Johan Fornäs

Navigationer på kulturfloden

Stilproduktion som kommunikativ praxis

Alla har stil. Det finns alltid någon grad av relativ regelbundenhet i det sätt på vilket var och en av oss uttrycker sig symboliskt; i kropp och kläder, rörelser och språk, musik och smakmönster. Var för sig, och tillsammans med skilda grupper som vi identifierar oss med, skapar vi stil genom att sätta samman olika kulturella uttryck till specifika kombinationer som i varierande grad delas av andra människor och följer estetiska och sociala mönster med viss beständighet.

Stilproduktion är en kommunikativ praxis. Den handlar inte om att passivt överta och tillämpa redan befintliga kulturella regler, utan alltid åtminstone till viss del om ett personligt eller kollektivt omformande och nyskapande i en aktiv, kreativ och dynamisk process. Ingen stiger två gånger ned i exakt samma kulturella flod, ingen undgår där att påverkas och bli blöt, och ingen kliver heller upp ur detta flöde utan att påverka det och lämna kvar något litet spår av sina rörelser. Kulturfloden är också ett gemensamhetsbad: stil och kulturella uttryck delar vi med andra, de är medel för intersubjektiv samvaro och kommunikativt handlande.

Nu är kultur, stil och symboler inga enhetliga fenomen. För att begripa dem måste man konkret analysera dess olika grenar. Kulturella uttryck har flera olika former. Olika språkliga ordningar följer skilda regler, även om de blandas. Det är svårt att förstå förhållandet mellan talade och skrivna ord, bild och musik. Trots att de oftast används samtidigt och samordnade tycks de ha var sin logik och funktion. De samlas också i skilda medieformer med olika teknologier och estetiska lagar, och såväl uttrycksformerna som medieformerna verkar ha ett visst samband med olika sociala sfärer och brukssammanhang, inte minst för ungdomar.

Ungdomar är intensiva användare och producenter av stil och kulturella uttryck. Vad beror det på, varför och till vad använder de olika uttrycks- och medieformer? Musik, ord och visuella uttryck samspelar ständigt intimt med varandra, men har också delvis skilda användningsmöjligheter och funktioner, dels i ungas egna kulturella skapande, dels i deras användning av populärkulturens medier. Är det så att kulturella uttryck (och speciellt då musik eller ännu mer speciellt alla de genrer som brukar sammanfattas som rock) har särskilt stor betydelse för just ungdomar i just vår tid – och i så fall varför?

För att komma åt dessa frågor reser jag strax ut på en odyssé kring kultur- och kommunikationsbegreppen, där resonemang om del- och subkulturer förs samman med såväl symbol- och språkteorier som identitets- och subjektsteorier. Först utstakas farvattnen genom en utblick över vad kultur, ungdomskultur, populärkultur, medier och kommunikation kan vara. Därmed har mitt kulturella tema definierats och kartlagts.

Sedan tematiseras stil, symboler och språk utifrån en flerskiktad modell med olika dimensioner av kulturella fenomen. Genom att granska de olika elementen, lagren och mekanismerna i kulturens symboliska kommunikationsprocesser ges en uppfattning om stilproduktionens allmänna karaktär och verktyg, själva den farkost som bär oss över de kulturella lederna.

Kulturen är en dimension som på flera olika sätt pekar ut mot andra dimensioner. Kulturella uttryck har aspekter, rötter och meningsinnehåll på minst fyra olika nivåer. I de följande avsnitten går jag därför successivt igenom några centrala frågor och begrepp på var och en av dessa. Jag startar med de ”yttre” aspekter som har att göra med biologi, teknik och objektiverade institutioner. I andra riktningen dyker jag därefter ner i subjektivitetens symbolaspekter, och resonerar runt kulturens roll i socialisation och identitetsarbete. Sedan diskuteras utförligare den intersubjektiva nivåns sociala underaspekt, med grupper, relationer och subkulturers konkreta interaktion. Den fjärde aspekten handlar till sist i en viss virvelrörelse om den kulturella nivåns särart, om skapande, estetik, stil och genrer.

Det gör det möjligt att återuppta resonemangen om relationen mellan musik, bild och ord, om uttrycks- och medieformers hierarkier och inbördes samspel i dagens ungdomskultur. Vid det laget har det förhoppningsvis blivit klarare på vilka sätt stilproduktion är en kommunikativ praxis, och vilken enorm rikedom och komplexitet som ryms i

såväl ungdomars kulturella praxis som i alla de begrepp jag redan vågat använda. Att navigera är nödvändigt, inte minst i så kaotiska strömvirvlar, men även om jag ska försöka lotsa artikeln fram genom skären och nå det utstakade målet, är det resans väg som är det mest spännande, och det sjökort som här ritas upp kan inte vara annat än en ungefärlig och provisorisk konstruktion.

Kultur

Intresset för ungdomskultur sätter stilproduktion och kommunikativt handlande i centrum. Ungdomskultur handlar om de symboliska uttryck som på ett eller annat sätt förknippas med ungdom – deras innehåll och form, betydelser och funktioner, produktion och användning.[1]

Jag ser alltså kultur som en bestämd aspekt av allt mänskligt liv, eftersom symbolförmedlad interaktion genomsyrar all social handling även om det också finns andra möjliga perspektiv att lägga på samhällen, grupper och individer. Termen kultur kommer från latinets ord för odling, och man talar ju ännu om biologiska odlingskulturer. Men redan i antiken talade man om ”cultura animi”, själens odling, och sedan 1600-talet har detta kulturbegrepp etablerats, skilt från (religiös) ”kult” men nära relaterat till dels individuell bildning, dels samhällelig ”civilisation”. Något entydigt och klart avgränsat kulturbegrepp kan inte definieras, men man brukar ofta tala om två huvudtyper: å ena sidan ett smalt ”estetiskt” kulturbegrepp, å den andra ett brett ”antropologiskt”. Det första motsvarar ungefär konstarterna och används både i statlig kulturpolitik och mediernas kulturjournalistik. Det andra dyker upp när vi talar om främmande kulturer som livsformer eller samhällen, och förutom socialantropologer har särskilt etnologer velat se studiet av människan i kulturen som sin specialitet.

Nu känns det första kulturbegreppet för smalt och det andra för brett. Det är många som idag väljer ett mellanting: symbolförmedlad

[1] Detta kulturbegrepp ligger nära antropologerna Clifford Geertz (1973) och Ulf Hannerz (1990 och 1992). Värdefulla översikter över olika kulturbegrepp ges av Kroeber & Kluckhohn (1952/1963), Williams (1958, 1976 och 1981), Hannerz m fl (1982), Ehn & Löfgren (1982), Cahoone (1988) samt Hauge & Horstbøll (1988). ”Now this human phenomenon, culture, is an entirely symbolic phenomenon. […] It is definitely the symbol which knots that living cord between man, language, and culture” (Benveniste 1966/1971 s 26f).

kommunikation är mer än bara de institutionaliserade konstnärliga verksamheterna men samtidigt mindre än allt mänskligt samhällsliv. Allt mänskligt kan ses ur ett kulturperspektiv och allt berörs av kulturella processer, det vill säga av sådana processer som sätter just kulturaspekterna i fokus. Men det är inte det enda perspektiv eller de enda processtyper som finns. Exempelvis kan pengar studeras som kulturfenomen men den kapitalistiska ekonomins lagbundenheter är inte primärt kulturell utan just ekonomisk. Kulturella processer utspelar sig runt pengar också, men de kan inte i första hand analyseras som kulturfenomen eftersom de inte fokuserar utan snarare tenderar att ersätta symbolisk kommunikation. Pengarnas primära funktioner är specifikt ekonomiska och kräver analyser ur ett annat perspektiv än det kulturella.

Estetiska vetenskaper har närmat sig kulturella medvetande- och kommunikationsformer utifrån produkterna eller artefakterna, medan sociologer, antropologer och etnologer främst sett dem ur de sociala handlingarnas perspektiv. Exempelvis innefattar musik alltid både akustiska fenomen och lyssnaraktiviteter, både klingande objekt och deras brukssammanhang, både ljud och lyssnare som organiserar sina ljudupplevelser. Musikens auditiva fenomen är ordnade i tiden, kanske lagrade på noter eller fonogram och förmedlade av musiker och medier, men alltid i sista hand mänskligt använda och tolkade. Här finns därför rum för fruktbara tvärvetenskapliga möten.

Å ena sidan kan kulturella artefakter bara förstås i sina sociala kontexter och brukssammanhang. Symboliska former får sin mening genom att användas i människors kommunikativa möten och samspel. En renodlad verkanalys missar detta, förutom att de estetiska vetenskapernas tradition försummat att studera de kulturella uttryck som cirkulerar utanför de konstnärliga institutioner som är knutna till den borgerliga offentligheten – i människors vardag och med rötter i ”vanliga” människors egna skapande och/eller i den medieförmedlade populärkulturen. Vissa yrkesgrupper och institutioner är i vårt samhälle specialister på att skapa kulturella uttryck, men sådana uttryck skapas och utprövas också av oss alla mitt i vardagen. Kultur har genom konstnärliga institutioners och verksamhetsformers utdifferentiering uppnått en viss grad av autonomi gentemot arbete, politik och religion. Det är därför man alls kan tänka på kulturella former och egenskaper som något skilt från kunskap, etik eller psykologi. Men för den skull rör det kulturella inte uteslutande dessa specialiserade sfärer, och det är fortfa-

rande så att verk och praxis måste förstås i sitt inbördes växelspel – såväl inom som utom de institutionaliserade konstarterna.

Å andra sidan finns risker med ett renodlat antropologiskt kulturbegrepp, inte bara för att det kan bli för vitt och omfatta praktiskt taget allting, utan också för att det försummar exterioriseringsmomentet. Det blir tydligt i formuleringar som denna: ”Att se på mänskligt liv i kulturella termer är för många av oss en fråga om en betoning av kollektivt medvetande och av de kommunikationer som bär upp det. Kultur omfattar därmed gemensamma kunskaper, värderingar, erfarenheter och sammanhållande tankemönster.”[2] Tankegången är fruktbar, men kan leda vilse på minst fyra sätt.

För det första kan den starka betoningen av någonting gemensamt ge en alltför konsensusorienterad bild av kultur och kommunikation. Tankegångens syfte är att understryka att kultur är något intersubjektivt, delat mellan olika individer. Kommunikation förutsätter vissa gemensamma erfarenheter, koder och regler, men består ju inte bara av gemensamheter utan också av utbyten, möten och olikheter.[3] Förståelse bör skiljas från likhet. Kultur är både det gemensamma för olika grupper och det som skiljer dem åt. Också en unik kunskap, värdering eller erfarenhet hör till det kulturella, om den är formulerad i ett intersubjektivt symbolspråk. Detta är inte minst viktigt i vår tid av snabba skiften, differentierade normer och mångkulturell blandning. Kulturen har kollektivt gemensamma substrat men betoningen av enbart denna

---

[2] Hannerz m fl (1982 s 10). *Bra Böckers lexikon* har också den mycket vida definitionen ”alla mänskliga verksamheter samt andliga och materiella resultat av dessa verksamheter, som förs vidare till efterföljande generationer”, vilket inte utesluter mycket. Som snävare alternativ anges ”andling odling, varmed avses t ex vetenskap och litteratur, konstnärlig verksamhet av alla slag samt religion.” Kultur avgränsat som särskilt område i samhället motsvarar de institutioner och sammanhang som särskilt fokuserar eller tematiserar det som jag definierar som den kulturella dimensionen eller aspekten av kulturer i den förstnämnda, vida betydelsen. Nyligen har Hannerz (1992 s 3) modifierat sitt kulturbegrepp i liknande riktning som jag här föreslår: ”in the recent period, culture has been taken to be above all a matter of meaning”.

[3] Van den Berg (1990) och Steuerman (1989) hör till de många som i detta avseende kritiserat Jürgen Habermas och påpekat att differenser är nödvändiga och inte utplånas av samtal. Intersubjektiva dialoger leder inte (nödvändigtvis eller ens som ideal) till att de samtalande behöver bli överens, och offentlighet handlar mer om att olika ståndpunkter möts och uttrycker sig i dialog med varandra än om att samstämmiga opinioner bildas. Jfr Negt & Kluges (1972/1974) kritik av den tidige Habermas’ offentlighetsbegrepp och Bachtins (1988 och 1963/1991) studier av dialogicitet.

sida leder tankarna fel.[4] Kulturbegreppet används ofta för en grupps, ett samhälles eller en tidsepoks alla gemensamma vanor, värderingar, världsbilder och tankeformer, men där passar enligt min mening begrepp som livsform, mentalitet eller livsvärld bättre, om inte just den symboliska sidan ska framhävas.

För det andra är uppfattningen av kommunikation som ett slags neutralt och sekundärt hjälpmedel för att skapa kontakt mellan olika medvetanden ytterst problematisk.[5] Tas kulturens intersubjektivitet på allvar, utan att man tror på något närmast magiskt a priori existerande kollektivt medvetande, blir det svårt att se medvetande som primärt i förhållande till kommunikation. Naturligtvis vill enskilda konkreta kommunikationshandlingar uttrycka och förmedla tankar, men dessa tankar är i sin tur ett resultat av tidigare kommunikation. Kommunikation och medvetande är mer intimt förenade än vad formuleringen kan antyda.

För det tredje utspelar sig kommunikationen alltid med hjälp av något yttre medel. Symbolisk kommunikation är inte fråga om själarnas omedelbara förening, utan innefattar alltid ett i någon mening yttre medium, ett slags språk. Det behöver givetvis inte vara massmedier eller ens tekniska apparater, men en symbol är ändå något utanför oss själva.[6] Kultur är mer än bara delade medvetandeflöden. Kultur

---

[4] Den risken gäller även Hall & Jefferson (1976 s 10) i deras annars välformulerade definition: ”We understand the word ’culture’ to refer to that level at which social groups develop distinct patterns of life, and give *expressive form* to their social and material life-experience. […] ’Culture’ is the practice which realises or *objectivates* group-life in meaningful shape and form”. Här finns den expressiva och objektiverande meningsdimensionen med, men knytningen till något för grupper gemensamt borde omformuleras till något som kommuniceras intersubjektivt och därmed *görs* gemensamt (delat) utan att nödvändigtvis uttrycka någon kollektiv identitet. Också Hannerz (1992 s 11ff) ifrågasätter antropologins traditionella idé om kultur som något delat och gemensamt, och betonar istället mångfald och skillnader, som delvis beror på marknadens, statens och (de sociala och kulturella) rörelsernas verkan.

[5] Jfr den kritik av subjekts- eller medvetandefilosofin som från skilda håll framförts av såväl Derrida (1967/1976 och 1967/1978) som Habermas (1985 och 1988).

[6] Jfr Paul Ricoeurs på denna punkt uppenbart av Hegel inspirerade symbolteori (utvecklad från 1965/1970 till 1985/1988): ”language is itself the process by which private experience is made public. Language is the exteriorization thanks to which an impression is transcended and becomes ex-pression […]. Exteriorization and communicatibility are one and the same thing for they are nothing other than this elevation of a part of our life into the *logos* of discourse” (1976 s 19). (Jfr även Simmel (1911/1981 s 185ff), som dock fastnar i en dualism mellan inre och yttre, subjekt och objekt, och reducerar symbolernas kulturella nivå till förmedlingen

förutsätter en objektivering i materiella artefakter, även om dessa kan bestå av flyktiga ljus- eller ljudvågor alstrade av dansande kroppar, vibrerande talorgan eller musikinstrument. Kultur som symbolförmedlad kommunikation innebär någon sorts exteriorisering, i föremål, rörelsemönster eller ljud utanför individerna. Det kulturella är i sann mening en intersubjektiv och delad nivå: den är inte bara delad mellan olika individer (alltså gemensam), utan också både inre och yttre. Det är därför alltid föreningen av praxis och produkter som står i fokus. Den kulturella nivåns självständighet tvingar ungdomskulturforskarna att respektera det som kan kallas estetik, det vill säga den symbolförmedlade kommunikationens formregler.

För det fjärde bör inte termen ”medvetande” avleda uppmärksamheten från kulturens omedvetna sidor. Kultur som meningsskapande genom symboliska uttrycksformer kan inte reduceras till det som har med det individuellt eller kollektivt medvetna att göra. ”Meaning and consciousness are separable; something may be meaningful without being recognized” (Ricoeur 1986 s 229). Omedvetna aspekter av individens inre utforskas ju av psykoanalysen, medan olika ideologikritiska analystraditioner söker avtäcka omedvetna aspekter av kollektiva föreställningsvärldar. Använder man ekvationen kultur = medvetande + kommunikation kan man förstås ge begreppet medvetande en vidare mening, men det finns ändå en risk att då alltför starkt koncentrera sig på sådana tankefigurer som är öppet uttalade, erkända och reflekterade.

Det här använda (hermeneutiskt-språkorienterade) kulturbegreppet innebär alltså både en brytning med och en brygga mellan den estetiska och den etnografiska traditionen, genom att ligga mellan dem i graden av specificitet och genom att betona samspelet mellan handlingar, medvetanden, intersubjektiv kommunikation och symboliska uttrycksformer. Kultur innefattar och öppnar sig mot dels en psykologisk dimension av individers medvetanden, dels en social dimension av

---

dem emellan.) Språk och kultur är bokstavligt talat inter-subjektiva ut-tryck. Lacan (1989) betonar också allt språks exterioritet i sitt tal om subjektets skapande genom den symboliska ordningen. Derrida (1967/1978) avser med sina resonemang om skrift och spår att understryka något liknande, men utnyttjar glidningen mellan ett smalt skriftbegrepp (skrift i motsats till tal) och ett brett (den ”inskription” i något yttre element som ligger till grund för allt mänskligt språk) till en ideologisk retorik som grumlar den annars nyttiga kritiken av närvarons metafysik. Paralleller mellan Derrida och Ricoeur betonas av Kemp (1990), medan Ryan (1982) ser anknytningar mellan Marx och Derrida men är starkt kritisk mot Lacans ”semiocentrism”.

intersubjektiv kommunikation mellan individer i grupper eller samhällen, dels en yttre dimension av omgivande natur och externaliserade institutioner. Men det specifikt kulturella är att kommunikationen sker genom en intersubjektivt delad symbolspråklig ordning. Kulturella fenomen delas av olika individers inre världar och de är också delade i den betydelsen att de alltid innefattar såväl inre medvetandeelement som yttre teckenkonstellationer. Till det kulturella hör givetvis de konstnärliga institutionernas och konstarternas processer och produkter, men kulturella processer och produkter finns också i varje människas vardag, när den symboliska kommunikationen på ett eller annat sätt fokuseras och görs till huvudsak i medieanvändning eller eget skapande, och därtill kan man lägga ett kulturellt perspektiv på allt mänskligt liv och handlande om man just upprättar en sådan fokusering. När vi slutligen talar om kulturer handlar det om särskilda mänskliga gemenskaper som (till skillnad från socioekonomiskt definierade kategorier eller socialt interaktionsbaserade grupper) upprättas och definieras just genom symboliska uttrycks förmåga att sammanföra (kommunicera) och skapa skillnader (upprätta distinktioner och differenser). Så blir det kulturella och det sociala två ömsesidigt överlappande aspekter av den intersubjektiva världen; oftast två sidor av samma sak, men av varierande relevans för olika företeelser.

Ungdomskultur

Ungdomskulturforskning är som all ungdomsforskning intresserad av unga människor, men ur ett kulturellt perspektiv, med fokus på symbolförmedlad interaktion.[7] Att förstå ungdomskultur sätter ungdomars kulturella uttryck i ord, bild, gester och musik i centrum, även om dessa bara kan förstås i sammanhang med livsvillkor, tankar och värderingar. Dagböcker, graffiti, dans och rock ger viktiga ledtrådar till ungdomars livsformer, men är samtidigt värda att uppmärksammas för sin egen skull, och för vad de vill säga om världen. Här är kombinationen av socialt, etnografiskt och estetiskt orienterade forskningsriktningar mycket slagkraftig.

[7] För begreppsdiskussioner av ungdom och ungdomskultur, se Bjurström (1980), Bjurström & Fornäs (1988), Fornäs & Ganetz (1991) samt Fornäs (1984, 1985b, 1987 och 1990a).

Mot denna bakgrund kan man därför säga att temat stil och uttrycksformer utpekar just det som är specifikt för ungdomskultur som forskningsområde. Det förutsätter att man inte låser fast stilbegreppet till att bara gälla självmedvetet subkulturella ungdomsgrupper, och faktiskt inte ens till att bara gälla ungdomar.

Det fanns i tidigare ungdomsforskning, fram till början av 80-talet, en olycklig fixering vid frågan om generationsmotsättningar. Särskilt sociologer älskade att debattera om generationsklyftan var stor eller liten, växte eller krympte. Detta upplevdes som en sorts kärna i vad ungdomsforskning kunde handla om: om ungdomar var något särskilt att studera måste det ju bero på att de var radikalt annorlunda än andra (d v s än vuxna), och därför blev frågan om generationsklyftan så central. Rester av detta tänkande finns naturligtvis kvar bland vissa forskare idag, men det är inte alls lika avgörande längre, förmodligen för att forskningsfältet nu är betydligt mer etablerat och legitimt. Om få längre tvivlar på att ungdomsforskning kan vara intressant och nyttig, blir det mindre viktigt att diskutera exakt hur pass annorlunda ungdomar är.

Egentligen är det en inte ointressant men rätt perifer fråga. Visst har det sitt intresse att veta om konflikterna mellan föräldrar och tonåringar förstärkts eller försvagats, och vilka av tidigare generationers vanor och värderingar ungdomar av idag övertar. Men det är inte den frågan som avgör forskningsfältets framtida existens. Ungdomars liv är tillräckligt speciellt för att motivera en fortsatt ungdomsforskning, även om denna forskning sedan skulle komma att visa att ungdomar i en mängd avseenden är lika sina föräldrar.

Generationsfrågorna har också endast delvis med moderniseringsperspektivet att göra. Å ena sidan kan generationskonflikter lika gärna orsakas av andra typer av förändringar, t ex mer tillfälliga händelser eller reversibelt cykliska förlopp.[8] Å andra sidan är det visserligen ofta sant att faser av snabb modernisering ökar avståndet mellan generationerna, eftersom de yngre då får en annorlunda uppväxt än de äldre tidigare haft, och därför blir annorlunda socialiserade och kommer att äga kvalitativt annorlunda erfarenheter. Detta kan ha varit fallet i vissa uppåtstigande mellanskikt på 1960-talet. Men i vissa faser och vissa befolkningsgrupper kan moderna förändringar starkt påverka även äldre generationer, även om de yngres seismografiskt flexibla position oftast ger dem ett relativt försprång. Man kan alltså resonera om kulturell

[8] Jfr Fornäs (1990c s 12).

modernisering även i de fall då generationsklyftorna är något mindre markerade. Och mer allmänt finns det goda skäl att tolka och studera ungdomskulturella fenomen utan att hela tiden diskutera om de verkligen bara gäller ungdomar och älta frågan om generationsklyftan.

Även dikotomin mellan avvikande subkulturer och ”vanlig mainstream-ungdom” behöver nedmonteras eller åtminstone avdramatiseras, och har ingen relevans för konstitutionen av ungdomskultur som forskningsfält. Många tror att ungdomskulturforskare bara studerar särskilda ungdomssubkulturer, men så är det inte alls – det är tvärtom relativt ont om sådana studier. Ungdomskultur rör alla ungdomars kulturella uttryck, inte bara subkulturernas, även om de kan ha ett speciellt intresse eftersom de kollektivt och avsiktligt odlar ungdomsspecifika stilar.

Ett kulturperspektiv på t ex en viss ungdomsgrupps praxis innebär att på något sätt intressera sig för de symbolspråk ungdomarna använder, för formstrukturerna och meningsinnehållen i de ord, bilder och toner som de skapar och/eller tolkar. Eftersom hela deras liv genomsyras av sådana kulturella tecken och symboler finns där ingenting som inte kan studeras ur ett kulturperspektiv, men det finns däremot andra perspektiv som också kan anläggas, t ex att bara intressera sig för deras biologiska växt och hälsa eller deras mätbara ekonomiska och materiella situation. Kulturanalys blir det först när man bryr sig om vad deras verksamheter betyder, hur de skapar och tolkar symboler i olika språk och diskurser. Dessa tolkningar är intersubjektiva i det att de delas av flera, men de är inte nödvändigtvis universellt gemensamma. Ett kulturellt uttryck kan mycket väl fungera även om det tolkas helt olika av olika individer och grupper, så länge det bara finns vissa tolkningsgemenskaper. Gruppen har exempelvis delvis helt andra avsikter med sina låtar än vad föräldrar och lärare förstår. Kultur kräver ingen total konsensus. Inte heller finns gruppens kultur som en bestämd (med-)vetandemängd, utan snarast som en öppen process av meningskonstruktioner. I viss mån kan gruppens kulturuttryck inordnas i olika subkulturella mönster, eftersom de något relaterar sig till vissa övergripande genrer och stilar, men även de drag som är unika för individerna i just denna grupp är en form av ungdomskultur så länge de uppfattas som ungdomar av sig själva eller av andra.

Populärkultur och mediekultur

En stor del av ungdomskulturen är samtidigt populärkultur.[9] Populärkultur kan först grovt ringas in som massproducerade kulturella produkter och deras användningssammanhang i breda lager av befolkningen. Ordet populär kommer från latinet och betyder från början: ”hörande till folket” och har släktskap med ord som plebej och pöbel.[10] Den kultur som är populär kan ha tre egenskaper. Den kan höra till folket, d v s komma från vanliga människors vardag oavsett vad de tycker om den. Den kan vara omtyckt och älskad av folket, oavsett varifrån den kommer. Den kan för det tredje vara framställd för att behaga den breda massan, om nu någon sådan finns och oavsett vad folk faktiskt sedan tycker om den. I varje fall hänger den på ett eller annat sätt ihop med folket, vad nu detta är.

Populärkulturforskningen sammanför en växande humanistiskt och kvalitativt orienterad medieforskning med underströmmar inom discipliner som å ena sidan litteratur-, musik- och filmvetenskap, å den andra etnologi, socialantropologi och sociologi. Ordet populärkultur står där för en orientering mot just populära, brett omtyckta kulturformer och genrer. I historiskt orienterade studier ligger termen folklig kultur nära, och på engelska heter bäggedera ”popular culture”.[11] Men bland moderna medieforskare har populärkultur oftast förknippats med

---

[9] Carlsson (1987) ger några exempel på aktuell svensk forskning om populärkultur, Ericson (1991) överblickar skandinavisk forskning om populärfiktion, Reimer (1987) och Burnett (1990) diskuterar begreppet och forskningsfältet populärkultur.

[10] I svenskan användes ordet redan ca 1750 i betydelsen ”omtyckt” om furstar, enligt Hellquist (1922/1989 s 777). *Bra Böckers lexikon* anger de nu aktuella betydelserna: ”allmänt omtyckt; folkkär; folklig, lättfattlig, enkelt framställd”.

[11] Jacobsson m fl (1980) sätter explicit samman folklig och kommersiell kultur. På engelska finns också beteckningen ”folk”, men den har en mer begränsad användning, medan ”popular” används i flera betydelser än vad som är vanligt här. Peter Burkes *Folklig kultur i Europa* (1978/1983) heter exempelvis i originalet *Popular culture in Europe*, och medieforskaren John Fiske (1989a och b) ser ”popular culture” som det som snarast skulle översättas som folklig kultur, nämligen ”folkets” produktiva användning av egna eller främmande produkter i sitt eget meningsskapande, medan han behåller beteckningen ”mass culture” för det som oftast räknas in i populärkulturen, nämligen mediernas kulturutbud. Vi lär få stå ut med en oenighet mellan olika forskare på denna punkt, särskilt i anglosaxisk forskning. Med stöd i de Certeau (1974/1988) vill Meaghan Morris (1990 s 30) definiera ”popular culture as a *way of operating* – rather than as a set of contents, a marketing category, a reflected expression of social position, or even a ’terrain’ of struggle”. Hellre studera kulturell praxis än kategorisera kulturella produkter.

det moderna, kapitalistiska industrisamhällets kulturindustriers massproducerade och massdistribuerade utbud och dettas användning. Begreppet är alltså närmast synonymt med masskultur – ett begrepp som blivit svårsmält eftersom det upplevs som alltför tätt knutet till frankfurtskolans kritiska teori och vissa tendenser som alltför lättvindigt ser de breda publikgrupperna som en homogen och lättmanipulerad massa.[12] Talar man om populärmusik, populärlitteratur eller populärfiktion menar man sällan alla samhällens totala kulturförråd av folkliga uttryck och aktiviteter, utan just den moderna formen för massmedierade kulturformer. Populärkultur är då summan av alla sådana delar – verbala, musikaliska och visuella uttrycksformer och deras produktionsformer, genrer och användning i vardaglig mediereception.

Populärkulturforskare avkrävs liksom ungdomsforskare mycket ofta normativa ställningstaganden. Tidigare kunde populärkultur nästan enbart förstås kritiskt, under namn som skräpkultur, trivialkultur eller masskultur, som ställs mot den högre finkulturen eller sanna konsten (och av vissa också mot en folklig kultur). Dessa dikotomier stabiliserades runt år 1800, när den moderna populärkulturen och den borgerliga elitkonsten skildes åt i var sina kretslopp och offentlighetsformer.[13] Sedan länge hade det ju funnits en skiljelinje mellan högt och lågt. Men dikotomin tog ytterligare en ny form med framväxten av moderna medier och en masskultur i varuform (press, skillingtryck, underhållning), parallellt med etablerandet av den borgerliga offentlighetens finkulturella institutioner (böcker och kritiker, konserthus och opera, teatrar, gallerier och museer). Och med denna dikotomi kom genast också den negativa kritiken mot det populära, som ekat vidare ända in i vår tid.

---

[12] Jfr Hall & Whannel (1964/1990), de Certeau (1974/1988), Gans (1974), Reyher (1975), Cohen & Taylor (1976), Lewis (1978), Prokop (1979), Waites m fl (1982), Gurevitch m fl (1982), Modleski (1986a), Brantlinger (1983 och 1990), MacCabe (1986), Kausch (1988), Shiach (1989), Ross (1989), Collins (1989), Naremore & Brantlinger (1991), Hermansen (1990) samt Keppler & Seel (1991).

[13] Se vidare Boëthius (1990 och 1991). Burke (1978/1983) beskriver hur de övre samhällsklasserna runt år 1600 drog sig ur den gemensamma folkkulturen och började fördöma den, och Habermas (1962/1984) är en inflytelserik analys av den nya hierarkiseringen inom det moderna samhällets borgerliga offentlighet. Huyssen (1986) visar hur den moderna klyftan mellan högt och lågt fick en könsdimension med modernisternas angrepp på masskulturens femininitet. Desto sorgligare är det då att en feministisk teoretiker som Hélène Cixous så reservationslöst sällar sig till modernismens okunniga förakt för populärkulturen (Shiach 1991 s 21, 53, 62, 95, 108f och 122).

Under de senaste decennierna har dock allt fler velat upphöja populärkulturens status och försvara den. Men också dess anhängare tvingas snabbt till normativa ställningstaganden. Det är väldigt svårt att bara vara nyfiken och vilja förstå den: man pressas lätt till att antingen fördöma eller applådera den, trots att varje närmare analys uppenbarar såväl goda som problematiska sidor i de flesta kulturfenomen. Vissa forskare har sökt en lösning i att föra samman allt bra i ett progressivt block, och mot det ställt de dåliga aspekterna. Så har t ex John Fiske (1989) kontrasterat populärkultur som folkets kulturella aktivitet, riktad mot maktblocket, emot masskultur som kulturindustrins ideologiska produktionsmaskineri. Men sådana nya dikotomiseringar inom populärkulturområdet bara multiplicerar problemen, eftersom de flesta produkter och aktiviteter på ett mycket komplicerat sätt glider mellan de två polerna och kan vara frigörande i ett avseende, en grupp eller en tidpunkt, och förtryckande i nästa.

Andra forskare, som Janice Radway eller Jürgen Habermas, har allt mer kommit att försvara en principiellt ambivalent hållning och pekat på de inneboende motsättningarna inuti populärkulturen för att undvika totaliserande normativa positioner. Populärkulturen kan fungera auktoritärt och stärka rådande maktförhållanden, men den kan också emancipatoriskt bryta med dem, göra motstånd och odla utopiska moment i form av frigörande ledbilder och möjligheter för äkta njutning. Ingen enkel klassificering kan rädda oss från att undersöka populärkulturens konkreta funktioner i specifika kontexter.

Ett särskilt problem rör kommersialismen – populärkulturens beroende av en kapitalistisk ”kulturindustri” med problematiska produktions- och distributionsformer. Ända sedan 1700-talet har den utsatts för kritik från elitkulturens representanter just för sin kommersialism, som ansetts utarma dess produkter och manipulera dess konsumenter. Med en marxistisk terminologi kan man tala om en fundamental konflikt mellan varors bytesvärde och bruksvärde – mellan producenternas behov av profit och de kulturella produkternas relation till användarnas behov. Med en mer habermasiansk terminologi kan man tala om hur marknadsmekanismer förmedlar systemkrav som genom kulturproduktionen tenderar att kolonisera vardagens livsvärld och hamna i konflikt med kommunikativa processer. Inte heller det andra systemet, staten, är problemfritt, men det stöds och applåderas ofta på ett naivt sätt av kulturindustrins kritiker, när de med just statliga ingripanden vill hämma kommersialismens växt eller skapa kompensatoriska alternativ.

Bägge systemen ger nyttiga och oundgängliga resurser, samtidigt som bägge förtjänar en kritisk vaksamhet om de alltför mycket inkräktar på kommunikationens och meningsskapandets etiska, estetiska eller expressiva aspekter.

Det finns också ett utbrett missförstånd av kommersialiseringens funktionssätt. Gång på gång hävdas det i varierande ordval att varuformen låter bruksvärdet trängas undan av bytesvärdet, profiten ersätta behoven. Värdesidan influerar förstås bruksvärdesidan, som när människor utan ekonomiska resurser inte har möjlighet att skaffa de produkter de behöver eller när sponsring tvingar fram reklaminslag i idrott och TV-program. Men för den skull försvinner inte bruksvärdet – tvärtom förutsätter all kapitalistisk varuproduktion att behov och bruksvärden finns för att värden alls ska kunna skapas.

En variant av den här kritiserade teorin återfinns hos forskare som hävdat att vid sidan av såväl bytesvärden som verkliga bruksvärden, uppstår i senkapitalismen nya symbolvärden knutna till varors förpackningar och livsstilsrelaterade image.[14] Dessa symboliska värden skapar ett konstlat varuestetiskt sken, en förförelse som får oss att tappa bort varornas ursprungliga och riktiga funktioner. Denna teori bär trots sina ibland ”postmoderna” intentioner på en primitiv realism. Den ser bruksvärde alltför snävt. Bruksvärden har ju alltid och sedan urminnes tider också symboliska aspekter. Inte minst vad gäller populärkulturprodukter är det ju helt omöjligt att tänka sig att symbolisk fascinationskraft skulle vara något som går utöver bruksvärdet. Människors behov är ju också av estetisk natur, varför det som appellerar till våra känslor, skönhetslängtan eller stilistisk formvilja ju redan från början hör till bruksvärdessidan och inte kommer till som något särkilt, tredje, konstlat eller onödigt. Endast en mycket asketisk puritan kan tro sig kunna leva i en värld utan estetiska ytor, eller att människor någonsin skulle ha gjort det. Så platt, instrumentell och ”materialistisk” har aldrig den mänskliga världen varit. Det är omöjligt och onödigt att så vulgärmaterialistiskt skilja ut en bas av materiella nyttigheter från en

[14] Så argumenterar i skilda varianter Haug (1971/1975), Hall (1982 s 68) och Baudrillard (1988), med rötter tillbaka till Adorno, Benjamin och den övriga frankfurtskolan. I Sverige kritiserades tidigt sådana ståndpunkter av bl a Broady m fl (1979), Fornäs (1980 och 1982) samt Fornäs m fl (1984/1989). För en feministisk kritik av Baudrillard, se Modleski (1986b) och Morris (1990). Särskilt den senare för fram en liknande kritik mot såväl Baudrillard som John Fiske och Iain Chambers för att de på olika sätt håller fast vid en syn på masskultur som banal och vulgär.

illusorisk överbyggnad av symboler och estetiska former. Tecken och bilder hör också till ”verkligheten”. Senmoderniteten har snarast avslöjat bruksvärdet som det det alltid varit: en sociokulturell konstruktion snarare än något som essentiellt bor inne i varje vara eller i varje individ. Relationen mellan behov och bruksvärden är historiskt och intersubjektivt bestämd. Det har alltid gällt, men blir kanske ännu tydligare med den senmoderna populärkulturens intensifierade estetisering av vardagen.[15]

Det är svårt att inte själv oavsiktligt fastna i samma ideologiska myter som man försöker komma ifrån. Även uttalade antiessentialister och antinostalgiker kan ha svårt att komma ifrån att tänka i termer av ett renare ursprungstillstånd före det senmoderna ”förfallet”.[16] Sådana tankefigurer smyger sig oerhört lätt in när man diskuterar historisk förändring och antingen projicerar vår tids önskningar bakåt till det förflutna eller också stirrar sig blind på det som gått förlorat av gamla tiders bruksvärden och sociala sammanhang, och inte uppmärksammar det som samtidigt tillkommit. Kommersialismen har mycket gamla rötter, symboler och estetik är inte bara en effekt av varuformen och heller inte något sekundärt sken över en handfast tingslig grundval, och senkapitalismens populärkulturindustrier snarare utvidgar än utplånar bruksvärden och mänskliga behov.[17] De allt fler, mer differentierade

---

[15] Jfr Deichman-Sørensen & Frønes (1990 s 224) och Drotner (1991b). Om senmodernitet, se Fornäs (1987 och 1990c), Cahoone (1988) samt Giddens (1990 och 1991).

[16] Till och med hos en så insiktsfull forskare som Simon Frith, som envist söker slå hål på myter om rena, autentiska ursprung och den moderna teknologins korrumperande inverkan, finns ibland ett stråk av nostalgisk romantik, som får honom att vackla mellan postmodern autenticitetskritik och antikommersialistisk förfallsteori. I en högintressant antologi om populärmusik visar såväl han som Jon Savage prov på detta, när de säger att rock inte längre uttrycker tonårssmak (som om den någonsin fullständigt gjort det eller nu helt hade upphört att göra det) och att senkapitalismen ersätter väsentligheter med varor (Frith 1989 s 98f och 168). Jfr Jensen (1990) samt för ytterligare Frith-kritik Chambers’ recension i *Popular Music* vol 8 nr 3 (1989) och Lipsitz (1990 s 104ff).

[17] Redan Marx betonar i *Grundrisse* och i *Kapitalet* att bruksvärden är en förutsättning för bytesvärden, att det inte spelar någon roll om ett behov ”har sitt upphov i magen eller fantasin”, och att till kapitalismens civilisatoriska tendens hör att utvidga och differentiera människors behovssfär (se t ex Marx 1867/1969 s 36 och 31 samt 1939/u å s 168, 231, 313 och 425f; jfr även Schanz 1981). Det har för övrigt rests flera olika sorters invändningar mot behovsbegreppet; se t ex inom medieforskningen den kritik som Elliot (1974) riktat mot den så kallade ”uses and gratifications”-teorin.

och sociokulturellt formade behoven gör livet rikare och ökar människors livsanspråk, vilket en asketisk behovskritik missar, även om för den skull inte alla behov är odiskutabla.

Historiskt har populärkulturforskningen vuxit fram längs två huvudlinjer. De som främst trängt in via produktionsledet har resonerat i termer av kulturindustri, masskultur och mediekultur, medan de som istället tagit utgångspunkt i människors vardagsliv har diskuterat reception eller användning av samma verk, texter och produkter i termer av folklig kultur eller populärkultur. De två linjerna är inte längre åtskiljbara, samtidigt som det tycks bli allt svårare att finna kulturområden som inte kan studeras som just populärkultur. Kanske finns gränserna och dikotomierna kvar, men det råder inte längre någon universell konsensus om var de löper, varför fältet snarare fragmenterats än dikotomiserats. *All* kultur tenderar att medialiseras i senmoderniteten, samtidigt som det blivit svårt att fasthålla något stabilt, homogent eller entydigt folkbegrepp.[18] Triangeln elitkultur – populärkultur – folklig kultur kan därför ses som en övergångsform, då allt tenderar att inordnas under det populära i senkapitalismen. Ändå återskapas ständigt nya hierarkiska klyftor, varför populärkulturbegreppet kan behålla en subversiv attraktionskraft i en dynamisk polaritet gentemot de kulturformer som uppfattas som legitima av samhällets dominerande konstnärliga institutioner.

Det har alltid varit svårt att dra skarpa gränser. Innehåll, former och kretslopp stämmer inte överens, författare, artister och verk rör sig mellan kretsloppen, och gränserna är kanske mindre fasta, täta och allmänt erkända idag. Ett provisoriskt fält kan ändå anges. Populärkultur uppfattas i denna text som den breda underhållningens utbud (produktion och produkter, innehåll och former) och dess användning (reception och funktioner) i olika gruppers vardagliga meningsskapande, i ett spänningsfält som inramas av begreppen masskultur och folklig kultur, och som är tätt sammanflätat med mediekulturen. Det handlar om den typ av kulturfenomen som i vårt samhälle konventionellt klassificeras som populärkultur, masskultur eller rentav trivialkultur, i en högst diskutabel men likväl ännu kulturpolitiskt verksam motsättning till såväl traditionell folklig kultur som s k finkultur (t ex popmusik snarare än konstmusik).

Populärkultur kan dock ibland stå för formella och estetiska aspekter på alla slags medierade ”texter” (i vidaste mening, inkluderande

[18] Begreppet medialisering myntades av Asp (1986).

musik och bild likaväl som talade och skrivna ord) – alltså för dessas kulturella och symboliska karaktär (t ex nyheter sedda som underhållning snarare än som politisk faktaförmedling).

Det kan också i andra fall handla om sådana utbud som fokuserar det kulturella snarare än det politiska eller ekonomiska, d v s om underhållning, fiktion och konstarter inom medieutbudet (t ex skönlitteratur snarare än facklitteratur).

Men även om dessa två delvis olika intresseriktningar kan associeras till populärkultur väljer jag här att för dem istället använda termen mediekultur. Om medierna ses som kulturens teknologi (Hannerz 1990 s 7) blir mediekultur ungefär detsamma som teknologiserad kultur – kulturprocesser där den symboliska kommunikationen förmedlas av någon sorts teknisk apparatur. Hit hör också sådant som telefon och brev, men givetvis framför allt de medier som möjliggör masskommunikation av enskilda budskap eller ”texter”: böcker och tidningar, grammofon, film, radio, TV m m. Mediekultur är skärningspunkten mellan kultur och medier, alltså den kultur som odlas i och runt medierna. Medan exempelvis ungdomsslang kan vara populärkultur utan att primärt höra till mediekulturen kan det omvända gälla för ungdomars finkulturella medieuttryck. Men i stor utsträckning överlappar populär- och mediekultur varandra, och en stor del av vad som kan betecknas som ungdomskultur hör hemma under bägge. De tre fälten växelverkar i varje fall starkt med varandra.[19]

Exempelvis är en tonårig rockgrupp tätt invävd i populärkulturen. Dess identitet och verksamhetsformer utgår i hög utsträckning från medieförmedlade ideal, bilder och kategorier. En stor del av sin tid använder ungdomarna till mediereception[20], och deras egna musicerande orienterar sig från början efter populära förebilder – enskilda idoler, kända band och speciella musikgenrer. Också deras vardagliga klädstilar och samtalsämnen relaterar sig (positivt eller negativt, identifikatoriskt härmande eller kritiskt avvisande) till populärkulturfenomen. Detsamma gäller för övrigt i viss grad även barn och vuxna i vår medialiserade tid.

---

[19] Mediekultur kan ibland även ha en smalare betydelse: kulturen inuti själva medieapparaterna, t ex kulturella aspekter av hur Sveriges Radio fungerar.

[20] Drygt 7 timmar per dygn är genomsnittet, enligt Feilitzen m fl (1989 s 110). Däri inkluderas dock medieanvändning som sekundäraktivitet – mycket ofta finns ju en TV, radio eller bandspelare på samtidigt som man gör någonting annat. Medierna står bara i medvetandets fokus en bråkdel av denna tid, men ändå finns de alla dessa timmar där och fyller i varje fall några funktioner.

Bandet har kanske också definierat sig utifrån en dikotomi mellan högt och lågt inom rocken. Jag använder här ett brett rockbegrepp, som andra – kanske även bandmedlemmarna själva – hellre vill spalta upp i en rad undergenrer som rock'n'roll, heavy metal, punk, synthpop, hiphop o s v. De identifierar kanske rock med en tydligt bluesbaserad, dominerande deltradition av min breda rockkategori, en ideologisk kärna där begrepp som autenticitet står extra högt i kurs.[21] Och medan jag inkluderar det som brukar kallas pop i rocken, kan de mellan rock och pop dra en skiljelinje som liknar dikotomin mellan högt och lågt. Genregränserna sätts alltså olika av olika aktörer. Musiker och olika publikgrupper formulerar ofta totaliserande generella utsagor om ”rocken” i allmänhet utifrån sin egen favoriserade eller mest hatade delgenre. I allmänhet tenderar gränsen mellan pop och rock att suddas ut i den allmänna senmoderna fragmenteringen (snarare än upplösningen) av dikotomin mellan populärkultur och elitkultur, och som resultat av att nyare musikteknologi gör skillnaden mellan elektriska och akustiska instrument mindre tydlig. Men klyftorna återskapas fortfarande inom olika grupper och delkulturer, och mitt inne i mediernas egna kulturfloder.

Så är ungdomskultur, populärkultur och mediekultur tre olika men varandra närliggande fält som både i livet och i forskningen ger varandra starka ömsesidiga impulser i senmoderniteten.

Kommunikation

Kultur, kommunikation och interaktion är uppenbart närbesläktade. Kanske kan de ses som tre koncentriska fält. Störst är fältet för mänsklig *interaktion*, där även sådant som arbete och kärlek ingår. Ett delfält av detta utgörs av *kommunikation*, som handlar om något slag av meddelande, ”gemenskapande”, förbindelse, flyttande eller utbyte. Där ingår alltså också transporter av ting och människor. Ett delfält av detta delfält är i sin tur sedan *kultur*, där det som kommuniceras, meddelas eller transporteras är symboliska budskap med meningsinnehåll, vilket

[21] Jfr Frith & McRobbie (1978), Frith (1981), Lewis (1990) och Berkaak & Ruud (1990) m fl om den dominanta och maskulint orienterade rockideologin. Frith (1988) och Frith & Goodwin (1990) innehåller diskussioner om rockens förestående eller rentav redan timade död, bland annat som följd av ungdomens ändrade position. Jfr vidare Fornäs m fl (1988 och 1990) samt Fornäs (1990d).

kräver (minst två) medvetande(n) och något symbolspråk. Kulturell kommunikation är att dela något med andra, att ”med-dela” och därmed göra något gemensamt som förbinder individer.[22]

Genom dessa fält kan man sedan dra skiljelinjer längs flera andra ledder. Så kan man t ex särskilja den interaktion, kommunikation eller kultur som tar hjälp av massmedier eller andra medier, eller som förknippas med det populära. Då får man fram särskilda delfält för masskommunikation, medie- och populärkultur.[23] Och längs en annan ledd kan ungdomskultur skiljas ut som den kultur där ungdom på ett eller annat sätt är inblandad som aktör eller som tema. Ungdomskultur har en nyckelposition inom medie- och populärkulturen eftersom ungdomar är storanvändare av medier och tidigt utprovar nya medier, och eftersom ungdom har en starkt polariserad laddning, å ena sidan som syndabock eller skrämmande hotbild, å andra sidan som eftersträvansvärt ideal. Ännu större roll har populär- och mediekulturen för och i ungdomskulturen, som idag helt genomsyras av medieformer, även om det naturligtvis finns exempel på ungdomlig elitkultur eller ungdomskulturella fenomen där medier spelar en väldigt liten roll.

I fortsättningen kommer kommunikation om inget annat anges att avse enbart kulturell kommunikation, och jag kommer att behandla me-

---

[22] *Bra Böckers lexikon* definierar kommunikation som ”(av latinets communicatio: meddelande), förbindelse, samfärdsel. – Inom beteendevetenskaperna avser ordet överförandet av ideer, information, känslor och attityder grupper eller individer emellan.” Cornell m fl (1985 s 198) skriver: ”Kommunikation kan beskrivas som tre moment i en process; framställning, överförande och mottagande av ett budskap”, och bygger som mycket medieforskning på semiotiska och kommunikationsteoretiska modeller med sändare, budskap och mottagare, koder, kanaler, meddelanden, brus, feedback och kontexter. ”Kommunikation betyder ordagrant ’att delge, göra gemensamt’. Som uttrycket används här betyder det att sända och ta emot information” skriver Wilden (1987/1990 s 70), och understryker därmed den etymologiska roten i ordet communis = gemensam. Jfr även Svensson (1988) om olika kommunikationsmodeller. En alternativ definition (Carey 1989) särskiljer kommunikation och kultur som två sidor av samma sak, sedd antingen som process eller som struktur. Mig förefaller det dock problematiskt att på det viset utdefiniera processaspekter ur kulturbegreppet och begränsa detta till artefakter och strukturella aspekter, eller att hävda att varje strukturorienterat studium av kommunikation blir ett kulturstudium.

[23] ”Masskommunikation har vi när det bara finns en central Källa som är strukturerad enligt metoderna för industriell organisation. Kanalen är en teknologisk uppfinning som påverkar signalens form och Adressaterna är samtliga (eller i varje fall ett mycket stort antal) människor i olika delar av världen” skriver t ex Eco (1987 s 148).

dieförmedlad kommunikation mer som regel än undantag. Kommunikationsprocesser på populärkulturens område är egentligen komplexa, och fyra olika kommunikationstyper äger där rum parallellt.

För det första finns där moment av kommunikation i en kedja där kulturella artefakter överförs från sändare (producenter: exempelvis kompositör/musiker) till mottagare (konsumenter: lyssnare), även om det alltid är många sändare och mottagare inblandade samtidigt och kedjorna är både komplicerade och ofta dubbelriktade. Denna objektivt mätbara transmissionsaspekt av kommunikation stod i centrum för traditionell medieforskning. Den kan medieras genom objektiveringar (såsom grammofonskivor), och den kan organiseras i mass-skala (med industrialiserad produktion och distribution).

Vidare ingår kulturell kommunikation (mediebruk, mode, handlingsmönster, attityder och språk) i människors livsstil. Genom bruk av kulturella produkter, t ex val av och identifikation med musikstilar, signalerar man sin verkliga och/eller önskade identitet (individuellt eller kollektivt) till omgivningen, sätter gränser och markerar skillnader, märker ut sin position i ett sociokulturellt fält. Låt mig här benämna denna aktivitet ex-position (hellre än expression, som har en alltför psykologisk laddning), ett utåtriktat positionsmarkerande i förhållande till andra, genom uppvisande eller ”utställande” av smak och (livs-)stil. Denna sociala aspekt har såväl brittiska (t ex Paul Willis) som franska (Pierre Bourdieu) kultursociologer belyst. Kultur har alltid funktionen att markera statuspositioner i sociala hierarkier, men aldrig enbart sådana funktioner.

