

# HUMANETTEN

Nummer 50 Våren 2023: Musik i teori och praktik –  
Musikforskning vid Linnéuniversitetet

---

Huvudredaktör: Hans Hägerdal  
Gästredaktör: Karin Hallgren

---



# HUMANETTEN

Nummer 50 Våren 2023: Musik i teori och praktik –  
Musikforskning vid Linnéuniversitetet

---

## INNEHÅLL:

Redaktören har ordet	3
<b>Karin Hallgren</b> , Inledning	4
<b>Dan Alkenäs</b> , Varp och inslag – ett interventyr i musikskapande	7
<b>Hans-Erik Holgersson</b> , Hur ska det låta? Om ett samarbete mellan låtskrivare och arrangör	33
<b>Björn Elmgren</b> , Promenad på entreprenad! Erfarenheter från arbetet med att ta fram teateruppsättningar på beställning	59
<b>Eva Kjellander Hellqvist</b> , ”Girls just wanna be fans” – om kvinnligt fanskap	76
<b>Karin Hallgren</b> , Från novell till opera – gestaltning och berättande i <i>Drömmen om Thérèse</i>	92
<b>Linus Johansson</b> , Förvirringens vindar i förvandlingens land – Politiska musikvideor på MTV i Kalla krigets slutskeden	111
<b>Petra Assarsson och Lia Lonnert</b> , Didaktiska kategorier inom distansutbildning i musik – en modellutveckling*	164
<u>Övriga artiklar</u>	
<b>Hanna Söderlund</b> , Humorn, makten och härligheten – Språkvetenskapliga och kulturella perspektiv på humor och makt*	187
<b>Sanna Skärlund</b> , När mannen blev en person – Personbeteckningar med och utan efterledet <i>-man</i> i svensk tidningstext*	213
<u>Bokrecension</u>	
<b>Hans Hägerdal</b> , Book review, <i>Walton Look Lai, West Meets East: The Life of Eugene Chen (1875-1944)</i> .	261

Asterisk (\*) markerar refereegranskat bidrag

## **Om HumaNetten**

*HumaNetten* tillkom hösten 1997 för att förverkliga ett av målen i den dåvarande humanistiska institutionen vid Högskolan i Växjö's "Verksamhetsplan och kvalitetsprogram för läsåret 1997/98", nämligen att göra texter producerade vid institutionen tillgängliga för en större läsekrets. Redan från början bestämdes att detta skulle bli en helt och hållet elektronisk tidskrift, med utgivning vår och höst, vilket idag betyder att HumaNetten är universitetssveriges äldsta elektroniska tidskrift! Alltsedan starten har HumaNetten, förutom artiklar i skilda ämnen, innehållit recensioner av nyutkommen litteratur en debattavdelning.

Från och med vårnumret 2013, utges HumaNetten av Fakulteten för konst och humaniora vid Linnéuniversitetet.

*HumaNetten* tar emot såväl populärvetenskapliga bidrag som refereegranskade forskningsartiklar. Bidragsgivare bör ange till vilken kategori deras bidrag syftar. Forskningsartiklar anonymiseras och skickas till två anonyma granskare. Inskickade artiklar bör vara högst 12 000 ord och använda Harvardsystemet för referenser.

Bidrag till *HumaNetten* skickas som Word- eller RTF-dokument till redaktionen. Redaktionen förbehåller sig rätten att kvalitetsgranska och refusera insänt material.

© respektive författare. Det är tillåtet att kopiera och använda material ur *HumaNetten* för forskningsändamål om källan anges. För övriga ändamål kontakta respektive artikelförfattare.

*HumaNettens* redaktion utgörs för närvarande av: professor Hans Hägerdal, professor Gunilla Byrman, Professor Karin Larsson Eriksson, docent Per Sivefors och universitetslektor Gunilla Söderberg.

Webb: <https://open.lnu.se/index.php/hn>

Kontakt med *HumaNetten*: Hans Hägerdal ([hans.hagerdal@lnu.se](mailto:hans.hagerdal@lnu.se)).

Postadress och telefon: *HumaNetten*, c/o Hans Hägerdal, Fakulteten för konst och humaniora, Linnéuniversitetet, 351 95 VÄXJÖ

Tel 0772-28 80 00 (vx)

ISSN: 1403-2279

## Redaktören har ordet

Med detta nummer fyller *HumaNetten* femtio. Inte räknat i år utan just i nummer. Sedan 1997 har tidskriften lotsat sig igenom administrativa förändringar och sammanslagningar, från Växjö högskola till Växjö universitet till Linnéuniversitetet. De konstnärliga och humanistiska teman som har behandlats i temanummer och individuella artiklar är för breda och mångsidiga för att vi ens ska försöka summera dem här. Mycket av utrymmet har dock ägnats åt språk, litteratur och historia. Det är därför välkommet att Karin Hallgren och Eva Kjellander Hellqvist har tagit initiativet till ett tema om musik som akademiskt fält. Som Karin närmare förklarar i en separat inledning finns inte mindre än tre ämnen vid Linnéuniversitetet som specifikt forskar om detta, nämligen musik som konstnärligt ämne, musikpedagogik och musikvetenskap (förutom att musik också kan behandlas inom andra ämnen som filmvetenskap och historia). Detta nummer visar på bredden i det som görs inom forskning och aktivt skapande, ofta med författaren i den dubbla rollen som undersökare och delaktig. Av alster som ligger utanför temanumret finner vi två artiklar med kulturvetenskaplig relevans som berör såväl makt som genus. Det gäller Hanna Söderlunds studie över relationen mellan humor och makt, samt Sanna Skärlunds analys av hur personbeteckningar med efterledet ”-man” har utvecklats i svenska tidningstexter. Numret avslutas med en recension av en biografi över Eugene Chen, en politiker som spelade en stor roll under en del av Kinas turbulenta 1900-talshistoria men som sedermera blivit bortglömd.

Växjö, 30 maj 2023  
För redaktionens räkning  
Hans Hägerdal

## Inledning

Musikämnen vid Institutionen för musik och bild (MB) på Linnéuniversitetet har haft en omfattande utveckling under de senaste 20 åren. Med sitt ursprung som ämnet ”Musik” inom utbildningar på dåvarande lärarseminariet, innebar övergången till Växjö universitet och sedan Linnéuniversitetet stora möjligheter för ämnets utveckling. (En historik ges i artikeln ”Växjö som musikutbildningsstad” av Boel Lindberg i *Från Sigfridsmässa till The Ark* 2010, s. 39–71.) Idag finns tre musikämnen vid MB: musik som konstnärligt ämne, musikpedagogik och musikvetenskap, samtliga med undervisning inom program och kurser på grundnivå, avancerad nivå (musikpedagogik och musikvetenskap) och forskarutbildning (musikvetenskap). Olika aspekter av musik fokuseras i dessa tre ämnen och forskningen utgår i allmänhet från olika, ämnesspecifika metoder och teoretiska utgångspunkter. Den konstnärliga forskningen är, även i ett nationellt perspektiv, ännu inte särskilt enhetlig, men en viktig aspekt är utforskningen av konstnärliga arbetsprocesser och redovisning av forskningen i olika typer av performance-situationer. De pedagogiska och didaktiska aspekterna är centrala inom musikpedagogik, som tillhör den samhällsvetenskapliga sfären. Inom musikvetenskap, som ingår i den humanistiska ämnestraditionen, studeras musik i historiska och samtida perspektiv utifrån olika teoretiska utgångspunkter.

Att dessa tre ämnen finns inom samma institution är inte vanligt inom dagens svenska högskolesystem. Den kontakt alla anställda inom musikämnen vid MB får med forskning inom sitt eget och närliggande musikområden är därför någonting som är väl värt att lyfta fram. Denna kontakt sker inte minst genom den seminarieverksamhet med fokus på forskningsfrågor som vi drivit inom MB sedan drygt 10 år tillbaka och som har varit en viktig förutsättning för tillkomsten av det här temanumret. Vid ett sådant seminarium uppkom nämligen för ett par år sedan idén att vi skulle göra en gemensam publikation, som skulle visa mångfalden i den forskning som bedrivs inom musikämnen på MB. Det här temanumret av HumaNetten är resultatet av den idén, med tre konstnärliga artiklar, tre musikvetenskapliga samt en artikel i musikpedagogik. Artiklarna förenas av författarnas starka intresse och tro på musikens betydelse för människor i dag, oavsett om det är från musikskaparens, musiklyssnarens eller musikforskarens perspektiv. För samtliga artiklar gäller också att ämnesvalen har en tydlig koppling till den undervisning som respektive författare bedriver vid MB. Under arbetets gång har vi läst och diskuterat varandras texter vid gemensamma seminarier. Det har påmint oss om att gränserna mellan ämnena inte alltid är skarpa. Frågor kring uppföranden av musik och analys av musik är exempelvis ett gemensamt intresse för alla tre ämnena, liksom frågor kring hur musik förmedlas i samhället och förändras över tid. Ansvariga för redaktionsarbetet har varit Ursula Geisler och Karin Hallgren.

## Om artiklarna

Inom konstnärlig forskning har intresset för konstnärliga arbetsprocesser en given plats. Genom reflektioner och studier kring den egna arbetsprocessen kan den synliggöras och därigenom diskuteras i ett större sammanhang. Samtliga tre artiklar från det konstnärliga området diskuterar på varierande sätt konstnärliga arbetsprocesser.

Dan Alkenäs (Varp och inslag - ett interventyr i musikskapande) behandlar i sin artikel ett konstnärligt projekt som genomfördes i en skolklass med en musiklärare och 19 elever i 12-årsåldern under schemalagda musiklektioner. Under arbetsnamnet "Emojis med känslor" undersöktes i fem workshops möjligheter att komponera musik utifrån visuella tecken i form av emojis i ett sammanhang där alla deltagare skulle vara jämställda och viljan att skapa någonting nytt var central.

Hans-Erik Holgersson (Hur ska det låta? Om ett samarbete mellan låtskrivare och arrangör) skildrar i sin artikel arbetet med att arrangera en låt av jazzmusikern Carin Lundin för Växjö stads symfoniorkester, som Holgersson själv är dirigent för. Kommunikationen mellan Lundin och Holgersson, dokumenterad via e-post, visar både hur arbetet med det konkreta verket fortskrider och ger underlag för generella diskussioner kring arrangörens roll.

Björn Elmgren (Promenad på entreprenad! Erfarenheter från arbetet med att ta fram teateruppsättningar på beställning) reflekterar kring tre föreställningar han skapat på beställning från Husebybruk. Elmgren diskuterar förutsättningarna som gäller just vid beställningsverk, och hur kraven som ställs har påverkat honom under arbetets gång. Som en grundförutsättning för hela arbetet framhålls uppfattningen att leken är viktig, både för den som skapar verket och för den som upplever det.

De tre bidragen inom konstnärlig forskning har det gemensamt att den egna verksamheten som konstnärlig utövare studeras som en del i forskningen - utövaren och forskaren är en och samma person. En viss likhet med detta finns i bidraget från musikvetaren Eva Kjellander Hellqvist ("Girls just wanna be fans"- om kvinnligt fanskap), där hon redogör för forskningsläget inom fanforskning inom engelskspråkig forskningslitteratur, med särskilt fokus på genusaspekter och samtidigt relaterar denna aktuella forskning till sin egen mångåriga erfarenhet som ett fan. En slutsats av genomgången av forskningsläget är att forskning kring kvinnor som aktiva subjekt blir allt vanligare, möjligen i takt med förekomsten av fler kvinnliga forskare.

De övriga två musikvetenskapliga bidragen har båda anknytning till musikanalys, ett delområde som med sin betoning av tolkning också i viss mån utgår från och diskuterar ett individuellt perspektiv. Karin Hallgren (Från novell till opera - exemplet "Drömmen om Thérèse") granskar adaptationen av en novell av Émile Zola till operan *Drömmen om Thérèse* av Lars Runsten och Lars Johan Werle. Relationen mellan novell och opera diskuteras, liksom det sceniska verkets möjligheter att gestalta ett händelseförlopp och inte bara

berätta det i ord, med flera exempel på gestaltningens betydelse hämtade från operan.

Linus Johansson (Förvirringens vindar i förvandlingens land: Politiska musikvideor på MTV i Kalla krigets slutskede) analyserar ett helt annat material, nämligen musikvideor från MTV under 1980-talet med inriktning på den politiska koppling han ser i ett urval musikvideor. Analysen tar upp samverkan mellan visuella, musikaliska och textliga aspekter. För de fem utvalda musikvideor som är det centrala underlaget i studien ges detaljerade genomgångar av relevanta parametrar i en bilaga.

Musikpedagogerna Petra Assarsson och Lia Lonnert (Didaktiska kategorier inom distansutbildning i musik - en modellutveckling) behandlar den aktuella frågan om undervisning med hjälp av digitala medel. Avsikten är att utveckla den didaktiska relationsmodell, som ofta används inom musikpedagogiskt arbete i skolan idag, till att kunna användas även inom undervisning i digitala sammanhang. Intervjuer med lärare i musik på högskolenivå har genomförts och material från dessa ligger till grund för en diskussion om utveckling av modellen.

*Karin Hallgren*

# Varp och inslag – ett interventyr i musikskapande

Dan Alkenäs

## Inledning

Denna artikel beskriver en konstnärlig studie där jag, i en roll som kompositör och konstnärlig forskare, tillsammans med musklärare och elever i årskurs sex bland annat undersökte möjligheter att komponera musik utifrån visuella tecken i form av emojis.<sup>1</sup> Studiens elever ingick i samma skolklass. Då studien ägde rum inom en skolkontext anknyter den även till ett pedagogiskt område gällande skolundervisning i musikskapande, vilket innebär att studiens aktiviteter förväntades följa Lgr11 (Skolverket 2019), den läroplan som var aktuell i samband med studien. Artikeln behandlar undersökande kring hur musik kan förmedlas och kommuniceras. Att kommunicera med musik kan upplevas vara lustfyllt, spännande, fantasifullt, personligt. Emellertid har jag erfarenheter av att musikalisk förmedling och kommunikation även kan bära spår av hierarkiska strukturer, begränsande traditioner och förväntningar. När människor deltar i gemensamma musikaliska aktiviteter (exempelvis musicerande i kör, orkester och olika former av ensemble) förekommer att arbetet fördelas utifrån olika rollidentiteter – exempelvis kompositör, arrangör, ensembleledare, dirigent, musiker och publik – vilka kan påverka hur individer förhåller sig till och upplever musiken. Det kan också förekomma åsikter om att vissa musikstilar har högre kvalitet än andra, och att olika musikaliska uttryck och former hör samman med vissa musikstilar och inte är lämpliga i andra. Jag har också erfärit att förväntningar och förutfattade meningar gällande utövande musikers förmodade nivåer av musikaliska kunskaper och färdigheter sätter spår på hur musikalisk kommunikation och förmedling uppfattas. I studien strävade jag mot att möjliggöra ett musikskapande som så långt som möjligt var frikopplat från konventioner beträffande exempelvis tillhörighet till musikalisk genre, stil och tradition. En central förutsättning var också att musikskapandet inte skulle vara beroende av deltagares musikaliska förkunskaper och färdigheter. Denna förutsättning var en orsak till att jag i denna studie valde att arbeta med skolelever, det vill säga i en kontext där barn deltar i aktiviteter oavsett förkunskaper.<sup>2</sup> Under fem workshoppar arbetade elever, lärare och jag med att utifrån emoji-tecken, kroppsgenererade

---

<sup>1</sup> Begreppet *emoji* härstammar från japanska (e 'bild' och *moji* 'tecken'), och används i datorsammanhang som humörfigur. Nationalencyklopedin, emoji.

<http://www.ne.se.proxy.lnu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/emoji> (hämtad 2019-07-22).

<sup>2</sup> Jag genomförde vid denna period liknande studier med aktörer i andra åldrar och andra kontexter.



ljud och digital bearbetning av ljud förmedla och kommunicera musikaliska uttryck och narrativ som skapats av elever. För att undvika hierarkiska synsätt beträffande mig, läraren och elevernas roller i arbetet strävade jag mot att så långt som möjligt betrakta elever som musikaktörer. I den följande texten kommer därför begreppet *aktör* användas för att representera involverade elever.

