

Ungdomskulturen och det Andra

Identitet, motstånd och etnicitet

AV OVE SERNHEDE

Populärkulturforskning har ibland liknats vid en seismograf, ett finkänsligt instrument som gör det möjligt att få syn på rörelser under samhällets yta. Ungdomskulturerna är kanske det tydligaste exemplet på denna metafor. I de expressiva ungdomskulturerna synliggörs samhälleliga motsättningar, konflikter och tendenser. Utgångspunkten är att de ungas produktion och reception av kultur befinner sig i ett sammansatt och spänningsfullt förhållande till samhälleliga villkor. Forskarens uppgift består då i att läsa av utvecklingstendenser i sin samtid genom de kulturella uttryck eller koder ungdomarna skapar och använder sig av.

En av anledningarna till det omfattande intresset för ungdomskultur, som under snart tio år varit ett av de mer expansiva och spännande forskningsfälten inom såväl samhällsvetenskap som humaniora, är dess fokus på den osäkrade identiteten i det senmoderna samhället. Det är en tematik som långtifrån enbart rör ungdomen men som av förklarliga skäl har en speciell aktualitet under denna livsfas.

Det är inte svårt att spåra hur olika faser av efterkrigstidens moderniseringsprocess avspeglats i ungdomskulturen. Vill vi periodisera kan det med en viss förenkling

kanske hävdas att 1950- och 1960-talens ungdomskulturer i främsta rummet tematiserade identitet i relation till *klass*. Raggar-, mods- och hippiekulturerna är möjliga att läsa och förstå mot bakgrund av förändrade klasskulturmönster i en tid då det svenska samhället, liksom större delen av Västeuropa, ömsade skinn och vardagslivet tog avgörande steg in i moderna livsformer. 1970- och 1980-talens ungdomskulturer kännetecknades på olika sätt av androgynitet. Musikstilarna glitterrock, punk och hårdrock och artister som David Bowie, Annie Lennox eller Michael Jackson, kom på ett nytt sätt att fokusera kategorin *kön*. I det moderna samhälle där det inte längre är självklart hur jag skall leva eller se ut som man respektive kvinna erbjuder ungdomskulturerna en såväl yttre som inre arena för bearbetning och experiment på detta område.

Det sena åttiotalets och det just påbörjade nittiotalets ungdomskultur ger naturligtvis fortsatt uttryck för klass- och könstematiken men det ter sig som om det med hip-hopkulturen och rap-musiken skett en fokusering av *etnicitet*. I USA, rap-musikens hemland, har en gren av hip-hopkulturen hävdats att rap är ett svart uttryck och att bara svarta har "rätt" att använda sig av detta. Mot denna "afro-centrism" har i USA och England andra grupper av svarta, "vita",

hispanics, och asiatiska invandrare hävdar att rap inte kan vara förbehållet afro-amerikaner bara för att musikformen har sitt ursprung i det svarta ghetton. Man har med rap-artisten Kid Frost hävdar att "Rap is not a black art form, it's an urban artform". Denna "ghetto-centrism" utgör i dag en växande gren av rap-musiken.

Trots de starka afro-amerikanska rötterna måste rap-musiken, bl.a. genom sina raffinerade collage och sin samplingsteknik, ses som ett multi-kulturellt, senmodernt estetiskt uttryck. Rap kännetecknas, som all afro-amerikansk baserad musik, av det s.k. "call and response" mönstret, dvs. en öppenhet för mottagarens reaktioner. Denna egenskap har på ett nytt sätt möjliggjort möten mellan musikaliska inslag från olika kulturer; i rap samsas TV-reklamsjingar, rock, egyptisk magdans, och afrikanska trummor. Tillsammans med dess innehållsliga teman har denna aspekt gjort rap till en musikalisk genre som på ett mångfasetterat sätt förmår ge uttryck för det identitetsarbete som det moderna, mångkulturella samhället kräver. "The Hip-hop nation" har en kultur med svarta rötter men dess invånare utgörs av en brokig etnisk blandning.

Rap och multi-etnicitet

Möjligen kan man tala om att det ur den unga, arga svarta rap-musiken, som själv gett sig epitetet "conscious-rap", växt fram en löst sammanfogad internationell multi-etnisk motkultur där de bärande elementen är hip-hopkulturens estetiska praxis (i musik, graffiti, språk, dans och kläder) och den afro-amerikanska befrielsekampens politiska historia.¹ Här betonas de multi-etniska potentialerna och här är det snarare så att en kategori som "blackness", dvs. "att vara svart", är på väg att förvandlas till en öppen

signifiant. Svart kultur tenderar att få en allt viktigare symbolisk funktion i den samhällskritik som nu allt tydligare växer fram hos den unga, etniskt differentierade underklassen runt om i väst. Vi kan se denna motkultur på gatorna i London, Birmingham, Paris och Amsterdam men också i Stockholm, Göteborg och Malmö finns ansatser.²

I England har enskilda artister som Apache Indian och grupper som Fun Da Mental under senare tid fått stor uppmärksamhet. De ser sig själva som talesmän för de etniskt blandade miljöer där de själva växt upp. Fun Da Mental består av två indier, en pakistancier och en västindier och kan ses som ett brittiskt-asiatiskt svar på Public Enemy. Propagandhi, en av gruppens medlemmar:

Listen man, there are gangs of young Indians and Pakistanis like us on the streets of Bradford, Birmingham, Manchester, everywhere, who refuse to put up with the shit our parents and grandparents have lived with for years. We want changes-big changes-and we want them now... but this group are not just speaking for Asians in Britain, we are speaking for all non-whites all over the world. Black people have been fucked over for centuries and it has to end.³

Fun Da Mental visar här och i låtar som "Wrath of the Black Man" hur de ser sig som svarta och hur de ser den svarta kulturen, med sina specifika historiska och politiska förutsättningar, som en mötesplats och inspirationskälla för alla förtryckta minoriteter.

Grupper som på detta sätt explicit identifierar sig med och ser sig som en förlängning av det svarta Amerika är inte så vanliga i Sverige, men de finns. Svenska massmedia har också börjat intressera sig för "den nya proteströrelse" som nu växer fram i de stora städernas multi-etniska förorter.⁴ Med en uppkäftig attityd, en rå, naken poesi och en gatans musik, lika provokativ som en gång punken, skapar grupper som Latin Kings och Infinite Mass (båda från Stockholm) en

Identifikationen med svart ghettokultur är ett sätt att ta avstånd från den dominerande medelklasskulturens prestationssträvanden och mansideal. Det handlar om, bl.a. med utgångspunkt i gangster-rap, att vara "cool", "bad" och "hard". Företrädare för rap-musiken i bilden ovan är instruktören John Singleton och rapparen Ice Cube från filmen Boyz N The Hood.

rap-musik som med förortsungdomens eget språk formulerar dess livsvillkor och samhällskritik.

I Göteborg finns också ett antal unga rap-grupper ute i stadens många förorter. Men de tre grabbarna i Tha Brigade, den mest kompetenta rap-gruppen, har varken invandrar- eller förortsbakgrund. De betraktar sig som "black albinos" och är något av ett kultband för den stora och unga rap-publi-

ken i stan. Deras förtrogenhet med den afro-amerikanska kulturen och det svarta Amerikas politiska historia gör att de t.ex. ser på gangster-rappens våldsromantik och misogyni med en kritisk distans.

När jag en lördagseftermiddag för en tid sedan steg av spårvagnen i centrala Göteborg stod det två killar och rappade på hållplatsen. Jag stannade till och eftersom jag tyckte att det lät som om "Stålmannen"

återkom flera gånger i deras rap gick jag fram och frågade vad de gillade hos honom. "Stålmannen, en whitey!", sa den ene under huvan på sin Ice Cube dekorerade munkjacka och tittade på sin kompis med förundrad min. "Vi står här och rappar om spårvagnen som inte kommer." De berättade att de varit inne i stan och köpt Tha Brigades nysläppta maxi-singel. Senare på kvällen skulle de se bandet "live" på en klubb i Göteborg. Någon vecka därefter träffade jag dessa två killar tillsammans med kompisar på fritidsgården i området där de bor. Med gester lånade från rap-videoschabloner talade de om skolan som "tvångsinstitution" samtidigt som de uttryckte sitt gillande för rappens kompromisslöst aggressiva hållning mot all frihetsinskränkande överhet. Allihop går i nian och har lyssnat på rap sedan fjärde klass. Med Malcolm X och Ice Cube som politiska respektive artistiska förebilder är deras identifikation med svart ghettokultur ett sätt att ta avstånd från den dominerande medelklasskulturens prestationssträvanden och mansideal. Här handlar det om, bl.a. med utgångspunkt i gangster-rap, att vara "cool", "bad" och "hard".