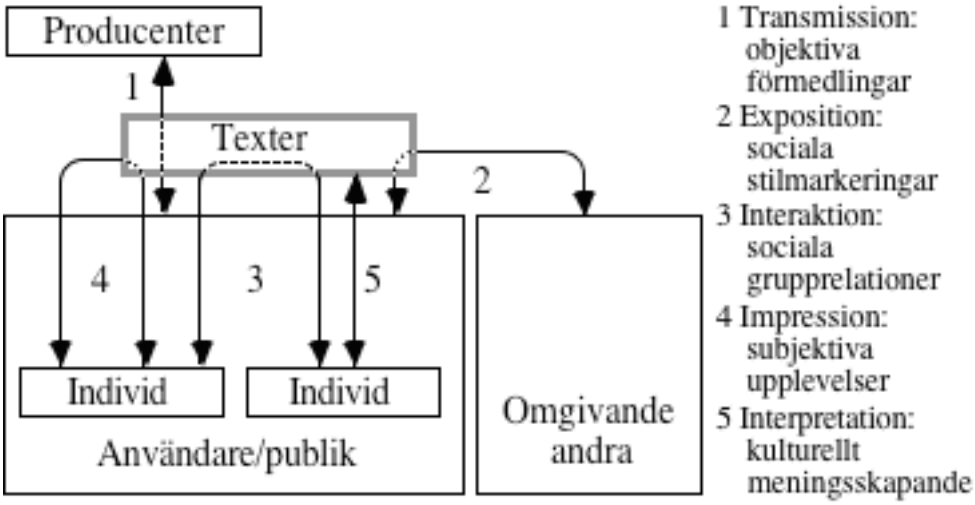
Kulturella fenomen har också bruksvärden för användarna själva, och inte bara som extroverta (utåtvända) signaler gentemot omgivningen. De ger – fortfarande på en social interaktionsnivå – dels möjligheter för kollektiva sociala processer inom användargrupperna och dels rum för inre, psykiska upp- och utlevelser. Rocklyssnare kommunicerar med varandra med hjälp av musiken: de skapar sociala relationer och personliga interaktioner som medlemmar i en konsertpublik, på ett dansgolv eller när kamratgänget tittar på musikvideo.[24]

Förutom sådana interaktionsaspekter på kommunikation använder varje lyssnare på en subjektiv nivå musik och andra medieförmedlade uttrycksformer för att sätta igång psykiska processer som bl a består av

[24] Denna interaktiva aspekt kan jämföras med det Krogstad (1990) i sin studie av en punk-mikrokultur benämner regulativt symbolbruk, medan den tidigare expositionsaspekten då motsvarar hennes deklarativa symboler.

utbyte eller just kommunikation mellan olika lager i psyket, och bidrar till utvecklandet av en personlig identitet och individuell subjektivitet. I brist på bättre ord vill jag benämna detta impressionsaspekter: intrasubjektiva transformationer av individens psykiska inre som följd av de upplevelser och intryck som kulturfenomen förorsakar.[25]

Alla dessa objektiva, sociala och subjektiva kommunikationsaspekter samverkar med och förutsätter det som är det kulturellas kärna, nämligen tillägnandet av kulturfenomenet, och särskilt då (åter-)skapandet av mening i tolkandet eller interpretationen av symboliska uttryck. Inom den kulturella dimensionen själv skapas dynamiska vävar av mening genom inbördes stridande tolkningar av kulturella fenomen. Denna femte interpretationsaspekt av kommunikation utspelar sig mellan människor och symboliska uttryck eller texter (i vid mening), och finns alltid med som en yttersta förutsättning för de övriga fyra.



[25] Jag utgår i denna artikel från en psykoanalytisk förståelse av det inre livet, som erkänner existensen av olika instanser eller nivåer i psyket och därmed gör det relevant att tala om ”intra-subjektiv” kommunikation mellan dessa. Segal (1957 s 396) uttrycker t ex symbolers funktion i sådan intern kommunikation med omedvetna fantasier. Men även utifrån helt andra utgångspunkter (t ex symbolisk interaktionism) kan detta begrepp ges mening, som uttryck för processer inuti individen. Det är märkligt svårt att finna en passande term för denna aspekt: socialisation, imagination, introspektion och introversion är alla för snäva och missvisande, eftersom det bl a inte behöver röra sig om ett reflexivt inåt-skådande. Inte heller Jakobsons (1974) term ”konativ funktion” för den kommunikationsaspekt som lägger tyngdpunkten på budskapets mottagare duger, med sin antydan av en strävan mot något bestämt mål.

Genom t ex hårdrockslyssnande kan en ung individ dels visa utåt vem hon är och hur hon förhåller sig till andra smakriktningar i musikfältet och dels njuta av häftiga upplevelser, utveckla sociala kontakter t ex med det andra könet och uppleva samhörighet i ett kollektiv. Vad musiken uttrycker och pekar på genom meningsskapandet (interpretation) möjliggörs av dess objektiva överföringsprocesser (transmission), möjliggör dess utåtvända sociala markeringar (exposition) och samverkar med vad musiken gör, genom sociala (interaktion) och psykiska (impression) processer bland dem som använder musiken ifråga. Motsvarande gäller för andra uttrycksformer.

Kommunikation reduceras tyvärr alltför ofta till en enda enda av dess många dimensioner, som när ekonomiskt eller teknologiskt orienterade medieforskare bara ser den första aspekten av produktion–konsumtion-kedja, eller när kultursociologer tenderar att bortse från alla andra aspekter än markerandet av social position genom uppvisandet av en viss smak.[26]

Kommunikation i samband med (populär-) kultur innefattar alltså moment av transport av budskap från sändare till mottagare, men denna transport- eller transmissionsmetafor kan lätt dölja kommunikationsprocessernas komplexitet. I studier som fokuserar transportkedjan blir några av de viktigaste aspekterna av kulturell kommunikation ofta marginaliserade som störningar, feedback eller kontexter. Mer kulturorienterade teoriansatser med rötter i antropologi, hermeneutik eller semiotik betonar istället hur betydelse eller mening uppstår i mötet mellan språkliga koder eller symbolstrukturer och de individuella eller kollektiva subjekt som använder dessa.[27] Där blir det mindre självklart att urskilja och separera produktion och reception, producenter och konsumenter, eftersom betydelse i bägge fallen skapas i mötet mellan subjekt och texter (i vid mening). De som tillverkar texter i materiell mening (författare, konstnärer, musiker och alla som ingår i kulturindustrins produktionsmaskineri) är alltså inte de enda som skapar texter-

[26] Liksom Hellesnes (1988/1991 s 86) hör Radway (1988) till de många som genom åren kritiserat ”our tendency to conceive cultural practice on the model of a production–reception circuit” (s 362). Friedman (1990) hör å sin sida till de likaså allt fler som kritiserat Pierre Bourdieus perspektiv för att ”it reduces all practice to the accumulation of cultural capital, i e of specific forms of power” (s 103f).

[27] Jfr Carey (1989) och Jensen (1990 s 124ff) om olika synsätt på kommunikation som transmission respektive som ritual.

nas betydelser: såväl ”avsändarna” som ”mottagarna” är aktiva agenter och producenter av kultur.

Transportmetaforen för kulturell kommunikation är på många sätt besläktad med den kapitalistiska varuproduktionen, som instiftar en särskilt rigid åtskillnad mellan producent och konsument och gör kulturella uttryck till distinkta varor som cirkulerar på en marknad.[28] Kommunikationskedjan passar in på de ekonomiska kategorier som inramar vår tids populärkultur, men lägger liksom dessa ekonomiska krafter själva alltför ensidiga och snäva ramar runt kulturprocesserna.

Endast ett bredare kommunikationsbegrepp gör det rimligt att tala om kultur som symbolförmedlad kommunikation. Symboler, språk och uttrycksformer har uppenbarligen även andra bruksvärden än att överföra budskap, inte minst inom poesi, konst och musik. En ord-centrerad, logocentrisk och transmissionsorienterad infallsvinkel reducerar kommunikativt handlande och symbolisk interaktion till utväxling av budskap i utsagoform, och då försvinner andra funktioner ur synfältet.[29] Språk och kommunikation kan inte reduceras till att bara gälla tillämpningen av ett antal givna regler för att mellan individer överföra budskap med bestämda meningsinnehåll. Själva språkanvändningen är en skapande process som förändrar och leker med reglerna, och det är långtifrån bara kognitiva utsagor som kommuniceras. Språkens grundval är intersubjektiv, även om den enskilda individen börjar använda symboler i fri och egensinnig lek för att i fantasin återkalla sådana icke-språkliga objekt (människor eller ting) som är frånvarande, snarare än för att sända budskap till närvarande samtalspartners. Utbyte mellan individer är en sida av kommunikationen som i växelverkan med de andra sidorna driver dess utveckling framåt, men såväl kommunikation som kultur omfattar mer än detta.

---

[28] Jfr Fornäs (1980).

[29] Jfr Fornäs (1987 s 37) för en motsvarande kritik av Habermas’ alltför snävt logocentriska språk- och kommunikationsbegrepp. Motsvarande kritik har utarbetats i långt större detalj av Emilia Steuerman (1989), som även påpekar att också begreppet kompetens alltför mycket kan antyda att det finns en given regelmängd som man måste behärska för att genomföra språkspelen, medan Wittgenstein och Lyotard i högre grad ser dialoger som en skapande lek där reglerna nyskapas. Den Habermasinfluerade Hellesnes (1988/1991 s 42ff) kritiserar dock omvänt Wittgenstein för att reducera handling till regelföljande beteende och försumma kreativiteten, och Frank (1988) levererar ett starkt försvar för Habermas mot Lyotard. Crespi (1987) kritiserar Habermas för att reducera livserfarenheter och handling till symbolisk kommunikation av ett alltför snävt slag: förståelseorienterade talakter.

Den konventionella kommunikationskedjan tenderar också att undervärdera receptionens aktiva roll i kultur- och meningsskapandet. I själva verket är själva detta begrepp problematiskt, eftersom det faktiskt betyder just mottagande, vilket kan dölja att ”publikens” bruk av populärkulturella artefakter enligt en omfattande nyare populärkulturell receptionsforskning är ett kreativt användande av dem som råmaterial för menings- och identitetsproduktion snarare än någon enkelriktad präglingsprocess. Det betyder också att kommunikation inte kan tolkas som en process där mottagare påverkas att bli likadana som sändarna: kommunikation innefattar något intersubjektivt delande men detta är inte nödvändigtvis något lika-görande. Verksam kommunikation leder till förståelse men inte nödvändigtvis till konsensus.[30] Ändå är det svårt att komma förbi termen eftersom den så starkt kommit att förknippas med just den receptionsforskning som på senare år så starkt betonat tittarnas, läsarnas och lyssnarnas aktiva roll.[31]

Reception av kulturella uttryck i och utanför medierna innefattar alltid ett centralt moment av tolkning, där människor (re-)konstruerar meningssammanhang i de uttryck de använder. Men detta är bara en del av receptionen. Kulturella uttryck och medieutbud används på mångfaldiga sätt: de kan fylla mångahanda subjektiva och sociala funktioner och behov som antingen inte alls har med tolkning att göra eller också bara har tolkandet som en första förutsättning. Det går därför inte att reducera reception bara till just människors tolkning av använda verk; tolkandet är bara en del av användningen.

Receptionsstudier närmar sig också konsumtion i allmänhet. Det är ett område som på senare år börjat utforskas ur ett kulturperspektiv såväl internationellt som i Sverige (i ett forskningsprojekt lett av lundaetnologen Orvar Löfgren), och som bidrar till svårigheterna att skarpt

---

[30] Jfr Habermaskritiken i not 3 ovan.

[31] Se t ex på litteraturområdet Radway (1984), Malmgren (1984) och Eskola & Vainikkala (1988); på etermedieområdet Morley (1986), Højbjerg (1989), Skovmand (1989) och Jensen & Rosengren (1990). Willis (1990) diskuterar ungdomars kreativa användning av populärkultur på ett sätt som har slående paralleller till (och rentav inspirerats av) hur många av oss svenska ungdomskulturforskare resonerat. Hans något demagogiska diskussion om ”common culture” glömmer dock ibland bort att det även i vanliga människors liv långt utanför de konstnärliga institutionerna görs en mycket viktig åtskillnad mellan vanligt och ovanligt, arbete och estetik, vardaglig rutin och karnevalisk förhöjning. Också populärkulturen innehåller överskridande, kritiska och utopiska moment, vilket begreppet ”common culture” tenderar att dölja. Lewis (1990) diskuterar hur unga kvinnliga fans använder sina MTV-idoler i eget skapande av (köns-) identitet.

avskilja populärkultur som fenomen från vardagsliv och kultur i allmänhet.[32] Men här ska jag i första hand begränsa mig till kommunikation kring och med populärkultur i den ovan definierade, något snävare meningen, som alltså främst inkluderar användningen av massmedieprodukter. Summariskt kan man således säga att konsumtion är förbrukning och användning av sådant som köpts i varuform (vi konsumerar plattor men inte fågelsång), att konsumtion och användning i samband med kulturell kommunikation kan betecknas som reception (reception betecknar då det specifikt kulturella i konsumtionen eller användningen av något), och att tolkning är den centrala komponent i reception och användning av medier och andra kulturfenomen som inriktar sig på meningsaspekter (även om där också finns andra komponenter).

”Medier är kulturens särskilda teknologi.”[33] Medier hjälper till att på allvar dra in kulturella processer i kapitalistisk varuproduktion, göra deras användning till konsumtion, folklig kultur till modern populärkultur. Historien uppvisar en rad komplicerade övergångsformer men i vår tid är kulturen verkligen i hög grad kommersiell, teknologisk, medialiserad.

Ungdomskulturen genomsyras i allt högre grad av medier. Ungdomskulturella verksamheter och uttryck införlivas, sprids och omformas i massmedier, vars närvaro också ökar i människors vardag. Denna mediernas expansion kan på två olika sätt analyseras i termer av en medialisering av kulturen. ”Medialisering av ungdomskulturen” kan å ena sidan syfta på hur ungdomskulturella verksamheter och uttryck i varje ögonblick inkorporeras, sprids och omformas i massmedierna. Det kan å andra sidan avse en längre historisk process av successivt ökande medienärvaro i ungdomars kulturformer, vilket gör att den första betydelsen av medialisering får allt större betydelse i det mo-

---

[32] Jfr om konsumtionskultur och vardagskultur Lefebvre (1968/1972), de Certeau (1974/1988), Cohen & Taylor (1976), Miller (1987), Sellerberg (1987), Ewen (1988), Silverstone (1989), Fiske (1989a och b), Willis (1990), *Culture and history* nr 7 (1990), Löfgren (1990), Featherstone (1991), McRobbie (1991) och Ganetz (1992). Det är svårt att se vad som egentligen inte är konsumtionskultur i vårt samhälle, där de flesta produkter och tjänster cirkulerar som varor på en konsumtionsmarknad. Likaså är det svårt att avgränsa vardagskultur från något annat. Men bägge dessa termer har varit betydelsefulla för att rikta forskares uppmärksamhet mot hur kulturella uttryck och medier vävs in i människors praxis, i identitetsskapande och socialt samspel med tentakler ut i varje vrå av livsvärlden.

[33] Hannerz (1990 s 7). Jfr även Hannerz (1992 s 26ff och 85ff), Eco-citatet i not 23 ovan samt Williams (1974) om förhållandet mellan medier, kultur och teknologi.

derna samhället. Moderniseringen driver fram en övergripande medialisering som innebär att enskilda medialiseringsprocesser blir allt vanligare och viktigare för människors kulturskapande.

Så speglar sig flickkulturen i veckotidningarna, amatörrockspelandet i MTV. Medier relaterar sig till ungdomars behov, erfarenheter och önskningar, men formar dem också genom att formulera och sprida olika delkulturella stilar och uttryck tvärs över geografiska och sociala gränser. Ungdomskulturella och etniska former avbildas och återspeglas i massmedierna samtidigt som medierna ingår som byggelement och redskap i själva skapandet av dessa former. När vi definierar oss själva som unga, män eller kvinnor, med bestämda etniska tillhörigheter, använder vi oss allt mer av medieförmedlade bilder och begrepp. Och under efterkrigstiden absorberas gång på gång lokala subkulturers levande musik av musikindustrin och sprids på fonogram och i etermedier som medialt konstruerade popstilar. Denna process får successivt ökande betydelse och omfång, inte minst genom tillkomsten av nya medieformer som musikvideon. I allt högre grad berör mediala former och förebilder det lokala och direkta musikskapandet. MTV har t ex bidragit till att ge den visuella imagen och gestiken större betydelse för amatörrockband.

Både den enskilda och den övergripande, historiska medialiseringsprocessen ses ofta som något entydigt negativt, som ett hot mot en ursprunglig äkthet eller autenticitet.[34] Och det är sant att denna process har negativa sidor, genom att ställa oss inför en mängd symboliska uttryck för ideal och önskningar som kan vara svåra att smälta om till ett eget personligt liv. Men myten om ett omedelbart ursprung är en efterhandskonstruktion: också ”förr” fanns medier med i våra identitetskonstruktioner. Medier och verklighet är sedan länge oskiljbart förenade. Aldrig någonsin har våra kulturella bilder och berättelser bara på något enkelt sätt avspeglat en icke-symbolisk ”verklighet”, vilket gamla sagor och myter motbevisar. Det är inget kvalitativt nytt i antirealismen inom nyare populärkultur eller i den symboliska medietätheten i dagens livsformer. Och även autenticitet är något som måste konstrueras genom kulturella representationer och medieteknologi, utan att för den skull bara vara en illusion.

---

[34] Jensen (1990) och Lipsitz (1990) hör till dem som angriper en sådan monolitisk kulturkonservatism och uppmärksammar ambivalenserna i medier och populärkultur.

Medialiseringen har dessutom också positiva sidor, t ex att öppna världen utåt geografiskt och socialt, ge tillgång till fler uttryck och språk, tillhandahålla fler speglingsverktyg för den egna identitetsutvecklingen, ge växande insikter om livets många olika möjligheter, öka kunskaperna om kulturer och livsområden som tidigare förblev okända för de flesta, ge fler njutningsmöjligheter och utvidga våra behov. Det finns inget som tyder på att ökad medieanvändning skulle minska det egna skapandet, tvärtom säger statistiken t ex att ungdomars ökande lyssning på musikmedier gått hand i hand med en ökning av såväl konsertlyssnandet som det egna spelandet.[35]

Medier leder heller inte nödvändigtvis till en standardisering, homogenisering eller en utplåning av egna erfarenheter. Tvärtom nyskapas också delkulturella mönster tvärs över traditionella etniska och geografiska gränser.[36] Trots hoten från stat och marknad, makt och pengar, har senmoderna massmedier ändå också kommunikativa sidor, såväl i produktionen som i receptionen. Där verkar både maktens och pengarnas ensidiga målrationalitet, men ändå utspelar sig där också allt vidare kommunikativa processer med dimensioner av kunskapsproduktion, normprövande, expressivitet och symbolutveckling. Moderna medier både hierarkiserar och utvidgar kommunikationsmöjligheterna, har både auktoritära och emancipatoriska potentialer, för att de till skillnad från makt och pengar aldrig kan avskärma sig från människors förmåga att tolka och ta ställning till det som sägs i medierna. Medier är en ambivalent och motsättningsfylld arena mellan systemen och livsvärlden.

Det är fortfarande mycket ont om empirisk receptionsforskning. ”Kulturens svarta hål” (Thavenius 1987) har endast fyllts med några få ljuspunkter. Men forskare som Modleski (1982), Radway (1984) eller Fiske (1989a och b) har påpekat hur användarna av populärkulturen skapar mångskiftande tolkningar och bruksvärden ur ett motsättningsfyllt utbud. I Sverige har Lisbeth Larsson (1989) i sin rika veckotidningsanalys t o m kritiserat Radway för att vara för kritisk mot de kvinnliga läsarna. Man kan dock diskutera om hon själv inte liksom

---

[35] Jfr Feilitzen m fl (1989), Roe & Carlsson (1990) och *Årsbok om ungdom 1991*.

[36] Så beskriver t ex Fuglesang (1990) hur TV och video bidrar till uppkomsten av en ungdomlig hiphop-kultur i en by i östra Kenya. Jfr vidare Fornäs (1990c s 18f) om mediers ambivalenser och Fornäs (1991 s 71ff) om förhållandet mellan medialisering, reflexivitet, kulturell expropriation och livsvärldskolonisering. De närmast följande formuleringarna bygger på Habermas (1981 vol 2 s 274f och 571ff; engelska utgåvan s 184f och 389ff).

ibland Fiske eller Rönnberg (1989) riskerar att glida över i ett affirmativt bejakande som a priori ser populärkultur som något gott, och därmed får svårt att tematisera makt och motstånd, kritik och utopi, eller över huvud taget differenser mellan olika genrer, delkulturer och funktioner. Att hylla all ungdomskultur, all populärkultur eller all medieanvändning som kreativ eller rentav subversiv leder till en banalisering. Även det som är roligt kan också tas på högsta allvar, både för att dess kritik mot andra sidor av livet ska få sitt rätta djup, och för att man också ska kunna få syn på de förtryckande och hämmande sidor som också finns i populärkulturen. Medier kan motverka men också stärka dominans, sexism och rasism.[37] Populärkultur ger inte bara förutsättningar för njutning hos somliga utan också för mer eller mindre berättigad avsky och kritik hos andra. Att moraliskt fördömande bara se den negativa sidan är lika enögt som att i en reaktion mot detta totalt avfärda populärkulturens kritiker. Ett sådant avfärdande är fortfarande alltför starkt beroende av den totaliserande ideologikritiken, som dess lika ensidiga spegelbild. Liksom ideologikritikerna a priori såg ”masskulturens” publik som manipulerade offer med falskt medvetande dömer dess apologeter på förhand ut alla dess kritiker som precis offer för falskt medvetande. Motsättningarna runt senmoderna kulturformer är värda att tas på allvar även om ingendera sidan för den skull behöver ha rätt. Det är i ambivalenserna och tolkningskonflikterna som kulturformer får sin betydelse.

Mening skapas således i mötet mellan ”texter” (alla sorters symboliska uttryck) och subjekt (”publikens” ensamma eller kollektiva användare). Medieutbudet är både stort och heterogent och den moderna individualiseringstendensen snarare förstärker än upplöser skillnader mellan olika grupper och delkulturer. Det har därför idag blivit än mer uppenbart vilken öppen och mångtydig process meningsskapandet är. En heterogen publik skapar i mötet med ett heterogent utbud ett oerhört komplext nätverk av betydelser som inte låter sig fångas i några enkla formler. Det går inte att utpeka direkta orsakskedjor där t ex härskande ideologier eller medieteknologin entydigt styr meningsskapandet.[38]

---

[37] Jfr unga killars användning av actionfilm på video enligt Rasmussen (1990). Konkreta exempel på motsägande tolkningar av populärkulturfenomen ges av den långa debatt om popstjärnan Madonna som igångsattes av Ganetz (1987 och 1989).

[38] Så invänder exempelvis Umberto Eco mot Marshall McLuhans ryktbara tes att ”mediet är *inte* meddelandet. Meddelandet blir vad mottagaren gör det till genom att jämföra det med sina egna mottagarkoder som varken är desamma som sändarens eller kommunikationsforskarens” (Eco 1987 s 253).

Nyare receptionsstudier har visat att de kulturella produkterna inte bär på någon färdig, entydig eller fullständig mening. Tolkandet såsom (re-) konstruktion av mening är en principiellt öppen process utan slut, även om den inte heller är något totalt fritt spel utan styrande eller begränsande ramar. Det inramas dels av de förutsättningar som ges av texten själv, dels världens och läsarnas egna givna strukturer, men utan subjektens aktivitet finns inte texternas mening, och i denna aktivitet finns genuint nyskapande moment.

Interaktion, kommunikation och kultur kan relateras till begreppet kommunikativt handlande, i motsättning till strategiskt. Här handlar det inte längre om aspekter av mänsklig praxis utan om typer av handlingar som man kan välja mellan. I kommunikativa handlingar syftar man till att utveckla inbördes förståelse, medan strategiska handlingar utnyttjar fysiskt tvång eller språklig retorik med syftet att effektivast möjligt uppnå uppställda mål.[39]

Nu är det tveksamt om handlingar strikt låter sig uppdelas på detta vis. Å ena sidan kan alla handlingar ges en kommunikativ tolkning, de kan förstås som meningsfulla och ges betydelser. Därtill förutsätter även de mest målrationella sociala handlingar något mått av kommunikativitet, i det att även den som befaller eller använder slug manipulativ list måste utnyttja och spela med andras människors förmåga att förstå vad befallningarna eller övertalningsförsöken utsäger. Å andra sidan är heller inga handlingar enbart inriktade på att skapa förståelse – det finns alltid även andra, mer eller mindre medvetna motiv.

Men så absolut ska nog inte dikotomin uppfattas. Kanske är det möjligt att tala om kommunikativa respektive strategiska perspektiv på (alla) handlingar, beroende på om menings- eller effektsidan fokuseras. Eftersom även aktörerna själva kan välja att anlägga något av dessa perspektiv kan de därigenom göra sina handlingar till endera typen. Så kan begreppsparet relateras såväl till handlingars funktioner som till de handlandes intentioner. Kommunikativt handlande syftar helt enkelt primärt till just kommunikation, oavsett om det handlar om förmedling av kunskaper om yttervärlden, argument för normativa ställningstaganden, uttryck för den egna subjektiviteten eller njutningsfylld lek med språkliga symboler.

På liknande sätt är ju, som tidigare nämnts, kultur å ena sidan den aspekt av all praxis som har med symbolkommunikation att göra, å

[39] Habermas (1981 och 1990, t ex s 164f och 175ff). En trevlig introduktion ges av Hellesnes (1988/1991 s 81ff).

andra sidan den mer eller mindre utdifferentierade och institutionaliserade sfär av verksamhetsformer som valt att fokusera just själva språkens mönster och former.[40] För att komma vidare behöver kulturbegreppets andra sida utvecklas mera, för att tydliggöra vilken kommunikation symboler och språk möjliggör. En sociologisk teori om intersubjektiva handlingar stöter här på en helt annan, estetisk teoritradition, i en konfrontation som kan få intressanta följder.

Exempelvis kommunicerar en rockspelande kamratgrupp på flera plan: inåt mellan individerna och utåt mot publiken, mot jämnåriga kamrater, mot föräldrar och lärare, och ut i alla de offentligheter där den rör sig. Den kommunicerar genom sitt spelande, genom sina kläder och rörelser, i samtal och gester. Kommunikationen bärs upp av olika symbolspråk med olika verktyg, regler, koder, kanaler och uttrycksmöjligheter. Ibland tematiserar den just dessa symboliska ordningar och gör dem till föremål för sekundär bearbetning genom att leka med nya kombinationer av tecken. Själva spelandet är en sådan aktiv och sökande kulturell process som medvetet och avsiktligt knådar ord, musik och gestik för att pröva nya uttryck. Därför är det lätt att uppfatta det just som kultur. Men symboliska uttryck används också i många andra sammanhang och syften, t ex i gruppens interna samtal för att reglera och utveckla gemensamma normer för sina inbördes relationer eller för att i skrik eller gråt ge utlopp för känslomässiga strömmar i vars och ens inre. Också detta är kommunikativa handlingar som utnyttjar kulturella symbolspråk, men den kulturella sidan står där inte på samma sätt i fokus, annat än när man i efterhand försöker tolka vad som utsagts eller lyssnar på inspelade samtal.

Symboler och språk

Kultur är alltså symbolförmedlad kommunikation. Kommunikationen, utbytet eller interaktionen mellan människor, tar hjälp av tecken, symboler och språk, som det finns otaliga sätt att förstå. Lingvistik, psykoanalys, hermeneutik, semiotik och dekonstruktion är exempel på

[40] Habermas använder ett mer ”sociologiskt”, förtingligat och reproduktionsorienterat kulturbegrepp än jag: ”*Kultur* kallar jag det vetandeförråd ur vilket kommunikationsdeltagarna förser sig med tolkningar när de kommunicerar om något i världen” (1990 s 194). För mig är kultur inte bara ett gemensamt lager av vetande, utan även intersubjektiva processer av lek och skapande.

riktningar som på var sina sätt sökt närma sig symbolfenomenet teoretiskt.[41]

Hur utnyttjar en rockspelande kamratgrupp olika symbolspråk? För det första försiggår där en rad samtal, dels inbördes och dels med utomstående. Med ord, tonfall och gester diskuterar de olika frågor om världen, varandra och sig själva, och denna verbala kommunikation utnyttjar uppenbart en befintlig språklig ordning. För det andra använder de var och en eller tillsammans olika massmedier. Böcker, tidningar, radio, TV, band- och skivspelare ger tillgång till olika typer av symbolspråk där skrivna och talade ord, bilder och musik blandas, inte minst tydligt i musikvideor. För det tredje skapar de en rad olika kulturuttryck, som dagböcker, brev, teckningar och sånger. Den egna musiken utnyttjar alla kommunikativa kanaler och mixar ord och musik med rörelser och visuell image. För det fjärde bygger de genom allt detta upp en eller flera stilar, där de med klädsel, rörelsemönster, verbalspråk och musiksmak till omgivningen säger något om sin verkliga eller önskade identitet, gemensamt och individuellt. Samtalet, mediebruket (t ex musikvideon), den estetiska produktionen (t ex rockspelandet) och stilmarkeringarna utnyttjar alla symboliska koder och språk till att skapa nya uttryck, nya betydelser.

Ordet symbol kommer från grekiskans ”symballein”, som betyder kasta samman eller sammanfoga (Cornell m fl 1985 s 311ff). Dess betydelse varierar mycket mellan olika teoririktningar, men oftast har symboler att göra med fenomen (ting, rörelser, ljud, bokstäver eller ord) som för interagerande människor på ett eller annat sätt representerar eller står för någonting annat. I semiotiken eller semiologin, läran om tecknen, finns två traditionslinjer. Den mest kända går tillbaka på den franske lingvisten Ferdinand de Saussure och ser en symbol som sammansatt av en signifiant (betecknande uttryck, t ex ett klingande eller skrivet ord) och en signifié (betecknat innehåll eller det som exempelvis ordet pekar mot: ett begrepp, som i sin tur bör skiljas från de ”verkliga” föremål som i denna semiotik kallas referenter).[42] Här betonas att den materiella teckenbäraren (signifianten) har ett helt god-

---

[41] Jfr Blonsky (1985), Aspelin (1975), Aspelin & Lundberg (1971 och 1976), Pochat (1983) och Hodge & Kress (1988). Utifrån bland andra Hegel, Wittgenstein och Habermas diskuterar Israel (1992) språk ur ett filosofiskt perspektiv. I mina mer kulturteoretiskt orienterade resonemang får jag här ofta anledning att återvända till Paul Ricoeur, som bl a bygger på lingvistikern Emile Benveniste (1966/1971).

[42] Jfr Saussure (1916/1970), Barthes (1977), Eco (1968/1971) och Cornell m fl (1985 s 316f).

tyckligt förhållande till det den betecknar (signifién) – symbolstrukturen är resultatet av en ren sociokulturell konvention. Denna typ av semiotik är central i såväl strukturalismen som poststrukturalismen. Den strikt konventionella relationen mellan tecken och betecknat leder tillsammans med åtskillnaden mellan signifié och referent här ofta fram till att språkets symboliska ordning ses som ett autonomt, självständiggjort system där betydelser har mycket litet med relationen till någon utomspråklig verklighet att göra, utan uppfattas som effekter av språkstrukturen själv, av dess kulturellt upprättade differenser mellan olika tecken.

En annan linje går tillbaka till den amerikanske pragmatiske filosofen Charles S Peirce.[43] Peirces semiotik utgår från en triadisk teckenrelation, innefattande teckenbäraren eller det primära tecknet (jfr signifianten), det objekt tecknet refererar till (jfr signifién), och interpretanten, det vill säga den kod-nyckel som upprättar förbindelsen mellan tecken och objekt. En symbol är alltså här en relation som skapas mellan tecken, objekt och uttolkare. Peirce definierar en ikon som ett tecken utan objekt, exempelvis bilder utan uppfattad mening eller ”ren” musik. Här är alltså såväl objektets som interpretantens roll nedtonad. Ett index är ett tecken som pekar mot ett objekt genom fysisk förbindelse eller mekanisk association som inte kräver någon tolkning av en interpretant. En fullvärdig symbol hänvisar däremot till ett objekt i kraft av en kontext, d v s en interpretant. Alla tecken är egentligen symboler, men de kan vara mer eller mindre ikoniska eller indexikala. Hela denna tredelade modell kan sedan utarbetas i större detalj.

Den peirceska semiotiken betonar starkare tecknens pekande mot en icke-språklig värld och ger framför allt större utrymme åt levande människors aktiva användning av symbolerna – här framstår inte språket lika lätt som ett självgående och fristående system. Den är också mindre logocentrisk, utan från början tänkt att gälla alla mänskliga symbolformer, och inte bara det verbala språk som lingvistiken och Saussure primärt utgår från.

Det finns också en mängd varianter hos olika teoretiker, som utifrån en eller bägge av dessa två traditioner försökt klassificera olika typer av symboler efter grad av likhet eller närhet mellan tecken och

[43] Peirce (1990 s 20ff), Christiansen (1988 s 19ff) och Dinesen (1991).

referent, beroende på om relationen är konventionell eller i någon mån naturlig, o s v.[44]

Det som gör ungdomskultur till kultur är symbolisk kommunikation: interaktion med hjälp av ting, ljud eller rörelser som av aktörerna tillskrivs mening genom att förbindas med någonting annat än tingen, ljuden och rörelserna själva. Samtal, musikvideoreception, rockspelande och visuell stil blir kultur eller symbolisk kommunikation i den mån olika handlingar, fenomen och föremål tolkas som pekande ut mot något. I tal och skrift, musik, gester och kläder, kulturskapande och mediereception kan man referera till något icke-närvarande.[45] Detta pekande sträcker sig i en båge från språkens olika minsta betydelsebärande enheter (bokstäver, fonem, toner, färgpunkter) över en mellannivå av sammansatta element (morfem, ord, motiv, gestalter) till större diskurser och dialoger (satser, verk, bilder).[46] På alla dessa nivåer tillkommer vissa problem och komplikationer i den symboliska pekanderelationen. Låt mig i tur och ordning kommentera dessa, för att nå fram till ett förslag till allmän kulturell tolkningsmodell.

Paul Ricoeur och Julia Kristeva hör till de franska teoretiker som förhållit sig kritiskt men receptivt till den strukturalistiska och den poststrukturalistiska semiotiken.[47] En fråga som redan på en fundamental nivå kan diskuteras är den grundläggande idén om symbolernas godtycklighet. Det finns naturligtvis inte (alltid) någon naturnödvändighet som förbinder ett visst tecken med ett bestämt innehåll (betydelse, referens). Alla typer av språk är sociokulturella konstruktioner, och i den meningen konventionella. Men kan symboler därför verk-

---

[44] Jag ska här inte i närmare detalj utreda begrepp som allegori, metafor eller metonymi, utan hänvisar till tidigare nämnd litteratur, t ex Cornell m fl (1985 s 311ff och 316ff) eller Ricoeur (1975/1986).

[45] ”Why are the individual and society, together and of the same necessity, *grounded* in language? Because language represents the highest form of a faculty inherent in the human condition, the faculty of *symbolizing*. Let us understand by this, very broadly, the faculty of *representing* the real by a ’sign’ and of understanding the ’sign’ as representing the real – the faculty, then, of establishing a relation of ’signification’ between one thing and another” (Benveniste 1966/1971 s 23). Språk och symbolisk kommunikation är inget autonomt och självgenererande system: ”Zeichen sind keine Naturgegebenheiten, ihr Sinn gründet in Deutungsprozessen, die letztinstanzlich immer individuell, mithin ohne feste Identität, mithin veränderbar sein werden” (Frank 1991 s 474).

[46] En liknande struktur återfinns hos Ricoeur (1976) och hos Benveniste (1966/1971 s 101ff).

[47] Ricoeur (1969/1974 s 27ff); Kristeva (1973/1986, 1975/1986 och 1990 s 99ff).

ligen sägas vara godtyckliga, arbiträra? Om betydelser (som signifiéer) inte är yttre ting utan kollektiva föreställningar så kan de knappast ses som oavhängiga av de tecken i vilka de kläs. Tankar kan inte strikt skiljas från språkliga tecken, exempelvis färgas våra föreställningar om vad hiphop är ofrånkomligt av hur ordet ”hiphop” ser ut och låter, samtidigt som inte vilka ord som helst skulle ha kunnat fungera som beteckning för denna ungdomskultur.[48] För att symboler ska uppstå, begripas och få någon mening, krävs någon form av likhet, närhet, släktskap, metafori eller metonymi, mellan teckenbäraren och det betecknade. Efterhand sugs symbolerna in i det särskilda språkliga spelet och kopplingarna kan bli ytterst komplexa och svårgenomskådliga, som mellan bokstäver och ljud eller skrivna eller talade ord och det de betecknar. Men någon total godtycklighet finns inte i levande språk, inte annat än som tendens ens inom matematisk logik.

Detta resonemang gäller såväl tal och skrift som musik, bilder, gestik och allt som ingår i ungdomskultur. Symboler har metaforiska och metonyma rötter – de går någonstans tillbaka till en av människor uppfattad likhet eller närhet mellan tecken och betecknat. Men eftersom det alltid finns flera sådana möjliga relationer är inget tecken heller helt (natur-) nödvändigt, utan har alltid ett konventionellt drag. Symboler har flera möjliga betydelser som inte på förhand kan räknas upp i några uttömmande ordlistor, utan att för den skull kunna ha vilka betydelser som helst. De är polysema eller polyvalenta men inte på något totalt godtyckligt sätt.[49]

---

[48] ”One of the components of the sign, the sound image, makes up the signifier; the other, the concept, is the signified. Between the signifier and the signified, the connection is not arbitrary; on the contrary, it is *necessary*” (Benveniste 1966/1971 s 45). ”[An] essential characteristic of the symbol is the fact that it is never completely arbitrary. It is not empty; rather, there always remains the trace of a natural relationship between the signifier and the signified…” (Ricoeur 1969/1974 s 319). ”Varje försök att behandla språkliga tecken som helt konventionella, ’arbiträra symboler’ är förvisso en överdriven och missledande förenkling. Ikonicitet spelar en mycket stor och nödvändig, om också underordnad roll på de olika nivåerna i en lingvistisk struktur” (Jakobson 1971/1976 s 24).

[49] Willis (1978 s 198-201) diskuterar hur ungdomskulturella symboler (från klädesplagg till musikaliska element) är polyvalenta. De bär på många betydelsepotentialer, utan att därför ha godtyckliga betydelser. Ricoeur framhäver ofta något liknande: ”Usage or use is at the intersection of language and speech. […] Thus the word is, as it were, a trader between the system and the act, between the structure and the event. […] Thus, heavy with a new use-value – as minute as this may be – it returns to the system. And, in returning to the system, it gives it history. […] Thus is explained what one could call a regulated polysemy, which is the law of

Inte heller har moderniseringsprocesserna lyckats klippa av förbindelserna mellan tecken, betydelse och referens. De blir allt mer komplexa, vindlande och förmedlade i många led, men är inte för den skull helt arbiträra och klipps aldrig helt av.[50]

Man kan på den subjektiva nivån jämföra med Alfred Lorenzers begrepp ”protosymboler” och med Julia Kristevas ”semiotiska” aspekter av språket. Bägge betonar att den symboliska ordningen aldrig helt kan frigöra sig från nödvändiga rester av ”ursprungliga” metonymiska och metaforiska samband, utan att stelna till döda metaforer, klichéer, tomma tecken. Symboler får liv genom spänningen mellan deras inbördes logik och pekandet ut mot något annat.[51] Inget språk är helt

---

our language. Words have more than one meaning, but they do not have an infinity of meanings” (Ricoeur 1969/1974 s 92f; jfr även s 62-78). Senare skriver han om texters primära och sekundära mening och referens, där de senare bl a skapas genom metaforiska förskjutningar i poetisk kreativitet. ”The secondary meanings, as in the case of the horizon, which surrounds perceived objects, open the work to several readings. It may even be said that these readings are ruled by the prescriptions of meaning belonging to the margins of potential meaning surrounding the semantic nucleus of the work. […] [If] it is true that there is always more than one way of construing a text, it is not true that all interpretations are equal. The text presents a limited field of possible constructions. […] It is always possible to argue for or against an interpretation, to confront interpretations, to arbitrate between them and to week agreement, even if this agreement remains beyond our immediate reach” (Ricoeur 1976 s 78f).

[50] Hall (1986 s 50) diskuterar på en annan nivå postmodernisters tal om att all representation nu upphört i en okontrollerbar teckenflod: ”I don’t agree with Baudrillard that representation is at an end because the cultural codes have become pluralized. I think we are in a period of the infinite multiplicity of codings, which is different. We have all become, historically, fantastically codable encoding agents. We are in the middle of this multiplicity of readings and discourses and that has produced new forms of self-consciousness and reflexivity. So, while the modes of cultural production and consumption have changed, qualitatively, fantastically, as the result of that expansion, it does not mean that representation itself has collapsed. Representation has become a more problematic process but it doesn’t mean the end of representation.”

[51] Jfr Lorenzer (1970, 1972/1976 och 1986) samt Kristeva (1974/1984 och 1980), som modifierar och utvecklar Lacans (1989) tre ordningar: realt, imaginärt och symboliskt. Parallella tankegångar finns hos Elias (1989) och Peirce (1990). Levande metaforer är nyskapande genom att spela med spänningar mellan ord, men när sådana dubbelbetydelser stabiliserats ”dör” metaforerna och kan fixeras som polysemi i vanliga ordlistor (jfr Ricoeur 1976 s 51f). Lorenzer menar att i levande språk (tal, diskurser) omges symbolerna av en vag för- eller protosymbolisk sfär som ger dem deras laddning och rikedom, men om detta språkets djup som pekar mot det pre-verbala av något skäl torkar ut stelnar språket till döda klichéer.

slutet och självständigt. Det är tvärtom olösligt invävt i helheten av mänsklig praxis, och dess relativa självständighet är mer en tendens, målet för en process snarare än dess utgångspunkt. Den symboliska ordningen liksom strävar mot självständighet gentemot tidiga proto-symboliska associationsfält (Lorenzer) eller den semiotiska ”choran” (Kristeva), utan att någonsin uppnå den. Liksom subjektet är den symboliska ordningen mer av process än färdig, statisk struktur, och det som ger den dess dynamik är just ofärdigheten, öppenheten, pekandet utöver sig själv. Det finns ett radikalt brott vid språkets ursprung och början, för mänskligheten såväl som för varje barn som träder in i språkets värld. Men de brytningar som de första symbolerna oåterkalleligt inför instiftar bara språkens möjlighet utan att för gott kunna riva sönder symbolernas förspråkliga rottrådar.

Också Ricoeur fasthåller i verk efter verk tanken om språket som pekande ut över sig självt. Symboler avbildar inte enkelt en ”objektiv” utomspråklig verklighet eller uttrycker aktörernas inre tankar, men gång på gång fasthåller Ricoeur ändå tesen att diskurser alltid handlar om någonting, pekar mot såväl en värld som mot de subjekt som uttrycker sig.[52] Poetiska texter och i allmänhet konstnärliga produkter

[52] Ricoeur bygger här på Benveniste (1966/1971 s 22): ”Language *re-produces* reality. This is to be understood in the most literal way: reality is produced anew by means of language. […] Thus the situation inherent in the practice of language, namely that of exchange and dialogue, confers a double function on the act of discourse; for the speaker it represents reality, for the hearer it recreates that reality. This makes language the very instrument of intersubjective communication”. Diskursen som händelse (parole) förlöper till skillnad från språksystemet (langue) i tiden. Den refererar i subjektiv riktning mot sin talare, i objektiv riktning mot en värld, och socialt mot en annan person i kommunikationen med en lyssnare, samtalspartner eller läsare (Ricoeur 1973/1977 s 137). ”Opposing sign to sign is the *semiological* function; representing the real by signs is the *semantic* function, and the first is subordinate to the second. The first function serves the second; or, if one prefers, language is articulated for the purpose of the signifying or representative function. […] Language is no more a foundation than it is an object; it is mediation; it is the *medium*, the ’milieu’, in which and through which the subject posits himself and the world shows itself” (1969/1974 s 252 och 256). ”With the sentence, language is oriented beyond itself. It says something *about* something. This intending of a referent by discourse is completely contemporaneous with its event character and its dialogical functioning. […] Language does not constitute a world for itself. It is not even a world. Because we are in the world and are affected by situations, we try to orient ourselves in them by means of understanding; we also have something to say, an experience to bring to language and to share” (1983-85/1984-88 volym 1 s 78 eller 1976 s 20f). I samma verks volym 2 (s 159f) och volym 3 (s 5 och 100f) (jfr Ricoeur 1988 s 208) övergår Ricoeur från referens- till

upprättar sådana referenser på högst indirekta vägar, ofta genom att först förneka och bryta med symbolernas vardagliga betydelser, men det innebär inte att symbolspråken reduceras till meningslösa teckenspel. Istället uppstår polysemier på ordens nivå, flertydigheter på satsernas nivå, och flerstämmighet på texternas och verkens nivå.[53]

Inte heller ungdomskulturens symboler utgör något slutet universum, även om de har sina egna regler och lagbundenheter. Ett skrik i en rocklåt betyder inte detsamma som ett skrik hemma i vardagsrummet, men dess betydelse är ändå aldrig totalt självständig från skrik som psykiskt uttryck. Och även om punkens bricolage ryckte loss en rad symboler från sina ursprungliga kontexter och skapade nya betydelsesammanhang för nätstrumpor och svarta trasor, så uppstår därmed ändå inget totalt menings-löst teckenspel.[54] Betydelse fordrar ett inbördes differens-spel mellan kulturella symboler, men kräver samtidigt en bestämd materialitet hos varje symbol och ett intersubjektivt konstituerat pekande mot objektiva, sociala och subjektiva världar.[55]

Symboldimensioner

---

refigurationsbegreppet, men behåller grundtanken. Jfr även Israel (1992 s 24): ”det är logiskt omöjligt att tala om ett språk utan antagandet att det finns en icke-språklig verklighet, som dock i sin tur kan beskrivas endast med språkets hjälp”.

[53] Jfr om mångtydigheten på textnivån Bachtins (1988 och 1963/1991) resonemang om polyfoni och Kristevas (1974/1984 och 1990) om intertextualitet.

[54] Se vidare not 122. Detta berör också Hartwigs kritik av Birminghamskolans stilbegrepp för att förlora kulturell praxis ur sikte, vilken är lika träffande för 70-talets strukturalistiska ansatser som för senare, mer poststrukturalistiskt orienterade arbeten av bl a den Derrida-inspirerade Dick Hebdige. Jfr Fornäs (1991 s 29).

[55] ”Ich meine also, daß aus dem Satz, *ohne* différance gebe es keine Bedeutungen und auch keine Bedeutungsveränderung, nicht schon folgt, daß Bedeutungen allein *durch* sprachliche Differentialität entstehen. Die sprachliche Differentialität – der sprachliche Code, die Konvention – bildet die conditio, ohne welche nicht gesprochen und nicht verstanden werden könnte. Aber die Instanz, die bewirkt, *daß* jeweils Sinn geschaffen und verstanden werden kann, ist die Subjektivität als Individualität” (Frank 1983 s 518). Jfr även Frank (1991) som lika envetet argumenterar för att ”neostrukturalismens” (Lacan, Derrida m fl) utplånande av subjektet och individen leder till en ond cirkel av språkfetischering. Bara den individuella subjektiviteten kan förändra språksystemen, och enskilda språkhandlingar kan aldrig reduceras till effekter av tecknens inbördes in-humana spel.

Symboler kan på flera olika sätt spaltas upp i dimensioner, exempelvis med termer som mening och händelse, budskap och diskurs eller utsaga och utsägelse. Symboler säger något, de pekar mot något annat, men samtidigt är och gör de något i sig själva. Ett ord i ett samtal har olika innebörder som kan tolkas av de talande och lyssnande aktörerna, men det har också en klang och form i tid och rum. En rocklåt kan tolkas som uttryck för känslor eller idéer men skapar också stämningar och reaktioner genom sin klingande gestalt. Den semantiska meningsdimensionen och den ”materiella” dimensionen kan bägge i sin tur uppspaltas i en horisontal dimension som rör respektive språks interna relationer (hur en symbols mening respektive en symbols egna egenskaper förhåller sig till andra symboler) och en vertikal som pekar ut mot andra dimensioner (genom referenser till helt andra språk eller till en yttre eller en inre värld, respektive fysisk interaktion med andra processer). En sådan dikotomi kan i sin tur relateras till flera andra, inte minst till Kristevas ovannämnda analys av symboliska respektive semiotiska lager.[56]

En annan och närliggande differentiering låter oss urskilja tre olika aspekter av kulturella processer och texter. För det första kan verbala, grafiska eller musikaliska aspekter sammanfatta symbolers materiella egenskaper. Dans, musik, tal och gester visar att symboliska uttrycks materialitet inte nödvändigtvis behöver vara bestående ting, men de har ändå ett materiellt substrat (ljud- och ljusvågor, fysiska rörelser etc). För det andra har symbolerna inbördes formmässiga eller syntaktiska konfigurationer. För det tredje har de semantiska meningsinnehåll.[57]

---

[56] Jfr Kristeva (1974/1984 och 1990), introduktioner hos bl a Knudsen (1988) och Clason (1990), eller vidare referenser i Fornäs (1991).

[57] Denna indelning går tvärs över de tidigare nämnda dimensionerna av kommunikation, liksom över Jakobsons (1974) sex språkfunktioner (emotiv, referentiell, poetisk, fatisk, metaspråklig och konativ, relaterade till i tur och ordning avsändaren, kontexten, meddelandet, kontakten, koden respektive mottagaren) och de olika typer av talhandlingar som språkfilosofin diskuterat (lokutionära, illokutionära och perlokutionära, konstativa, expressiva och regulativa etc; jfr Habermas 1981 och 1990). De tre symbolaspekterna medverkar alla vid olika kommunikationstyper och till olika språkfunktioner. Tzvetan Todorov skiljer ut en verbal, en syntaktisk och en semantisk aspekt av litterära verk, där den verbala aspekten består av textens konkreta satser, den syntaktiska aspekten har att göra med hur verkets delar är relaterade logiskt, tidsligt och rumsligt till varandra, och den semantiska aspekten handlar om textens ”teman” eller innehåll. Dessa aspekter kan i sin tur relateras till tecknens tre funktioner, där den pragmatiska funktionen rör relationen till tecknens användare, den syntaktiska funktionen täcker tecknens

Termerna ”mening” och ”betydelse” får ibland beteckna summan av alla tre aspekterna, men jag föredrar att reservera dem för den tredje. Symbolers syften, roller och funktioner sammansätts av deras *materialitet*, *formrelationer* och *mening*. En rocklåts verkan sammansätts t ex av dess ljudande energi, dess musikaliska formstruktur och de meningsfulla innebörder den pekar ut. Betydelse och mening förutsätter tecknens materiella *kraft* och formella *struktur*, men utspelar sig på en särskild nivå som har med pekandet att göra. Symboler har funktioner på alla tre nivåerna: som sinnesfenomen, som relationella formstrukturer och som meningsbärare. Alla tre aspekterna behövs i kulturanalyser, och de kan inte reduceras till varandra, så som positivister ibland kan vilja reducera allt till fysiska naturfenomen, strukturalister till relationer mellan tecken eller hermeneutiker till budskap.

De tre symbolaspekterna har en inbördes relation som är komplex och hierarkisk, på så vis att formrelationernas spel av inbördes skillnader förutsätter men också överskrider tecknens materialitet, medan de själva sedan både förutsätts och överskrids av meningsaspektens pekande ut från språken mot subjekten och världen. Mening kan alltså inte reduceras till vare sig teckenmaterialiteten eller differensspelet mellan tecknen.[58] Den förutsätter bägge dessa aspekter i deras spänningsfyllda samverkan och lägger till det semantiska pekande som hermeneutiken specialiserat sig på att utforska. Det som tidigare i denna text kallats interpretation eller tolkning siktar ytterst mot att rekonstruera meningssammanhang, men innefattar och förutsätter alltid också en tillägnelse av symbolernas materiella och formella aspekter.

