

## Att iscensätta sin kulturanalys

”När världen vaknar upp söndagen den 31 augusti 1997 till den chockerande nyheten att prinsessan Diana har avlidit i en bilkrasch i en underjordisk trafiktunnel i Paris är jag en av förmodligen ett mycket stort antal människor som känner någonting i detta fall högst märkligt: en form av personlig skuld över att Diana är död. Skulden kan visserligen sägas vara indirekt, förmedlad till mig via en mängd agenter (*paparazzis*, bilens berusade chaufför, det engelska kungahuset, massmedia och så vidare), men inte desto mindre känner jag alldeles tydligt en skuld, dessutom ett slags yttersta skuld, eftersom jag tvingas inse att det till syvende og sist är jag, genom mitt intresse för berättelsen om Diana, som på något vis hela tiden har varit pådrivande, som varit ett slags yttersta agent eller aktör i detta, som ett slags manusförfattare till denna märkliga berättelse, genom min nyfikenhet, mitt intresse för prinsessans privatliv.”

Det här är då inledningen till min artikel Berättelsen om Diana och det här exemplet visar, hoppas jag, hur den personliga upplevelsen, affekten hos forskaren rentav kan vara viktig som ett arbetsredskap, styrredskap, något att ta med i sin forskning, i iscensättandet av sin kulturanalys. Det här att placera in sig själv som forskare på något sätt ”inne i” sitt projekt, har möjligen något att göra med att jag parallellt med forskandet också skriver andra texter, bland annat poesi och kulturjournalistik. I samtliga dessa fall försöker jag komma ifrån en uppdelning i subjekt/objekt. Jag försöker avläsa världen mer än som absoluta sanningar som ett slags kreativa möjligheter, plausibiliteter, tolkningsmöjligheter som är, hoppas jag, väl underbyggda, komplexa utan att bli totaliserande. Det är i varje fall den intention, den ambition jag har när jag startar min forskningsprocess. Att varje tolkning, varje vetenskaplig text också kan kännas som en misslyckande, som att man aldrig når riktigt fram, att man aldrig helt lyckas harmoniera sin egen förståelsehorisont med det som man försöker förstå är kanske något som är ofrånkomligt i humanistisk forskning.

En nyckeldikotomi vad gäller den forskning som jag bedriver är alltså frågan om subjektivt/objektivt, och framför allt möjligheten att kunna överskrida denna skiljelinje, det vill säga att som forskare överge en strikt objektiverande, ”sval”, von oben-position, att i stället sätta sig i blöt, sätta näsan i blöt, att också i forskningsprocessen registrera sina egna känslor, affekter, reaktioner på det material som jag undersöker och att försöka förstå och dekonstruera dessa reaktioner. Det är, tror jag, en potentiellt fruktbar position för en populärkulturforskare. Samtidigt vill

jag undvika att låsa mig vid en alltför stark eller entydig fascination eller okritisk hållning vid studieobjektet, alternativt ge mig in på en form av diskursanalys som kan bli totaliserande, utan att forskaren någonsin riktigt syns i sin forskning. Forskaren tar då beteckning bakom den mäktiga teorin och/eller metodologin. Det betyder inte att jag är negativt inställd till diskursanalys som metod. Tvärtom har jag själv använt mig av diskursanalys till exempel när jag har undersökt hur det finlandssvenska konstrueras inom populärmusiken. Men jag misstror diskursanalysen som världsförklaringsmodell.