I USA och England går de unga, vita män som på detta sätt identifierar sig med svart kultur under beteckningen "wiggers".⁵ Genom att i sin vardagspraxis hävda att "blackness is a state of mind", dvs. att svartet inte i första hand har med hudfärg att göra, dekonstruerar de givna föreställningar och griper på ett handfast sätt in i den akademiska diskussion som sedan länge hävdar att kategorin ras är en social konstruktion.⁶

Att unga, vita grabbar lyssnar på och själva gör svart musik, att de klär sig som, går som, talar som svarta afro-amerikaner är inget nytt. Ända sedan jazzens expansion under tiden efter första världskriget har unga vita män för att vara "hip" och för att uttrycka motstånd och icke-konformitet knutit an till olika element i den svarta kulturen. Tidi-

gare utgjordes dessa "vita negrer" av mindre avantgardegrupperingar och subkulturer. Med hip-hopkulturens framväxt har denna exklusivitet brutits. Så även om vi betraktar den aktuella ungdomskulturens fokus på etnicitet som ett tecken i tiden är tematiken långt ifrån ny.⁷

Hot-jazz som kulturkritik

För den som ägnat den västerländska populärmusikens utveckling under 1900-talet mer än en förflugen tanke är relationen till svart musik förmodligen ett bekant tema. I princip alla vita ungdomliga subkulturer, med tillhörande rockmusikalisk genre, har också direkt eller indirekt tagit sin utgångspunkt i någon eller några aspekter av svart kultur. Nu är, som redan påpekats, detta vita beroende av det svarta inte något som hänför sig till efterkrigstiden. Redan med jazzens framväxt i New Orleans Storyville-kvarter under detta sekels första decennier var denna musiks attraktionskraft på unga vita påfallande. Kollektivt skapad på barer och bordeller förknippades den tidiga jazzens kanske i första hand med erotik, rus och extas. Men den bar också på konnotationer till undertryckt vrede och signalerade uppenbarligen ett hot om de forna slavernas vedergällning. Jazzens sexuellt frigjorda och hotfulla laddningar innebar naturligt nog att den framkallade oro och kritik från i första hand det "vita" samhällets officiella representanter.

Trots att grammofonskiveindustrin och dess distributionsnät vid denna tid var så segregerad att vita bara med stora ansträngningar kunde komma i kontakt med svart musik, utvecklade präster, lärare och kulturpersonligheter ett formligt korståg mot jazz för att på så sätt skydda framför allt det unga vita Amerika från denna "ociviliserade musik".⁸ Men jazzens attraktions-

kraft var starkare än den moraliska paniken. Under 1930 och 1940-talen kom jazz att alltmer utgöra grunden för tidens dans- och populärmusik. Musikindustrins övertagande innebar en utslätning som tvingade fram reaktioner från såväl musiker som från hängivna fans. Vissa ville gripa tillbaka på ursprunget för att via rötterna vitalisera musiken, andra svarade med musikaliska innovationer som inte lika lätt kunde tas över av musikindustrin.

I de första moderna formationer av ungdomliga subkulturer som i USA växer fram under 1920-talet kom också åberopandet av den "autentiska" hot-jazzen att utgöra en viktig beståndsdel.⁹ I dessa miljöer fanns en uttalad önskan om att kunna spela som de svarta. Den judiske klarinettisten Mezz Mezzrow och hans generationskamrater Eddie Condon och Hoagy Carmichael var de mest framträdande representanterna för de grupper av vita ungdomar som vid denna tid vände sig till svart musik. Mezzrows (1946/1953) inflytelserika och klassiska självbiografi *Dans till svart pipa*, som på 1940- och 1950-talen var den stora generationsromanen för den tidens jazzdiggande tonåringar runt om i väst, är en enda lång kärleksförklaring till svart kultur.¹⁰

Det var under sin tid på ett ungdomsfångelse som Mezzrow lärde sig uppskatta de svarta. "Jag inte bara älskade dom där färgade pojkar, jag var en av dom — jag kände mej stå närmare dom än de vita" ... "Jag skulle lära mig deras musik och spela den alla mina dagar. Jag skulle bli musiker, negermusiker och spela blues för hela världen som bara negrer kan. Hur i helsike det skulle gå till hade jag ingen aning om, det måste bara bli så." (Mezzrow 1946/1953 s. 25). Med rader som dessa kom Mezzrow att bli talesman för en allt större skara av unga vita män med svårigheter att finna sig tillrätta i en förstenad borgerlig kulturs otidsenliga konventioner. En förklaring till po-

pulariteten hos Mezzrows biografi var utan tvekan att man som tonåring här kunde frossa i fascinationen inför den förbjudna svarta musikkultur som närmast framstod som ett slutet brödraskap med mystiska droger, fri sexualitet, musikalisk extas och ett "snack som var en hemlig kod". Här fanns ett liv som de flesta osäkra och fumlande vita pubertetsungdomar bara kunde drömma och fantisera om. Unga vita jazzfantasters identifikation med de idealiserade föreställningarna om den svarte jazzmusikern hade sin motsvarighet i de litterära och konstnärliga kretsar som i Europa under mellankrigstiden utvecklade en fascination inför det "i mystik höljda" och "primitiva" Afrika.¹¹ I Sverige var Artur Lundkvist en exponent för denna riktning.

Lundkvist var delaktig i den tidens litterärt modernistiska uppror och befann sig på kollisionkurs med det svenska klassamhället. Han tog i sin kulturkritik utgångspunkt i ett åkallande av "mera ursprungliga drivkrafter" (Lundkvist 1983 s. 10). Dikterna från det sena 1920- och tidiga 1930-talet, då Lundkvist var strax över tjugo år, besjunger livet, kroppen, sexualiteten och utgör en "urladdning av affekter".¹² Lundkvist blåser liv i den kuvade och känslomässigt utarmade västerländska människan. Den expressiva svarta kulturen blir hos honom till en representation för motpolen till det trånga, oförlösta och efterblivna Sverige. När han skriver att "Vi måste lära oss de nya melodier-na" och närma oss "den eggande, stegrade livsrytmen" så låter han jazzen och Harlem bli symboler för mötet mellan inre mänsklig natur — vild urskog — och modern civilisation. Den genuina svarta hotjazzen blir den ultimata konstformen då den på ett unikt sätt förmår gestalta människan som en spjälkad varelse, dömd att existera i ett alienerat tillstånd; kluven mellan yttre tvång och inre behov. Med Lundkvists centrala position i svensk lyrik blev hans romantiseringar av

"negerns oförstådda livskänsla", "extatiska musik" och befriade sexualitet till ideal som också kom att sätta sin prägel på de subkulturella miljöer där jazz och lyrik under 1930-talet smälter samman och formar Sveriges första moderna ungdomliga subkulturer (Everling 1993).¹³

Be-bop, beat-generationen och den vite negern

Under första halvan av 1940-talet utvecklade unga svarta musiker i New York ett sätt att spela där en uttalad avsikt just var att skapa ett musikaliskt språk som skulle vara svårt för vita att härma och ta över.¹⁴ Dizzie Gillespie, Charlie Parker, Bud Powell och Max Roach var några musiker som med sin halsbrytande, nervigt intensiva och brutalt vackra storstadsmusik revolutionerade jazzen. Framväxten av be-bopen hade sin grund i ett sammansatt mönster av kulturella, sociala och politiska faktorer men kan inte förstås utan att också ses som en reaktion mot att svart musik under 1930- och 1940-talen "got ripped off" av vita. Bopen var en del i en större "rörelse" av svart självmedvetande som växt fram parallellt med att det andra världskriget lett till en ekonomisk boom som möjliggjort en höjning av levnadsstandarden för det svarta proletariet samtidigt som en ny svart medelklass såg dagens ljus.

Be-bopen var komplex och esoterisk, den bröt ny musikalisk mark men grep också tillbaka på den svarta musikens "enkla" ursprung, bluesen. Bop-musikerna spelade inte upp till dans och underhållning. De var inte ute efter att slå igenom kommersiellt, de trängde inte efter att bli accepterade av den stora vita publiken och det fanns i deras attityd en hållning som signalerade svart överlägsenhet. Den "coola", icke konformistiska livsstil som de utvecklade betrakta-

des som oamerikansk och framstod så hotfull att den kopplades ihop med kommunistisk infiltration.¹⁵ Svarta solglasögon, baskrar, bockskägg, heroin och kavajer med vadderade axlar var de yttre attributen.