Jag har upprepade gånger snuddat vid symbolernas förhållande till mänsklig praxis. De flesta teorier särskiljer språksystemet från dess konkreta användning, t ex med det ofta använda franska begreppsparet

---

inbördes relation och den semantiska funktionen rör tecknens relation till det de betecknar eller refererar till (Todorov 1970/1989 s 23 respektive 87). Jfr Ricoeurs ord om semiologisk (eller semiotisk) och semantisk språkfunktion i not 52 ovan samt i (1975/1986 s 216ff). Triaden kan kanske också knytas samman med Peirces (1990) begrepp om symbolers förstahet (det primära tecknet, signifianten eller teckenbäraren i sig själv som monad), andrahet (den dyadiska relationen mellan tecken och objekt) och tredjehet (den fullständiga, triadiska relationen som också innefattar interpretanten eller den språkliga koden). En komplikation är dock att Peirces dyadiska relation mellan tecken och objekt inte är identisk med tecknens inbördes (om än också dikotomiskt strukturerade) formrelationer.

[58] Den sistnämnda reduktionen tenderar ofta Saussure, Lacan och Derrida att utföra; jfr Olsson (1987 s 69ff och 121f).

langue och parole.[59] Även en del ungdomskulturforskning har sysslat med att försöka sammanfatta olika fenomens regelverk och t ex vaska fram punkens stilelements inre logik, sammanhang och systematik eller westerngenrens lagbundenheter. En sådan strukturanalys är nyttig och nödvändig för att bryta med våra första intrycks kaos och glidningar, men behöver integreras med och leda vidare till en djupsemantik och pragmatik som med hjälp av kunskapen om sådana strukturer går vidare och undersöker vad som i ungdomars samverkande handlingar faktiskt utsägs, vilka meningar som skapas, och hur strukturerna i sin tur därigenom förskjuts. Det vore helt missvisande att se symboliska ordningar som totalt fixa och stela system som dessutom styr sin egen användning. Till och med regelverken i idrott, spel och matematik kan förändras om människor i den praktiska användningen av dessa regler skapar nya mönster. De verbala språkens grundelement, vokabulär och grammatik är ganska sega strukturer men ändå inte evigt oföränderliga. Ett samtal utnyttjar existerande ord och syntaxregler men kan också uppfinna nya och ger alltid de gamla orden åtminstone en liten nyans av ny mening genom det unika sammanhang just den samtalsdiskursen utgör. Och olika subkulturella fenomen träder visserligen in i fält vars huvudlinjer tycks uppdragna på förhand, men kan också rubba dessa linjer genom sina individuellt unika sätt att hantera dem och i sina bricolage skapa ny mening. En ny rocklåt utnyttjar och inordnar sig i givna musikaliska genrer men kan också så smått förskjuta genregränserna genom vissa innovationer eller ovanliga kombinationer.[60]

En fråga man nu kan ställa är om en enda symbolmodell täcker in hela skalan från de minsta beståndsdelarna (tecknen) upp till hela verk och diskurser. Kan bokstäver, ord, toner och grafiska grundelement analyseras på i princip samma sätt som böcker, dialogiska samtal, musikverk eller filmer? Är subkulturella stilar eller rockbandens musika-

---

[59] Begreppen härrör från Saussure (1916/1970), vars analyser dock starkt framhäver struktursidan. Både Benveniste och Ricoeur, Kristeva och Peirce, de Certeau och Habermas betonar däremot i var sina sammanhang betydelsen av praxis och inte bara system, handlingar och inte bara strukturer, interaktionen mellan samverkande aktörer i konkreta kontexter och inte bara givna ramar, parole och inte bara langue, skapande och inte bara produkter.

[60] Jfr Ricoeur-citatet i not 49 ovan. Typexempel på klassisk strukturalistisk symbolteori är Lévi-Strauss (1949/1990 och 1962/1984), där strukturer uppfattas som tidlösa, absolut överordnade händelserna och med ett mycket begränsat antal grundformer och lagar som är desamma vid alla tillfällen och för alla individer (1949/1990 s 62f).

liska skapelser möjliga att begripa som summan av sina beståndsdelar? Här skjuter Ricoeur in en viktig kritik mot den av Lévi-Strauss och Saussure inspirerade strukturalistiska semiotiken, när den tror sig kunna svara ja på dessa frågor och bilda en obruten additiv kedja från tecken- till diskursnivån. Ricoeur tillerkänner semiotiken stor betydelse för analysen av språkets additivt-hierarkiska mikrostruktur, där ett begränsat antal element (bokstäver) successivt fogas samman till större enheter (morfem, ord) enligt ett begränsat antal ordningsregler. Men gentemot strukturalismens semiotiska monism ställer han tecknens formskapande semiotik och diskursernas meningsskapande semantik sida vid sida.[61] Mening skapas av satser och diskurser vars element visserligen är ordens och bokstävernas enskilda tecken men där meningsskapandet inte kan reduceras till en addition av dessas grundbetydelser utan kräver särskilda tolkningsprocedurer. Sådana har bl a utvecklats i hermeneutiken, som dock har stor nytta av en formell semiotisk strukturanalys som ett distanserande medel att bryta med den första, oreflekterade förståelsen och nå fram till rikare tolkningar som tränger ner till omedvetna betydelselager.

Betydelserna hos en sats eller ett större verk är alltså heller inte på något vis summan av betydelserna hos de ingående orden. Snarare kan man säga att ordens sammanställning reducerar den möjliga betydelsespännvidden hos vart och ett av dess ingående element.[62] Och elemen-

---

[61] Ricoeur (1975/1986 s 101ff). ”With the sentence we leave the domain of language as a system of signs and enter into another universe, that of language as an instrument of communication, whose expression is discourse” (Benveniste 1966/1971 s 110f). ”To this unidimensional approach to language, for which signs are the only basic entities, I want to oppose a two dimensional approach for which language relies on two irreducible entities, signs and sentences. […] A sentence is a whole irreducible to the sum of its parts. It is made up of words, but it is not a derivative function of its words. A sentence is made up of signs, but is not itself a sign. There is therefore no linear progression from the phoneme to the lexeme and then on to the sentence and to linguistic wholes larger than the sentence. Each stage requires new structures and a new description” (Ricoeur 1976 s 6f).

[62] ”Most of our words are polysemic; they have more than one meaning. But it is the contextual function of discourse to screen, so to speak, the polysemy of our words and to reduce the plurality of possible interpretations, the ambiguity of discourse resulting from the unscreened polysemy of the words. And it is the function of dialogue to initiate this screening function of the context. The contextual is the dialogical. It is in this precise sense that the contextual role of dialogue reduces the field of misunderstanding concerning the propositional content and partially succeeds in overcoming the non-communicability of experience” (Ricoeur 1976 s 17). Brolinson & Larsen (1990 s 393ff) talar om att ett musikaliskt uttrycks mån-

tens betydelser kan tvärtom också berikas genom de sammanhang satsen upprättar, t ex genom nya metaforiska ordsammanställningar, montage eller bricolage. I själva verket är mening alltid mer händelse än ting: språkets centrum är metaforen, vars mening är vad den gör snarare än något i sig på förhand givet.[63] Meningsskapande är en aktiv process.

Motsvarande gäller för bilder och musik i den mån man alls kan tala om betydelse och mening där. Det finns alltså också i en rocklåt eller en visuell subkulturstil dels ett brott mellan de ingående beståndsdelarna och låten eller stilen som helhet, dels skapas mening i dessa helheter lika mycket genom att betydelsepotentialerna hos enskilda toner, motiv eller klädesplagg reduceras av de sammanhang i vilka de ingår som genom att dessa adderas. Ett septimaackord kan ha en rad skilda betydelser, men inom ramen för en bluestolva på ylande elgitarr försvinner i varje fall några av de tolkningar som hade varit möjliga inom wienklassicistisk sonatform. En baseballmössa kan betyda en stor mängd saker, men tillsammans med grova guldkedjor och andra hiphop-attribut är det i varje fall mindre rimligt att associera den till en amerikansk idrottare.

Mening och betydelse har med förståelse att göra. Att förstå en utsaga är att veta under vilka betingelser den är giltig, kan man hävda. Men då handlar det inte bara om att förstå utsagors sanningshalt, utan det handlar också om att värdera deras normativa riktighet, språkliga utformning och personliga ärlighet. Förståelsen av musikaliska eller stilmässiga ”utsagor” betonar sällan särskilt starkt den kognitiva sanningssidan men kan ha mer att göra med de sociala, kulturella eller subjektiva dimensionerna. Att förstå en rocklåt eller en subkulturstil innefattar därför inte minst att känna till i vilken kontext eller för vilka grupper musiken eller stilelementen är estetiskt välformade eller subjektivt expressiva, utan att man för den skull själv behöver gilla dem eller dela dessa stilregler eller personlighetsdrag. Först med en sådan mångdimensionell syn kan man tolka även sådana kulturella uttryck som först inte alls tycks låta sig förstås som propositioner, som bestämda utsagor om någonting.[64]

---

gtydighet eller uttryckspotential reduceras genom att realiseras i en bestämd kontext, t ex tillsammans med en viss text eller i ett visst genresammanhang.

[63] Ricoeur (1975/1986), jfr även Madison (1988 s 188).

[64] Habermas utarbetar de olika dimensionerna men begränsas kraftigt av sitt ganska konsekventa uteslutande av ”icke-verbaliserade handlingar och kroppsliga expres-

Många (men inte alla) språk (uttrycksformer) bygger på begränsade mängder av grundtecken och formella mikrooperationer, t ex bokstäver och grammatiska regler eller musikaliska skalor och ackordtyper. Men för det första gäller detta sällan helt och hållet. En bokstav kan t ex skrivas på ett papper på ett oändligt antal sätt, och när det gäller många musikgenrer och de flesta typer av kostnärliga eller fotografiska bilder är det ännu mer osäkert vilka de minsta beståndsdelarna egentligen är. Det uppkommer inom olika genrer tendenser att bilda och använda diskreta strukturer av tecken, fasta uppsättningar av standardiserade symbolelement, formler och klichéer. Men helt låter de sig ändå inte formaliseras och fastlåsas, och inte heller de aspekter som låter sig studeras semiotiskt som väldefinierade teckensystem låter oss ensamma förstå hur mening skapas. I det mest väldefinierade levande språk har alltid de ingående elementen öppna betydelser som aldrig uttömmande låter sig definieras i någon ordlista. Ordlistor eller teckendefinitioner är bara ungefärliga approximationer. Varje enhets betydelse är alltid öppen och kontextberoende. Det finns en polysemi inbyggd i varje levande språk. Denna mångtydighet hos grundelementen gör dock inte att de saknar mening eller kan ha vilken godtycklig mening som helst; snarare bär de på öppna och historiskt föränderliga meningspotentialer.

Lika lite som grundelement har fixa betydelser, har sammansatta verk det. Ingen klok tolkning kan leda oss fram till *en enda* betydelse hos en rocklåt eller en subkulturstil. Det finns alltid ett spektrum av ofta inbördes motsägande tolkningsmöjligheter där tolkningen blir en i princip alltid öppen och dynamisk process snarare än en uppgift som kan slutföras en gång för alla.[65] Men att ett kulturellt uttrycks mening aldrig är definitiv utan alltid öppnar sig för nya tolkningar betyder inte att betydelser flyter helt fritt omkring, utan endast att samspelet mellan

---

siva yttringar" (Habermas 1990 s 77), vilket bl a får honom att starkt övervärdera det kommunikativa handlandets konsensuella sidor.

[65] Det är vad Ricoeur avser med "conflict of interpretations" (1969/1974). I sina tidiga arbeten (t ex texterna i Engdahl m fl 1977) tenderar han dock att hävda att det finns en inneboende mening i verken som en god uttolkare helt enkelt kan finna i en avslutad fullständig tolkning, medan han i sina senare arbeten mycket starkare betonar tolkningsprocessens öppna och oavslutade karaktär (Ricoeur 1983-85/1984-88 vol 3 s 157ff eller 1988 s 227). Madison (1988 s 176) betonar att mening uppstår i mötena mellan texter och subjekt som är decentrerade och fragmenterade men inte upplösta eller försvunna. Mening finns inte på förhand objektivt i texten, utan produceras i och av läsaktens tolkande, men detta är för den skull inte ett godtyckligt uppfinnande ur intet utan söker och skapar *textens* mening som något intersubjektivt.

subjekt, text och kontext måste finnas med i tolkningsarbetet. Symboler eller diskurser varken har eller bör ha endast en enda mening, men deras faktiska polysema mångtydighet signalerar för den skull inget katastrofalt meningssammanbrott. Ingen text har bara en enda betydelse – på samma sätt som varje subjekt är mångdimensionellt och fullt av inre motsättningar. Varje tolkningsförsök är ett provisoriskt förslag och en sorts sökarljus som riktas mot texterna och världen. Om mening uppstår i mötet mellan läsare och text är tolkning alltid också produktion (och inte bara upptäckt) av mening.

En annan fråga är om olika uttrycksformer kan analyseras på samma sätt. Finns det inte olika typer av språk som kräver helt olika förståelsemodeller? Kan man alls tala om symboler eller mening på samma sätt för litteratur som för musik eller bild, för att inte tala om kokkonst eller andra livsstilssidor? Är inte det tidigare resonemanget för knutet till det verbala, till tal och/eller skrift?

Visst finns det stora inbördes skillnader mellan olika språk och kommunikationssätt, och visst finns det i den mesta symbolteori en stark fixering vid orden. Denna logocentrism tar sig olika former. Medan Derrida (1967/1978) kritiserar tidigare metafysiska traditioner för att alltför mycket prioritera rösten och det talade ordet, har han själv en lika stark ensidig fokusering av skriftspråket. Den fonocentriska och den grafocentriska varianten av logocentrism kan komma med nyttig kritik mot varandra och tillsammans ge många viktiga byggstenar till en symbolteori användbar också för andra uttrycksformer, men de tycks också dela vissa föreställningar som lägger hinder i vägen för vår förståelse av bild eller musik.

Samtidigt är ju orden av särskild och avgörande betydelse för mänsklig kultur. Med den verbala språkförmågan instiftas en kommunikationsform som i grunden förändrar mänskligt liv och även påverkar andra uttrycksformer. Från orden utgår en typ av symbolisk kommunikation som har oerhört stor betydelse för såväl social interaktion som subjektens inre liv. Å ena sidan bör inte alla uttrycksformer reduceras till ofullständiga varianter av ord, å andra sidan bör ordens centrala roll i mänskligt liv och kultur erkännas. En lösning kan vara att söka efter teorier som håller fast en spänning mellan olika sidor i språk och symboler, och sedan betona att även om orden specialutvecklar den ena sidan har de kvar rötter i den andra, aspekter som kan vara ännu starkare i andra uttrycksformer.

Detta ställer dock till problem, eftersom liknande kategorier kan komma att användas för att särskilja dels olika sidor, lager eller nivåer inom varje symbolspråk (inklusive de verbala), dels olika uttrycksformer (t ex ord och musik). En sådan differentiering från Susanne Langer (1942/1958) har utvecklats av Alfred Lorenzer (1972/1976), Thomas Ziehe (1975), Elo Nielsen (1977/1984), Fornäs m fl (1988 s 222ff) och Kirsten Drotner (1991b). Langer införde begreppsparet diskursiva och presentativa symboler. Verbalt språk är enligt henne diskursivt, eftersom det har fixa meningsenheter (morfem, ord) som har fasta betydelser var för sig, kan kombineras linjärt till större enheter (satser, verk), och låter sig räknas upp, definieras och översättas. Ordlösa symbolspråk är däremot icke-diskursiva och svårare att översätta. Sådana presentativa symboler kan endast förstås som kontextuella helheter. Det är t ex betydligt svårare att avgöra vilka meningsenheterna är i en målning eller ett musikstycke än att hitta dem i en skriven text.

Lorenzer tog upp Langers symbolteorier och förankrade dem i psykoanalytiska resonemang, där han bl a lade till de ovan diskuterade protosymbolerna. För honom är presentativa symbolspråk som musik eller bild en sorts kungsvägar till att ge ett neurotiskt stelnat språk nytt liv, och det är det som förklarar att ungdomar i adolescensen söker sig till sådana icke-verbala uttrycksformer för att underlätta en förnyad och livgivande symbolisering av förut icke-kommunicerbara erfarenheter. Rocken kan uttrycka det orden inte förmår och inleder därmed en helande utveckling av psyket.[66]

Ziehe tog upp tråden och resonerade bl a om hur tillfällig regression kan behövas för att hålla symbolskapandet levande.[67] Olika nordiska ungdomskulturforskare har sedan byggt vidare på dessa tankegångar i analyser av ungdomskultur och rockmusik, där efterhand också liknande tankegångar från den av Lacan och Derrida inspirerade Kristeva fått allt större betydelse. Hon använder en helt annan terminologi när hon under ytan på den formaliserade, rationella, symboliska

---

[66] För relevant kritik av Lorenzer, se t ex Menne m fl (1976) och Dahl (1987) (som föredrar Lacan och Wittgenstein). Förhållandet mellan Lorenzer och Habermas diskuteras av Mylov (1988).

[67] Ziehe (1975) kunde även bygga på Dieter Baackes arbete om rock från 1968 samt psykoanalytikerna Heinz Kohut (med en teori om narcissism och kreativitet) och Peter Blos (med teorier om adolescensen som andra födelse). Jfr Kohut & Levarie (1950), Kohut (1952 och 1964), Blos (1962) samt för det angränsande begreppet ”regression i jagets tjänst” Kris (1952).

ordningen finner det hon kallar det ”semiotiska”, vilket syftar på att själva de språkliga tecknens sinnliga närvaro samspelar med psykiska processer på en nivå som ligger under symbolernas meningsrelationer. Detta kan skönjas inte bara i de felhandlingar och motsägelser som Freud studerade, utan även i kulturella texters klanger, rytmer och pulser. Det hon kallar symbolisk ordning och symboliska funktioner är den sida av kulturella fenomen och symboler som har att göra med ”tecknens ordnande: först skillnader i rytm och intonation och sedan betecknande/betecknat organiserade i logiskt syntaktiska strukturer, vilka syftar till att garantera den sociala kommunikationen såsom ett utbyte som utesluter den rena lusten” (Kristeva 1990 s 86). Men denna ordning är bara möjlig på grundval av en oftast omedveten lek med språket: ”under” och ”inuti” symboliska processer (diskursernas grammatiska, syntaktisk-semantiska logik) finns de semiotiska ”primärprocessernas” nonsens, allitteration, klangliga och gestiska rytmer etc (Kristeva 1987/1989 s 65).

Alla dessa försök att utforska symbolisk kommunikation och samtidigt bevara det omedvetnas, kroppens och drifternas egensinnighet är värda att prövas mer inom ungdomskulturforskningen. Icke-verbala symboler, bilder och musik tvingar oss att ta upp frågan om sinnliga, icke-verbala faktorer i alla språkliga uttrycksformer. Symboler har alltid en semantisk och en icke-semantisk aspekt; de balanserar så att säga på skiljelinjen mellan kropp och språk. Symboler föds i korsningen eller dialektiken mellan kraft och form (Ricoeur 1976 s 59).[68]

Till den tidigare dualismen mellan semantik och semiotik kommer här alltså en annan distinktion, och de bör inte sammanblandas. Istället för de inbördes motsägelsefulla begreppsparen kraft och form, form

[68] Jfr även Ricoeur (1976 s 45ff och 69). Johnson (1987) diskuterar kroppens och materialitetens roll i språk och meningsskapande, i termer av bildscheman av icke-propositionell, analog och figurativ art. Enligt honom förutsätter skapandet av propositionella satser en underliggande väv av ickepropositionella schematiska strukturer som härrör ur basala kroppsliga erfarenheter. Även Jackson (1983) argumenterar för att kroppens språk och kommunikation föregår och ligger under ordens, vilket bl a begränsar intervjuns möjligheter och nödvändiggör deltagande observation som forskningsmetod. Liknande resonemang för Blacking (1977 s 18ff) när han hävdar att dansens och musikens icke-verbala kommunikation ogiltigförklarar dikotomin mellan kropp och själ. Det tycks mig dock trots allt nödvändigt att inse dels att den symboliska kommunikationens meningsaspekter visserligen bygger på men ändå är skilda från dess materialitet, dels att just det verbala språket har särskilda potentialer vad gäller de formrelationer och meningsaspekter som skapar diskursivitet.

och mening eller semiotiskt och symboliskt föreslår jag den tidigare nämnda tredelningen i symbolers materialitet, formrelationer och mening. Kristevas begreppspar semiotiskt/symboliskt har beröringspunkter med förhållandet mellan materiell kraft å ena sidan och mening å den andra. Ricoeurs begreppspar semiotiskt/semantiskt rör förhållandet mellan formell struktur och betydande mening. Paret kraft/form handlar om triangelns tredje sida: materialitet och formrelationer.

Det betyder att det är vilseledande att identifiera det icke-semantiska med enbart de relationella formstrukturer som semiotiken kartlägger. Kraft, sinnlighet och materialitet finns både på teckennivå och på diskurs- och verknivå, vilket exempelvis framhävs av Langers tal om presentativa symboler som simultana helheter. Kristevas val av termen ”det semiotiska” för antitesen till den symboliska ordningen kan ställa till problem eftersom de symbolaspekter som den strukturalistiskt orienterade semiotiken studerat inte är identiska med dem Kristeva betecknar som semiotiska.

De materiella symbolaspekterna har att göra med den språkliga kommunikationens kroppsliga sidor. Men det är inte varje materialitet som är semiotisk i Kristevas mening, eller kan kopplas till Lacans och Barthes’ begrepp jouissance eller Roman Jakobsons poetiska funktion.[69] Endast den materialitet som *inte* underordnas den ”symboliska ordningens” formrelationer och mening bildar en ”rest” som ger upphov till ”överskott av mening” genom ”brott” i den syntaktiska och/eller semantiska diskursen. Även strikt diskursiva och välordnade uttryck har materialitet, och kroppen eller sinnligheten är därför inte i sig något helt motsatt den symboliska ordningen. Det är de sidor av materialiteten som *inte* låter sig subsumeras under de logiska strukturerna som kan fungera ”poetiskt” eller ”semiotiskt” och ge möjligheter för ”jouissance”. Alla kulturella uttryck bygger på sublimering som omvandlar, organiserar och kodar omedvetna psykiska impulser enligt sociala normer. Men denna etablerade sociala logik kan momentant brytas upp, antingen av ett psykiskt (inre, subjektivt) motstånd som har med det omedvetna detet att göra, eller av ett materiellt (yttre, objektivt) motstånd från symbolernas råa tingslighet. Så skapas sprickor och öppningar i verken som bevarar spåren av det försymboliska (”semiotiska”) och med materialitetens hjälp möjliggör poetik, sinnliga vibrationer och egensinniga klanger ”inuti” och rätt igenom mening och

[69] Barthes (1973/1975 och 1977); Jakobson (1974 s 94 och 148); Aspelin (1975 s 56ff).

form snarare än helt vid sidan av dem. Protosymbolisk-semiotisk-poetisk jouissance har mer med ett särskilt laddat spänningsförhållande mellan de tre symbolaspekterna än med materialiteten i sig att göra: den finns som en underström i det symboliska och förutsätter formrelationer och mening lika mycket som materialitet.

Middleton (1990 s 288) hävdar å andra sidan att jouissance inte bara kan härröra ur substrukturell materialitet utan även ur form. Det är sant att bestämda formstrukturer kan åstadkomma ett svindlande sublimt icke-semantiskt njutande, men sker det då ändå inte snarare genom formens brott och luckor där materialiteten får verka, så att formrelationerna inte skapar men bara lämnar öppningar för detta? Och är inte de semiotiska ”rytmer” Kristeva talar om i själva verket sprungna ur tidsliga formrelationer mellan toner?

En problematisk tankefigur reducerar verbalt språk (tal och skrift) till diskursivitet. Kristevas analyser av ”semiotiska” inslag i främst poetiskt språk belyser hur även ordmönster i dikter (eller samtal) innehåller kvaliteter som kan betecknas som presentativa och inte kan reduceras till en additiv kedja av väldefinierade symboler.

Inte heller kan man hävda att icke-verbala uttrycksformer helt saknar diskursivitet. Langer erkänner att teckenspråk, ljudsignaler och bildspråk som använder separata bilder i stället för ord är diskursiva. Men liknande diskursiva strukturer förekommer i själva verket mycket ofta i såväl bilder som musik, vilket bl a undersökts av musiksemiotiker.[70] Bild och musik är sällan rent presentativa uttrycksformer i Langers mening, utan innehåller som regel moment av diskursivitet. Ljud eller visuella element inbjuder ofta i vissa genremässiga kontexter till att avläsas som en följd av avgränsade motiv med meningsinnehåll som är ungefär lika relativt fixerade som de ju i sig alltid polysema ordens.

Snarare än att tala om olika uttrycksformer som rent diskursiva eller presentativa bör de ses som poler på ett kontinuum. Diskursiviteten drivs visserligen fram extra starkt i verbal kommunikation men är inte begränsad dit. Presentativitet kan ses som en alltid närvarande grundval i varje symbolspråk. Genom uppkomsten av symboliska ordningars form- och meningsstrukturer skapas möjligheter för diskursivitet. Men inget symbolspråk kan frigöra sig från sin sinnliga bas, vare sig i tecknens objektivitet eller i psykets subjektivitet. Kultur som symbolförmedlad intersubjektiv kommunikation bygger alltid på spänningen

[70] Se t ex Philip Tagg (1982a, 1986 och 1990a).

mellan dessa tre: materialiteten, formerna och meningen – en spänning som utvecklas just i mötet mellan de språkliga objekten och samagerande mänskliga subjekt. Flera olika typer av symboliska ordningar är möjliga, och i det verbala odlas särskilt starkt en diskursiv typ av meningsskapande där symboler som någorlunda diskreta enheter kan ställas samman additivt, linjärt och hierarkiskt till satser och propositioner. Men även i musik och bild är det möjligt att skapa avgränsade tecken (motiv) som pekar ut mot något annat än respektive språk och inbjuder till en successiv, linjär avläsning som bildar diskursiva meningsstrukturer. Musiken har ju en uppenbar linjär tidsdimension, och i bilder kan med olika tekniker olika element framhävas så att inbördes ordningar antyds. Så får också musik och bilder mening även om de inte har formen av logiska satser och propositioner. Med stöd i symbolernas tre aspekter – materialitet, formrelationer och mening – går det alltså att börja resonera kring olika frågor kring uttrycksformers inbördes relationer. Men innan dess ska jag samla ihop ytterligare några analysredskap, genom att först kryssa vidare genom symbolspråkens lager och därefter blicka ut i de fyra väderstreck som kulturella uttryck förhåller sig till.

Diskurs, verk och stil

På grundval av dessa element till en symbolteori är det nu dags att närmare granska inte bara teckens, satsers eller enskilda uttrycks materialitet, form och mening, utan också de större enheter som utformas som diskurser eller verk. Det är här begrepp som stil och genre kommer in.

Stilbegreppet har fått en rad skilda betydelser, som är mycket svåra att systematisera. Inom ungdomskulturforskningen har begreppet främst använts inom studier inspirerade av den s k birminghamskolan. Där studerades tidigare främst avvikande och iögonfallande subkulturella stilar, och stil analyserades som ett språk för ungdomsgrupper, bestående av främst utseende, ritualer, musik och verbalt språk.[71] Verktyg hämtades från Lévi-Strauss och annan strukturalistiskt färgad antropologi, lingvistik och semiotik, men snart (främst hos Dick Hebdige (1979), som bl a refererar till Barthes och Kristeva) också från

[71] Jfr Cohen (1972/1980), Clarke (1976), Hall & Jefferson (1976), Hebdige (1979), Fornäs m fl (1984/1989), Bjurström & Fornäs (1988).

poststrukturalismen. Genom denna forskning kom stil efterhand ofta att ensidigt förknippas just med subkulturerna. Ibland kunde rentav stil uppfattas som nära nog synonymt med ungdomssubkultur, som när man talar om ungdomar som har eller inte har stil eller ungdomar som är med eller inte med i vissa ungdomsstilar. Sub- och delkulturbegreppen ska jag återkomma till. Här ska jag istället behandla stilbegreppet på ett mer allmänt plan, och hävda att det går att använda på ett mer övergripande sätt för såväl individer som grupper och delkulturer, och med avseende på vilka kulturella uttryck eller komplex av uttryck som helst. Stil har här alltså inte alls bara att göra med vissa särspräglade ungdomskulturer utan kan lika väl diskuteras i relation till musikverk, språk eller vardagliga levnadssätt.

Stilbegreppet rör sig alltså på en ”högre” nivå än enskilda symboler och enkla teckenkonstellationer (ord, satser och musikaliska eller visuella ljud, gester, figurer eller motiv). Stil finns i sådana större symboliska uttryck som kan kallas för diskurser eller verk.

Också diskursbegreppet är mångtydigt. En speciell betydelse finns hos både Susanne Langer och Jürgen Habermas: diskurs som en särskild kommunikationsform, byggd på en linjär ordning av diskreta enheter som tillåter utsägandet av förnuftiga propositioner. En helt annan specificering ser diskurs som en underliggande struktur eller ett grundtema i en konkret text, besläktat med begrepp som myt, kod, livsvärldshorisont eller ideologi.[72]

Ordet diskurs har i flera århundraden närmast haft betydelsen samtal, och betyder ursprungligen isär- eller kringlöpande.[73] Eftersom löpning associerar till en snabbt flytande linearitet verkar det inte orimligt att lägga sig närmare den första linjen och knyta begreppet närmare ”parole” än ”langue”, närmare levande tal eller utläggning än språkets underliggande strukturer.[74] Kringlöpande kan ju lätt föra tan-

---

[72] Jfr även de fem koder eller stämmor Barthes (1970/1975) urskiljer i en text: den handlingsmässiga (proairetiska), den hermeneutiska, den kulturella (referentiella), den semantiska och den symboliska.

[73] Ordet diskurs kommer ”av lat. *discursus*, eg.: kringlöpande, sedan: samtal, till *discurrere*, löpa hit o. dit, sedan: samtala, av *dis-*, i sär, o. *currere*, löpa” (Hellquist 1922/1989 s 144).

[74] Jfr Ricoeur (1976 s 7), som knyter diskurs till parole. Jfr även Larsen (1990) som utifrån främst Gérard Genette, Emile Benveniste och filmsemiotikern Christian Metz diskuterar glidningar i begrepp som narration och diskurs. Liksom utsägelsen resulterar i en utsaga, berättandet i en berättelse, definierar ju även Ricoeur diskursen som verk, men i en mer dubbelsidig mening där spåren av produktionen som arbete och levande praxis inte suddats ut. I hans teori blir det också diskutabelt

karna till högst konkreta samtal eller texter eller melodirörelser. Tar man fasta på att ”dis-” betyder isär får begreppet än större komplexitet, t ex genom att bygga in en dialogicitet av olika och divergerande röster i ett verkligt samtal eller en implicit mångstämmighet (polysemi, intertextualitet etc) i ett bestämt verk.[75] Men diskurser tycks i varje fall förbli en sorts konkreta och linjära förlopp, knutna till händelser och handlingar. Mänsklig praxis utspelar sig ju i tiden och har därför alltid vad gäller meningsskapandet åtminstone vissa drag av linearitet. Alla symbolspråkliga uttryck skapas, visas upp och tolkas genom en praxis som följer en tidsaxel, i ”löpande” rörelser som inte går rakt från avsikt till mål utan just irrar kring och löper isär längs ibland motsägelsefulla riktningar där olika röster, impulser och möjligheter blandas, men som ändå upprättar narrativa struktur, med riktning, början och slut.

Genom att välja vilka typer av symboliseringar som förbinds till sådana kringlöpande form- och meningstrådar kan man tala om olika diskurser i samma verk eller texter. En text kan sägas innehålla en politisk diskurs genom de trådar som pekar ut mot politikfältet, samtidigt som den kan innehålla en psykologisk diskurs om man i en annan läsning istället knyter samman de element som pekar mot det subjektiva. Så kan texters olika diskurser relateras till underliggande innehållsliga teman, men inte identifieras med dem. Det tycks mig viktigt att diskursbegreppet grundas i samtalet och symbolväven på textens ”ytnivå”, och inte identifieras med livsvärld eller ideologi. Diskurser kan vara ideologiska, mytologiska etc, men denna bestämning är inte detsamma som en definition: diskurs är inte detsamma som ideologi eller myt, men ideologier och myter uttrycks i diskurser.

---

att totalt skilja diskursen som materiell och formmässig teckenväv från innehållet och meningen i det som sägs eller uttrycks, och han undviker konsekvent varje abstrakt åtskillnad av form och innehåll.

[75] ”Den mänskliga tanken blir till äkta tanke, d v s till idé, endast genom den levande kontakten med en främmande tanke, förkroppsligad i en främmande röst, d v s i ett främmande och i ordet uttryckt medvetande. I denna kontrapunkt mellan röster-medvetanden föds och lever idén. […] idén är interindividuell och intersubjektiv, dess livssfär är inte det individuella medvetandet, utan det dialogiska umgänget *mellan* medvetanden. Idén är en *levande händelse*, som utspelas i det dialogiska mötet mellan två eller flera medvetanden. […] I likhet med ordet är idén till sin natur dialogisk” (Bachtin 1963/1991 s 95). ”Språket lever endast i det dialogiska umgänget mellan dem som brukar det” (s 194). Bachtin kopplar detta till att människor får identitet först i sina inbördes möten (s 270f), och intresserar sig för sådana särskilt dialogiska verk som medvetet utnyttjar ”det tvåstämmiga ordet” istället för att av språkets många röster söka utforma homofona monologer.

Ricoeurs analyser är liksom Habermas' och Derridas logocentriska; de fokuserar ord, satser och litterära texter snarare än symboler och verk i en vidare mening.[76] Jag tror ändå att de kan inspirera till en bredare teori, under förutsättning att de aspekter som framträder tydligare i bild och musik ges en större plats. Så snart det handlar om kulturella uttryck vill jag hävda att det handlar om symbolisk kommunikation, om intersubjektiva ”samtal” eller dialoger över olika symbolspråk, som alltid innehåller en spänning mellan händelser och betydelser, alltid innefattar triaden materialitet, form och mening. Och meningsaspekten förverkligas i vad som kan kallas diskurser där symboler inkodas eller avkodas i vad som åtminstone har en tendens att ordna sig i kedjor eller följder.

Man kan givetvis begränsa diskursbegreppet till att gälla sådana mer räta argumentationskedjor som huvudsakligen förverkligas i verbalt språk och som förutsätter diskreta enheter i logiska sekvenser, men jag vill här i varje fall pröva möjligheten att vidga diskursbegreppet till större meningsenheter, oavsett om de är i Langers eller Habermas' snäva mening diskursiva eller inte. Med min ovan angivna modifikation av Langer kan man möjligen säga att diskurser, texter eller verk kan vara ”mer eller mindre” diskursiva. Deras diskursivitet kan vara mer eller mindre genomförd, men symbolspråks ”symboliska ordning” innebär i sig alltid, som genom ett kvalitativt språng, att en viss grad av diskursivitet instiftats. Kulturella fenomen skulle då alltid ha en viss grad av diskursivitet och kunna betecknas som diskurser. Vissa sammanhang framhäver genom bestämda former denna sida mer, och vissa diskurser är alltså ”mer diskursiva” än andra, vilket bland annat innebär att den pekande meningssidan där framhävs på materia-

[76] Thompson (1981) gör en konstruktiv jämförelse mellan Habermas och Ricoeur. Habermas har en annorlunda definition än både Ricoeur och Langer och reserverar (1981 s 34-45; engelska s 15-23) diskursbegreppet för sådana samtal där allmän konsensus kan uppnås, vilket enligt honom kan gälla kunskap, moral och begripligheten men inte estetik eller subjektiv ärlighet. Han talar därför om teoretisk, praktisk och explikativ diskurs men om estetisk och terapeutisk *kritik*, där det också handlar om att ge skäl och argument för sina ståndpunkters giltighet (som stilriktiga eller uppriktiga) men där de samtalande inte kan förväntas bli överens, eftersom det inte finns tillräckligt universella gemensamma förutsättningar. Här lurar en strax därefter genomförd reduktion av estetik till subjektiv expressivitet, en överbetoning av konsensus på bekostnad av sant inter-subjektiv dialog, och ett mycket snävt diskursbegrepp. Ingendera tycks mig helt ofrånkomliga i Habermas' egen teori, som lämnar öppningar åt helt annan riktning, även om den behöver omfattande revisioner.

litetens bekostnad, utan att den senare (med sin ”semiotiska” ”presentativitet”[77]) någonsin kan utplånas.

Ricoeur definierar texter som komplexa diskurs-totaliteter som inte kan reduceras till någon enkel summa av deras ingående enheter (satser etc), utan som bildar helheter av en högre ordning.[78] Texter i denna vida mening syftar inte bara på skrivna ordkomplex, utan betecknar diskurser som verk. Text härrör från ord för vävnad, och syftar alltså på den sammanfogning av ord eller symboler som kan ses som resultatet av diskursens kringlöpande skyttel och som i sin tur åter kan ges liv och tolkas genom en ny löpande avkänning (i läsning, reception etc).

Termen verk har å sin sida att göra med arbete, möda, gärning och skapelse (jfr ”work”), och avslöjar att varje kulturellt uttryck och varje diskurs är resultatet av produktion och arbete. Texter kan alltså inte förstås som bara förtingsligade, reifierade strukturella objekt, utan måste ges en pragmatisk dimension av kollektiva handlingar och skapande praxis. En rocklåt eller en subkultur är en diskurs som text och som verk: en polyfon vävnad som – särskilt innan den förvandlats till frusen och ”död” historisk artefakt, museiföremål eller kliché – doftar av det arbete och liv som ger den såväl form som mening.[79]

Diskurser som verk har på formsidan tre viktiga egenskaper. För det första är verket en längre sekvens eller en större symbolisk helhet som har en bestämd formell ordning eller komposition. För det andra följer denna komposition bestämda regler som inte hör till själva språkets grammatiska grundlagar utan hör till de bestämda genrer verket utnyttjar och placerar sig i förhållande till. För det tredje antar verket en

---

[77] För att fräckt sammanställa Kristeva och Langer.

[78] Dessa stycken bygger på Ricoeur (1973/1977 s 141f och 1975/1986 s 219).

[79] Jfr Fornäs (1991 s 28f) om identitetsarbete som praxis och identitet som verk, samt om Hartwigs (1980) kritik av birminghamskolans reifikation av stil, som han vill ersätta med begreppet kulturell praxis. Med ett ricoeurskt textbegrepp blir detta mindre problematiskt. Handlingar och texter behöver inte längre ses som konkurrerande alternativ och varje ungdomskulturfenomen kan ses som verk i den alltid nödvändiga dubbla betydelsen av såväl praxis som produkt. Inget kulturföremål ”dör” heller oåterkalleligt: ”Genom kontakten med nuet dras objektet in i världens oavslutade tillblivelseprocess och får det ofullbordades stämpel. […] I denna ofullbordade kontext går objektets innebördsliga oföränderlighet om intet: dess mening och betydelse förnyas och växer med kontextens vidareutveckling” (Bachtin 1988 s 188).

unik gestaltning i en individuell form som kan kallas dess stil. Så får verket komposition, genretillhörighet och individuell stil.[80]

En rocklåt sätter samman inte bara toner och ord utan också betydelseladdade musikaliska, textliga och i framförandet även visuella motiv i en särskild följd som åtminstone skapar en sådan formell och innehållslig helhet att man uppfattar den som just en enskild låt, ett unikt verk. Det betyder inte alls att den behöver vara homogen och enbart bygga på en typ av element, kunna reduceras till en enda formstruktur eller bära på ett enda innehåll. Tvärtom bär varje komposition på polyfona öppningar och sprickor. Något liknande gäller en subkulturell stil om den alls identifieras som sådan.

Om rocklåten vidare identifieras som just rockmusikaliskt verk relaterar den sig till genren rock, inte nödvändigtvis som en klassificerande kategori utan snarare i ordets ursprungliga mening. Genre har liksom genus och kön rötter i latinets uttryck för att generera, alstra och skapa, men fick i franskan betydelsen slag, sätt, smak och kom till svenskan vid 1700-talets slut som beteckning på konstarter och det som idag kallas estetiska genrer.[81] En genre är de föränderliga regler som möjliggör det arbete som leder till skapandet av verk; en generativ förmåga som alltså har ”en *genetisk* funktion snarare än en *taxonomisk.*

---

[80] Återigen sammanfattar jag tankar hos Ricoeur (1973/1977 s 141ff och 1975/1986 s 219). ”Language is submitted to the rules of a kind of craftmanship, which allows us to speak of production and of works of art, and, by extension of works of discourse. Poems, narratives, and essays are such works of discourse. The generative devices, which we call literary genres, are the technical rules presiding over their production. And the style of a work is nothing else than the individual configuration of a singular product or work” (Ricoeur 1976 s 33).

[81] Hellquist (1922/1989 s 276). Todorov (1970/1989 s 29) hör till de många som betonar att en genre definieras genom sitt förhållande till angränsande genrer, men även om ett sådant relationellt synsätt är nödvändigt är det enligt min mening inte tillräckligt, eftersom genrer inte är totalt självständiga från icke-språkliga fenomen och dessutom vid sidan av sina inbördes differensrelationer förutsätter olika former av ordnande principer i mänsklig praxis och tanke. Rockgenren finns inte bara för att den skiljer sig från andra musikgenrer, utan är också relaterad till objektiva och subjektiva faktorer, och förutsätter att dess utövare utifrån några kriterier alls bryr sig om att skilja mellan olika genrer inom ett avgränsat om än dynamiskt fält. Genrebegreppet har under lång tid utarbetats på otaliga sätt inom såväl litteratur- som konst-, musik-, film- och på senare tid även TV-teori (se t ex på populärmusikområdet Fabbri (1982) och för film och TV Neale (1980) eller Palmer (1990)).

[…] Genre är att förstå som en generativ process, som slutar i framställandet av en enskild diskurs.”[82]

Stilen ser Ricoeur som den aspekt på verket som gör det till en unik och individuell gestaltning, och som genereras just av genrens övergripande regler. Bandets låtar hör hemma i vissa rockgenrer men har alltid en ofrånkomlig och särpräglad egen stil som härrör ur den konkreta utformning genrerna får i de verk som just dessa individer skapar i sin speciella kontext.[83]

Exemplet med ungdomliga delkulturer reser en del problem som jag ska återkomma till längre fram. Men det finns redan nu skäl att understryka att genre och stil är relativa begrepp. Det ”finns” inte ett visst antal genrer utifrån vilka individer sedan skapar bestämda verk med lika klart avgränsade stilar. Genrer kan vara stora och övergripande som exempelvis romaner eller rock, eller mer avgränsade som arbetarromaner eller trash metal. De kan överlappa varandra kors och tvärs som när hårdrockvideor kan uppfattas som en delgenre i flerplanskorsningen mellan musikvideo- och hårdrockgenrerna. Det som först är en individuell stil kan efterhand tas upp av andra och utvecklas till en ny genre. Allt detta gör det omöjligt att entydigt och heltäckande räkna upp någon som helst genre- eller stilmängd. Det finns en rad olika nivåer av genrer och under-, sub- eller delgenrer som definierar

---

[82] Ricoeur (1973/1977 s 142f och 143f). ”Genren är alltid densamma och inte densamma, den är alltid gammal och ny samtidigt. Genren föds på nytt och förnyas vid varje ny etapp av litteraturens utveckling och i varje individuellt verk inom en given genre. Häri består genrens liv” (Bachtin 1963/1991 s 114). I detta avseende har Ricoeur samma syn som Bachtin, som också konstaterar att en ny genre inte upphäver eller ersätter de gamla, även om den kan påverka dem (s 288f). Genrerna är kulturella ordnings- och genereringsprinciper som växelverkar med enskilda konkreta verk.

[83] Också stilbegreppet har fått en rad skilda betydelser; se t ex Gumbrecht & Pfeiffer (1986). Ordet har antagligen att göra med stylus, en griffel eller ett skrivstift, och användes tidigt just för skrivsätt, men i överförd mening också för regelbundenheter i bestämda individers eller gruppers estetiska uttryck av alla slag. Simmel (1908/1991) betonar stilens generaliserande funktion, och ställer på ett traditionalistiskt och idag inte längre hållbart sätt konsthantverkets populärkulturella stilisering mot konstnärernas estetiska individualisering. ”By virtue of style, the particularity of the individual work is subjugated to a general law of form that also applies to other works” (s 64). Annars är det vanligt att inom studier av självgestaltning, vardagsliv och konsumtionskultur skilja mellan stil som individualiserad gestaltning och mode som generella, närmast genremässiga regler och mönster (se t ex Miller 1990 s 57ff och Ganetz 1992), vilket stämmer väl överens med Ricoeurs litteraturvetenskapligt orienterade terminologi.

sig längs helt olika och varandra korsande dimensioner. Kanske är det rimligare att tänka sig ett spektrum från ett enstaka verks unika form och komposition, över stil som beteckning på mönster som under en viss epok är specifika för en viss individ eller grupp av individer, till de allmänna generativa principer och mönster som karakteriserar en genre. Då kan delgenrer i vissa sammanhang uppfattas som stilar (som konkreta utformningar av en övergenre), medan de i förhållande till enskilda verk kan uppfattas som genrer. Trash metal är en stil inom såväl musikvideo- som rockgenren men samtidigt en genre som ett visst rockband verkar inom och där utvecklar en egen, personlig stil. Stil och genre är primärt generativa verktyg, som i andra hand även kan användas för att klassificera verk, men som i egentlig mening inte existerar annat än som sådana kulturella produktions- och reflektionsinstrument.

Ett individuellt eller kollektivt subjekts stil har såväl medvetna som omedvetna komponenter. Den kan både tolkas som uttryck för subjektets sociala position och psykiska djupstrukturer, och som något man medvetet väljer, utvecklar och lär sig i en intersubjektiv växelverkan med andra. Den första typen av analys är förknippad med subjektets arkeologi, dess djupa rötter och överindividuella källor. Den andra analystypen hänger samman med dess teleologi, dess meningsskapande och framåtpekande praxis.[84] Stil skapas i mötet mellan individuell subjektivitet och intersubjektiv socialitet, där den förra i sin tur är en produkt av tidigare sociokulturella processer. Ingen har full medveten kontroll över sin stil, lika lite som någons stil är ett rent uttryck för biologisk individualitet.[85] Med ökad reflexivitet kan stilen odlas mer intentionellt, utan att för den skull någonsin kunna bli helt genomskinlig.

---

[84] Begreppen kommer från Ricoeur (1965/1970); jfr Fornäs (1991 s 25f och 76f).

[85] Att distinkt försöka skilja mellan å ena sidan språket och stilen som en horisontal respektive vertikal dimension av vad som för subjektet framträder som en till sitt väsen biologisk naturens ordning, och å den andra ”formspråket” som till skillnad från dessa blinda krafter kan väljas intentionellt (Barthes 1965/1966 s 7-16), tycks mig onödigt stelbent och ogenomförbart. Däremot är det bra att minnas att stil inte bara är de konventionella tekniska framställningsknep som man ofta tror, utan också har trådar till det omedvetna, kroppen och en svårkontrollerad habitus.

Stilaspekter

Jag har nu avverkat hälften av min färdväg, och genom en lång kryssning kors och tvärs över fältet ringat in de begrepp som rekonstruerar de kulturella uttrycksformernas grundvalar. Det är nu dags att i tur och ordning renodla vissa aspekter av dessa och på så vis också komma aningen närmare empiriska ungdomskulturanalyser. Om kultur är symbolförmedlad kommunikation kan alla meningsfulla mänskliga handlingar tolkas som just kulturella. Vi kan anlägga ett kulturellt perspektiv på dem och studera deras form- och meningsaspekter. Men vissa handlingar och artefakter inbjuder i högre grad än andra till just sådana analyser genom att själva reflexivt fokusera dessa aspekter. Medan pengar eller presidentval utnyttjar symbolformer för att uppnå effekter som i sig har rätt lite med det kulturella att göra, sätter exempelvis ungdomskulturella fenomen det symboliska själv i centrum, både som medel för utomkulturella mål och som självändamål. Kulturteorier kan bidra med förståelse av penningcirkulationen eller det politiska spelet, utan att där kunna ersätta ekonomiska eller politiska teorier. Rockmusik inbjuder däremot direkt till precis kulturteoretiska förståelsemodeller. Därför kan vi med en viss glidning i terminologin både tala om ett kulturellt perspektiv och om kulturfenomen.

Å andra sidan kan en kulturanalys av ett kulturfenomen välja att speciellt intressera sig för dess relationer till olika andra dimensioner. En kultursociolog kan t ex speciellt granska hur smaker och stilar förhåller sig till sociala grupper och kategorier som kan ha med klass att göra medan en mer psykologiskt orienterad analys i stället kan läsa samma texter och verk i relation till individernas inre dynamik.

Den reala materialiteten, de syntaktiska formrelationerna och det semantiska meningsinnehållet hos ett kulturfenomen – ett rockbands musicerande, en musikvideo eller en subkulturstil – kan studeras ur flera olika aspekter. Jag ska här pröva att i tur och ordning anlägga fyra skilda perspektiv och ange möjligheter till kulturanalys i objektiv, social, kulturell och subjektiv riktning, var och en med sina implikationer för begreppen om diskurs, genre och stil. Dessa fyra aspekter knyter an till de världar vi befolkar, och till vilka vi med kulturella uttryck vänder oss för olika funktioner och med olika kriterier. Jag ska så att säga från den kulturella ocean jag befinner mig på kika ut i de fyra olika väderstreck som kulturfenomenen själva orienterar sig mot.

Ett kulturfenomens relation till den kulturella nivån själv är på sätt och vis den primära, och den rör just sådant som Kristeva utifrån inspiration av Bachtin tematiserat som intertextualitet, vilket också tagits upp i ungdomskulturforskningen av bl a Hebdige, i samband med hur ungdomskulturella stilar lånar från eller refererar till varandra eller till andra symboluttryck, verk och språk. Men andra teorier kan lika gärna hävda att någon annan av de fyra nivåerna är den i grunden primära. Hur man än väljer är det viktigt att se både nivåernas separation och deras samband, och inte reducera kulturfenomen till en enda av dessa nivåer. Rocklåtarna kan aldrig fullt ut förstås enbart som autonoma verk, enbart som fysiska föremål inramade av objektiverade ekonomiskt och politiskt dominerade institutioner, enbart som uttryck för sociala relationer inom bandet och gentemot dess publik, eller för individernas inre psykiska djupstrukturer. Kanske måste man välja någon av dessa analysriktningar i en enskild studie, eftersom allt inte kan täckas varje gång, men man kan behålla en principiell ödmjukhet och respekt för att fler perspektiv än det egna är möjliga och legitima. Så möjliggör en tvärvetenskaplig dialog ett kollektivt särskiljande och sammanfogande av dimensioner och aspekter som motverkar enskilda discipliners totaliserande och monolitiskt reduktionistiska hegemonianspråk, för att istället erkänna vars och ens speciella kompetensområde.

För att alls kunna tala om symboluttrycks relation till något annat måste man acceptera att allt inte redan och från början är språk. Inom postmodernism och poststrukturalism finns här en självmotsägande diskurs. Å ena sidan sägs ibland att allt alltid och ytterst är texter, å andra sidan hävdas att verkligheten successivt överlagras och utplånas av texter. Det är svårt att motsäga en mjukare, epistemologisk variant som à la Kant konstaterar att kunskapen om världen alltid filtreras genom bilder och begrepp, så att man aldrig direkt och oförmedlat kan nå ”tingen i sig”. Likaså verkar det rimligt att anta att en växande del av den omgivande materiella miljön har utformats av människor och alltså påverkats av språkliga strukturer.[86] Men sådana historiska förändringar behöver för det första inte betyda att det icke-språkliga utplånas, eftersom det ständigt finns och måste finnas materiella ting som glider utanför vår begreppsliga horisont, ting vi inte (längre) förstår men som ändå existerar. Åtminstone upprättar olika språkliga uttrycksformer sådana skillnader mellan tecken och betecknat, och betraktar i bestämda ögonblick och kontexter somligt som objekt eller referens.