I artikelns studie undersöks den kreativitet och upplevelse som kan uppstå om unga människor arbetar tillsammans med musikskapande och musikutövande. Här utforskas musikskapande som en inkluderande och kollektiv verksamhet där aktörer i största mån tillsammans bidrar i skapande. Här utforskas också om och hur konstnärlig upplevelse kan förhöjas genom aktiv medverkan i musikskapande, samt om och hur kollektiva processer i musikskapande kan sudda ut gränser mellan eventuella traditionsbundna rollidentiteter. Framför allt undersöks hur musikalisk förmedling och kommunikation kan ske med hjälp av emoji-tecken, och hur musikskapande kan utföras av aktörer oberoende av musikaliska förkunskaper. Emojis uppfattas här som verktyg för att kommunicera människor emellan, verktyg som många människor har erfarenhet och vana i att använda. I mitt pågående avhandlingsarbete har bland annat framkommit intressanta potentialer av att vid musikskapande använda emojis som visuella representationer för musikaliska uttryck. Artikelns studie behandlar ett område som inte tas upp i avhandlingsarbetet, nämligen musikskapande utifrån emoji-tecken som finns tillgängliga i mobiltelefoner, och vilka konstnärliga och meningsskapande potential dessa tecken kan innefatta. Bland mobiltelefoners emojis finns allt ifrån tecken som representerar kroppsdelar (ansikten, händer och fötter) till exempelvis flygplan, bilar, monster, djur och natur. Studien behandlar också hur olika förutsättningar i arbetet kan påverka aktörers upplevelser av musikskapande, och hur olika strategier för musikskapande kan påverka arbetet.

### **Begreppet interventyr**

Eftersom jag har många års erfarenheter och inarbetade rutiner inom musikutövning och musikundervisning uppfattade jag det inför studien vara nödvändigt att finna ett redskap som kunde påminna mig om att vara öppen och observant för kunskaper som kunde ligga utanför mina tidigare erfarenheter och rutiner. Jag konstruerade därför det begrepp som nämns i titeln, *interventyr*. Syftet var att jag kunde använda begreppet som redskap, ett nyckelord att förhålla mig till under arbetet, ett nyckelord som kunde hjälpa mig att under studiens workshopar hålla fokus på en förväntan och påminnelse om att arbetet förutsatte utflykter och händelser inom territorier som kunde upplevas okända för mig och involverade deltagare. I ordet *interventyr* ser jag intressanta och inspirerande kopplingar mellan orden ”intervention” och ”äventyr”. För mig representerar ordet *intervention* förhoppningar om att mina och deltagares bidrag på ett oförutsett och

spännande sätt kan komma emellan, avbryta och inskrida i individers musikaliska tankegångar och mönster, samt erbjuda ny musikalisk kunskap, både för mig och för involverade deltagare. Ordet *äventyr* leder mina tankar och förståelser till att musikaliska aktiviteter kan upplevas som ovanliga och innefatta upplevelser av upptäckande, men även strapats och strid. Jag uppfattar det vara intressant att det i båda orden kan uppfattas kopplingar till latinets *venire* ("komma"), vilket för mig skapar idéer och förväntningar om att händelser vid musikaliska aktiviteter kan vara oförutsägbara, och att musikaktörer tillsammans har möjlighet att styra riktningar i arbetet. I begreppet *interventyr* ser jag en koppling till ordet *adventura*, vilket initierar och stimulerar kreativa tankar om att musikaliskt arbete innefattar spontana musikaliska händelser. Begreppet *interventyr* associeras också till ordet "event", en specifik händelse, ett begrepp jag i texten återkommer till. Sammanfattningsvis var och är begreppet "interventyr" en central utgångspunkt och inspiration till förhållningssättet i arbetet.

## Studiens syfte

Syftet med studien är att utforska och synliggöra hur musikaliska ramverk kan skapas och användas som förutsättningar för att stimulera musikupplevelse genom aktiv medverkan i kollektivt musikskapande där musikalisk förkunskap inte betraktas som nödvändig förutsättning, och där kreativiteten skapar möjligheter för fördjupade konstnärliga upplevelser.

## Mina roller i studien

Under studien agerade jag utifrån flera olika roller: forskare, kompositör, lärare och igångsättare av kreativa processer. Den initiala intentionen var att jag i rollen som kompositör skulle skapa musik tillsammans med aktörer i roller som medkompositörer. De stora skillnaderna gällande musikalisk kunskaps- och färdighetsnivå – mellan mig och aktörer, och aktörerna sinsemellan – innebar emellertid att jag ofta fick anta rollen som lärare, dels för att med pedagogiska strategier förklara arbetets innehåll, dels för att gripa in i processer för att stimulera aktörer att komma vidare. Då musikskapandet ägde rum i en kollektiv kontext agerade jag även utifrån rollen av att vara igångsättande ledare som initierade gruppen i kreativa processer. Under workshopar fördelades denna ledarroll även ut till olika aktörer. I rollen av att vara kompositör och forskare undersökte jag kvalitativa konstnärliga aspekter i workshoparnas kreativa processer och produkter, och hur kvalitativa aspekter kunde utvecklas. Forskarrollen handlade också om att inom ramen för denna artikel i skrift analysera och reflektera över mina egna upplevelser och erfarenheter under studien.

I rollen av att vara kompositör hämtade jag inspiration från forskning och konstnärlig praktik gällande komposition inom musikområdet *experimentalism*, ett område som enligt Sun (2012) innebär att arbeta oberoende av musikalisk tradition, att överge fastställd struktur och total kontroll, att

använda icke-traditionella musikaliska instruktioner, samt att omförhandla idéer om musikaliska roller och deras eventuella förutsättningar. Jag inspirerades mycket av Pauline Oliveros, som bland annat arbetat med verbala instruktioner i stället för notation, ofta i samarbete med musikaktörer som inte nödvändigtvis har en professionell musikalisk bakgrund (till exempel Oliveros 1971, Oliveros 2005). En annan kompositör som inspirerade mig var Peter Bruun, som tillsammans med teaterforskaren Lotte Faarup och skådespelaren Øyvind Kirchhoff genomförde ett konstnärligt projekt där publik och konstnär skapade musik tillsammans (Faarup och Kirchhoff 2018). Projektet syftade till att skapa ett musikaliskt verk baserat på ljud som insamlats från publik-aktioner – exempelvis hosta, suckar, skratt, gråt, vredesutbrott och telefonsignaler – och att sedan repetera och uppföra verket som en konsert med en kör, rekryterad på frivillig basis.

## Varp och inslag

Ett centralt begrepp i denna studie är *musikskapande*. Musikskapande förstås här som en aktivitet där musikaktörer skapar ny musik genom musikaliska handlingar. I ett musikskapande ingår bland annat att förhålla sig till övergripande utgångspunkter, ett musikaliskt *ramverk*, innefattande olika förutsättningar för musikutövandet. Det musikaliska ramverket kan exempelvis innefatta utgångspunkter beträffande vilka musikaliska verktyg som kan användas, tidsmässig längd och uppbyggnad, dynamiska processer, visuella representationer att utgå ifrån, och specifika överenskomna regler för utövandet.

I studien samarbetade jag med aktörer med varierande musikaliska förkunskaper. Då jag och dessa aktörer skulle arbeta tillsammans behövde jag grundligt utröna hur jag kan kommunicera ett musikaliskt ramverk för det kreativa arbetet. Inom forskning framhålls vikten av uppgiftsdesign och avgränsade uppgifter i samband med initiering av kreativa processer (Coulson och Burke 2013, Breeze 2011, Locke och Locke 2011, Locke och Locke 2012). I min studie var det därför centralt att förbereda och under workshoppar kommunicera och förmedla tydliga instruktioner till deltagarna. Instruktionerna behövde både vara av sluten karaktär – med konkreta och detaljerade uppgifter för aktörerna – och av öppen karaktär – med stort utrymme för aktörers egna initiativ och kreativitet. Den slutna karaktären syftade till att aktörerna skall kunna uppleva konkret förståelse för arbetsprocesser, och den öppna karaktären till att arbetet skall kunna resultera i ett musikaliskt utövande i kreativ frihet, där musikaliska skeenden är beroende av, tillika konsekvenser av, individers spontana och fantasifulla bidrag. På grund av den förväntade variationen av musikaliska förkunskaper hos aktörer behövde jag också utröna vilka ljudalstrande källor som kunde vara gångbara att använda. Jag beslöt att använda aktörers kroppar som ljudkällor – det vill säga deras röster, armar, ben, fötter, händer och fingrar.

En metafor jag använder i studien är att ett musikaliskt ramverk kan liknas vid en vävares *varp*, i vilken fria kreativa *inslag* kan läggas, och utifrån syntesen av *varp* och *inslag* bilda en musikalisk *väv* av ljud. Varpen betraktas som ett i förväg utformat musikaliskt ramverk bestående av exempelvis instruktioner, symboler, former, ljudexempel, musikaliska verktyg samt rum för förberedelser och skapande. I sin natur betraktas det musikaliska ramverket, varpen, liksom en vävares varp vara beroende av att kompletteras och fulländas med individuella insatser. I en utformad varp finns initierande strukturer som förväntas stimulera och starta fantasifulla konstnärliga processer och mynna ut i musikaliska uttryck och upplevelser. En utmaning är att varpen skall vara tillräckligt avgränsad för att stimulera kreativitet, och tillräckligt öppen för att erbjuda friheter till aktörers eget musikskapande. Tanken är att aktörer under workshoparnas musikaliska samarbeten dels kommer överens om och fastställer hur den musikaliska varpen skall utformas, dels kommer överens om vilka musikaliska aktiviteter och uttryck som varpen representerar, det vill säga vilken typ av musikaliska handlingar som den överenskomna varpen erbjuder. Exempelvis kommer aktörer överens om hur en emoji med ett speciellt uttryck (till exempel ett spöke, ett skattande ansikte, en polisbil) kan uttryckas med de musikaliska verktyg som fastställts i varpen, det vill säga i det musikaliska ramverket. Den i förväg kollektivt utformade och *bestämde varpen* bildar sedan tillsammans med aktörers *spontana inslag* en musikalisk väv, en synergi av *känt* och *okänt*, av *förutbestämt* och *obestämt*, en väv som helt och hållet är beroende av aktörernas aktivitet. Utifrån metaforen ”varp och inslag” förväntas de musikaliska aktiviteter som initieras och avgränsas av varpen erbjuda möjligheter för utforskning där involverade musikaktörer kan pröva spontana och personliga bidrag, så kallade inslag.

I workshoparnas musikskapande innefattas både ett kollektivt arbete av att utforma musikalisk varp, och att kollektivt, genom spontana personliga kreativa inslag, utöva musik utifrån denna varp. I relation till begreppen ”komposition” respektive ”improvisation” kan *utformandet* av varp betraktas som en komponerande aktivitet i vilken ramverk för utövandet förhandlas och fastställs, och *utövandet* av varp betraktas som en improviserande aktivitet i vilken musikaliska inslag initierade genom varpen utforskas. Kopplat till vävmetaforen bildar *den komponerade varpen* tillsammans med *de improviserade inslagen* en musikalisk väv.

Metaforen ”varp och inslag” utgör också ett ramverk för dispositionen av denna artikel. Varp-begreppet representeras i denna artikel av utformade ramar av faktamässig karaktär. Mellan några avsnitt i texten, under rubriken ”Inslag”, diskuterar jag avsnittens innehåll med en text av reflekterande karaktär. I dessa sistnämnda avsnitt används begreppen varp och inslag som analysverktyg för att undersöka och synliggöra vilka ramverk som ligger till grund för workshopars design, och hur ramverken tolkas påverka workshopars utfall – hur den i förväg designade ”varpen”, och de spontana

och oförutsedda ”inslagen” i klassrummet betraktas relatera till varandra. Inslagen syftar till att stanna upp i läsningen och fokusera teman som jag identifierat i det aktuella avsnittet.

I artikeln fokuseras musik som process, snarare än produkt. I de musikaliska processerna ingår, utöver det musikskapande som beskrivits ovan, ett musikaliskt genomförande, ett så kallat *musikaliskt event*. Fokus ligger på processer som leder fram till och äger rum under ett musikaliskt event, samt aktiviteter som i efterhand relaterar till upplevelser och erfarenheter av ett musikaliskt event, exempelvis komponerande, improviserande, musicerande, diskuterande, prövande, utvärderande, rollfördelande (medvetet eller omedvetet) och beslutsfattande inom den musikaliska praktiken. Det musikaliska eventet utgör det specifika tillfället då musikskapande genomförs utifrån musikaliska varpar, inom överenskomna ramar och med överenskomna uttryck, där musikalisk varp tillsammans med musikaliska inslag skapar en musikalisk väv, ett ljudkomplex som betraktas vara unikt för det specifika tillfället, temporärt, icke-repeterbart, och där samtliga aktörer betraktas som medkompositörer.

### ***Inslag I – En vision om att sudda ut musikaliska gränser***

*Vad händer om vi sätter musikaliska roller som kompositör, musiker och publik på spel? Vad händer om vi suddar ut gränserna mellan dessa roller? Vilka musikaliska skeenden och upplevelser – musikaliska interventyr – kan uppkomma om vi samlar människor i ett rum och bestämmer oss för att skapa musik tillsammans, från början till slut, där alla är kompositörer, utövare och publik? Hur kan möjligheter erbjudas till alla i rummet att kunna vara aktiva, engagerade och bidragande som musikskapare och -utövare? Och kan vem som helst, oavsett tidigare musikaliska förkunskaper, skapa musik som kan upplevas meningsskapande för dem, och för andra?*

*Det är här, någonstans bland dessa frågor, artikelns undersökning tar avstamp. Den utgår från en vision att tillsammans med musikaktörer skapa musikaliska ramverk, musikaliska skelett som kan möjliggöra musikalisk kreativitet, och som behöver kompletteras med levande material, inom vilka det finns individuell frihet att i en grupsituation – som medkompositör, utövare och publik – bidra med egna individuella och kollektiva uttryck. I visionen utgör ramverken en vägvisare, en karta, över hur en skapandeprocess kan organiseras och iscensättas. Under några samtal våren 2018 med doktorandkollegan och väverskan Rosa Tolnov Clausen<sup>3</sup> faller mina tankar på plats: likt en vävare som förbereder en väv genom att organisera en varp i en vävstol vill jag förbereda en musikalisk väv genom att organisera en musikalisk varp i ett auditivt rum. Hur väven sedan skall*

---

<sup>3</sup> Rosa Tolnov Clausen är i skrivande stund doktorand i design med inriktning vävning vid Göteborgs universitet.

*arta sig ämnar jag lämna till den inspiration och kreativitet som musikaktörer upplever i stunden.*

*Sammantaget vill jag designa workshops som aktörer kan uppleva som ett "interventyr" i musikskapande där de får utforska möten mellan känt och okänt, förgivettaget och icke-förgivettaget, säkert och osäkert, tryggt och riskabelt, och genom detta utforskande erbjudas nya upplevelser och kunskaper i musikaliskt skapande och musikaliska processer.*

## Emojis med känslor

Studien gjordes vid en skola under våren 2020 och gick under arbetsnamnet "Emojis med känslor", då avsikten var att använda emojis som kunde användas för att representera olika känslolägen (se exempel på emojis i figur 1). I studien ingick en musiklärare och 19 elever i 12-årsåldern. Jag valde att samarbeta med denna lärare utifrån tidigare erfarenheter av musikaliska samarbeten med inslag av musikskapande. Eleverna ingick i en befintlig skolklass. Fem workshops à 45 minuter genomfördes under schemalagda musiklektioner. Workshoparna ägde rum under en vårtermin med två veckors mellanrum, med undantag för ett längre avbrott på grund av sportlov. Studien dokumenterades genom min planering, mina fältanteckningar och reflektioner, samt några ljudinspelningar av elevers musikskapande. Läraren betraktade elevernas musikaliska arbete som en del av läroplanens mål i musikskapande – "Musikskapande med utgångspunkt i musikaliska mönster och former" (Skolverket 2019: 158) – och valde att återanvända upplägget av nedan beskrivna workshopar i den musikundervisning hen under den aktuella vårterminen genomförde med skolans parallellklasser. Inför varje workshop hade jag och läraren ett samtal kring arbetets innehåll, upplägg och eventuella utmaningar. Vi hade också ett samtal efter varje workshop för att sammanfatta och utvärdera våra upplevelser.



Figur 1

## Workshop 1 – Motstånd mot det okända

Vid den första workshopen presenterade jag en idé om ett gemensamt musikskapande där kroppen används för att skapa ljud och i förlängningen musik. För att möta aktörerna i deras musikaliska vardag valde jag ut några inspelade musikexempel utifrån metaforen av en ”tratt”, med en bred öppning och ett succesivt avsmalnande form. Avsikten med denna tratt var att börja ”öppet och brett” med musik som jag tänkte kunde ligga i närheten av deras vardagliga lyssnande, och därför vara förhållandevis lätt att lyssna till och förstå. Ifrån det öppna och breda musikaliska innehållet lät jag det succesivt ”smalna av”, och gå över till musik som kunde relatera till det kommande mer experimentella samarbetet. Tanken var att *möta* något *okänt* med något *känt*. Jag inledde med att spela upp *Baião Destemperado*,<sup>4</sup> ett musikexempel där latinamerikanska rytmer spelade med kroppsljud ackompanjerar flöjter som spelar tvåstämmiga melodiska passager. Därefter följde *Tá na Roda*,<sup>5</sup> *Vocalises*,<sup>6</sup> och *Sound Patterns*.<sup>7</sup> Med dessa tre exempel avsåg jag att progressivt öka musikens abstrakta och experimentella karaktär. Det avslutande musikexemplet var *Room of Magic*, ett inspelat musikaliskt event där en musikalisk väv framfördes. Den musikaliska väven hade sitt ursprung i en musikalisk varp som under mitt avhandlingsarbete komponerats i samarbete med barn i 10-års åldern, vilka också utövade den. Avsikten med att spela upp musikexemplet var att genom presentation av musik som skapats av aktörer i liknande kontext och ålder ge möjlighet till initial förståelse och

<sup>4</sup> Barbatuques 2002. *Corpo Do Som*. São Paulo: MCD World Music.

