

Elvis, *coolness* och maskulinitet i femtiotalets USA

Denna text diskuterar Elvis Presley i relation till begreppen *coolness* och maskulinitet i femtiotalets USA. En utgångspunkt är då att ord kan användas på en rad olika sätt, till exempel så att de är utrustade med mer bokstavliga eller mer metaforiska eller överförda betydelser. Som ett exempel på hur ord, utan att vi ens närmare reflekterar över det, ges en överförd eller metaforisk betydelse, kan man nämna en låt av den amerikanske countrysångaren och låtskrivaren Tom T. Hall. Låten *Old Dogs, Children and Watermelon Wine* handlar om sångarens möte med som det heter "an old gray black gentleman". De två adjektiven i sången som anger färgkvaliteter, alltså gray och black, har här alldeles tydligt olika typer av innebörder, är formade utifrån olika utgångspunkter. Gray eller grå är ett ord som metonymiskt, utifrån sådant som hårfärgen, syftar på mannens ålder, alltså på hur mannen kategoriseras åldersmässigt, som en äldre herre. Också black eller svart kan sägas vara metaforiserat, om än på ett annat sätt, som ett sätt att ange att mannen i fråga är etniskt sett en afro-amerikan, en typ av färgproblematik som fortfarande i dagens USA är i högsta grad aktuell och ofta mycket problematisk. Också begreppen cool och *coolness* har, menar jag, en direkt koppling till frågor om färg i en metaforiserad betydelse.

Men vad betyder ordet cool rent lingvistiskt, om jag börjar min undersökning där? Enligt Bartlebys nätencyklopedi betyder ordet cool följande:

1. Något som är varken varmt eller särskilt kallt, utan tämligen kallt, i exempel som: "fresh, cool water, a cool autumn evening". Den andra betydelsen är något som signalerar en lättnad i fråga om hetta, alltså svalka: "a cool breeze, a cool blouse". Den tredje betydelsen är enligt Bartlebys lexikon något som utmärks av lugn självkontroll: "a cool negotiator". Den fjärde betydelsen är något som utmärks av ligkiltighet, ringaktning eller motvilja: "a cool greeting, was cool to the idea of higher taxes". För det femte kan ordet stå för en kvalitet hos färger som blått och grönt, av att vara kalla eller kyliga färger. För det sjätte kan ordet som ett slanguttryck markera a: att någonting är utomordentligt, av högsta klass: "he has a cool sports car, had a cool time at the party", eller b: Att något är acceptabelt, tillräckligt bra: "It's cool if you don't want to talk about it." För det sjunde kan ordet i slanguttryck betyda att någonting är totalt, fullt: "worth a cool million".

Vi märker alltså redan i detta skede att adjektivet cool mycket snabbt får en mängd divergerande betydelser, från svalka till ligkiltighet, från kyliga färger till lugn självkontroll. Redan här kan vi dessutom tillägga en betydelse hos ordet cool som nätencyklopedin inte nämner, nämligen cool som en substantivform, som en beteckning för en speciell musikstil inom jazzen, en stil som skapades på femtiotalet av musiker som Miles Davis, Bill Evans och Gerry Mulligan. I själva verket skulle ordet cool komma att formligen explodera i femtiotalets Amerika, inte bara som beteckning för en speciell musikstil inom jazzen, utan också som en mycket mer grundläggande hållning och attityd, hos både en rock'n'roll-artist som Elvis, i rock'n'roll-musiken, och sist men inte minst i hela den tonårskultur som på femtiotalet kom att ha kopplingar till sådant som rock'n'roll och jazz.

Cool-begreppets förhistoria

För att kunna spåra cool-begreppets förhistoria måste vi, tror jag, utgå ifrån en uppfattning av USA som ett starkt färgfixerat samhälle, ett där ännu på femtiotalet, en svart artist, till exempel en firad svart jazzstjärna, som Miles Davis eller Charles Mingus, så fort han kom ut på gatan från sin jazzklubb i New York, kunde bli trakasserad av polis och kastad i "finkan", utan någon som helst giltig motivering. Skildringar av denna rasistiskt färgade kultur kan man hitta i t ex Charles Mingus

självbiografi *Beneath The Underdog* eller i *Blues People*, en jazzhistorik som är skriven av den svarta författaren och kulturkritikern Le Roi Jones, eller Amira Baraka som han senare kallade sig.

Var finns rötterna till begreppen cool och *coolness*? Den amerikanske konsthistorikern och folkloristen Robert Farris Thompson (1973) förlägger coolbegreppets tidigaste historia till Västafrika. Enligt Thompson uttrycker begreppet cool i sin västafrikanska traditionella kontext ett samhälleligt och estetiskt ideal präglad av kulturell kontroll, individuell återhållsamhet och social stabilitet. Begreppet är även sammankopplat med den rituella användningen av vatten och av krita, eller andra substanser som är mättade med innebörder av *coolness* och renhet. *Coolness* har i traditionell västafrikansk miljö att göra med en transcendental balans, konstaterar Thompson, som utifrån sina undersökningar av *coolness* i det tropiska Afrika och även i det svarta Amerika ringat in vad han kallar en det coolas estetik. Denna utmärks av fundamentala, komplext motiverade, artistiskt medvetna sammanvävningar av element av allvar och njutning, av ansvar och lek (ibid.), något man därmed också kan beskriva som en komplex, artistisk och till och med andlig form av *coolness*. Att vara cool i de västafrikanska kulturerna betyder att vara lugn, fridfull, samlad, balanserad, att uttrycka försoning och att erbjuda offer. Denna västafrikanska form av *coolness* uttrycker även enligt Thompson (ibid.) 1. diskretion, 2. helande, 3. pånyttfödelse och 4. nyhet eller renhet. En central metafor som uttrycker människors "coola" kvaliteter är bilden av flodens starka, rena, flödande vatten.

Thompson upptäckte Yoruba-konstens "coola" karaktär under en forskningsresa till Västafrika år 1963. Jag vill absolut inte förringa betydelsen av Thompsons iakttagelser. Förbindelserna mellan afro-amerikanska och västafrikanska kulturella uttryck är ju väl etablerade inom till exempel jazzen. Att också en sådan allmän hållning som *coolness* kan ha djupa historiska rötter är, tycker jag, därmed uppenbart. Men själva tidpunkten för Thompsons utforskning av den traditionella västafrikanska "coola" konsten manar kanske ändå till en viss försiktighet. Här finns en risk för en sammanföring av en specifikt amerikansk femtio- och sextiotalsproblematik med en helt annan kulturmiljö, den västafrikanska, eller omvänt: en risk för en "överförd" tolkning av ett kulturellt fenomen med en övervägande sakral och traditionell kontext i Västafrika i överförd bemärkelse tillämpas på en sekulär och modern sådan i Nordamerika.