[86] Se t ex Giddens (1991 s 165f).

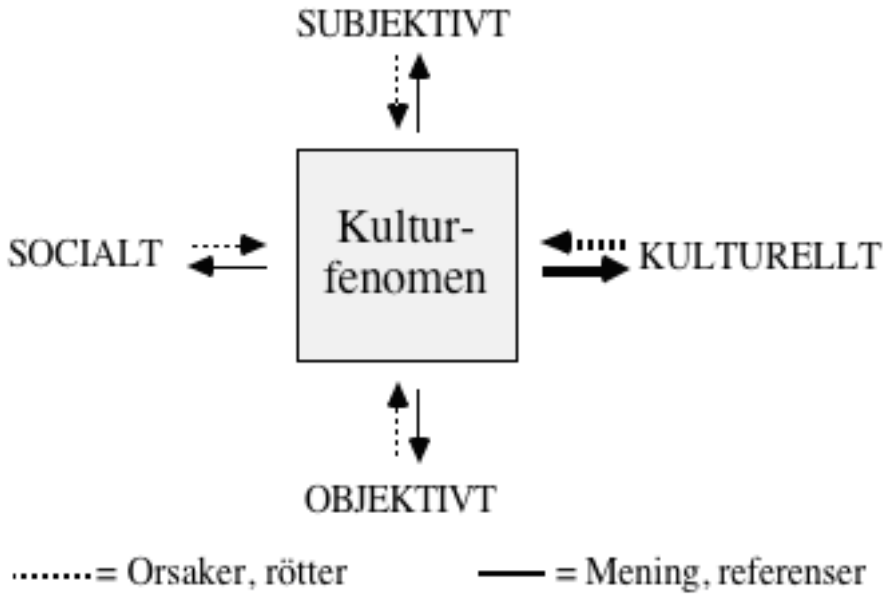
Och för det andra finns ingen historisk process om allt redan från början är text och symboler. Jag tvivlar alltså på bägge hypoteserna i deras starka varianter men accepterar bägge i svagare och mindre kontroversiella versioner. Även om våra språk alltid och kanske i ökande omfattning nästlar sig in i alla våra föreställningar om världen, så finns det mer i världen än texter och det är naivt att tro att det någonsin funnits en tid där den objektiva naturen uppfattades rent och direkt. Därför är det (fortfarande) relevant att diskutera kulturfenomens relation till olika världar, och inte reducera dem till en enda – den kulturella själv.

Inte bara moderniseringen utan allmänt alla kulturfenomen är alltså flerdimensionella. Populärkulturen befinner sig på en kulturell nivå med trådar till de objektiva, sociala och subjektiva nivåerna. Detta ger fyra möjliga tolkningsnivåer för alla kulturuttryck, från intervjusamtal till populärkulturprodukter, mediebruk eller subkulturer. Och dessa relationer mellan fenomenet och nivåerna kan ses på två motsatt riktade sätt. Man kan å ena sidan söka efter fenomenets förklaring, dess orsaker, källor eller rötter på var och en av nivåerna. Å andra sidan kan man söka förstå dess flerskiktade meningsinnehåll. I den mån ett fenomen är kulturellt har det inte bara materialitet utan också form och mening, och pekar därför ut mot någonting; det ”är” inte bara. Detta pekande sker i olika riktningar. Rocklåten kan peka mot eller tematisera andra musikgenrer eller kulturformer, men liksom alla språkliga uttryck kan den också producera ett pekande ut mot något annat, som finns där utanför och före symbolen eller åtminstone skapas som implicit referens i själva den symboliserande handlingen. Dessa två sidor, förklaring och förståelse, befruktar varandra i en nödvändig spiralrörelse.[87]

De fyra nivåerna eller aspekterna för kulturanalys kan alltså diskuteras i två olika avseenden. Arkeologiskt finns fyra typer av källor och orsaker till varje enskilt ungdomskulturfenomen. Man kan studera hur materiella och institutionella ramar, sociala normer, kulturella genrer eller psykiska drifter producerar och styr fenomenet. Teleologiskt finns å andra sidan fyra typer av meningsskapande, i det att ungdomskul-

[87] Jfr om dialektiken mellan förklaring och förståelse Ricoeur (1969/1974, 1976 och 1981), som hela tiden hävdar att de två inte bör ses som konkurrerande utan snarare som ömsesidigt kompletterande sidor av tolkningsarbetet. De två tolkningsriktningarna påminner också om det vanliga sättet att resonera om mediernas *villkor* respektive deras *roll*.

turella texter tematiserar natur, teknik och institutioner, normer, relationer och grupper, smak eller subjektivitet. Varje kulturfenomen har såväl arkeologiska rötter som teleologiska referenter inom varje dimension. Det som gör dem till kulturfenomen är att de på något sätt pekar ut den kulturella nivån som mest central och därför primärt inbjuder till kulturanalys hellre än ekonomisk, politisk, social eller psykologisk analys. Eftersom detta är en gradskillnad finns naturligtvis alltid gränsfall, och vilket mänskligt fenomen som helst kan om man så vill studeras som kulturfenomen. Så kunde subkulturer under en period främst tolkas som sociala fenomen (klassbaserade gruppmönster etc) men sedan istället företrädesvis behandlas som kulturella (stilar etc). Så snart man valt att anlägga ett kulturperspektiv och studera fenomenet som just kulturfenomen kan analysen välja att betona en eller annan av de nivåer där det har sina rötter eller tematiseringar enligt nedanstående figur.



Kulturanalysen kan med förklaringar (pilarna nedåt) studera fenomenets olika orsaker och rötter, och genom en vidare meningstolkning (pilarna uppåt) försöka förstå dess djupare semantiska meningsdimensioner. Alla ungdomskulturella fenomen kan studeras ur dessa skilda perspektiv, men vissa av dem framhäver särskilt tydligt något av dem.

Med fokus på den yttre världen kan t ex en företeelse som musik studeras i termer av subjekt-objektrelationer, tillägnelse, reception och produktion av artefakter inom bestämda institutionella ramar. Med

fokus på den delade världens sociala sidor kan musiken studeras utifrån subjekt–subjektrelationer, som intersubjektiva kommunikationsprocesser i grupper. Den delade världens kulturella sidor rör musiken som subjekt-symbolrelationer, som ett semiotiskt och semantiskt universum av språk och tecken med inbördes relationer. Utifrån den inre världen kan musik ses som medel för subjektets självrelation, som verktyg för reflektion och subjektiva identitetsutvecklande upplevelser.

Också medier och kommunikation kan betraktas ur olika perspektiv. På en objektiverad nivå kan mediernas tekniska, ekonomiska och politiska mekanismer och ramar studeras. Socialt kan människors faktiska interaktion och gruppbildningar runt masskommunikationen granskas. Symbolernas egna dynamik kan fokuseras som en särskild, kulturell nivå. I subjektiv riktning kan man slutligen undersöka hur medier förhåller sig till individers medvetna och omedvetna identitetskonstruktioner.

Sådana förklarande och tolkande omvägar behövs av det skälet att det aldrig finns någon direkt väg till att förstå kulturella uttryck. Även i vardaglig interaktion resonerar människor om orsaker och källor till det de ser och hör, och söker fördjupa sin förståelse av det genom ett växelspel mellan analytisk förklaring och syntetiserande tolkning. Det är ofruktbart att kräva en total distansering från det man studerar och undervärdera behovet av närhet och känslig förståelse för att alls få syn på det, även om man sedan vill kritisera det. Men det är lika förlamande att bara kräva absolut närhet och undervärdera behovet av distanserande förklaringsmodeller. En kulturanalys måste ta sin utgångspunkt i närheten till materialet eller företeelserna men den måste sedan också gå kringgående, förklarande rörelser, bland annat via teoretiska och strukturerande modeller, med målet att uppnå en djupare förståelse.[88] Så uppstår en pendlande dialektik mellan distansering och

[88] Hela detta stycke bygger på Ricoeur (1976 s 43f och 71-95). Enligt honom sker all ”kommunikation genom och med hjälp av distansering. […] den positiva och produktiva distanseringsfunktion som rör själva hjärtpunkten i den mänskliga erfarenhetens historicitet” (1973/1977 s 136). ”Förklaring är hädanefter att se som den erforderliga vägen till förståelse. […] Jag vill hävda att hermeneutik förblir konsten att avtäcka diskursen i ett verk. Men denna diskurs är endast given inom och genom strukturen i verket. Till sist utgör tolkningen ett svar på den avgörande distansering, som konstituerar människans objektifiering i diskursiva verk, jämförbara med hennes objektifiering i arbetets och konstens produkter” (ibid s 148). Detta synsätt kan jämföras med Brechts (1963/1975) tankar om en avsiktligt odlad estetisk distanserings- eller Verfremdungseffekt, som närmar konstreceptionen till vetenskaplig analys; jfr Benjamin (1971) och Bjurman (1975). Även om en sådan

tillägnelse, i en öppen och oavslutad process, eftersom total förståelse aldrig kan uppnås. Vi får nöja oss med att låta våra olika tolkningsförsök mötas och tävla i konflikt med varandra. Genom att språk och symboler skapar externa meningsbärare finns i den mänskliga världen redan en inbyggd distanseringsmekanism. För att tolka dessa symboler tvingas man därför försöka göra distanseringen produktiv i en cirkelrörelse från de första, preliminära ”ytsemantiska” gissningarna om primära och uppenbara betydelser, över en systematiskt granskande och strukturerande förklaring och validering av dessa först iakttagna meningssammanhang (där strikt vetenskapliga argumentationsregler har sin givna plats), för att successivt närma sig en djupsemantisk tillägnelse av verkets eller företeelsens mer eller mindre dolda sekundära betydelselager.

Lundberg (1989) hör till dem som undervärderar närhetens roll, medan Berkaak & Ruud (1990) gör det motsatta misstaget, när de hävdar att endast de fenomen är verkliga som har mening för oss (och därmed reducerar verkligheten till bara den förstådda kulturella världen, s 98), ensidigt betonar att inlevelsen är kulturforskarens A och O, eller generellt förkastar andras teoretiska begrepp (s 107, 113ff). Ingen forskare kan klara sig med vare sig total distans eller enbart den omedelbara erfarenhetens kategorier, men det är inte alla som vill erkänna det. Också Lundberg prövar att förstå vad populärkulturen betyder, även Berkaak & Ruud leker med vad de själva kallat ”erfarenhetsfrämmande” begrepp, när de talar om sekundär oralitet, diskurs och subjektivitet. Ehn & Löfgren (1982), Fornäs m fl (1990) och Fornäs (1990b) argumenterar tvärtom för en växelverkan.

Den inlevelse som behövs handlar inte alltid om någon empati med individerna, utan om en närhet till de kulturella fenomenens meningsvärldar. Om de texter som studeras är rocklåtar eller musikvideor behöver man utgå från en närhet till eller inlevelse i de världar de konstruerar. Om det handlar om en subkultur så är det i dess värld man söker kliva in. Men om ”texten” utgörs av individers subjektiva identi-

---

estetisk praxis kan komma att undervärdera hängivelsens viktiga estetiska roll kan man också hävda att senmodern reflexivitet bidrar till sådan distansering också inom våra dagars populärkultur med alla dess moment av ironier, pastisch och illusionsbrott. Vetenskaplig kulturanalys borde eftersträva ett motsvarande växelspel mellan förståelse och förklaring, närhet och distans, hängivelse och reflektion. Så utvecklas en reflexivitet som både avmystifierar ingrodda föreställningar och genom att främmandegöra det vardagliga liksom ger världen en ny fascinationskraft.

tetsskapelser är det förstås just dessa individer man behöver leva sig in i för att sedan via moment av distanserande förklaringar på olika nivåer efterhand kunna uppnå en rikare och djupare förståelse i en sorts förmedlad närhet som inbegriper sekundära och ofta omedvetna meningssammanhang vid sidan av den omedelbart givna och lätt fångade ytsemantiken. Spiralrörelsen från preliminär förförståelse över strukturerande förklaringar till djupare förståelse upprepas gång på gång, och varje sådan rörelse tävlar också med andra tolkningsförsök i annorlunda riktningar och på andra nivåer. Att slutgiltiga sanningar aldrig kan uppnås behöver inte hindra oss från att ge oss in i denna tolkningsvirvel.

Jag har nu skisserat upp ett komplext och flerskiktat fält för kulturella fenomen. Symbolspråkens materialitet, form och mening har följts i en bruten hierarki från enskilda element (symboler) till större helheter (diskurser och verk), och jag har särskiljt och åter sammanfört begrepp som semantik och semiotik eller genre och stil. Nu är det dags att följa de sist skisserade fyra tolkningsriktningarna och se hur de ger olika belysning åt skilda fenomen av stilproduktion som kommunikativ praxis.

Objektivt

Vad som hör till den yttre världen kan diskuteras. För hela mänskligheten eller samhället är enbart den yttre naturen, det materiella och icke-mänskliga objektivt och yttre. Men denna till synes klara klyfta mellan natur och kultur är inte så entydig. Våra egna biologiska kroppar är ju i vissa avseenden biologiska organismer, i andra högst (inter-) subjektiva skapelser. Även det som för en individ eller grupp är något inre kan upplevas som yttre för en annan. Och för individer och delkulturer framträder ur livsvärldens perspektiv också vissa samhälleliga institutioner som objektiverade eller yttre, trots att de i princip är intersubjektivt delade mänskliga produkter. Skälet är deras avstånd till vanligt vardagsumgänge på grund av inverkan från de två utdifferentierade systemen marknad och stat.

Kulturfenomens egna objektiva aspekter innefattar tecknens materialitet. Varje kulturellt skapande objektiverar mänsklig praxis i materiella spår: fysiska föremål eller rörelser, ljus- eller ljudvågor. Denna symbolernas sinnlighet för in fysiska lagar i det kulturella, genom råmaterialens struktur och tröghet. Kulturella uttryck inte bara orsakas av

och handlar om objektiva faktorer, utan har också sin egen objektivitet som ting eller rörelser. Kulturskapandet objektiverar mänsklig praxis men har ändå en genuint intersubjektiv grund och kan därför aldrig reduceras till naturprocesser.

Poststrukturalistiska resonemang hävdar ofta att ”verkligheten” bara är det vi genom språkliga uttryck ger mening.[89] Man kan dock hävda att verkligheten är mer än det vi givit mening, men att vi endast känner till den genom vårt meningsskapande, med vars hjälp vi konstruerar en yttre, objektiv värld för oss. I diskussionen av det objektiva och den yttre världen rör vi oss därför hela tiden i svårgripbara gränsmarker för allt språk och teoretiserande, genom att detta yttre bara kan förstås som obegripligt – i den mån vi förstår det har vi gjort det till ”vårt”, dragit in det i vår delade, sociokulturella värld.

Men även meningsproduktionen inramas alltså av objektiva ramar. Här ska jag främst ta upp några aspekter på de orsaks- och meningstrådar som löper från kulturfenomen mot teknikens och institutionernas systemberoende och objektiverade nivå, som kan ses som yttre ramar för ungdomskulturella aktiviteter.

I de allt vanligare mötena mellan forskningstraditioner som inriktar sig på makrostrukturer och sådana som ägnar sig åt närstudier av enskilda kulturfenomen har flera olika sätt utvecklats att relatera system och händelser till varandra. Kulturforskare har försökt bryta med deterministiska systemteorier som sett mänskliga handlingar som helt bestämda av objektiverade, överindividuella makrostrukturer, och i stället visat hur vardaglig praxis kan överskrida och motsäga dessa. Men här finns en risk att antingen helt glömma bort och förneka sådana institutionella ramar, eller också att se ett enskilt kulturfenomen som bara externt relaterat till sådana strukturer i kulturen eller samhället som helhet. Rötterna från och pekandet mot den yttre världen kan inte bara ses som en relation mellan två skilda ting. Kulturfenomenen är

---

[89] Berkaak & Ruud (1990 s 98) hävdar att fenomen i yttervärlden bara är verkliga i den grad de har mening för oss, vilket endast är rimligt om ”verklighet” identifieras med ”vår värld” i fenomenologisk mening. Madison (1988) är kluven: på s 9ff och 83 tenderar verkligheten att reduceras till det som ges mening, men på s 113ff och 165 uppfattas praxis och erfarenhet som något som inte helt uppgår i språket. Även Lacan (1989) har trots sin starka betoning av den symboliska ordningens autonomi och makt ett begrepp för något annat: ”det reala”. Jfr den unge Marx’ Hegel-kritiska diskussion av uppfattningen att ”*naturen* är, abstrakt tagen, för sig, fixerad åtskild från människan för människan ett *intet*” som ”saknar *mening*” (Marx 1844/1978 s 246f).

integrerade delar av ett samhälle genomkorsat och i djupet format av objektiverade makrostrukturer. De mönster som härrör ur övergripande maktförhållanden eller samhälleliga lagbundenheter kan därför inte på något enkelt sätt skiljas ut från vardagliga handlingar. Etnografiska data kan inte ses som något som är oberört av samhälleliga institutioner, utan makrostrukturer formas och förändras ständigt av vardagspraxis, likaväl som vardagspraxis följer och formas av makrostrukturerna, i ett mycket mer komplext samspel. De politiska och ekonomiska systemen är visserligen utdifferentierade från livsvärlden, men de interagerar ändå oerhört intimt. Ingendera sidan klarar sig så att säga på egen hand, och därför kan inte etnografiska närstudier klara sig utan begrepp för övergripande systemartade makrostrukturer, lika lite som makrostudier helt kan frigöra sig från moment av förståelse av vardagslivet. Vad gäller vissa andra makrostrukturer och makthierarkier, relaterade till kön, etnicitet och klass, är de ju inte alls utdifferentierade från livsvärlden utan tvärtom djupt och fundamentalt inbäddade i denna. Många övergripande samhällsstrukturer existerar just bara i och genom den vardagliga interaktionen. Musik och andra kulturaktiviteter innebär därför ingen flykt från sociala mönster utan på sin höjd alternativa versioner av dessa, som därigenom kan överskrida och tänja på olika gränser. Kultur är inte något romantiskt utomvärldsligt eller allmänmänskligt, utan genomkorsas av klyftor och skillnader som alla andra mänskliga aktiviteter, som alltid är både regel-bundna och överskridande, reproducerande och innovativa, samtidigt som makrostrukturerna inte är fullt så statiska och rigida som man ofta föreställer sig.

De objektiverade strukturerna är alltid nödvändiga ramar, men sällan explicit närvarande i kulturell praxis. Teknik, ekonomi och makthierarkier krävs och ger drivande motiv för vissa aktörer, men är sällan avgörande motorer i själva den kulturella produktions- och receptionsprocessen. Teknologi, kommersialism och byråkrati genomsyrar populär- och ungdomskulturen, men den kan inte reduceras till dessa. Rockbandet kan tjäna pengar eller utveckla maktutövning men har sällan det som drivande motiv eller huvudtema i sitt musicerande, lika sällan som publiken sätter på en musikvideo för att ge företagen vinster eller driva den teknologiska utvecklingen framåt.

Teknologi, ekonomi och andra objektiverade faktorer spelar en mycket stor och ibland orättvist förbisedd roll i populärkulturen. Men det är å andra sidan riskabelt att vulgärmaterialistiskt tillskriva dem det

yttersta ansvaret för kulturella mekanismer och förändringar.[90] Teknik och ekonomi är inga rena autonoma och oberoende krafter utan får sin betydelse enbart genom sina sociala och kulturella kontexter. Att betrakta de objektiverade faktorerna som en orubblig och primär ”bas” för sociala och kulturella överbyggnader håller inte: lika gärna kan man i så fall hävda att teknik och ekonomi är produkter av sociala förhållanden.

Det är också lätt att fastna i en annan vanföreställning, nämligen att förhållandet mellan livsvärld och system blandas ihop med förhållandet mellan traditionellt och modern. Man kan inte säga att livsvärlden är en rätlinjig reproduktion av förmoderna meningsstrukturer, medan moderniseringskrafterna rätt och slätt skulle bestå av systemrationaliteten. Systemen har själva långa historiska rötter bakåt mot varuhandel och statsbildningar i förkapitalistiska samhällen. Och livsvärlden hyser också olika nya former av modernisering genom utmejslandet av en mer differentierad kommunikativ rationalitet. I själva verket är ju hela uppdelningen mellan system och livsvärld ett modernt drag, som upplöser tidigare helheter och skapar nya skillnader och relationer. Modern populärkultur kan inte reduceras till en mer systemorienterad och målrationell kommunikation, utan innefattar precis lika mycket av nya normativa, estetiska och expressiva aspekter som tidigare inte ens kunde tänkas.

Med alla dessa reservationer i åminnelse ska jag bara än en gång nämna att ungdomskulturella fenomen kan studeras ur ett objektive-

---

[90] Denna kritik drabbar bl a vissa texter av Simon Frith, som liksom många andra brittiska kulturforskare med bakgrund i en strukturalistiskt orienterad marxism ofta återfaller till att ange teknologiska, demografiska eller ekonomiska förändringar som den enda och yttersta grunden och drivkraften bakom kulturella skiften (se t ex Frith 1989 s 92, 126 och 129f). Redan Williams (1974) kritiserade sådan teknodeterminism. Annars har Frith också producerat mycket viktiga studier av rockmusikens kulturindustriella och teknologiska grundvalar (1981 och 1988), jfr även andra texter i Frith (1989) och Frith & Goodwin (1990). Attali (1977/1985) är ett idérikt verk om musikens mediesida. Brittiska politisk-ekonomiska masskommunikationsstudier som Murdock & Golding (1977) eller Garnham (1979) är också relevanta på denna nivå, liksom den amerikanska tradition som studerar ”the production of culture” med bland andra Peterson (1976) och DiMaggio & Hirsch (1976). Ericson (1991) ger referenser till forskningen om populärfiktion, Johannesson (1978) tecknar den massproducerade bildens historia. Musikindustrins marknadsmekanismer studeras bl a av Brolinson & Larsen (1981 och 1984), Malm & Wallis (1984) och Burnett (1990). Jfr även mitt bidrag i Roe & Carlsson (1990) och mina tidigare studier av hur musikrörelser skapar motinstitutioner. Kemp (1991 s 222) betonar teknologins starka band till etiken.

rande perspektiv, som intresserar sig för deras institutionella former och ramar, och ser på hur stilar utvecklas i samspel med teknologiska, ekonomiska och politiska mekanismer. Den kulturindustriella varuproduktionens kommersiella lagar installerar en bytesvärdeslogik som ingen nutida kulturaktivitet kan undgå. Kulturell praxis refererar också till sådana yttre ramar i olika diskurser om makt och motstånd, natur och kultur, inte minst när ungdomar tematiserar de sfärer som omspänner ungdomslivet, och där såväl skola och arbete som fritidsorganisationer och medier genomkorsas av systemkrav. Kulturell praxis skapar därtill nya objektiverade former, institutioner och produkter som sedan verkar som ramar för kommande praxis, så som musikrörelsen på 70-talet instiftade skivbolag och musikföreningar som 80-talets unga rockband inte kunde undgå att relatera sig till, använda, omforma eller ta avstånd från.

Kulturfenomens relation till något objektivt aktualiserar bedömningskriterierna effektivitet och sanning. Systemorienterade institutioner har en tendens att framhäva instrumentella och strategiska former av målorienterat handlande där framgång och effektivitet är avgörande, oavsett om det handlar om kommersiell lönsamhet eller byråkratisk maktutövning. I detta sammanhang bedöms kulturfenomen efter deras förmåga att vara ekonomiskt lönsamma och inbringa profiter på marknaden eller uppfylla politiska och administrativa krav i statsapparaten. En ensidig betoning av sådana objektiverade kriterier och krav uppstår lätt i och med systemens hotande kolonisering av livsvärlden i det moderna samhället, och har med rätta kritiserats i en lång rad kritiska kulturteorier. Den nyare nyanseringen av en förr enögd mediekritik gör naturligtvis inte all sådan systemkritik ogiltig, tvärtom finns det skäl att fasthålla och vidareutveckla en kritisk analys av instrumentellt orienterade krafters strävan efter hegemoni på kulturområdet. Men sådana kriterier är ändå aldrig allenarådande ens i den senmoderna kulturindustrin – ingen kulturell verksamhet är möjlig utan symbolspråklig kommunikation, där det kommunikativa handlandets många dimensioner visserligen kan hamna i konflikt med effektivitetskriterierna men inte totalt underordnas eller utrotas av dem.

Böcker, filmer, musikvideor eller rocklåtar kan värderas som mer eller mindre sanningsenliga i sin skildring av en yttre verklighet.[91]

[91] Jfr det första av Habermas' giltighetskriterier (de övriga är normativ riktighet, språklig förståelighet och subjektiv sannfärdighet eller autenticitet) och hur de används nedan eller i Fornäs (1990d s 36f).

Detta kriterium används bl a i kritiken av propaganda och som ett positivt värde i genrer som försöker avslöja dolda orättvisor. Men i många kulturfenomen är det av underordnad betydelse. Om texter och symboluttryck inte primärt eller direkt avser att mimetiskt avbildande skildra yttervärlden utan snarare genom fantasifulla symboliska omvandlingar skapa stämningar och verk som bara är indirekt eller sekundärt mimetiska, blir det betydligt svårare att finna entydiga intersubjektiva kriterier för sanningshalten i denna symboliska skildring av världen och livet. Ändå görs sådana bedömningar ständigt av publik och kritiker, när de diskuterar hur olika konstverk lyckas mer eller mindre väl med att fånga relevanta sidor av aktuella livsproblem. Till och med när det gäller subkulturella stiluttryck kan man diskutera hur väl de skildrar världen och livsvillkoren. Och även om det som skildras kan vara intersubjektivt eller rentav inre, ligger själva relationen mellan det kulturella fenomenet och det som det skildrar på denna objektiva nivå, som en relation av sanning mellan en utsaga och dess referens. Denna relation är sällan entydig eller definitiv, men kan ändå bedömas i varje konkret dialogiskt brukssammanhang.

De många och långa debatterna om mimesis och realism i konst och litteratur visar samtidigt svagheterna hos en endimensionell avspeglingsteori. Kulturella uttryck kopierar inte verkligheten utan skapar nya verkligheter som ofta bara indirekt och sekundärt refererar till något utanför sig själva.[92] En death metal-låt kan på ytplanet referera till djävlar och demoner men ”egentligen” och just via sådana symboler handla om svårformulerade samhälleliga och psykiska processer. Kravet på sanning kan vara för snävt och platt på ett naivt plan, men få ny relevans i ett djupare och mer förmedlat perspektiv.

Subjektivt

Kulturella symboler pekar i en ”motsatt” riktning mot det inre, mot subjektiviteten. Psykoanalytiska symbolteorier har alltsedan Freud hu-

[92] Ricoeur leds (1985/1988 s 100f och 158f) till att byta ut begreppet referens mot refiguration för att tydliggöra att referenserna är sekundära och produktiva – de bygger på ett återskapande snarare än ett kopierande. Estetiska uttryck säger ofta något om världen just genom att undvika att direkt avbilda den och på så vis förstöra den enkla och direkta referensen och därigenom frigöra orden, ljuden, bilderna etc från sina primära betydelserelationer och istället låta dem skapa ”djupare” sanningar.

vudsakligen ägnat sig åt att finna de kulturella uttryckens psykiska rötter och drivkrafter i det individuella psykets medvetna och omedvetna impulser och strukturer. Men symboler har också effekter på varje persons subjektiva identitet – de bidrar till skapandet och förändrandet av den. Det sker ibland även genom att t ex ungdomskulturella uttryck öppet och reflexivt tematiserar identitetsproblem, vilket inte minst rock- och musikvideogenrerna ger rikliga exempel på. Här löper alltså verkligen relationerna mellan kulturfenomenen och det subjektiva (mellan texter och personer) i bägge riktningarna.

På det subjektiva planet relaterar sig stilar till individuella identiteter. Identitet (bildat av latinets idem: densamme) pekar på en permanens och kontinuitet, som när man talar om sociala, kulturella eller psykiska identiteter i första hand avser en överensstämmelse över tid. Individens identitet är det som följer henne eller honom genom livet (och utgör en skillnad gentemot alla andra). I socialisationens subjektproduktion utför varje individ en praxis som kan kallas identitetsarbete och som skapar subjektiv identitet som personlig habitus och psykisk struktur, med tankar och känslor, självbild, värderingar och vilja.[93] Identiteter är intersubjektivt frambringade konstruktioner, positionellt relaterade till det annorlunda och andra genom identifikation och åtskiljande. De är kluvna i medvetna och omedvetna lager och har inre, yttre och delade aspekter. Varken individer eller kollektiv är odelbara enheter utan har flera identitetsaspekter. Identiteter är inte monolitiskt homoge-

[93] Jfr Fornäs (1991 s 29). Frank (1991) hör till dem som bl a på s 9, 30 och 415f i resonemang om självmedvetande och identitet påpekat vikten av att skilja mellan å ena sidan subjekt(-ivitet) som allmänt säte för självmedvetande i motsats till världen eller allt som inte är subjekt, och å den andra individ(-ualitet) som den unika, särskilda och enskilda personen, åtskild även från andra subjektsväsen. På s 410-477 kritiserar han f ö också Habermas för att förena sig med den språkfetischerande subjektskritiken hos Derrida och Lacan (!), genom att vilja härleda subjektiviteten ur kommunikationen. Frank menar (med stöd hos Schleiermacher och Sartre) att man visserligen lär sig sin egen *sociala* identitet i mötet med andra, men endast om man redan besitter en förspråklig och oförmedlad subjektivitet, individualitet och självmedvetande (s 452), att man bara kan bestämma ett *annat* jag som ett annat *jag* om man redan från början är förtrogen med subjektivitet (s 416), och att talet om *inter*-subjektivitet därför står och faller med förmågan att ge mening åt uttrycket *subjektivitet*, snarare än omvänt (s 474). Jag ser poänger i både Franks och Habermas' positioner, och tror att man skulle kunna utveckla en teori som utifrån en icke-språklig rot till subjektets existens och självmedvetande ger den sociokulturella interaktionen avgörande roll för dess vidare utmejsling. Det finns många olika teorier om förhållandet mellan identitet, subjektivitet, själv och självbild, och jag förmår endast ange några grövre ramar.

na utan kluvna, de är heller inte konstanta och fasta. De kan inte ses som en gång för alla avslutade verk; de är inte som böcker eller filmer avrundade och slutna. Deras öppenhet handlar inte bara om att ett oändligt antal möjliga nya tolkningar i viss mening varje gång nyskapar verket som betydelsekomplex, utan också om att verket självt (individens identitet) aldrig blir ”färdig” ens som ”materiell” signifiant. Identiteter är trots en viss ofrånkomlig tröghet rörliga, de är lika mycket handling och process som text eller produkt, och det gäller inte bara de inre, psykiska, personliga, individuella identiteter som förknippas med det subjektiva, utan också såväl sociala, kollektiva identiteter av gemenskaper och grupper som kulturella, symboliska identiteter av meningsgivande enheter.[94]

Handlar då identiteter kanske mer om interaktion än om arbete? Men något liknande gäller också för materiella eller kulturella verk. En stad eller en gatubild blir t ex aldrig avslutad och färdig men produceras ändå genom arbete och kan i varje ögonblick ”frysas” och betraktas som ett slags verk. Identiteten som produkt är också alltid bara ett provisorium, ett ofullbordat byggnadsverk. Liksom i den dynamiska staden står i vårt inre gammalt och nytt sida vid sida; erfarenheter och minnen lagras kumulativt, målorienterade projekt genomförs samtidigt med att andra, ofta omedvetna processer bryter fram. Ett skäl att tala om identiteter som verk kan vara att man i vardagslivet ser och behandlar dem just så, som åtminstone provisoriskt avgränsade produkter med en viss tröghet, kontinuitet och konsistens. De kulturella, symboliska eller språkliga uttryckens samspel med subjektiviteten sker därför dels mellan två typer av handlingar och processer (kulturell praxis och identitetsarbete), dels mellan två typer av verk (kulturella produkter och psykiska strukturer).

Både symboler och psyken skapas av ett kollektivt arbete där människor interagerar. Och subjektiva identiteter är redan från början formade i ett oupplösligt samspel med kulturella uttryck. Hela självbilden kräver förmedlande symboliska uttryck.[95] Denna intima samverkan mellan kulturellt och subjektivt får dock inte uppfattas som en enkel samstämmighet eller homologi. Det subjektiva kan inte reduceras till

---

[94] Se t ex Rutherford (1990). Mer om dessa andra identitetstyper senare.

[95] ”It is the text, with its universal power of world disclosure, which gives a self to the ego” (Ricoeur 1976 s 95). Ricoeur (1965/1970) betonar psykoanalysens nödvändiga dualitet av ”energetik” och ”hermeneutik”, med begrepp för psykets dubbelhet som dynamiskt kraftspel och meningsskapare.

det kulturella eller omvänt; det rör sig om två skilda dimensioner. Det är lika problematiskt att se kulturella företeelser som rena och direkta uttryck för inre subjektiviteter som att omvänt se subjektet som enbart språkligt.[96] Kristeva (1990a) kopplar t ex adolescensens psykodynamiska öppenhet och rörlighet till vissa romaners motsvarande struktur, och talar därför om adolescent litteratur. Naturligtvis är det intressant och relevant att på detta sätt studera samband mellan adolescensens psykiska drag och vissa kulturella former. Men dessa strukturella likheter eller homologier får inte förleda oss till alltför enkla slutsatser. Exempelvis är det inte nödvändigtvis så att de psykiskt mest ”öppna” ungdomarna gillar de mest ”öppna” verken: det kan t o m tvärtom vara så att en stor psykodynamisk öppenhet och rörlighet skapar behov av sociokulturell stabilitet och traditionalism, medan en viss psykisk rigiditet kan föda behov av öppnande ”avantgardistiska” konstupplevelser och formexperiment.[97] Det kulturella fältet har en egen logik och dynamik som inte låter sig helt återföras på subjektspositioner, och är dessutom också avhängigt av ett socialt fält vars klassmässiga, relationella och normativa förhållanden konkurrerar med de psykiska om inflytandet på de kulturella uttrycken. Ungdomskulturella fenomens öppenhet, dynamik och rörlighet har alltså samband med adolescensen som psykisk livsfas, men också med ungdomars sociala position i samhället och kulturfältets egenlogik.

All självförståelse medieras av texter. Subjektet är mer än ”bara” en språklig konstruktion, men det konstituerar sig ändå alltid i och genom språkliga uttryck, genom att berätta sig självt. Erfarenhet blir meningsfull för att den kan berättas, ges intrig – en temporal struktur med riktning, början och slut. Vi formar subjektivitet genom att ge oss själva mening, och vi förstår oss genom att skapa narrativa livshistorier om oss själva. Så är subjektiviteten knuten till språk och kommunikation genom vad man kan kalla reflexivitet – en förmåga till självtematiserande kommunikativt handlande. Så har det alltid varit, även om modernitet och senmodernitet kan tänkas ytterligare ha skärpt och ökat denna reflexivitet.[98] På motsvarande sätt skapar delkulturer

---

[96] Se vidare Fornäs (1990b s 10ff och 1991 s 26f).

[97] Jfr Boëthius (1992). Om poetiska ”öppna verk”, se även Eco (1979 s 47-66).

[98] Här är Ricoeurs begrepp ”mise en intrigue” eller ”emplotment” viktigt, alltså hur såväl historiska narrativ som fiktionstexter upprättar temporala strukturer genom att framställa intriger. Se Ricoeur (1975/1986 och 1988), Burgos (1988) samt Madison (1988 s 92ff, 98f, 164 och 183f). Ricoeur (1981 s 197ff) och Madison (1988 s 97) resonerar om meningsfull handling som text.

kollektiva identiteter genom sina texter, vilka sedan kan läsas som berättelser om dessa konstruerade kollektiv t ex i stilanalyser av ungdomskulturer, men det återkommer jag strax till.

Kulturella texter har också flera olika sorters ingångar för subjektet. En ung kvinna kan t ex genom identifikation på högst skilda sätt relatera sin subjektivitet till en viss poplåt. Den egna könsidentiteten kan identifieras med figurer i sångtexten, och då antingen med den som betecknas som jag/vi, du/ni eller hon/han/de. Man kan vidare relatera sig till sångtextens (fiktive) berättare, till sjungandets upphov i sångarens röst, artistimage eller (förmodade) personliga identitet, eller till sångens upphov hos producent, kompositör och/eller textförfattare (och då åter som konstnärspositioner och/eller som psykiska individer). Slutligen kan man identifiera sig med sångens övriga verkliga eller förmodade publik. Samspelet mellan sången som kulturellt verk och subjekten som dess användare (bland dem förstås även sångaren, kompositören etc) löper längs ett mycket komplext nätverk av sådana samtidiga identifikationer, och det som sålunda gäller för ett enskilt verk gäller i än högre grad för grupper av verk (idoler, stilar, genrer etc). Allt detta ger oss en mångfald av möjligheter att analysera kulturella fenomens subjektiva dimensioner. De kulturella texterna pekar på en stor mångfald av sätt ut mot den subjektiva nivån.

Psykoanalytiska symbolteorier sammanjämkar två motsatta perspektiv.[99] Å ena sidan pekar symboler i ”regressiv” riktning mot bortträngda och djupt liggande drifter eller förspråkliga impulser. I språk och kulturella verk kommer omedvetna krafter oavsiktligt till uttryck, på ett sätt som undandrar sig subjektets medvetna kontroll men samtidigt också avslöjar det, pekar mot subjektivitetens kärna.

Å andra sidan pekar symboler också i ”progressiv” riktning mot jagutveckling och den symboliska ordningens rationalitet. Med symboler lär vi oss manipulera och behärska oss själva och världen. De är inte något rent utlopp för primitiva drifter utan ingår i socialiserande strukturer och logiska ordningar.

---

[99] Se t ex Fairbairn (1938), Segal (1952), Kris (1952), Kohut (1964), Ricoeur (1965/1970), Lorenzer (1970 och 1986), Winnicott (1971/1981), Kristeva (1974/1984 och 1990), Coward & Ellis (1977), Rose (1980), Erdheim (1982), Kraft (1984), Wirth (1984), Solomon (1985), Spitz (1985), Nylander (1986), Sundin (1988), Schafer (1989/1991), Reiland & Ylander (1991) och Donald (1991) för olika varianter.

De intressantaste teorierna försöker begreppsliggöra samverkan mellan dessa två perspektiv, mellan ”arkeologisk”, det-orienterad regression och ”teleologisk”, jag-orienterad progression. Ett exempel är Kristevas ovan nämnda teorier om inbrytningen av driftmaterial i språkets symboliska ordning, i litteraturen och konsten. Teorin är intressant för att den bibehåller det konfliktartade och motsättningsfyllda i detta spel. Den symboliska ordningen liksom kämpar för sin logik och autonomi, men är samtidigt olösligt beroende av sina semiotiska kraftkällor. Här finns ingen enkel funktionell samexistens utan en nödvändigtvis plågsam konfrontation mellan regressions- och progressionsintressen och deras kulturella korrelat.

Liknande tankegångar men med varierande tyngdpunkter finns hos en mängd olika teoretiker, och här finns utrymme för en vidareutveckling som försöker undvika de begreppsliga problemen i tidigare ansatser. Det är t ex lika problematiskt att ensidigt reservera det ”symboliska” för de kulturella uttryckens logiskt ordnade aspekter som att kalla dess motsatta sida för ”semiotisk”. Men det verkar klokt att starta i en teori som ser denna skarpa och dynamiska inre motsättning i såväl subjektet (jag-det) som det kulturella (symboliskt-semiotiskt) i stället för att a priori söka harmonisera de olika sidorna till en enda funktionell enhet. De två sidorna existerar givetvis aldrig separat från varandra. Identitetsutvecklingen och den kulturella kreativiteten kräver alltid ett känsligt växelspel mellan progression och regression, mellan kontrollerande distansering och gränsupplösande hängivelse. Men för den skull bör inte de två sidorna upplösas i en enda rörelse, för då försvinner också möjligheten att tala om och förstå vad som driver identitetsarbetet och skapandet framåt.[100] Kulturellt skapande förmedlar arkeologi och teleologi, regression och progression, drifter och symbolisk logik utan att för den skull harmonisera dem.

---

[100] Sundin (1988) argumenterar med stöd av bl a Gregory Bateson mot termen regression på ett sätt som riskerar att harmonisera subjektet och kulturen. Jfr kritiken i Fornäs (1990 s 80). Drotner (1991b s 72) riktar en motsvarande och i mina ögon berättigad kritik mot Winnicotts tendens att se estetisk produktion främst ur jagets synvinkel och därför ge den ett harmoniserande drag.

Motsättningen mellan differentierande progression och gränsupplösande regression kan knytas an till relationerna mellan exempelvis reflexivitet och hängivelse, målorientering och lust, förnuft och känsla, kontroll och inlevelse, individuell autonomi och relationell intimitet, ”manligt” och ”kvinnligt”, eller arbete (och skola) och familj. De olika paren är långtifrån identiska, men kanske finns här en djupt liggande dynamik som historiskt tar sig skilda uttryck. Ibland kan de bägge sidorna vara i komplementär balans, ibland uppstår konflikter.

Dessutom finns det inte bara en typ av regression eller förmedvetna lager i kulturell praxis, utan flera, på olika djup. Ytterst finns ett stadium och en djupnivå som med Lacan kan kallas ”real” och som bara kan anas som en sista kroppslig gräns och grundval för mänskligt liv. I semiotiska ögonblick av sammansmältande hängivelse berörs på närmast följande lager detets förspråkliga och förnarcissistiska pulser. På nästa nivå finns en imaginär ordning av spegling och lek där jaget finner sina första njutningar. Och allt detta spelar mot en samhälleligt och genom överjaget konstituerad symbolisk ordning (med betoning på ordning eftersom jag med Ricoeur hellre än Kristeva och Lacan vill se symboler som förmedlande synteser av alla dessa skikt). Varje försök att entydigt knyta någon av dessa nivåer till en bestämd genre, aktivitetstyp eller uttrycksform är vilseledande. Alla de olika sidorna finns med i bägge könens kulturella praxis, såväl i populärkultur som i konstnärlig avantgardism, såväl i lek som i arbete. I växande, skapande, utlevelse och expressivitet behövs och aktiveras de alla.

Här har jag nu främst berört subjektiva källor och rötter till kulturella fenomen, d v s deras psykiska drivkrafter. De har emellertid också subjektiva effekter vars motsatt riktade pilar kan följas längs motsvarande linjer. Kulturell praxis medverkar till identitetsproduktionen genom en mångfald av läroprocesser där specifika kompetenser utbildas och uppövas och som avsätter spår i det individuella subjektet. Detta lärande riktar sig mot olika delar av världen: mot det yttre, det delade och det inre. Det handlar om kunskaper, administrativa och praktiska färdigheter, om normer, relationer och grupper, om estetiska genreregler och om individuell expressivitet, reflexivitet och idealbildning.[101] Alla dessa olika typer av lärande har också två sidor. Dels kvalificerar de för framtida musikalisk praxis, dels leder de till subjektstrukturer som har med livet i övrigt att göra. Lärandet i t ex rockspelandet ger ungdomar musikaliska kunskaper som att hantera en gitarr, att fungera i ett rockband, att behärska musikaliska genrer eller att förmå leva ut känslor i solon. Men samtidigt lär man sig saker som är användbara även i helt annan kulturell praxis, om man exempelvis

[101] Jfr om musikens psykologiska funktioner Yates (1935), Mosonyi (1935/1982), Sterba (1946), Michel (1950), Kohut & Levarie (1950), Kohut (1957), Noy (1966-67), Klausmeier (1973/1978), Nielsen (1977/1984), Klausmeier (1978), Rasmussen (1983), Bjørkvold (1989/1991), Sundin (1988) och Salomonsson (1991). I Fornäs m fl (1988 och 1990) finns ytterligare referenser samt en utförlig argumentation runt olika typer av läroprocesser i främst rockspelande.

senare vill spela teater eller bli journalist. Och en hel del av lärandet socialiserar för helt andra aspekter av vuxenlivet: psykiskt välbefinnande, familjebildning, sexuella relationer, yrkesliv etc. En bestämd kulturell praxis leder således till läro- och socialisationsprocesser av både inom- och utomkulturell art. Musicerandet möjliggör ett lärande såväl för livet som för musiken själv: såväl för identitetsarbete eller social förmåga som för ackumulationen av vetande och kunnande i musikens egen sfär.

Autenticitet

Kulturfenomenens pekande mot den subjektiva dimensionen ger upphov till frågor om autenticitet. Kulturuttryckens relation till subjekten bedöms enligt kriterier om sannfärdighet, autenticitet eller äkthet. Ordet ”autenticitet” har i sitt grekiska ursprung att göra med att någon gör någonting själv och därför är den riktige och skyldige upphovsmannen. Autentiskt är det som är äkta, tillförlitligt, har stöd av en tillförlitlig auktoritet. Det har att göra med utsagors ursprung eller upphov. Ett kulturellt uttryck är autentiskt om det faktiskt härrör från dem som det påstår sig emanera från, eller om de som uttrycker sig menar vad de uttrycker, om utsagorna har täckning i deras subjektivitet. Det handlar här alltså om en överensstämmelse inte mellan tecken och yttre verklighet utan mellan tecken och inre subjektivitet. En sannfärdig utsaga behöver inte vara sann – även ett osant påstående kan vara ärligt om man själv tror på det. Och omvänt kan man tala sanning utan att kunna stå för det, när det man säger inte har täckning i ens inre.

I en bokstavlig mening är detta föga problematiskt. Dokument är autentiska om de inte är efterhandsförfalskningar. Men de kulturella uttryckens producenter och ”avsändare” är ju mänskliga subjekt och som sådana kluvna i medvetna och omedvetna sidor. Autenticitet i överförd mening som kriterium för kulturfenomens sannfärdighet eller ärlighet avser något annat än om de i bokstavlig mening har den producent de påstår sig ha eller om de är fejkade. Men om man då diskuterar om subjekten menar vad de uttrycker, om de står för vad de säger, så kompliceras denna bedömning av att inget subjekt är genomskinligt och fullt självmedvetet. Kulturuttryck är tvärtom fulla av aspekter som deras upphov har lika lite medveten insyn i som någon annan. Men detta visar bara att autenticitet precis som sanning är något som bara kan avgöras i intersubjektiv dialog, trots att det rör relationen

mellan ett symboluttryck och ett unikt subjekt. Kulturens egen dimension är intersubjektiv trots att den pekar i såväl objektiv som subjektiv riktning, och såväl sanning som autenticitet avgörs i denna dimension trots att de handlar om det yttre respektive det inre.

Endast ett reflekterande subjekt kan göras ”an-svarig” för vad hon säger och gör, genom att ensamt ha förmågan att svara ”jag gjorde det” och motivera sina ord och handlingar med argument.[102] Så vävs individuell subjektivitet och autenticitet samman med intersubjektiva språkhandlingar och kommunikation. Kommunikation (med dialoger, språk, texter och mening) och subjekt förutsätter varandra.

Det som fanns från början är inte nödvändigtvis detsamma som det som ligger till grund för vad som är idag. Man bör skilja på ursprung och fundament, genes och giltighet, historia och logik. Exempelvis växer psykiska former ur ett biologiskt ursprung men är ändå inte baserat på biologiska lagar. Detet ligger djupast i subjektet utan att ha funnits i människan från början.[103]

Ett uttryck kan vara autentiskt om det verkligen härrör från den källa eller orsak som angivits, t ex om en artist faktiskt sjunger själv eller om en subkulturell stil verkligen skapats av dem som bär upp den. Men i en annan mening handlar autenticitet om att uttrycken har någon grund i subjekten, om låtens eller subkulturens uttryck motsvarar individernas subjektivitet, oavsett om de faktiskt skapat dem eller inte.

En individs autentiska uttryck kan aldrig reduceras till sådana som går tillbaka till hennes biologiska ursprung. Man kan uttrycka sig autentiskt på fler sätt än genom skrik och gråt, på fler språk än modersmålet och i fler genrer än dem man ärvt från sin barndom. Särskilt under ungdomsåren ökar behovet att utvidga våra uttrycksmedel på flera olika plan: intellektuellt, kroppsligt, sexuellt o s v. Då kan anammandet av t ex hiphop eller afroamerikansk musik vara ett bland flera medel att på ett mer tillfredsställande sätt få utlopp och uttryck för djupt liggande behov, som barnvisor eller schlagers inte klarar av.[104] Sekundärsocialisationen är inte bara fråga om jagorienterad, rationell och intellektuell progression, utan också om ett sökande efter bättre verktyg att hantera de djupast liggande sidorna av ens subjektivitet. De

---

[102] Madison (1988 s 27); Kemp (1991 s 46). Jfr även Habermas teori om det kommunikativa handlandet.

[103] Jfr t ex Ricoeur (1965/1970 s 154) eller Laplanche (1987/1990 s 31ff, 51f och 67ff).

[104] Jfr Lorenzer (1972/1976), Ziehe (1975), Erdheim (1982) och Wirth (1984).

verktyg som då anammas kan vara oerhört moderna och artificiellt konstruerade utan att för den skull behöva vara ytligare eller mindre autentiska än de som ärvts från barndomen. Det inautentiska är inte detsamma som det artificiella och autenticitet bör som kulturellt värde eller giltighetskriterium skiljas från ursprunglighet eller naturlighet.

Kravet på autenticitet kan liksom sanningskravet bli alltför snävt och platt. I våra kulturdiskussioner talas ofta om äkthet och spontanitet som något naturgivet, ursprungligt och enhetligt. Inte minst i ungdomskultur och rockmusik är det ofta ett honnörsord att söka sig tillbaka till källorna, till ursprunget, till det naturliga och därmed det autentiska. Sådana ideologier ifrågasätts av en mer konstruktivistisk syn på subjekt och kultur. Eftersom subjektiviteten inte är någonting biologiskt eller naturligt givet, utan en produkt av socialisation och identitetsarbete, är det problematiskt att se autenticitet som naturlighet. Autencitet kan skapas och konstrueras gång på gång genom komplicerade kulturella processer som tar hjälp både av illusion och teknologi.[105] Och det kan omvänt vara fullt legitimt att se högst ”konstlade” uttryck som autentiska när de kanske just genom sin ”konstgjordhet” på en sekundär nivå mycket väl uttrycker sina skapares och/eller brukares subjektiva känslostrukturer.

Så borde det mycket väl kunna vara så att artister som Madonna eller Army of Lovers kan vara lika autentiska som Eva Dahlgren eller Bruce Springsteen, ifall det nämligen vore så att de förra trots att de har mindre av de senares autenticitetsideologi konstnärligt uttrycker en egen upplevelseform (t ex ett subjektivt ärligt förhållningssätt av ”förkonstling”) medan de senare kanske i vissa stycken kan tillämpa en rutinartad äkthetsschablon. Autenticitet som ursprunglig ”naturlighet” inom en högst problematisk rockideologi är inte samma sak som autenticitet som ett komplext giltighetskriterium för kulturella uttrycks subjektiva förankring. Och dessa förankringar är lika mångdimensionella som subjekten själva. Eftersom alla har flera och kluvna identitetsfasetter finns det flera möjliga sätt att uttrycka sig autentiskt.