Tidigt under 1950-talet stod det klart att detta svarta, sociala och kulturella avantgarde också utgjorde ett identifikationsobjekt för unga vita. I den "rebellism without a cause" som under femtiotalet chockade det amerikanska välfärdssamhället hade "the Beat Generation" och beatnikkulturen en viktig roll. Ovilliga att inrätta sig i den vita medelklassstillvaron vände sig författare och poeter som Jack Kerouac och Allen Ginsburg till bop och svart kultur. De utvecklade en beundran för "negern" som i många avseende liknar Mezzrows. I *På drift* skriver Kerouac:

En syrenfärgad afton gick jag med alla muskler ömmande längs ljusen vid 27:e och Welton i Denvers färgade delar och önskade att jag var en neger, kände att det bästa den vita världen gett mig inte hade nog extas för mig, inte nog liv, glädje, kickar, mörker, musik, inte nog natt.¹⁶

Hela det skikt av författare, poeter och underhållare som blev det unga, arga amerikans röster under senare hälften av femtiotalet stod alla i ett mer eller mindre intimt förhållande till bop och svart kultur. Lenny Bruce (1972) såg sig själv som en talande jazzartist med improvisation och anti-konformism som främsta kännetecken. Poeter som Lawrence Ferlinghetti och Kenneth Rexroth läste dikter till bopkomp på jazzklubbar.¹⁷

Men beat-generationen var inte bara fascinerad av den svarta musiken utan trollbands också av de innovationer som "the bop talk" innebar; gig, freak, goof, groove, wail är några språkliga nykonstruktioner som fortfarande lever kvar i dagens rockkultur. Med beat-generationen och beatniken kom också en vit liberal medelklassmytologi om det svarta Amerika att utvecklas. Under

Jazzen utövade alltifrån sin framväxt i New Orleans under 1900-talets första decennier en påfallande dragningskraft på unga vita. Dizzie Gillespie (bilden ovan), Charlie Parker, Bud Powell m.fl. tillhörde dem som under 1940-talet revolutionerade jazzen och försökte skapa ett musikaliskt språk som skulle vara svårt för vita att härma och ta över.

1960-talet fick denna en avgörande betydelse för många unga vitas engagemang i medborgarrättsrörelsen. Charles Keil (1966) menar att den radikala student- och anti-krigsrörelsen i USA hämtade viktig inspiration från den praxis i svart kultur där estetik och etik inte separeras från varandra utan är inflätade i och förutsätter varandra.

Vid sidan om den bohemiske beatniken växte vid samma tid ett annat fenomen fram,

hipstern. Till skillnad från beatniken befann sig hipstern inte i en "fantom"-relation till de svarta utan stod i ett mer direkt fysiskt förhållande till dem. Hipstern var, menar Norman Mailer, resultatet av att "the bohemian and juvenile delinquent came face-to-face with the Negro" (Mailer 1957/1961 s. 285). Mot bakgrund av den dominerande dubbelmoralen och den hycklande otidsenliga prydheten var det, argumenterar Mailer,

inte märkligt att "particular part of a generation was attracted to what the Negro had to offer". Beatniken klädde sig i paltor och romantiserade den trasproletära svarta egenomslösheten. Hipsterns förebild var den svarte hallickens stilmedvetna kostymer och iögonfallande hattar.¹⁸

Mailer menar i sin romantiserade bild av den svarte mannen att denne mer eller mindre lever i ett ständigt pågående krig: "... no Negro can sauter down a street with any real certainty that violence will not visit him on his walk."¹⁹ Detta liv, "on the edge", försätter honom i en existensiell situation där han tvingas ta till vara varje möjlig njutning. Det är detta från ångest och skuld befriade besittningstagande av livet som hipstern försöker tillskansa sig. "The hipster had absorbed the existentialist synopses of the Negro, and for practical purposes could be considered a white Negro" (Mailer 1957/1961 s. 285).

The blues had a baby and they named it rock'n'roll

Be-bop hade en stark dragningskraft i vissa miljöer, såväl svarta som vita, men den breda publiken "visste i många fall inte ens om att den existerade" (Jones 1974 s. 226). Denna undanskymda tillvarao var inte bara ett resultat av bopmusikernas självvalda utanförskap och de stora skivbolagens bristande tilltro till bopens kommersiella potential. Chapple och Garofalo (1980) menar också att bopmusikernas subversiva och hotfulla framtoning provocerade fram en systematiskt klappjakt från ordningsmakten som mer eller mindre tvingade bebopkulturen under jorden.

Det var inte heller bop utan rhythm-and-blues som kom att hamna i centrum för den populärmusikaliska utvecklingen under femtiotalet. Bopens estetik var modernis-

tisk. Rhythm-and-blues bar däremot på tydliga element av en förmodern estetik. Den hade liksom bopen sina förutsättningar i krigsårens ekonomiska och sociala förändringar. Det andra världskriget och de därpå följande årens ekonomiska utveckling innebar en folkomflyttning av svart arbetskraft från plantagearbete i södern till industriarbete i norr. De forna plantagearbetarna tog med sig sin countryblues till städerna, elektrifierade den och skapade på så sätt rhythm-and-blues. Det svarta industiarbetarproletariatet i Chicago och Detroit utvecklade en av de två grenar av rhythm-and-blues som kom att ligga till grund för rock'n'roll, 1950-talet stora populärmusikaliska innovation. Den andra grenen var den bluesbaserade mix av småbandsjazz och boogie-woogie som vid samma tid utvecklades i flera av USA:s stora städer. Även om rock'n'roll inte enbart är att betrakta som en vit version av rhythm-and-blues utan snarare måste ses som en hybrid med ursprung i flera olika genrar finns det ingen tvekan om den svarta musikens avgörande betydelse för rockens framväxt.²⁰

Historien om genombrottet för de vita artister som kom att utlösa lavinen rock'n'roll är historien om hur de gör svart rhythm-and-blues tillgänglig för en vit publik. Rockens starka beroende av svart musik, som i dag är uppenbart, var då på 1950-talet för den stora publiken inte lika tydligt. Musikindustrin gjorde allt för att tona ner relationen till svart kultur. Flera av rockens pionjärer, som Elvis Presley, Jerry Lee Lewis och Eddie Cochran hade sedan barnsben haft direktkontakt med de svartas musik. Carl Perkins, son till en lantarbetare, växte upp på en plantage i Tennessee:

We were just about the only it. I played with colored kids... Working in the cottonfields in the sun, music was the only escape. The colored people sang, and I'd join in, and that was colored rhythm and blues, got named rock'n'roll, got named that in

1956, but the same music was there before, and it was my music.²¹

De verkliga skaparna av den musik som Elvis korades till kung över; Little Richard, Fats Domino, Chuck Berry och andra svarta musiker fick, på samma sätt som Count Basie och Duke Ellington när Benny Goodman tjugo år tidigare blev "king of swing", i bästa fall nöja sig med små, perifera hertigdömen. Det kom att

Omslagsvinjett från den inflytelserika och klassiska självbiografin Dans till svart pipa (1946) av Mezz Mezzrow.

dröja ända till mitten av 1960-talet innan vita talade om rockens relation till svart musik, detta skedde i samband med "den andra brittiska invasionen", när grupper som Rolling Stones och Animals kom över till USA och berättade att deras idoler var Muddy Waters, Jimmy Reed och Bo Diddley.²² Namn som för den stora amerikanska tonårspubliken då i det närmaste var helt okända.²³

Modsen och den svarta kulturen

Modskulturen, som växte fram i London i början av 1960-talet, utvecklade en stark stilmedvetenhet. Denna "pure unadulterated style" hade bl.a. sin rot i en beundran för "the black urban look". Charlie Watts, som vid denna tid ingick i en av de londonmiljöer där denna subkultur växte fram, säger t.ex. "I always wanted to be a black New Yorker. You know, the sharpest one on the street" (Weinberg 1984 s. 159). Modsens stilmedvetenhet var ett magiskt försök att föra dem "closer to the Negro whose very metabolism seemed to have grown into that of the city" (Hebdige 1979 s. 89).

Modsen hade ett passionerat förhållande till svart musik. Band som Animals, Rolling

Stones, Yardbirds och Pretty Things betraktade sig inte som rock'n'roll-grupper. Mick Jagger säger t.ex. inför premiärspelningen på Marquee 1962 att "I hope they don't think we are a rock'n'roll outfit" (Hatch & Millward 1987 s. 100). Dessa gruppers repertoarer utgjordes till en början uteslutande av "covers" från svarta soul och blues artister. Det finns många berättelser från den här tiden som handlar om de

här musikernas strävan efter att fånga känslan hos och nå fram till det starka uttryck som kännetecknade de svarta originalen. Mick Jagger, Londons vite neger, var inte enbart influerad av Muddy Waters och de andra mästarnas sätt att sjunga, de berömda dansstegen snodde han från en soul brother, James Brown. Rod Stewart lyckades nästan låta mer Sam Cooke än Cooke själv och Eric Burdon identifierade sig så fullständigt med svart kultur att han bröt barriären mellan vitt och svart och begav sig över på andra sidan. Att ha "soul", dvs. att ha kontakt med den "livsnerv" man uppfattade som den svarta kulturens etos var den underliggande innebörden i modskulturen och Hebdige (1982 s. 94) menar att modsen var "the first all White British Negro".²⁴

Den svarta musikens utmanande sensualism och kroppslighet fick också en framträdande roll. En tidig kommentator menar att kärnan i Rolling Stones musik var att de just förmådde plocka fram och gestalta "the erotic narcissism of the blues" (Beckett 1968). De gjorde dessutom detta på ett sätt som innebar att de, tillsammans med de andra banden i sextiotalets "beatboom", bidrog till att förändra existerande konventioner och därigenom bidra till att möjliggöra ett nytt förhållningssätt till kropp

och kön i engelskt vardagsliv. Hos grupper som Rolling Stones blev musiken, soundet och scenframträdandet till en helhet som akustiskt och visuellt gav uttryck för en erotisk kropp i rörelse. Denna förmåga att via musiken artikulera krav på frigörelse och sexuella begär gjorde vit rhythm-and-blues till en viktig beståndsdel i 1960-talets omvälvande kulturradikalism. Det unga, kulturella avantgardet i London vårdade sin mytologiserade relation till det svarta Amerika och underlät aldrig att påtala att inspirationen till kritiken av traditionernas kvävande makt vad gäller kropp och kön i stor utsträckning hade sin rot i svart kultur.