Rötterna till begreppen cool och *coolness*, åtminstone i en något mer begränsad tidsmässig inramning, ska kanske ändå sökas i USA, och då speciellt i den svarta musikscenen i trettio- och fyrtio-talens New York. Semiotikern Marcel Danesi, som har skrivit en studie om begreppet cool som ett tecken för adolescens i femtio-talets Amerika (*Cool: The Signs and Meanings of Adolescence*, 1994), kopplar samman begreppets ursprung i trettio-talets jazzscen i USA med den värme och tobaksrök som alstrades i jazzklubbarna och nattklubbarna (ibid. 37-38). För att kunna vädra, göra luften friskare att andas öppnades fönster och dörrar så att "cool air", svalkande, frisk luft kom in i lokalerna. Genom en analogi skulle då också den typ av jazz, långsam och polerad, som spelades på dessa klubbar ha börjat kallas cool och de musiker som sysslade med denna musik, svarta musiker eller andra, även vita förståsiggpåare av musiken, ha betecknats som cool.

Jag är inte övertygad om att analogin och metaforiken med de öppnade fönstren riktigt håller. Snarare skulle jag söka en förklaring till ordets och attitydens upprinnelse i kulturella fenomen som droger och droganvändning. Detta visas de facto också av att jazzscenen i t ex New York redan på trettio-talet innehöll både en mängd droger och en mängd metaforiska begrepp som poetiskt omskrev drogerna för att så att säga hålla en vit publik, inklusive de polisiära myndigheterna, ovetande om och oförstående till hela fenomenet och kulturen. Jazzhistorikern Gunther Schuller har i sin bok om den amerikanska swingeran på trettio-talet (*The Swing Era*, 1989: 332-333), grundligt beskrivit arsenalen av slanguttryck som var relaterade till droger. I detta fall ska vi kanske hellre än om slang tala om argot, alltså ett språk som användes av en specifik subkultur, i detta fall jazzkulturen. Ord och uttryck som viper, eller "kickin' the gong around" handlade om marihuana eller om opiumrökande. Ett hemligt språk uppstod som också finns så att säga avtryckt i många titlar på tidens populära jazzlåtar (t ex. "I'se a Muggin'", "You'se a Viper", "Viper's Drag",

“Minnie The Moocher”, “Kickin’ the Gong Around”, “Texas Tea Party”, “Chant of the Weed” osv.) och i en rad sångtexter. Marijuana som var den dominerande drogen i trettioalets jazzscen, kallades hay, tea, shuzzit, muggles, muta, grefa, gunja, reefer, gauge eller weed.

När heroinet spreds i jazzkretsarna på fyrtioalet ledde det ofta till att musikerna beskrevs som coola eller tillbakadragna, emotionellt nollställda, något som enligt jazzhistorikerna hade ett direkt samband med den ohållbara rasmässiga situation som de afro-amerikanska artisterna och intellektuella befann sig i efter andra världskriget. Äldre jazzartister som Louis Armstrong, Cab Calloway eller Ella Fitzgerald hade kunnat gömma sig bakom en attityd av skrattande pellejös, av att vara en trevlig, välmenande mask (för en skildring av denna försvarsattityd hos t ex Armstrong, se Stearns 1956/1977: 317-320). När den attityden inte längre var adekvat för de unga svarta artisterna på fyrtioalet, då blev resultatet i stället en cool attityd, en självskyddande mur gentemot rasistiska övegrepp, personifierad inte minst av Miles Davis och den attityd han skulle komma att representera musikaliskt och kulturellt.

Egenskaper hos *coolness*

George Elliot Clarke räknar upp ett antal utmärkande egenskaper i fråga om *coolness* i det svarta Amerika: “coolness involves a willingness to engage in violence (...), to risk death (...), to suppress emotion (in interactions with friends, family members, lovers, spouses, and children), to value spontaneity, expressiveness, and stylishness (...), and to prize verbal dexterity (...). These qualities of cool render it an essential survival mechanism in a society in which ‘except for people over age eighty-five, black males are dying at a higher rate than any other group at any age’ (...). Given this vicious context, any moral code that signals meaning, community, and purposefulness, that is to say, that combats anomie, is potentially irresistible. Coolness is one such code.” (Clarke 1998)

Frågan om ett eventuellt släktskap mellan *coolness* i det svarta Amerika och *coolness* i Västafrika kan knappast besvaras på ett adekvat sätt utgående ifrån de korta beskrivningarna ovan. Det knapphändiga materialet pekar i olika riktningar. Det finns både klara likheter och betydande olikheter mellan begreppen så som de används i sina respektive kontexter.

Antropologen Mary Douglas har ju lärt oss att det som är socialt eller geografiskt marginellt, som t ex New Yorks övervägande svarta, hippa jazzscen på fyrtioalet (den som ju också födde bebop-stilen) symboliskt sett ofta kan te sig oerhört centralt i det omgivande samhället i fråga. Så är också i fallet med de svarta musikerna som var beundrade när de spelade på olika syltor och klubbar på femtioandra gatran i New York men kunde få stryk av brutala poliser så fort de kom ut på gatan. Det främmande, marginella, det Andra blir genom en kulturell överföring någonting attraktivt, spännande och åtråvärt på symbolplanet.

Som LeRoi Jones skriver i *Blues People* (1963: 234-238) skedde det också i fyrtioalets konstnär- och jazzkretsar i New York ett rätt livligt överskridande av den så kallade rasgränsen. Den amerikanska rasismens svartvita markeringar höll inte längre, den rasistiska politikens vattentäta skott läckte här som ett såll. Följden blev att det som de svarta musikerna stod för, den tuffa, emotionellt skenbart likgiltiga hållningen, också blev någonting som andra kunde omfatta. Det gällde till exempel en New York-baserad teaterskola vid namn Actors’ studio. När Miles Davis LP-skiva *Birth of the Cool* kom ut 1957 hade cool-kulturen redan börjat penetrera det amerikanska samhället i allt större skala. Vid denna teaterskola som leddes av Stanislavskij-adepten Lee Strasberg utbildades, genom så kallad *method acting*, något man kunde kalla filmens nya, coola hjältar, som Marlon Brando, James Dean, Paul Newman, och i mindre omfattning även hjältinnor, som Eve Marie Saint. Method acting har beskrivits som en metod som försöker få skådespelarna att, genom att i sitt skådespeleri bygga på personliga och emotionella minnen, genom improvisation och spontanitet, utveckla rollens karaktärsdrag (för en närmare beskrivning av *method acting* se t ex en näntintervju med Richard Herskowitz 1998: *Cool. The 11th Annual Virginia Film Festival*).