<sup>5</sup> Barbatuques 2015. *Ayú* São Paulo: MCD World Music.

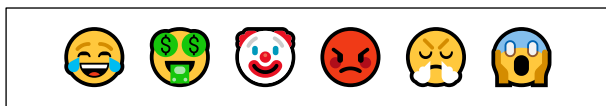
<sup>6</sup> Henry, Pierre 1952. *Le Microphone Bien Tempéré*. Paris: INA-GRM.

<sup>7</sup> Oliveros, Pauline, Lucier, Alvin, Cage, John, Ashley, Robert, Ichihyanagi, Toshi & Feldman, Morton 1967. *Extended Voices*. New York: Odyssey.

relation hos aktörerna. Det kunde tydligt konstateras att den presenterade musiken väckte känslor. När jag spelade upp musik med experimentell karaktär hördes flera spontana skratt. Några visade med sitt kroppsspråk motstånd, protest och avståndstagande. Några blundade och var försjunkna i musiken. När jag ställde frågor kring aktörernas upplevelser uttryckte några att musiken lät konstigt, några att den var lugnande, och några att den var otäck. Flera aktörer associerade till ASMR.<sup>8</sup>

Under workshopen fick aktörer skapa ljud med kroppen. Jag kunde konstatera att de var försiktiga i sina uttryck. Min roll i detta moment blev därför att vara övertydlig, och på ett nästan överdrivet sätt visa hur jag med min kropp uttryckte de föreslagna musikaliska handlingarna. Detta gjordes för att höja aktivitetsnivån i rummet, och utmana aktörernas upplevelser av att våga. Någon gång utbrast jag: ”övertyga mig”, en annan gång: ”skräm mig”. Ljudutforskandet fortsatte sedan med att vi översatte ord till kroppsljud. Vi gick sedan över till att översätta visuella emojis till ljud. Jag hade förberett några bilder på emojis som kunde ge utrymme för musikalisk variation, kunde vara enkla att förstå, och som kunde associeras till starka uttryck (se figur 2). Mot slutet av workshopen kunde jag upplevda en mättnad i gruppen. Utifrån aktivitetens resultat bedömde jag att aktörerna behövde tydligare instruktioner för att förstå hur ljud över tid kan förändras och generera spänning och intresse.

Under workshopen uppfattade jag ett visst motstånd till de musikaliska aktiviteterna. Jag tolkar det som att motståndet bestod i att aktörerna under workshopen fick frångå eventuella vanemässiga musikaliska handlingar och omförhandla sina potentiella uppfattningar kring musikskapande och musikupplevande, en process som skulle visa sig innefatta etisk problematik gentemot individers integritet och relationsbyggande (se nedan under rubriken: ”Etiskt relaterad problematik i rummet”). För mig var workshopens tydliga planering och struktur en viktig hjälp i hanterandet av detta motstånd. Jag uppfattade att tydlighet och struktur i instruktioner erbjöd aktörer möjlighet att länka samman det okända med det som gjordes känt genom de specifika uppdrag som tilldelades dem. Det upplevda motståndet kunde därmed i viss mån behandlas, bearbetas och förhandlas.



Figur 2

---

<sup>8</sup> ASMR, (Autonomous sensory meridian response), en företeelse inom vilken det på YouTube finns en mängd exempel, inkluderande skrapljud, prassel, knackningar, blåsjud, skrivljud och bläddring i papper inspelade med video och mikrofon som placerats mycket nära ljudkällan. Se exempelvis <https://www.youtube.com/watch?v=-4Hxnk2OmdM>, (hämtad 2023-02-16)



## **Inslag II – Workshop betraktad som varp med inslag**

*Det är problematiskt att agera utifrån olika roller. För att reflektera över och tolka skeenden under workshopen används begreppen varp och inslag i detta avsnitt som analytiska begrepp. Även om min intention var att jag och aktörerna tillsammans skulle agera som musikskapare konstaterar jag att jag ofta fick gå in i rollen av att vara lärare, och finna metoder för att inspirera aktörerna och hjälpa dem förstå syfte och innehåll i aktiviteter. Workshopens planerade struktur kan därigenom betraktas som varp, vilken jag i rollen som lärare och igångsättare i förväg skapat för att den rama in villkor och förutsättningar i arbetet, samt för att kommunicera och förmedla en målbild till aktörer och vara en hjälp för mig att hantera oförutsedda skeenden och händelser. Workshopens inledande aktivitet – att lyssna till musikaliskt material uppbyggt av liknande musikaliska beståndsdelar som i det stundande kollektiva arbetet – kan också uppfattas som en "varp". I rollen som lärare och igångsättare avsåg jag genom denna varp synliggöra form, verktyg och material i en musikalisk väv, och därigenom kommunicera och förmedla en målbild av hur en väv av musik auditivt kan gestaltas. I roll av att vara kompositör använde jag musikstycken som en strategi för att synliggöra ett ramverk för hur musiken skulle kunna låta i vårt arbete. De olika musikexemplen jag spelade upp för aktörerna uppfattas här representera ett ramverk som kommunicerar och förmedlar variation och flexibilitet beträffande vilka möjligheter som kan erbjudas i form av auditiva uttryck.*

*Om jag fortsätter att använda begreppen varp och inslag som analytiska begrepp tolkar jag aktörernas reaktioner som "inslag", då aktörerna i stunden spontant, med kropp och röst, kommunicerade sina upplevelser av musikexemplen, upplevelser som jag behövde beakta i det fortsatta kollektiva arbetet. Vissa inslag – exempelvis gällande ASMR – gav mig ny kunskap som kunde användas i det fortsatta arbetet. Jag tolkar aktörernas association till ASMR som en hjälp för aktörer att skapa förståelse kring deras upplevelser av musikexemplen. Den "konstiga" musiken kunde därmed få en begriplig mening. ASMR kan därmed betraktas som en varp där aktörerna lägger in inslag i form av sina upplevda associationer vid workshopen. Vidare fick aktörernas respons – här tolkad som "inslag" – till den genomförda workshopens ramverk – här tolkad som "varp" – mig att begrunda relationen mellan nödvändig struktur och musikalisk frihet. Utifrån utfallet av arbetet framgår att det kan behövas strukturerade utmaningar för att stimulera aktörer till att fokusera på sitt musikskapande och komma bort från upplevelser av motstånd till det okända i relation till elevers förväntningar och förförståelse. Jag relaterar här till de motstånd gentemot något utmanande som Cronquist identifierat i studenters möte med samtidskonst, och genomföranden av gestaltningsuppdrag inom denna konststart (Cronquist 2020: 96 f). Till det okända lades något känt, förväntat och förståeligt, något som aktörerna tidigare arbetat med och där de kände sig hemma.*

## Workshop 2 – Musikkapande i det slutna rummet

Den andra workshopen kopplades till temat ”musikalisk tid”. Målet med workshopen var att aktörer skulle utveckla erfarenheter av hur musikaliska skeenden äger rum och utvecklas över tid. Inför workshopen hade aktörerna skickat in förslag på emojis. För att maximera aktörers aktiva deltagande skulle musikkapandet ske i mindre grupper. Jag och musikläraren utformade instruktioner för arbetet, vilka kommunicerades till aktörer via webbgränssnitt tillgängligt från deras mobiler och datorer. Musikläraren delade upp aktörerna i mindre grupper (3–4 aktörer per grupp) och fördelade också tre emojis per grupp. Aktörerna fick i uppdrag att i grupperna, i varsina arbetsrum, enligt formulerad instruktion (se figur 3) under 10–15 minuter utforska och föreslå hur respektive emoji låter, samt komponera och spela in sitt musikkapande. Uppgiften formulerades skriftligt av läraren utifrån dennes tolkning av läroplanen för musik i årskurs 4 (Skolverket 2019: 158 f), och i relation till vad läraren förväntade sig att eleverna skulle lära sig under workshopen. Instruktionens sista punkt gällande bedömning avsåg musiklärarens ordinarie musikundervisning.

När jag beskrev uppdraget visade ett flertal aktörer med sitt kroppsspråk tydlig förväntan och engagemang gentemot det kommande arbetet. Jag och musikläraren uppfattade också att aktörerna under det kollektiva arbetet i mindre grupper och i separata rum var aktiva, engagerade och gav uttryck för relationer till de emojis som användes. Inspelningarnas karaktär vittnade om att det bakom de flesta auditiva uttryck fanns hög grad av inlevelse, stort engagemang och mod, samt hög grad av fantasi. Jag hade därför stora förväntningar på en hög grad av kollaborativ kreativitet vid nästa workshop.

### Uppgiften:

- Tänk igenom, hur låter era emojis?

Tänk på att:

- En emoji ska låta i 10 sek – ljudet ska förändras under dessa sekunder.

Välj några av begreppen: puls, notvärden, rytm, tempo, klangförändring, styrkeförändring, registerförändring (ljusa och mörka toner)

- Sätt ihop era emoji-ljud och spela in till en komposition på en mobil eller film ljudet på en dator.
- Kompositionen ska spelas upp och kommer att bedömas av N.N. [musikläraren].

Figur 3

### **Inslag III – Betydelser av att få arbeta i fred i en trygg miljö**

*”Vad är det vi skall göra egentligen, och varför?” Denna fråga upplevde jag mig ana under den första workshopen. Utifrån erfarenheter och upplevelser från den förra workshopen hade jag inför denna andra workshop planerat en förhållandevis tydlig struktur – här tolkad som varp – för arbetet. Genom att vid denna andra workshop dela upp aktörer i mindre grupper skulle varje aktör erbjudas möjlighet till att uppleva trygghet i den lilla gruppen, och få förhållandevis stort utrymme. Jag tänkte och hoppades att den skriftligt formulerade uppgiften skulle kunna utgöra ett tydligt ramverk inom vilket ett friutrymme – både i fråga om tid och kreativitet – kunde erbjudas till aktörer, en varp som erbjöd tid och stimulans till inslag.*

*Den respons som jag tolkar att aktörernas kroppsspråk och inspelningarnas kreativa rikedom representerade uppfattar jag utifrån vävmetaforen som inslag i det ramverk, den varp, som workshopens planering och struktur representerade. Den verbalt formulerade uppgiften kan uppfattas som en varp, med instruktioner kring musikalisk duration, ljudförändring och form, och som fungerade som ett ramverk i aktörernas musikskapande under workshopen.*

*Min uppfattning är att aktörerna generellt uppvisade tecken på engagemang och delaktighet under workshopen. De verkade förstå vad de skulle göra, och verkade också vara intresserade och förväntansfulla över att få arbeta i avskildhet med några få kompisar.*

### **Workshop 3 – Musikskapande i det öppna rummet**

Målet med den tredje workshopen var att aktörer i realtid skulle utöva de varpar de i mindre grupper komponerat vid den förra workshopen. I inledningen av workshopen berömde jag aktörerna för deras fina och engagerade ljudinspelningar och uttryckte hur imponerad jag var av gruppernas musikskapande. Inspelningarnas karaktär vittnade om att det bakom de flesta auditiva uttryck fanns stor inlevelse, stort engagemang och mod, samt god fantasi. Jag hade satt samman gruppernas respektive inspelningar och sparsamt lagt till några effekter (exempelvis reverb,<sup>9</sup> delay,<sup>10</sup> och equalizer<sup>11</sup>). Några passager lät jag upprepas, medan andra spelades en gång. När jag spelade upp den förberedda inspelningen uppfattade jag olika och ibland motsägelsefulla reaktioner hos aktörerna. Några uppvisade förtjusning och intresse (det förekom positiva skratt och kommentarer), medan andra uppvisade känslor av att vara obekväma,

<sup>9</sup> "Reverb" är en ofta använd term för att representera efterklang i rummet.

<sup>10</sup> "Delay" är en term som används för att representera eko. Emellertid kan ett delay vara så snabbt att det inte upplevs vara ett eko på ett originalljud, utan snarare en fördubbling av ljudet.

<sup>11</sup> "Equalizer" är en term som inom musikproduktionsområdet används för att behandla frekvensområden i ljud (bas, mellanregister, diskant).

oengagerade eller apatiska (inkluderande negativa skratt och kommentarer). När jag sedan informerade om att vi tillsammans i realtid skulle skapa musik utifrån de varpar aktörerna komponerat vid förra workshopen uppfattade jag tydligt att aktörerna visade tecken på att vara besvärade.

Vi ställde oss gruppvis i ring. Grupperna fick 5 minuter på sig att prata sig samman inför musikskapandet baserat på deras respektive varp. Därefter genomförde respektive grupp sina varpar, inklusive spontana inslag. Musikläraren stöttade gruppernas kreativa processer genom att själv delta i genomförandet. Skillnaden mellan inspelningarna och realtids-utövande var slående och intressant. Ljudstyrkan var lägre vid genomförandet, liksom engagemang och tydlighet i musikaliskt uttryck, och utövandet bar föga spår av konstnärlig upplevelse. Vissa aktörer vägrade bestämt och tämligen demonstrativt att delta i aktiviteten. Med hjälp av musiklärarens stöttning kunde dock samtliga grupper skapa musik utifrån sina varpar, med spontana inslag, så att helgruppen fick ta del av de olika musikaliska vävar som skulle ingå i det fortsatta utövandet.

Inför ett gemensamt musikaliskt event gav jag aktörer i uppdrag att vara en klockas visare, utifrån en tanke om att skapa musikalisk struktur utifrån en metafor av en klocka. I det efterföljande musikaliska eventet stod således en ”visare” i mitten av cirkeln och pekade likt en klockas visare på vilka grupper som skulle genomföra sin musikaliska väv. Succesivt lades ytterligare instruerande gester till hos ”visaren”, exempelvis dynamik instruerad via höjd på armar. Jag uppfattade det som att aktörernas engagemang och mod växte då fler grupper agerade samtidigt, och att fördjupande instruktioner ytterligare höjde koncentrationen och graden av engagemang i gruppen. Småningom, när aktörer upplevdes vara trygga i uppgiften, fick olika aktörer på frivillig basis uppdrag att vara ”visare”. Med en intention att försöka förstärka upplevelser av ett musikaliskt event föreslog jag att ett sådant event behöver vissa regler. De regler som gäller här, informerade jag, innebär att inget annat får förekomma än de ljud och ljudkombinationer som vi kommit överens om. Jag lade också till en regel att det skall vara tyst innan det musikaliska eventet börjar, och när ”visaren” ger tecken att eventet är slut skall tystnad råda i åtminstone tre sekunder. På så sätt skulle ett auditivt utrymme, ett ”magiskt rum” av musikskapande, kunna upplevas, ett rum i vilket vi *går in, befinner oss en stund, och som vi sedan går ut ur*. Jag uppfattade att dessa regler ytterligare förhöjde upplevelser av konstnärligt skapande, men att det fanns lång väg att gå innan dessa upplevelser kunde vara förankrade hos samtliga aktörer.

### **Etiskt relaterad problematik i rummet**

När vi efteråt diskuterade upplevelser av det musikaliska eventet framkom att några aktörer upplevde aktiviteten som konstig och pinsam. Andra aktörer var tysta och var inte med i diskussionen. Jag berättade att jag upplevde en stor skillnad mellan gruppernas inspelningar och dagens utövande, och frågade

vad skillnaden kunde bero på. I aktörernas svar framkom att de i inspelningarna upplevde sig vara anonyma, men här kunde alla se vem som agerade. Jag uppfattade det vara uppenbart att aktörerna hade problem med hur de upplevde sin integritet i relation till sin medverkan i de musikaliska handlingarna och till de ljud som dessa handlingar genererade, dels gentemot sin egen självbild, dels gentemot övriga i gruppen. Under inspelningen kunde de i mindre grupper bakom stängda dörrar tillåta sig själva att med mod och frihet gå bortom sin bekväma zon och ge sig hän i sin fantasi och sitt engagemang, medan de i det öppna kollektiva rummet upplevde sig nödgade att förhålla sig till den bild av sig själva de vill visa upp. Jag beslöt därför att noggrant begrunda hur etisk problematik kunde beaktas vid nästkommande workshop.