Av samma anledning som svarta amerikanska musiker, författare och konstnärer under 1930-, 1940- och 1950-talen sökte sig till Paris tog sig Jimi Hendrix till England för att slå igenom som rockgitarrist. Han var långt ifrån omedveten om de företällningar som odlades om den svarte mannen bland inflytelserika grupperingar i Europa. Hendrix byggde rent av en del av sin image på dessa. Eric Clapton menar också att bakgrunden till Hendrix braksuccé inte bara hade att göra med hans otroliga gitarrspel. "English people have a very big thing toward a spade. They really love that magic thing, that sexual thing. They all fall for that sort of thing."²⁵

De engelska rhythm-and-blues-gruppernas buttra och avståndstagande image på skivkonvolut, där de ofta fotograferats i en mörk gränd, hade till del sin grund i en fascination inför svart ghettomusik. Imagen med den arrogant hotfulla uppsynen och den "coola" uppställningen blev något av en visuell prototyp för upprorisk ungdom ända fram till punken. Dessa bilder gav, tillsammans med den "råa" och "vilda" musiken, konnotationer till de svarta innerstäder som under dessa år upplevde sina "heta somrar" av upplopp.²⁶ Relationen mellan svart musik, de svartas politiska kamp och modskul-

turen spelade också en roll för framväxten av det breda politiska engagemanget bland ungdomar i Sverige under 1960-talet. Det musikaliska språk som kom till uttryck hos Muddy Waters, Otis Redding och Aretha Franklin talade om utanförskap, diskriminering och krav på "Respect". Blues- och soul-musiken representerade därigenom en viktig "kulturell" aspekt av det motstånd mot USA-imperialismen som artikulerades i politiska analyser av Bobby Seale, Stokley Carmichael och Angela Davies.

Rudeboys och skinheads

En ungdomsgrupp som i dag minst av allt förknippas med influenser från afro-amerikansk kultur är skinheads. Faktum är dock att skinheadskulturen vid sin framväxt i London under slutet av 1960-talet på flera punkter kom att orientera sig efter förebilder från en annan gren av afro-amerikansk kultur. Om modsen under första halvan av sextiotalet lät sig inspireras av mytologiserade föreställningar om svart, nordamerikansk storstadskultur kom skinheads att söka förebilder på ort och ställe via närheten till den afro-karibiska kultur som genom invandring etablerat sig i England.

Med 1950- och 1960-talens inflyttning från de forna västindiska kolonierna, framför allt från Jamaica, följde också en macho-betonad subkultur, "the Rude Boys." I områden som Trenchtown, Kingstons fattiga slumkvarter, hade denna överdrivet tuffa och av gangsterromantik indränkta subkultur utvecklats under 1950-talet. Rude boy-kulturen kan ses som ett kompensatoriskt uttryck för, och därmed en imaginär lösning på, den hopplöshet som var kännetecknade för situationen i t.ex. Trenchtown.²⁷ En rudeboy var trots arbetslöshet och fattigdom "cool", tuff och macho.

I London blev "the rude boys" en inspi-

Jimi Hendrix var långtifrån omedveten om de föreställningar som odlades om den svarte mannen i Europa. Han byggde rent av en del av sin image på dessa. Bild från "Neuport 69", Devonshire Downs, California, 22 juni 1969.

rationskälla för unga, vita killar som växt upp i arbetarklassområden där arbetslöshet och social deklassering urholkat den traditionella arbetarklasskulturen. Med dessa unga vita mäns begränsade ekonomiska och kulturella kapital var det för dem lika omöjligt att anamma den hedonistiska konsumtionskulturen som att bejaka "finkulturen". Skinheadsens närmast stachanovitiska outfit har i första hand sett som försök att på ett symboliskt plan återskapa den historiskt förlorade arbetaridentiteten och klasskulturen i dessa gamla arbetarområden. Men skinheadskulturen var också ett försök att på magisk väg sätta stopp för den åderlåtning som den traditionella mansrollen var utsatt för vid denna tid.

Vid mitten av 1960-talet ingår de grupper av unga, som senare kommer att skapa den stil som blev skinheadskulturens, en "allians" med "the Rude Boys". Skinheadsens "cropped hair", grovarbetarkängor, byxor "at half-mast" och hängslen är en "reworking of Jamaican rudeboy fashion" (Marks 1990 s. 108). Det som troligen betydde mest i kontakten mellan de två grupperna var ändå musiken. Rudeboys lyssnade och dansade till ska-musik, en up-tempo föregångare till reggae, som utvecklats på Jamaica. För skinsen kom ska-musiken att förkroppsliga en primitiv, erotiskt laddad och exklusiv svart musik som de var mer eller mindre ensamma om att lyssna på. "BBC never played ska, or any other Caribbean music, and mainstream record shops rarely stored the records, so it remained an underground taste" (Mark 1990 s. 106). Med hjälp av rudeboy-kulturens klädkoder, musik och språkliga jargonger utvecklade skinheads en egen subkultur som på ett imaginärt plan "löste in" den hotade manliga arbetaridentiteten.

Alliansen mellan rudeboys och skins var skör och kom i början av 1970-talet att förbytas i öppet krig dem emellan. Orsakerna

till detta står att finna i såväl skinheadskulturens med tiden allt rigidare föreställning om den traditionella vita arbetarklass man mytologiserade. Den västindiska invandrarkulturen i England utvecklades också mot ett allt starkare engagemang för rastafari och kom därigenom att betona de svartas historia och drömmen om ett återvändande till Afrika. I denna artikulering av svart etnicitet kom de grupper av vita som tidigare varit attraherade av den karibiska musiken att stötas bort. "Reggae soon turned into deeper and darker rhythms inside Britains black communities, the skins prematurely stranded with their voiceless white rage" (Chambers 1985 s. 141). Några år senare var det andra grupperingar av vita ungdomar som just attraherades av reggaens utmanande svarthet.

Punk och "vit" etnicitet

Den vedertagna uppfattningen om punken är att den på ett artikulerat såväl som på ett symboliskt plan uttryckte och kommenterade den kris som på alla områden paralyserade det engelska samhället under andra halvan av sjuttioalet. Punkarnas tomma, hungliga blickar och den närmast psykotiska klädgrammatiken åskådliggjorde det främlingskap, den desperation och apati som dolde sig under samhällets yta och i människornas inre. Punken fokuserade de brott-tytor denna kris skapat och punkaren blev närmast till arketyper för den moderna storstadsmänniskan, dömd till alienation och hemlöshet. Punken såg fragmenteringen och upplösningen i det moderna samhället rakt i vitögat, den odlade inga visioner och hade ingen utopi utan eftersträvade närmast kaos och sammanbrott. Via sin situationistiskt inspirerade estetiska och samhälleligt-politiska praktik agerade punken ut desperationen och rotlösheten i det

moderna samhället, "No future!"²⁸ Med en notoriskt kompromisslöshet arbetade den systematiskt på att bryta upp givna mönster, betydelser och meningsstrukturer.

Nihilismen till trots fans det i punken också andra sidor. De unga svarta i Brixton och andra immigrant-områden, beväpnade med rastafarianismens visioner och drömmar om en annan framtid, blev till punkens förebilder.²⁹ Här fann sig de unga inte i missförhållanden och förödmjukelser utan visade upp en beredskap till militanta aktioner. Efter de stora gatustriderna mellan polis och karibiska invandrargrupper i samband med Notting Hill Carnival i London 1976 gjorde The Clash, som också spelade på karnevalen, sin skivdebut med singeln *White Riot*. Denna visar tydligt på en "avund" gentemot den västindiska immigrantkulturen.³⁰ Punken kom på detta sätt att förebåda de omfattande uppror som skakade Englands större städer sommaren 1981. För första gången gick här svarta och vita ungdomar ut och gjorde gemensam sak mot polistrakasserier, fattigdom, arbetslöshet och utslagning. I dessa aktioner kom motståndsstrategier och kommunikationsmönster med rötterna i den lokala, svarta kulturen att inta en framträdande roll (Gilroy 1982).

Punken var via en komplex och osynlig etnisk dialektik knuten till den svarta kulturen i England. Det var t.ex. punken som via Rock Against Racism förde ut reggaen till den riktigt stora publiken. Det fanns också hos punkarna konnotationer till Afrika och dess urbefolkning via initiationsritsliknande märkningar av kroppen, smycken i näsor och öron, nålar genom kinden, slavsymboler som kedjor runt hals och armar. Men punken startade inte med det för andra

subkulturer typiska övertagandet av ett existerande svart musikaliskt uttryck. Trots detta stod punkmusiken i ett starkt beroende till den svarta musik som vid denna tid utgjorde de västindiska invandrargruppernas musik, nämligen reggaen.