Autenticitet finns i själva verket i tre olika varianter. *Upphovsautenticitet* eller autentiskt skapande rör relationen mellan text och sändare och handlar om förhållandet mellan talarens eller artistens inre och uttryck. *Receptionsautenticitet* eller autentisk reception rör relationen

[105] För en spännande kritik av naturlighetsideologier i bl a rock, se Frith (1986 och 1988), Mercer (1987) och Connor (1987). Grieves (1983) har en mer oklar diskussion av autenticitet och subkulturstil.

mellan text och användare (läsare, lyssnare, tittare), eller typen av upplevelse. Hur utspekulerat en text än är framställd kan den inbjuda till tolkningar som upprättar tät kontakt mellan textens värld och dess användares subjektivitet. Den kan alltså upplevas autentiskt även om man inte har en aning om dess upphov. *Textautenticitet* eller autentisk diskurs rör för det tredje hur texten själv är konstruerad, hur den framställer sig själv oavsett vad dess källa eller mottagare upplever. En låt av Springsteen kan signalera en upphovsautenticitet genom olika markörer, och inbjuda till receptionsautenticitet. På det viset upprättar den en autentisk diskurs oavsett om den är autentisk i de båda andra meningarna eller inte.

Socialt

Låt oss nu för det tredje se på kulturfenomenens relationer till den intersubjektiva nivån, och då först dess sociala underaspekt, som rör grupper, relationer och normer. Kulturell praxis är alltid också social praxis: det gemensamma skapandet av mening kan inte helt separeras från individers samverkan och denna samverkans normativa regelverk.[106] Med nöd och näppe kan kanske det kulturella särskiljas från yttervärlden och subjektens inre, men det är svårare att skilja det från de sociala relationer som liksom de språkliga är just intersubjektivt delade. Här finns därför gott om glidningar även i kulturanalyserna.

Kulturfenomen har alltså en social sida, men de har också sociala källor och sociala referenser. Dessa samband diskuteras ofta i termer av livsstilar och livsformer, normer och värden, beteenden och relationer, grupper och mikrokulturer, del- och subkulturer. Termerna livsstil och livsform används ofta för att klassificera individers och gruppers vardagliga sätt att leva, men det finns flera olika sätt att definiera dem.[107] Såväl från marknadens och statens sida som i oberoende vetenskapliga studier försöker man överblicka en komplex mångfald av

---

[106] Cohen (1985), Clifford & Marcus (1986) och Marcus & Fischer (1986) behandlar allmänt symboliska aspekter av hur sociala gemenskaper konstrueras, och exemplifierar hur antropologisk etnografi inspirerats av poststrukturalistisk diskursteori.

[107] Jfr t ex Bourdieu (1986), Löfgren (1988), du Bois-Reymond & Oechsle (1990), Christensen (1991), Bjurström (1991), Källström (1991), Miegel (1991), Johansson & Miegel (1992) samt Reimer (1992).

individuella levnadssätt genom att systematisera dem efter ett antal typiserade livsstilar. Men klassificeringsinstrument grundas på genereringsprinciper: människor är inte från början indelade i olika fack utan indelningarna görs av bestämda aktörer med bestämda motiv och perspektiv. Så kan olika vardagslivsaspekter ses som en sorts övergripande genrer, som kan väljas som utgångspunkt för att urskilja de individuella livsstilar som utgör konkreta regelbundna utformningar av och inom dessa genrer. Ofta används begreppet livsform för att ange mer strukturellt eller positionellt bestämda sätt att leva, medan livsstil får stå för det individuella, ungefär som genre kan definieras i förhållande till stil.

Så fungerar ju exempelvis Marx' klassbegrepp generativt, när individers förhållande till produktionsmedlen och lönearbetet får avgöra deras klassmässiga placering. I socialgruppsstatistiken är det en sammanvägning av inkomst m m som är genrereringsprincipen. Oftast används livsformsbegreppet för sådana aspekter av vardagslivet som mer eller mindre direkt kan härledas ur klasstillhörighet eller socioekonomisk position, och där det sociala alltså vetter mot objektiva, systemgenererade strukturer. Men det är inte det enda möjliga sättet att gruppera individer. Ingen kan undgå de status- och makthierarkier som utgår från dimensionerna kön och etnicitet, som likaledes är objektivt relaterade (här snarare till den yttre naturen än till de ekonomisk-politiska systemen) och alltid påverkar mycket vitala delar av vardagslivet. Och förutom sådana kraftiga positionella faktorer kan våra individuella val av identitets- och aktivitetsformer generera hela mönster av livsstilar. En intressant fråga blir då hur klassmässigt genererade differenser förhåller sig till andra principer, exempelvis baserade på olika typer av fritidsaktiviteter eller estetisk smak. Till viss del kan smak- och aktivitetsmönster återföras på klass och livsform. Kultursociologin i såväl Pierre Bourdieus som den tidiga birminghamskolans tappning har särskilt intresserat sig för sådana reduktioner.[108] Såväl kollektiva handlingar som subjektiv habitus utformas delvis utifrån den etniska, köns- och klassmässiga tillhörigheten. Men det finns alltid ett resterande variationsspelrum som inte bara är individuellt eller slumpmässigt utan pekar mot andra genererande faktorer.

I konkreta livsstilsstudier är det dock ofta oklart vad som legat till grund för indelningarna. Forskare brukar väl vara mer noggranna, men

[108] Jfr i Sverige exempelvis Roes, Trondmans eller Palmes smakstudier; se t ex i Carlsson & Roe (1990) och Dahlén & Rönnberg (1990).

kommersiella marknadsförare och statliga organ som Kulturrådet räknar ibland upp olika klassificeringar som inte sammanfaller med socioekonomiska kategorier men vars generativa grundval aldrig klargörs. Ofta tycks i själva verket en entydig sådan saknas, när det handlar om en lös sammanfogning av högst skilda kriterier.

Vad kan livsstilars genereringsprinciper då baseras på, förutom etniska, klass- och könskategorier? Om livsstilarnas fält uppfattas som relativt autonomt behöver det inte grundas på någonting utanför sig självt, men kan det inte ändå ha en slags egen logisk struktur som inte är godtycklig? Det kan t ex vara så att ett val av vissa fritidsaktiviteter tvingar fram vissa livsmönster. Ett aktivt idrottsintresse kan generera eller utkristallisera andra livsaspekter, t ex yrkesliv, boende, attityder o s v. Men det kan också omvänt vara så att bestämda resurser, värderingar eller psykiska dispositioner leder till vissa fritidsaktiviteter. Man kan strukturera livsstilskomponenter på tre nivåer: underliggande generella värden, uttalade smakmässiga attityder samt konkreta utåtriktade handlingar (Miegel 1991 s 8ff), även om andra förlägger såväl värden som attityder utanför själva livsstilsbegreppet och begränsar det till ett vane- och beteendeplan (så ser Reimer (1992) livsstilar som de sätt varpå individer agerar i vardagslivet). Värden låter sig hur som helst endast analyseras fram utifrån i ord uttryckta attityder som indikatorer, medan handlingar kan iakttas och kartläggas. Alla dessa nivåer kan sedan delas in i olika dimensioner beroende på om de rör politiska, ekonomiska, sociala, kulturella eller psykiska förhållanden, eller vilken av människors olika livssfärer (familj, skola, arbete, fritid etc) som betonas. Om livsstilsanalyser alltför vilt blandar olika nivåer och aspekter utan att precisera vilka genereringsprinciper som använts blir resultaten mer godtyckliga och svåranvändbara.

Vad är det då som påverkar vad? Det är lätt att tänka sig att motorn ensidigt är de grundläggande värdena (kopplade till individuella eller kollektiva identiteter som klass, kön etc) som sedan framträder som bestämda attityder (smakprofiler) och handlingar (t ex ungdomskulturella stilar). Men i realiteten verkar krafter också i motsatt riktning. Människors val av handlingsformer ger dem erfarenheter och vanor som efterhand omformar deras grundläggande värden och subjektiva eller sociala identiteter. Återigen lurar en yta/djup-metafor som gör det mest svåråtkomliga (värdena) till något mer grundläggande och väsentligt än det mest synliga. Så kan det vara, men det är inte hela sanningen. I stället för att totaliserande och reduktionistiskt försöka

förklara alla livsstilsaspekter utifrån någon enda princip (den må sedan heta klass, kön, etnicitet, värdestruktur eller handlingsmönster) kan man betrakta de egna modellerna som partiella verktyg som kastar ljus över några men inte alla verksamma genereringsmekanismer. Livsstilar är mer konstruktioner och redskap för orientering i olika fält av dynamisk social praxis än avbildningar av några objektivt existerande ting.

Del- och subkulturer

Det är uppenbart svårt, kanske rentav omöjligt, att bringa reda i förhållandet mellan termer och begrepp som stil, livsstil och identitet, särskilt som de kan ses ur olika perspektiv (socialt, kulturellt, psykiskt) och ha olika grader av kollektivitet. Ibland används olika termer för likartade begrepp, ibland omvänt. I vissa avseenden kan identitet och livsstil ses som alternativa, i andra sammanhang kan de ställas samman och komplettera varandra. Stilbegreppet är ett allmänt och övergripande begrepp för individuella utformningar av genrer för symbolisk kommunikation, men har därtill en särskild användning just i skärningen mellan kulturella tecken och sociala relationer. Vid CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) i Birmingham utvecklades på 1970-talet kultursociologiska analyser av ungdomskulturer. Cohen, Clarke, Willis, Hebdige, McRobbie och andra utvecklade där stilbegreppet genom en semiotiskt och strukturalistiskt influerad analys av ungdomliga delkulturers offentliga och kollektiva symboler. Med stil avsågs dessa ungdomsgruppers utåtriktade ”språk” i vid mening, uppdelat på fyra parametrar, huvudelement eller subsystem: utseende (kläder, frisyrer, attribut m m), uppträdande (rörelsesätt och ritualer), musik och språkbruk.[109] Så kunde subkulturella stilar tolkas semiotiskt och semantiskt som språkliga uttryck, som bärare av dolda, kodade budskap, som ”maps of meaning” (Hebdige 1979 s 18).

I linje med dessa resonemang kan stilar ses som symboliska, teckenmässiga sidor av livsstilar, som deras utåtriktade ansikte. Stilen har då mest med beteendenivån att göra, eftersom den är direkt iakttagbar

[109] Se Bjurström (1980), Fornäs m fl (1984/1991), Sernhede (1984) och Bay & Drotner (1986). Jfr Bjurström & Fornäs (1988 s 437) och Fornäs m fl (1989 s 11f), som till skillnad från tidigare engelsk forskning inte reserverar stilbegreppet bara för subkulturerna. Cohen (1972/1980 s 83; även i Bay & Drotner 1986 s 36) nämner kläder, ritualer, musik och slang, Brake (1985) tar upp image (utseende), uppträdande och argot (verbalt språkbruk). En intressant semiotisk studie av ungdomskulturers visuella kommunikation är Zocher (1990).

och resulterar ur konkreta handlingar. Men den har också djupare lager av smak- och rentav värdemönster. Stil kan i detta avseende avgränsas som livsstilarnas kulturella (symboliska, menings-) komponenter, och ungdomskulturer kan då sägas odla livsstilar som fokuseras runt denna stilaspekt.

Om stilar i allmänhet är individuella utformningar av övergripande kulturella genrer kan ungdomsstilar definieras som enskilda mönster i ungdomskulturell praxis. Stilar avser ibland sådana ungdomsstilar eller ungdomskulturella stilformer, som ett specialfall av ett generellt stilbegrepp. Ungdomsstilar är särskilda utformningar inom den ”genre” som är den del av ungdomars identiteter som är dessa identiteters utåtriktade språk, och som innefattar de fyra huvudparametrar (utseende, uppträdande, musik och språk) som angavs ovan. Livsstilar är då stilar inom en ännu något vidare ”genre” som även inkluderar vanor, attityder och värden som inte behöver vara synliga eller hörbara utåt, på ”ytan”, men ändå bildar symboliska nätverk av relationer och differenser mellan olika sådana utformningar av levnadssätt.

För kollektiva stilar, livsstilar och identiteter tillkommer alltså dessutom en rad andra termer: del-, sub-, grupp- och mikrokultur. Varje människa utformar sina egna livsstilar, men det sker aldrig isolerat. Medvetet eller omedvetet uppstår kollektiva mönster, som kan studeras just som kollektiva livsstilar eller (om de relateras till övergripande socioekonomiska kategorier) livsformer. En annan terminologi för detta är att säga att individer ingår i olika kulturer eller delkulturer. Delkulturerna delar vissa grundläggande livsstilsmönster, ja man kan hävda att delkulturer är livsstilar snarare än samlingar av individer. Det är inte en grupp människor som tillsammans utgör en delkultur, utan delkulturen är en bestämd symbolisk ordning som vissa människor relaterar sin livsstil till. Grupp- eller mikrokulturer är alltså något helt annat än sub- eller delkulturer, och det är problematiskt att tala om ett bestämt gäng som en subkultur.[110] En konkret social grupp av bestämda individer i en bestämd kontext kan också ha sin unika mikrokultur

[110] Subkulturer är symboliska strukturer som inte ska förväxlas med sina konkreta bärare, säger redan Cohen (1972/1980 s 83; även i Bay & Drotner 1986 s 36). Wulff (1988) hör till de etnografiskt orienterade forskare som talar om mikrokulturer, och hon betonar också att flera olika subkulturella stilar kan förekomma i samma konkreta kamratgrupp. Hannerz (1992 s 68-99) relaterar begreppen delkultur och mikrokultur till ”den kulturella apparaten” och till moderna globaliseringstendenser. Han spårar (i not 7 s 277) begreppet ”subculture” åtminstone tillbaka till Sapir (1932 s 236).

och gruppstil, men termer som del- och subkultur pekar mer mot övergripande expressiva stilregler än specifika personkonstellationer. Om man alls ska använda kulturbegreppet för att peka ut konkreta totaliteter bör man alltid ha just den symboliska kommunikationens nivå i åtanke; när det handlar om kollektiva enheter i allmänhet passar istället ord som livsvärld, samhälle, kategori, grupp eller livsform bättre.

Liksom litterära genrer och stilar är subkulturer alltså att betrakta som generativa principer, som i och för sig kan ge upphov till konkreta grupperingar av individer precis som böcker kan skrivas inom genrer eller efteråt hänföras till dem. Subkulturer är sociokulturella markörer i mobila fält, och liksom individer kan gå in och ut i och mellan subkulturer kan dessa också hela tiden förändras, i samspel med varandra och med andra faktorer i tiden.

Individer är samtidigt med i flera olika grupper, mikro- och delkulturer, beroende på vilka aspekter av livet det gäller. Ingen individ kan reduceras till enbart representant för en delkultur utan kan gå in och ut mellan delkulturella regelverk och utnyttja deras olika råvaror och bruksvärdesresurser för olika identifikations- och livsbehov. Delkulturer organiserar livet enbart på vissa specifika områden, och för ungdomskulturernas del är just (den kulturella) stilen ett centralt sådant område för kollektiv kreativitet.

På engelska är det termen ”subculture” som till svenska kan översättas som antingen delkultur eller subkultur. Här finns alltså två olika termer att välja mellan. Medan etnologer och socialantropologer oftast använt termen delkultur när det gäller alla åldersgrupper har många ungdomsforskare valt termen subkultur, influerade av birminghamskolans ”cultural studies”-orienterade analyser av ungdomsstilar.[111] Subkulturbegreppet har i Norden ofta reserverats just för vissa ungdomliga gruppstilar. Delkulturer kan däremot alla typer av kollektiva livsstilsmönster kallas: medvetna såväl som omedvetna, avsiktliga såväl som oavsiktliga, synliga såväl som dolda, marginella såväl som omfattande, underordnade såväl som dominanta, oppositionella såväl som integrerade, ungdomliga såväl som icke-åldersbaserade. Men subkulturbegrep-

[111] Hannerz (1992 s 69) avser med ”subculture” enbart att en kultur är ”a segment of a larger culture”, d v s det jag här betecknat som delkultur. Han nämner dock som ett förvirrande faktum att andra förknippar det med något ”subordinate to a dominant culture”, ”subterranean and rebellious” eller ”substandard, qualitatively inferior”.

pet reserveras oftast för den förstnämnda typen i något av dessa sju avseenden.

Subkulturer kan alltså för det första avse (själv-) medvetna eller reflexiva bildningar som de inblandade vet om att de tillhör. Icke-subkulturella är då sådana delkulturer som bara utomstående och/eller forskare kan upptäcka. Nu är detta aningen problematiskt, för graden av reflexivitet är svår att fastställa. Människor kanske inte spontant omedelbart klassificerar sig själva efter sådana delkulturella mönster, men det är ju möjligt att de i en längre diskussion ändå skulle visa sig inse att de nog ändå utmärks av vissa kollektiva drag. I sådana fall blir det svårt att avgöra om dragen är medvetna eller ej. Och om man skulle finna *helt* omedvetna kollektiva mönster är det tveksamt om man skulle vilja kalla dem delkulturella, eftersom kulturbegreppet som symbolisk kommunikation och meningsskapande förutsätter en viss grad av medveten handling hos aktörerna. Kanske kan man då tala om affektiva allianser eller paragemenskaper? Redan delkulturbegreppet tycks kräva någon grad av medvetenhet, varför denna indelningsgrund är diskutabel. Men här kan det ändå åtminstone finnas en gradskillnad: ungdomskulturerna tycks onekligen ha en ovanligt hög grad av reflexivt, självmedvetet stilskapande.

För det andra kan detta hänga samman med att individer inte bara vet om att de hör till vissa delkulturer utan också gör avsiktliga val av symboler och beteenden som för dem samman. Andra delkulturer uppstår istället utan de medverkandes vetskap eller avsikt: även om man vid eftertanke känner till att man hör till en sådan icke-subkulturell delkultur så är det inget som man avsiktligt markerar eller konstruerar, utan snarare något som man föds in i eller automatiskt hamnar i på grund av andra livsval eller omständigheter som inte har att göra med någon avsikt att särskilja sig i livsstil. Denna åtskillnad tycks på vissa sätt lättare att upprätthålla än den första, och den gör t ex att ungdomskulturer som raggare eller skinheads lättare kan särskiljas från t ex klasskulturerna, könen eller de etniska traditionerna. Men också här finns svårigheter, som gäller just intentionaliteten. Vilka är de aktörer som har de avsikter som leder till skapandet av subkulturerna? Många studier, bl a Cohens & Robins (1978), har visat att de föds ur ett intrikat samspel mellan olika krafter, och att alltså ungdomarna själva inte är ensamma källor eller orsaker till dem. Det är inte säkert att en skinhead haft för avsikt att skaffa sig etiketten skinhead, som kompisarna eller utomstående klistrat på honom. Kanske vill han bara

klippa håret kort och vara med i gänget, och är emot alla subkulturella klassificeringar? Och historiskt sett har stilen knappast vuxit fram ur medvetna beslut från enskilda individers eller gruppers sida, utan i ett växelspel mellan ungdomar och vuxna (föräldrar, lärare, poliser, journalister). Så visar Stanley Cohen (1972/1980) hur moraliska paniker skapar och sprider subkulturer, och poststrukturalismen problematiserade radikalt tanken på subjekt som autonoma källor till symboliska uttryck. Men mänskligt handlande är otänkbart utan intentionalitet: personer skiljer sig från fysiska ting genom att ha motiv för vad de gör.[112] Och trots allt kan stilmönster och grupptillhörigheter skapas med varierande grad av medveten intentionalitet hos aktörerna själva: det är inte alla delkulturer man kan välja att gå in i så tydligt som ungdomar kan välja att ansluta sig till subkulturer.

Dick Hebdige har i senare arbeten (t ex 1991 s 132) frångått sina tidigare definitioner (1979 s 100f) av subkulturella stilar som ”intentional communication”, synliga konstruktioner och avsiktliga val. Han menar att termen subkultur inte passar på de olika flytande identiteter eller ”affektiva allianser” som formas genom populärkulturell konsumtion och som inte återfaller på ursprungliga gemenskaper. Även Grossberg (1987, 1988 och 1989) intresserar sig för medierelaterade kollektiv som inte kan betecknas som delkulturer, och Radway (1984 s 11, 96f och 212 och 242f) diskuterar romantikboksläsande kvinnors medierade nätverks-gemenskaper som ”tolkningsgemenskaper”.[113] Willis (1990 s 141ff) talar om potentiella kommunikationsgemenskaper eller ”proto-communities”, som ibland kan vara ”seriella”, det vill säga inte organiskt bildade ur direkt kommunikation utan genom delade medierelaterade stilar och smaker.

Det finns alltså flera olika alternativ till sub- och delkulturbegreppen när det handlar om kollektiva stilar som inte som sådana är medvetna eller avsiktliga. Redan Sartre (1960/1982 s 642-654) diskuterade ”other-directed praxis” och serialitet i relation till topplistornas publik. Han såg denna medierelaterade kollektivitet som inautentisk och alienerad, men denna aversion mot serialiteten kan kanske idag brytas, eftersom människors gemenskaper över medieanvändning kan bygga

---

[112] Se Ricoeur (1988 s 169ff) och Kemp (1991 s 44ff) om handling och avsikt.

[113] Begreppet ”interpretative community” kommer från den så kallade reader-response-kritikens litterära receptionsforskare Stanley Fish (1980; jfr även Malmgren 1984 s 70f). En fin svensk studie av unga romantikboksläsare är Lövgren (1991).

på erfarenheter av verkliga ansikte-mot-ansikte-relationer och vidga dessa till större samhörigheter på ett sätt som både är ofrånkomligt och oundgängligt i ett modernt, globalt ”informationssamhälle”. Eftersom subkulturer inte bör identifieras med mikrokulturer eller konkreta grupper av individer, kan de även omfatta protogemenskaper utan närhet mellan deltagarna, alltså just sådana likheter som överbryggar avstånd med hjälp av medier.[114]

Insikten att subjekten aldrig är totalt självmedvetna behöver dessutom inte frånta oss varje möjlighet att tala om intention, motiv eller vilja. Jag tror att Hebdiges tidigare uppfattning av subkulturer som intentionella stilkollektiv mycket väl låter sig försvaras gentemot hans senare postmodernistiska självkritik. Mänskliga handlingar kännetecknas bland annat just av att vara ”teleologiskt” motiverade, medan fysiska händelser annars endast har ”arkeologiska” orsaker, och även om människor aldrig fullt ut vet vad som bestämmer deras handlingar berövar det oss inte möjligheten att se olika stilmönster som mer eller mindre avsiktliga. Subkulturer kan därför också anses ha en större grad av självmedvetenhet, utan att vi för den skull behöver inbilla oss att de skulle skapa sig utifrån sig själva eller ha full självkontroll.

En tredje distinktion tar fasta på det synliga: subkulturer är väl synliga delkulturer i offentligheten, medan övriga delkulturer mycket väl kan vara dolda på gator och torg. Detta knyter an till kopplingen mellan subkulturer och stil, som utåtriktat språk för (och del av) identiteter, men man kan dels ifrågasätta om inte alla delkulturer värda namnet är möjliga för åtminstone de initierade att dechiffrera i det yttre utseendet och beteendet, och om omvänt inte även vissa subkulturer döljer sig bakom hemlighetsfulla och för den oinvigde osynliga tecken. Inte minst när det gäller datorintresserade ”hackers” eller våldsvideofans är det förmodligen svårt att hitta tydliga utåtriktade identifikationssignaler.[115] Det uppträdande i form av de beteenden och ritualer som hör till datorspel eller förbjudna videosessioner utspelar sig ju sällan i något offentligt rum och kan därför ha svårt att utan stöd av utseende, musik eller slang formera sig till en utåtriktad stil. Kanske kan Anne Krogstads begrepp deklarativa och regulativa symbolaspekter (1990 s 250) här vara användbara: de förra är utåtriktade

[114] Hebdige (1990) diskuterar intresset för nya, globala, mobila och heterogena sociala gemenskaper. Jfr Kemp (1991 s 88-111) om närhets- och avståndsetik. Jfr även hänvisningarna i noterna 102 och 112 om handlande och intentionalitet.
[115] Jfr Ersson (1990) och Nissen (1990).

identitetsmarkörer medan de senare används för att reglera gruppens inre liv. Frågan blir då om sådana delkulturer som inte alls bygger på deklarativa symboler alls kan klassificeras som sådana eller som subkulturer.

Synlighetsfrågan har också tidigt relaterats till manlig dominans i den tidiga brittiska subkulturforskningen. Unga kvinnor antogs komma i skymundan för att de var mer osynliga i offentligheten, där männen istället drog till sig vuxnas och forskares uppmärksamhet. Denna argumentation bör nog modifieras en smula, dels för att könsskillnaderna i viss mån kan vara på väg att förändras, men framför allt för att det här är skillnad mellan de olika stilparametrarna. Vad gäller utseende är unga kvinnor knappast osynliga, medan män med uppträdande, rörelser och ritualer tar upp mer plats och utövar makt i offentligheten. Därför är det diskutabelt att utan vidare påstå att män ”syns” mer än kvinnor, särskilt om man kommer in på modets område, där det vanligen torde vara tvärtom.

En fjärde åtskillnad tar istället fasta på dikotomin mellan subkulturer och mainstream, och reserverar subkulturbegreppet för de delkulturer som är små och marginella, till skillnad från större och mer omfattande delkulturer. Detta villkor kan vara nödvändigt men knappast tillräckligt för att motsvara aktuellt språkbruk, eftersom en rad små delkulturer som inte alls förknippas med det som i ungdomskulturforskningen kallats subkulturer i så fall skulle räknas dit. Dessutom har senare forskning skarpt ifrågasatt om det alls finns någon ”mainstreamkultur” eller om denna normalitet bara är en diskursiv och symbolisk konstruktion mot vilken olika delkulturer profilerar sig.[116] I så fall blir denna åtskillnad endast en högst relativ gradskillnad som inte i sig tycks kunna motivera två skilda begrepp.

En femte och vanligare distinktion skiljer mellan underordnade och dominanta delkulturer, och tar alltså fasta på att prefixet ”sub-” verkligen betecknar något som i något avseende befinner sig *under* andra kulturer, inte minst i social status. Så hävdar exempelvis redan

[116] Hannerz (1992 s 80f) hör till dem som ifrågasätter begreppen mainstreamkultur och dominant kultur, och istället betonar att världen är full av delkulturer. Ändå talar också han om en åtminstone relativ åtskillnad, i termer av ”more dramatically distinctive subcultures” och om ”the dominant people, the political and economic elites”, som dock inte behöver vara bärare av den dominerande (mest spridda) kulturen: ”a mainstream culture can be seen as a subculture [i svensk terminologi närmast delkultur] in command of a more widely reaching cultural apparatus” (s 92).

Phil Cohen att subkulturer aldrig skapas av medelklassens dominerande kulturer utan bara av dominerade kulturer, d v s att subkulturer är underavdelningar av arbetarkulturen (1972/1980 s 85, även i Bay & Drotner 1986 s 39). Även Hebdige ser subkulturer som underordnade gruppers expressiva former och ritualer (1979 s 2). Därmed står subkulturer i motsats inte bara till ”mainstream” utan också till medelklassens ”motkulturer”. I Sverige har en liknande distinktion använts av Hermansson (1989). Ganetz (1989a) har tagit fasta just på denna aspekt när hon liksom Showalter (1977) kallar kvinnokulturen för subkultur.

Den sjätte distinktionen är att subkulturer måste vara oppositionella och göra motstånd mot dominerande mönster eller ideologier. Hebdige (1979) betonar t ex subkulturella stilars motstånd och opposition mot normalitet och konsensus, och med en sådan definition kommer ju sub- och motkulturbegreppen att åter glida samman. Vid första påseende tycks den femte och sjätte distinktionen ligga nära varandra, eftersom dominerade grupper lätt associeras med motstånd mot dominerande maktinstanser. Men om delkulturer kan vara dominerade utan att vara oppositionella och omvänt så tvingas vi välja vilken sida som ska vara viktigast. Antingen kommer rebelliska medelklassungdomar eller anpassliga arbetarungdomar att kunna accepteras som subkulturer, men om bägge räknas in blir det åter svårt att skilja mellan subkultur och delkultur.

Till sist kan man konstatera att det främst är ungdomsforskare som talat om subkulturer och att de därför ofta förknippats med just ungdomskulturer, till skillnad från barns, vuxnas eller åldersblandade delkulturer. Nu känns inte detta som någon särskilt välgenomtänkt logisk och teoretiskt hållbar distinktion, och frågan är hur pass väl den pragmatiskt träffar den faktiska utbredningen av termerna, eftersom det faktiskt inte bara är ungdomsforskare som talat om subkulturer.

Dessa kriterier används ofta i olika kombinationer, men sällan alla på en gång. Det finns också de som ser sub- och delkulturer som synonymer. Även om det är svårt att definitivt avgöra vilken begreppsapparat som är mest fruktbar, är det viktigt att i olika analyser välja ett konsekvent sätt att använda termerna så att inte självmotsägelser uppstår. I denna text ska jag huvudsakligen ta fasta på reflexiviteten och intentionaliteten och således använda subkultur som beteckning för självvalda (och oftast ungdomliga) delkulturer för vilka utåtriktad synlighet och alltså stil är ett centralt identifikationsmedel. Man ”föds” inte in i subkulturer utan väljer och konstruerar dem tillsammans med

andra. De är ”under-”avdelningar av större (del-)kulturer och kan uppfattas som en specifik typ av delkulturer. Det kan vara produktivt att låta denna definition spela mot den dominans- och underordningsaspekt som förledet sub- lätt associerar till, men jag väljer alltså att göra maktförhållandena till en empirisk fråga för studiet av varje enskild subkultur hellre än att a priori bygga in dem i definitionen.

Nordiska stilstudier av ungdomskultur har tidigt försökt komma ifrån 70-talets brittiska fixering vid iögonfallande och avvikande subkulturer. Hartwig (1980 och 1984), McRobbie (1980/1984), Clarke (1981/1990) samt Bay (1982 och 1985) hör till dem som efterlyst stilstudier av ”vanliga”, icke subkulturellt definierade ungdomar, och motsvarande kritik har upprepats i snart sagt varje nordisk och svensk studie som alls relaterat sig till birminghamskolan. Det görs i själva verket inte så många vetenskapliga studier av ungdomliga subkulturer i vårt land – forskningen rör mycket oftare antingen konkreta (men sällan subkulturellt entydiga) mikrokulturer eller större och rentav statistiskt representativa befolkningspopulationer.[117]

Stilanalysen kan nu vidareutvecklas på olika sätt. Själv hör jag till dem som vill frigöra stilbegreppet från just låsningen till subkulturer och göra det produktivt i studier av såväl individuella som kollektiva uttryck, och oavsett om de enligt något enda av de ovanstående sju kriterierna kan betecknas som subkulturella eller inte. Stilar finns på alla nivåer – delkultur, subkultur, mikrokultur, individernas habitus. Stil har *alla*, såväl personligt som tillsammans med andra i olika sociala konstellationer, och det krävs en specifikation av typen ”subkulturstil” för att klart ange att det är mods eller hiphop som är på tal. Stil har man alltid, men däremot kan den vara mer eller mindre reflexiv och medveten, avsiktlig, avvikande, oppositionell eller ungdomlig (och en viss kombination av dessa faktorer kan avgöra om stilen ifråga är subkulturell eller ej). Den kan också vara mer eller mindre konsekvent och mer eller mindre kollektiv (oavsett om det då handlar om konkret gruppgemenskap, subkulturell identifikation eller modeorienterad ”mainstream”). På det viset knyts stilbegreppet inte a priori till vare sig

[117] Subkulturellt orienterade inslag finns bl a i Sveri (1967), Bjurström (1980, 1985, 1988 och 1990), Norell (1986 och 1989), Hermansson (1988), Werner (1988), Wulff (1988), Dahlén (1989), Bay (1990), Krogstad (1990), Ersson (1990), Nissen (1990), Jacobson (1990), Petersson (1990), Tegner (1991a och b) samt diverse stencilerade uppsatser. Flera av dessa rör dock minst lika mycket icke-subkulturellt orienterade ungdomar, och en lista över verk som inte fokuserar subkulturer skulle bli avsevärt längre.

medvetna budskap, avsiktliga markeringar, marginella smågrupper, arbetarklassens underordning, uttalat motstånd eller ungdom. Det enda av de sju kriterierna för åtskillnad mellan del- och subkultur som i viss mån kan användas också för ett mer generellt stilbegrepp är en viss grad av synlighet (eller hörbarhet), det vill säga att stilar som just kulturella fenomen måste ha den grad av objektivering att de kan uppfattas av en utomståendes sinnen – annars fungerar de inte som utåtriktade ”språk”.

Detta innebär att i så fall är det inte så mycket fel på de tidiga brittiska studiernas stilbegrepp i sig, utan snarare på dess tillämpning. Man begränsade sig alltför ofta till unga mäns offentligt dominerande och subkulturella stilar. Om man håller i minnet att stilar aldrig är fixa strukturer utan alltid befinner sig i komplicerade och motsättningsfyllda processer, borde det vara möjligt att utveckla stilanalyser med känsla för bägge könens uttryck och för det privata, intima, psykologiska och individuella.

Varken del- eller subkulturer bör sammanblandas med motkulturer eller sociala rörelser. En social rörelse är en medveten och avsiktlig sammanslutning mellan människor för att påverka någon bestämd samhällsfråga.[118] Den kan (men behöver inte) vara betydligt mer heterogen än någon delkultur, eftersom dess medlemmar kan ha högst olika stilar och livsstilar och endast behöver konvergera i en mycket avgränsad fråga. Å andra sidan är en delkultur oftast mer vag och öppen i politiska och sociala frågor, och driver som regel inte någon målmedveten politisk handling för att nå bestämda mål. Delkulturer kan bära upp rörelser och rörelser kan föda delkulturer, men de är från början skilda typer av sociala kollektiv. Sådana delkulturer som närmar sig rörelsens form kan kallas motkulturer, om de alltså aktivt formerar ett motstånd mot den rådande samhällsordningen. 1970-talets brittiska subkulturstudier tenderade att göra skillnaden mellan sub- och motkulturer till en skillnad mellan arbetarklass och medelklass,

[118] Friberg & Galtung (1984 s 13) betonar att sociala rörelser kännetecknas dels av kollektivt handlande, avsiktlig samverkan för att åstadkomma sociala förändringar, och dels av deltagarnas aktivitet och vilja att förverkliga målen. Melucci (1989) menar bl a att nya sociala rörelser ofta låtit nuets aktiviteter bli mer än bara medel att uppnå framtida mål, att de ofta bygger upp mer osynliga nätverk än forna tiders offentligt synliga massorganisationer samt att deras kollektiva handlande inte suddar ut interna skillnader. Nya sociala rörelser är inte som enhetliga subjekt utan konvergerar och kristalliseras som kollektiva handlingar ur en mångfald av olika motiv, perspektiv och relationer.

eftersom ungdomskulturer alltid ansågs profilera sig gentemot sina respektive föräldrakulturer. Från och med punken blev en sådan entydig kategorisering ohållbar även i England, och om begreppen alls kan användas verkar det rimligast att generellt använda motkultur som beteckning för sådana sub- eller delkulturer som öppet och tydligt protesterar mot olika maktförhållanden i samhället och alltså närmar sig sociala rörelser. Motkulturer kan alltså sägas förena delkulturers och rörelsers drag – de är delkulturer (eller subkulturer) som blivit rörelser eller rörelser som utvecklat sig till delkulturer.

Ungdomssubkulturer är positionellt och relationellt definierade i förhållande inte bara till varandra utan också till större samhällsfrågor. Den tidiga brittiska forskningen såg detta som en klassbestämd relation mellan unga och vuxna inom samma sociala skikt, och talade därför om subkulturens spel mot sin föräldrakultur. Subkulturens latenta funktion är att uttrycka och på magiskt vis lösa de motsättningar som förblir dolda och olösta i föräldrakulturen, skrev Phil Cohen. Subkulturer är en kompromisslösning mellan motsatta behov: att å ena sidan skapa och uttrycka självständighet och olikhet mot föräldrarna, och att å den andra bevara de jagförsvar som underbyggs av föräldraidentifikationer.[119] Därigenom uppvisar subkulturerna såväl likheter som skillnader till sina klassmässiga föräldrakulturer. Efter att andra dimensioner som etnicitet och kön uppmärksammats, och subkulturernas heterogena klassursprung noterats, kunde detta modifieras och generaliseras till att subkulturer var kodade svar på förändringar som rör hela samhället (Hebdige 1979 s 80). Och där mötte den brittiska traditionen Thomas Ziehes och andra socialisationsforskares tolkningar av ungdomskulturfenomen som uttryck för processer som inte bara rör ungdomarnas särskilda positioner och erfarenheter, utan som kan tolkas som uttryck för övergripande samhälleliga tendenser. Subkulturerna kan som andra ungdomskulturella fenomen användas som seismografer för att avläsa tidsandan.

Denna seismograffunktion kan naturligtvis ifrågasättas. Man kan undra dels om inte subkulturerna förlorat sin avantgarderoll, dels om inte ungdom i allmänhet förlorat sin särskilt dynamiska och flexibla karaktär. Det har skett en fortlöpande differentiering mellan olika samtida ungdomskulturer. Fram till 60-talet uppträdde de ofta parvis i klassrelaterade polariteter, därefter finns samtidigt en växande mängd delkulturer och stilar att tillgå på den ungdomskulturella kartan. Detta

[119] Cohen (1972/1980 s 82 resp 84; även i Bay & Drotner 1986 s 35 resp 38).

hänger bland annat samman med att själva normaliteten försvagats eller problematiserats. När det blivit alltmer oklart vad det är att vara ”vanlig”, blir det också svårt att entydigt vara ”annorlunda”. Medan tidigare motkulturer och konstnärliga avantgarden kunde profilera sig mot starka normalitetsideal, är det idag svårt att entydigt säga hurdana ”normala” stilar och livsstilar är. Gränserna mellan mainstream och subkulturer har luckrats upp, och ett fåtal tydliga avvikare bryter inte längre av mot en grå massa, utan en stor mångfald av nyansrika varianter spelar mot varandra. Detta har givit subkulturerna nya villkor och tvingat dem till större flexibilitet. Det har alltid varit så att åldrande subkulturer kan stelna till ganska konservativa traditionsbevarare, även om de en gång var modernistiska avantgarden (jfr t ex raggarna enligt Bjurström 1990). Det är alltså inte i de gamla och etablerade subkulturerna dagens seismografer finns.

I en mer heterogen och differentierad livsvärld med ett stort spektrum av många skilda samtidiga livsstilar är det idag svårare att särskilja bestämda subkulturer som avantgarden. Många arbetar nu med små punktvisa överskridanden och en kärleksfull lek med en konstruerad normalitet (Ziehe 1989, Dahlén 1990). Men fortfarande fungerar olika subkulturella stilmarkeringar som orienteringspoler för ungdomars identitetsarbete och som mätare på generella tidstendenser. För ungdomens flexibilitet kan inte bara återföras på ungdomars nu förlorade välstånd och överflöd, utan ligger betydligt djupare i vår kultur. Ungdomars intensiva identitetsarbete resulterar ur en kombination av biologiska, psykiska och sociokulturella krafter som fortfarande verkar, även om gränserna mellan generationer och åldrar hela tiden kan förskjutas och i vissa avseenden förändra betydelse.[120] Ungdom är fortfarande en snabbt föränderlig livsfas och en kategori som påverkas extra starkt av samhällsförändringar. Detta har aldrig inneburit att ungdomar generellt blir mer radikala eller flexibla. Tvärtom kan många unga människor söka möta otryggheten i den omgivande dynamiken och erosionskrisen med att bygga stela murar kring sina krampaktigt fasthållna och kanske uttalat reaktionära identitetsutkast. Men dels är även detta en mer aktiv och tydlig reaktion på aktuella samhällsprocesser än ett konventionellt fasthållande vid invanda rutiner, och dels är det ändå inte minst bland ungdomar som man fortfarande också finner nya offensiva motrörelser av skilda slag.

---

[120] Jfr Fornäs (1984) som refererar till en lång historisk tradition där ungdom utpekats som priviligierad bärare av det nya.

En annan svaghet i de tidiga brittiska subkulturteorierna var deras traditionella bas-överbyggnadsmodell. Subkulturerna antogs ”bara” ge symboliska, imaginära eller magiska skenlösningar på reella problem som därvid i grunden förblev olösta.[121] Arbetarungdomar reagerade på ekonomiska och politiska problem med stilexperiment som uttryckte problemen men utan att kunna lösa dem – endast ”riktig” fackligt och politiskt organiserad kamp skulle kunna ge verkliga resultat. Häri låg en stor dos traditionalism som reducerade det kulturella till en sekundär utsmycknad av det ekonomisk-politiska. Ungdomskulturerna har inte revolutionerat samhället, men deras symboliska aktiviteter har varit mer än bara avledningar från det väsentliga. I vissa fall har deras kulturella experiment bidragit till viktiga mentala och ideologiska förändringar i samhället.

Ungdomskulturerna skapar sina stilar genom vad som med en socialantropologisk term kallats *bricolage*.[122] En bricoleur var hos Lévi-Strauss en förmodern mytmakare eller tusenkonstnär som tog förefintliga och ”begagnade” element och satte samman dem till nya meningsfulla helheter. På liknande sätt satte t ex punkare samman olika gamla stilelement som nätstrumpor och hundhalsband till nya kombinationer som skapade ny mening. Särskilt stilparametrarna utseende och musik skapas genom övertagande av färdiga produkter från kulturindustri och medier, men också detaljer i uppträdande och språkbruk lånas från tidigare sammanhang. Det handlar sällan om att uppfinna nya element från ingenting. Medier, kommersiella produkter och tidigare kulturella artefakter fungerar som råmaterial till subkulturernas stilskapande. Och detta collage- eller montageartade bricolage sker inte bara i självmed-

---

[121] Se t ex Cohen (1972/1980 s 84f; även i Bay & Drotner 1986 s 37ff) eller Hall & Jefferson (1976 s 47f). Cohen & Taylor (1976), Cohen & Robins (1978) och Dahl (1986 s 129f) ger mer psykoanalytiskt orienterade tolkningar av subkulturers kollektiva identitetsproduktion.

[122] Begreppet hämtades först in från Lévi-Strauss (1962/1984 s 28ff) av Clarke (1976 s 177; även i Bay & Drotner 1986 s 69) och utarbetades sedan mer av Hebdige (1979 s 102ff). Jfr också den kritiska diskussionen av strukturalismen hos Ricoeur (1969/1974 s 39ff). Ricoeur menar att Lévi-Strauss alltför mycket ger strukturen ansvaret för meningsskapandet, och vill i stället uppvärdera den enskilda händelsen, som har ett ”meningsöverskott” i relation till varje struktur den ingår i och där just detta överskott realiserar nya betydelser i successiva bricolage. Medan Clarke och Hebdige alltså mer strukturalistiskt kan hävda att det är stilarnas totala system som helt avgör elementens betydelser, kan jag med Ricoeur hellre betona att elementen bär på meningspotentialer som utvecklas och förverkligar sig på ständigt nya sätt i nya stilkombinationer.

vetet kontrastrika eller pastischartade stilar som punken, utan även hos dem som söker skapa mer enhetliga och konsekventa stilar. Bricolage är helt enkelt omöjligt att skilja från den metod med vilken stil alltid skapas, och är knappast ens reserverad för folklig populärkultur eller subkulturer, utan återfinns också dels i ”vanliga” människors produktion av sina personliga livsstilar, dels även i professionellt konstnärligt arbete. Ingen börjar från scratch, alla måste utgå från ett befintligt förråd av uttryckselement som kan leda till ny mening genom mer eller mindre sofistikerade former av sammanställningar.[123] Elementen bär med sig vida meningspotentialer som utnyttjas på skilda sätt i olika kontexter, när de begränsas och berikas genom mötet med de andra ingående elementen. Deras tidigare betydelser utplånas inte spårlöst, men ingår i svårförutsägbart nyskapande konstellationer. Traditionellt ”kvinnliga” element blir inte plötsligt könsneutrala för att de sätts ihop med sådana som enligt konventionerna anses ”manliga”, men sådana montage skapar brott i gamla mönster och öppnar nya tolkningsmöjligheter som kan fungera könsöverskridande. Att skapa stil genom bricolage är samtidigt att konstruera metaforer som för samman olika betydelsefält och därigenom får oss att tänka på nya sätt, skapa ny mening och nya tolkningar av oss själva och världen.[124]

De tidiga analyserna av ungdomsstilar tog fasta på *homologier*, överensstämmelser och samstämmigheter mellan dels olika element i en viss subkulturell stil, dels stilelementen och de berörda ungdomarnas sociala positioner eller psykiska egenskaper (främst i termer av klass).[125] Om begreppet (psykisk, social respektive kulturell) identitet innebär en diakron överensstämmelse över tid i en individs, grupps eller symbolformations struktur, står homologibegreppet i första hand för synkrona överensstämmelser mellan olika personlighetsnivåer, individer eller stilelement. Att söka efter homologier är att dels leta rätt på

---

[123] Jfr de Certeau (1974/1988) om konsumtionens roll för vardagslivets kreativitet. Hos Lévi-Strauss kontrasteras däremot bricoleuren mot ingenjören, med den moderna konstnären i en mellanställning.

[124] Jfr om metaforer Ricoeur (1973/1977 och 1975/1986) samt Madison (1988 s 82ff, 148ff och 188f).

[125] Det var Paul Willis som i sin doktorsavhandling (1972) (omarbetad till *Profane culture* 1978) införde homologibegreppet i den engelska ungdomskulturforskningen. Han hämtade det förmodligen från Lévi-Strauss (t ex 1962/1984 s 46, 114 och 121). Även Pierre Bourdieu talar i sin kultursociologi om homologier mellan de sociala positionernas och livsstilarnas rum (se t ex Bourdieu 1979/1984 s 175ff och 1986 s 300). Den gamla grekiska termen homologi betyder närmast sam-stämmighet: med samma röst eller enligt samma logik.

koherenser och enhetligheter inom en stil, och dels fånga samband mellan stilval och stilbärarnas position på någon annan nivå än den kulturella (t ex musikens relation till klass eller psykologi). Dessa två aspekter bör skiljas åt men är ändå ofta samverkande. Man kan efterforska en stils estetiska logik som något helt autonomt i förhållande till sociala eller psykologiska mönster. Omvänt kan även icke-sammanhängande och motsägelsefulla stilar ha samband med (lika heterogena) sociala eller psykologiska faktorer. Men det är när man upptäcker den inre logiken i en stil som det blir särskilt intressant att spåra dess utomkulturella samband eller rentav rötter.

Om homologier upptäcks mellan olika stilelement eller nivåer fordrar detta en förklaring. Det är otillfredsställande att bara få samstämmigheter uppräknade utan några försök att finna deras inre samband eller logik. Ibland kan homologins ena term återföras på dess andra. Att ett stilelement orsakas av ett annat är mindre troligt, men ett visst stilmönster kan ibland förklaras med en analog struktur på t ex den socioekonomiska nivån. Så vill man kanske föra tillbaka raggares och knuttars dansstil på arbetarklassens kroppsuppfattning. I sådana fall behövs ändå ett försök att förklara genom vilka mekanismer och förmedlingar sådana paralleller alls uppstår. Varför och hur uttrycks kroppsarbete just i denna typ av dans? Homologirelationen förutsätter att man specificerar en bestämd dimension eller aspekt under vilken de två företeelserna liknar varandra, vilket kräver en sorts tredje term. Buggdans och arbetarklass kan kanske ses som homologa med avseende på kroppens rörelsescheman. Och om man finner likheter mellan två stilelement bör det ligga någon gemensam orsak eller källa bakom, så att de bägge kan relateras till någon genetisk, diakron tredje term. Willis finner exempelvis att ett mc-gängs olika stilelement liknar varandra och alla pekar mot ett behov av kontroll. Man kan då i gruppmedlemmarnas historia finna livserfarenheter som i deras socialisation skapat detta behov. Det kan t ex röra sig om en kris och förlorad kontroll i arbetarkulturen som knuttarna känt av och sökt kompensera genom stilmässig kontrollmarkering av den egna kroppen, miljön och territoriet. Så kan interna homologier samspela med homologier mellan de kulturella, sociala och psykiska nivåerna.

Homologianalyser har ibland kritiserats för att bygga på ohållbara begrepp om formlikhet, ikonicitet och motiverade tecken (där innehåll

och uttryck binds samman med likhets- och orsaksrelationer).[126] Om stilelementet A (t ex säkerhetsnål i kinden) är homologt med element B (t ex svarta kläder) är de i något avseende lika (båda kan uttrycka en känsla av hopplöshet och ”no future”). Anta nu att A också kan ses som homologt med C (t ex mångfärgat hår – den gemensamma ”tredje termen” är då ett konstgjort hopsättande av identitet). Men mellan B och C finns ju knappast några tydliga likheter, annat än just att bägge (fast på helt skilda sätt) liknar A (svarta kläder och färgat hår tycks inte omedelbart ha något naturligt samband med varandra). På detta sätt kan man få fram en hel rad av element som alla är homologa med A utan att sinsemellan ha någon uppenbar inbördes likhet eller vara homologa med varandra. Två element D och E (trash metal-musik och rakade skinheadhuvuden) kan vidare kanske bägge var för sig ses som homologa med ett fenomen F på en helt annan nivå, t ex en psykologisk eller social kategori (aggressivitet eller proletär manlighet). Men hur kan de vara homologa med F när de har så lite inbördes likhet? Är de då också homologa med varandra eller inte?

Mysteriet är inte särskilt svårt att lösa. Det bygger nämligen på den felaktiga förutsättningen att likhet i detta fall skulle vara detsamma som ekvivalens. Men att två företeelser liknar varandra är inte detsamma som att de är exakt identiska. Homologi är till skillnad från ekvivalens inte någon transitiv relation, även om den är symmetrisk. Ekvivalens kan vi notera som =, medan homologi eller (familje-) likhet här kan uttryckas med tecknet ≈.[127] Symmetrin innebär att om A≈B så är också B≈A (om säkerhetsnålar liknar svarta kläder så gäller också det omvända). Att ekvivalensen är transitiv innebär att om A=B och A=C så är B=C. Men om A≈B och A≈C är det inte nödvändigt att B≈C. Detsamma gäller ju exempelvis tal eller färger. Vi kan acceptera att 8 är ungefär lika med 10 som är ungefär lika med 12 utan att lika lätt svälja att 8 skulle vara nästan detsamma som 12. Och även om orange ≈ rött ≈ violett så uppfattar vi förmodligen inte orange och violett som liknande färger. Homologi har ju att göra med samstämmighet, och en röst A kan klinga harmoniskt både med rösten B och rösten C men ändå kan samklangen mellan B och C skorra falskt, eftersom rösternas

[126] Ruud (1991). Homologibegreppet diskuteras också av Brolinson & Larsen (1990 s 388ff), som påpekar dels att likhet är ett svårhanterligt begrepp och dels att homologier inte räcker för att bilda symbolförhållanden, vilka förutom likhet också kräver en sammanbindande interpretant.
[127] Begreppet familjelikhet härrör från Wittgenstein (1945/1984 s 278).

samstämmighet inte nödvändigtvis gör dem totalt identiska med varandra. Därför kan mycket väl flera olika homologa relationer finnas eller konstrueras till ett visst fenomen, oavsett om relationerna var för sig bygger på sociala konventioner eller naturliga samband. Ett skäl till detta är att varje fenomen har flera olika aspekter och dimensioner så att homologier därför kan ta fasta på olika sidor av fenomenet (bygga på olika ”tredje termer”).

Därmed inte sagt att det alltid är lämpligt och ändamålsenligt att välja homologiorienterade analysmodeller, eftersom de leder till flera metodologiska problem. I Phil Cohens tre analysnivåer (historisk, strukturell/semiotisk och fenomenologisk analys), och ännu mer när Paul Willis i närmast omvänd ordning räknar upp metodstegen indexiv (indexical), homologisk och integrativ (integral) analys, förespråkas en arbetsmodell som verkligen sätter uppsökandet av strukturella homologier i centrum.[128] Men stilar och delkulturer är ju fulla av inre motsättningar och konflikter som driver deras utveckling framåt och därmed ger dem deras historiska dynamik. Våra tolkningar kan alltså inte låta sig nöjas med att se homologierna, utan måste också kunna se och tematisera heterogena drag i kulturer och stilar. Stilar har liksom identiteter divergerande fasetter.