Parallellt med filmen kom också delar av den amerikanska samtidslitteraturen, framför allt då genom beatförfattarna, som Jack Kerouac, Allen Ginsberg, och även LeRoi Jones, att omfatta ett förhållningssätt karaktäriserat av *coolness*. Kopplingen mellan den coola jazzen och beatförfattarna är mycket tydlig och väldokumenterad. Beatförfattarna lånade mängder av termer från fyrtiotalets jazz/hipster-slang, uttryck som *square*, *cats*, *blow your top*, *dig*. Och så förstås cool. Men jazzinflytandet gick betydligt djupare än så. Beatförfattarna försökte också omvandla de centrala idéerna i bebopens estetik och -spelsätt till litteraturen. Det gäller både prosa och poesi. Till exempel Jack Kerouacs beatprosa har karaktäriserats som en bop-prosodi (se Jones 1963: 237). Beatförfattarna kom, precis som de svarta musikerna och de radikala teatermänniskorna, att stå för ett mentalt uppror mot det amerikanska etablerade samhället, kanske speciellt då mot bakgrunden av erfarenheterna från Korea-kriget i början på femtiotalet. LeRoi Jones säger sig vara "nästan säker på att 50-talet fick sin egen speciella olycksbådande karaktär på grund av en bister påverkan från Korea-kriget och det emotionella kaos som följde med detta" (ibid. 219).

Från Miles Davis, Lee Strasberg och Jack Kerouac, som vi väl kan kalla exempel på *coolness* inom en konstnärlig highbrow-kultur, är steget till populärkulturen mycket kort. Tänk bara på den klassiske kompositören Leonard Bernsteins amerikanska Romeo och Julia-historia, *West Side Story*, som uruppfördes 1957 i New York och som kom i en filmversion 1961. *West Side Story* var ju en kärlekshistoria som utspelades mot en fond av gängkrig i New York, mellan de vita Jets och de puertoricanska Sharks. Alla minns vi väl refrängen i "The Jets' Song": "Just play it cool, boys!". Det är här vi möter inte bara Marlon Brando och James Dean som arga unga män, utan också, och framför allt, Elvis Presley som en representant för en ny social stereotyp, den kriminella tonåringen, *the juvenile delinquent*, eller lite trevligare uttryckt "the rebel without a cause", efter den kända filmen från 1955 med James Dean i huvudrollen. Plötsligt fanns cool-begreppet nästan överallt i det amerikanska samhället. Och en som var coolare än de flesta var Elvis Presley.

Den "farliga" ungdomskulturen i femtiotalets USA

Femtiotalet i USA kan betecknas som tonåringens tidsålder. Skillnaden jämfört med tidigare perioder hade bland annat att göra med tonåringarnas antal, deras högre nivå i fråga om ekonomiska och andra resurser, och deras gruppmedvetande.

Enligt tonårssociologen James S Coleman (1961: 205-206) bestod den amerikanska tonårsvärlden på femtiotalet av tre relativt klart urskiljbara grupper av tonåringar. Gemensamt för de tre grupperna var att de hade sin naturliga miljö framför allt i high school, drugstoren, bilen och även i viss mån i familjen. Denna tonårsvärld, som senare avporträtterades i fiktiv form i tv-serien *Happy Days* och på bioduken har romantiserats och idealiserats i tonårsfilmer som *American Graffiti*, *Back To The Future*, *Peggy Sue Got Married* och *Pleasantville*, delar Coleman upp i de tre grupperna *the leading crowd*, *the rough crowd* och *the middle majority*. Det ledande skiktet i tonårsvärlden och i high school utgjordes av skolsystemets ljus. Denna grupp omfattade offentligt vuxna värden i femtiotalets Amerika. I gruppens allmänna kulturstrategi ingick även en manipulativ förmåga att i egna syften kunna utnyttja brott mot dessa värden. Som Erling Bjurström påpekar (1997: 44-45) bygger Colemans syn på den amerikanska femtiotalungdomen på två grundläggande premisser eller tankefigurer. Den ena tankefiguren handlar om klyftan mellan ungdoms- och vuxenvärlden, den andra, som sammanhänger med den första, om ungdomsvärlden som en avvikelser från vuxenvärlden. Bjurströms konklusion blir att båda tankefigurerna är statiska, beroende på att vuxenvärldens utveckling, värderingar och normer aldrig problematiseras utan uppfattas ahistoriskt. En tankefigur som Bjurström inte explicit tar upp, men som också förefaller central och som jag kommer att diskutera mer utförligt längre fram i texten, är den starkt manligt dominerade diskurs som musikformen rock'n'roll, som ett centralt uttryck för denna tonårskultur, från allra första början har utgjort¹.

Den tuffa gruppen bestod av ett antal tonåringar som befann sig i olika slag av trångmål. Gruppen fylldes på med andra marginella grupper som i femtiotalets Amerika där tonåring och adolescent kom att framstå som någonting farligt och förbjudet definierades inom ramen för något som har kallats "subterranean traditions" i en oppositionell triad av kriminalitet, radikalism och bohemi, alltså vad som utgör rötterna till sextiotalets olika sub- och motkulturer inom ungdomskulturfältet. En annan sociolog, Philip H. Ennis (1992: 247), har konstaterat att det är som banérförare för framför allt den sociologiskt "lägsta", det vill säga den tuffa gruppen av high school-ungdomar som Elvis och rock'n'roll erbjöd en lösning på många av tonåringarnas problem. Samtidigt som tonåringarna fortfarande kunde "älska sin mor och Gud" kunde de hungra efter de vilda löften av kärlek och sex som Elvis och rock'n'rollen innebar. Som Ennis också konstaterar kom olika artefakter med stark symbolladdning – t ex den svarta läderrocken, det pomaderade håret, den tuffa blicken, men också och framför allt ett allmänt motstånd mot medelklassvärderingar - att i rock'n'rollen hitta ett hem. Samtidigt kunde också rock'n'rollen inom denna form av tonårskultur med sin (verkliga eller förmodade) bakgrund i föreställningar om *juvenile delinquents*, farliga motorcykelgäng och huliganer finna sin viktigaste symboliska referensram, sin egen symbolism.