Punkbandens amfetamin-kickade, vettlöst maniska frenesi och spastiskt, robotlika framtoning, deras överstyrda "oljud" och raka, på varje taktslag markerade rytm var lika stötande och främmande i förhållande till schlagermusiken och mainstreamrocken som den "ganja-coola", basgitarrbaserade reggaens religiöst-mytiska texter och rytmiskt "aviga" musik. När Dick Hebdige (1979) betraktar punken som "white ethnicity" innebär detta för musikens del att han ser den som den inverterade framträdelseformen av reggaen. Punken integrerade reggaen som en "närvarande frånvaro", punkens musikaliska språk är otänkbart utan reggaen. Rastafarianismens och reggaens kompromisslösa insisterande på svart etnicitet var så starkt att unga vita med rebelliska ideal inte kunde undgå att sugas in i dess kraftfält genom att skapa en spegelvänd vit motsvarighet.

Reggaens och rastafarins avgränsade och artikulerade "blackness" gjorde den västindiska immigrantkulturen till en främmande och hotfull kropp i det engelska samhället. Denna "främmande" kom snart att utgöra en stark attraktionskraft på punken och stora delar växer också över i en öppen identifikation med den svarta kulturen. "Punks are niggers" säger t.ex. Richard Hell.³¹ I Sverige är gruppen Stockholm Negrer, som bl.a. gav ut singeln "Jag är en vit neger", det främsta exemplet på denna direkta identifikation.³²

Svart kultur som det Andra

Denna selektiva historiska exposé över delar av 1900-talets populär- och ungdomskulturn historia har belyst några sidor av den fascinationskraft de afro-amerikanska kulturerna utövat och fortfarande utövar. Vi har sett hur svart kultur via musik, dans, klädstilar, språkliga jargonger och umgängesformer tillhandahållit symboliska uttryck som blivit till utgångspunkt för skapande av kulturer och identiteter hos olika grupper av framför allt unga vita män.

Som en följd av att sociala villkor och kulturella orienteringsmönster under de senaste femtio åren befunnit sig i ständig och accelererad omvandling har det inte på samma sätt som tidigare varit självklart eller möjligt för de uppväxande generationerna i det moderna samhället att identifiera sig med sina föräldrar eller att överta deras kultur. Ett av detta samhälles mest påtagliga kännetecken har just varit de skarvar och motsättningar som uppstått mellan generationerna. Kategorin "ungdom" har också under tiden efter det andra världskriget i det närmaste kommit att ses som synonym med social förändring.³³

Den kultursociologiskt orienterade forskning som intresserat sig för den dragningskraft som svart kultur utövat och fortfarande utövar på vit ungdom har bl.a. pekat på identitetsarbetets förändrade villkor i det moderna samhället.³⁴ Ungdomskulturerna har såväl på ett medvetet, artikulert som på ett symboliskt plan utmanat de dominerande livsmönstren, och där har den svarta kulturen representerat ett lockande "otherness" på estetikens, politikens och sexualitetens områden. Svart kultur är nu inte det enda exemplet på vitas fascination inför det Andra. En motsvarande "exotism" kan spåras i intresset för t.ex. indiankultur eller Orienten.³⁵

Det är inte svårt att förstå att de svarta

musikkulturer som så öppet och direkt tematiserar frågor om kön, sexualitet och erotik framstår som intressanta för ungdomar som befinner sig mitt upp i adolescensens arbete med att utpröva sexuell identitet och hitta vuxna könsroller. Musiken har också intagit en särställning för västvärldens ungdom, den har utgjort och är alltjämt axeln runt vilken de moderna ungdomskulturerna roterar.³⁶ Gång efter annan har den afro-amerikanska musikens energi och direkthet, dess sensualism och förmåga att involvera, dess vokala tekniker och dess expressiva scenframträdanden fungerat som inspiration för vita ungdomar när de skapat egna musikaliska stilar. Men den afro-amerikanska musiken har inte bara varit betydelsefull för ungdomliga subkulturer utan också utgjort en viktig grund för den breda populärmusik som under detta sekel dominerat dansgolven i USA och Västeuropa. Genom sin rytmiska vitalitet och expressivitet har svart musik revolutionerat dansen och därmed bidragit till att förändra vårt förhållande till kroppen och sexualiteten. Kanske kan man rentav hävda att den traditionella, borgerliga kulturens hegemoni undergrävts genom att svart kultur på detta sätt införlivats i den moderna vardagskulturen.

I ungdomskulturens historia finns ett starkt inslag av etnisk korsbefruktnings, av möten mellan olika kulturer. Aldrig har detta stått klarare än i dagens musik, klädmode, dans osv. Den etniska dialektik som varit avgörande för populär- och ungdomskulturens utveckling är också en del av den kulturella friställnings- eller moderniseringsprocess som framför allt under 1900-talets senare decennier påtagligt förändrat vardagslivets orienteringsmönster.

Nyrrasism och synkretism

Sedan några år tillbaka har vi runt om i Europa, såväl som i Sverige, kunnat skönja

Rastafarianismens och reggaens kompromisslösa insisterande på svart etnicitet var så starkt att unga vita med rebelliska ideal inte kunde undgå att sugas in i dess krafffällt genom att skapa en spegelvänd vit motsvarighet. Bob Marley var rastafarins första stora stjärna. Han dog 1981.

nya oroväckande tendenser. Även om gamla tiders rasbiologiskt grundade rasism i dag inte omfattas av andra än de marginella grupper som odlar gyttebruna drömmar om den ariska rasens historiska mission är det ändå, som t.ex. Stefan Jonsson (1993) gör, relevant att tala om rasism i nittiotalets Sverige. Men det är en ny typ av rasism som är så mycket svårare att bemöta eftersom den inte handlar om överlägsna och underlägsna raser. Nyrasismen talar inte om absoluta bio-

logiska utan om kulturella skillnader och den gör det i en bedräglig språkdräkt. Den nya rasismen hävdar inte att olika kulturer har olika värde, men att de *är olika* och att de bör förbli så. Det är när kulturer kommer för nära varandra eller blandas som problem, motsättningar och konflikter uppstår, identiteten osäkras, individer förlorar fotfästet och normlösheten breder ut sig. Nyrasismens ideologiska fundament utgörs av en kulturförståelse där varje kultur betraktas

som en avgränsbar, självtillräcklig och naturlig helhet. Om denna kulturförståelse har det rätt ett brett samförstånd. Umeåsociologen Carl-Henrik Schirup (1992) har t.ex. visat hur denna etniska absolutism också kommit till uttryck i invandrarverkets administrativa praxis för bidragsgivning.

I den forna kolonialmakten Storbritannien har samhällsforskare utvecklat en omfattande kritik mot nyrasimen. Bl.a. har man genom att visa på vad som i dag händer med vardagslivet i alla moderna industriländer hävdat att det inte existerar några absoluta gränser mellan olika kulturer samt att de trösklar den nya rasismen hävdar inte får överskridas oftast inte finns.³⁷ Man har tillbakavisat hela föreställningen om rena, absoluta etniska identiteter genom att visa att det i vissa moderna storstädernas multi-etniska områden i dag, parallellt med en tilltagande rasism i andra områden, växer fram något de betecknar som "syncretic cultures" (Gilroy 1987, Jones 1988, Hewitt 1987, Røgilds 1988), dvs. kulturer som inte utvecklas längs absoluta etniska gränsdragningar utan i ett komplext, dynamiskt mönster av sammansmältning.

I Sverige finns också forskare som tagit intryck av denna engelska diskussion. Sociologen Aleksandra Ålund hävdar att förståelsen av kultur och identitet i det moderna samhället kräver ett mångfasetterat perspektiv som också innefattar en förståelse av populärkulturen och dess roll, och här har, menar hon, den svarta kulturen en särställning. I de "life rhythms that penetrates society from below" har "the significance of black society and culture (and their inspiration) been overlooked-in Britain as well as the rest of Europe" (Ålund 1991 s. 90). Etnologen Billy Ehn ställer utifrån sin forskning i Botkyrka frågan om det är möjligt att här spåra uttryck för de "transkulturella bricolages" som synkretismen innebär. Han pekar på att det i de ungdomsgrupper

han haft kontakt med är möjligt att se framväxten av kulturellt "neutrala" arenor där just ungdomskulturens symboler och kommunikationsmönster utgör en viktig aspekt av den sociala interaktionen. Han talar om "interethnic relations and mixed groups of friends, based not only on personal sympathies and similarities, but also on a general wish to abandon established categories of ethnic and cultural identities — at least temporarily" (Ehn 1992 s. 143). I Danmark håller kultursociologen Flemming Røgilds som bäst på att sammanställa och analysera sin, utifrån detta perspektiv högtintressanta, forskning om kulturmöten mellan unga danskar och invandrare i Köpenhamn (Røgilds 1993). Förekomsten av orena hybridkulturer och synkretistiska mönster av sammansmältning utmanar fundamentet för föreställningarna om nödvändigheten av att identiteter och kulturer inte får blandas utan måste vara "rena". De ungdomliga subkulturerna är, som jag visat i min historiska exposé, också möjliga att betrakta som transkulturella bricolage.