Jag har också tänkt på den typ av ”grundforskning” om och i det egna jaget som redan på sin tid Michel de Montaigne ägnade sig åt i sina berömda essäer. Jean Starobinski skriver apropå det montaigneska essä- och självreflexionsprojektet, detta att göra sig till åskådare av världen och att granska sig själv, att det inte räcker med att betrakta världen som ett skådespel: man måste bli sin egen teater. Den klyvnad som är nödvändig för ett iakttagande leder med nödvändighet till att dualiteten blir rådande, skriver Starobinski. I meditationen av det egna jaget uppstår det dock en omkastning, ett motsatsernas elaka spel: i stället för ett ordnat liv i full påtaglighet får essäisten Montaigne se en myllrande hop av monster och överkliga skapelser födas. Han finner sig då tvingad att notera dem, registrera dem, skriva ner dem. Jag tror att mycket av Montaignes predikament också *mutatis mutandis* gäller kulturforskaren och inte minst populärkulturforskaren i dag. Också han eller hon är hänvisad till att teckna ned, samla ihop ”den överkliga och oregelmsiga mångfalden av chimärer och fantastiska monster” (för att citera Starobinski som citerar Montaigne) som den alltmer medialiserade, alltmer fiktionaliserade världen är överfull av.

En tanke som jag finner användbar är den som Mieke Bal för fram i sin bok *Travelling Concepts in the Humanities* från i fjol, nämligen idén om intersubjektivitet som någonting centralt i forskningsprocessen. Detta innebär bland mycket annat att ta sitt studieobjekt på allvar, att få det att ”tala”. Hon skriver bland annat att hon i sin forskningspraktik undviker att enbart teoretisera, att hon i stället låter föremålet tala tillbaka. Hennes grundtanke är att också teori och metodologi är kontingenta, rörliga, inbäddade i historiska och kulturella kontexter, utsatta för ett ständigt förändringstryck. Den konklusion man därför enligt henne bör dra i sin forskning är att: 1) teori i sig själv inte är lämpligt att använda som metodologisk riktlinje i analytisk praktik, 2) att teori trots detta är något omistligt, oersättligt i kulturanalysen, och 3) att den aldrig kan operera ensam. En nyckelfråga för kulturanalysen är därför enligt Bal följande: är inte teori *och* en noggrann analys det enda möjliga testområdet i en praktik som vill innehålla både metodologi och relevans?

Vid den nordiska etnolog- och folkloristkongressen i Helsingör härom veckan talade Arne Bugge Amundsen om text och tolkning på ett sätt som jag fann på många sätt välgörande och klarläggande. Han sa bland annat att i det bredare fält av det som kan kallas humanvetenskap utgör tolkning av text och praxis det helt centrala kunskapsfältet.

I den typen av hermeneutisk tradition är det ett par inslag som Amundsen uppfattar som helt grundläggande, nämligen:

- det historiska perspektivet som han förstår på så vis att alla tolkningar står i förhållande till andra tolkningar, texterna står i förhållande till andra texter, praktikerna står i förhållande till andra praktiker – och detta i ett tidsbestämt förlopp, och

- att kunskapsproduktionen i sig själv innebär en reflexion över kunskap, egen kunskap, tidigare kunskap, och också detta är en hermeneutisk process som förhåller sig till ett tidsbestämt förlopp (som inte enbart är identiskt med fenomenet facklig historia).

Som Amundsen också påpekar handlar det om en klar värdeförankring vad gäller den forskningsmässiga aktiviteten. Det handlar om en eller annan form av läsning – av text, av praxis, av objekt. Han säger vidare att texten oavsett hur brett eller snävt man definierar textbegreppet inte är död eller utan mening utan i stället utgör en potential för tolkning och för erinring och identifikation. Texterna som mänskliga uttryck är alltså inte tomma, inte rena konstruktioner, utan kräver att bli tagna på allvar, säger Amundsen.

I min forskning har jag bland annat arbetat med att försöka förstå hur metaforer och andra retoriska figurer fungerar, vilken plats de har i det vi kan kalla en kulturell förståelse av verkligheten, i detta fall en verklighet som består av massmedialiserade, ofta fikcionaliserade artefakter, ikoner, stilfigurer. Antropologen Henrietta Moore har kallat termer som kroppen, självet, genus, mänskliga rättigheter för katakreser. Det vill säga de har egentligen inga fullt adekvata referenter, deras exakta betydelse kan inte fastslås helt och hållet, en del av betydelsen ligger utanför det som kan representeras. Betydelsen av dylika begreppsliga metaforer i diskurser, praktik och det akademiska teoretiserandet är något som förutsätts snarare än ifrågasätts, säger Moore.