#### ***Inslag IV – Etiska perspektiv i rummet***

*Jag konstaterar att det kan vara problematiskt att använda kroppen i ett musikskapande. Den väv som utövades vid workshopen innefattade ljudskapande och rörelser med den egna kroppen och rösten i realtid. Jag tolkar det som att aktörerna uppfattade denna förutsättning känslig och personlig. De signalerade ofta i sitt agerande, sina "inslag", att de upplevde sig vara obekväma i utövandet. I min fortsatta planering ägnade jag därför mycket tid och energi till att begrunda denna etiska problematik. Med utgångspunkt från de positiva upplevelser som inspelningarna av aktörernas kreativa arbete vittnat om uppfattar jag att det osäkra och obekväma i utövandet hade sitt ursprung i att aktörer i rollen som elever kände sig utelämnade i det öppna rummet, inför hela klassen. Vad skulle hända om vi i stället använde oss av ett virtuellt rum i datormiljö? I ett sådant rum kan aktörer förhålla sig fritt i relation till egna upplevelser av musiken, snarare än att förhålla sig till upplevelser av sin egen person i relation till andra, och därtill kunna utforska det virtuella rummets auditiva möjligheter. I min planering gick mina tankar till Huizingas begrepp den magiska cirkeln (Huizinga 1955: 10), en särskild plats för lek och spel. Jag kom också att tänka på Schechners idéer om reglers betydelse i samband med utövande, och om vikten för utövare att gå in i ett tillstånd som är "apart from everyday life" (Schechner 1988: 13). Jag tänkte att ett rum med etablerade regler skulle kunna skapa trygghet för aktörer att agera inom. Kanske skulle upplevelsen av ett så kallat "magiskt rum" kunna vara en god förutsättning för djupare musikalisk upplevelse, ett utrymme som var avskilt från vardagen, och även avskilt från den stora gruppen aktörer. Ett sådant rum skulle kunna inspirera aktörer till att avgränsa, urskilja och fokusera det musikaliska eventets specifika handlingar och auditiva händelser, samt mana dem till att behålla koncentration så länge det musikaliska eventet pågår.*

## Utgångspunkter inför workshop 4

Den tredje workshopen innebar för flera aktörer upplevelser av att vara obekväma och osäkra. Utifrån mina upplevelser av genomförda workshopar slog det mig att jag i min egen konstnärliga och pedagogiska praktik ofta upplevt att sådana negativa upplevelser kan reduceras genom upplevelser av trygghet till ett ”manus”. I en workshop tänkte jag att den musikaliska varpen kan utgöra ett manus som aktörer med förlitan kan lita sig till. Jag tolkar det som att aktörernas ”manus” vid workshopen var alltför otydligt, vilket innebar att de fick förlita sig på sin egen spontanitet och improvisation, något som uppenbarligen skapade osäkerhet och obekväma känslor av obehag hos aktörerna. För att utforma ett etiskt beaktande ramverk för det fortsatta arbetet tog jag därför avstamp från följande utgångspunkter sprungna ur erfarenheter av workshopen: Trygghet och mod, Magiskt rum, Manus, Uttryck och person, samt Struktur – regler – information – kommunikation. Nedan följer några citat från de reflektioner jag formulerade efter den tredje workshopen, samt kortfattade strategier jag beslöt använda utifrån respektive reflektion.

### ***Trygghet och mod***

Ur mina reflektioner från den tredje workshopen:

För att bemöta det etiska dilemma kopplat till aktörernas ”obekväma zoner” funderade jag och läraren kring huruvida användandet av ett ”digitalt rum” kan vara en lösning. I ett sådant rum kan aktörer kunna förhålla sig fritt i relation till egna upplevelser av musiken, snarare än upplevelser av sin egen person i relation till andra.

Mod behöver plats. Mod behöver tid. Hur kan konstnärliga former skapa mod?  
(Workshop 3 – mina reflektioner)

För att hantera det etiska dilemma som beskrivs i citatet beslöt jag att aktörerna fortsättningsvis skulle arbeta i enskilda rum, i små grupper, samt spela in sitt musikskapande med dator.

### ***Magiskt rum***

Ur mina reflektioner från workshopen:

Vid nästa workshop behöver därför ett stort fokus ligga på att förankra ett magiskt rum och skapa en gemensam förståelse och upplevelse av detta rum. Jag [...] behöver skapa några strategiska övningar för att etablera en sådan förståelse och upplevelse. [...] [Jag] uppfattade [...] det som att ett magiskt rum skapades spontant, genom den blotta närvaron av inspelningsutrustning och genom utformningen av aktörernas uppgift i grupparbetet. (Workshop 3 – mina reflektioner)

Begreppet ”magiskt rum” hjälpte mig i arbetet att betrakta själva rummet, samt de upplevelser som rummet erbjöd som viktiga förutsättningar för musikskapandets kreativa processer. Begreppet rum kan innefatta många

olika aspekter, ex. sociala, auditiva, visuella och tidsmässiga. I ovan citerade reflektioner fokuserades en idé om att skapa ett auditivt och tidsmässigt rum som är avskilt från vardagen, det vill säga att etablera ett speciellt rum som endast är avsett för ett musikaliskt event. En utgångspunkt var därför att under nästa workshop praktisera övningar för att etablera och implementera ett sådant rum.

### ***Manus***

Ur mina reflektioner från workshopen:

... en fråga om hur aktörer kan få tid och plats till att etablera, förankra och förkroppsliga den musik de skapat (Workshop 3 – mina reflektioner).

Mina reflektioner angående aktörers förhållningssätt gentemot ett potentiellt manus, som kunde hjälpa dem reducera negativa upplevelser, mynnade ut i en strategi om att ge uppdrag till aktörerna att dokumentera sitt musikskapande via inspelning, samt ge dem god tid till det musikaliska arbetet.

### ***Uttryck och person***

Ur mina reflektioner från workshopen:

Läraren konstaterade att det blir mer personligt när eleverna skall använda rösten.

I ett etiskt perspektiv var det problematiskt att uppfatta individens upplevelser av utelämnande och kanske till och med nakenhet. Frågan om största möjliga utrymme för aktören kan därför handla om anonymitet kontra offentlighet (Workshop 3 – mina reflektioner).

Liksom reflektioner kring temat ”trygghet och mod” mynnade ovan citerade reflektioner beträffande ”uttryck och person” ut i en strategi att låta aktörer samarbeta i avskildhet och i små grupper, och därigenom undvika negativa upplevelser av utelämnande och offentligt agerande.

### ***Struktur – regler – information – kommunikation***

Ur mina reflektioner från workshopen:

... strukturer och regler, tydlighet i information och kommunikation är centrala för att individer skall kunna förhålla sig till – och behålla – upplevelser av egen integritet (Workshop 3 – mina reflektioner).

Utifrån erfarenheter av genomförda workshoppar – och i relation till studiens syfte – bedömde jag att tydlighet i information var väsentlig för att aktörers musikupplevelser skulle kunna stimuleras så att de skulle kunna uppleva musikskapandet meningsfullt i relation till egna intressen och förväntningar. Jag beslöt därför att om möjligt ge ännu tydligare information än tidigare, och föreslå ett begränsat antal regler, samt vara noga med att kommunikationen kan nå fram till samtliga aktörer, exempelvis genom skriftlig information på

digital plattform. Inför workshopen beslöt jag undersöka huruvida begreppet "ljudberättelse" skulle kunna stärka aktörers upplevelser av sitt musikskapande. Jag tänkte att ordet "berättelse" skulle kunna vara lätt att förstå och erbjuda idéer om att musikskapande kan förmedla och kommunicera – berätta – någonting. Ordet "ljud" valde jag utifrån tankar om att stimulera aktörerna i att musikskapande inte nödvändigtvis behöver bestå av melodier och rytmer, utan även kan innefatta ljud av olika karaktär.

Sammanfattningsvis var tanken, utifrån ovan nämnda utgångspunkter, att aktörerna i mindre grupper skulle skapa en kortare ljudberättelse (c:a 30 sekunder) utifrån en uppgift, en varp jag och läraren satt samman. Varpen bestod här av ett begränsat antal emojis som aktörerna medverkat i att ta fram. Begreppet "ljudberättelse" förväntades skapa associationer till fantasifull musikalisk kommunikation där en väv av ljud kunde gestalta en berättelse som aktörer kunde uppleva ge mening. Jag utgick från att aktörer i en sådan uppgift skulle kunna släppa fokus på sina eventuellt negativt laddade upplevelser av mer eller mindre konstiga ljud. Ljudberättelsen skulle spelas in i mindre grupper, i avskilda arbetsrum. En tanke var också att de senare, med hjälp av digitala musikverktyg, skulle erbjudas möjligheter att länka samman det experimentella, och för aktörerna förhållandevis oprövade, musikskapandet med ett arbetssätt som de, enligt musikläraren, visat intresse för tidigare i undervisningen och som de hade förståelse kring.

#### Workshop 4 – Ett magiskt rum

Den fjärde workshopen kom att handla om övningar för att etablera ett auditivt rum, så kallat "magiskt rum", och om aktörers kollektiva komponerande av ljudberättelser. I en övning uppmanades aktörerna att skapa musik genom att fritt och improviserat klappa händer och stampa fötter. Utvecklingen av ljudet – dynamik, tempo, intensitet – styrde jag med mina kroppsliga gester, exempelvis armläge, armrörelse, ansiktsuttryck. Fokus i övningen var inte själva musikskapandet, utan det auditiva och tidsmässiga utrymme som skapades genom inramning före och efter musikskapande. Syftet med övningen var att generera upplevelser av ett avgränsat auditivt rum, inklusive tystnad före och efter det musikaliska eventet.

Gruppen fördelades därefter i fem mindre grupper som fick i uppgift att skapa en ljudberättelse (se figur 4). Liksom vid förra workshopen formulerades uppgiften skriftligt av läraren utifrån dennes tolkning av läroplanen för musik i årskurs 4 (Skolverket 2019: 158 f), och i relation till vad läraren förväntade sig att eleverna skulle lära sig under workshopen. Varje grupp fick tillgång till eget arbetsrum. (Liksom tidigare gällde instruktionen rörande bedömning ordinarie musikundervisning.) Läraren gav en aktör i varje grupp i uppdrag att med dator spela in ljudberättelsen i



BandLab,<sup>12</sup> ett program som läraren frekvent använder i den aktuella klassens ordinarie musikundervisning. Jag utforskade i efterhand ljudfilerna (se nedan) och använde dem som utgångspunkter för den femte och sista workshopen. I min lyssning kunde jag uppfatta att begreppet *ljudberättelse* var ett ord som på ett operativt sätt stimulerade kreativa processer. De ljud som tidigare upplevts konstiga fick i ljudberättelsen en kontext och ett syfte. Ljuden stod inte för sig själva utan fick en mening i ett sammanhang. Jag upplevde också att aktörernas ljudberättelser erbjöd intressanta konstnärliga potentialer att arbeta vidare med, och jag beslöt att själv utforska hur ljudberättelserna ytterligare kunde utvecklas.

#### **Uppgiften:**

Ni har fått ett papper med emojis. Välj ut tre emojis som ni tycker vara intressanta att ljudsätta.

- Rita en ring runt dessa emojis.
- Skapa en ljudberättelse utifrån dessa tre emojis.
- Berättelsen skall ha **en början, en höjdpunkt och ett slut**.
- Berättelsen skall låta i 20-30 sekunder.
- Öva på ljudberättelsen.
- Spela in ljudberättelsen i BandLab.

#### **Tänk på att:**

- Skapa ljuden utifrån några av begreppen: **puls, notvärden, rytm, tempo, klangförändring, styrkeförändring, registerförändring** (ljusa och mörka toner)

Nästa gång kommer vi arbeta med ljudberättelsen i BandLab och den kommer att bedömas av N.N. [musikläraren].

Figur 4

### **Konstnärliga potentialer i aktörernas ljudberättelser**

Som nämns i inledningen var projektet en konstnärlig studie. För mig innebar detta att ställa frågan: ”Vilka konstnärliga potentialer kan finnas i ett musikskapande som utgår från aktörers tolkningar av emoji-tecken?” För att undersöka dessa potentialer, och hur mina – och i förlängningen aktörernas – upplevelser av dessa inspelningar kunde förstärkas utforskade jag i efterhand inspelningarna i BandLab och gjorde egna tolkningar baserade på mina upplevelser av de inspelade ljudberättelserna. Jag bedömde att BandLabs musikverktyg med sina varierande resurser och stilar skulle kunna erbjuda intressanta komplement till de inspelade ljudberättelserna. Mitt arbete i

<sup>12</sup> En internetbaserad musikteknisk plattform för individuellt och/eller kollektivt musikskapande. <https://www.bandlab.com>. Hämtat 2022-04-13.

BandLab var också en strategi för att utröna hur mycket musikskapande aktörer hinner göra i BandLab inom tidsramen av en workshop.

När jag påbörjade mitt utforskande arbete i BandLab beslöt jag utgå från några avgränsande förutsättningar i relation till färdigheter som jag bedömde att aktörerna själva skulle kunna utveckla under workshopen. Jag skulle bearbeta gruppernas befintliga inspelningar med BandLabs verktyg (exempelvis klippa, klistra, lägga på effekter, förändra register, förlänga ljud), samt använda förinspelade ljudsekvenser. Jag skulle endast i undantagsfall använda MIDI-baserad<sup>13</sup> inspelning, då denna utövning bland annat kräver vissa färdigheter i instrumentspel. Denna avgränsning var kopplad till min förväntan på vad aktörer skulle kunna ha förkunskaper och färdigheter kring samt kunna hinna med i den sista workshopen.

Utifrån ovan nämnda förutsättningar arbetade jag med den första inspelningen baserat på de konstnärliga associationer jag fick i min lyssning. Aktörerna hade bland annat lekt med atonala ljud som de skapat med munnen. I min lyssning upplevde jag ljuden ”rispiga” och rytmiska. Jag experimenterade med att kopiera de rytmiska ljuden så att de utformade en loop, vilken jag förstärkte med perkussiva instrumentala loopar i BandLab. Aktörerna hade sedan spelat in röstliga glissandon vilka jag modifierade med distorsion<sup>14</sup> respektive wah-wah-effekter för att förstärka den ”rispiga” karaktär jag upplevde vara central i deras ljudberättelse. På likande sätt arbetade jag med övriga fyra ljudberättelser. Resultatet av mina tolkningar blev fem ljudberättelser med inslag av ljudcollage, ljudillustration och populärmusik.

## Workshop 5 – Skapa ljudberättelser med digitala musikverktyg

Under den femte och sista workshopen fick aktörer i uppdrag att i mindre grupper laborera med sina inspelade ljudberättelser med hjälp av det digitala musikverktyget BandLab. Målet med workshopen var att genom digitala musikverktyg förhöja aktörers upplevelser av den musik de skapat. De skulle efter egna intentioner kopiera, klippa ut och klistra in, skapa upprepningar, ändra i den musikaliska formen, och lägga på olika ljudeffekter som BandLab tillhandahåller. Jag ville här undersöka om musikaliska upplevelser kunde förhöjas genom att aktörerna fick möjlighet att utifrån upplevelse och fantasi, som inslag i den musikaliska väven, påverka musikens form och uttryck, och lägga till egen rumslig och klanglig ”magi”.

---

<sup>13</sup> MIDI, *Musical Instrument Digital Interface*, är ett elektroniskt gränssnitt som används inom musikteknik. MIDI-signalen överför ej ljud utan endast information om vilka toner som skall spelas och vilka förändringar som skall ske i den digitala musikutrustningen.

<sup>14</sup> Distorsion – en effekt som uppstår genom att volymen i en ljudsignal ställs in så att den är högre än vad ljudförstärkaren är konstruerad för att hantera, vilket medför att ljudet förvrängs.

Workshopen inleddes med att jag spelade upp mina tolkningar av aktörernas inspelningar. Utifrån vävmetaforen gjorde jag, så att säga, egna *inslag* i aktörernas *varpar*. Avsikten var att synliggöra konstnärliga potentialer i aktörernas inspelningar, och möjliggöra upplevelser och inspiration kring hur de skulle kunna arbeta vidare med inspelningarna. Efter en kort genomgång av workshopens uppgift (se figur 5) gick grupperna till olika rum för att under 30 minuter arbeta kreativt och kollaborativt med musikskapande och -bearbetande i BandLab med syfte att vidareutveckla sina ljudberättelser. Uppgiftens olika moment, inklusive den avsatta tiden för ljudberättelsen (30 sekunder), syftade till att ge ett avgränsat ramverk för att stimulera aktörernas kreativitet, i den meningen att de kunde uppleva att uppgiften var möjlig att utföra inom ramen för workshopen. I aktörernas uppgift ingick inte att färdigställa musikaliska produkter, utan fokus var görandet och upplevandet.