Också sökandet efter sådana åt olika håll pekande ”heterologier” har samma två aspekter. Olika element i samma stil kan vara samstämmiga (som när knuttarnas musiksmak, rörelsemönster och könsideologi alla betonade konkretion och kontroll), men de kan också vara inbördes motsägande (som när punkarna anspelade på sexualitet med nätstrumporna och på självsönderfall med säkerhetsnålarna). Och dels kan olika, divergerande stilelement var för sig vara homologa med helt olika klasspositioner eller psykiska dispositioner, och alltså innebära en sorts förhandling eller kompromiss mellan olika intressen (som när olika punkare kunde ta fasta på olika delar av punkens stilförråd), dels kan även samma eller inbördes homologa tecken öppna funktions- och tolkningsmöjligheter åt ibland paradoxalt skilda håll (som när knuttarnas rock’n’rollsmak kan associera till såväl kontrollbehov som kroppslig utlevelse). Olika symboler kan peka i olika riktning, men

[128] Cohen (1972/1980 s 83; även i Bay & Drotner 1986 s 36); Willis (1978 s 190ff; även i Fornäs m fl 1984/1991 s 56ff). Homologifokuseringen kritiserades av Hartwig (1980 och 1984), Clarke (1981/1990), Bay (1982), Fornäs m fl (1984/1991) och Redhead (1990).

samma symboler kan också bära olika meningspotentialer. Så har heterologin med polyvalens, polysemi och polylogi att göra.[129]

I min vidare mening kan alltså varje personlig eller kollektiv stil innefatta större eller mindre grader av homologier i form av samstämmiga betydelser i olika lager, men de bär alltid också på olika grader av heterologi eller divergerande betydelser, och vi behöver kunna tematisera bägge delarna i våra tolkningar. Det finns en fara att i ungdomskulturanalyser fixera en stils mening i en enda bestämd bild, och t ex säga att hiphop betyder multikulturalism. Stilar och identiteter upprättar olika koherenser men inte bara en enda och aldrig allomfattande, utan skilda homologier rör sig på olika nivåer, utvecklas i tiden och kan motsäga varandra. Olika stiltolkningar kan tematisera olika aspekter och en stil är därför aldrig slutgiltigt förstådd.

Kulturella, symboliska uttryck har som synes en rad olika sociala funktioner, vilket pekar mot en omfattande forskningsgren. Jag har redan nämnt att några kulturforskare betonat den gränsöverbryggande och gemenskapsskapande förmågan, medan andra tvärtom intresserar sig för hur stilar markerar skillnader och både förutsätter och upprättar gränser mellan individer och mellan grupper. Kulturella verksamheter kan som kommunikativ praxis skapa sociala band mellan människor och mediera mellan olikartade grupper. Men de kan även skapa och uttrycka sociala klyftor genom att upprätta och symboliskt tydliggöra distinktioner.[130] Så kan t ex hårdrocksband i turnéer och skivförsäljning överskrida geografiska gränser men samtidigt skapa en gräns mellan idoler och publik, och dessutom fördjupa klyftorna mellan olika generationer och subkulturer, alltså mellan sina fans och dels deras föräldrar, dels jämnåriga som föredrar andra genrer. Varje kommunikativ

---

[129] Termen heterologi används i en angränsande betydelse av såväl Bataille (enligt Levy 1991 s 34) som de Certeau (1985), som bägge talar om heterologi som vetenskapen om det Andra, om det som bryter mot en strukturs samlande logik. Polyvalenta kallar Willis olika stilelement som bär på ett spektrum av olika betydelsemöjligheter, vilket angränsar till den redan nämnda termen polysemi för teckens och symbolers mångtydighet. *Polylogue* var titeln på en bok av Julia Kristeva, som delvis översatts i Kristeva (1980), och där polylogi syftar på det kluvna subjektets nödvändigtvis öppna och divergerande uttryck, vilket anknyter såväl till hennes eget intertextualitetsbegrepp som till Jacques Derridas tankar om differance och decentrering. Jfr också Burgos (1988 s 23ff) om öppenhet och motsättningar i narrativa identiteter.

[130] Jfr exempelvis Ruud (1991) om hur musik skapar social sammansmältning och samhörighet genom kollektiv kommunikation, eller Ronström (1990 s 42) om hur dans och musik kan skapa både gemenskap och skillnad vad gäller etnicitet.

handling kombinerar i skilda proportioner förenandet med åtskiljandet. Och det finns inga gränslösa språk, även om musik och dans kan dra upp annorlunda gränser än de verbala språken.

Kulturfenomenens pekande mot den närliggande sociala dimensionen aktualiserar frågor om normativ rättfärdighet. I olika grupper och gemenskaper utvecklas etiska normer som reglerar interaktionen för att skapa rättvisa och möjliggöra ett gott liv. Även om terminologin växlar starkt mellan olika författare kan man försöka skilja mellan å ena sidan etik som det goda livets ideal och praxis, å den andra moral som strukturer av sociala påbud och normer för rättvisa och normalitet.[131] Ungdomskulturella uttryck och stilar fungerar här som redskap för förhandlingar mellan olika intressen och för att formulera kontrakt om vilka värden, normer och relationer som ska gälla.[132] Estetiska smakhierarkier samverkar också tätt med etiska normsystem. Även om man i modern tid försöker särskilja de två och värdera symboliska texter efter andra kriterier än de i strikt mening etiska eller moraliska, visar de sig i praktiken tätt sammanvävda. Man kan i princip se skönhet även i en fascistisk bild, men det är svårt att uppskatta den utan att också diskutera moraliska frågor. Normativ rättfärdighet är liksom sanning och sannfärdighet relevanta giltighetskriterier utan att var för sig eller ens tillsammans uttömma hur kulturella uttryck kan bedömas. I själva verket rör estetiska värdeomdömen den kulturella dimensionens egenlogik, och det är dit jag nu till sist ska vända mig.

Kulturellt

Kulturfenomen förhåller sig till sist också till andra kulturfenomen. Kulturell praxis skapar även kulturella identiteter – symboliska meningsenheter som relateras såväl till individuella, personliga, inre, psykiska identiteter (subjektivitet) som till sociala identiteter (gemenskaper och grupper). De kan för det första studeras som just symboluttryck på en egen relativt autonom nivå. De har för det andra å ena sidan inomkulturella rötter eller källor och pekar å andra sidan ut eller tematiserar

---

[131] Kemp (1991) s 35ff om etik och moral, s 55 om det av Kant från ekonomin hämtade etiska värdebegreppet, och s 86 om hur etik alltid bygger på berättelser eller narrativa visioner om det goda livet, eftersom hela vårt liv är sammanvävt med historier.

[132] Fornäs m fl (1988 s 248ff och 1990 s 32f) visar hur estetiska läroprocesser kan ge normativa och relationella förmågor. Fornäs m fl (1991 s 36f och 159) diskuterar kulturella uttrycks roll för den sociala könsordningens förhandlingar och kontrakt.

det kulturella, i olika former av intertextuella eller interkulturella referenser mellan verk och genrer. För det tredje har denna nivå sina egna bedömningskriterier som har med smak och estetiska värdeomdömen att göra.

Kulturnivåns särart med symboler, diskurser, genrer etc har redan diskuterats utförligt ovan. Det kulturella fältet innefattar såväl processer, praxis eller handlingar som produkter, texter eller artefakter. Symbolisk kommunikation innefattar såväl teckens materialitet som formella strukturer och mening, och därmed också såväl den symboliska ordningen i sig som människors möte med och skapande eller användning av denna i konkret lokaliserad historisk praxis där mening kommuniceras och ny mening produceras.

Estetisk praxis kan man kalla sådan kulturell verksamhet som direkt fokuserar eller tematiserar den kulturella aspekten, dvs där menings- och symbolskapandet blir något av ett självändamål, istället för att enbart vara ett redskap för kognitiva, normativa eller expressiva diskurser. Estetisk reception (av kulturprodukter och medieutbud) är samtidigt alltid också estetisk produktion (av mening och identitet). Estetisk praxis äger rum inom specialiserade, differentierade och professionaliserade konstnärliga institutioner och förknippas då med de olika konstarterna och med det som brukar avses med kulturpolitik. Men den finns också i alla människors vardag, från barns lekar till vuxnas stilproduktion och mediebruk, vilket bl a Hartwig (1980), Fornäs m fl (1988) och Drotner (1991b) demonstrerat. Kirsten Drotner har utifrån en egen studie av ungdomars arbete med bl a video på ett mycket intressant sätt lyckats skildra estetisk produktion i dess relation till vardagslivet, och med fokus på könsskillnader.[133] Hon betonar att estetisk praxis inte är något som enbart gäller de autonoma konstarternas institutionaliserade former, utan sträcker sig in i vardagens kommunikation och socialisation.[134]

Å andra sidan understryker hon samtidigt att det estetiska skapandet är och måste vara ett självändamål, även om det därjämte kan leda till diverse olika och i sig också viktiga sekundära läroprocesser.[135]

---

[133] Wolff (1990) tar också upp spännande könsaspekter på estetik i det moderna, dock inte direkt ungdomsrelaterat.

[134] Här bryter hon klart mot traditionell autonomiestetik, även i den på andra sätt intressanta form den fått hos Adorno (1973) och Marcuse (1977/1980).

[135] En liknande kritik av aktuella tendenser att instrumentalisera kulturell praxis för andra syften, genom pedagogisering av rocken eller mer allmänt underordnandet av

Den kulturella dimensionens symbol- och meningsproduktion ger alltså upphov till ett särskilt estetiskt lärande, som är legitimt även utan de andra, tidigare diskuterade dimensionerna. Estetiska uttryck är verkligen just särskilda former för intersubjektiv, språklig och symbolisk kommunikation, och kan inte reduceras till vare sig objektiva mekanismer, subjektiva expressioner eller sociala relationer, hur mycket de än har med alla dessa att göra. Det intersubjektiva är också lika ”verkligt” som det objektiva eller det subjektiva, trots att det är socialt eller kulturellt producerat och därför inte har evig eller universell existens. Intersubjektivitet är inte detsamma som godtycklighet, vilket gäller både etiska normer och estetiska värden. Bägge kan mycket väl vara intersubjektivt giltiga utan att vara varken objektiva, naturliga sanningar eller subjektiva, arbiträra tyckanden.

Kulturella uttryck upprättar komplexa nätverk av relationer mellan varandra, från tecken- till genrenivån. Kulturella uttryck har rötter och källor hos andra kulturella uttryck, och de upprättar också ständigt nya referenser till varandra. Intertextuella referenser mellan såväl enskilda verk som hela genrer väver oavbrutet in ett pekande inom själva den kulturella nivån.[136]

Ett ungt rockband bygger på hela den tidigare rockhistorien, och man kan alltid spåra stilinfluenser och referenser bakåt till olika föregångare inom genren. Sådana pekanden kan också korsa genregränser, och man kan t ex även i rap och trash metal söka efter subtila anspelningar på gamla schlagers, eller mer eller mindre omedvetna och oavsiktliga inflytanden från barnvisor eller klassisk musik. Även mellan helt olika uttrycksformer vävs sådana intertextuella trådar: rocklåtarna kan peka mot litterära eller filmiska förebilder eller referenser. Till sådana mediesamspel och relationer mellan olika uttrycksformer ska jag strax återkomma.

Gränsen mellan källor och referenser är här suddig: pilarna går ofta i bägge riktningar samtidigt. Finns det en förebild så blir denna också tematiserad i det aktuella verket. Låter det unga rockbandet som Prince så hör detta också till dess musiks mening. Och även om det pekar mot

---

ungdomskulturella verksamheter under ekonomiska, politiska, sociala eller terapeutiska mål, finns i Fornäs m fl (1988) och Fornäs (1989).

[136] Det är Kristeva som i en text från 1969 (återgiven som ”Word, dialogue, and novel” i Kristeva 1980 s 64ff) utifrån Bachtins dialogicitetsresonemang utvecklat intertextualitetsbegreppet. Det används numera synnerligen flitigt inom såväl estetiska vetenskaper som medie- och populärkulturforskning (se t ex Fiske 1989b).

Prince genom elaka ironier har det på något sätt påverkats av honom, om än kanske negativt. Arkeologi och teleologi samspelar.

Liksom det finns kulturella diskurser om den objektiva, den subjektiva och den sociala dimensionen, kan kulturen själv tematiseras. En sådan kulturens självreflektion benämns estetik. Ordet kommer från grekiskans term för det sinnesförnimmande som ligger till grund för kulturella verksamheter. Det har använts för läran om förnimmelserna men från 1700-talet allt oftare åsyftat läran om det sköna i natur och konst.[137] Man sysslar med estetik när man teoretiskt eller i vardagspraxis förhåller sig till estetiska uttryck och reflekterar över konst och vardagskultur, i diskurser om symboluttrycks form, begriplighet och skönhet. Estetiska är sådana kulturella verksamheter som sätter det kulturella i fokus: konstarterna i konstnärlig verksamhet likaväl som vardagslivets populärkulturreception och amatörproduktion. När man frågar efter estetiken i en estetisk företeelse (hos en författare eller i ett rockband) vill man veta vilka kulturella formmönster och kriterier som där råder, det vill säga vilken implicit estetik eller lära om kulturell välformning som där impliceras. Det estetiska är estetikens ämne, skulle man kunna säga. Estetik är kultur reflekterad på sina egna villkor, medan t ex kultursociologin reflekterar över symboluttryckens relation till sociala förhållanden.

Estetik handlar därför bara till en del om smak och status eller om regler, värden och normer för kulturella uttryck. Liksom den sociala dimensionens reflektion – etiken – inte kan reduceras till enbart normativt reglerande moral, har också estetiken fler sidor. Trots att diskussionen om kvalitet och värdehierarkier traditionellt dominerat estetiken, finns där också plats för andra aspekter på kulturella uttrycks allmänna formlära.

Den kulturella dimensionens interna bedömningskriterier handlar om smak och estetiska värdeomdömen, om det individer och grupper anser vara meningsfullt, begripligt, välgjort, vackert eller fascinerande. Hos Habermas intar det estetiska fältet en osäker position. Ibland antyds det som den självständiga dimension det har rätt att vara, men ibland tenderar det att inordnas under den subjektiva dimensionen.[138]

---

[137] Jfr t ex Hegel (1842/1970 vol I s 13), Hellquist (1922/1989 s 190), Brunius (1961 s 13), Drotner (1991b s 117ff), Pålshaugen (1991 s 14ff).

[138] I Habermas (1981 vol 1 s 45; engelska utgåvan s 23) finns en särskild plats för symboliska uttrycks välformning, men när han på s 448 (resp s 334) diskuterar aspekter av handlingsrationalitet är konstverk och estetisk kritik istället hopsatta med

Men estetisk praxis kan inte reduceras till något rättframt uttryck för individernas inre, till en subjektiv expressivitet. En så renodlat romantisk konst- och kultursyn går knappast att försvara idag. Också de mest personligt expressiva estetiska uttrycken ingår i intersubjektiva symboliska ordningar. Även om estetiska verk alltid också på olika sätt pekar mot subjektivitetens dimension kan estetik därför inte reduceras till kriterier om autenticitet.

En bättre lösning är att inordna estetiken tillsammans med språk i en separat kulturell dimension, där kriterier om begriplighet, formfulländning och skönhet är relevanta. Sådana kriterier är intersubjektiva men bara till en liten del universaliserbara. De baseras på individers och gruppers kommunikativa interaktion och utgör omdömen om just de symboliska uttryck som där produceras. Eftersom all symbolisk kommunikation är en öppen och principiellt oavslutbar process delar olika individer alltid bara delvis sätt att tolka mening ur texter och symboluttryck. Kommunikation gör något gemensamt för flera, men inte nödvändigtvis för alla, och inte ens moderna massmedier kan undgå att skapa nya skillnader mellan olika subkulturer och smakgrupperingar, som tidigare nämnts. Estetiska kriterier är därför till stor del olösligt förankrade i individers och gruppers konkreta livserfarenheter och delas endast i vissa mycket generella avseenden av alla människor. Konsensus om skönhet, genre- och stilriktighet kan uppnås i bestämda tolkningsgemenskaper men de omfattar bara undantagsvis hela mänskligheten, och en sådan universalisering behöver heller inte vara något principiellt eftersträvansvärt mål. Estetiska omdömen kan diskuteras och underbyggas med mer eller mindre välgrundade argument, vilket möjliggör en estetisk rationalitet. Men även om man därmed kan uppnå konsensus om att vissa verk eller uttryck är välformade inom sin bestämda genre behöver därmed inte alla uppskatta dem. En reflek-

---

terapeutisk kritik. Samma skillnad finns i Habermas (1990) mellan s 147 och s 172. Jfr Israel (1992 s 77f) och not 76 ovan, där det också framgår att Habermas skiljer estetik från begriplighet och bl a hävdar att man kan uppnå universell konsensus om utsagors välformning eller begriplighet men inte om estetisk skönhet. Hos Thompson (1981), Bernstein (1985; särskilt Albrecht Wellmer s 35ff, Martin Jay s 125ff och Habermas' svar s 199ff), Honneth & Joas (1986; Martin Seel s 53ff och svaret på s 341ff) samt Honneth m fl (1989; Karl-Otto Apel s 15ff, Johann P Arnason s 66ff, Martin Jay s 171ff och Charles Taylor s 601ff) finns synpunkter om Habermas och estetiken. Habermas (1988) ger en del nya tankar. Seel (1985) söker på samma grund utveckla en teori om estetisk rationalitet (se särskilt s 32ff, 127 och 197f).

terande hårdrockare kan kanske t ex bli övertygad om att Public Enemy gör utmärkt hiphop-musik, men det tvingar henne inte att gilla den.

Något liknande kan sägas om begriplighet: verk eller utsagor kan bedömas som mer eller mindre logiskt-grammatiskt välformade och förståeliga enligt olika formella kriterier men det finns ändå alltid en mångfald av sådana kriteriekomplex att välja mellan, av vilka endast vissa högst abstrakta delar är universella. Också en sats som till en början och utifrån vardagsspråkliga konventioner tycks ytterst svårbegriplig kan i en viss genrekontext (t ex inom experimentell poesi eller filosofisk teori) visa sig fånga nya och högst komplicerade sammanhang och göra dem begripliga. Olika vetenskapliga discipliner och traditioner har skilda kriterier, detsamma gäller för olika konstarter och konstnärliga genrer och strömningar och i vardagslivet för olika arenor och grupper. En estetisk diskurs kan upprätta kommunikation mellan sådana sfärer och upparbeta kommunikativt rationella argument för olika värdeomdömen, som därmed blir förståeliga för i princip alla, utan att de därför behöver delas universellt.

Frågor om estetisk kvalitet och smak är olösligt förknippade med vårt samhälles statushierarkier, särskilt när de knyts samman med den traditionella sociokulturella klyfta mellan högt och lågt, mellan ”finkultur” och ”skräpkultur”, som diskuterades ovan i samband med populärkulturbegreppet. Pierre Bourdieu har träffande skildrat dominerande klassers klassiska uppfattning av den egna, klassbetingade smaken som självklar, naturlig och universellt normerande.[139] Innehavet av s k ”kulturellt kapital” – bildning, distingerad habitus och smak – fordrar att just dessa kunskaper, vanor och smakmönster uppfattas som allmängiltigt upphöjda och goda. Detta legitimeras genom återkommande estetiska teorier som på motsvarande sätt naturaliserar, universaliserar och därmed mystifierar smakfrågor genom att söka objektivt giltiga argument för en fix klyfta mellan högt och lågt, mellan elitens utsökta och massans populärkulturella smak.[140]

Sådana teorier dyker upp i en mängd olika varianter, ibland när man minst väntar dem, hos författare som ifrågasätter dikotomin i dess mest konventionella tappningar. Estetiken har länge genomsyrats av

---

[139] Bourdieu (1979/1984 och 1986). Svenska introduktioner och tillämpningar med relevans för ungdomskulturfrågor finns bl a i Broady (1986, 1988 och 1991), Palme (1990) samt Roe (1987, 1989 och 1990). Jfr även Gans (1974) och Lewis (1978) om smakkulturer.

[140] Jfr vidare Boëthius (1990 och 1991).

försök att basera en universell estetisk värdeskala på bestämda formella kriterier, antingen syftande till avrundning, harmoni och balans eller till överskridande, transcendens och innovation. Den gamla polariteten mellan klassiskt-apolliniskt och romantiskt-dionysiskt kan lätt urskiljas även i nutida resonemang. Och ständigt upprättas med sådana värdehierarkier nya varianter av dikotomier mellan bra och dåligt som med små variationer återskapar den gamla masskultursynen. Detta kan skönjas i Jean Baudrillards tankar om simulationen, massan och det socialas implosion i medierna, som reproducerar gamla idéer om mediekulturens platthet och manipulativa makt och dess publiks passivitet och homogenitet, även om denna passivitet här istället paradoxalt tolkas som ett medvetet och aktivt motstånd mot manipulationen.[141] Lika fixerad vid kulturklyftan är gång på gång Roland Barthes. När han (1970/1975) kontrasterar ”läsbara” eller slutna mot ”skrivbara” eller öppna texter, eller (1973/1975) utmejslar begreppen plaisir och jouissance, reproduceras visserligen inte direkt den konventionella dikotomin mellan populärkultur och modernistiskt avantgarde, men de värderande universalanspråken tenderar ändå hela tiden åt just detta håll, vilket blir tydligt hos dem som återanvänt dessa begrepp.[142] När exempelvis John Fiske försöker använda och vidareutveckla bägge dikotomierna i sitt omvända försvar för populärkulturen ser han visserligen ut att vilja bryta med konventionens hierarkier men sitter fast i precis samma normativa och naturaliserande hierarkitänkande. Att påstå att populärkulturens produkter, texter eller processer till skillnad från elitkulturens är öppna, jouissance-fyllda etc är en lika endimensionell hierarkisering som den omvända. En större kännedom om genrer och receptionsformer avslöjar snabbt att ingen sådan värderande hierarki – om den alls låter sig försvaras och göras analytiskt användbar – utifrån innehållsliga eller formella kriterier entydigt kan klassificera och särskilja en hög och en låg sfär.

Om man alls kan skilja mellan öppna och slutna texter, eller mellan jouissance och plaisir, kan man aldrig med någon säkerhet använda sådana dikotomier som kriterium för eller mot populärkulturen som helhet (jfr Boëthius 1991). Estetiska värden är såsom kulturella genuint

---

[141] Baudrillard (1985/1987 och 1988 s 207ff). Den senare finns även på svenska i Löfgren & Molander (1986 s 327ff).

[142] Fiske (1989a s 103ff resp 50f och 1989b s 115ff resp 62f). Två omvända exempel (på finkulturell konventionalism) är Bengt Lundberg (1989) och Hélène Cixous, jfr not 13 ovan.

intersubjektiva: de bestäms i en offentlig diskussion och handlar om relationer mellan texter och subjekt som alltid är situerade i bestämda kontexter. Sådana värden kan därför bara fungera inom bestämda genrer eller delkulturer där övergripande kriterier gäller.[143]

Också när det gäller definitionen av termer som stil och mode smyger sig lätt normativa hierarkiseringar in (jfr Ganetz 1992). Stil kan på modets område ses som individualiserade utformningar inom en genre som omfattar kläder, smink, frisyrer och andra utseenderelaterade stilparametrar, som de individuella eller kollektiva mönster som hanterar genrens råmaterial enligt vissa särskilda smakkriterier. Men ibland får mode beteckna hela denna genre, ibland säger man däremot att modet föreskriver olika saker eller att någon har eller saknar stil. Då upprättas en normativ diskurs med ett sken av objektivitet. Kulturindustrins organisation och klassamhällets statushierarkier kan mycket riktigt i vissa perioder upprätthålla dominerande smak- eller modediktat, men typiskt för senmoderniteten är en växande pluralisering och fragmentarisering även på modets område. Och även om vissa individer och grupper kan odla sin stil mer medvetet, avsiktligt, reflexivt eller konsekvent än andra och därigenom framstå som större ”stilister”, betyder det inte att någon i egentlig mening skulle sakna stil. Om en stil är mer genomtänkt och konsekvent uppstår kanske tydligare homologier mellan dess element och en upplevelse av genomestetisering av personens eller gruppens identitet, men även omedvetna och ickefokuserade modestilar är just stilar. Stilarnas grad av kollektivitet kan också variera, från helt personliga över mikro- och subkulturella till sådana som kan sägas ligga inom dominerande kulturmönsters normalitetsramar. Smak och modenormer bör alltså skiljas från stil och mode (som genre).

Normativiteten kan lätt smyga sig in också i de kultursociologiska resonemang som var avsedda att avslöja den. Man kan ifrågasätta om inte Bourdieus egna resonemang om kulturellt kapital, smak och distinktioner i själva verket mot sin vilja reproducerar de naturaliserade hierarkier som de avser att dekonstruera. Man kan observera med vilken lätthet Gripsrud (1989) kan vända dessa teorier till ett försvar för

[143] I nordisk medieforskning har Jostein Gripsrud (1989 och 1990) velat återupprätta expertbestämda genreöverskridande värdehierarkier medan Kim Schrøder (1988 och 1989) försvarat den enskildes individuella upplevelsebehov som enda möjliga kvalitetskriterium. Janet Wolff (1983) och Bo Reimer (1990) resonerar om estetiska värdens förhållande till modernitet.

finkulturens inneboende överlägsenhet, för hur kan man annars tolka teorins övertagande av elitens perspektiv på populärkulturen och arbetarklassen som nära nog smak-lös? Ett annat exempel är hur Trondman (1990) i sin studie över rocksmaken uppvisar en större egen repertoar av konventionella smakklichéer än nästan någon annan vetenskaplig rockstudie. Först kritiseras med rätta försöken att upprätta en god rocksmak med en selektiv tradition, men i nästa stund övertas och legitimeras precis en dominerande rockmytologis ursprungs- och autenticitetsideologi med en egen kanon av rättrogna proletära och rebelliska artister i en rät linje från Elvis till Springsteen (s 83).

Kritiken av absoluta och universella smakhierarkier har som redan nämnts implicit vuxit fram även i populärkulturens vardag, genom senmoderna processer av kulturell friställning, individualisering och reflexivitet (Ziehe 1989). Det finns många som idag talar om en fragmentering av livsstilar och smakmönster och en uppluckring av dominerande normaliteter, även om få empiriska studier gjorts (jfr Reimer 1992). Uppfattningen av den egna smaken som universell och naturlig är ett ”misskännande” som i vissa skikt och epoker kan delas av många, men som åtminstone delvis motverkas av en ökande reflexivitet. Det är knappast idag så att rocksmak ses som ren och universell; tvärtom finns en utbredd beredskap att förknippa olika genrer med sociala statuspositioner. Liknande klass- och könsmönster som Trondman ”avslöjar” kan man ofta få framställd i populära ungdomsmusiktidningar som *Okej*, eller i samtal med ungdomar själva.[144] Endast smala skikt av den bildade eliten förblir kanske idag blinda för smakens sociokulturella förankring och relativitet.

Istället för att återskapa de klara hierarkier som nu håller på att raseras, skulle ungdomskulturella studier kunna försöka att undgå den normerande fällan och acceptera att smakfrågor är intersubjektiva och partikulära konstruktioner. Så öppnas möjligheten att utforska de olika smakhierarkier som fortsatt är verksamma inom genrer, delkulturer och institutioner, och som ofta kolliderar våldsamt med varandra i tolkningskonflikter mellan skilda kulturella gemenskaper eller symboliskt formade kulturella identiteter. Kanske kan forskningen på så vis ingå i de samhälleliga rörelser som nu tycks möjliga och som kan byg-

[144] Jfr Bourdieu-kritiken hos de Certeau (1974/1988 s 50ff). Trondman (1990 s 73 och 82) hävdar att misskännandets princip är giltig på den svenska rocksmakens fält, eftersom de flesta ungdomar påstås se smakfrågor som orelaterade till klass och socialisationsmönster. Det är detta jag betvivlar.

ga egna smakpositioner på skillnader gentemot de Andra men utan att behöva förvägra dem existensberättigande.[145]

Så kan man för bägge de intersubjektivt delade dimensionerna finna diskurser och kriterier som bara till en del har med normer och regler att göra. Etik och estetik omfattar mer än moral respektive smakfrågor. I bägge finns en liten del universaliserbara regler för interetnisk konfliktlösning respektive för allmän kvalitetsbedömning, men bägge rymmer också stora, med nödvändighet partikulära områden när det gäller att bedöma goda relationer och normer respektive njutbara verk och genrer. Möjligheten att acceptera och leva med istället för att förkasta den Andre gäller också bägge: vi kan kanske i en senmodern värld ta hjälp av individualisering och reflexivitet för att i liv såväl som i teori utveckla en förmåga att uthärda skillnader utan att regressivt längta åter till fasta, endimensionella hierarkier.

Kulturens vikt

Jag har nu nästan nått målet. Horisonten är nu granskad varvet runt, även om det har gått i en virvlande hastighet som inte tillåtit några utförligare exemplifieringar eller djupdykningar. Jag har gått igenom områden som ungdomskultur, populärkultur och mediekultur, rört mig från symboliska kommunikationsformers element till större strukturer, resonerat runt stilar och genrer och till sist svept runt över de objektiva, subjektiva, sociala och estetiska väderstreck som kulturfenomen pekar ut mot. Stilskapande är en kommunikativ praxis som bygger på en mångfald av symbolspråk med tre aspekter: materialitet, formrelationer och mening. Kulturfenomenens pekande i olika dimensioner gäller både deras processer, deras källor, deras intentioner och de kriterier vi använder när vi bedömer dem. Stilskapandet har tre led: det drivs fram av olika motiv och källor, det sker i en bestämd produktionsprocess, och det resulterar i kulturella texter som kan användas och läsas på olika sätt. Alla leden kan analyseras längs var och en av de olika dimensioner jag nyss gått igenom. Stilskapandet utövas vidare på olika arenor: hem, affärer, skola, arbete, offentlighet etc. Det rör olika element inom olika centrala parametrar som utseende och ting, uppträdande och

[145] Jfr Kristeva (1988/1991) om den moderna möjligheten och etiska förpliktelsen att acceptera främlingarna (de Andra) runtomkring oss likaväl som vi måste lära oss att tolerera det främmande (det omedvetna Andra) i oss själva.

rörelser, musik och verbalt språk. Stilskapandet organiseras slutligen också i olika sociala former: individuellt, i familjer, kamratgrupper och andra mikrokulturer samt i sub- eller delkulturella gemenskaper.

Följande figur försöker summera de närmast föregående fyra avsnittens resonemang om olika nivåer, svarande mot de olika ”världar” vi samtidigt bebor. På varje nivå kan kulturella fenomen (symboliska uttryck, diskurser, texter eller andra former av kommunikativ praxis) ha skilda principiella funktioner och bedömas enligt olika huvudkriterier som det finns skäl att hålla isär.[146]

Nivå	Värld	Funktion	Kriterium
Objektiverad effektivitet	System	Värdeförmering + maktutövning	Instrumentell
Objektiv	Yttre natur	Framställning av kunskaper	Kognitiv sanning
Social	Samhälle	Etablering av relationer	Normativ riktighet
Kulturell	Språk	Skapande av symboluttryck	Estetisk välformning
Subjektiv	Inre natur	Uttryck för upplevelser	Expressiv autenticitet

De olika nivåerna eller aspekterna svarar mot olika världar som människor möter och lever i. Den yttre, objektiva nivån rör dels sådana systemberoende institutioner som ur livsvärldens perspektiv upplevs som objektiverade, dels den yttre naturen. På en inre nivå finns individernas subjektivitet. Däremellan finns en delad, intersubjektiv nivå med två huvudlager: de sociala relationer och normer som bildar samhälleliga mönster samt de kulturella processer och artefakter som formar språk och symboluttryck av olika slag.

I relation till varje nivå har kulturella fenomen skilda funktioner. För ekonomiska och politiska institutioner ska de ge vinst och utöva påverkan, och där bedöms de efter den instrumentella rationalitetens effektivitetskriterier. I förhållande till naturen framställer de sakförhållanden och bedöms efter sin sanningshalt. På den sociala nivån bearbetar, etablerar och stadfäster de normer och relationer och kan vara mer eller mindre rättfärdiga. Deras funktion på den kulturella nivån själv är just att skapa symboluttryck, texter eller rentav konstverk som är förståeliga, estetiskt sköna eller välformade. Gentemot den sub-

[146] De olika nivåerna har en djup förankring i sociologin som tydligt kan skönjas hos Habermas. Figuren här är en bearbetning av Habermas (1990 s 147). Nivåerna användes bl a i Fornäs m fl (1988) samt Fornäs (1990c och 1991) för att diskutera aspekter av läroprocesser, modernisering respektive könsidentitet.

jektiva nivån uttrycker de och ger möjligheter till upplevelser, och där råder kriterier för sannfärdighet eller autenticitet.

Går det nu att besvara den inledande frågan om kulturens allmänna och eventuellt allt mer centrala roll? Är stil och estetik särskilt viktigt för ungdomar och i senmoderniteten, så som bland annat Fornäs (1987) och Drotner (1991b) förutsätter? Vad beror det i så fall på? Det är svårt att veta vad frågan egentligen betyder. Om man ska kunna bestämma om kulturens betydelse ökat måste man ha någon sorts måttstock. Men hur mäter man något så vagt som kulturens vikt i ett samhälle och en epok? Statistik om musiklyssning, teaterbesök eller bokläsning ger några indicier, liksom en tolkande läsning av olika diskurser om ungdom och vardagsliv av idag.[147] Utifrån tillgänglig litteratur framträder följande hypoteser, som tillsammans kan underbygga talet om kulturens ökande roll:

1. Ungdomar är i relativt hög grad kulturaktiva – de använder sig mer än andra grupper av många medier och kulturutbud (konserter, teater, bibliotek etc), och de är också flitiga producenter av kulturella uttryck (musik, dans, video, skrivande etc). De omger sig ofta med en stor mångfald av medier och uttrycker sig i flera olika kulturella former. Något av det drivs fram av och i skolan, annat i hemmen, men mycket sker i jämnåriga kamratgrupper.

2. Ungdomar är ovanligt stilmedvetna, intresserade av och uppmärksamma på kroppens estetik och delkulturella stilar. De odlar ofta medvetet utseenden i frisyrer, smink, kläder och olika attribut, och har en uppdriven förmåga att se och tyda sådana stildrag hos andra.

3. Ungdomar, särskilt inom de rörliga mellanskikten, är ofta pionjärer för nya medier och uttrycksformer. Video, walkman, CD och datorspel utprovades tidigt av tonåringar, även om vuxna i vissa fall senare kommit att ”växa ifatt” dem.

4. Allas, och särskilt ungdomars kulturella aktivitet och reflexivitet är därtill under de senaste decennierna växande på de flesta områden. Det gäller även bokläsning, men främst sådant som sker i offentlighe-

---

[147] Se t ex Feilitzen m fl (1989), Drotner (1991a s 147ff och 1991b s 20-31), Holmqvist (1990) och Czaplicka (1992). De följande resonemangen bygger bl a på dessa. Av bl a utrymmesskäl avstår jag från att redovisa konkreta data eller exempel, utan hänvisar istället till nämnda verk. Här finns behov av vidare forskning och sammanställning av befintligt material, särskilt för att urskilja diakrona utvecklingstendenser. McClelland (1961/1967) är ett tidigt försök att kvantitativt mäta kulturell utveckling, som fått svenska efterföljare i masskommunikationsforskningens s k kulturindikator-studier, jfr t ex Rosengren (1988).

ten utanför hemmet och/eller sådant som har att göra med nya medier och uttrycksformer. TV har således relativt mindre och sjunkande betydelse för unga. Såväl i bestämda subkulturer som i vanligt vardagsliv ägnar unga killar också stilen allt större uppmärksamhet, och båda könen har idag en högt uppdriven känsla för kroppsliga och modemässiga stiltecken. Denna stilproduktion och stilkänsla är i ökande utsträckning självmedveten och formulerbar med hjälp av ord eller andra reflexiva symboler. Det finns en växande mångfald av ungdomliga stilar med allt mer subtil differentiering och självmedvetenhet.

Sammantaget kan detta peka mot en generell estetisering av senmodern ungdomsvardag, där kulturell stilproduktion blivit mer central och mer uppmärksammad, vilket kan vara uttryck för att den kulturella dimensionen fått större betydelse i vår tid. Talet om senmodern estetisering kan i och för sig innehålla en blindhet för de annorlunda former kulturell aktivitet tidigare tog sig, men bara det faktum att kulturaspekter idag är så ofta diskuterade säger i varje fall något om tidsandan. Jag vågar inte dra några slutsatser om mycket långa historiska perspektiv, eftersom kulturella uttryck kan ha haft mycket stor betydelse i vissa samhällen och skikt även flera århundraden tillbaka. Men jämfört med de hundra åren före 1950- och 60-talen tycks i varje fall deras betydelse ha ökat, och sedan dess verkar denna betydelse närmast kontinuerligt att ha vuxit.

Vad kan då orsakerna vara till en sådan estetisering av det senmoderna ungdomslivet?[148] Det moderna samhället låter de två stora systemen marknad och stat växa, och de har en olycklig tendens att kolonisera livsvärlden. Inte minst i de pedagogiska institutioner som inramar ungdomars liv kan systemkraven skapa problem. Skolans och det framtida yrkeslivets krav på kontroll, anpassning och målrationellt handlande kan särskilt för unga och särskilt i senmoderniteten skapa kompensatoriska behov av flykt och frihet. Det gäller särskilt i de fall då kraven bryts mot bristande faktiska resurser att förverkliga dem. Här erbjuder estetiska uttrycksformer en välkommen frizon av lek och självbestämmande.

Men kultur kräver mertid vid sidan om det som behövs för de primära livsbehoven. Det gällde i historiens högkulturer och det utgör en ram idag. Välfärd ger tid och materiella resurser för kulturskapande och

[148] För vidare resonemang om orsaker till estetiseringen av ungdomsliv och senmodernitet, se Ziehe (1982/1986 och 1989), Fornäs (1987), Fornäs m fl (1988 och 1990), Drotner (1991a s 147ff samt 1991b s 53, 77ff och 114ff).

reception, när livets nödtorft är avklarad. Först när magen är mättad (för i princip hela samhället eller åtminstone för ett tillräckligt stort skikt) kan det bli tillräckligt med utrymme över för att utveckla en större kulturell sektor och breda estetiska intressen. En växande välfärd har gjort det möjligt för fler människor att ägna större energi åt ”postmateriella” behov när de materiella primärbehoven är avklarade.[149] Inte minst har ungdomar fått mer pengar och fritid att röra sig med, vilket givit utrymme för kulturindustrins ungdomsinriktade utbud och mer av egen kulturell amatör- eller vardagskreativitet.

Tid över kan betyda marginalisering och brist på produktiva funktioner. Också funktionslöshet kan ge tid över, i den mån man ändå kan överleva fysiskt på deltidsinkomster eller bidrag från föräldrar eller stat. Ungdomar ges få produktiva uppgifter annat än den egna kunskapsutvecklingen, och då kan estetiska uppgifter fylla ett tomrum. Hotas vissa grupper dessutom av ungdomsarbetslöshet eller andra former av direkt marginalisering kan behov av skapande och social identitet riktas ut mot det kulturella fältet. Det vore paradoxalt att hävda att både välfärd och utarmning ökar kulturbehovet, men en viss social marginalisering kan inom välfärdens ramar ge detta resultat, så länge den inte slår över i isolering eller armod. Själva ungdomsfasen innebär i viss mån ett sådant funktionsunderskott som särskilt i vår tid kan öka behovet av att avsätta sinnliga spår av sig själv genom olika former av stilproduktion. Samhället skiljer ut unga som en särskild kategori i politik, lagstiftning, skola, arbetsliv och offentlighet, ofta placerad i en ”ännu-inte-vuxen”-status fylld av väntan och tröttsamma transportsträckor. Därmed för det också samman jämnåriggrupper och skapar förutsättningar för att de ska fylla sin tillvaro med andra och mer konstruktiva verksamheter och självidentifikationer än de progressions- och vuxenorienterade. Då är kulturella verksamheter lämpliga, eftersom de också har en marginell samhällelig placering utan att för den skull vara illegitima.

En resurs som det moderna samhället utvecklat intensivt är medier och kulturella verktyg av alla slag (kulturindustrins hård- och mjukvara, från instrument till datorer och från sprayburkar till CD-skivor). Medieexplosionen i det ”postindustriella” ”informationssamhället” ger större kulturella resurser inte minst åt de unga som är snabba med att ta till sig dessa nya redskap.

---

[149] Begreppet kommer från Ronald Inglehart (1977), jfr även Boëthius (1992).

Medialiseringen kan ibland förstärka den systemintervention som begreppet ”kulturell expropriation” antyder, men den kan också hjälpa till att utfylla den tomhet som det moderna samhällets urholkning av traditionella värden förorsakar. Den kulturella friställningen skapar allmänt en brist på given mening som kan motverkas på flera olika sätt, men alla tar de hjälp av kulturella uttryck. Mening förutsätter symboler och ett mer aktivt meningssökande innebär därför också alltid en intensivare kulturell produktion. Särskilt de potentierande grupper som söker intensitet genom en fri lek med tecken och stilar utgör givetvis ett avantgarde i det kulturellas expansion. Där blir kulturaktiviteter i sig ett sätt att förhöja och intensifiera livskänslan och fly från vardagens tomhet och grå tristess. Men även de som skapar livsmening genom att subjektiverande söka närhet och intimitet eller genom att ontologiserande söka fasta värden i rekonstruerade historiska traditioner bidrar med eller mot sin egen vilja till denna växande estetisering och reflexivitet, genom att endast omvägen över kulturella uttryck och symboler alls gör det möjligt att närma sig det inre eller yttre rummets bottnar. Modernitetens nya meningssökande får ökad vikt i dess sena fas och blir särskilt akut bland de unga som står mitt uppe i en intensiv period av identitetsarbete där livets mening alltid har satts ifråga. Det är med kulturella verktyg som man har att bearbeta de önskningar och förväntningar som skapas av traditionernas avnaturalisering och mediernas lockande löften.

Det senmoderna samhället ökar generellt intensiteten i identitetsarbetet för alla åldrar, inte minst för unga. Behoven och möjligheterna att formulera och definiera sin personliga och sociala identitet växer, och det är genom kulturella diskurser som förhandlingar om relationer och positioner förs. Det finns skäl att tro att ungdomar på grund av sin relativa fysiska, psykiska och sociokulturella flexibilitet också har särskilt stora resurser till att skapa kulturella uttryck som medel för subjektiva och sociala identifikationer. Adolescensen ger många tillfällen till självreflektion i kulturella termer, och med de resurser som medier och kulturindustri idag erbjuder växer fältet för sådan självspegling och subjektsproduktion.

Sammanfattningsvis kombineras frihetsbehov från systemkrav, funktionsbehov på grund av segmentering och marginalisering samt meningsbehov på grund av kulturell friställning med materiella välfärdsresurser, medialisering och identitetsarbetets speglingsförmågor

till att ge kulturella uttryck större betydelse såväl bland unga som i senmoderniteten.

Samspelet mellan uttrycksformer

Hur är det då med den andra inledningsfrågan, den om relationen mellan olika uttrycksformer? Liksom frågan om det kulturellas roll öppnar denna fråga ett enormt område som skulle kräva flera digra avhandlingar för att ens preliminärt utredas. Men med hjälp av de kulturdimensioner jag här upparbetat ska jag i varje fall, och utan anspråk på fullständighet, ta upp några särskilt intressanta frågor som samspelet och interferensen mellan uttrycksformer i senmodern ungdomskultur reser. Allmänna aspekter har behandlats i främst den fenomenologiska filosofihistorien, vissa delaspekter har tagits upp i enskilda studier av enstaka heterogena kulturformer eller av speciella aspekter på området.[150] Jag ska här göra ett brett, fragmentariskt svep och efter några allmänna begreppsresonemang ta upp ord, bild och musik i ungefär den ordningen, samtidigt som ett spektrum av olika teoretiska frågor kommer att beröras.

Terminologin är som vanligt aningen kaotisk. Det förekommer ibland våldsamma glidningar mellan ord som uttrycksform, uttrycksmedel, konstart, medium och genre. Exempelvis händer det att musik betecknas som antingen det ena eller det andra. Jag ser medier som kommunikationsteknologier som går utöver människans naturliga uttrycksmöjligheter och alltså innefattar konstgjorda apparater som möjliggör kommunikation över större avstånd i tid och/eller rum än vad det enkla samspelet mellan kropp och natur tillåter. Konstarter är förknippade med en institutionaliserad och professionaliserad specialistutövning av olika estetiska uttryck. Genrer har jag redan diskuterat utförligt som grupperande mönster i kulturella uttryck. Man kan t ex tala om radioteater, romaner eller rock som (relativt stora) genrer, och även om de oftast begränsas till en enda uttrycksform och ett medium, kan de ibland innefatta flera (som när deckare kan finnas såväl inom pärmar

[150] Så resonerar Hegel (1842/1970) om konstarternas inbördes hierarkier, Jakobson (1971/1977) om verbalspråkets förhållande till andra uttrycksformer, Björnberg (1991) om förhållandet mellan musik och bild i musikvideon, Weibull (1991) om förändringstendenser i mediesystemet och Drotner (1991b) om könsaspekter av förhållandet mellan uttrycksformer i allmänhet.

som på filmduken eller i TV-rutan). Uttrycksmedel är liksom genrer ett tänjbart uttryck för olika verktyg och redskap för kulturell produktion, med tonvikt på en mikronivån. Visst kan vi kalla böcker eller musik för uttrycksmedel, men det är vanligare att säga att enskilda stilmässiga eller musikaliska parametrar är det, eller rentav använda termen för bestämda stildrag. Så kan hiphopare använda graffiti som uttrycksmedel och därtill graffitins uttrycksmedel (tags-signaturer, maskerad rebus- eller chifferartad textning etc) i sin egen subkulturella stil.[151]

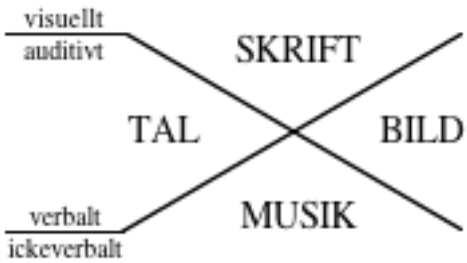
Med dessa avgränsningar blir endast termen uttrycksform kvar för att beteckna just precis de huvudsakliga mänskliga kommunikationssätten: ord, bild, musik etc. Man skulle kunna välja att tala om ord, bilder och toner som byggstenar inom konstarterna litteratur, (bild-)konst och musik. Det skulle ge en viss systematik och undgå inkonsekvensen i att ord och bild men inte musik går att sätta såväl i singular som plural. Men det är inte oproblematiskt att använda termen toner för elementen i (särskilt vår tids) musik, och att ersätta den med t ex ljud skulle göra skiljelinjen mot ord oklar. Dessutom är mitt syfte inte i första hand att diskutera de specialiserade konstarterna, utan snarare att diskutera uttrycksformer i vardagslivet och populärkulturen. Där tycks mig triaden ord-bild-musik trots allt rimlig.

Tyvärr är läget ändå inte helt klart. Vi kan kanske acceptera att uttrycksformer i denna mening ibland också är eller används som såväl genrer (genrens genererande princip är då precis en bestämd uttrycksform) som uttrycksmedel (när en hel uttrycksforms resurser används), och att medier ofta knyts till uttrycksformer (bildmedier är alltså t ex böcker, tidningar och affischer, medan radio, grammofon och bandspelare är musikmedier). Men hur ska uttrycksformerna relateras till å ena sidan konstarterna, å den andra de mänskliga sinnena? Ta exempelvis skriftspråk och talspråk: hör litteratur och samtal till samma uttrycksform (ord) eller till två skilda? Är dans och teater självständiga uttrycksformer eller varianter och kombinationer av andra? Jag väljer att inte välja mellan dessa alternativ utan generöst tillåta mig en öppenhet och vaghet på denna punkt. Uttrycksformer som överordnade mänskliga kommunikationssätt kan således indelas på lite olika sätt, mer eller mindre fint, och någon entydig klassifikation lär inte finnas. De mänskliga sinnesorganen anger en given biologisk ram, men inget

[151] Uttrycksmedel ligger därmed också nära det Barthes (1965/1966) kallar formspråk; jfr not 85 ovan. Komplikationerna multipliceras ju mer man tränger in i detta fält, och jag får här nöja mig med en mycket ytlig och preliminär inringning.

kulturfenomen är ju fritt från samhälleliga och historiska bestämningar, varför också institutionaliseringen av olika konstarter kan användas som grund för en vidare indelning av uttrycksformer i all kommunikativ praxis.

Här ska jag på traditionellt vis begränsa mig till ordets, bildens och musikens medier, där ordet delar visualiteten med bilden och oraliteten med musiken. Då och då kommer jag att förirra mig in i finare indelningar och nyanser på gränsen till medieformer eller genrer, som t ex musikvideo och dans. Men lukt, smak, känsel och eventuella andra sinnliga uttrycksformer måste jag tyvärr lämna därhän.[152] De här behandlade uttrycksformerna är inbördes relaterade på ett karakteristiskt sätt.



De teoretiska diskussioner som nu ska behandlas rör olika av de inbördes relationerna. Varje uttrycksform har behandlats för sig, men också kontrasterats mot andra. Det finns exempelvis mycket skrivet om förhållandet mellan tal och skrift (särskilt i ett historiskt perspektiv), mellan bild och musik (i film och musikvideo eller mellan TV och rock), samt mellan verbalt och icke-verbalt (i förhållande till diskursivitet och psykoanalytisk teori), medan andra möjliga relationer har diskuterats mindre.

I varje historisk epok kan man ana viktiga paralleller mellan olika uttrycksformer.[153] Exempelvis kan man i de flesta av det moderna (”borgerliga”, kapitalistiska) samhällets uttrycksformer finna sätt att skapa och representera en grundläggande åtskillnad mellan figur och

[152] Där finns också alltför lite forskning. Jfr Ruin (1991) och andra trevliga små artiklar i tidskriften *Kris* nr 43-44 (på temat aisthesis, det vill säga estetik i meningen läran om sinnesförnimmelserna) om bl a färg, lyssnande, lukt och beröring.

[153] Jfr Hauser (1951/1962), Fischer (1959/1971) och Balet & Gerhard (1973) för marxistiska analyser av uttrycksformers parallella framväxt och egenskaper.

grund, individ och (kollektivt samhällelig eller biologiskt naturlig) miljö. Den tidiga borgerliga konstens, litteraturens och musikens starka betoning av individens inre konflikter och kamp för sin existens har lett till paralleller mellan figur/grund-förhållanden inom dessa olika konstarter och uttrycksformer – mellan litterär romanform, bildkonstens centralperspektiv och funktionsharmoniskt-tonalt organiserade musikstrukturer som sonatformen. Dessa figur/grund-dikotomiers tidiga, ”självklara” former befinner sig sedan 1800-talet, men framför allt under 1900-talet, i omvandling och upplösning, men även i senmoderna ungdomskulturella uttrycksformer kvarstår parallella sätt att skilja mellan subjekt och bakgrund. Man letar ännu efter gestalter eller huvudpersoner i böcker och bilder och lyssnar fortfarande efter melodigestalter som framträder mot ”kompets” rytmiska och klangliga bakgrundsväv.[154]

Mina allmänna resonemang om estetik och symbolisk kommunikation är avsedda att kunna gälla alla uttrycksformer, och det finns en diger och spretig litteratur om imagination, fantasi och kreativitet som strävar efter sådan generalitet.[155] Men det finns mycket kvar att säga om skillnaderna mellan de olika uttrycksformerna. Det är mer regel än undantag att de samverkar i mänsklig kommunikation. Renodlandet av enskilda uttrycksformer är resultatet av en lång historisk process som t ex skilt musik, ord och dans från varandra. Utifrån Hegels estetik kunde Marx hävda att det mänskliga sinnet ”utvecklas genom förekomsten av *deras* objekt och genom *förmänskligandet* av naturen. *Utvecklingen* av de fem sinnena har varit ett verk av hela den hittillsvarande världshistorien.”[156] Det som gäller sinnesmodaliteterna gäller än mer konstarterna och uttrycksformerna. Det betyder att samverkan mellan uttrycksformer är ett normaltillstånd, oavsett om den utgår från ”förmodernt” odifferentierade kommunikationsmönster eller från senmoderna synteser och montage av redan separerade uttrycksformer.[157]

---

[154] Jfr Fornäs (1982), Tagg (1990a) och Björnberg (1991).

