotten vrålade ut sitt förakt både för samhället och dess mediala redskap — rocken — och försökte därmed rekonstruera båda två. Dels genom att skala av rockmusiken till sin enklaste form — tre ackord, dels genom gruppens texter som uttryckte samma "world turned upside-down"-stämning som fanns i Ranters' och Diggers' utopiska yttringar under det revolutionära tidevarvet på 1600-talet.

Denna punkens ursprungsmiljö, skapad av Westwood/McLaren, liknar den kring Andy Warhols "Factory" i New York, skriver Savage:

"Like Warhol, McLaren and Westwood created an arena where burning youth — strong

and vulnerable alike — could run wild, behave as they like, as children freed from the imposition of adult compromises and lies. Like Warhol, their lack of conventional morality — a prankster's cheat — was both liberating and the source of their power. It meant that the emerging movement could not be easily defined, yet, through its childlike aspect, it was particularly vulnerable to perversion once defined."

Under det tidigaste skedet var perverteringen av rörelsen fortfarande långt borta; den entusiasm punken väckte bland dessa uttråkade ungdomar var enorm och den infödda nihilistiska tendensen hade fortfarande kvar sitt positiva element — visst trodde man på ingenting ("No Future"), men ändå ville man leva vidare och skapa själv. Under en kort, intensiv period blomstrade en livskraftig underjordisk kultur som producerade egna fanzines, mail och xerox art och skivor. En grupp släppte en skiva där den redogjorde på omslaget för alla utgifterna för att visa hur

enkelt det hela var. Denna DIY ("Do It Yourself")-etik kom bäst till uttryck i en lektion i gitarr presenterad i en av de många s.k. fanzines: "This is a chord", stod det bredvid en skiss över ett A-ackord. "This is another [E]. This is a third [G]. NOW FORM A BAND." Artisterna och publiken gick upp i varandra; alla fick lov att vara med i spektaklet och därigenom ha en viss kontroll över det. Den som en vecka stod och dansade framför bandet på en klubb kunde nästa vecka uppträda som ledare för sitt eget. Sid Vicious, som kom att förkroppsliga punken för eftervärlden, började sin karriär som Sex Pistols groupie.

"Musiken är profetia", skriver Savage och hänvisar till Jacques Attalis studier över musikens politiska dimension. Genom att använda sig av den gamla revolutionära millenarismens språk är Sex Pistols en förlängning av denna gamla engelska tradition. Och genom att invända mot påståendet att köpkraften är lyckan, lockade de till sig en generation som

inte längre stod ut med konsumtionssamhällets hyckleri. De hade ändå uteslutits ur spelet på grund av landets förfallna ekonomi. Med ingenting kvar att förlora försökte de få kontroll över sin egen kultur och producera en levande kultur som återspeglade deras egna värderingar. "There isn't any public decency", skrev en punkare i sin fanzine. Då gäller det att skapa mening själv. Det fungerade ett tag; men sedan, när punken gick över från proteströrelse till kommoditet (delvis genom McLaren själv, som till slut omslukades totalt av spelet), blev den definierad, oskadliggjord och utsatt för pervertering. Ungdomarna förlorade kontroll över sin musik när de stora skivbolagen intog scenen och rörelsen splittrades tillsammans med Sex Pistols tidigt 1978 och ebade ut i "New Wave". I dag är Vivienne Westwood en av de mest hyllade engelska modeskaparna, medan Malcolm McLaren jobbar inom reklambranschen i Los Angeles.

Stephen Fruitman

Antecknat

Etnologiskt seminarium om vård, sjukdom, medicin och hälsa

Intresset för forskning kring vård, hälsa och sjukdom har under senare år ökat inom svensk etnologi. Etnologer belyser i dag problemområden som exempelvis psykiatrins ut-

veckling, konstgjord befruktning, kulturella konstruktioner av faderskap med förlossningar som utgångspunkt, handikappomsorg, etnicitetsfrågor inom sjukvården, äldreomsorg och

vård i livets slutskede. Listan på enskilda ämnesområden skulle kunna göras längre.

I syfte att diskutera gemensamma nämnare samlades därför några etnologer till ett se-