Ungdomskultur, etnisk blandning och adolescens

Som en sida av de nyrasistiska tendenserna har det under senare tid i massmedia förts en stundtals infekterad diskussion om invandrarfientlighet och rasism hos dagens unga. Med utgångspunkt i den öppna fientlighet som hakkorsprydda, nationalistiskt orienterade skinheads riktat mot invandrarförläggningar och anti-rasism manifestationer har media på ett ibland svepande sätt gjort gällande att ungdomar och ungdomskulturen i sin helhet i dag skulle vara "fientligt inställd till för oss främmande etniska grupperingar". Tendenserna till ökad främlingsfientlighet måste naturligtvis analyseras och förstås utifrån en flerskiktad förklaringsmodell där

historiska, kulturella, ekonomiska, sociala och psykologiska faktorer samverkar.

Vad som ibland, på ett oroväckande sätt, i denna debatt framskymtar som en underliggande tankefigur är vad som brukar betraktas som "rädslan för det främmande", en rädsla som man menar skulle vara ett "uttryck för den mänskliga naturen".³⁸ Den yttersta konsekvensen av en sådan föreställning är att vi tvingas abdikera för rasismen; den går inte att göra något åt då den är en del av vår natur. Vi är alltså enligt detta sätt att se tvingade att acceptera ett samhälle där distansering till och diskriminering gentemot det som är annorlunda utgör ett ofrånkomligt inslag.

Det är inte min avsikt att tona ner eller vifta bort det allvarliga och oroande i dessa massmedialt exponerade företeelser och tendenser till ökad aversion mot och rädsla inför "det främmande". Men jag menar att det också är viktigt att visa på förekomsten av motsatta tendenser. Just i ungdomskulturen finns det en nyfikenhet och en fascination inför det som avviker från den egna kulturens mönster. Denna artikel vill utifrån ett historiskt perspektiv åskådliggöra hur en av ungdomskulturens huvudfårar visar prov på öppenhet inför svart kultur och därigenom placera föreställningarna om den "mänskliga naturens" främlingsrädsla och de svepande påståendena om ungdomskulturen som offer för rasistiska manipulationer i ett nytt ljus.

Den översikt av den vita ungdomskulturens relation till svart kultur jag här pekar på innebär inte att de individer som ingår i de olika ungdomskulturena därigenom skulle vara immuna mot eller befriade från rasism, naturligtvis inte — människan är en långt mycket mer sammansatt och motsägelsefull

varelse för att så enkla samband skulle vara möjliga att fastställa. Däremot indikerar min översikt att det under ytan på debatten om rasism och ungdomskultur döljer sig en större komplexitet än vad media vanligtvis ger uttryck för.

Den ibland exotiserade bild av de svarta musikkulturerna vi kan spåra i de ungdomliga subkulturerna har sin rot i projektioner av de ungas begär efter kontakt med en mer "ursprunglig och naturlig" livsform som i sin "främmande" står i motsättning till det av instrumentellt förnuft genomsyrade västerländska samhället.³⁹ Denna längtan, som kommer till uttryck i subkulturernas olika stilelement och alternativa livsformer, rymmer en kultur- och civilisationskritik som vi har all anledning att ta på allvar.

Det är ingen tillfällighet att det är i adolescensen vi kan se de tydligaste uttrycken för fascinationen inför "det främmande". Under denna livsfas utgör det Andra en lockelse med resonansbotten i behovet av uppbrott och frigörelse från föräldrakulturen, i behovet av individuering och egen identitet. Men det omvända gäller också, främlingsfientligheten kan utifrån samma förståelsehorisont betraktas som uttryck för den accentuerade frustrationen inför krav på utveckling som aktualiseras och får starka uttryck i den adolescenta psykologins ambivalens och osäkerhet. Främlingsfientlighet och xenofobi bär drag av en regressiv livsstrategi som ytterst söker trygghet i det icke-differentierade och det redan kända. Mytologiseringen av vikingen, den svenska nationen och dess hjältekungar bär på en längtan efter ett "rent" ursprung och en homogen kultur som erbjuder trygghet och innebär en tydlig avgränsning mellan oss och "det främmande".

Det moderna samhället skapar osäkerhet och otrygghet genom att bryta ner kulturella och sociala mönster. Men samma samhälle erbjuder samtidigt möjligheter att överskrida inskränkande och rigida kulturella och sociala gränser. Mediernas fokus på de regressiva rörelser och tendenser som förskansar sig i rigida identitetsmönster och blåser liv i föreställningar om historiskt förloade gemenskaper får inte göra oss blinda för de dynamiska sidor av ungdomsscenen som rymmer hoppingivande tendenser.

Noter

¹ Stephens (1992) "The oppositional critique of "conscious rap" — an artform rooted in the discourse of "black liberation" — is being adapted by an increasingly multi-ethnic subculture in order to develop "imagined communities" that transcend racial and national boundaries." Stephens ser dessa nya kulturmönster med rötter i en Afro-amerikansk befrielsediskurs som en på gatan framväxt post-modern version av den kritiska teorin. Han betraktar denna diskurs som "double-voiced". "It arises from the collision between parallel discursive universes." "Multiracial participants" använder denna "dialogiska diskurs" (Bakthin) i en "call and response" process där gränserna för vad som är ras och etnisk identitet dekonstrueras och omdefinieras. För liknande resonemang se Gilroy (1993).

² Som en motpol till denna multi-etnicitet har det i England och på kontinenten, likväl som hos oss, växt fram grupper vilka från nyrasistiska och nationalistiska utgångspunkter hävdar den etniska absolutismens principer. I Sverige utgör Ultima Thule den mest uppmärksammade gruppen inom denna tendens.

³ *New Musical Express*, 1 May 1993.

⁴ Se t.ex. Jonas Hållén "Där cool rimmar på pistol" i *Z* nr 9/10 (november 1993—februari 1994).

⁵ En "wigger" är en "white nigger" och om detta som aktuellt kulturfenomen i USA se t.ex. Ledbetter (1992).

⁶ Den brittiske sociologen Stuart Hall (1988/1992 s. 254) menar t.ex. att "Black is essentially a political and culturally constructed category." Se t.ex. också Jonsson (1993), Gilroy (1982, 1987) eller Lawrence (1982). Young Black Teenagers, en vit rap-grupp

från New York, menar på sin debut CD *Young Black Teenagers* (MCAD 10031) att de är "proud to be black" och att "blackness is a state of mind".

⁷ Denna artikel begränsar sig till att diskutera unga, vita mäns fascination inför svart kultur, framför allt musik. Med ungdomskultur avses i denna text i första hand de manligt dominerade kulturer som utgjort ett centralt inslag på ungdomsscenen under hela efterkrigstiden. De av exotism färgade föreställningar om svart kultur, vilka i stor utsträckning varit och är förhärskande bland de ungdomsgrupper denna text behandlar, kan ses som representationer för den motsättning mellan det civiliserade och det vilda som varit en del av den etno-centriska diskurs där allt icke-europeiskt betraktats som primitivt men samtidigt omgivits av ett romantiskt skimmer. Den "negervurm" som kommer till uttryck i subkulturerna bär på uppenbara element av längtan efter kontakt med en "ursprunglig essens" i konflikt med de rådande samhällsvillkoren.

⁸ Ända fram till 1960-talet var den svarta musiken i princip helt segregerad från det vita samhället. "The black music business existed as a separat and unequal counterpart to the white controlled major record labels /.../ Black records were sold in black record stores located in the ghettos, and jukeboxes were similarly segregated." Chapple & Garofalo (1980 s. 233). Svart musik gick under beteckningen "race records".

⁹ Se t.ex. Leonard (1962).

¹⁰ Condon (1947/1988) och Carmichael (1946) är också självbiografier. För ytterligare läsning om Hoagy Carmichael, se Hewitt (1983).

¹¹ Jfr Pieterse (1992) eller McCulloch (1983) om "l'art nègre".

¹² Det gäller framför allt diktsamlingarna *Svart stad* (Stockholm 1930), *Vit man* (Stockholm 1932) och antologin *Fem unga* (Stockholm 1929). Ulf Olsson (1990) menar att de flitigt förekommande orden "jazz" och "neger" i dessa tidiga dikter inte skall förstås som konkreta fenomen utan snarare måste ses som bärare av abstrakta kvaliteer med vars hjälp Lundkvist skriver in sitt "eget begär efter ursprung". För vidare diskussion om Lundkvist och jazzen se t.ex. Adolfsson (1991).

¹³ Naturligtvis möttes jazzen också i Sverige av en rasande kritik, se t.ex. Frykman (1988). För ett av de i dag mer kuriosa uttrycken se Walles (1946).

¹⁴ Wellburn (1972 s. 127) menar att all utveckling av svart musik "is really the black musicians continual response to cultural subterfuge by whites".