[155] Se t ex Drotner (1991b), Kearney (1988) eller de psykoanalytiska referenserna i not 99 ovan.

[156] Marx (1844/1978 s 207). Exempel på marxistisk estetik med denna grundval är Fischer (1959/1971), Jameson (1971), Williams (1977), Laing (1978) samt Nelson & Grossberg (1988). Jfr även Freud (1930/1983 s 45f) och *Kris* (1991 nr 43-44 s 104 och 122).

[157] Bärbara minibandspelare (walkman) möjliggör ett totalt åtskiljande mellan ögats och örats intryck, vilket liksom långt tidigare instrumentalmusikens skiljande från sång, dans och religiös rit ökat våra möjligheter att tänka och hantera dem som

Historiskt tycks en komplex blandning av gester, ljudmakeri och bildtecken ha varit en utgångspunkt. Sedan utdifferentierades rösten i ord och musik, bildtecknen i bilder och skriftspråk. Vissa gester kom att understödja talet (samtal, teater), andra musiken (instrumentspel, dans). Estetiska uttryck separerades vartefter från religiösa ritualer och politisk diskussion. Blandningar som teater, opera, film och musikvideo växte successivt fram. Dessa komplexa differentieringar och nykombinationer gör det svårt att härleda någon prioritet för endera uttrycksformen. Visst fanns det något före skriftspråken, men var då ögats bilder eller örats ljud först?

En växande och intressant litteratur berör mediernas och uttrycksformernas historia i relation till teknologi, samhällsutveckling och socialisationsmönster. I vissa sådana arbeten finns en risk för dels teknodeterminism, dels kulturpessimism.[158] Teknodeterminismen innebär att medieteknologin i sig tillskrivs alltför stor och villkorslös makt över utvecklingen. Kulturpessimismen betraktar utvecklingen som ett entydigt förfall och idealiserar tidigare förhållanden, oavsett om det är de

---

separata. Musikvideons syntes av uttrycksformer är snarare post- än predifferentierad: den förutsätter åtskillnaden, som ständigt gör sig påmind genom distanserande montage, sampling och andra tekniker.

[158] McLuhan (1962/1969 och 1964/1967), Attali (1977/1985), Ong (1982/1990), Lowe (1982), Pattison (1982), Postman (1985/1986), Goody (1986 och 1987), Svensson (1988), Peterson (1988) samt Eriksen (1989) utgår bl a från tidigare arbeten av Parry, Lord, Havelock m fl om skriftens och tryckkonstens betydelse, och flera av dem är särskilt intresserade av de elektroniska mediernas betydelse för 1900-talets kulturutveckling. Särskilt Ong, Goody, Pattison och Lowe har många för ungdomskulturforskningen intressanta uppslag. Teknodeterminismen diskuteras i not 90 ovan, den elitistiskt kulturpessimistiska masskulturkritiken i de arbeten som nämns i not 13. Där nämnda arbeten om dikotomin mellan högt och lågt och offentlighetsformernas utveckling (Burke 1978/1983, Habermas 1962/1984 m fl) belyser naturligtvis också uttrycksformernas historia. Det finns en viss (om än inte rätlinjig) likhet mellan Postmans och andras antimoderna TV-kritik, den tidige Habermas' kritik av den borgerliga offentlighetens sentida förfall och refeodalisering, och försvaret för skriften mot den av närvarometafysik anfäktade rösten hos Derrida (1967/1976 och 1967/1978; jfr även Anders Olsson 1986). Derrida har rätt i att språklig kommunikation knappast kan tänkas utan skrift i en mycket vid mening, nämligen som strukturerade (minnes-) spår och mönster. Dessutom är det svårt att veta om människor kunde tala något språk innan de ristade bildtecken. Det icke-verbala är "äldre" än det verbala, men det är oklart om ögats eller örats uttrycksformer "kom först". Det finns därför goda skäl att upphäva hierarkin mellan tal och skrift, utan att för den skull som Derrida sedan bara ställa den på huvudet. Varje uttrycksform bör studeras på dess egna villkor i stället för att reduceras till något annat, vare sig det är tal eller skrift.

för-skriftliga orala kulturerna eller den tidig-borgerliga skriftkulturen som ställs emot dagens samhälle. Dessa två varianter har för övrigt närmast motsatta implikationer. I det ena fallet blir skriftkulturen boven i dramat, och nyare tendenser till oralitet kan bejakas som frigörelse ur dess grepp. I det andra fallet står däremot skriften för den civilisation som sägs undergrävas av elektroniskt förmedlade former av ny-oralitet. Men en likhet finns i nostalgin över en förlorad era och en relativt linjär och endimensionell historiesyn.

I själva verket är det inte helt klart att man kan se någon entydig gång från örats till ögats uttrycksformer, eller från muntlig över skriftlig till bildorienterad kultur. Naturligtvis har de medier och uttrycksformer som möjliggjorts av i tur och ordning bildskriften, det fonetiska skriftspråket, det tryckta ordet och elektroniken oerhört genomgripande betydelse för hela samhället och kulturen. Men det betyder inte att varje ny epok utplånar erfarenheterna och spåren av de tidigare. Vad vi t ex upplever i senmoderniteten är inte att bilder ersätter ord utan snarare ett ökat flöde och en ökad användning av såväl ord som bilder och musik samtidigt. Medier och uttrycksformer ingår i dynamisk samverkan snarare än konkurrens. Nya innovationer gör det omöjligt att återuppleva den oskuldsfulla naiviteten dessförinnan, men det är sällan som ”äldre” uttrycksformer faktiskt konkurreras ut av nyare. Trots alla farhågor tycks exempelvis varken böcker eller bio ha dukat under för televisionen.[159] Oftare samspelar nya uttrycksformer med gamla, som när tidskrifter behandlar dataspel och musikvideor, eller när såväl video- som datorskärmar blandar ord, bilder och musik. Så uppstår ett allt mer komplext mediesamspel som i nya kontexter omsorgsfullt bevarar centrala moment ur tidigare epoker.

Skrift är därtill inte begränsat till det verbala området. Notskrift och även fonogrammens fixerade ljudspår skapar inom musiken liknande relationer som inom det verbala språket. De möjliggör liksom skrivtecknen ett mer definitivt tidsligt och rumsligt åtskiljande mellan produktion och reception, upphovsintention och textmening, och underlättar därmed reflektionen över symboler och diskurser.[160]

---

[159] Feilitzen m fl (1989) ger rikligt material om ungdomars medieanvändning. Jfr bland andra Hannerz (1990 s 23ff och 1992 s 26ff) eller Weibull (1991 s 41) om mediernas samspel och funktionella differentiering.

[160] Jfr Ricoeur (1976), Jakobson (1971/1977) och de i not 158 nämnda verken om skriftens betydelse för meningsskapandet.

I ungdomskultursammanhang har sådana här frågor berörts i samband med dels TV, video och dataspel, dels rockmusiken. Det har beklagats eller applåderats att ordet och skriften nu ersätts av bilder och musik. Men man kan alltså ifrågasätta om något sådant ersättande alls äger rum, eftersom ord och skrift ju i högsta grad lever även i dessa nyare uttrycks- och medieformer. Persondatorer har givit det skrivna ordet en enorm extra kapacitet, och förutom en t o m ökande bokläsning och diversifierad flora av tidskrifter visar textremsor eller skivhäften tydligt att skriften inte tjänat ut heller i senmodern ungdoms- och rockkultur.

Rocken har av bland andra Finnegan (1989), Berkaak & Ruud (1990) och Rehal (1990) beskrivits som en oral musikkultur, där komposition, lärande, musicerande och lyssnande i relativt liten utsträckning litar till notskrift eller skrivna ord. Eftersom dess kommunikation i hög grad också inkluderar gester och image är den rimligen både visuell och muntlig, men poängen är i varje fall att den i relativt liten utsträckning genomsyras av skriftspråkets praxis. Som Lilliestam (1988 s 211) påpekar, är dess talspråklighet – med termer lånade från Ong (1982/1990 s 13ff och 157ff) – inte primär (före skriften) utan sekundär. Dess utövare kan ju läsa, och rockkulturen bygger på och utnyttjar skriftspråklighetens resurser och gestaltningsprinciper, även om den uttalat odlar icke-skriftliga kommunikationsformer. Skivinspelningar fungerar på många sätt som en skrift (inskription), och de används som redskap för komposition, inlärning och musicerande, och som måttstock för lyssnandet även i live-konserter. Nu behöver det inte innebära att rocken berövas sin sinnlighet, för det vore fatalt att upprätta en absolut motsats mellan skrift och expressivitet. Varje inskription ger spontaniteten och närvaron nya villkor, men utplånar dem inte. Nog kan det finnas sensuell ”beröring” och utlevelse även i läsning, för att inte tala om skivlyssning.[161]

Som i så många sammanhang är det här nödvändigt att hålla isär dimensioner och tendenser som tyvärr ofta blandas samman. Medan uttrycksformer som grundas på sinnena lukt, smak och känsel, i näsa,

[161] Skivlyssnandets roll och läsupplevelsernas sinnlighet försvinner lätt bort i den något endimensionella och reduktionistiska romantiseringen av rockens oralitet hos Berkaak & Ruud (1990) eller Rehal (1990). Metoduppläggningen av Lilliestams (1988) historiska analys av olika versioner av låten ”Hound dog” leder också nästan automatiskt till att en tidig, oral folkkultur framstår som ”bättre” och rikare än senmodern pop, eftersom de sena covers av denna låt som analyseras knappast gör rättvisa åt ny rockkultur.

mun och hud, sällan diskuteras och även här lämnas åt sidan, finns omfattande teorier om förhållandet mellan de som baseras på antingen öra och mun (musik och tal) eller öga och hand (bild och skrift). En helt annan dimension rör förhållandet mellan verbalt (tal och skrift) och icke-verbalt (musik, bild och eventuellt även de andra sinnenas uttrycksformer). En i någon period kanske ökande dominans för skrift över tal kan kanske vara begränsad till enbart det verbala området och alltså inte ha något att göra med någon allmän ögats dominans över örat. En i senmodern ungdomskultur eventuellt uppträdande konflikt mellan musik och skriftspråk kan å sin sida ha många olika förklaringar. Antingen kan det röra sig om oralitetens kamp mot visualiteten eller om icke-verbalt mot verbalt språk.

Dessutom kan sådana relationer i sin tur förknippas med en rad helt åtskilda faktorer och drivkrafter. Bakom sådana strukturella och funktionella konflikter eller historiska tendenser kan antingen ligga sinnenas, mediernas och uttrycksformernas olika tekniska funktionssätt och potentialer, eller helt andra förhållanden. Det kan t ex vara en skillnad mellan olika konstarters erfarenhetsområden och samhälleliga institutionaliseringar. Dessa kan hänga samman med att systemkrav kan utsätta olika uttrycksformer för olika grad av tryck. Skriftens problematisering idag har inte bara med dess egenlogik att göra, utan kan också vara uttryck för ett ifrågasättande av statens och marknadens ensidiga krav på distanserad målrationalitet, vilken av diverse historiska skäl kanske verkat särskilt starkt där, via främst skolans och förvaltningens institutioner, där det skrivna ordets mest formaliserade praktiker traditionellt spelat huvudrollen. För samtidigt finns ju skönlitteraturen och poesin, som tycks ha lika stor andel som musiken och bildkonsten i uppbrottet från den instrumentella rationaliteten.

Sådana konflikter kan också i sin tur peka mot den tidigare diskuterade skillnaden i graden av diskursivitet, som endast delvis har med sinnesorganens eller med institutionernas beskaffenhet att göra. Förhållandet mellan diskursiva och presentativa uttrycksformer kan i sin tur löst knytas till olika psykiska nivåer via begrepp som symboliskt kontra semiotiskt eller protosymboliskt. Detta har vidare en mångtydig relation till olika uttrycksformers grad av materiella kroppslighet (hur mycket deras symbolers formrelationer och meningsaspekter har lyckats formera en symbolisk ordning som dominerar över deras materialitet), till det inbördes förhållandet mellan formrelationer och mening (hur pass utvecklat det semantiska pekandet ut från språket mot betydelse-

innehåll är i förhållande till symbolernas inbördes formrelationer), och till deras sätt att organisera tid och rum (där Lowe (1982) t ex menar att en utveckling från ”linearity” till ”multi-perspectivity” tog ett stort språng inom alla uttrycksformer i början av detta sekel). Att identifiera sådana dimensioner med varandra eller rentav bunta samman dem alla till en enda överordnad jättedikotomi vore totalt missvisande. Ingen av dem låter sig heller restlöst identifieras med sociala kategorier som kön, etnicitet eller klass. Visst är skriftkulturen särskilt högt utvecklad i det androcentriska Västerlandets övre sociala skikt. Men å andra sidan har vårt samhälle också förfinat musik och bilder, och kvinnor är här stora bokläsare medan unga män ofta sägs fly bort till elektroniska bildmedier.

Hålls dimensionerna däremot isär kan intressanta relationer och tendenser upptäckas, som framgår av de många viktiga iakttagelserna i den nämnda forskningen. Skriftspråket har genom sin höga grad av diskursivitet använts av mäktiga sociala och socialiserande institutioner i de dominerande systemens närhet, från skolor till riksdag och domstolar, vilket kan förklara motkraften och den alternativa attraktiviteten i TV-bilder och rockmusik. Men därmed är inte sagt att skriven litteratur skulle ersättas av rock eller själv inte skulle kunna vara upprorisk. Tvärtom visar Kristevas och andras textanalyser att det kan vara högst subversivt att med poetiska texter bryta upp det dominerande maktspråket och utveckla skrift till sinnlig lek. Om och när rock är radikal är det just för att den förenar rytmer och klanger inte bara med scenframträdandets visuella gestik och rockpressens, skivomslagens eller affischernas bildskapande, utan också just med den sjungna verbala text som nära nog alltid finns med. Den ordlösa tonkonst som exempelvis jazzen utprövar har inte på samma sätt brottats med förhållandet mellan ord och ton, och allt vad det konventionellt symboliserar av förnuft och känsla, själ och kropp, kultur och natur.[162] Moderniseringen har ökat den spänning mellan teknokratisk systemrationalitet och postoidipal socialisation som rocken svarar mot, med sina särskilda medel för att tematisera konflikterna mellan närhet och distans, hängivelse och reflexivitet, sinnlighet och mening.

Reflexivitet är ett begrepp som först för tankarna till visualitet: spegelbilder är ju något man ser, och visst speglar man ofta sina olika identiteter i konkreta bilder, såväl framför badrumsspegeln som i medierna. Men reflexivitet har lika mycket utrymme i andra uttrycksformer;

[162] Jfr Fornäs (1985a s 281ff) om förhållandet ord-musik i jazz och rock.

inte minst finns en stark koppling till skriftspråket som genom fixeringen på papper möjliggör en distansering till de språkliga ”bilderna” som lämpar sig särskilt väl för (kritisk) reflektion. Också örat medverkar till självspeglingen genom föräldrarnas svarande och identifierande sång och tal och genom återkastandet av den egna rösten då spädbarnet lyssnar till det egna skriket och leker med ljud.[163]

En anledning till svagheterna i många av teorierna om mediernas historia är att de mycket ofta koncentrerar sig först på det skrivna ordet och sedan de elektroniska bildmedierna. Medieforskare har haft en sorglig tendens att helt glömma bort musiken, som knappt finns nämnd i något av standardverken om medier och kommunikation. Genom ordval som ”läsare” eller ”tittare” glömmer man därigenom bort ljudets och örats kommunikativa roll, i en ”grafocentrism” som är lika stark som den ”fonocentrism” som Derrida (1967/1976 s 11f) tycker sig finna i filosofihistorien. Gemensamt för dessa bägge är en ”logocentristisk” prioritering av verbaliteten. I konventionella hierarkier mellan uttrycksformerna är ögat oftast det dominanta sinnet och litteraturen den tyngsta konstarten. Många symbol- och diskursteorier har också sitt ursprung i litteraturvetenskap eller retorik. Detta kan vara legitimt i den mån ordets uttrycksformer faktiskt också är rikt utvecklade och centralt placerade i samhället, men det erfordras under alla omständigheter en stor känslighet för varje annan uttrycksforms särart om inte sådana teorier ska bli partiska och ofullständiga.

Ordets och visualitetens dominans är extra stor i vetenskapliga diskurser som denna. Det märks också på forskares sätt att skriva. Vi ”ser på” fenomen, ”iakttar” tendenser, och ”visar” våra grafiska modeller i tryckta böcker eller på seminarierummens tavlor. Gilligan m fl (1990 s 314-329) har gentemot detta försökt utveckla en musikalisk terminologi med teman, rytmer, klanger och polyfona stämmors samspel. Det är nog svårt att undvara såväl visuella uttrycksmedel som visuella metaforer i forskning och kunskapsutveckling, men nog är det intressant att i varje fall uppmärksammas på detta och försöka mildra grafo--logocentrismen genom att ibland införa andra röstlägen.

---

[163] Jfr åter texterna i not 158 ovan, t ex Goody (1986 s 129) eller Lowe (1982 s 6f), men även Giddens (1990 s 36ff), Larsen (1991 s 75ff) och Granaas (1991 s 130). Hos Freud och Lacan förknippas jaget och självbilden ofta antingen med spegeln och egna eller andras blickar, eller med verbala ordföreställningar via den symboliska ordningen.

Musiken kan liksom bilden bidra med insikter som fördjupar analysen inte bara av kommunikation som helhet utan också av det verbala språket. De auktoriteter som jag här stött mig på: Habermas, Ricoeur och Kristeva – för att inte tala om andra omtalade teoretiker som Lacan eller Derrida – är i hög grad logocentriker och i behov av komplettering utifrån en annan uttrycksform än verbalspråket. Jag ska strax försöka ge några antydningar på denna punkt.

Uttrycksformer och medier är såväl i vuxenorienterade kontexter som för unga människor ofta förknippade med de olika sociala fält, sfärer och institutioner som ungdomar rör sig i och mellan. Så kan man säga att böcker ”hör till” skolan, TV till familjen och musikmedier till kamratgruppen. Konflikter mellan uttrycksformer eller medier hänger därför ofta också samman med sociala och kulturella motsättningar mellan sådana sfärer.[164]

En huvudskiljelinje löper mellan musikmedier och TV. I tonåren leder det psykiska och sociala sökandet efter en egen identitet till att man söker sig bort från familj och TV till gäng och musik. Introduktionen av video och kabelkanaler har inneburit en viss modifiering, men denna televisionens kulturella placering i familjekontexten är ändå svår att rubba. För ungdomar är inte TV lika central som för barn och äldre. Det har flera skäl. För det första är den fysiskt placerad i hemmets mitt, där tonåringar ofta får allt mindre lust att uppehålla sig. För det andra har den en historisk och i barndomen grundlagd association till familjeliv, som det tar tid att arbeta bort. För det tredje är television mindre användbar än bildlös musik för ungas särskilt starka behov av medier som kan kombineras med andra aktiviteter som umgänge, samtal, dans eller läsning, och som därför inte får binda uppmärksamheten så starkt. Videoteknik, satelliter, kablar och nya familjemönster kan på lite längre sikt ändra på detta, men i dagens situation är det lätt att se på mediestatistik eller dominerande programpolicy att tonåringar av bägge könen och i alla klasser hör till dem som ser minst på TV och istället hör mest på musik.[165]

Tekniska, ekonomiska, sociala, kulturella och psykiska skäl – liksom de olika kommunikationsaspekterna transmission, impression, exposition, interaktion och interpretation – samverkar alltså i denna asso-

---

[164] Det vore ett intressant projekt att liksom Baacke m fl (1989) konkret studera ungdomars liv och rörelser i och mellan olika arenor och medievärldar.

[165] Jfr vidare Larson & Kubey (1983) samt Frith (1981 och 1988) om den strukturella konflikten mellan ungdom (& rock) och TV (& video).

ciation av medier till sociala sfärer. Som Drotner (1991b s 31) konstaterar, är ungdomar särskilt aktiva i det offentliga kulturlivet, i sin strävan bort från ursprungsfamiljen och till ett självständigt liv. Så utvecklas en relation mellan uttrycksformer på basis av psykiska och sociala förhållanden, men också utifrån deras inneboende, kulturella egenskaper, som i detta fall har mycket att göra med förhållandet mellan ögats och örats funktionssätt. Samtidigt finns det också en omfattande samverkan mellan syn och hörsel, bild och musik, vilket bl a diskuterats i samband med opera, teater- och filmmusik eller musikvideon, där ord, bilder och ljud används tillsammans.[166]

TV:n och musikmedierna har trots sin inbördes konflikt det gemensamt att kombinera ord med icke-verbala uttrycksformer. Televisionsforskningen tar oftast fasta på de visuella elementen, men där finns ju också musikaliska inslag och ljudeffekter. Kontrasterna och konflikterna mellan musikaliska och bildorienterade uttrycksformer å ena sidan och verbala å den andra har stor betydelse i senmodern ungdomskultur. Många har hävdat att det i vår tid finns en tendens att musik och bild konkurrerar ut ordet, att ungdomskultur alltid haft en dragning åt musik och bild, eller att senmodern ungdomskultur i växande grad är en musik- och bild- och kroppskultur.[167] Men det är tveksamt om ett ökande intresse för kroppen är mer än en kortsiktig 80-talstrend, och det finns gott om belägg för att orden, läsningen och skrivandet har kvar en viktig position såväl i som utanför skolans värld. Kvinnor har alltid varit en mycket central del av den skönlitterära publiken, och fortfarande har unga kvinnor ett starkt intresse för böcker och tidningar, dagböcker och diktskrivande. För dem tycks skriftspråket vara mer tillgängligt för känsloutlevelser än för killar, som flyr orden och söker sig mot musik, bild och kroppslig utlevelse.

Men det är ändå tydligt att den kritiska diskursen om ordens begränsningar och de icke-verbala uttrycksformernas alternativa möjligheter är stark i det moderna samhället och dess ungdomskultur. Detta

---

[166] I film och TV är det oftast text och bilder som primärt strukturerar det narrativa förloppet, medan musikvideor har låtens musik och text som given utgångspunkt för bilderna. Se t ex Lønstrup (1986 och 1989), Cubitt (1991) eller Björnberg (1991) för analys av och vidare referenser till den allt rikare litteraturen om musikvideo, TV- och filmmusik.

[167] Exempelvis talar såväl Fornäs m fl (1984/1991 (flera bidrag) och 1988) som Drotner (1991a s 148 och 1991b s 31) om musikens, bildernas och kroppens större roll. Drotner påpekar emellertid samtidigt något paradoxalt att orden och litteraturen har fortsatt stor betydelse, speciellt för flickor.

kan kopplas till en ökande problematisering av ordens tidigare institutionaliserade herravälde i stat och skola. Icke-diskursiva uttrycksformer får större vikt som svar på en kris för verbaliteten och det diskursiva och målrationella språket i såväl adolescensen som senmoderniteten. Rockmusik, (musik- och annan) video, dataspel och intrikata visuella spel med stilelement erbjuder symboliska uttryck som kontrasterar mot och kompletterar det för begränsade verbalspråk som dominerar i skolan och den borgerliga offentligheten.

Av en rad skäl finns det i tonåren ett starkt behov av detta. Man måste då genom psykiska omstruktureringar på en ny nivå söka lösa fundamentala inre konflikter, frigöra sig från föräldragestalterna och utveckla en självständigare identitet. I detta identitetsarbete behövs expressiva verktyg som når djupt in i det omedvetna och förmår symbolisera impulser och känslor som det normala verbalspråket lämnat tysta, och som alltså tränger in under ytan av de jagfunktioner som genom det målrationella språket installerats av den symboliska ordningen, baserad på den differentierande språklogik som en gång bröt upp den tidiga, kroppsliga moderssymbiosen.[168]

Musiken, och särskilt då de många delgenrer som sammanstrålar i rocken, tycks särskilt väl möta dessa behov, såväl för män som för kvinnor.[169] Musiken tycks ha en mycket mer central roll i tonårens intensiva identitetsarbete än den hade i barndomens, och ett av skälen kan vara adolescensens speciella behov av aktiv inre omdaning genom tillfällig och frivillig regression till förspråkliga upplevelseformer. Musikaliska uttrycksformer finns före och vid sidan av språkliga symboler, kanske också tidigare än bildens visuella uttrycksformer, även om dessa också föregick det verbala. Musiken antas därför ha en viss privilegierad tillgång till psykets förspråkliga nivåer.

> We have seen that there is some reason to consider music the primary semiotic practice. Within the process of psychological development […], its origins lie in the aural relationship of baby and mother, which, together with the tactile relationship, pre-dates the significance of visual (still more, verbal) signs (dependent as that is on an apprehension of the external world as *other*). The

[168] Jfr tidigare refererade teorier hos Langer, Baacke, Lorenzer, Blos, Ziehe, Kristeva m fl, se t ex noterna 51, 67 och 104 ovan.

[169] Enligt nyare svenska undersökningar, bl a Feilitzen & Roe (1990), är flickor t o m aningen mer intresserade av musik och flitigare musiklyssnare än pojkar. Här ska teorin om musikens och särskilt rockens bruksvärden inte utbroderas mera; i stället hänvisas bl a till Fornäs (1982 och 1990d), Fornäs m fl (1990) samt Ziehe (1987 s 310f).

> initial connotations of sound-structures (the origins of which may go back beyond the repetitive 'coos' of the mother even into the womb: the (equally repetitive) sound/feel of maternal breathing and heartbeat) are prior to any emergence of a subject, locating itself in opposition to external reality; for this reason the basic pleasure of music may be thought of as narcissistic – just as its quintessential structural tendency may be described as infinite repetition, or, everything is combined in a 'great similarity'. (Middleton 1990 s 288)

Här ställs musik på ett typiskt sätt mot verbalitet och visualitet. Det antyds en hierarki där musikens grundvalar är ontogenetiskt ”äldst”, följda av visualiteten och sist verbaliteten. Nu finns det också bildteoretiker som framhäver visualitetens djupare psykiska rötter än och kontrast gentemot verbaliteten, och det sker ofta också glidningar mellan musikens kontrast mot antingen bilder eller ord.[170] Det är därför något oklart om den i sammanhanget viktigaste motsättningen går mellan örats och ögats uttrycksformer eller mellan musik och bild å ena sidan och ord å den andra (jfr den tidigare figuren).

Hur som helst ses musik i vår tid och vårt samhälle som en uttrycksform med särskilt stark och direkt förbindelse med känslolivet, som ett ”känslans språk”, i kontrast till särskilt det skrivna verbala språkets mer förnuftsorienterade och kyliga logik.[171] Exempelvis kallar man ofta icke-diskursiva (”presentativa”), icke-semantiska (”semiotiska”), expressiva drag – sådana som inte bär på bestämda betydelser eller berättar en klar och linjär historia – i poetiskt verbalspråk för just ”musikaliska”. Julia Kristeva hör till dem som ständigt använder musikaliska metaforer för de underliggande lager i det poetiska språket som har att göra med symbolers materialitet och subjektets omedvetna djup-

---

[170] Ziehe (1987 s 310) talar om en akustisk antirationalism mot rationaliseringens visualitet, medan liknande förklaringar annars kan ges av icke-diskursiva bilder gentemot verbal rationalitet. ”Synet kommer før ordene” säger t ex Fausing (1988 s 15). För intressanta analyser av ögat och bilden, ofta i förhållande till å ena sidan ord, å den andra musik, se även Barthes (1964/1976), Fausing (1977), Hartwig (1980), Passeron (1991), Hebdige (1991), Larsen (1991) samt Hansson m fl (1991).

[171] Den polära kontrasten mellan ytterligheterna skrift och musik tycks överlag tematiseras betydligt oftare än den andra, den mellan bild och tal. Hegel (1842/1970) ser i vol III musik som ”völlige Zurückziehen in die Subjektivität nach seiten des Inneren wie der Äußerung” (s 133), som kan ”die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist” (s 135). Eftersom ”die Musik die Innerlichkeit als solche ausdrücken müsse” (s 192) gäller att ”Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt” (s 197). Översikter över teorier om musik och emotioner ger Ruud (1991) och Edström (1986).

strukturer.[172] Musik uppfattas som en förspråklig, arkaisk uttrycksform utan semantik, mening eller diskursivitet, och när det gäller nivåer i litteraturen som ligger ”under språket” betecknas de gång på gång som just musikaliska (rytmer, klanger, melodier etc). Låt mig här på ett nytt sätt upprepa det jag redan tidigare, i avsnittet om symboler och språk, anfört om problemen med denna ensidiga knytning av diskursivitet och symbolisk ordning till verbalitet.

Att reducera musik till ”semiotisk” icke-diskursivitet kan jämföras med den i Fornäs (1991) kritiserade essentialistiska synen på kön. Det är således riktigt att såväl kvinnor som musik kan ha en viss privilegierad tillgång till djupa psykiska processer, men dessa *är* för den skull till sitt väsen varken kvinnliga eller musikaliska. Ett sådant reduktivt synsätt misskänner såväl kvinnlighetens som musikens egna formella, semantiska, rationella och diskursiva förmågor. Det är dock inte konstigt att musikalitet liksom kvinnlighet fått fungera som metaforer för språkets eller psykets ena sida (”musiken i språket” etc), medan verbalitet liksom manlighet inom alla uttrycksformer kan få stå för den motsatta polen (”musiken som språk” etc).

Även om musiken som uttrycksform kan lämna ovanligt stora öppningar åt det omedvetnas associativa logik och subjektets djupaste ”andning” vore det fel att för den skull helt låsa de två till varandra. Så enkelt låter sig inte uttrycksformer kategorisera hierarkiskt, direkt kopplade till psykiska nivåer. I själva verket finns det ingen enkel korrelation mellan de två paren musik/ord och känsla/förnuft. Det går att urskilja såväl en känslomässig, emotiv och expressiv nivå som en förnuftsmässig, kognitiv och semantisk nivå i såväl muntliga och skriftliga texter som musik. Materialitet, form och mening finns i alla uttrycksformer, om än deras relativa vikt kan variera. Alla uttrycksformer kan därför också öppna såväl för omedvetna impulser som för ett medvetet symboliskt ordningsskapande. Alla sorters verbala uttryck – med eller utan ord – innehåller såväl semantiska betydelsestrukturer

[172] Se Kristeva (1980 s 159ff, 1980/1982 s 178ff och 196ff, 1981/1989 s 295ff, 1983/1987 s 37 och 281ff, 1987/1989 s 62ff och 222ff eller 1990 s 58 och 251). En kritik av detta finns hos Hill (1990 s 149ff). Delvis tvärtemot Derridas kritik mot den metafysiska traditionens fonocentrism söker sig också landsmaninnan Hélène Cixous mot musiken för dess nästan magiskt djupa rötter: ”Cixous privileges speech because of its proximity to song, and thus to the unconscious: she wants to explore the associative logic of music over the linear logic of philosophical and literary discourse” (Shiach 1991 s 22). Långt tillbaka i estetikens historia har ord och musik polariserats på liknande vis.

som expressiva ljudande eller grafiska formationer, och i poesi eller rocktexter är den senare nivån i själva verket mycket viktig. Oceaniska känslor, jouissance och semiotiska pulser genomströmmar såväl ordens som bildernas och musikens uttryck, med varierande styrka i olika genrer och kontexter. De kommer mer upp till ytan i poesi-, action- eller romantikboksläsning än i lagtexter eller skolpluggande, men som Kristevas egna litteraturanalyser visar är skriftspråket trots allt inte främmande för dem.

Musik är å sin sida bra på att handskas med expressivitet, genom parametrar som volym, beat och sound. Men musik innehåller också semantiska nivåer i det att musikaliska element bär associationer till utommusikaliska upplevelser vilket ger musikstycken mening.[173] Det finns en romantisk idealisering av musiken, som bygger på okunskap om dess karaktär och funktion. Lika mycket som verbaliteten har musiken formella regelverk som låter sig reflekteras över och hanteras rationellt. Och även med musikaliska teman och motiv kan linjära strukturer konstrueras där olika element fungerar meningsbärande genom att peka ut mot intersubjektivt bestämda föreställningar.[174] Förmodligen refererar både musik och ord bakåt till en gemensam förspråklig källa, det ”semiotiska”. Kanske kan orden genom musikalitet appellera till detta ursprung. Men å andra sidan kan i så fall också musiken göra det via ord, som när rocktexters referenser till flygande

---

[173] McClary (1991) hävdar gentemot Barthes att musik likaväl som litteratur är socialt organiserad och ”condemned to meaning” (s 102). ”Meaning is not inherent in music, but neither is it in language: both are activities that are kept afloat only because communities of people invest in them, agree collectively that their signs serve as valid currency” (s 21). Musikalisk semantik berörs av Tagg (1986 och 1990a) samt Björnberg (1991 s 66ff). Holland (1990) diskuterar också tonalitet som musikalisk meningsbärare, diskursiv musikalisk logik och musik som språk. Weber (1921/1958) är en klassisk analys av musikalisk rationalisering. Hermerén (1986) är liksom Blacking (1973 s 21) kritisk mot att se musik som språk och mot alla analogier mellan verbal, visuell och musikalisk kommunikation, men även om uttrycksformerna sinsemellan har helt skilda uppbyggnader och funktionssätt vill jag hävda att materialitet, form och mening kan produceras i dem alla. Middleton (1990) skiljer mellan primär och sekundär signifikation och hävdar att musik primärt endast signifierar strukturella relationer (före/efter, snabbt/långsamt, högt/lågt, dissonant/konsonant, rörligt/statiskt); bara sekundärt förekommer referenser till yttervärlden. Men likväl förekommer de.

[174] Tagg (1979) analyserar hur sådana minsta meningsbärande musikaliska enheter, kallade ”musem”, fungerar i den 50 sekunder långa signaturmelodin till TV-serien *Kojak*. I senare studier har han bl a analyserat musem relaterade till dikotomier som natur/kultur (1982b) och manligt/kvinnligt (1990b).

och svävande pekar ut mot narcissistiska psykiska tillstånd (jfr Nielsen 1977/1984). Och diskursiv linearitet kan upprättas såväl i tid som i rum, såväl genom tal och musik som genom skrift och bilder.

Till följd av en månghundraårig moderniseringsutveckling blir emellertid dessa två hierarkier i vår kultur vanligen hierarkiskt relaterade till varandra, så att musik associeras mer med emotiv expressivitet och materiella symbolaspekter, ord mer med kognitiv rationalitet och mening. En närmare granskning av dem bägge, av förhållandet mellan tal och skrift och av musikens och ordens komplicerade förhållande till bilder som en tredje pol, antyder att vi hellre borde se dem alla som sidordnade, som skilda uttrycksformer med var sina inre strukturer och hierarkier. Musikens fält från materialitet över form till mening är hos oss förskjutet i förhållande till ordets motsvarande fält, så att musik kommit att kunna stå som metafor för meningens ”Andra”, men det är en delvis ideologisk och romantisk tankefigur som döljer såväl musikens som ordens verkliga heterogenitet.

Alla uttrycksformer är alltså både diskursiva och presentativa, men vissa ”betonar” mer det ena, likaväl som olika genrer gör det inom var och en av dem. Jag har här beskrivit diskursivitet som en form av symbolicitet som ibland kan utvecklas ur en presentativ grund genom upparbetandet av en sorts vokabulär med åtminstone partiell översättbarhet, abstraktionsgrad, linearitet etc. En sådan diskursivitet innebär en disciplinering som tränger undan och marginaliserar det som inte låter sig inordnas i denna strikta form, men den möjliggör också rationalitet och reflexivitet. Problem uppstår om diskursiva strukturer stänger dörrarna mot sin motsats och förutsättning i det presentativa – i så fall uppstår behov för en ny mobilisering och flexibilisering av språket. Det kan ofta ske med hjälp av bildens och musikens annorlunda uttrycksformer, som är mindre dominerade av den systemorienterade målrationaliteten och meningsaspektens logik.

Insikter om musikalisk kommunikation kan hjälpa till att förtydliga allt språks – även ordens – materiella, semiotiska och presentativa aspekter. Från musikhåll har det riktats kritik mot verbalt orienterade symbolteorier (som semiotiken). Men kritiken gör inte dessa teorier oanvändbara för musik, utan den pekar snarare ut svagheter som även gäller deras tillämpning på det litterära fältet. Musik har inte bara abstrakta formstrukturer utan också en materiell kroppslighet, med sina sinnliga vibrationer och rytmer. Musik är mer än bara ett semantiskt språk som säger något om något, uttrycker eller visar på något; musik

gör också något, sätter kroppar i rörelse och skapar upplevelser, fysiskt, psykiskt och socialt. Musik är samtidigt materia, formrelationer och mening. Men detta gäller ju också litteraturen, och den teori som reducerar denna till meningsbärare eller till rena formrelationer är reduktionistisk långt innan den sträcker sina tentakler ut mot musikområdet. Kritiken mot logocentrism blir på det viset relevant också på verbalitetens egna område, eftersom även tal och skrift har tonfall, rytm och materialitet, hur mycket vi än i brist på neutrala termer tvingas ta till musikaliska metaforer för att beskriva dessa lager. Ur detta perspektiv kan tal rentav uppfattas som ett institutionellt utdifferentierat specialfall av musik, där en förhöjd diskursivitet i formrelationerna lett till att semantiska meningsaspekter kunnat överskugga materialitet och form. Motsvarande kan då gälla förhållandet mellan skrift och bild. Tal är musik (och skrift är bilder) som underlagts den verbala kommunikationens särskilda logik.

Detta betyder att även om musik, tal, skrift och bild kan ha olika relationer till det omedvetna vore det fel att tro att någon av dem hade ensamrätt dit. Inom olika uttrycksmedel kan samma parametrar dessutom tilldelas skilda psykiska och sociala funktioner, eller omvänt. Melodi, klangfärg och ”sound” kan exempelvis tänkas ha en annorlunda strukturell funktion i musik än i talspråk, och det som i talspråk uttrycks i tonfall måste i skriftspråk markeras med accenter eller på annat sätt. Olika parametrar inom en uttrycksform måste därför noga relateras inbördes innan de ses i relation till parallella parametrar i andra uttrycksformer och till sociala och psykiska strukturer. Detta försvårar givetvis en direkt jämförelse mellan uttrycksformer.

Musikalisk praxis, och kulturell praxis i allmänhet, har av flera skäl en förmåga att överskrida sociokulturella gränser och skapa samhörighet mellan människor. All interaktion ansikte-mot-ansikte har en förmåga att överskrida gränser, eftersom symbolkommunikation är ett ”med-delande” av mening. Människor formar även i fabriker, trädgårdar, fotbollslag eller restauranter i viss utsträckning gemensamma erfarenheter som överskrider åtminstone vissa tidigare sociala och kulturella gränser. Musiker kan vidare liksom andra rörliga och eftersökta yrkeskategorier (gycklare, intellektuella, au pair-ungdomar, handelsresande, hantverkare o s v) glida mellan olika grupper och förmedla kontakter över avstånd i tid och rum.

Men dessa skäl rör ännu inte musikens särskilda egenskaper. Musiksociologiska eller musiketnologiska resonemang saknar ofta en dis-

tinktion mellan musik och andra uttrycksformer. Det de säger kunde lika gärna gälla andra aktiviteter, t ex dans, samtal, litteratur, visuell stil, handel e dyl. Örats och ljudets uttrycksformer möjliggör (liksom dansens) en kollektiv kommunikation där flera röster samverkar och där flera kan lyssna på samma musik tillsammans. Genom att musiken är annorlunda än det verbala kan också musik ibland delas av folk som inte förstår varandras språk. Musikaliska aktiviteter leder till vad jag kallat impressions- och interaktionsprocesser, som omstrukturerar sociala differenser och kan knyta samlande band. Här kan musik, och särskilt då genrer som rock, ha en särskilt stark sådan förmåga, genom möjligheten att knyta tillbaka till primärnarcissistiska erfarenhetsformer som för tillbaka till den tidiga barndomens moderssymbios och dess upplevelser av gränslöshet mellan jag och omvärld.

Ändå är naturligtvis musiken långtifrån ensam om denna gemenskapsskapande förmåga. Den delas i viss utsträckning av religionen, kärleken, dansen och litteraturen. Även verbal kommunikation kan ju skapa ömsesidig förståelse, ibland t o m där musiken går bet. Konst och musik kan ju lika gärna skapa klyftor som gemenskap, och det kan ju hända att en hårdrockare och hiphopare har lättare att prata med varandra än att dela musikupplevelser.

Musiker och andra kulturella entrepenörer i nyckelställning, s k ”gatekeepers”, har en viktig och ofta förbisedd roll i konstruktionen av kollektiva identiteter och delkulturer. Kreativitet är inte bara ett magiskt massfenomen utan också något som är hierarkiskt organiserat. De professionaliserade specialisterna följer egna regler och mönster som har med såväl institutionernas ramvillkor som musikens särart att göra, och denna differentiering kan i vissa fall också motverka den förenhetligande och kommunikativa processen, genom att underblåsa eller skapa nya klyftor, t ex mellan idoler och fans eller mellan olika smakgrupper och subkulturer.

Tron att musiken är ett närmast magiskt universellt språk är en romantisk myt. Olika grupper och generationer utvecklar skilda kompetenser på hela medieområdet, musiken inkluderad. Dagens unga, som vuxit upp med television och datorer, har en delvis annan förmåga att tolka visuella tecken än de som mött dessa medier först i vuxet liv. Särskilt avgörande tycks tonårstiden forma våra medieprofiler. Alla vet hur den musik man hörde vid den tid som när man först upplevde förälskelse och mogen sexualitet bibehåller sin särskilda attraktionskraft livet ut. Det handlar alltså inte bara om en teknisk perceptionsförmåga

utan lika mycket om en tolkningsförmåga grundad på starkt känslomässigt engagemang i vissa medieformer, uttrycksformer och genrer under ungdomsårens känsliga och formativa livsfas.

Vissa ungdomsgrupper odlar medvetet sådana kompetensklyftor. Data-hackers, hip hopare och hängivna kännare av trash metal eller ”splatter movies” rör sig med subtila symboler och tecken som det krävs speciella kompetenser för att avläsa och begripa. Det är som utanförstående, och inte minst som vuxen, svårt att tolka alla nyanser i en avancerad ny musikvideo, att förstå meningen med ännu fuktig graffiti, eller att avläsa betydelsen av detaljer i olika ungdomsgängs skosnörning. Inskolning i sådan förmåga får man dels genom allmän erfarenhet av tidig socialisation i senmoderniteten, dels genom särskild träning i enskilda delkulturers symboliska praxis, t ex i kamratgrupper dit vuxna inte har tillträde. Så markerar olika generationer och grupper sina inbördes skillnader genom medieanvändningen, skillnader som alltså resulterar ur såväl avsiktliga manövrar som givna socialisationsbetingelser.

Så kan successivt subjektiva, kulturella, sociala och objektiva perspektiv vävas samman till en flerdimensionell förklaring av musikens makt och, mer speciellt, rockens roll. Det gäller att undvika en ond cirkel där musikens specificitet och dess unika förmåga att skapa nya band mellan människor används för att förklara varandra, så att musikens estetiska egenart återförs på den förenhetligande förmåga som den själv var avsedd att förklara. Musik är en unik och komplex kombination av olika läroprocesser och bruksvärden: administrativa, praktiska, kognitiva, normativa, relationella, språkliga, expressiva, reflexiva, idealformande etc.[175] På motsvarande sätt kan man bena upp andra varianter av kulturell praxis.

Förutom att på så vis analysera enskilda uttrycksformer måste man också precisera analysen av olika kontexter och genrer. Melodik och rytmik kan fungera annorlunda när man är ensam i en skön fåtölj än i vimlet på ett diskotek. Uttrycksformerna kan fungera på ganska skilda sätt inom olika delgenrer: rock kan ge delvis andra betydelser åt tempi och klangfärger än valser eller symfonier.

Med dessa resonemang om rockens och musikens egenart, bruksvärden, funktioner och relationer har jag nått en tillfällig hamn, där det som framgått finns åtskilliga studier att gå vidare med. Min förhoppning är att här ha levererat några goda navigationsinstrument för

[175] Jfr vidare Fornäs m fl (1988 och 1990).

fortsatta färder genom kulturens flöden. För att inte gå på grund behöver vi hålla isär olika väderstreck och riktningar, skilja nivåer och dimensioner åt, för att sedan på ett genomtänkt sätt kunna diskutera deras samband. Genom att kombinera objektiva, subjektiva, sociala och kulturella analysdimensioner, och uppmärksamma kulturfenomenens materialitet, formrelationer och mening, kan vi upparbeta en känslighet för varje mediums, uttrycksforms, konstarts och genres specificitet, och av dess inbördes relationer. Det är intressant att diskutera historiska tendenser vad gäller det komplexa förhållandet mellan verbalitet, visualitet och auditivitet, men också viktigt att inte förfalla till ohållbara generaliseringar. Ett motmedel är att noga granska våra egna begrepp och modeller, och reflektera över hur pass produktiva eller missvisande de metaforer vi använder egentligen är.

Det är inte bara ungdomskulturell stilproduktion som är en kommunikativ praxis. Också forskning kräver en dialog mellan olika subjekt. Jag har här försökt sammanfatta och vidareutveckla några centrala teoretiska begrepp och modeller för att förstå kulturfenomen. Jag har byggt på tidigare forskning, och inser att många viktiga bidrag har gått mig förbi eller blivit otillräckligt belysta, och att dessa teoretiska redskap är till för att användas, i konkreta, empiriska analyser och tolkningar av aktuella företeelser. En omväxlande och besvärlig färd är till ända, men den hamn i vilken jag nu förtöjer ger bara ett tillfälligt uppehåll före nästa resa.

Litteratur

Adorno, Theodor W (1973): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Asp, Kent (1986): *Mäktiga massmedier. Studier i politisk opinionsbildning*, Stockholm: Akademilitteratur.

Aspelin, Kurt (1975): *Textens dimensioner. Problem och perspektiv i litteraturstudiet*, Stockholm: Pan / Norstedts.

Aspelin, Kurt & Bengt A Lundberg (red) (1971): *Form och struktur*, Stockholm: Pan / Norstedts.

Aspelin, Kurt & Bengt A Lundberg (red) (1976): *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik*, Stockholm: Pan / Norstedts.

Attali, Jacques (1977/1985): *Noise. The political economy of music*, Manchester: Manchester University Press.

Baacke, Dieter (1968): *Beat – die sprachlose Opposition*, München: Juventa.

Baacke, Dieter, Günter Frank, Martin Radde & Manfred Schnittke (1989): *Jugendliche im Sog der Medien. Medienwelten Jugendlicher und Gesellschaft*, Opladen: Leske + Budrich.

Bachtin, Michail (1988): *Det dialogiska ordet*, Göteborg: Anthropos.
Bachtin, Michail (1963/1991): *Dostojevskijs poetik*, Göteborg: Anthropos.
Balet, Leo & E Gerhard (1973): *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein.
Barthes, Roland (1964/1976): ”Bildens retorik”, i Aspelin & Lundberg 1976.
Barthes, Roland (1965/1966): *Litteraturens nollpunkt*, Lund: Cavefors.
Barthes, Roland (1970/1975): *S/Z. Essä*, Lund: Cavefors.
Barthes, Roland (1973/1975): *The pleasure of the text*, London: Jonathan Cape.
Barthes, Roland (1977): *Image, music, text*, London: Fontana.
Baudrillard, Jean (1985/1987): ”Kommunikationens extas”, i *Res publica*, nr 8.
Baudrillard, Jean (1988): *Selected writings*, Cambridge: Polity Press.
Bay, Joi (1982): ”Storbyens magikere. Om ’Birminghamskolens’ subkulturteori”, i *Bidrag*, nr 16.
Bay, Joi (1985): ”Stil og sprog”, i Joi Bay m fl (red): *Ungdomskultur. Årbog for ungdomskulturforskning*, København: Borgen.
Bay, Joi & Kirsten Drotner (red) (1986): *Ungdom, en stil, et liv. En bog om ungdomskulturer*, København: Tiderne skifter.
Bay, Joi (1990): ”Bikerkulturens heraldik”, i Dahlén & Rönnberg 1990.
Benjamin, Walter (1971): *Essayer om Brecht*, Lund: Cavefors.
Benveniste, Emile (1966/1971): *Problems in general linguistics*, Coral Gables: University of Miami Press.
Berg, Axel van den (1990): ”Habermas and modernity: A critique of the theory of communicative action”, i *Current perspectives in social theory*, vol 10.
Berkaak, Odd Are & Even Ruud (1990): ”Kunstideologier og sosiale relasjoner i et rock and roll-band”, i Deichman-Sørensen & Frønes 1990.
Bernstein, Richard J (red) (1985): *Habermas and modernity*, Oxford: Basil Blackwell.
Bjurman, Lars (red) (1975): *Lukács/Brecht – ”Det gäller realismen”. En 30-talsdebatt*, Lund: Cavefors.
Bjurström, Erling (1980): *Generationsupproret. Ungdomskulturer, ungdomsrörelser och tonårsmarknad från 50-tal till 80-tal*, Stockholm: Wahlström & Widstrand.
Bjurström, Erling (1985): ”Hårdrockens myter möter myterna om hårdrocken”, i *Socialnytt*, nr 2/1985.
Bjurström, Erling (1988): *RastafarI och reggae*, Saltsjö-Boo: Glacio.
Bjurström, Erling & Johan Fornäs (1988): ”Ungdomskultur i Sverige”, i Himmelstrand & Svensson 1988.
Bjurström, Erling (1990): ”Raggare. En tolkning av en stils uppkomst och utveckling”, i Dahlén & Rönnberg 1990.
Bjurström, Erling (1991): *Livsstilsreklam – vad är det?*, Stockholm: Konsumentverket (Rapport 1990/91:3).
Bjørkvold, Jon-Roar (1989/1991): *Den musiska människan. Barnet, sången och lekfullheten genom livets faser*, Stockholm: Runa Förlag.
Björnberg, Alf (1991): ”Sign of the times? Om musikvideo och populärmusikens semiotik”, i *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol 72 1990.
Blacking, John (1973): *How musical is man?*, Seattle / London: University of Washington Press.