När alla grupper sedan återsamlades frågade jag om det var någon grupp som ville spela upp vad de arbetat med. Av tidsskäl fanns endast utrymme för en uppspelning. En grupp var positiv till att spela upp sitt arbete. I genomlysningen var jag positivt överraskad och imponerad över hur mycket gruppens aktörer hade hunnit göra med tanke på den begränsade tiden (30 minuter), och hur deras inspelning fått nytt liv och intressant konstnärlig kontext med hjälp av musikprogrammet. I ljudberättelsen mötte aktörernas interna musikskapande (av egna kroppsljud) förinspelade ljudsekvenser från externa ljudkällor av olika karaktärer (exempelvis rytminstrument och melodiska passager), vilket uppfattades skapa en spännande kontrast och dynamik. I min lyssning upplevdes gruppens ljudberättelse förhöjas och inramas av ett ”magiskt” auditivt rum, och de olika musikaliska elementen gav en intresseväckande bild av en musikalisk väv. I efterhand kan kritiskt konstateras att jag i min planering av workshopen missat att lägga in tid och metod för dokumentation beträffande aktörers egna upplevelser. Denna miss innebär att workshopens utfall endast kan behandlas utifrån de upplevelser jag själv erfor. Jag uppfattade dock att studiens syfte uppfylldes i och med att aktörer kunde färdigställa musikaliska vävar utifrån egna inspelade auditiva tolkningar av musikaliska ramverk i form av visuella emoji-tecken, tolkningar som de lade in i en kontext av ett auditivt rum där de själva kunde lägga in egna inslag beträffande akustiska förutsättningar och kompletterande ljudkällor. Utifrån det engagemang och intresse jag under workshopen uppfattade att aktörer uppvisade tolkar jag det som att deras musikupplevelser stimulerades under musikskapandet.

**Uppgift:**

- Dela i ljudfilen
- Kopiera eller klippa samt klistra ljudavsnitt
- Skapa loopar
- Använda effekter (eq, eko, reverb, wah-wah, distorsion, filter, phaser)
- Flera "tracks"
- Ge möjlighet till att lägga till eget valda instrument
- Den bearbetade ljudberättelsen skall vara c:a mellan 30 sekunder och en minut.

Figur 5

***Inslag V – Musikskapande med kropp möter musikskapande med musiktekniska verktyg***

*Tyvärr slutade den femte och sista workshopen lite plötsligt, och vi hann inte knyta ihop säcken och diskutera vad arbetet lett fram till. Jag uppfattar det dock som att målet med workshopen – att genom digitala musikverktyg förhöja aktörers upplevelser av den musik de skapat – uppfylldes, dels för att aktörerna i sina spontana reaktioner, som jag tolkade dem, gav uttryck för upplevelser av att inspelningarnas magiska rum fått djupare dimensioner, dels för det faktum att inspelningarna bearbetades i ett verktyg som av aktörerna upplevdes som spännande och intressant. När jag spelade upp mina inspelade tolkningar av aktörernas ljudberättelser förekom positiva skratt och leenden, uppskattande kommentarer, reaktioner i kroppsspråk, men även uttryck av negativa upplevelser. Någon upplevde musiken rentav vara otäck. Sammantaget uppfattade jag att gruppen visade uttryck av att vara stolta och stärkta av den musikaliska potentialen i deras inspelningar, och hur musiken kan utvecklas. Jag uppfattade också att användandet av musiktekniska verktyg stimulerade till kreativt engagemang hos grupperna. Relaterat till begreppen varp och inslag betraktar jag arbetet under workshop 4 och 5 som en växelverkan mellan varp (förutbestämda villkor) och inslag (spontana kreativa bidrag). Utifrån väv-metaforen kan den uppgift som presenterades under workshop 4 betraktas som en musikalisk varp att använda som förutsättning för musikskapandet. I denna varp lade aktörerna in och spelade in egna fria inslag, inspelningar som jag sedan – i min tur – betraktade som varp utifrån vilken jag, på mitt eget och kreativa sätt, kunde lägga in och spela in inslag. Denna inspelning blev sedan – i sin tur – en varp för aktörerna i den bemärkelsen att den erbjöd dem en auditiv förlaga att inspireras av och utgå ifrån i sitt musikskapande under den femte och sista workshopen.*

## Mina slutsatser av studien

Utifrån mina erfarenheter av de fem workshoparna konstaterar jag att aktörerna på olika sätt gav uttryck för att de upplevde de musikaliska aktiviteterna ovanliga (se exempelvis under rubriken ”Workshop 1”), spännande (se under ”Workshop 2”), och stundtals konstiga och riskabla (se under ”Etiskt relaterad problematik i rummet”). Dessa erfarenheter kopplar jag samman med begreppet *interventyr* jag skapade inför studien (se under ”Begreppet Interventyr”), ett begrepp som för mig var ett ledord för att upprätta beredskap och förhållningssätt i planering och genomförande av workshoparna. Att arbeta med musikskapande som kan antas ligga utanför involverade aktörers vardagliga möten med musik innebär att upplevelser av arbetet mycket kan liknas vid ett äventyr, innefattande både positiva och negativa upplevelser, där skeenden uppstår både förväntat och oförväntat. Begreppet *interventyr* ses här som ett verktyg att uppfatta detta äventyr inom den aktuella kontexten och genom prefixet ”inter” sätta det i relation till mellanmänniska förutsättningar bland aktörerna, och att något kan komma emellan i det kollektiva arbetet. För min egen del – i rollen som kompositör och konstnärlig forskare – gav studiens aktiviteter mig intressanta lärdomar beträffande strategiska ställningstaganden i samband med konstnärliga samarbeten. I rollen som musiklärare gav studien lärdomar kring undervisning i musikskapande utanför individens bekväma zon, hur undervisningen kan upplevas och vilka strategier som kan användas. Utifrån utfallet av arbetet framgår att det kan behövas strukturerade utmaningar för att stimulera aktörer till att fokusera på sitt musikskapande och komma bort från upplevelser av motstånd till det okända i relation till elevers förväntningar och förståelse. Det framgår också att val av ord i kommunikationen med aktörer – som i fallet med ordet ”ljudberättelse” – har stor betydelse för deras upplevelser av förståelse, mening, intresse och engagemang.

Att i ett forskningsprojekt anta olika roller uppfattar jag vara en grannliga utmaning, och rentav ett äventyr, ett *interventyr*, i sig. Upplevelser utifrån de olika rollerna erbjuder intressanta helhetsbilder av konstnärliga, pedagogiska, sociala och rumsliga skeenden. Men de olika rollerna innebär också svårigheter att renodla perspektiv och på djupet studera de processer som pågår. I studien var processer och produkter oförutsägbara, och jag upplevde ofta att jag fick ge mig ut på områden som för mig var okända, osäkra, oberäknliga, och som stundtals innefattade stridigheter. Det var ofta nödvändigt för mig att gå ur rollen av att vara kompositör eller forskare för att gå in i en roll av att, med formuleringar som aktörerna kunde antas förstå, pedagogiskt förklara eller starta – och ibland avbryta – processer. Även om det fanns en strävan om att samtliga aktörer i rummet skulle ha likvärdigt kreativt utrymme och kreativ talan är det troligt att aktörerna i roller av att vara elever påverkades av det faktum att jag deltog i arbetet som en vuxen person med akademisk anknypning.

Mina erfarenheter från studien gav framför allt insikt om viktiga förutsättningar och konsekvenser relaterat till etiska perspektiv i ett kollektivt musikskapande där musikaliska förkunskaper och resultat är okända. Konstnärliga upplevelser uppfattas här vara starkt knutna till personligt relaterade upplevelser gällande aktörers förförståelse, förväntningar och till hur aktörer vill presentera och kommunicera sin person i relation till andra. Studien gav viktiga lärdomar till musikaliska projekt som kan innebära att deltagande aktörer i första anblicken upplever musikskapandet som okänt och främmande, och kanske rent av konstigt. Att kollektivt skapa musik i nuet, utan vetskap om vilka förkunskaper som finns i gruppen, innebär att ge sig ut på okänt vatten, där det inte går att förutsäga vilka uttryck som kommer uppstå i rummet. Aktörer kan själva föreslå och använda olika musikaliska uttryck, och för att möjliggöra motivation, kreativitet, mod och trygghet i sådan utövning krävs ett etiskt förankrat tillvägagångssätt, gediget planeringsarbete och väl genomtänkta strategier. För att möta de ständigt närvarande etiska perspektiven behöver aktiviteter som upplevs okända och rentav obekväma stötts upp av ramverk av kända och bekväma faktorer, exempelvis frihet till att omförhandla det okända, möjlighet till avskildhet från en större värld, och hänsynstagande till individers integritet gentemot relationer i rummet.

I studien framgår att jag i rollen som kompositör under musikaliska samarbeten ytterligare behöver respektera aktörers vilja och intresse att delta i arbetet. Musikskapande som sker inom institutionella ramar (exempelvis inom skolverksamhet) innebär samarbeten med aktörer som snarare deltar på grund av obligatorium än av eget intresse, vilket medför att ett intresse för den musikaliska aktiviteten behöver väckas hos aktörerna. I studien utvecklades strategier att möta aktörerna där de förväntades befinna sig i fråga om intresse för musik, för musikaliska verktyg, för musikskapande, för sociala kollektiva aktiviteter, och inte minst aktörers *mod*, och i detta möte föra in mina musikaliska och konstnärliga intentioner kring kollektivt musikskapande. Aktiviteternas växelverkan är således beroende av aktörernas ömsesidigt förmedlande, kommunicerande, respekterande och utforskande av varandras intressen, förväntningar, mod, musikaliska resurser och kompetenser.

Utifrån utfallet gällande workshoparnas kreativa processer och produkter uppfattar jag intressanta potentialer i att använda emoji-tecken som musikaliskt ramverk i musikskapande. Min upplevelse är att dessa tecken stimulerar aktörers fantasi, och hjälper dem att sätta i gång kreativa processer. Jag uppfattar att emoji-tecknen förmedlar och kommunicerar något bekant från deras vardag, och något som aktörer kan översätta till musikaliska handlingar. Användandet av kroppen som ljudkälla, i kombination med digitala musikverktyg, uppfattar jag kan innebära en dörröppnare för aktörer beträffande vad som är möjligt att göra inom musikskapande, oavsett aktörers förväntningar, förkunskaper och förförståelser. Möjligheten att bearbeta dessa kroppsljud med digitala musikverktyg, och kombinera egna inspelade ljud

med de ljud som digitala musikverktyg kan erbjuda, innebär möjligheter till att skapa musik utifrån aktörers förkunskapsnivå och intresse.

Vidare uppfattar jag att upplevelser av lust eller olust i musikskapande starkt är beroende av situation och kontext, exempelvis i fråga om arbetets innehåll, metod, verktyg, rum och sociala omgivning. Att skapa ljudberättelser genom att med kroppsljud gestalta visuella emoji-tecken uppfattas utifrån studien möjliggöra ett arbete som kan upplevas lustfyllt och spännande. Jag tolkar det som att aktörers upplevelser av lust och spänning ytterligare kan utvecklas och förhöjas genom att sådana gestaltningar spelas in och bearbetas med digitala musikverktyg. Att som musikskapande aktör få arbeta i ett enskilt rum med ett fåtal personer verkar också möjliggöra upplevelser av lust. Med detta sagt konstateras att ett sådant musikskapande stundtals också kan orsaka upplevelser av olust. Exempelvis tolkar jag att musikskapande med kroppsljud i ett gemensamt rum inför många personer kan upplevas personligt och utelämnande, och därmed generera negativa upplevelser. Min tolkning är att musikskapande innefattar starka kopplingar till vilken personlighetsbild aktörer vill förmedla och kommunicera till varandra, samt även till läraren och till mig. Det personliga perspektivet tolkas därmed utgöra ett slags rollspel i den musikaliska aktiviteten, där involverade aktörer uppfattas förhandla om vilka roller de vill anta och visa upp för varandra. Utifrån studien menar jag att musikskapande med obekanta metoder och verktyg därmed bör betraktas som ett känsligt arbete inom en obligatorisk institutionell verksamhet, som musik inom skola. Hänsyn behöver tas till många etiska perspektiv rörande elevers agerande inför varandra, och de upplevelser som agerandet kan innebära. Vad gäller min strävan att frikoppla musiken från musikaliska konventioner uppfattar jag utifrån studien att syftet med en sådan strävan behöver problematiseras. Jag konstaterar att det är viktigt för musikskapande aktörer att på något sätt kunna relatera det obekanta med något bekant. Det bekanta kan exempelvis vara ljud som gestaltade företeelser som aktörer känner sig bekväma med att framföra, kopplingar till vardagsföreteelser (i studien relaterade aktörer exempelvis till ASMR), eller musikaliska uttryck och genrer som de har relation till. Uppenbarligen frångick jag i studien strävan om frikoppling till musikaliska konventioner när jag i mina egna inspelade gestaltningar kombinerade aktörernas inspelade kroppsljud med musikaliska uttryck hämtade från exempelvis populärmusik. Denna strategi tolkas ha varit en metod för att möta aktörers tänkbara förväntningar, och stärka kopplingar mellan mina intentioner och deras, med syfte att skapa och kommunicera mening med musikskapandet.

Sammanfattningsvis konstateras att musikskapande inom skolkontext innefattar musikaliska aktiviteter som aktörer upplever vara spännande, fantasifulla, kreativa och lustfyllda, men också konstiga, riskabla och ge upplevelser av olust. Positiva upplevelser av musikskapande uppfattas i studien relatera till faktorer som aktörers upplevelse av mening och förståelse samt trygghet och mod, relation mellan känt och okänt i den musikaliska

aktiviteten, ledarens lyhördhet och respekt för pågående sociala processer samt uttryck av individuella intressen och upplevelser, samt tydligt kommunicerat ramverk för musikskapandet – innefattande både givna och fria ramar, så att säga *varp och inslag*.



## Referenser

- Breeze, Nick (2011), "Multimodality: an illuminating approach to unravelling the complexities of composing with ICT?". *Music education research*, 13, 389-405.
- Coulson, Andrea N. & Burke, Brigid M. (2013), "Creativity in the elementary music classroom: A study of students' perceptions". *International journal of music education*, 31, 428-441.
- Cronquist, Eva (2020), *Samtidskonstbaserat gestaltungsarbete i utbildningen av bildlärare : Om vikten av transformativ beredskap i förändringsprocesser*, Växjö, Linnaeus University Press.
- Faarup, Lotte & Kirchhoff, Øyvind (2018), "The Voice of the Audience", Copenhagen V, Issuing Organization. [https://www.forsoesstationen.dk/wp-content/uploads/2018/11/LAP\\_ENG\\_webversion\\_nov18.pdf](https://www.forsoesstationen.dk/wp-content/uploads/2018/11/LAP_ENG_webversion_nov18.pdf) [hämtad 2023-02-16].
- Huizinga, Johan (1955), *Homo ludens : a study of the play-element in culture*, Boston, Mass., Beacon press.
- Locke, Linda & Locke, Terry (2011), "Sounds of Waitakere: Using practitioner research to explore how Year 6 recorder players compose responses to visual representations of a natural environment". *British journal of music education*, 28, 263-284.
- Locke, Millie & Locke, Terry (2012), "Introducing a mentor into a children's composition project: Reflections on a process". *Thinking skills and creativity*, 7, 8-20.
- Oliveros, Pauline 1971. *Sonic Meditations*. Smith Publications.
- Oliveros, Pauline (2005), *Deep listening : a composer's sound practice*, Lincoln, iUniverse.
- Schechner, Richard (1988), *Performance theory*, New York, Routledge.
- Skolverket (2019), *Läroplan för grundskolan, förskoleklassen och fritidshemmet 2011: Lgr11*, Stockholm, Skolverket. <https://www.skolverket.se/download/18.35e3960816b708a596c3965/156767> [hämtad 2023-02-16].
- Sun, Cecilia. (2012), "Experimental music". Grove Music Online [Online]. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224296> [hämtad 2023-02-16].

# Hur ska det låta? Om ett samarbete mellan låtskrivare och arrangör

Hans-Erik Holgersson

När orkesterstycket *Spetsamossen* uruppfördes i januari 2022 i Växjö konserthus var det slutresultatet av två års samarbete mellan jazzsångerskan och låtskrivaren Carin Lundin och mig. Lundin hade skrivit melodierna och tillsammans hade vi utformat en nästan åtta minuter lång komposition, arrangerad och instrumenterad för symfoniorkester. Jag har under många år skrivit arrangemang för olika ensembler och orkestrar, men för mig var detta första gången som jag samarbetade med någon redan från den punkt då melodierna skapades. Tillsammans utvecklade vi idéer och utformade ett orkesterstycke som skulle lyfta fram de olika melodierna, men också som helhet få en dramaturgi<sup>1</sup> som vi båda kände oss nöjda med.