Sättet att se på ungdomen i negativt definierade termer är någonting som i detta fall utgår ifrån en amerikansk småborgerlig eller medelklassinriktad förståelsehorisont. Detta sätt att kategorisera ungdomen som potentiellt farlig, och därmed som föremål för åtgärder från skolors, lärares, övervakares, psykologers och kriminologers sida, kommer att kulminera under femtiotalet i en rad debatter och diskussionsinlägg om den farliga tonåringen, adolescenten, *the juvenile delinquent*.

Kulturforskaren Luisa Passerini (1997: 318) har visat att konstruktionen av den farliga adolescenten hade en klar tidsmässig topp, vid slutet av femtiotalet, dvs strax efter Elvis och rock'n'rollens framträdande på scenen. Men rötterna till farligheten, som kan sägas konstrueras som en dubblerad eller kombinerad bild av föräldragenerationens farhågor och oro och kulturindustrins kodifieringar av ett farligt ungdomligt beteende, fanns redan i fyrtiotalets USA. Viktiga böcker som kristalliserade fram den farliga, subversiva adolescenten var beat-författaren Jack Kerouacs roman *On The Road* och Robert Lindners roman *Rebel without a Cause*. Jack Kerouac skrev sin roman så pass tidigt som 1941, då med titeln *The Beat Generation*, men den blev refuserad och kom ut först 1956, samma år som Elvis slog igenom nationellt. Romanen *Rebel without a Cause* publicerades 1944, men blev populär först drygt ett decennium senare, 1955, detta sedan romanen filmatiserats med de unga filmstjärnorna James Dean och Nathalie Wood i huvudrollerna.

En annan film som fångade upp mycket av föreställningarna om den farliga och subversiva tonårs- och ungdomsvärlden vid denna tid var filmen *The Wild One* (1954) med den farligt subversive Marlon Brando, iförd svart lädermundering, som ledare för ett motorcykelgäng. Också filmen *Blackboard Jungle* (1955), med Bill Haleys låt "Rock Around The Clock" som bakgrundsmusik till texterna i början av filmen, presenterade en image av ungdomen som farlig. Vad som gjorde ungdomen som en social och kulturell kategori ännu farligare var att lärarkåren i filmen kom att framstå som ett exempel på fullvuxna helt utan auktoritet, terroriserade av våldsamma och kriminella ungdomsgäng.

Adolescensen blev en juridisk och social status som måste disciplineras, skyddas och ges sina egna institutioner. De unga representerade en fara både mot sig själva och mot samhället. På ett symboliskt plan kom denna ungdomsdiskurs att fungera på två helt motsatta sätt, beroende på från vilken position man betraktade den. För dem som omfattade farligheten i diskursen - i fiktiv form, som hos Elvis och rock'n'rollen, eller i mimetiskt-realistisk form som hos de kriminella ungdomsgängen - blev det farliga ett positivt värde, någonting att identifiera sig med och hämta styrka i.

För de "snälla" ungdomarna, de som lyssnade på Pat Boone och Connie Francis och inte på Elvis och för de välanpassade föräldrarna blev i stället begrepp som *juvenile delinquency* och rock'n'roll ett farligt det Andra, det främmande som måste avvisas. För dessa senare grupper

kommer rock och ungdomlighet att framstå som ett symbolladdat stoff som med alla tänkbara medel måste avvisas. Men som kulturforskarna Peter Stallybrass och Allon White (1986: 193) har visat kommer denna farliga så kallade första grotesk att på ett undermedvetet plan, genom något som de två forskarna kallar *the political unconscious*, invadera de indentitetsbildningar som har skett på ett medvetet och politiskt plan. Därmed föds den sekundära grotesken, den som den farliga ungdomskulturen, rocken och Elvis kan avläsas som tydliga exempel på.

***Coolness* som mask – Elvis i aktion**

I sin studie av *coolness* som det centrala meningsbärande tecknet för ungdomar i bland annat femtiotalets USA konstaterar alltså Danesi att begreppet cool har sin bakgrund i trettiotalets jazzscen. Därmed kan man också enligt min mening med fog påstå att *coolness* som en kvalitet hos ungdomen har någonting att göra med hela den speciella typ av kulturella formationer som med början i 1800-talets Europa och Amerika kommit att fungera på ett mycket speciellt och starkt kulturskapande sätt. Som antropologen Victor Turner (1974: 233, 252-259) och musikologen Peter Manuel (1988: 18-19, 60-61, 77, 107, 127) har visat hänger utvecklingen av populärkulturella musikformer ihop med fenomen som marginalisering och liminalitet. Turner beskriver sådana marginella, starkt kulturskapande grupper som ingående i ett *lumpenproletariat*. Viktiga historiska populärkulturella musikgenrer som fado, blues, ragtime, jazz, tango, Paris-chanson, flamenco, rebetika har utvecklats, ofta i storstädernas utkanter, av ett slags anomalistiska, marginella grupper som därmed kommit att fungera som sociala experimentlaboratorier där olika kulturella inflytanden genom en ökad genomströmning kunnat skapa nya hybridgenrer som sedan slagit igenom och blivit populära utanför sin ursprungliga miljö. Också rock'n'rollens tillkomst har ett liknande proletärt och marginellt drag. Eller för att citera Judd Phillips (äldre bror till Sam Phillips, mannen som spelade in Elvis på Sun Records): "It was the poor white seeking the soul expression. Not the uptown white, but the poor white." (Bane 1982/92: 125)

Någonting av den tvekan mellan ett innanför- och utanför-perspektiv som tycks utmärka dessa marginella grupper ingår också såvitt jag kan se i ungdomens användande av begreppet cool både som en stilmarkör och en symbolisk signal. Enligt Danesi har de centrala inslagen i begreppet *coolness* inte förändrat sig anmärkningsvärt sedan femtiotalet. Därmed kan *coolness* fortfarande, precis som på femtiotalet, signaleras genom cigarettrökning, drickande av sprit, intagande av droger, långsamma kroppsrörelser, konsten att bära "rätta" kläder, lyssna på "rätt" musik och inta "riktiga" kroppsställningar, dvs att signalera det som anses riktigt och viktigt inom den grupp man tillhör (Danesi 1994: 40, 60-67). Centralt för Danesis definition av *coolness* som ett ungdomsattribut är dels att det är lokaliserat till den subgrupp, det gäng, den "stam" eller subkultur som ungdomarna tillhör och dels att det är genderspecifikt; det vill säga uttrycken för *coolness* bland pojkar och flickor skiljer sig tydligt från varandra. Som Passerini konstaterar är termer av typen stam eller subkultur hämtade ur etnografiska studier över människor och folkslag som var "annorlunda", människor som inte delade en rad av de föreställningar som var centrala för en västerlänning (Passerini 1997: 320). Begreppet *coolness* kommer att fungera som ett attribut sammankopplat med både liminalitet och reflexivitet, två fenomen som enligt folkloristen Barbara Babcock ömsesidigt förutsätter varandra (Babcock 1980: 5). Som en integrering av främmande och farligt symboliskt material, transporterat från en diskursiv domän till en annan, kommer *coolness* att utgöra en rotmetafor av den typ som Stallybrass & White kallar *secondary grotesque*, en sekundär grotesk (Stallybrass & White 1986: 193-4).