Vad de begreppsliga eller teoretiskt laddade metaforerna gör är att de skapar rum, utrymme för tolkning, diskussion och teori. Moore säger att detta slags arbete hela tiden är ifrågasatt, detta eftersom de begreppsliga metaforernas katakreser utgör en form av ironi. Vad metaforerna då gör är att de blottlägger nya snittytor, nya splittringar av tidigare begrepp och därmed öppnar upp för nya frågor, nya möjligheter till tolkning och teoretiserande. Ungefär så ser jag också på den verksamhet jag bedrivit de senaste åren i min egen forskning, med hjälp av bland annat just metaforer och speciellt så kallade rotmetaforer, alltså

metaforer som är starka, grundläggande i ett paradigmiskt ordnat system, metaforer som pekar utöver och bortom den diskurs, det sammanhang där de råkar befinna sig.

Min forskning har rätt långt bestått av att applicera dylika metaforer på olika populärkulturella objekt och att genom sådana sammanföranden av metafor och objekt försöka etablera möjliga läsningar, tolkningar av de objekt jag valt att studera.

Jag har då valt att studera Elvis via tre sådana rotmetaforer. För det första använde jag mig i min doktorsavhandling av den centrala rotmetaforen karnevalistiskhet, en rotmetafor som alltså utgår ifrån det bahktinska paret karneval och karnevalistiskhet.

Genom en semiotiskt och kulturhistoriskt inriktad tolkningsmodell av objektet Elvis Presley har jag etablerat en läsning av Elvis som en serie mer eller mindre karnevalistiska masker, från den tidiga starkt transgressiva och subversiva rock'n'roll-masken till den sena groteska och tragiska Las Vegas-masken.

Eftersom jag i min avhandling om Elvis fann att den här kulturella ikonerna utgjorde vad man kunde kalla ett mycket vidlyftigt system av "symboler, gester, koder, ögonblick i de mentala gatukorsningar och gläntor där historien, nuet och det kommande möts", – för att citera en formulering av Bo Lönngqvist i Hufvudstadsbladet häromdagen - valde jag att i senare artiklar gå vidare med att pröva andra rotmetaforer på Elvis. I en artikel applicerade jag rotmetaforen ungdomlighet på Elvis, och i en annan text rotmetaforen coolness. Båda dessa metaforer är ju i dagens postmoderna, starkt medierade samhälls- och kulturklimat mycket centrala, inte minst när man diskuterar sådant som subjektiviteter, identitet, gruppstillhörighet. Båda visade sig också vara mycket användbara när de sattes att "tilltala" Elvis och när Elvis så att säga sattes att kommentera dem, för att nu tala intersubjektivt.

Rotmetaforerna karnevalistiskhet, ungdomlighet och coolness blir alltså ett slags prisma eller kaleidoskop genom vilket man på ett, menar jag, produktivt sätt kan betrakta "objektet" Elvis. Att bilden inte blir heltäckande säger ju sig självt. Men den blir, hoppas jag, tillräckligt mångfacetterad och spännande, kanske också tillräckligt motsägelsefylld för att kunna fungera som basis för ett fortsatt tänkande kring fenomenet Elvis.

I samband med mitt intresse för dikotomin – fantasi/mimesis har jag också ägnat en hel del möda åt att försöka förstå något som på engelska kallas *popular imagination* men som på svenska eller finska väl inte har något riktigt etablerat namn eller någon riktigt etablerad status ännu. Jag har valt att på svenska tala om populära fantasier, ibland om ett populärt fantiserande. Jag ska inte mer specifikt gå in på den delen av min forskning här - den bildar egentligen ett övergripande tema för mycket av

min forskning - eftersom området är så oerhört stort och kanske också svåröverblickbart, men jag kan kort konstatera att jag försökt skissa upp konturerna till en teori om populära fantasier och fantasifigurer som framför allt bygger på metaforerna exemplariskhet, annanhet och okkupation av det kollektiva medvetandet som centrala för en förståelse av detta tankekomplex.