När idén till denna antologi kom upp tyckte jag att en beskrivning av detta samarbete skulle kunna bli ett intressant bidrag, där jag som konstnärlig utövare försöker beskriva en process som många gånger är osynlig och odokumenterad. Ett konstnärligt verk presenteras ofta för mottagaren först när verket anses färdigt och att då redogöra för tillkomstprocessens olika faser kanske inte känns nödvändigt eller meningsfullt för de inblandade. Det finns förstås exempel där konstnärer beskriver arbetet bakom ett verk (till exempel i brev och intervjuer), och kanske också vilka svårigheter som uppstod under arbetet. Programblad och cd-konvolut innehåller ibland texter där en kompositör analytiskt beskriver sitt verk, men det är sällan jag har hittat texter där jag får läsa mer i detalj om tillkomstprocessen.<sup>2</sup>

Inom populärkulturen, som till exempel film, popmusik och musikalerna, ser jag ofta exempel på att det har funnits flera personer inblandade i det kreativa arbetet. Dessa personer kopplas många gånger till olika konstnärliga roller eller funktioner (till exempel som låtskrivare, producent, arrangör, författare, regissör, scenograf, koreograf och liknande). Även om tillkomstarbetet inte heller här redovisas i detalj kan jag ändå tänka mig att det ibland har förekommit ett kollektivt givande och tagande av idéer under arbetsprocessen – där man inte alltid begränsar sig till sin yrkestitel – för att det så småningom skall uppstå ett färdigt verk.

---

<sup>1</sup> När jag använder begreppen "dramaturgi" eller "dramaturgisk" i denna text är innebörden såsom Aristoteles formulerade det: verkets "formella uppbyggnad respektive dess förmodade verkningar på sina åskådare" (Nationalencyklopedin: "Dramaturgi").

<sup>2</sup> Däremot finns ju inom musikvetenskapen en lång tradition av att studera och beskriva kompositörers tillvägagångssätt.

Inom konstmusiken vill jag påstå att ett musikstycke, med få undantag, bara förknippas med *en* upphovsperson.<sup>3</sup> Historiskt sett förväntas denna person – kompositören – behärska alla led i färdigställandet av ett nytt verk, från en första idé till ett färdigt partitur. Detta synsätt, där *komposition*, *arrangering* och *orkestrering* anses höra till en och samma yrkesroll, finns fortfarande kvar, menar jag. Det framgår exempelvis av terminsöversikten och utbildningsplanen för Kungl. Musikhögskolans kandidatutbildning i ”Komposition med inriktning konstmusik”. Där ingår, förutom ämnet komposition, även instrumentation, kontrapunkt, harmonik och formlära. I innehållet för en motsvarande utbildning på Guildhall School of Music & Drama i London listas, förutom ”composition”, också ämnena ”orchestration”, ”harmony” och ”counterpoint”, och på Hochschule für Musik Hanns Eisler i Berlin hittar jag ”Tonsatz”, ”Kontrapunkt” och ”Instrumentation” i modulöversikten för kandidatutbildningen i komposition.

En utbildad kompositör kan naturligtvis samarbeta med andra under sitt yrkesliv, men utifrån dessa tre exempel verkar ändå tanken om en kompositör som behärskar olika specialkompetenser leva kvar; den utbildade kompositören skall besitta alla verktyg för att kunna gestalta sin musikaliska idé. Detta ”auteurtänkande” – att en person alltså är både idégivare och ansvarig för flera led i ett kompositionsarbete – kanske är en förklaring till att skapandeprocessen många gånger förblir osynlig. Det uppstår ingen självklar mötesplats där kompositören ombeds beskriva eller argumentera för sitt skapande arbete.

I denna text kommer jag att beskriva hur samarbetet kring orkesterverket *Spetsamossen* kom till skott, hur arbetsprocessen såg ut under ett drygt år, hur det var att vara musikaliskt kreativ tillsammans med en annan person och hur slutresultatet blev. Jag resonerar också kring begreppet arrangör, vilka roller jag själv växlade mellan i detta samarbete samt hur styckets storform gav mig idéer kring hur jag kunde tänka dramaturgiskt när jag skulle utforma orkestreringen.

## Tillkomsten av Spetsamossen

### Bakgrund

Växjö Stads Symfoniorkester kan beskrivas som en traditionell orkesterförening, där amatörer, musikstuderande, musiklejare och yrkesmusiker spelar tillsammans. Orkestern har sedan många år en etablerad arbetsrutin med repetitioner varje vecka och återkommande konserter under spelåret. Sedan cirka tio år har jag arbetat med orkestern regelbundet och tycker mig känna såväl de individuella musikerna som den kollektiva orkestern ganska bra. Jag vet för det mesta vilken musik som är tacksam att

---

<sup>3</sup> I ett musikdramatiskt verk finns det förstås en kompositör och en eller flera librettister, men sett i ett historiskt perspektiv uppfattar jag det som att vi oftare förknippar en opera mer med kompositören än med librettoförfattaren.

arbeta med och vad vi måste återkomma till i det långsiktiga repetitionsarbetet (till exempel intonation och balans).

När Växjö Stads Symfoniorkester skulle fylla 40 år 2020 tog styrelsen initiativet till att få ett beställningsverk skrivet till orkestern, som kunde framföras vid en kommande jubileumskonsert. Förfrågan gick till jazzsångerskan och låtskrivaren Carin Lundin. Hon är uppvuxen i Växjö och fick sin första musikaliska skolning i ortens musikskola. Lundin är sedan många år en etablerad artist med ett flertal utgivna cd. I hennes repertoar ingår eget material och många av dessa låtar har hon också spelat in med sin egen jazzensemble. Kopplingen till Växjö och hennes erfarenhet av att komponera låtar gjorde Lundin till ett spännande val för detta beställningsverk.

Redan när Lundin fick frågan fanns också en idé att hon och jag skulle samarbeta för att få låten spelbar för orkester. Jag skrev i ett av de första e-postmeddelandena 2 januari 2020 att ”det skall vara instrumentalt och ca 5-7 minuter långt, d v s inte för långt och inte för svårt [...] [D]u kan tänka det mer som en låtkomposition och att du och jag sedan tillsammans arbetar fram hur de olika instrumenten skall spela”. Lundin svarade två dagar senare att

denna förfrågan [...] gör mig både livrädd och upprymd samtidigt!! Det låter som ett spännande uppdrag och jag vill gärna göra ett försök! Nej, någon vana att skriva för orkester har jag ju inte alls, så det förutsätter ett samarbete med dig – helt klart. Jag får många idéer och är säker på att vi kan få till något riktigt spännande tillsammans (Lundin 4 januari 2020)<sup>4</sup>

Här etablerades alltså tidigt förutsättningarna för ett samarbete oss emellan. För mig kändes det tillfredsställande att jag kunde fungera som ett slags filter för att Lundins låtidéer skulle bli så väl fungerande för Växjö Stads Symfoniorkester som möjligt. Från början var uruppförandet inplanerat till en konsert under 2020, men på grund av Coronapandemin blev det framskjutet till januarikonserten 2022.

### **Samarbetsformen**

Med Lundin boendes i Stockholm och jag i Växjö blev e-posten den enklaste kommunikationskanalen. Efter att Lundin hade tackat ja skrev hon att

[j]ag tänker mig alltså det hela som en lång låt (5-7 min). Kanske med verser och refränger som kommer tillbaka. Men också mellanspel, tonartsbyten, melodi i oktaver, byten från 3/4 till 4/4, parti med bordunton i botten, kanske ganska tomt parti med bara soloinstrument i fokus med kontrabasar / slagverk ...med flera idéer. [...] Men som sagt, jag är ju helt ovan att ens tänka stor orkester, så det får ju vara att du arrangerar mina melodier och idéer, tillsammans med dina idéer. (Lundin 12 januari 2020)<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> All e-postkorrespondens mellan Carin Lundin och mig finns sparad i mitt arbetsmaterial.

<sup>5</sup> Om dokumentationen: Redan i det initiala skedet av vårt samarbete hade jag tanken att detta skulle kunna bli underlag för en beskrivande text. Parallellt med att arbetet och

I mitt svar dagen därpå skrev jag att ”den stora skillnaden mellan ’lättänkandet’ och orkesterkomponerandet är kanske att musiken inte måste ha ett ’groove’ hela tiden. Man kan arbeta med stillaliggande klanger, ungefär som en a cappella-kör” (Holgersson 13 januari 2020). I början av mars skrev Lundin att hon hade börjat skriva på en vals. Lundin skickade sina låtidéer nedskrivna i ett notskrivningsprogram och jag skickade ibland tillbaka notfiler med olika idéer för Lundin att reagera på. För att förtydliga en del idéer spelade jag för vissa partier även in filmer, där jag kommenterade mina förslag till instrumentation.<sup>6</sup>

### Formen växer fram

Den 28 mars 2020 kom den första notfilen till mig:

Figur 1. Början på den allra första låtidén, en vals [= Vals 1].

Lundin gav då också en kortare beskrivning kring varför hon hade börjat kalla stycket *Spetsamossen*:

[P]å 60-70-talet när jag var liten bodde vi på Seminarievägen, och det var ofta cirkus och tivoli på Spetsamossen, kanske är det så fortfarande. Så lite av den känslan – cirkus, tivoli och musik kommunicerar utan vanligt språk – alla förstår oavsett härkomst. Jag [...] har [...] lagt till stämmor här och där om jag hört nåt som blir fint. (Lundin 28 mars 2020)

e-postdialogen tog fart började jag också att spara alla mejl, olika melodiidéer och instrumentationsversioner. När jag skickade förslag i form av notfiler döpte jag de olika dokumenten utifrån ett datum och ibland även med ett förtydligande, till exempel ”Spetsamossen 21 juni – slutet version 2” eller ”Spetsamossen 21 juni – 4/4-delen, ver 4”. Ibland skickade jag tillsammans med notfilerna en kommenterande film, och av storleksskäl fick jag då använda filöverföringsjänster, som gick utanför vår mejlkonversation. För att få rätt kronologi på samarbetets olika mejl och filöverföringar skapade jag också ett dokument i datorn, där alla mejltexter kopierades in, kopplade till rätt datum, och med kommentarer om eventuella bifogade filer. Jag transkriberade också mina muntliga kommentarer i de filmer som Lundin hade fått, så att jag ännu enklare skulle kunna hitta kopplingar mellan idéer och lösningar. Dessa texter lades också in i dokumentet. Alla musik- och videofiler finns sparade i mitt arbetsmaterial.

<sup>6</sup>Lundin skickade sina melodier noterade i programmet MuseScore. Jag arbetade i MuseScore (när jag ville visa olika idéer om harmonisering) och i programmen Finale eller Sibelius (när jag började utveckla instrumentationen).

Melodiiden som helhet hade i detta stadium en ABA-form, där B-delen hade en tydlig kontrast mot valsens, bland annat eftersom den var utformad i 4-takt och hade en synkoperad melodi.

Formdel	A		B	A1	Coda
Melodi	Vals 1		Kontrastdel	Vals 1	
Tonart	Bb-dur	c-moll	C-dur	Bb-dur	C-dur

Figur 2. Den första formöversikten.

Även om notexemplet i figur 1 bara innehåller tre faktiska stämmor (melodi, baslinje och en mellanstämma som lyfter fram viktiga toner i harmoniken) fanns ändå mycket information för mig som nu skulle börja fundera på hur man kunde överföra detta till orkesterns instrument. Eftersom ackordbeteckningar fanns angivna var det också möjligt att arbeta fram fler mellanstämmor.

Jag tyckte dock att melodiförslaget i sin nuvarande version var för kort (cirka tre minuter) och i mitt svar några dagar senare bad jag Lundin fundera över formen ”utifrån ett perspektiv på ca 7 minuter” (Holgersson 1 april 2020). Jag gav också någon idé kring att bygga upp ett intro ”med fragment från valsens och låta dem bli tematiska byggstenar” (ibid.). I detta läge såg jag inte heller hur B-delen med sin 4-takt skulle kunna komma som en naturlig fortsättning på valsens A-del: ”Tänker du dig det som en kontrastdel till valsens, eller som en egen idé?”, blev min fråga till Lundin (ibid.). Innan orkestreringsarbetet inleddes på allvar ville jag få en bättre överblick av kompositionen som helhet, dels för att kunna få rätt balans i instrumentval, dels för att kunna utforma en dramaturgi som skulle gynna helheten i och med att vissa delar förmodligen återkommer medan vissa delar skall fungera kontrasterande eller kanske vara mer av överledningskaraktär.

Knappt två veckor senare hade Lundin skrivit ytterligare två valser, båda i c-moll. Ytterligare två veckor senare, mot slutet av april, hade Vals 3 blivit dubbelt så lång. Den började som tidigare först i c-moll, men följdes nu av en vända i ciss-moll, med ett inskrivet improvisationssolo. Detta var något som Lundin hade skrivit om redan i januari<sup>7</sup> och nu hade den idén landat i ett improvisationsparti. Lundin var dock öppen för att partiet kunde spelas med en noterad melodi, som skulle vara i en improviserad stil.

<sup>7</sup> ”Kanske [ett] ganska tomt parti med bara soloinstrument i fokus” (e-post 12 januari 2020).

Lundin var överhuvudtaget väldigt tillåtande att hennes idéer kunde få byta plats och byggas om: ”Jag har skrivit alltihop som att det ska fungera i den följden, men det kan vi absolut ändra, med andra övergångar eller tonarter eller kasta om ordning – det kan du bestämma” (Lundin 11 april 2020).

Vi fortsatte att utbyta idéer och flytta runt melodier och även tänka i tonartsrelationer mellan de olika delarna. I slutet av februari 2021, ett drygt år efter att vi mer handfast hade påbörjat samarbetet, var vi framme vid den slutgiltiga formen och hur tonartsrelationerna mellan delarna skulle se ut. Speltiden visade sig nu vara – utifrån notskrivningsprogrammets tidsräkningsfunktion – knappt åtta minuter, alltså något mer än de sju minuter som hade varit målet från början.

Formdel	Intro	A	B	C	C1	C2	D	B1	A1	Coda
Melodi		Vals 1	Vals 2	Vals 3	Vals 3	Vals 3	Kontrastdel	Vals 2	Vals 1	
Tonart	c-moll	Bb-dur	c-moll	c-moll	ciss-moll	d-moll	D-dur	g-moll	Bb-dur	C-dur

Figur 3. Formöversikten över den slutgiltiga versionen. De färgmarkerade formdelarna refererar till den första formöversikten i figur 2. Kontrastdelen har nu bytt tonart till D-dur.

Parallellt med att formen som helhet började bli överblickbar hade jag påbörjat orkestreringen. Jag skrev den 8 februari 2021 att ”[j]ag har gjort de första 52 takterna och har några olika idéer på några ställen. Jag skickar därför en film via WeTransfer som du kan titta och lyssna på. Bifogar de 2 partituren här i mejlet”. På samma sätt som Lundin hade skickat melodiidéer i pianonotation till mig tidigare, började jag nu skicka orkestreringsförslag till henne. Jag gjorde ljudfiler från notskrivningsprogrammet för att ge Lundin något slags klingande exempel. Efter några veckor av ändringar av såväl små detaljer som större partier skrev jag att ”vi nog [är] i hamn med helheten och jag fortsätter med detaljerna, t ex mer slagverk och sånt. Vi hoppas att vi kan uruppföra detta på nyårskonserterna 8 januari” (Holgersson 20 april 2021).

## Komponera och arrangera: Olika melodier kräver olika lösningar

### Att komponera tillsammans

Under det första året handlade vårt samarbete om att få ihop de olika melodiidéerna till en fungerande helhet. Arbetsinsatsen därefter handlade om att bestämma ackorden, men så fort man väljer ackord uppstår också frågan om baslinje och hur baslinjen fungerar mot melodin. I grunden hade hela stycket angivna ackord, men ju mer vi arbetade med helheten desto mer blev det möjligt att ibland förändra delar av harmoniken. Detta tog mycket tid med

ibland många alternativ – som jag inte alltid konfronterade Lundin med – innan den slutgiltiga versionen bestämdes.

Ett första utkast till ett intro till *Spetsamossen* kom i mitten av maj 2020 (se figur 4 nedan). Här hade Lundin tagit upp en idé som jag hade föreslagit i början av april: att låta ”fragment från valsen [...] bli tematiska byggstenar” (Holgersson 1 april 2020).

Mitt svar, efter att jag hade spelat igenom musiken var att ”man kan vänta med F-dur och hålla sig till Fm och Ab först, så att man inte börjar ’utveckla’ tonarten redan i introt” (Holgersson 22 juni 2020). Här blev min roll mer av en medkompositör. Lundin återkom några veckor senare och skrev att ”jag förstår vad du menar med att vänta med Bb-dur-känslan, men [jag] vill i så fall ändra melodin, särskilt i takterna över Ab6, nu blir melodin istället en ters upp, känns bättre” (Lundin 10 juli 2020).

The musical score is divided into three main sections:

- Original:** Shows the initial melody and chords: Cm, G7/D, Cm/Eb, F7.
- Förslag (Proposal):** Shows a revised melody with numbered measures (1-7) and chords: Cm, G7/D, Cm/Eb, Fm7.
- Slutversion (Final Version):** Shows the final melody and chords: Cm, G7/D, Cm/Eb, Fm7.