För att kunna förstå vad tonårsidolen och rock'n'rollstjärnan Elvis stod för vad gäller ett begrepp som *coolness* måste man dekonstruera den offentliga image, den dramatiska mask som Elvis konstruerade, en mask mycket rik på semantiska och symboliska laddningar. En representativ bild av de olika transgressioner som Elvis-masken innebar i femtiotalets USA ger Elvis rockabilly-

kollega Roy Orbison, i sin skildring av sitt första möte med Elvis, som 19-åring vid en country & western-jamboree i Dallas 16 april 1955. Skildringen som ingår i en biografi över Orbison utgör en blandning av "direktreferat" av Orbisons känslor och en mer eftersinnande meditation över det speciella hos Elvis-masken och visar därmed på den komplexa väv av betydelse som händelser får, när de återberättas och s. a. s. återerövrats av den mänskliga fantasin:

It was like nothing the bespectacled Wink Westerner [Roy Orbison] had ever experienced before. Presley, sneering, didn't seem to care how badly he behaved up there - breaking guitar strings, spitting out his chewing gum, swivelling his hips in a rude way, doing the splits, knee-dropping and crawling to the very edge of the stage. He told jokes "that weren't funny, and his diction was real coarse like a truck driver's". Roy observed the "pandemonium in the audience because the girls took a shine to him and the guys were getting a little jealous". Nonetheless, while pulling out all the stops and unfettered by slickness, the lurid Presley's instinctive control kept the mob just short of open riot - though females continued to shriek and faint in defiance of their boyfriends' sporadic heckling. By the close, all had tuned into the situation's epic vulgarity. (Clayson 1989: 21)

Denna vulgära men samtidigt tydligen oemotståndiga uppenbarelse som Elvis enligt Roy Orbison utgjorde blev, som ungdomsforskaren James Coleman konstaterar, favoritsångare för det som ovan beskrevs som den tuffa gruppen (*the rough crowd*). I den gruppen rökte och drack praktiskt taget alla. Däremot varken rökte eller drack deras favoritsångare. Iklädda svarta rock'n'roll-jackor som en symbol för en orientering gentemot nöjen, bilar, musik, rullskridskor, hade denna grupp valt ut Elvis som sin favoritsångare på grund av den implicita avvikelserna och rebelliskheten hos Presley (Coleman 1961: 205-206).

Ennis påpekar att Elvis innebar problem från allra första början i och med att han förkroppsligade de motsägelser som fanns "inbyggda" inom den amerikanska familjen vad gällde synen på föräldra-auktoriteten, ungdomens oberoende och sexualiteten:

His rebellion was masked in southern manners bordering on obsequiousness. Even the restraint religion imposed went awry in Elvis's case. His church training and gospel music experience did not prevent the incipient excesses of sexuality from living beside (being, in fact, augmented by) the religiosity that fired the most explosive emotional yearnings in southern Protestant life, white and black. Those themes of rebellion, religiosity, and ungovernable sexuality were emblazoned in all his performances and in his public presence. (Ennis 1992: 244)

Elvismaskens logik: vulgaritet, rebelliskhet, sexualitet

Som nyckelord i dessa korta beskrivningar av Elvis som ungdoms- och tonårssymbol kan man betrakta orden vulgaritet, rebelliskhet, sexualitet. Motsägelser eller oxymoroner i texterna utgörs av formuleringar som "He told jokes "that weren't funny", "the situation's epic vulgarity" och "His rebellion was masked in southern manners". Både Elvis och rock'n'rollen kom därmed att från första början stå för ett överskridande av olika gränser. Philip Ennis talar om den transformativa symboliska process som Elvis och de andra rock-artisterna startade och upprätthöll: "its capacity to transcend race, religion, gender or region in the name of music".

Följer man det spår som utgörs av det rebelliska, utmanande i Elvis masker, i hans offentliga personae eller personager, kan man konstatera att den mask Elvis konstruerar som rockabilly- och rock'n'rollstjärna (alltså 1954-58) bygger på inlån av en mängd disparata element både från den vita hillbilly- eller countrykulturen, den svarta gatukulturen och den svarta och vita populärkulturen. Ett

starkt element i den tidiga rock-masken utgörs av detta reflexiva drag. Elvis sög i sig inflytelser som en svamp. Hans reflexivitet innebar därmed också samtidigt att han medvetet eller omedvetet kom att försätta sig i en liminal position. Han blir tidigt både en gränsöverskridare och en gränsvakt. Medan han av sina anhängare uppfattas som ett emblem för opposition och förnyelse gentemot föräldragenerationen och auktoriteterna blir han hos sina motståndare - som utgör en mycket heterogen grupp bestående av de "snälla" ungdomarna och framför allt av de något äldre amerikanerna - betraktad som farligt subversiv. Ett uttalande av ett vittne inför senatens "subcommittee on delinquency" är nog så talande: "Elvis Presley is a symbol, of course" ... "but a a dangerous one ... The gangster of tomorrow is the Elvis Presley type of today" (Passerini 1997: 326).

Elvis första rock'n'rollmask, alltså femtiotalsmasken, framstår, jämförd med t ex hans Las Vegas-mask från 1970-talet, som en övervägande realistisk mask, med sin bakgrund i låga, populärkulturella former. Sina förebilder har den i den svarta hipstern och/eller sutenören. Detta gäller framför allt i fråga om klädsel, färgval (speciellt svart och ljusrött, övervägande mörka, starka färger). Vidare går den tidiga rock'n'roll-masken tillbaka på ungdomsrebellerna och lastbilschauffören. I masken inryms även ett sätt att röra sig (höft- och benrörelserna, armarna) som har en bakgrund i svart kultur (blues, gospel). De här olika kulturella tecknen i Elvis rock'n'roll-mask kan sägas konstituera stereotypen rock'n'roll-rebellerna, en figur med utpräglat lågkulturella, rebelliska, "kroppsliga" rötter, en person som utgör ett hot mot femtiotalets mer puritanskt och småborgerligt inriktade människosyn och kulturella ideal.