¹⁵ Jfr Kofsky (1970). Cosgrove (1989) ger intressanta perspektiv på be-bopens rötter och förutsättningar

- i den svarta ghettokulturens motståndsstrategier under 1930- och 1940-talen.
- ¹⁶ Referenser till bop, svart historia och kultur finns lite var stans i Kerouacs produktion. Se t.ex. "The Beginning of Bop" i tidskriften *Escapade* april 1957 eller hyllningen till Charlie Parker i *Mexico City Blues* (New York. Groove Press 1959). Den sistnämnda boken inleds med ett längre avsnitt där Kerouac redogör för hur han ser på sin egen diktargärning, nämligen som en improviserande poet i ett bluesjam.
 - ¹⁷ Se t.ex. LP:n med Ferlinghetti & Rexroth *Poetry Readings in the Cellar*, Fantasy (1957).
 - ¹⁸ För diskussion om bakgrunden till beat- och hipsterstilarna se Goldman (1974).
 - ¹⁹ Ned Polsky (1961) är en av de som reagerade på Mailers stereotypifiering av den svarte mannen som "the black macho", Polsky, liksom Wallace (1990), Hooks (1992) m.fl., hävdar att Mailer utifrån sina vita medelklass behov uppfunnit denna bild av den svarte mannen.
 - ²⁰ Olika forskare betonar olika starkt den svarta musikens betydelse. Gillett (1970), Hatch & Millward (1987), Chambers (1985), Chapple & Garofalo (1980; 1989), Frith (1978; 1983), och Jones (1969; 1974) är några framträdande författare som alla ger rhythm-and-blues en avgörande betydelse för utvecklingen av rockmusiken utan att för den skull reducera betydelsen från andra musikaliska stilar och genrer. Perry (1988 s. 66) ser tydligt den svarta musikens betydelse och är medveten om att de svarta aldrig fått varken "money or acclaim for their talents"... "But to jump from that fact to the conclusion that the story of American music is the story of "original" black music and "derivative" white imitations is too far a leap". Perry betonar med större kraft än de flesta här angivna författarna att det inte enbart handlar om att vita artister tar över eller imiterar utan att de vita som vänder sig till svart musik för att hitta musikaliska uttryck också alltid lägger till något eget.
 - ²¹ Chapple & Garofalo (1980) Elvis Presley berättar i princip samma historia, se Hatch and Millward (1987 s. 123).
 - ²² Jfr Jefferson (1970) som ger en historisk dimension åt 1960-talets beat-boom och den s.k. "andra brittiska invasionen" av Nordamerika. "Far from breaking ground, these groups were the inheritors of a tradition that began in England with the eighteenth century, when 'Negro songs' were first performed on the concert stage. In 1866 a black minstrel troupe visited London, and the local street-singers began to blacken their faces; English music-hall stars were soon crossing the Atlantic to popularize black-inspired American songs with white audiences."
 - ²³ Medlemmarna i Rolling Stones och Animals blev förvånade över att deras förebilder var så obekanta för den vita amerikanska ungdomen. Än mer ofattbart var det när de träffade sina husgudar och fann dem arbetslösa och utan skivkontrakt. Keith Richards berättar i Hatch & Millward (1987) om hur stum han och de andra i Stones blev när de kom till Chicago 1965 och träffade Muddy Waters som i brist på musikjobb arbetade som målare när skivbolaget Chess renoverade sina lokaler. För många bluesmän blev uppmärksamheten via de engelska rhythm-and-blues-grupperna lyckosam. Muddy Waters om Mick Jagger: "He took my music, but he gave me my name."
 - ²⁴ Chambers (1985 s. 147) "To whites... the word soul conjures up a powerful black mystique, a potential cultural 'other' compounded of physical and metaphysical associations."
 - ²⁵ *Rolling Stone* nr 3 1969.
 - ²⁶ Men det fanns också många direkta kopplingar. Rolling Stones gör t.ex. *Street Fighting Man* på samma ackord och med uppenbara konnotationer till Martha Reeves *Dancin' in the Street*. En sång som förbjöds vid vissa radiostationer i USA därför att den användes av unga svarta i upproren och därmed ansågs uppmana till "riots in the streets".
 - ²⁷ Se t.ex. Langagergaard & deCros Dich (1981), Jones (1988). Filmen *The Harder They Come* av Perry Henzel (1970) med Jimmy Cliff i huvudrollen handlar också om rudeboykulturen på Jamaica.
 - ²⁸ För punkens koppling till dada, surrealism och situationism se Marcus (1987), Hebdige (1979), Chambers (1985).
 - ²⁹ The Clash visade under hela sin karriär på skivkonvolut, kläder, filmer osv. sin solidaritet och samhörighet med inte bara den svarta kulturen i England utan också tredje världens befrielseströrelser. Lull (1987) för en diskussion om The Clashes betydelse som inspiration för ungas motstånd och kamp mot militära myndigheter, imperialism, rasism osv.
 - ³⁰ *White Riot*, The Clash 1976, "Black people got a lot of problem/but they don't mind throwing a brick"... "White people doing just what they are told". The Clash representerar punkens huvudfärd, men punken var politiskt opålitlig och motsägelsefull. Det fanns maktlösa och destruktiva punkgrupperingar där frustrationen ledde dem till den organiserade rasismen.
 - ³¹ *New Musical Express*, okt. 29, 1977.

Big Youth, en företrädare för "the Rude Boys". Illustration ur S. Davis & P. Simon, Reggae Bloodlines. In Search of the Music and Culture of Jamaica (1979).

- ³² Hewitt (1986) och Jones (1988) visar i sin forskning på hur svart kultur tas upp av "vanliga" vita ungdomar (icke punkare) med avseende på språkutveckling, identitetsarbete, ungdomskultur och vardaglig interaktion i områden där den västindiska kulturen och rastafarianism utgör ett starkt inslag.
- ³³ Se t.ex. Clarke & Hall m.fl. (1982).
- ³⁴ I första hand den brittiska subkulturforskning som sedan mitten av 1970-talet varit knuten till Centre for Contemporary Cultural Studies vid universitetet i Birmingham, Hebdige (1979, 1982, 1987), Chambers (1982, 1985, 1986), Gilroy (1987, 1988), Hewitt (1986), Jones (1988), Back (1991). I USA finns också en diskussion som intresserat sig för svart kulturs fascinationskraft på unga vita, t.ex. Banes (1982/1992) och Lipsitz (1990). För en introduktion se Fornäs (1992) och för en inventering av forskningsfältet se Sernhede (1994).
- ³⁵ Se t.ex. Said (1978/1993).
- ³⁶ I andra sammanhang har jag — på egen hand eller tillsammans med Johan Fornäs och Ulf Lindberg — diskuterat tänkbara förklaringar till moderna ungdomars upptagenhet av rock; se Sernhede (1994) samt Fornäs m.fl. (1988 och 1990).
- ³⁷ Diskussionen om den s.k. ny-rasismen startade i Storbritannien genom att Martin Baker 1981 publicerade *The New Racism* (London: Junction Books). De mest framträdande i diskussionen har varit forskare med anknytning till Centre for Contemporary Cultural Studies vid universitetet i Birmingham, t.ex. Gilroy (1982, 1987), Lawrence (1982) Gilroy & Lawrence (1988), Jones (1988), Cohen (1988) och Hall (1987/1992b). Märkligt är att Jonsson (1993), som är initierad, överhuvud inte nämner denna engelska diskussion. Flemming Røgilds (1988) har gjort en utmärkt presentation över den brittiska diskussionen om rasism, etnicitet och synkretism.
- ³⁸ Se t.ex. Jonsson (1993 s. 241—295) för en diskussion om detta tema i svensk debatt.
- ³⁹ Jag har i (Sernhede 1994a och 1994b) diskuterat de ungdomliga subkulturernas romantiserade bilder av svart kultur och svart maskulinitet som en del av de föreställningar om det Andra som sedan upplysningen utgjort en integrerad del av den västerländska människans relation till det exotiska och vilda.
- Back, Les, 1991. *Youth, Racism and Ethnicity in South London*. London: Goldsmiths' College.
- Bane, Michael, 1982/1992. *White Boy Singin' the Blues. The Black Roots of White Rock*. New York: Da Capo Press.
- Beckett, Alan, 1968. "The Rolling Stones." I: *New Left Review*, nr 47.
- Bruce, Lenny, 1972. *How to Talk Dirty and Influence People*. New York: Play Boy Press.
- Chambers, Iain, 1982. "A Strategy for living." I: Stuart Hall & Tony Jefferson (eds.): *Resistance Through Rituals*. London: Hutchinson.
- Chambers, Iain, 1985. *Urban rhythms: Pop Music and Popular Culture*. New York: St. Martin's.
- Chambers, Iain, 1986. *Popular Culture. The Metropolitan Experience*. London: Methuen.
- Chapell, Steve & Garofalo, Reebee, 1980. *Rock'n'roll is Here to Pay. The History and Politics of the Music Industry*. Chicago: Nelson—Hall.
- Chapple, Steve & Garofalo, Reebee, 1989. "The Prehistory of Rock'n'roll." I: Timothy E. Scheurer (eds.): *The Age of Rock*. Bowling Green: Bowling Green State University Press.
- Clark, John & Stuart Hall m.fl., 1982. "Subcultures, Cultures and Class." I: Stuart Hall & Tony Jefferson (eds.): *Resistance Through Rituals*. London: Hutchinson.
- Cohen, Phil, 1988. "The Perversions of Inheritance: Studies in the Making of Multi-racist Britain." I: Phil Cohen (ed.): *Multi-racist Britain*. London: MacMillan.
- Cosgrove, Stuart, 1989. "The Zoot Suit and Style Warfare." I: Angela McRobbie (eds.): *Zoot Suits and Second Hand Dresses*. London: Macmillan.
- Ehn, Billy, 1992. "Youth and Multiculturalism." I: Cecilia Palmgren, Karin Lövgren & Göran Bolin (eds.): *Ethnicity in Youth Culture*. Stockholm: USU/JMK.
- Everling, Bo, 1993. *Blå toner och svarta motiv. Svensk jazzlyrik från Erik Lindorm till Gunnar Harding*. Stockholm/Stehag: Symposion förlag.
- Fornäs, Johan; Lindberg, Ulf & Sernhede, Ove, 1988. *Under Rocken. Musikens roll i tre unga band*. Stockholm: Symposion förlag.
- Fornäs, Johan, 1992. "Otherness in Youth Culture." I: Cecilia Palmgren, Karin Lövgren & Göran Bolin (eds.): *Ethnicity in Youth Culture*. Stockholm: USU/JMK.
- Frith, Simon, 1978. *The Sociology of Rock*. London: Constable.
- Frith, Simon, 1981. *Sound Effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'roll*. New York: Pantheon Books.