Hur ser då processen från material till text ut i detta fall, där det finns ett mångbottnat, mångskiktat "material"? Först vill jag säga att för mig är själva skrivprocessen oerhört central i forskningssammanhanget. Jag ser skrivandet som ett slags utforskande som egentligen inte ligger särskilt långt ifrån den typ av kulturjournalistik och essäistik som jag också sysslar med. I båda fallen är jag ute efter att kartlägga ett område, att undersöka en problematik, att få reda på någonting. Skrivprocessen som kreativ uppfordran och möjlighet för forskaren är tror jag något som vi inte egentligen vet så hemskt mycket om, i varje fall tycker jag att det är svårt att peka på de komplicerade processer som sker i själva skrivakten. Och här är också frågan om stil, renhet, klarhet, men också komplexitet, öppenhet, expansivitet i språket för mig helt centrala kvaliteter.

Men nu gäller frågeställningen här materialets väg till ett färdigt forskningsresultat, i den mån det är möjligt.

Jag ska ge exempel på den här processen från en artikel som jag skrivit om det imaginära landskapet Bayou Country hos John Fogerty. Utgångsmaterialet för min undersökning av Bayou Country har bestått av:

- Creedences skivor,
- John Fogertys soloskivor,
- tidigare låtar inom rockgenren och flera angränsande undergenrer, bl a rhythm & blues, rockabilly och swamp rock.

Vidare ingår här, i inringningen av forskningsobjektet, frågan om voodoo som ett underliggande, till hälften dolt världsförklaringsystem i musiken, och sist men inte minst frågan om konstruktionen av det amerikanska, den amerikanska drömmen förstådd som en komplex och dubbelbottnad längtan (Woody Guthries "this land is your land", alltså en kollektiv ansats, men också en frihet för var och en; alltså både en frihet individuellt och en tillhörighet kollektivt). I det amerikanska komplexet ingår också frågan om vitt och svart i USA. Där spelar frågan om populärkulturella genrer, som är markerade eller kodade vad gäller rasbegreppet, en viktig roll.

Vidare ingår här frågan om det mimetiska Bayou Country i södra Louisiana och dess historia samt om det imaginära Bayou Country som en del i ett större imaginärt projekt, The South, sydstaterna, bestående av en mängd mycket starka och efterhängsna kulturella klichéer, speciellt

märkbara inom flera populärmusikaliska genrer (t ex country, gospel, soul, rockabilly).

Också det visuella i form av skivomslagen ingår i den kulturella tolkning, den mosaik som jag försökt bygga upp vad gäller Fogerty's Bayou Country-representation. Det visuella har i detta fall att göra både med frågor om vitt/svart i USA och med frågor om "blue" i sångtexterna som en komplex rotmetafor både för en nostalgisk längtan ("feelin' blue") och en fråga om genrer (blå toner, blues, bluegrass osv). Detta fält är alltså så vitt jag kan se oerhört mångskiktat. Det man kan peka på eller det jag försökt mig på har varit att peka på *en* möjlig helhetsbetonad tolkning av detta enorma fält som genereras av konfigurationen Bayou Country.