Elvis-gestalten blir liminal och marginell i relation till femtiotalets allmänna klassifikationssystem och sociala kontroll och innebär att Elvis i sin rock'n'roll-uppenbarelse utgör ett hot mot ordningen, ett hot som på något sätt måste integreras i det rådande systemet. Rebellimagan har också en klar koppling till Elvis sydstatsbakgrund. Ett viktigt tillägg vad gäller det rebelliska hos Elvis är att det aldrig handlar om en klart fokuserad rebelliskhet. I stället är det en "rebel without a cause", en arg, ung rebell i största allmänhet som riktar sin oppositionslusta mot föräldragenerationen som Elvis rock'n'roll-persona spelar upp.

Men det allra farligaste, det mest subversiva med den mask och image som Elvis byggde upp på femtiotalet var det faktum att den kombinerade element från den svarta och den vita kulturen. Elvis var ett lysande exempel på det som New York-författaren Norman Mailer kallade *The White Negro*, en vit neger. År 1957 eller samma år som Miles Davis gav ut sin *Birth of the Cool*-skiva, samma år som *West Side Story* uruppfördes och Elvis slog igenom internationellt skrev Norman Mailer en essä i vänstertidningen *Dissent*, med titeln "The White Negro" (ingår även i essäsamlingen *Advertisement for myself*, 1961). Där förfäktade han tesen att en ny vit social *outlaw* hade etablerats i det amerikanska landskapet, en *hipster* eller en filosofisk psykopat, vars primära inspiration utgjordes av afro-amerikanernas sexualitet och musik. "The hipster had absorbed the existentialist synapses of the Negro, and for all practical purposes could be considered a white Negro", skrev Mailer i sin essä. Beskrivningen kunde som sådan gälla Elvis Presley, men Mailer hämtade sina musikaliska inspirationskällor och exempel från jazzen.

Liksom cool-begreppet kommer också hipstern från den svarta jazzen och från den svarta gatukulturen, närmare bestämt från fyrtiotalets hippa bebop-jazzscen. Hipstern visade, genom klädstil, gester och en allmänt cool attityd, att han var någonting mycket speciellt, en urban yngre man som klädde upp sig för att imponera på sin omgivning. I Elvis hade tonårskulturen funnit sin hipsterfigur, en "hipster for the millions" som man också har kallat honom.

Vad var det då hos de coola rebellerna, dessa "rebels without a cause", som man med en hänvisning till den ovannämnda filmen kunde kalla dem, alltså en Elvis Presley, en James Dean, en Marlon Brando, som gjorde dem så centrala vad gäller en utpräglat maskulin ikonografi i femtiotalets USA? För att försöka hitta svar på denna fråga tror jag att det igen är skäl att diskutera både de sociologiska och psykologiska rötterna till fenomenet i fråga. Det visar sig då att viktiga socio-psykologiska fenomen dyker upp ungefär samtidigt i det efterkrigstida USA. Det ena är

rock'n'roll/tonårsrebellkulturen. Det andra är ett fenomen som brukar kallas *mom-ism*, en massmedialt stort uppslaget misogynt begrepp, som myntats av den amerikanske författaren och debattören Philip Wylie i pamfletten *Generation of Vipers* (1942/1955). Det Wylie är ute efter är att hitta en syndabock vad gäller den amerikanska kulturens förmenta degenerering till följd av materialism, ytlig populärkultur, såpoporor, mode, TV, radio, sentimentala popsånger, Hollywood och varuhus. Det visar sig enligt Wylie att samtliga dessa fenomen är uttryck för *mom-ism*, för en kvinnlig eller moderlig sensibilitet, som underminerar det virila elementet i den amerikanska kulturen. Som Jaqueline Rose (1992: 166ff) noterat har därmed farorna med en feminitet och med en masskultur på ett ytterst intimt sätt kopplats samman, en koppling som skulle vidareutvecklas inom rock'roll-kulturen där en gendermässig uppdelning mellan rock och pop etablerades enligt de riktlinjer som Simon Reynolds och Joy Press anger i sin studie *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock'n'roll* (1995: 5): "Here the correct response (male connoisseurship, discerning and discriminating) is opposed to degraded feminine fan-worship (superficial, hysterical, idolatrous, at once fickle and blindly loyal)".

I Elvis fall kommer hans "rebel without a cause"-ikonografi att framstå som en orolig, osäker sammanfogning av å ena sidan hans sätt att härma en manlig svart sexualitet, i *the white nigger*-konfigurationen (se ovan), å andra sidan av ett bejakande av hans extrema beroende av sin moder, Gladys (Klinkmann 1998: 121-122). Albert Goldman påpekar att den unge Elvis ständigt var i sin mors sällskap och lika ständigt uppmanades att tala ut och för sin mor blotta alla sina tankar och känslor. Elvis blev, konstaterar Goldman, så van vid att dela sitt inre liv med sin mor, så beroende av hennes åsikter och råd, att han sedermera obekymrat väckte henne mitt i natten om han grubblade över något och inte kunde sova. Det kan därmed enligt Goldman inte råda något tvivel om orsaken till den extrema slutenhet som karakteriserade Elvis under hela hans vuxna liv. Hans ytterliga motvilja mot att anförtro sig till någon eller avslöja sina innersta tankar kan förklaras med det faktum att han trodde att det fanns bara en enda människa i världen som kunde förstå och leda honom (Goldman 1981: 62).

Kulturella lån och social flexibilitet/inflexibilitet

Blackface minstrel²-forskaren Eric Lott kopplar samman den gamla black face-traditionen med de modernare vita representationer av "blackness" som även ingår i uttrycket "white nigger" och i Elvis-figuren: "To put on the cultural forms of 'blackness' was to engage in a complex affair of manly mimicry" (Lott 1995: 52). Det "svarta" kulturelement som Elvis "stjäl" i sin egenskap av "white nigger" betonar (ultra)maskulinitet, vuxenhet, sexualitet. Men till det komplicerade och mångtydiga med Elvis kulturella representationer hör att hans masker även innehåller tydliga androgyna drag (Klinkmann 1998: 131-132, 334, Garber 1992: 367). Därmed kan man koppla samman Elvis maskulinitet med den typ av ny mansroll som även filmstjärnor som Marlon Brando, James Dean och Montgomery Clift utgjorde exempel på. Enligt Fredrik Hertzberg var det gemensamma för de tre filmstjärnorna att de revolterade mot en konventionell manlighet. Den nya mansrollen var både mer maskulin och mer feminin än tidigare. Den var mer fysisk och mindre verbal än den som präglades av föregångare som Humphrey Bogart, James Cagney, John Wayne. Den demonstrerade ett nytt sätt att vara tuff, men visade också öppet sin sårbarhet, skriver Hertzberg i tidskriften *Horizons* temanummer om kroppen (1992: 66).