Blacking, John (red) (1977): *The anthropology of the body*, London / New York / San Francisco: Academic Press.
Blonsky, Marshall (red) (1985): *On signs. A semiotics reader*, Oxford: Basil Blackwell.
Blos, Peter (1962): *On adolescence. A psychoanalytic interpretation*, New York: The Free Press.
Boëthius, Ulf (1990): ”Högt och lågt inom kulturen. Moderniseringsprocessen och de kulturella hierarkierna”, i Fornäs & Boëthius 1990.
Boëthius, Ulf (1991): ”Populärlitteraturen – finns den?”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 2/1991.
Boëthius, Ulf (1992): ”Kontrollerade njutningar. Ungdomen och de litterära texterna”, i Fornäs m fl 1992.
Bourdieu, Pierre (1979/1984): *Distinction. A social critique of the judgement of taste*, London / New York: Routledge & Kegan Paul.
Bourdieu, Pierre (1986): *Kultursociologiska texter*, Stockholm: Salamander.
Bra Böckers lexikon (1973-1982), Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker (25 volymer).
Brake, Mike (1985): *Comparative youth culture. The sociology of youth cultures and youth subcultures in America, Britain and Canada*, London: Routledge & Kegan Paul.
Brantlinger, Patrick (1983): *Bread and circuses. Theories of mass culture as social decay*, New York: Cornell University Press.
Brantlinger, Patrick (1990): *Crusoe's footprints. Cultural studies in Britain and America*, London: Routledge.
Brecht, Bertolt (1963/1975): *Om teater*, Stockholm: Pan / Norstedts.
Broady, Donald, Svante Weyler & Brutus Östling (1979): ”Fyra teser om ungdomskulturen”, i *Krut* , nr 9.
Broady, Donald (red) (1986): *Kultur och utbildning. Om Pierre Bourdieus sociologi*, Stockholm: UHÄ.
Broady, Donald (1988): ”Kulturens fält. Om Pierre Bourdieus sociologi”, i *Nordicom-Nytt*, nr 1-2/1988.
Broady, Donald (1991): *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*, Stockholm: HLS Förlag.
Brolinson, Per-Erik & Holger Larsen (1981): *Rock… / …and Roll*, Stockholm: Esselte Studium (2 volymer).
Brolinson, Per-Erik & Holger Larsen (1984): *När rocken slog i Sverige. Svensk rockhistoria 1955-1965*, Solna: Sweden Music Förlags AB.
Brolinson, Per-Erik & Holger Larsen (1990): *Satisfactions. Studier i ungdomskulturens musikestetik*, Stockholm: Kungliga Musikaliska akademien.
Brunius, Teddy (1961): *Estetik – En inledande diskussion*, Stockholm: Liber.
Burgos, Martine (1988): *Life stories, narrativity, and the search for the self*, Jyväskylä: Research unit for contemporary culture.
Burke, Peter (1978/1983): *Folklig kultur i Europa 1500-1800*, Stockholm: Författarförlaget.
Burnett, Robert (1990): *Concentration and diversity in the international phonogram industry*, Göteborg: Institutionen för journalistik och masskommunikation.
Cahoone, Lawrence E (1988): *The dilemma of modernity. Philosophy, culture, and anti-culture*, New York: State University of New York Press.

Carey, James W (1989): *Communication as culture. Essays on media and society*, Boston: Unwin Hyman.
Carle, Jan & Hans-Erik Hermansson (red) (1991): *Ungdom i rörelse. En antologi om ungdomars levnadsvillkor*, Göteborg: Daidalos.
Carlsson, Ulla (red) (1987): *Forskning om populärkultur*, Göteborg: Nordicom-Sverige.
Certeau, Michel de (1974/1988): *The practice of everyday life*, Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
Certeau, Michel de (1985): *Heterologies: Discourse on the Other*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
Cheesman, Robin & Carsten Kyhn (red) (1975): *Masskommunikation och medvetandeproduktion*, København: Nordisk Sommeruniversitet.
Christensen, Lone Rahbek (1991): ”Strukturell livsformsanalys – kvinnoliv och motsatt riktade villkor”, i *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 2/1991.
Christiansen, Peder Voetmann (1988): ”Introduktion”, i Charles S Peirce: *Mursten og mørtel til en metafysik*, Roskilde: IMFUFA / RUC.
Clarke, Gary (1981/1990): ”Defending ski-jumpers: A critique of theories of youth subcultures”, i Frith & Goodwin 1990 (även på danska i Bay & Drotner 1986).
Clarke, John (1976): ”Style”, i Hall & Jefferson 1976 (även på danska i Bay & Drotner 1986).
Clason, Synnöve (1990): ”Språk och kön i psykoanalysens spegel”, i *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 1/1990.
Clifford, James & George E Marcus (red) (1986): *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
Cohen, Anthony P (1985): *The symbolic construction of community*, Chichester / London: Ellis Horwood / Tavistock.
Cohen, Phil (1972/1980): ”Subcultural conflict and working-class community”, i Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe & Paul Willis (red): *Culture, media, language*, London: Hutchinson (även på danska i Bay & Drotner 1986).
Cohen, Phil & David Robins (1978): *Knuckle sandwich*, Harmondsworth: Penguin.
Cohen, Stanley (1972/1980): *Folk devils and moral panics: the creation of the mods and rockers*, Oxford: Basil Blackwell.
Cohen, Stanley & Laurie Taylor (1976): *Escape attempts. The theory and practice of resistance to everyday life*, London: Allen Lane.
Collins, Jim (1989): *Uncommon cultures. Popular culture and post-modernism*, New York / London: Routledge.
Connor, Steve (1987): ”The flag on the road: Bruce Springsteen and the live”, i *New formations*, nr 3.
Cornell, Peter, Sten Dunér, Thomas Millroth, Gert Z Nordström & Örjan Roth-Lindberg (red) (1985): *Bildanalys. Teorier – metoder – begrepp*, Stockholm: Gidlunds.
Coward, Rosalind & John Ellis (1977): *Language and materialism. Developments in semiology and the theory of the subject*, London: Routledge & Kegan Paul.
Crespi, Franco (1987): ”Social action and the ambivalence of communication: A critique of Habermas’s theory”, i *European journal of communication*, vol 2.
Cubitt, Sean (1991): *Timeshift. On video culture*, London: Routledge.
Culture and history (1990), nr 7 (tema: konsumtion).

Czaplicka, Magdalena (1992): ”Villkor för socialt vuxenblivande på 1900-talet. Om strömmar, krusningar på ytan, synvillor och andra sätt att beskriva samhällsfenomen”, i Kirsten Drotner & Monica Rudberg (red): *Dobbelt blikk på det moderne*, Oslo: Universitetsforlaget.

Dahl, Göran (1986): *Begär och kritik*, Stockholm / Lund: Symposion.

Dahl, Göran (1987): ”Ludwig möter Jacques. Kring språkspelsteori och psykoanalytisk förståelse av språkliga symboler”, i *Res publica*, nr 7.

Dahlén, Peter (1989): ”Den svarta strömningen i 80-talets postpunk”, i Fornäs m fl 1989.

Dahlén, Peter & Margareta Rönnberg (red) (1990): *Spelrum. Om lek, stil och flyt i ungdomskulturen*, Uppsala: Filmförlaget.

Dahlén, Peter (1990): ”När den nya tiden kom till byn. Camp och töntism som kulturella orienteringsförsök”, i Dahlén & Rönnberg 1990.

Deichman-Sørensen, Trine & Ivar Frønes (red) (1990): *Kulturanalyse*, Oslo: Gyldendal.

Derrida, Jacques (1967/1976): *Of grammatology*, Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press.

Derrida, Jacques (1967/1978): *Writing and difference*, London: Routledge & Kegan Paul.

DiMaggio, Paul & Paul Hirsch (1976): ”Production organization in the arts”, i *American behavioral scientist*, vol 19.

Dinesen, Anne-Marie (1991): *C S Peirce. Fænomenologi, semiotik og logik*, Aalborg: Nordisk Sommeruniversitet.

Donald, James (red) (1991): *Psychoanalysis and cultural theory: Thresholds*, London: Macmillan / ICA.

Drotner, Kirsten (1989): ”Girl meets boy: aesthetic production, reception, and gender identity”, i *Cultural studies*, vol 3, nr 2.

Drotner, Kirsten (1991a): ”Kulturellt kön och modern ungdom”, i Fornäs m fl 1991.

Drotner, Kirsten (1991b): *At skabe sig – selv. Ungdom, æstetik, pædagogik*, København: Gyldendal.

du Bois-Reymond, Manuela & Mechtild Oechsle (red) (1990): *Neue Jugendbiographie? Zum Strukturwandel der Jugendphase*, Opladen: Leske + Budrich.

Eco, Umberto (1968/1971): *Den frånvarande strukturen. Introduktion till den semiotiska forskningen*, Lund: Cavefors.

Eco, Umberto (1979): *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts* Bloomington: Indiana University Press.

Eco, Umberto (1987): *Vad kostar ett mästerverk?*, Stockholm: Brombergs.

Edström, Karl-Olov (1986): ”Till förståelsen av musikupplevelsen”, i *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol 68 1986.

Ehn, Billy & Orvar Löfgren (1982): *Kulturanalys*, Stockholm: Liber.

Elias, Norbert (1989): ”The symbol theory”, i *Theory, culture & society*, vol 6, nr 2, 3 och 4 (i tre delar, även utgivna i separat volym – London: Sage).

Elliot, Philip (1974): ”Uses and gratifications research: A critique and a sociological alternative”, i Jay G Blumler & Elihu Katz (red): *The uses of mass communications*, London: Sage.

Engdahl, Horace, Ola Holmgren, Roland Lysell, Arne Melberg & Anders Olsson (red) (1977): *Hermeneutik*, Stockholm: Raben & Sjögren.

Erdheim, Mario (1982): *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopsychoanalytischen Prozeß*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ericson, Staffan (1991): *Kulturindustrins fiktioner. Skandinavisk forskning om populärfiktion – översikt och kommenterad bibliografi*, Stockholm: JMK.

Eriksen, Trond Berg (1987/1989): *Budbärarens övertag – om orden som medium*, Stockholm: Rabén & Sjögren.

Erson, Eva (1990): " 'Stamkund i terminalrummet'. Pojkar med starkt datorintresse", i Jensen 1990.

Eskola, Katarina & Erkki Vainikkala (red) (1988): *The production and reception of literature. A seminar report*, Jyväskylä: Research Unit for Contemporary Culture.

Ewen, Stuart (1988): *All consuming images. The politics of style in contemporary culture*, New York: Basic Books.

Fabbri, Franco (1982): "A theory of musical genres: two applications", i David Horn & Philip Tagg (red): *Popular music perspectives*, Göteborg / Exeter: IASPM.

Fairbairn, W R D (1938): "The ultimate basis of aesthetic experience", i *The British journal of psychology*, vol XXIX, part 2.

Fausing, Bent (1977): *Fascinationsformer. Æstetik og medier under fascismen og i socialstaten*, København: Gyldendal.

Fausing, Bent (1988): *Drømmebilleder. Om billeder, drøm og køn*, København: Tiderne skifter.

Featherstone, Mike (1991): *Consumer culture and postmodernism*, London: Sage.

Feilitzen, Cecilia von, Leni Filipson, Ingegerd Rydin & Ingela Schyller (1989): *Barn och unga i medieåldern. Fakta i ord och siffror*, Stockholm: Rabén & Sjögren.

Feilitzen, Cecilia von & Keith Roe (1990): "Children and music. An exploratory study", i Roe & Carlsson 1990.

Finnegan, Ruth (1989): *The hidden musicians. Music-making in an English town*, Cambridge: Cambridge University Press.

Fischer, Ernst (1959/1971): *Konstens nödvändighet. En marxistisk analys*, Stockholm: Raben & Sjögren.

Fish, Stanley (1980): *Is there a text in this class?: The authority of interpretive communities*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Fiske, John (1989a): *Understanding popular culture*, Boston: Unwin Hyman.

Fiske, John (1989b): *Reading the popular*, Boston: Unwin Hyman.

Fletcher, John & Andrew Benjamin (red) (1990): *Abjection, melancholia and love. The work of Julia Kristeva*, London: Routledge.

Fornäs, Johan (1980): "Till kritiken av myterna om den populärmusikaliska konspirationen", i Anders Carlsson & Jan Ling (red): *Nordisk musik och musikvetenskap under 1970-talet*, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.

Fornäs, Johan (1982): "Rockmusikens kraft", i *Krut*, nr 26.

Fornäs, Johan (1984): "Framtiden i det som hittills varit", i *Tvärspel – trettioen artiklar om musik*, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.

Fornäs, Johan, Ulf Lindberg & Ove Sernhede (1984/1991): *Ungdomskultur: Identitet och motstånd*, Stockholm / Stehag: Symposion (4:e upplagan).

Fornäs, Johan (1985a): *Tältprojektet – Musikteater som manifestation*, Stockholm / Göteborg: Symposion.
Fornäs, Johan (1985b): ”Stil och socialisation. Några mönster och drivkrafter i dagens ungdomskulturer”, i *Folkhögskolan*, nr 6-7/1985.
Fornäs, Johan (1987): ” ’Identity is the crisis’. En bakgrund till kulturella uttrycksformers funktioner för ungdomar i senmoderniteten”, i Carlsson 1987.
Fornäs, Johan, Ulf Lindberg & Ove Sernhede (1988): *Under rocken. Musikens roll i tre unga band*, Stockholm / Stehag: Symposion.
Fornäs, Johan (1989): ”Under rocken – om ungdomskultur och kampen om ungdomen”, i Benny Henriksson (red): *Ung på 90-talet. Ungdomen i det postmoderna samhället*, Saltsjö-Boo: Glacio.
Fornäs, Johan, Hillevi Ganetz & Tove Holmqvist (red) (1989): *Tecken i tiden. Sju texter om ungdomskultur*, Stockholm / Stehag: Symposion.
Fornäs, Johan & Michael Forsman (red) (1989): *Rum och rörelser. Om ungas inre och yttre livsrum*, Stockholm: Byggforskningsrådet
Fornäs, Johan, Ulf Lindberg & Ove Sernhede (1990): *Speglad ungdom. Forskningsreception i tre rockband*, Stockholm / Stehag: Symposion.
Fornäs, Johan & Ulf Boëthius (1990): *Ungdom och kulturell modernisering. FUS-rapport nr 2*, Stockholm / Stehag: Symposion.
Fornäs, Johan (1990a): ”Speglingar: Om ungas mediebruk i senmoderniteten”, i Hannerz 1990.
Fornäs, Johan (1990b): ”Konsten att tänka mer än en sak i taget. Aspekter på komparativ tvärvetenskaplig ungdomskulturforskning”, i Johan Fornäs, Ulf Boëthius & Sabina Cwejman: *Metodfrågor i ungdomskulturforskningen. FUS-rapport nr 1*, Stockholm / Stehag: Symposion.
Fornäs, Johan (1990c): ”Senmoderna dimensioner”, i Fornäs & Boëthius 1990.
Fornäs, Johan (1990d): ”Popular music and youth culture in late modernity”, i Roe & Carlsson 1990.
Fornäs, Johan, Ulf Boëthius & Sabina Cwejman (1991): *Kön och identitet i förändring. FUS-rapport nr 3*, Stockholm / Stehag: Symposion.
Fornäs, Johan (1991): ”Narcissus och det Andra. Könsordningens särskiljanden och sammanfogningar”, i Fornäs m fl 1991.
Fornäs, Johan & Hillevi Ganetz (1991): ”Ungdomens kraft. Aspekter på ungdomens kultur”, i Amelie Tham (red): *Perspektiv på barn och ungdom*, Stockholm: Utbildningsradion.
Fornäs, Johan, Ulf Boëthius, Hillevi Ganetz & Bo Reimer (1992): *Unga stilar och uttrycksformer. FUS-rapport nr 4*, Stockholm / Stehag: Symposion.
Frank, Manfred (1983): *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (finns även på engelska som *What is neostructuralism?*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1989).
Frank, Manfred (1988): *Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Frank, Manfred (1991): *Selbstbewußtsein und Selbsterkenntnis*, Stuttgart: Reclam.
Freud, Sigmund (1930/1983): *Vi vantrivs i kulturen*, Stockholm: Röda Rummet.
Friberg, Mats & Johan Galtung (red) (1984): *Rörelserna*, Stockholm: Akademilitteratur.
Friedman, Jonathan (1990): ”The political economy of elegance”, i *Culture and history*, nr 7.

Frith, Simon & Angela McRobbie (1978): ”Rock and sexuality”, i *Screen education*, nr 29.
Frith, Simon (1981): *Sound effects. Youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*, New York: Pantheon Books.
Frith, Simon (1986): ”Art versus technology: The strange case of popular music”, i *Media, culture & society*, nr 3/1986.
Frith, Simon (1988): *Music for pleasure. Essays in the sociology of pop*, Cambridge: Polity Press.
Frith, Simon (red) (1989): *Facing the music*, New York: Pantheon Books.
Frith, Simon & Andrew Goodwin (red) (1990): *On record. Rock, pop, and the written word*, New York: Pantheon Books.
Fuglesang, Minou (1990): ”Film som romantikens verktyg: Om medialisering i staden Lamu, Kenya”, i Hannerz 1990.
Ganetz, Hillevi (1987): ”She was only sixteen”, i *Häften för kritiska studier*, nr 4/1987.
Ganetz, Hillevi (1989): ”Idolen, fansen, mediet – om kvinnlighetens symboliska konstruktion”, i Fornäs m fl 1989.
Ganetz, Hillevi (1989a): ”Tjejer och stil”, i *Tvärsnitt*, nr 2/1989.
Ganetz, Hillevi & Karin Lövgren (red) (1991): *Om unga kvinnor. Identitet, kultur och livsvillkor*, Lund: Studentlitteratur.
Ganetz, Hillevi (1992): ”Butiken, hemmet och kvinnligheten som maskerad. Om drivkrafter och platser för kvinnligt stilskapande”, i Fornäs m fl 1992.
Gans, Herbert J (1974): *Popular culture and high culture. An analysis and evaluation of taste*, New York: Basic Books.
Garnham, Nicholas (1979): ”Contributions to a political economy of mass communications”, i *Media, culture and society*, vol 1, nr 2.
Geertz, Clifford (1973): *The interpretation of cultures*, New York: Basic Books.
Giddens, Anthony (1990): *The consequences of modernity*, Cambridge: Polity Press.
Giddens, Anthony (1991): *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age*, Cambridge: Polity Press.
Gilligan, Carol, Nona P Lyons & Trudy J Hanmer (red) (1990): *Making connections. The relational worlds of adolescent girls at Emma Willard School*, Cambridge / London: Harvard University Press.
Goody, Jack (1986): *The logic of writing and the organization of society*, Cambridge: Cambridge University Press.
Goody, Jack (1987): *The interface between the written and the oral*, Cambridge: Cambridge University Press.
Granaas, Rakel Christina (1991): ”Mannens ord og kroppens mening”, i Østerberg 1991.
Grieves, Jim (1983): ”Style as metaphor for symbolic action: Teddy boys, authenticity and identity”, i *Theory, culture & society*, vol 1, nr 2.
Gripsrud, Jostein (1989): ” 'High culture' revisited”, i *Cultural studies*, vol 3, nr 2.
Gripsrud, Jostein (1990): ”Genrer, læsere og kvalitet. Om tekst- og smagshierarkier”, i *Mediekultur*, nr 14.
Grossberg, Lawrence (1987): ”Rock and roll in search of an audience”, i James Lull (red): *Popular music and communication*, Newbury Park: Sage.

Grossberg, Lawrence, Tony Fry, Ann Curthoys & Paul Patton (1988): *It's a sin. Essays on postmodernism, politics and culture*, Sydney: Power Publications.

Grossberg, Lawrence (1989): ”Putting the pop back into postmodernism”, i Andrew Ross (red): *Universal abandon? The politics of postmodernism*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gumbrecht, Hans Ulrich & K Ludwig Pfeiffer (red) (1986): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gurevitch, Michael, Tony Bennett, James Curran & Janet Woollacott (red) (1982): *Culture, society and the media*, London: Methuen.

Habermas, Jürgen (1962/1984): *Borgerlig offentlighet*, Lund: Arkiv.

Habermas, Jürgen (1981): *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (2 volymer; finns även på engelska som *The theory of communicative action*, Cambridge: Polity Press 1984 & 1987).

Habermas, Jürgen (1985): *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (finns även på engelska som *The philosophical discourse of modernity,* Cambridge: Polity Press 1988).

Habermas, Jürgen (1988): *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Habermas, Jürgen (1990): *Kommunikativt handlande. Texter om språk, rationalitet och samhälle*, Göteborg: Daidalos.

Hall, Stuart & Paddy Whannel (1964/1990): ”The young audience”, i Frith & Goodwin 1990.

Hall, Stuart & Tony Jefferson (red) (1976): *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, London: Hutchinson.

Hall, Stuart (1982): ”The rediscovery of ’ideology’: return of the repressed in media studies”, i Michael Gurevitch, Tony Bennett, James Curran & Janet Woollacott (red) (1982): *Culture, society and the media*, London: Methuen..

Hall, Stuart (1986): ”On postmodernism and articulation: An interview with Stuart Hall (edited by Lawrence Grossberg)”, i *Journal of communication inquiry*, vol 10, nr 2.

Hannerz, Ulf, Rita Liljeström & Orvar Löfgren (red) (1982): *Kultur och medvetande*, Stockholm: Akademilitteratur.

Hannerz, Ulf (red) (1990): *Medier och kulturer*, Stockholm: Carlssons.

Hannerz, Ulf (1992): *Cultural complexity. Studies in the social organization of meaning*, New York: Columbia University Press.

Hansson, Hans, Gert Z Nordström, Kristian Pedersen & Ola Stafseng (1991): *Barns bildspråk / Children's pictorial language*, Stockholm: Carlssons.

Hartwig, Helmut (1980): *Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Hartwig, Helmut (1984): ”Kan kendskabet til ’ungdomsstilarter’ være til nytte i arbejdet med unge”, i *BUKS*, nr 2.

Haug, Wolfgang Fritz (1971/1975): *Kritik av varuestetiken*, Stockholm: Pan / Norstedts.

Hauge, Hans & Henrik Horstbøll (red) (1988): *Kulturbegrebets kulturhistorie*, Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Hauser, Arnold (1951/1962): *The social history of art*, London: Routledge & Kegan Paul.

Hebdige, Dick (1979): *Subculture. The meaning of style*, London: Methuen (även utdrag på svenska i Fornäs m fl 1984/1991).
Hebdige, Dick (1988): *Hiding in the light. On images and things*, London: Routledge.
Hebdige, Dick (1990): ”Fax to the future”, i *Marxism today*, London, January.
Hebdige, Dick (1991): ”What is ’Soul’?”, i Pam Olson (red): *Video. Icons and values*, New York: State University of New York Press.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1842/1970): *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Hellesnes, Jon (1988/1991): *Hermeneutik och kultur. Filosofiska fragment*, Göteborg: Daidalos.
Hellquist, Elof (1922/1989): *Svensk etymologisk ordbok*, Malmö: Liber (3:e uppl).
Hermansen, Klaus (1990): *Zum Einfluß der Kulturindustrie auf das Bewußtsein Jugendlicher*, Pfaffenweiler: Centaurus.
Hermansson, Hans-Erik (1988): *Fristadens barn. Om ungdomars livsstilar, kulturer och framtidsperspektiv i 80-talets Sverige*, Göteborg: Daidalos.
Hermerén, Göran (1986): ”Musik som språk”, i *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol 68 1986.
Hill, Leslie (1990): ”Julia Kristeva: Theorizing the avant-garde?”, i Fletcher & Benjamin 1990.
Himmelstrand, Ulf & Göran Svensson (red) (1988): *Sverige – vardag och struktur*, Stockholm: Norstedts.
Hodge, Robert & Gunther Kress (1988): *Social semiotics*, Cambridge: Polity Press.
Holland, Dietmar (1990): ”Musik als Sprache”, i Hans Werner Henze (red): *Die Chiffren – Musik und Sprache*, Frankfurt am Main: Fischer.
Holmqvist, Tove (1990): *Carmen och Romeo. Om femininitet och maskulinitet i damtidningsreklam 1980 och 1988*, Stockholm: Konsumentverket.
Honneth, Axel & Hans Joas (red) (1986): *Kommunikatives Handeln. Beiträge zu Jürgen Habermas’ ”Theorie des kommunikativen Handelns”*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Honneth, Axel, Thomas McCarthy, Claus Offe & Albrecht Wellmer (red) (1989): *Zwischenbetrachtungen: Im Prozeß der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Huyssen, Andreas (1986): ”Mass culture as woman: Modernism’s Other”, i *After the great divide. Modernism, mass culture and postmodernism*, London: Macmillan, även i Modleski 1986a.
Højbjerg, Lennard (red) (1989): *Reception af levende billeder*, Odense: Akademisk Forlag.
Inglehart, Ronald (1977): *The silent revolution: Changing values and political styles among Western publics*, Princeton: Princeton University Press.
Israel, Joachim (1992): *Språk och kunskap*, Göteborg: Daidalos.
Jackson, Michael (1983): ”Knowledge of the body”, i *Man*, vol 18.
Jacobson, Staffan (1990): *Spraykonst. Graffiti från tecken till bild*, Åhus: Kalejdoskop.
Jacobsson, Bengt, Lena Johannesson, Anna Johnson & Olle Sjögren (red) (1980): *Folklig och kommersiell konst*, Stockholm: Norstedts.
Jakobson, Roman (1971/1976): ”Språket i relation till andra kommunikationssystem”, i Aspelin & Lundberg 1976.

Jakobson, Roman (1974): *Poetik och lingvistik*, Stockholm: Pan / Norstedts.
Jameson, Fredric (1971): *Marxism and form. Twentieth century dialectical theories of literature*, Princeton, N J: Princeton University Press.
Jensen, Jens F (red) (1990): *Computer-kultur, computer-medier, computer-semiotik*, Aalborg: Nordisk Sommeruniversitet.
Jensen, Joli (1990): *Redeeming modernity. Contradictions in media criticism*, Newbury Park: Sage.
Jensen, Klaus Bruhn & Karl Erik Rosengren (1990): ”Five traditions in search of the audience”, i *European journal of communication*, vol 5, nr 2-3.
Johannesson, Lena (1978): *Den massproducerade bilden. Ur bildindustrialismens historia*, Stockholm: AWE / Gebers.
Johansson, Thomas & Fredrik Miegel (1992): *Do the right thing. Lifestyle and identity in contemporary youth culture*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
Johnson, Mark (1987): *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago / London: The University of Chicago Press.
Kausch, Michael (1988): *Kulturindustrie und Populärkultur*, Frankfurt am Main: Fischer.
Kearney, Richard (1988): *The wake of imagination*, London: Hutchinson.
Kemp, Peter (1990): *Döden och maskinen. En introduktion till Jacques Derrida*, Stockholm / Stehag: Symposion.
Kemp, Peter (1991): *Det oersättliga. En teknologietik*, Stockholm / Stehag: Symposion.
Keppler, Agneta & Martin Seel (1991): ”Zwischen Vereinnahmung und Distanzierung. Vier Fallstudien zur Massenkultur”, i *Merkur*, nr 510/511.
Klausmeier, Friedrich (1978): *Die Lust, sich musikalisch auszudrücken*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Klausmeier, Ruth-Gisela (1973/1978): ”Pubertet og beatmusik”, i Birger Steen Nielsen & Elo Nielsen (red) (1978): *Socialisationsforskning: Senkapitalisme og subjektivitet*, København: Borgen..
Knudsen, Britta Timm (1988): ”Det poetiske sprog som formel regression – rundt om Julia Kristevas poetik”, i *Kritik*, nr 85.
Kohut, Heinz (1957): ”Observations on the psychological functions of music”, i *Journal of the American psychoanalytical association*, nr 5/1957.
Kohut, Heinz (1964): ”Some problems of a metapsychological formulation of fantasy”, i *The International journal of psychoanalysis*, vol 45.
Kohut, Heinz & Siegmund Levarie (1950): ”On the enjoyment of listening to music”, i *The psychoanalytic quarterly*, vol XIX.
Kraft, Hartmut (red) (1984): *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*, Köln: DuMont.
Kris (1991), nr 43-44 (tema: aisthesis).
Kris, Ernst (1952): *Psychoanalytic explorations in art*, New York: International Universities Press.
Kristeva, Julia (1973/1986): ”The system and the speaking subject”, i Toril Moi (red): *The Kristeva reader*, Oxford: Basil Blackwell.
Kristeva, Julia (1974/1984): *Revolution in poetic language*, New York: Columbia University Press.
Kristeva, Julia (1975/1986): ”Från en identitet till en annan”, i Nylander 1986.

Kristeva, Julia (1980): *Desire in language. A semiotic approach to literature and art*, New York: Columbia University Press.
Kristeva, Julia (1980/1982): *Powers of horror. An essay on abjection*, New York: Columbia University Press.
Kristeva, Julia (1981/1989): *Language – the unknown. An initiation into linguistics*, London: Harvester Wheatsheaf.
Kristeva, Julia (1983/1987): *Tales of love*, New York: Columbia University Press.
Kristeva, Julia (1987/1989): *Black sun. Depression and melancholia*, New York: Columbia University Press.
Kristeva, Julia (1988/1991): *Främlingar inför oss själva*, Stockholm: Natur och Kultur.
Kristeva, Julia (1990): *Stabat mater – och andra texter i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm: Natur och Kultur.
Kristeva, Julia (1990a): ”The adolescent novel”, i Fletcher & Benjamin 1990.
Kroeber, A L & Clyde Kluckhohn (1952/1963): *Culture: A critical review of concepts and definitions*, New York: Vintage Books.
Krogstad, Anne (1990): ”Punkare och symbolförändring. Från yttre provokation till inre moralism”, i Dahlén & Rönnberg 1990.
Källström, Per (1991): ”Identitet och livsstil. Teoretiska infallsvinklar”, i Anders Löfgren & Margareta Norell (red): *Att förstå ungdom. Identitet och mening i en föränderlig värld*, Stockholm / Stehag: Symposion.
Lacan, Jacques (1989): *Écrits. Spegelstadiet och andra skrifter*, Stockholm: Natur och Kultur.
Laing, Dave (1978): *The Marxist theory of art. An introductory survey*, Sussex: The Harvester Press.
Langer, Susanne K (1942/1958): *Filosofi i en ny tonart*, Stockholm: Almqvist & Wiksell / Geber.
Laplanche, Jean (1987/1990): *Nye fundamenter for psykoanalysen. Urforførelsen*, Århus: Klim.
Larsen, Peter (1990): ”TV: Historie og/eller diskurs?”, i Peter Dahlgren, Klaus Bruhn Jensen & Søren Kjørup (red): *Strategier för TV-analys*, Stockholm: JMK.
Larsen, Peter (1991): ”Overblik”, i Østerberg 1991.
Larson, Reed & Robert Kubey (1983): ”Television and music - contrasting media in adolescent life”, i *Youth & society*, vol 15, nr 1.
Larsson, Lisbeth (1989): *En annan historia. Om kvinnors läsning och svensk veckopress*, Stockholm / Stehag: Symposion.
Lefebvre, Henri (1968/1972): *Das Alltagsleben der modernen Welt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (urspr som *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris: Éditions Gallimard).
Lévi-Strauss, Claude (1949/1990): ”Symbolernas verkande kraft”, i *Divan*, nr 1/1990.
Lévi-Strauss, Claude (1962/1984): *Det vilda tänkandet*, Lund: Arkiv.
Lewis, George H (1978): *The sociology of popular culture*, London: Sage (*Current sociology*, vol 26, nr 3).
Lewis, Lisa A (1990): *Gender politics and MTV: Voicing the difference*, Philadelphia: Temple University Press.

Levy, Jette Lundbo (1991): ”Indirekt dialog om begärets, givmildhetens och offrets moral”, i *Res publica*, nr 18.
Lewis, Lisa A (1990): *Gender politics and MTV: Voicing the difference*, Philadelphia: Temple University Press.
Lilliestam, Lars (1988): *Musikalisk ackulturation – från blues till rock. En studie kring låten Hound Dog*, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
Lipsitz, Georg (1990): *Time passages. Collective memory and American popular culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
Lorenzer, Alfred (1970): *Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Lorenzer, Alfred (1972/1976): *En materialistisk socialisationsteori*, Stockholm: Gidlunds.
Lorenzer, Alfred (red) (1986): *Kultur-Analysen*, Frankfurt am Main: Fischer.
Lowe, Donald M (1982): *History of bourgeois perception*, Chicago: The University of Chicago Press.
Lundberg, Bengt (1989): ”Rock around the people”, i *Tvärsnitt*, nr 1/1989.
Löfgren, Mikael & Anders Molander (red) (1986): *Postmoderna tider*, Stockholm: Norstedts.
Löfgren, Orvar (1988): ”Vardagskultur och livsform”, i Ulf Himmelstrand & Göran Svensson (red): *Sverige – vardag och struktur*, Stockholm: Norstedts.
Löfgren, Orvar (1990): ”Tingen och tidsandan”, i Alf Arvidsson m fl: *Människor och föremål. Etnologer om materiell kultur*, Stockholm: Carlssons.
Lønstrup, Ansa (1986): *Musik, film og filmoplevelse. En tværæstetisk studie over ”Medløberen”*, Århus: Aarhus Universitetsforlag.
Lønstrup, Ansa (1989): *Musikkens gøren och laden i nyere film – En musikalsk læsning af ’Diva’*, Aarhus: Center for Tværæstetiske Studier (ACTS 4).
Lövgren, Karin (1991): ”Farlig lockelse – om tonårsflickors läsning av romantikböcker”, i Ganetz & Lövgren 1991.
MacCabe, Colin (red) (1986): *High theory / low culture. Analysing popular television and film*, Manchester: Manchester University Press.
Madison, Gary Brent (1988): *The hermeneutics of postmodernity. Figures and themes*, Bloomington / Indianapolis: University of Indiana Press.
Malm, Krister & Roger Wallis (1984): *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*, London: Constable.
Malmgren, Lars-Göran (1984): *Den konstiga konsten – en genomgång av några aktuella teorier om litteraturreception*, Lund: Pedagogiska gruppen.
Marcus, George E & Michael M J Fischer (1986): *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the human sciences*, Chicago / London: University of Chicago Press.
Marcuse, Herbert (1977/1980): *Den estetiska dimensionen. Bidrag till en kritik av marxistisk estetik*, Göteborg: Röda Bokförlaget.
Marx, Karl (1844/1978): *Ekonomisk-filosofiska manuskript*, i Karl Marx & Friedrich Engels: *Skrifter i urval: Filosofiska skrifter*, Lund: Cavefors.
Marx, Karl (1867/1969): *Kapitalet. Kritik av den politiska ekonomin. Första boken: Kapitalets produktionsprocess*, Lund: Cavefors.
Marx, Karl (1939/u å): *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.

McClelland, David C (1961/1967): *The achieving society*, New York: The Free Press.
McLuhan, Marshall (1962/1969): *Gutenberg-galaxen*, Stockholm: Pan / Norstedts.
McLuhan, Marshall (1964/1967): *Media: människans utbyggnader*, Stockholm: Pan / Norstedts.
McRobbie, Angela (1980/1984): ”En feministisk kritik av subkulturforskningen”, i Fornäs m fl 1984/1991.
McRobbie, Angela (1991): ”New times in cultural studies”, i *New formations*, nr 13.
Melucci, Alberto (1989): *Nomads of the present. Social movements and individual needs in contemporary society*, London: Hutchinson Radius.
Menne, Klaus, Max Looser, Astrid Osterland, Karola Brede & Emma Moersch (1976): *Sprache, Handlung und Unbewußtes*, Kronberg: Athenäum Verlag.
Mercer, Kobena (1987): ”Black hair/style politics”, i *New formations*, nr 3.
Michel, André (1950): ”Psychoanalysis of music”, i *The music review*, vol 11.
Middleton, Richard (1990): *Studying popular music*, Milton Keynes: Open University Press.
Miegel, Fredrik (1991): *Om värden och livsstilar. En teoretisk, metodologisk och empirisk översikt*, Lund: Sociologiska institutionen.
Miller, Daniel (1987): *Material culture and mass consumption*, Oxford: Basil Blackwell.
Miller, Daniel (1990): ”Fashion and ontology in Trinidad”, i *Culture and history*, nr 7.
Modleski, Tania (1982): *Loving with a vengeance. Mass-produced fantasies for women*, New York / London: Methuen.
Modleski, Tania (red) (1986a): *Studies in entertainment. Critical approaches to mass culture*, Bloomington: Indiana University Press.
Modleski, Tania (1986b): ”Femininity as Mas(s)querade: a feminist approach to mass culture”, i MacCabe 1986.
Morley, David (1986): *Family television*, London: Comedia.
Morris, Meaghan (1990): ”Banality in cultural studies”, i Patricia Mellencamp (red): *Logics of television*, Bloomington & Indianapolis / London: Indiana University Press / BFI Publishing.
Mosonyi, Desiderius (1935/1982): ”Musikkens irrationale grundlag”, i *Modspil*, nr 19.
Murdock, Graham & Peter Golding (1977): ”Capitalism, communication and class relations”, i James Curran, Michael Gurevitch & Janet Woollacott (red): *Mass communication and society*, London: Edward Arnold / Open University Press.
Mylov, Peer (1988): ”Lorenzer, Freud og Habermas”, i Hans Jørn Nielsen (red): *Kultur, identitet og kommunikation*, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag 1988.
Neale, Stephen (1980): *Genre*, London: British Film Institute.
Negt, Oskar & Alexander Kluge (1972/1974): *Offentlighet og erfaring. Til organisasjonsanalysen av borgerlig og proletarisk offentlighet*, Aalborg: Nordisk Sommeruniversitet.
Nelson, Cary & Lawrence Grossberg (red) (1988): *Marxism and the interpretation of culture*, Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
Nielsen, Elo (1977/1984): ”Narcissism och rockmusik”, i Fornäs m fl 1984/1991.

Nissen, Jörgen (1990): ” ’Det är litet av en känsla nästan…’. Om computerfreaks; ett internationellt fenomen med nationella särdrag”, i Jensen 1990.
Norell, Margareta (1986): ”Susannorna – om unga kvinnor i olika kulturella miljöer”, i *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 1/1986.
Norell, Margareta (1989): ”Flickor hemma, pojkar ute? Om flickor som vill bli sedda”, i Fornäs & Forsman 1989.
Noy, Pinchas (1966-67): ”The psychodynamic meaning of music”, i *Journal of music therapy*, vol 3, nr 4 – vol 4, nr 4.
Nylander, Lars (red) (1986): *Litteratur och psykoanalys – en antologi om modern psykoanalytisk litteraturtolkning*, Stockholm: Norstedts.
Olsson, Anders (1986): *Den okända texten*, Stockholm: Bonniers.
Ong, Walter J (1982/1990): *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, Göteborg: Anthropos.
Palme, Mikael (1990): ”Personlighetsutveckling som social strategi. Den kulturella medelklassens reproduktionsstrategier”, i Dahlén & Rönnberg 1990.
Palmer, Jerry (1990): ”Genrer og medier – et kort overblik”, i *Mediekultur*, nr 14.
Passeron, Jean-Claude (1991): ”Ögat och dess herrar. Fabel om måleriets njutningar och kunskaper”, i *Ord & bild*, nr 1/1991.
Pattison, Robert (1982): *On literacy. The politics of the word from Homer to the age of rock*, New York / Oxford: Oxford University Press.
Peirce, Charles Sanders (1990): *Pragmatism och kosmologi*, Göteborg: Daidalos.
Peterson, Bo (1988): *Mannaminne – människor, medier, miljöer. En svensk mediehistoria*, Stockholm: Norstedts.
Peterson, Richard (red) (1976): *The production of culture*, Beverly Hills: Sage.
Petersson, Kenneth (1990): *Ungdom, livsvillkor, makt. En studie av erfarenheternas rum i det moderna*, Linköping: Tema Kommunikation.
Pochat, Götz (1983): *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln: DuMont.
Postman, Neil (1985/1986): *Underhållning till döds*, Stockholm: Prisma.
Prokop, Dieter (1979): *Faszination und Langeweile. Die populären Medien*, Stuttgart: Deutscher Taschenbuch Verlag.
Pålshaugen, Øyvind (1991): ”Den store utredningen om estetikk og samfunnsvitenskap”, i Østerberg 1991.
Radway, Janice (1984): *Reading the romance. Women, patriarchy, and popular literature*, Chapel Hill / London: The University of North Carolina Press.
Radway, Janice (1988): ”Reception study: ethnography and the problems of dispersed audiences and nomadic subjects”, i *Cultural studies*, vol 2, nr 3.
Rasmussen, Peter J O (1983): *Rock og regression*, København: Musikvidenskabeligt institut (stencil).
Rasmussen, Tove Arendt (1990): ”Actionfilm och killkultur”, i Dahlén & Rönnberg 1990
Redhead, Steve (1990): *The end-of-the-century party. Youth and pop towards 2000*, Manchester: Manchester University Press.
Rehal, Agneta (1990): ”Rockartisten – vår tids rapsod”, i Ingrid Rindberg (red): *Ungdomskultur. Svensklärarföreningens årsskrift 1990*, Stockholm: Svensklärarföreningen.
Reimer, Bo (1987): ”Populär och impopulär populärkultur. Avgränsning av ett akademiskt fält”, i Carlsson 1987.

Reimer, Bo (1990): *Kulturdiskussioner. Inlägg i tre eviga debatter*, Göteborg: Institutionen för journalistik och masskommunikation (Arbetsrapport nr 4).

Reimer, Bo (1992): ”Inte som alla andra. Ungdom och livsstil i det moderna”, i Fornäs m fl 1992.

Reyher, Ulrich (1975): ”Massmedia och subversiv längtan”, i Cheesman & Kyhn 1975.

Ricoeur, Paul (1965/1970): *Freud and philosophy: An essay on interpretation*, New Haven / London: Yale University Press.

Ricoeur, Paul (1969/1974): *The conflict of interpretations. Essays in hermeneutics*, Evanston: Northwestern University Press.

Ricoeur, Paul (1973/1977): ”Distansering som hermeneutisk funktion”, i Engdahl m fl 1977.

Ricoeur, Paul (1975/1986): *The rule of metaphor. Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, London: Routledge & Kegan Paul.

Ricoeur, Paul (1976): *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning*, Fort Worth: Texas Christian University Press.

Ricoeur, Paul (1981): *Hermeneutics and the human sciences*, Cambridge: Cambridge University Press.

Ricoeur, Paul (1983-85/1984-88): *Time and narrative*, Chicago / London: The University of Chicago Press (3 volymer).

Ricoeur, Paul (1986): *Lectures on ideology and utopia*, New York: Columbia University Press.

Ricoeur, Paul (1988): *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*, Stockholm / Lund: Symposion.

Roe, Keith (1987): ”Culture, media and the intellectual. A review of the work of Pierre Bourdieu”, i Carlsson 1987.

Roe, Keith (1989): ”Utgallring och inträde. Om sambandet mellan skolans och mediernas rum”, i Fornäs & Forsman 1989.

Roe, Keith & Ulla Carlsson (red) (1990): *Popular music research*, Göteborg: Nordicom-Sverige.

Roe, Keith (1990): ”Adolescents’ music use. A structural-cultural approach”, i Roe & Carlsson 1990.

Ronström, Owe (1990): ”Displaying diversity on stage: The role of folk music and dance in Blandsverige”, i Billy Ehn, Barbro Klein, Owe Ronström & Annick Sjögren: *The organization of diversity in Sweden*, Stockholm: Invandrarminnes-arkivet.

Rose, Gilbert J (1980): *The power of form. A psychoanalytic approach to aesthetic form*, Madison: International Universities Press.

Rosengren, Karl Erik (1988): ”Medie-Sverige: kulturen, individen och samhället”, i Himmelstrand & Svensson 1988.

Ross, Andrew (1989): *No respect. Intellectuals and popular culture*, New York / London: Routledge.

Ruin, Hans (1991): ”Lukten – utkast till en olfaktionens fenomenologi”, i *Kris*, nr 43-44.

Ruud, Even (1991): ”Musikalsk stil som emosjonell diskurs”, i *Studea Musicologica Norvegica*, nr 17.

Rutherford, Jonathan (red) (1990): *Identity: Community, culture, difference*, London: Lawrence & Wishart.

Ryan, Michael (1982): *Marxism and deconstruction. A critical articulation*, Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press.
Rönnberg, Margareta (1989): *Skitkul! Om s k skräpkultur*, Uppsala: Filmförlaget.
Salomonsson, Björn (1991): ”Musikupplevelsen. Psykoanalytiska synpunkter”, i Hans Reiland & Franziska Ylander (red) (1991): *Psykoanalys och kultur. Uppbrott och reflektioner*, Stockholm: Natur och Kultur.
Sapir, Edward (1932): ”Cultural anthropology and psychiatry”, i *Journal of abnormal and social psychology*, vol 27.
Sartre, Jean-Paul (1960/1982): *Critique of dialectical reason*, London: Verso.
Saussure, Ferdinand de (1916/1970): *Kurs i allmän lingvistik*, Lund: Cavefors.
Schafer, Roy (1989/1991): ”Känslan av ett svar. Tolkandets tvetydighet i klinisk och tillämpad psykoanalys”, i *Divan*, nr 2.
Schanz, Hans-Jørgen (1981): *Træk af behovsproblematikkens idehistorie med særligt henblik på Marx og Engels*, Århus: Modtryk.
Schrøder, Kim (1988): ”Oplevelsens kvalitet. Om kvalitetskriterier i kunst og kulturindustri”, i *Mediekultur*, nr 7.
Schrøder, Kim (1989): ”Kulturindustri og kulturel kvalitet”, i Højbjerg 1989.
Seel, Martin (1985): *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Segal, Hanna (1952): ”A psycho-analytical approach to æsthetics”, i *International journal of psychoanalysis*, vol XXXIII.
Segal, Hanna (1957): ”Notes on symbol formation”, i *International journal of psychoanalysis*, vol XXXVII.
Sellerberg, Ann-Mari (1987): *Avstånd och attraktion. Om modets växlingar*, Stockholm: Carlssons.
Shiach, Morag (1989): *Discourse on popular culture. Class, gender and history in cultural analysis, 1730 to the present*, Cambridge: Polity Press.
Shiach, Morag (1991): *Hélène Cixous. A politics of writing*, London / New York: Routledge.
Showalter, Elaine (1977): *A literature of their own*, Princeton: Princeton University Press.
Silverstone, Roger (1989): ”Let us then return to the murmuring of everyday practices: A note on Michel de Certeau, television and everyday life”, i *Theory, culture & society*, vol 6, nr 1.
Simmel, Georg (1908/1991): ”The problem of style”, i *Theory, culture & society*, vol 8, nr 3.
Simmel, Georg (1911/1981): ”Kulturbegreppet och kulturens tragedi”, i *Hur är samhället möjligt? och andra essäer*, Göteborg: Bokförlaget Korpen.
Skovmand, Michael (red) (1989): *Media fictions*, Århus: Seklos.
Solomon, Robert (1985): ”Creativity and normal narcissism”, i *Journal of creative behavior*, vol 19, nr 1.
Spitz, Ellen Handler (1985): *Art and psyche. A study in psychoanalysis and aesthetics*, New Haven / London: Yale University Press.
Sterba, Richard (1946): ”Toward the problem of the musical process”, i *The psychoanalytic review*, vol XXXIII.
Steuerman, Emilia (1989): ”Habermas vs Lyotard. Modernity vs postmodernity?”, i *New formations*, nr 7.

Sundin, Bertil (1988): *Musiken i människan. Om tradition och förnyelse inom det estetiska områdets pedagogik*, Stockholm: Natur och Kultur.

Svensson, Jan (1988): *Kommunikationshistoria. Om kommunikationsmiljön i Sverige under fem sekler*, Lund: Studentlitteratur.

Sveri, Knut (1967): ”Ungdom og gateopptøyer”, i *Lov og rett. Norsk juridisk tidsskrift*, nr 9/1967.

Tagg, Philip (1982a): ”Analysing popular music: theory, method and practice”, i *Popular music*, vol 2.

Tagg, Philip (1982b): *Till förståelsen av natur i massmediemusik*, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen (stencil).

Tagg, Philip (1986): *Musikvetenskap och populärmusikens semiotik*, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen (stencilerade skrifter 86:01).

Tagg, Philip (1990a): ”Music in mass media studies. Reading sounds for example”, i Roe & Carlsson 1990.

Tagg, Philip (1990b): ”An anthropology of stereotypes in TV music”, i *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol 71 1989.

Tegner, Elisabeth (1991a): ”Dansa min docka”, i Ganetz & Lövgren 1991.

Tegner, Elisabeth (1991b): ”När housen kom till Göteborg”, i Carle & Hermansson 1991.

Thavenius, Jan (1987): *Kulturens svarta hål*, Stockholm / Lund: Symposion.

Thompson, John B (1981): *Critical hermeneutics. A study in the thought of Paul Ricoeur and Jürgen Habermas*, Cambridge: Cambridge University Press.

Todorov, Tzvetan (1970/1989): *Den fantastiske litteratur – en indføring*, Århus: Klim.

Trondman, Mats (1990): ”Rock taste – on rock as symbolic capital. A study of young people’s music taste and music making”, i Roe & Carlsson 1990.

Waites, Bernard, Tony Bennett & Graham Martin (red) (1982): *Popular culture: Past and present*, London: Croom Helm / Open University Press.

Weber, Max (1921/1958): *The rational and social foundations of music*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

Weibull, Lennart (1991): ”Förändringstendenser i mediesystemet”, i Ulla Carlsson & Magnus Anshelm (red): *Medie-Sverige ’91. Statistik och analys*, Göteborg: Nordicom-Sverige.

Werner, Karla (1988): *Mer än tak över huvudet. Storstadsungdomar om boendet*, Stockholm: Byggforskningsrådet.

Wilden, Anthony (1987/1990): *Kommunikationens strategi*, Göteborg: Bokförlaget Korpen.

Williams, Raymond (1958): *Culture and society 1780-1950*, London: Chatto & Windus.

Williams, Raymond (1974): *Television. Technology and cultural form*, London: Fontana / Collins.

Williams, Raymond (1976): *Keywords*, London: Fontana.

Williams, Raymond (1977): *Marxism and literature*, Oxford: Oxford University Press.

Williams, Raymond (1981): *Culture*, London: Fontana.

Willis, Paul (1977/1983): *Fostran till lönearbete*, Göteborg: Röda Bokförlaget.

Willis, Paul (1978): *Profane culture*, London: Routledge & Kegan Paul.

Willis, Paul (1990): *Common culture. Symbolic work at play in the everyday cultures of the young*, Milton Keynes: Open University Press.

Winnicott, D W (1971/1981): *Lek och verklighet*, Stockholm: Natur och Kultur.

Wirth, Hans-Jürgen (1984): *Die Schärfung der Sinne. Jugendprotest als persönliche und kulturelle Chance*, Frankfurt am Main: Syndikat.

Wittgenstein, Ludwig (1945/1984): *Philosophische Untersuchungen*, ingår i *Werkausgabe Band 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wolff, Janet (1983): *Aesthetics and the sociology of art*, London: George Allen & Unwin.

Wolff, Janet (1990): *Feminine sentences. Essays on women and culture*, Cambridge: Polity Press.

Wulff, Helena (1988): *Twenty girls. Growing up, ethnicity and excitement in a South London microculture*, Stockholm: Socialantropologiska institutionen.

Yates, Sybille (1935): ”Some aspects of time difficulties and their relation to music”, i *International journal of psychoanalysis*, vol 16.

Ziehe, Thomas (1975): *Pubertät und Narzißmus. Sind Jugendliche entpolitisiert?*, Frankfurt am Main: EVA.

Ziehe, Thomas (1987): ”Thomas Ziehe intervjuas av Johan Fornäs: ’Det är alltid riskabelt att prata om det undermedvetna…’ ”, i *Res publica*, nr 8.

Ziehe, Thomas (1989): *Kulturanalyser. Ungdom, utbildning, modernitet*, Stockholm / Stehag: Symposion.

Zocher, Peter (1990): *Schwarzes Leder – Eine methodologische Studie zur visuellen Kommunikation in den Jugendkulturen*, Berlin: Forschungszentrum populäre Musik (FPM-Publikation 29).

Årsbok om ungdom 1991, Stockholm: Statens ungdomsråd (= *Uppväxtvillkor*, nr 4-5/1990).

Østerberg, Dag (red) (1991): *Kultur och barbari. Essäer i konst- och samhällsvetenskap*, Stockholm / Stehag: Symposion.