Också det psykiska momentet i artefakterna är hela tiden viktigt för forskaren att försöka komma åt. Ett djupt, underliggande skikt i "berättandet" om Bayou Country handlar alltså om hoodoo/voodoo och om mardrömsvisioner: Genom att föra in hoodoo/voodoo-temat i sin landskapsrepresentation åstadkommer nämligen Fogerty som jag ser det en förtrollning av detta landskap. Han ger landskapet en aura av någonting farligt, olycksbådande, mörkt, något som också är möjligt att tolka som en projektion av tillbakahållen psykisk energi. Detta stöds ytterligare av det faktum att Fogerty har skapat andra landskapsrepresentationer där aspekter av det onda, det olycksbådande har en framträdande plats, till exempel ovädersmetaforiken i låtarna Bad Moon Rising, Who'll Stop The Rain och Rattlesnake Highway, och den apokalyptiska epifanin i Walking In A Hurrycane, Run Through The Jungle och Premonition. Det förhåxade voodoo-landskapet i Born On The Bayou kan dock inte karaktäriseras som entydigt ont eller negativt. Hoodoo/voodoo kan också avläsas som en frihetssymbol, en bild av någonting som ständigt är i rörelse. Osynligt, men ändå existerande, kameleontiskt och kaleidoskopiskt laddar det hela landskapet med extraordinära psykiska kraftresurser.

Förhåxningen av landskapet kan rentav tolkas som en viktig del i den allmänna strategi hos Fogerty som avser att ge Bayou Country status som en symbol eller allegori för den amerikanska frihets- och rättvisedrömmen. Genom att göra landskapet förhåxat, förtrollat ger Fogerty utrymme för ett fantasispel där de identiteter som rör sig i Bayou Country-landskapet till exempel inte behöver lida av de stränga regler för "passing" mellan svart och vitt som annars är rådande i det amerikanska samhället. Den oroliga, kvicksilveraktiga energin hos hoodoo upplöser de tydliga, svartvita konturerna i det amerikanska landskapet.

Också det ljudande i musiken är viktigt att notera och analysera: låten Born On The Bayou startade ju som ett mäktigt gitarriff ur vilken sedan hela låten föddes.

Och så ingår det tidsmässiga som en viktig frågeställning i undersökningen, det tidsmässiga då speciellt relaterat till det faktum att det ser ut som om vitaliteten och spänningen i den tidiga Creedence-fantasin har utsatts för förslitning och banalisering i Fogertys nyare soloproduktion.

Till sist då några reflektioner om min arbetsmetod, det metodologiska: man kan väl i mitt fall tala om tre utgångsnivåer i tolkningsprocessen: tecken / text / kontext – och då räknar jag också bild som ett slags ”text”, där jag alltså hela tiden försöker överskrida – utan att någonsin helt lyckas! - denna form av paradigmatisering. Min utgångspunkt är hela tiden att det enskilda lilla tecknet, antingen det handlar om den svarta färgen hos Johnny Cash, om grogglaset hos Frank Sinatra, eller om trädgårdstomten i filmen *Amélie från Montmartre* är kulturbärande, laddat med innebörd, alltså tolkningsbart, det kräver en tolkning. Det mest problematiska för mig är nog detta med kontexten. Samtidigt är det också här det mest intressanta och utmanande i tolkningsprocessen kommer in. Vad är kontext, kontextuellt, kontextbundet? Hur mycket tar vi det för givet, och vad är det som gör att vi tar det för givet? Hur självsvåldig är min kontextualisering? Hur sker kontextualiseringsprocessen? Att vi behöver någon form av kontext eller bakgrundsteckning eller kulturellt sammanhang för en tolkning av ett material är just nästan banalt att påpeka. Mieke Bal säger att hon i iscensättandet av sin kulturanalys använder framing (inramande) i stället för kontextualisering, eftersom framing enligt henne är processuellt medan kontextualisering är statiskt och ”dött”.

Men frågan hur vi konstruerar denna kontext, detta inramande och i vilken ordning det hela går till är oerhört knepig. För min del utgår jag ifrån att jag, för att få bästa möjliga resultat av min forskning, dvs för att kunna lyfta upp eller fram det objekt jag betraktar, fundera över det ordentligt och få det att ge ifrån sig maximalt med relevant, viktig kunskap och information som jag behöver när jag skriver ner min text, bör hålla både kontexten och teorin flytande, öppen så länge som det bara är möjligt. Detta är egentligen den största utmaningen, det svåraste i den typ av textuellt orienterad kulturanalys som jag ägnar mig åt. Här ingår då forskningsmaterial av olika slag som sinsemellan bör få påverka varandra, något som Gaston Bachelard väl skulle kalla ett tonaliserat subjekt, vilket alltså sker när man förfinar den sensoriska perceptionen, när man blir varse den uppfattade råheten, till exempel färger, dofter och nyanser hos objekten.