Detta kan jämföras med det sätt på vilket den svarta, manliga, coola masken eller posen enligt sociologerna Richard Majors och Janet Mancini-Billson fungerade, nämligen som en adaptiv mekanism för att handskas med realiteten i de afrikansk-amerikanska människors existenser: "... to enhance social competence, pride, dignity, self-esteem and respect. Cool enhances masculinity. Being cool also expresses bitterness, anger, and distrust towards the dominant society for many years of hostile mistreatment and discrimination" (Majors & Mancini-Billson 1992: 105).

Herman Gray (hämtat den 29.3. 2001) konstaterar att den svarta coola jazzmannen inte saknade motstridiga drag:

As a "different" sign of the masculine he was policed as much as he was celebrated and exoticized by white men and women alike. Policed as a social threat because he transgressed the social role assigned to him by the dominant culture and celebrated as the "modern primitive" because he embodied and expressed a masculinity that explicitly rejected the reigning codes of propriety and place. Drugs, sexism, pleasure, excess, nihilism, defiance, pride, and the cool pose of disengagement were all a part of the style, personality, vision, and practice of an assertive heterosexual black masculinity that could not be confined within the dominant cultural logic. (The lives and careers of John Coltrane and Miles Davis illustrate the complex and wide-ranging relations of gender at play in the jazz world; Coltrane's wife was a respected member of his band, while Davis often treated women with derision and abuse. My point is that, although the masculinity created by the black jazz man at once challenged dominant white discourses of heterosexual masculinity, with respect to women this same powerful and defiant black masculinity just as often maintained unequal relations of power between men and women.)

Mot bakgrunden av denna komplexa svarta maskulinitet, denna svarta habitus, så som den beskrivs av Herman Gray, framstår Elvis' *coolness* och maskulinitet, uttryckt i hans offentliga femtiotalspersona, som någonting tämligen lekfullt och ytligt. Men LeRoi Jones ger i *Blues People* (1974: 226f) en överraskande positiv bild av Elvis och av rock'n'rollen. Han säger att rhythm & blues, som var det samtida uttrycket för blues i stadsmiljö, var källan till den nya vitaliseringen av populärmusiken och att rock'n'roll blev dess slutprodukt: "Och den är, som varje amerikansk 'genomsnittsmoder'³ anser, en musik för 'icke intellektuella'. Men en Elvis Presley framstår för mig som något av större kulturell betydelse än en Jo Stafford"⁴.

Enligt LeRoi Jones utgör rock'n'rollen visserligen för det mesta en flagrant kommersialisering av rhythm & blues, men musiken är i många fall baserad på tillräckligt mycket material som är så främmande för den genomsnittliga medelklassiga och medelintellektuella amerikanska kulturen att det enligt Leroi Jones blir intressant⁵.

Rhythm & blues-historikern Nelson George säger (George 1988: 62f) att Elvis exponering för svart kultur, både blues och gospel, var så stark som den sedd ur hans vita Mississippiperspektiv någonsin kunde tänkas vara. Elvis lyssnade på de svarta radiostationerna WDIA i Memphis och WLAC i Nashville, han visade i både klädsel och frisyr upp en image med tydlig bakgrund i den svarta kulturen. Han lade sig till med svarta stilar från svarta som hade lagt sig till med ett vitare utseende, sammanfattar George denna tvärkulturella kollision. Och han tillägger:

Of course, Elvis reverse integration was so complete that on stage he adopted symbolic fornication blacks had unashamedly brought to American entertainment. Elvis was sexy; not clean-cut, wholesome, white-bread, Hollywood sexy but sexy in the aggressive earthy manner associated by whites with black males. In fact, as a young man Presley came closer than any other rock & roll star to capturing the swaggering sexuality projected by so many R & B vocalists. (Ibid.: 63)

Nelson George kontrasterar sedan denna ytans, det ytligas svarthet, denna mimikry-effekt som Elvis i sitt scenuppträdande och i sin sång kunde uppnå, med sångarens brist på verklig inlevelse i den svarta kulturen:

--- Elvis was just a package, a performer with limited musical ambition and no real dedication to the black style that made him so dangerous. Presley, as his life later revealed,

never put the time into developing his interpretation of blackness - the most important part in his appeal - in the way Mick Jagger has, for example. (Ibid.)

Nelson George kallar Presley för "a damn lazy student" och betecknar honom som en medelmått som tolkande artist, under hela sin karriär fastnaglad i sin manager Colonel Parkers hårda grepp. Om Elvis skulle ha hållit sig närmare bluesstilen från sina tidiga Sun-inspelningar, skulle han enligt George ha kunnat producera 20 år av musik som kvalitativt skulle ha svarat upp mot det George kallar myten om Elvis Presley.

Den trots allt ytliga och lekfulla adaptation av den svarta mannens habitus som Elvis enligt George representerar kan kanske också förklara den socio-kulturella mekanik som ligger i botten på det kända rykte som spridits i svarta kulturkretsar och som också ledande svarta kulturpersonligheter i USA tydligen satt sin tilltro till. Ganska tidigt i Elvis karriär, enligt Peter Guralnick (1994: 425f) redan våren och sommaren 1957, sprids ett rykte i svarta bostadsområden i USA i vilket det påstås att Elvis skulle ha sagt: "The only thing Negroes can do for me is to buy my records and shine my shoes." ⁶.

Jag har i min avhandling om Elvis Presley som karnevalistisk kung (Klinkmann 1998: 284), i enlighet med titeln, karaktäriserat Elvis' persona som utpräglad karnevalistisk. Elvis kommer enligt min uppfattning mycket nära den Harlekin-strategi som utgör ett väsentligt inslag i renässansens *commedia dell'arte*-teater: en strategi som vill roa, på ett närmast kameleontiskt vis, en estetik som balanserar mellan det höga och det låga, det seriösa och det humoristiska. Elvis rör sig hela tiden mellan det sublima och det groteska, mellan det kultiverade, vilket hos Elvis yttrar sig särskilt i form av en dandyism och ett starkt inslag av "mammans pojke", och det burleska, groteska, som dock hos Elvis aldrig är direkt övertaget från den svarta kulturen, utan lätt förändrat, parodierat, eller, för att använda Elvis eget uttryck, "goosed up".