The second section of the score (measures 8-14) shows a transition from Cm/G to F7/A. A blue arrow points from measure 10 to measure 12, indicating a melodic shift. A red box highlights measures 9-12, showing the proposed change in melody and the introduction of the Ab6 chord.

The third section (measures 15-20) shows the continuation of the melody with chords: Bb, Eb maj7, Cm, Eb maj7, Cm7/Eb, Cm, Cm7, Eb maj7, Cm7/Eb, Cm, Cm7/F.

Figur 4. Utvecklingen av introts melodi och ackord. För att fördröja Bb-durackordet föreslog jag en upprepning av melodin i takterna 11-12 och ackordet Ab6 innan F7/A. I och med detta ville Lundin flytta melodins placering i takterna 9-12 (inramat i rött).



I arbetet med detta intro upplevde jag att våra olika roller och funktioner blev väldigt tydliga. Jag tänkte på den längre harmoniska linjen utifrån att Vals 1 så småningom skulle komma, men hade inga synpunkter på de melodiska idéerna. För Lundin blev det däremot viktigt att få ändra melodin när jag ville ändra ackorden. För mig blev detta ett exempel på hur en låtskrivare kan ha en stark uppfattning om melodins toner i relation till ackordklang (och då indirekt även med basstämman). Detta kan jag inte förutse, eftersom jag hör melodin och ackorden på mitt sätt, och i rollen som arrangör tänkte jag här mer utifrån storformen än hur enskilda toner påverkades genom en förändring av ackorden.

Melodierna hade jag sällan synpunkter på. Det enda önskemålet om ändring gällde en rytmfigur i Vals 2, som jag ville förenkla, med tanke på orkesterns spelkapacitet. Så blev det också:



Figur 5. Originalrytmen (på det övre notsystemet) och den förändrade rytmen i Vals 2.

Lundins låtskrivarbakgrund är att skriva låtar för mindre jazzgrupper med ackompanjemangsfunktionen i kompgruppen. När Lundin skickade mig sin Vals 3 (se "Original" i figur 6) fanns det – för mig – ett problem i att den bestod av många långa toner, vilket gjorde att melodin inte hade en självklar framåtrörelse. En lösning kunde vara att göra en mer rytmisk basstämman, men det skulle också förändra grundkaraktären på melodin, tyckte jag. Däremot kunde jag föreslå förändringar av harmoniken. När baslinjen blev mer stegvis och mer kromatisk tyckte jag att det uppstod en riktning i baslinjen och i musikalisk bemärkelse alltså en framåtrörelse i musiken:

The image shows three staves of music for measures 93-100. The top staff is the 'Original' with chords Cm, Cm/E<sub>b</sub>, Cm, Cm/E<sub>b</sub>, Cm, Am7-5, G/B, Fm/C. The middle staff is 'Harmonisering 1' with chords Cm/G, Cm/G, Cm/G, G, Adim/G, G7, A<sub>b</sub>7, D7/A, G(B), Fm/C. The bottom staff is 'Harmonisering 2' with chords Cm, Cm/B<sub>b</sub>, A<sub>b</sub>maj, Gsus G, Adim/G, Dm-5/A<sub>b</sub>, Adim, G/B, Fm/C. Red arrows in the bottom staff point from Cm/B<sub>b</sub> to A<sub>b</sub>maj and from Dm-5/A<sub>b</sub> to Fm/C. Blue arrows point from Cm to Gsus G and from A<sub>b</sub>maj to Adim/G.

Figur 6. Lundins original av Vals 3 och mina två harmoniseringsversioner av takterna 93-100. Harmonisering 2, med basstämans motrörelse (röda pilar) till melodin (blåa pilar), blev den vi använde i slutversionen.

### Att arrangera valserna

I ett av de första mejlen i vår korrespondens skrev Lundin att hon "[h]åller på med en vals" (Lundin 1 mars 2020). Att Lundin satte en genreetikett så tidigt i processen, åtminstone på *ett* melodiuppslag, betydde mycket för min ingång i samarbetet. Med Lundins bakgrund som jazzkompositör skulle hennes melodier kunna ha blivit mer utpräglad jazzidiomatiska, vilket kanske hade berett ett problem, eller åtminstone en större utmaning, om en sådan idé skulle överföras till symfoniorkester. Tanken från min och orkesterns sida var ju inte att få en längre jazzkomposition, som hade krävt en kompgrupp tillsammans med symfoniorkestern, utan att faktiskt få melodimaterial som lämpade sig för att arrangeras och instrumenteras för symfoniorkester.

Valsar komponerade för symfoniorkester finns det många av, både sådana som är tänkta att dansas till och mer konsertanta kompositioner. Även om jag inte direkt medvetet använde mig av några tidigare valskompositioner som referensverk har jag förstås hört många och även dirigerat några.<sup>8</sup> En traditionell vals, när den är skriven för symfoniorkester, förknippar jag ofta med valsefterslag i mellanstämmorna. Eftersom Lundin till slut hade skrivit tre olika valser, blev utmaningen att få en variation mellan dem, så att inte alla tre valser blev arrangerade med samma lösning. Lundin och jag diskuterade dock aldrig våra eventuella olika referenser till genren vals.

Vals 1 hade en så pass aktiv melodilinje att efterslag bara skulle ha stört den melodiska idén, och dessutom hade Lundin redan skrivit en väl fungerande motstämna i mellanregistret (se figur 13). Vals 2 hade däremot

<sup>8</sup> I första hand tänker jag då på kompositörer som Antonín Dvořák, Pjotr Tjajkovskij, Aram Chatjaturjan och Dmitrij Sjostakovitj.

en melodi som ofta stannade upp på längre toner på tvåan och trean i takten (se figur 5), vilket inbjöd till att utforma ett arrangemang med traditionella efterslag och en motstämma.

Vals 3 blev mer tillbakadragen i ackompanjemanget, först med ett jämnt åttondelsackompanjemang (från takt 93), sedan med mer kontrapunktiska stämmor (från takt 111) för att slutligen spelas som en jazzvals med vispar på trumsetet (från takt 127), där trombonsolisten improviserar.

I vissa fall i det kontrapunktiska arbetet (för både Vals 2 och 3) fick jag gå tillbaka och ändra ett ackord eller en ton i baslinjen än en gång, för att motstämman skulle få bästa möjliga förutsättning för samklang med melodin och placering i ackordklangen. Dessutom var jag tvungen att tänka på svårighetsgraden på instrumentalstämmorna överhuvudtaget, så att de inte blev för krävande för musikerna i orkestern.

När Vals 3 hade fått sin nya harmonisering fortsatte jag att skriva en motstämma som hade ganska tydliga inslag av ”fråga-svar” och komplementärrytmik:

Figur 7. Takt 97-107: Vals 3-temat i oboe med en motstämma i klarinet. Harmoniken som stämmorna stödjer sig på kommer från "Harmonisering 2" (se figur 6, takt 97 och framåt).

### Att byta taktart

Det svåraste för mig var att få in kontrastdelen i 4-takt så att den skulle fungera i helheten eftersom all övrig musik går i 3-takt. Jag kände att det krävdes några nya, inskjutna takter här för att mjuka upp övergången mellan Vals 3 i d-moll och det kontrasterande 4/4-partiet i D-dur. Jag förklarade mina tankar i en film till Lundin:

[J]ag har inte riktigt vetat hur jag ska docka ihop det. Just nu så har jag tänkt [...] ett slags överledning här, bokstav E, där jag citerar lite grann från valsens fast i en fyrtakt. Och så småningom tar det oss in till det här som du kallar glassbilstemat. Skarvtakterna här emellan är för att komma överens med tonarten och karaktären, så det får du tycka till om. (Holgersson 2 mars 2021)

I denna överledning ("skarvtakterna") citerade jag alltså melodin från Vals 2 (se figur 5), vilket också Lundin hade gjort i introt (se figur 4).



Figur 8. Takt 143-149: Överledningen till kontrastdelen, här noterat på tre system för att göra det mer överskådligt.

Utmaningen, som jag såg det, var att försöka minimera upplevelsen av att det var tre musikaliskt ganska olika delar (slutet på Vals 3 – överledning – kontrastdel), och istället försöka skapa ett flöde som dels gick från 3-takt till 4-takt, dels från d-moll till D-dur. I figur 8 visas hur jag introducerar en sextondelsrörelse mot slutet. Denna figur hade jag redan skrivit i kontrastdelen, som ett ackompanjemang i stråkarna till valthornens och trumpeternas kontrastdelstema ("glassbilstemat") (se figur 9). Genom att först citera något lyssnaren redan har hört (figur 5) och sedan citera något lyssnaren snart skulle få höra (figur 9) hoppades jag att detta skulle minska upplevelsen av tydliga skarvar mellan de olika delarna.

Figur 9. Takt 158-161: Trumpeterna (överst) spelar temat i kontrastdelen med sextondelsrörelser i stråkarna som ackompanjemang.

I instrumentationsarbetet kan valet stå mellan att antingen förstärka de olika delarnas karaktär, eller försöka få delarna att mer skarvlöst följa på varandra. Inget av alternativen upplever jag som mer rätt än det andra, men om jag mest jobbar utifrån den första ansatsen kanske upplevelsen av ett potpurri blir tydligare, där varje ny idé presenteras med en ny musikalisk lösning. Om jag istället försöker göra skarvarna mer ohörbara kanske kompositionen uppfattas mer som *ett* flöde, ett sammanhängande stycke. Min komponerade överledning till 4/4-partiet är ett exempel på det sistnämnda.

## Codan

*Spetsamossens* allra sista takter, cirka 20 sekunders musik, var nog det som Lundin och jag arbetade mest med. När valsmelodin var färdigspelad återstod i pianooriginalet bara en växling mellan två olika ackord, men ingen egentlig melodik. Här provade jag olika idéer att väva in citat från de tidigare valserna: ”Sen kommer man till slutet här och då tar jag in det där valsцитatet, så den ligger lite grann där i maj7-/maj9-placeringen” (Holgersson 15 mars 2021). Med vissa idéer följde att jag också började ändra ackorden för att ”få utrymme” för citaten (se figur 10). Lundins reaktion på detta var:

Oj, det blev ju en stor förändring, där du också lade in citat från ”vanliga valsmelodin”. Jag menade inte att ändra så mycket, mer än meloditonerna i horn och trombon, gick inte det? Tycker ju att det är fint med bastonerna c och g i kontrabas/tuba på slutet, det försvann också nu. (Lundin 11 april 2021)

The image shows a musical score for measures 247-249. It consists of four staves: Träblås (Trumpet), Bleckblås (Trumpet/Trombone), Stråkar (Strings), and Piano. The Träblås staff has a treble clef and contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and a half rest. The Bleckblås staff has a treble clef and contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and a half rest. The Stråkar staff has a grand staff (treble and bass clefs) and contains a harmonic accompaniment with notes G4, A4, B4, C5. The Piano staff has a grand staff and contains a harmonic accompaniment with notes G4, A4, B4, C5. The piano part includes chord markings: Cmaj7, F9/G, and Cmaj7.

Figur 10. Takt 247-249: En av versionerna för slutet på *Spetsamossen*. Träblås citerar Vals 1 och bleckblås citerar Vals 2. Längst ner visas Lundins pianooriginal.

Vi var överens om att på något sätt citera valsmelodiken i detta slutparti, men det blev efter några olika versioner tydligt för mig att jag inte kunde gå ifrån den ursprungliga harmoniken alltför mycket. I slutversionen blev det Vals 2-temat som citerades (samma tema som hade presenterats i inledningen). Nu spelades temat av trumpet och trombon medan resten av orkestern förstärkte harmoniken.

The image shows a musical score for measures 247, 248, and 249. The score is arranged in four systems. The first system is for Träblås (Woodwinds), the second for Bleckblås (Brass), the third for Stråkar (Strings), and the fourth for Piano. The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The time signature is 4/4. The piano part includes chord markings: Cmaj7, F9/G, and Cmaj7.

Figur 11. Samma takter i slutversionen.

Lundin skrev den 20 april 2021: ”Jamen visst!?! Ger lite mollkänsla innan det duriga slutet, det låter fint tycker jag!”.

### Begreppen arrangering, instrumentation och orkestrering

Arrangering brukar beskrivas som att man lägger till stämmor till en befintlig melodi. Melodins toner (och tonernas ordning) får inte ändras, men i den mest generösa tolkningen av begreppet kan arrangören i övrigt komma med helt egna idéer eller förändra redan etablerade versioner. Arrangemangets syfte – och arrangörens utmaning – bör dock, i de flesta fall, vara att alltid ge melodin bästa möjliga förutsättningar för att fungera i helheten.

Definitionen för arrangörens roll och insats – när det gäller detaljnivån – är ofta otydlig och flytande, och sällan tydligt dokumenterad, menar jag. Jonathan Tunick, en av de mest rutinerade arrangörerna på Broadway sedan 1970-talet<sup>9</sup>, menar att begreppet arrangering, i sin mest öppna definition, innebär att färdigställa ett musikstycke som på något sätt inte anses färdigt: ”Whatever is left undone we have to do”.<sup>10</sup> Enligt Tunick innebär arrangeringsarbetet att harmonisera, skriva motstämmor och instrumentera, men i vissa fall handlar det också om att komponera och att helt enkelt färdigställa stycket.

<sup>9</sup> Tunick har till exempel tilldelats priserna Emmy (1982), Grammy (1988) och Tony (1997) samt Oscarsstatyett (1977) för sitt arrangerings- och orkestreringsarbete med musikalerna. <https://masterworksbroadway.com/artist/jonathan-tunick/> [hämtad 2023-05-17]

<sup>10</sup> Tunick i en paneldiskussion 19 oktober 2009, citerad i Schimmel (2014).

För mig handlar arrangeringsarbetet mycket om att berika kompositionen med stämmor i mellanregistret, och då inte bara som rytmisk utfyllnad utan även som tydliga motmelodier. Den musikaliska tekniken som jag ofta faller tillbaka på är kontrapunkten. Där handlar det om att utforma melodiska rörelser som samspelar med melodin, till exempel genom imitation eller med komplementärrytmik.

Att instrumentera de olika stämmorna i ett arrangemang handlar inte bara om att kombinera en stämma med ett instrument. Så fort styckets form väl är bestämd måste jag också fundera ur ett dramaturgiskt perspektiv. Orden ”instrumentation” och ”orkestrering” används ibland som synonymer, syftande på de instrument och de instrumentgrupper som skapar en orkesterklang. Ibland kan dock begreppen ha olika fokus. Kennan & Grantham (1990, s. 2) skriver i förordet till boken *The technique of orchestration* att ”instrumentation” mer handlar om de individuella instrumenten och ”orkestrering” om processen kring att skriva för orkester. Kennan & Grantham skriver dock att begreppen ibland överlappar varandra, men många böcker i ämnet orkestrering har en uppdelning där instrumenten först presenteras separat, och därefter en del som beskriver och ger exempel på hur instrumenten kan samverka i en orkester.<sup>11</sup>

Instrumentation skulle då kunna ses som mer av ett hantverk (att ha kunskap om de individuella instrumenten), medan orkestrering kan påminna om ett konstnärligt skapande, mer att likställas med att komponera. Den amerikanske tonsättaren och musikteoretikern Walter Piston inleder sitt förord i sin bok *Orchestration* med ”The true art of orchestration is inseparable from the creative act of composing music” (Piston 1955: vii) och även Ertuğrul Sevsay tar upp detta i förordet till sin orkestreringsbok: ”[T]he discipline of orchestration [...] should be regarded as the ’aesthetical aspect’ of our teaching” (Sevsay 2013: xv).<sup>12</sup>

När jag nu beskriver *Spetsamossens* olika delar utifrån *instrumentationen* syftar det på hur instrumenten spelar, men när jag resonerar om styckets storform och arbetet med att skapa en musikalisk dramaturgi är det *orkestreringen* som hamnar i fokus. Robert Russell Bennett, som arrangerade och orkestrerade en mängd musikaler på Broadway, och då samarbetade med låtskrivare som till exempel George Gershwin, Jerome Kern och Cole Porter, har uttryckt detta passande: ”The music [...] is what there is to say. The orchestration is how you say it” (Suskin, 2011:181).

### **Lundins reaktioner på min instrumentation**

Allt eftersom jag började instrumentera de olika avsnitten och bit för bit skickade förslag till Lundin i form av ljudfiler kom också återkoppling från

---

<sup>11</sup> Se till exempel Piston (1955), Kennan & Grantham (1990) eller Blatter (1997).