Litteratur

Adolfsson, Eva, 1991. "Den moderna vildmarken." I: Hans Reiland & Franziska Ylander (red.): *Psykoanalys och kultur*. Stockholm: Natur och Kultur.

- Gillett, Charlie, 1972. *The Sound of the City*. New York: Dell Publications.
- Gilroy, Paul, 1982. "You Can't Fool the Youth... Race and Class Formation in the 1980's." I: *Race and Class* nr 2/3 1982.
- Gilroy, Paul, 1983. "Steppin' Out of Babylon — Race, Class and Autonomy." I: *The Empire Strikes Back. Race and Racism in 70s Britain*. London: Hutchinson.
- Gilroy, Paul, 1987. *There Ain't no Black in the Union Jack*. London: Unwin Hyman.
- Gilroy, Paul & Errol Lawrence, 1988. "Two-tone Britain: White and Black Youth and the Politics of Anti-racism." I: Phil Cohen (ed.): *Multi-racist Britain*. London: MacMillan.
- Goldman, Albert, 1974. *Ladies and Gentlemen, Lenny Bruce*. New York: Panther.
- Hall, Stuart, 1992b. "New Ethnicities." I: James Donald & Ali Rattansi (eds.): *'Race', Culture & Difference*. London: Sage.
- Harding, Gunnar, 1991. *Kreol. Bland voodookvinnor, pianoprofessorer, trumpetkungar och bluesdrottningar i den nya världen*. Malmö: Gedins.
- Hatch, David & Millward, Stephen, 1987. *From Blues to Rock. An Analytical History of Pop Music*. Manchester: Manchester University Press.
- Hebdige, Dick, 1979. *Subculture: the Meaning of Style*. London: Methuen.
- Hebdige, Dick, 1982. "The Meaning of Mod." I: Stuart Hall & Tony Jefferson (eds.): *Resistance Through Rituals*. London: Hutchinson.
- Hebdige, Dick, 1987. *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. London: Routledge.
- Hewitt, Roger, 1983. "Black Through White: Hoagy Carmichael and the Cultural Re-production of Racism." I: *Popular Music*. Volume 3. London: Cambridge University Press.
- Hewitt, Roger, 1986. *White Talk, Black Talk*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jefferson, Mango, 1973. "Ripping off Black Music." I: *Harper's Monthly Magazine*: Januari 1973.
- Jones, LeRoi, 1969. *Black Music*. London: Macgibbon & Kee.
- Jones, LeRoi, 1974. *Blues People*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Jones, Simon, 1988. *Black Culture, White Youth. The Reggae Tradition from JA to UK*. London: MacMillan.
- Jonsson, Stefan, 1993. *De Andra. Amerikanska kulturkrig och europeisk rasism*. Stockholm: Norstedts.
- Keil, Charles, 1966. *Urban Blues*. Chicago: Chicago University Press.
- Kerouac, Jack, 1958/1976. *På drift*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Kofsky, Frank, 1970. *Black Nationalism and the Revolution in Music*. New York: Pathfinder Press.
- Langagergaard, Bente & deCros Dich, Thue, 1981. *Reggae på Jamaica*. Århus: PubliMus.
- Lawrence, Errol, 1983. "Just Plain Common Sence: the Roots of Racism." I: *The Empire Strikes Back. Race and Racism in 70s Britain*. London: Hutchinson.
- Ledbetter, James, 1992. "Imitation of Life." I: *Vibe*. Preview issue.
- Lipsitz, George, 1990. *Time Passages*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lull, James, 1987. "Listeners' Communicative Uses of Popular Music." I: James Lull (ed.): *Popular Music and Communication*. London: Sage Publications.
- Lundkvist, Artur, 1983. *Gryningstrumpet och skymningsflöjt*. Stockholm: Bra Böcker.
- Mailer, Norman, 1957/1961. "The White Negro." I: Norman Mailer: *Advertisement for Myself*. New York: Andre Deutsch Ltd.
- Mailer, Norman, 1961. *Advertisement for Myself*. New York: Andre Deutsch Ltd.
- Marcus, Greil, 1989. *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*. London: Secker & Warburg.
- Marks, Anthony, 1990. "Young, Gifted and Black: Afro-amerikan and Afro-caribbean Music in Britain 1963—88." I: Paul Oliver (ed.): *Black Music in Britain*. Buckingham: Open University Press.
- Mezzrow, "Mezz" & Wolf, Bernard, 1946/1953. *Dans till svart pipa*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Olsson, Ulf, 1990. "Jaz-zen! Anteckningar om Arthur Lundkvists tidiga författarskap." I: Urpu-Liisa Karahka & Anders Olsson (red.): *Poesi och vetande*. Stockholm: Nordstedts.
- Perry, Steve, 1988. "Ain't no Mountain High Enough: The Politics of Crossover." I: Simon Frith (ed.): *Facing the Music*. New York: Pantheon Books.
- Pieterse, Jan Nederveen, 1992. *White on Black*. London: Yale University Press.
- Polsky, Ned, 1961. "On hipsters." I: *Mailer*, 1961.
- Røgilds, Flemming, 1988. *Rytme, racisme & nye rødder: En bro mellem sorte og hvide?* København: Politisk Revy.
- Røgilds, Flemming, 1993. "Youthnicity. A Bridge Between Young Immigrants and Danes?" Föredrag och "paper" vid MERGEs workshop "Cultural Studies and Discourses on Ethnicity". Umeå universitet, mars 1993.
- Schirup, Carl-Ulrik, 1992. "Kultur eller handling." I: *Zenit* 3/4 1992.
- Sernhede, Ove, 1994. "I'm White, But oh, My Soul is Black." Om svart estetik och ungdomskultur från

- hot-jazz till rap. Göteborg: Centrum för Ungdomsforskning i Göteborg (CUG:s skriftserie).
- Sernhede, Ove, 1994b. "Svart musik — vit adolescens." I: Johan Fornäs m.fl. (red.): *Ungdomskultur i Sverige: Modernitet, kön, stil, sfärer. FUS-rapport*, nr 6. Stockholm / Stehag: Symposion.
- Stephens, Gregory, 1991. "Rap music's Double-Voiced Discourse: A Crossroad for Interracial Communication." I: *Journal of Communication Inquiry*, vol. 15, nr 2.
- Walton, Ortiz, 1972. *Music: Black, White and Blue*. New York: William Morrow.
- van der Merwe, Peter, 1989. *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Weinberg, Max, 1984. *The Big Beat*. Chicago: Contemporary Books.
- Ålund, Aleksandra, 1991. "Wrestling With Ghost. Transcultural Bricolage and New Communities." I: Aleksandra Ålund & Carl-Ulrik Schierup: *Paradoxes of Multiculturalism*. Aldershot: Avebury.

Summary

Youth Cultures and "the Other"

The article deals with white, male-dominated youth subcultures and their fascination with black expressive cultures. From the early days of jazz to the contemporary hip-hop scene white youth styles in music, dance, clothing and verbal communication have been inspired by black culture. Research in this field has been carried out within the tradition of cultural studies. The basic assumption is that Afro-American and Afro-Caribbean music cultures — in the identity work of white youth — represents a tempting "otherness". The identification with black music and black lifestyles is regarded as a metaphor for resistance and as a search for counter values within the realm of politics, aesthetics and sexuality. The article also discuss how this multi-ethnicity is related to the "new racism" and the youth culture as a whole.

Övers. Stephen Fruitman