Det här gäller även inom min forskning när jag studerar hur text, bild, musik och övriga ljud i en film ömsesidigt påverkar varandra – det handlar om ett slags kulturell lök som man skalar. Samtidigt handlar det om en deiktiskt präglad interaktion, alltså något som utgår ifrån jag/du-

eller subjekt/objektspositioner, men som i själva tolkningsprocessen mer och mer suddas ut. Eller för att igen knyta an till Gaston Bachelard som konstaterat att det vetenskapen undersöker inte är objekt eller egenskaper i sig utan relationer mellan och inom dessa.

Följande exempel är från min text Nostalgiska strategier i filmen *Il Postino*.

Man kan då hävda att filmmusiken i *Il Postino*, som för övrigt är skriven av Luis Enrique Bacalov, kan avläsas som:

- en pastisch över äldre musikgenrer (napoletansk sång, tango, ”medelhavsmusik”),
- ett nostalgiskt eko av en förgången tid,
- en förstärkare av den turistiska effekten i filmen,
- en markör av en speciell filmgenre eller undergenre: den nostalgiska turistfilmen. Jag tänker på filmer som *Aldrig på en söndag*, *Zorbas*, *Orfeu Negro* där också musikens roll var helt central,
- musiken som frånvarande som samtida musik. Till exempel italiensk popmusik av femtiotalstyp lyser helt med sin frånvaro i filmen,
- en romantisk och erotisk kliché (filmens tangotema),

Ledmotivet med variationer är i filmen konsekvent sammankopplat med gestalten Mario Ruoppolo (Massimo Troisi), alltså postiljonen, och sammanbinder huvudpersonens romantiska längtan med det turistiska, lätt nostalgiska och romantiserande berättargreppet i filmen. Ledmotivet förekommer i samband med fiskebåtarna, tavernan, cyklandet, månen, stjärnhimlen, naturscenerierna, och den tillbedda Beatrice Russo.

Filmens tangomusik, inte minst Carlos Gardels inspelning från 1931 av tangon Madreselva etablerar en kontinuerlig rörelse i rum och tid som bildas av musikformerna och -exemplen den napoletanska sången, typ *O sole mio* – tangon Madreselva med Carlos Gardel – Bacalovs pastischartade filmmusik som en långvarig, starkt reflexiv och komplicerad mental och kulturell rörelse fram och tillbaka över Atlanten.

Carlos Gardels röst i filmen utgör något som filmmusikforskaren Michel Chion har kallat en akusmeter, alltså osynlig, men starkt närvarande, i detta fall en mäktig och paradoxalt närvarandegörande ”spökröst” ur gårdagen.

Alla de här avläsningarna är ”riktiga” och viktiga, men de får självfallet lite olika tyngd i min text, beroende på hur de relaterar till textens huvudtematik, som är konstruktionen av en postmodern nostalgi, av vilken jag i filmen identifierat två varianter, dels en mer kollektivt inriktad imagination (fantasi), i form av den retrospektiva nostalgin – detta att *Il Postino*-världen vore en vackrare och bättre gårdag att bygga en nutid och framtid på än den gårdag som fanns i verkligheten - och dels en mer individuellt inriktad sådan, i form av en strävan efter absolut närvaro, ett paradigm i filmen som har att göra med frågan om vänskap

och speciellt en utsatt, prövad vänskap i filmen, alltså vänskapen mellan postiljonen och Pablo Neruda.

**Sven-Erik Klinkmann**