Det är mot denna bakgrund kanske något lättare att förstå att ett rykte som det ovannämnda om att Elvis skulle värdesätta de svarta enbart för deras förmåga att köpa hans skivor och putsa hans skor (det vill säga att i allt vara honom, den vite *mastern*, underdåniga) har uppstått ⁷. Tanken att Elvis knyckt de svartas musik och gjort sig berömd med hjälp av fjädrar som han lånat av dem, eller att han, för att använda den vita rockkritikern Greil Marcus ord om i princip samma företeelse, likt en sentida amerikansk Prometheus stulit de svartas musikaliska eld ⁸, gör det något lättare att se möjliga bakgrundsmotiv till detta i sig bisarra rykte, dels också den sociala beställning som i dag kan finnas för ett sådant rykte, vilket har lett till att flera ansedda svarta kulturpersonligheter har satt tilltro till det. Gilbert Rodman (1994: 465-466) citerar en skribent, Dan Heilman ⁹, som påpekar att svarta kulturarbetare som Vernon Reid (från gruppen *Living Colour*), Chuck D (Carlton Ridenhour) från rapgruppen *Public Enemy* och filmregissören Spike Lee alla har hört detta rykte och trott på det.

Avslutande synpunkter

Sammanfattningsvis kan man konstatera att Elvis visserligen i sin offentliga persona framstod som en *white negro*, men att hans engagemang för de svarta och för den svarta kulturen egentligen inte tycks ha trängt särskilt djupt. Samtidigt med att han i sin persona tog upp viktiga aspekter på det som vid denna tid av många vita uppfattades som en svart, animalistisk, starkt sexuellt betonad image fortsatte han att som personen Elvis Presley i allt väsentligt bekänna sig till den kultur som han kom ifrån, en vit sydstatskultur av underklasskaraktär. I denna kultur, i den typ av rassegregerat samhälle som Elvis växte upp i, stod de fattiga vita "kastmässigt" ovanför de svarta, men befann sig samtidigt i en situation där "den rasmässiga sexualiseringen" av samhället gjorde relationerna mellan vit man - svart kvinna, och svart man - vit kvinna hotfulla, förbjudna och farliga.

Trots den påvisade bristen på rasfördomar hos Elvis (Klinkmann 1998: 280-284) kommer man inte ifrån intrycket att rockartisten och underhållaren Elvis, det svarta inslaget i hans persona till trots, medvetet valde att hålla ett visst avstånd till den svarta kulturen och de svarta amerikanerna. Därmed framstår han som en karnevalistisk figur, en Harlekin- eller tricksterfigur som kan iklä sig det svarta - och speciellt de coola och maskulina dragen däri - som en mask, men som undviker att göra denna svarta habitus till en mer bestående del av sin personlighet. Jämförd med den groteska och för de svarta starkt nedsättande parodierna av det svarta som *black face comedians* sysslade med utgör Elvis femtiotalismask (en mask med vissa utvalda svarta innebörder, konnotationer) en lätt ironisk parafrasering av den svarta kulturen, utförd med en underhållande, lekfull glimt i ögat. Därmed kommer också det farliga och subversiva elementet i Elvis representation av *coolness* och maskulinitet att ganska snabbt oskadliggöras, passiveras, något som inträffade stegvis i och med hans militärtjänstgöring, etableringen av Elvis som en filmens entertainer och slutligen hans Las Vegas-uppenbarelse, i vilken de coola och maskulina elementen hos Elvis som en "White Negro", en "rebel without a cause" nästan har vänts till sin motsats genom de alltmer groteska och självparodiska inslagen i denna representation.

Texten har tidigare publicerats i Budkavlen 2001.

© Sven-Erik Klinkmann

Noter

¹ För en diskussion om den könsmässigt ensidigt konstruerade rockdiskursen se även t ex Lähteenmaa (1988/1989, 1989) och Swiss, Herman & Sloop red. (1997).

² *Black face* eller *black face comedy* utgör en undergenre inom den populära amerikanska typ av scenunderhållning kallad minstrelshow där till en början vita, senare även svarta artister imiterade svarta genom att måla sig svarta i ansiktet med bränd kork. Genren uppkom inom ramen för engelsk music hall-underhållning med artister som Charles Dibiin och Charles Mathews, men fördes snart nog över till USA, där den populariserades av bl. a. George Washington Dixon och Thomas "Daddy" Rice.

³ Observera det tydliga draget av *mom-ism* i LeRoi Jones formulering.

⁴ Observera dock det tydliga manschauvinistiska draget i denna jämförelse: Jo Stafford var en samtida vit jazzsångerska. Att jämföra Elvis med henne framstår som orättvist, inte minst mot bakgrunden av att Jo Stafford var långt ifrån lika känd som Elvis.

⁵ Jones argumentering kan alltså tolkas som ett slags bekräftelse på de resonemang som Norman Mailer för om begreppet *white negro*.

⁶ Guralnick säger att försöken att hitta en källa till detta rykte är "like running a gopher to earth". Yttrandet skulle ha fällt antingen i Boston, som Elvis vid denna tidpunkt aldrig hade besökt, eller i Edward R. Murrows landsomfattande tv-show, som han aldrig hade uppträtt i (Guralnick 1994: 426).

⁷ Utmärkande för ryktets ovederhäftiga karaktär är att det, varje gång det dyker upp, tycks göra detta i en ny, lätt förändrad form. Några exempel på ryktets verbala utformning är följande, hämtade från Rodman (1996: 34ff, 43, 54, 56): "All I want from blacks is for them to buy my records and shine my shoes" (källa V. S. Naipaul), "The only thing niggers are good for is to shine my shoes" (källa Greil Marcus), "The only thing niggers can do for me is shine my shoes and buy my records" (källa N. M. Zuberi), "The only thing they [blacks] can do is shine my shoes and buy my records" (källa Eddie Murphy), "The only thing a nigger is good for is to shine my shoes" (källa Dave Marsh). Rodman sammanfattar citatsamlingen med att säga: "While the statement's general theme of contemptuous prejudice is consistent from one version to the next, the precise words Elvis reportedly said vary an extraordinary amount for a statement that's 'in the record'." Det handlar alltså uppenbart om en folkloristisk vandringshistoria.

⁸ Se Marcus essä Elvis: A Presliad (Marcus 1975/90).

⁹ Heilmans text, Trying to get to you: Greil Marcus chases the ghost of Elvis Presley, ingår i *Rock & Roll Disc*, mars 1992: 9ff.