<sup>12</sup> Just detta diskuterar den finländske musikern och musikteoretikern Ville Komppa i sin artikel ”Discussing orchestration as an art” (2013). Han tycker att orkestrering sällan lyfts fram som en estetisk handling i teoretiska böcker. Det blir alltför ofta mer exemplifierat utifrån detaljerna och det praktiska arbetet (s. 76).

henne. Möjligen bjöd denna del av samarbetet på fler överraskningar för Lundin än för mig. Jag hade ju pianoverversionen att utgå ifrån, men tillsammans med vissa beskrivande ord (till exempel ”cirkus” och ”tivolì”) började jag ganska tidigt att tänka på melodierna utifrån olika instrument och tänkta arrangeringslösningar. Detta var dock inget jag tog upp med Lundin innan jag presenterade min färdigarrangerade och instrumenterade version.

När Lundin lyssnade på mina instrumentationsförslag ställdes de rimligen mot de klangliga idéer som hon kanske hade tänkt i sitt inre hörande och försökt beskriva. Dessa eventuella olika ljudbilsassociationer var dock inget vi tog upp i vår konversation. Ibland gällde Lundins återkoppling längre partier, till exempel ”gällande takt 93–108 tycker jag mycket om version 3! Vilken rörelse och vilka klanger! Men visst det kan ju vara mer stillastående i c-moll-delen och sen mer komplext i ciss-moll” (Lundin 21 februari 2021). Men hon kunde också ta upp isolerade detaljer som att hon ”gärna [vill] ha kvar kontrabasens pizzicato på ettorna, gillar treklangerna, superfint med uppgången i takt 44, underbart med g som går till ass i takt 48, 49, bra med lämnad etta i ostinatot takt 51. Ljuvligt!” (ibid.).

När det gällde Vals 2 beskrev Lundin att känslan här påminde henne om ”lite positivspel eller lite som i början på ’Where I want to be’ ur *Chess*,<sup>13</sup> ja lite cirkus” (Lundin 29 april 2020). När jag läste detta blev det en tydlig ljudbilsassociation för mig. Lundin och jag är ungefär jämgamla och *Chess*-albumet hade jag lyssnat mycket på. För orden ”positivspel” och ”cirkus” tänkte jag ganska snart på den italienska filmtonsättaren Nino Rota, som skrev musik till många av regissören Federico Fellinis filmer. Kanske var det Lundins mollmelodi med kromatik som gjorde att jag kunde associera den till Nino Rotas musik. I den fortsatta konversationen kallades nu valsens för ”Fellini-valsens”. Möjligen var det jag som döpte den till det, eftersom jag fortsatte att associera från ”cirkus” till regissören ”Fellini” och då vidare till Nino Rotas musik. Min klangliga målbild blev att skapa en tung vals med mycket blåsfärg. När jag senare repeterade med orkestern kom det också flera kommentarer i stil med att ”det låter som musik till en film”, vilket kanske innebar att vi faktiskt var flera som associerade på liknande sätt kring Lundins melodi och min instrumentation.

## Orkestrering: Att förstärka formen och skapa dramaturgi

### Ett potpurri eller en längre berättelse?

*Spetsamossen* kan beskrivas som ett montage av olika melodier. När formen var bestämd och arrangeringsarbetet tog vid funderade jag mycket kring hur jag skulle kunna behålla lyssnarens intresse under ett drygt sju minuter långt musikstycke. Om ett stycke alltför mycket blir ett potpurri av melodier upphör

---

<sup>13</sup> *Chess* är en musikal av Benny Andersson, Tim Rice och Björn Ulvaeus. Den hade premiär i London 1986, men musiken släpptes på en dubbel-lp redan 1984.



storformens betydelse och då tappar det, enligt mig, en av de viktigaste komponenterna i ett längre pågående musikstycke: dramaturgin.

Det finns många musikstycken som på pappret kan beskrivas som en ihopsättning av väldigt olika idéer (melodier, ackompanjemangsfigurer, rytmer, tonartsrelationer, klangfärger med mera), och där delarna – från ett kompositions-/ arrangeringsperspektiv – ibland har otydlig relation till varandra. Detta hindrar dock inte att en lyssnare kan uppfatta musiken som ett musikaliskt berättande med en fungerande dramaturgi, även om upphovspersonen fortfarande kan separera de olika idéerna.

I grunden består melodimaterialet i *Spetsamossen* av tre olika valsteman och en kontrastdel i 4-takt. Figuren nedan visar en mer schematisk bild av kompositionen utifrån ett tidsperspektiv, de olika formdelarna, tonarterna och den huvudsakliga instrumentationsidén:

Formdel	Intro	A	B	C	C1	C2		D	B1	A1	Coda
Melodi		Vals 1	Vals 2	Vals 3	Vals 3	Vals 3	Övre raveling	Kontrastdel	Vals 2	Vals 1	Vals 1
Tonart	c-moll	Bb-dur	c-moll	c-moll	cis-moll	d-moll	modulerande	D-dur	g-moll	Bb-dur	C-dur
Taktnummer	1	21	53	89	111	127	145 150	179	201	227	
Spelid per formdel	30"	48"	54"	54"	25"	48"	12"	57"	54"	38"	45"
Linjär spelid (enligt notskrivningsprogrammet)	0:00"	1'	2'	3'	4'	5'	6'	7'			
Storform	"Första tredjedelen"			"Andra tredjedelen"				"Sista tredjedelen"			
Huvudsaklig instrumentationsidé											
Tid på inspelningen (MP3-bilaga)	0:03	0:37	1:28	2:19	3:22	3:34	4:22 4:35	5:36	6:30	7:11	8:01

Figur 12. *Spetsamossens* slutgiltiga form och instrumentation. För en större version av figur 12, se bilaga.

Denna översikt gjordes först efter att arbetet med *Spetsamossen* var avslutat, men formstrukturen som sådan fanns i mitt huvud under arbetet våren 2021. Bland det första jag tog ställning till var tonartsrelationerna mellan delarna. När jag hade arbetat med orkestreringen ett tag började också tanken att bygga upp orkestreringen till tre höjdpunkter att växa sig starkare, och det hjälpte mig för att kunna disponera orkestreringen utifrån ett helhetsperspektiv. Detta var något jag arbetade med på egen hand, men med regelbundna avstämningar med Lundin, som jag har gett exempel på tidigare.

### Hur stycket startar

När det gällde introt hade Lundin och jag tänkt att den skulle vara sparsam och trevande, att melodin inte skulle vara helt sammanhängande från början. Detta var något som strukturmässigt redan fanns i Lundins pianoversion, där melodifragment presenterades till ett ganska stillastående ackompanjemang. När sedan Vals 1 följde var den i stort sett färdigarrangerad av Lundin, med en fint fungerande motstämma till melodin:

Figur 13. Vals 1 i pianoversionen: Melodi – motstämma – baslinje.

Fler instrument lades till under Vals 1, men det var först i sista delen av Vals 2 (från takt 73, ”Fellini-valsens”) som hela orkestern spelade samtidigt. Detta blev då en klanglig höjdpunkt av *Spetsamossens* första tredjedel.

### Vals 3 x 3

Efter detta började jag om med att bygga upp instrumentationen mot en ny höjdpunkt. En utmaning här var att Vals 3 kom tre gånger i rad. Jag varierade instrumentationen genom att först låta olika blåsinstrument spela melodin till ett stråckackompanjemang, därefter instrumentera valsens med alla träblåsare, ett horn, en trumpet och klockspel (och med stråkarna ackompanjerades i pizzicato), för att till sist låta en trombon improvisera i ett slags långsam jazzvals. En styrka för Vals 3, tycker jag, var också att varje omstart (formdel C<sub>1</sub> och C<sub>2</sub>) kom i en ny tonart. Förändringen av instrumentationen i kombination med tonartshöjningarna förstärkte framåtkänslan och gynnade därmed dramaturgin.

### Kontrastdelen i 4-takt

Efter att trombonimprovisationen i Vals 3 avslutats går musiken över i 4-takt (se figur 8) och därpå kommer kontrastdelen. I kontrastdelen (formdel D) utnyttjades hela orkestern för att få partiet att bli så kontrastrikt som möjligt. Detta hängde för mig också samman med dramaturgin, vilket jag förklarade i en film:

[J]ag kände att jag ville engagera hela orkestern på något sätt, för att få någon kulmination och få ett pampigt parti här. Jag tror att det kan fungera ganska bra formmässigt för vi är någonstans i gyllene snittet, så att säga. Sen går kulminationen tillbaka till valsens, så det kan nog bli riktigt bra. (Holgersson 2 mars 2021)

Även om jag inte hade något nedskrivet schema av *Spetsamossens* formdelar och tidsförlopp när jag spelade in denna kommentar i filmen visade det sig att min önskan om en klanglig höjdpunkt låg väldigt rätt, sett utifrån dramaturgin. Det gyllene snittet i *Spetsamossen* infaller nämligen precis i början av kontrastdelen, där 4-takten börjar!<sup>14</sup>

<sup>14</sup> ”Det gyllene snittet” är ett uttryck för ett proportionsförhållande som kan appliceras på både figurer och linjära förlopp. På en sträcka (eller tidshändelse) infaller det gyllene snittet enligt förhållandet ca 61,8 % + ca 38,2 % (Dunlop, 1997). *Spetsamossens* speltid är enligt

Här, i den andra tredjedelens höjdpunkt föreslog jag flera olika versioner för Lundin för takterna 171–174. Utifrån den instrumentationsidé jag hade börjat med upplevde jag att det var svårt att få fram synkoperna tydligt. En synkop blir mest effektiv om den ställs mot en rak rytm eller en markerad puls, men så var inte fallet här eftersom alla stämmor hade samma synkopering i pianooriginalen. I den film jag skickade till Lundin förklarade jag att ”det skulle kanske kunna gå att ha rak rytm istället [...] jag tagit bort synkoperingen här [...] och istället hittat på en motmelodi i träblåset” (Holgersson 2 mars 2021).

Version 1

171

Flöjt  
Oboe  
Klarinett

Trumpet

Stråkar

Bm C

Figur 14. Ett förslag till arrangemang av takterna 171-174 (takt 172-174 har samma slags rytm och arrangemangsidé). Här har synkoprytmen försvunnit och en åttondelsfigur i träblås tillkommit. Längst ner visas Lundins pianooriginal.

Sedan gjorde jag en version där alla instrument följde pianooriginalens rytm:

**Version 2**

171

Flöjt  
Oboe  
Klarinett

Trumpet

Stråkar

Stråkar spelar ackorden  
med samma synkoperade  
rytm som övriga.

Bm C

Figur 15. Samma parti, men nu med synkoper i alla instrument.

Lundins kommentar var att ”[j]ag tycker mycket om motmelodin i träblåset, så behåll det! Om det däremot ska vara synkop eller inte har jag svårt att avgöra nu när jag hör helheten. Synkopen kan vara kul, men den är absolut inte nödvändig!” (Lundin 9 mars 2021). I slutversionen behöll jag ändå synkoperna i stråkar och trumpet, men tog tillbaka åttondelsfiguren från version 1 för att få ett rytmiskt element som man kunde relatera synkopen till.

**Slutversion**

171

Flöjt  
Oboe  
Klarinett

Trumpet

Stråkar

Bm C

Figur 16. Slutversionen blev en kombination av synkoprytmen och åttondelsfiguren i träblås.

Detta var ytterligare ett exempel där Lundin ville behålla en detalj, som var viktigt för melodins gestik, medan jag inte tyckte att det blev tillräckligt övertygande i instrumentationen. Vi lyssnade kanske efter olika saker när vi lyssnade på detta parti.

### **Slutet närmar sig. Vals 1 och 2 repriseras.**

I den sista tredjedelen av *Spetsamossen* skulle nu Vals 2 komma tillbaka och följas av Vals 1, innan codan. Om jag skulle upprepa samma instrumentation som dessa valser hade haft i början av stycket, hade dramaturgin blivit lidande. Det vill säga: i detta läge, på väg mot slutet av ett längre musikstycke, kände jag att det krävdes mer klangrikedom i instrumentationen och ett tätare flöde mellan de olika fraserna. Vals 2 kom nu dessutom i en ny tonart, som bättre lämpade sig för att låta blåsarna spela den. Detta hade jag haft i bakhuvudet när vi monterade ihop de olika delarna och fokuserade på tonartsrelationerna, men utifrån det dramaturgiska perspektivet blev det också väldigt bra att låta stråkarna försvinna ur ljudbilden i detta parti.

I början av *Spetsamossen* hade varje vals haft några takters inledning, men nu kom Vals 1 tillbaka direkt efter Vals 2, utan några inledande takter. Det ökade framåtriktningen och i detta läge var ju melodierna redan bekanta för lyssnaren. Blåsinstrumenten hade varit i fokus i Vals 2 och därför blev kontrasten desto större då jag valde att låta stråkarna dominera när Vals 1 nu kom tillbaka. Att krympa klangen, både registermässigt och klangfärgsmässigt (violinerna spelade nu i ett lågt läge), blev en bra kontrasteffekt. Härefter tillkom så småningom alltfler blåsare för att berika klangfärgen och öka det klangliga registret och den totala dynamiken. Därpå följde ett tonartsbyte och Vals 1 upprepades i den nya tonarten C-dur, i början av codan. Detta blev då den tredje klangliga höjdpunkten, precis i slutet av stycket. Eftersom *Spetsamossen* hade börjat i c-moll innebar denna avslutning i C-dur en tillfredsställelse när det gällde storformens tonartsrelation. Det förstärkte känslan av en lång formbåge.

Sammanfattningsvis består *Spetsamossen* av elva delar (se figur 12). Genom att gruppera dessa till tre större delar fick stycket en mer tillfredsställande storfom, som hjälpte mig när jag skulle utforma orkestreringen. Tonartsrelationer, harmonisering, instrumentation och medvetenhet om det gyllene snittet blev viktiga byggstenar för att konstruera ett dramaturgiskt förlopp, som hade syftet att få åtta minuters musik att upplevas som *en* berättelse, med spänning och avspänning, igenkänning och variation samt kontraster och höjdpunkter i orkestreringen.

## **Avslutande reflektion**

### **Mitt arbetssätt som arrangör**

Som relativt aktiv arrangör, men desto mindre aktiv kompositör, har relationen mellan kompositionen och arrangemanget alltid varit intressant att

fundera över för mig. I detta möte med en låtskrivare, där stycket inte var färdigskrivet när jag gick in i samarbetet, kom jag för första gången närmare denna bitvis otydliga och osynliga process, när vi tillsammans arbetade med musikaliska idéer, men utifrån olika roller.

Mitt arrangeringsarbete utgår mycket från pianot, där jag måste bekanta mig med melodin och harmoniken, eller – om det inte finns några ackord att utgå ifrån – prova olika harmoniseringar av melodin. Lundins melodier hade alltid angivna ackord och melodierna hade en tydlig tonartstillhörighet. I vissa fall hade också Lundin en noterad mellanstämma, som fungerade som ett slags motstämma genom att den plockade fram viktiga toner och tonrörelser i harmoniken. När jag börjar få en överblick över ett längre parti i ett arrangemang brukar jag skriva ut ett tomt orkesterpartitur. Ofta sitter jag sedan vid pianot och växlar mellan att spela olika idéer på pianot och att fördela dem i partituret.

När jag arbetar med längre symfoniorkesterarrangemang tycker jag att datorskärmen är för liten för att jag skall kunna få en bra överblick, vilket hämmar min överblick över detaljer. Jag kan varken se hela partituret på höjden (utan att scrolla uppåt och nedåt hela tiden) eller se var i musiken jag befinner mig (utifrån ett linjärt perspektiv). Det är möjligt att detta hänger samman med att jag började skriva arrangemang utan dator, men jag trivs alltså bäst om jag kan ta i partitурpappren och flytta dem fram och tillbaka. Det ger mig en större kontroll över vad jag har gjort och vad som återstår att göra.

Det är först när jag känner mig färdig med arrangemanget av ett längre avsnitt som jag brukar lägga in noterna i ett notskrivningsprogram för att kunna lyssna på det. Här hjälper datorn mig att få en första uppfattning om balansen mellan instrumenten och hur de musikaliska idéerna fungerar tillsammans. Jag får redan här en viss upplevelse av dramaturgin, även innan stycket som helhet är färdigskrivet eller färdigorkestrerat.

### **Associationer till annan musik**

Förutom att ordet ”vals” tidigt uttalades i vårt samarbete beskrev Lundin lite av bakgrunden till platsen *Spetsamossen* i samband med att hon skickade de första skisserna med musik. Här kom flera viktiga associationsord fram, som till exempel ”cirkus”, ”tivolì” och ”positivspel”, men även en låtreferens (”Where I want to be” ur *Chess*).

Att få sådana nyckelord från kompositören kan underlätta mycket av arrangörens tankearbete och göra de kreativa besluten enklare att ta. Den musikaliska bild som jag ville måla upp utifrån dessa associationer blev en lite skev vals med en känsla av oro i botten. Jag tyckte Lundins melodi var både suggestiv och lite obehaglig. Närheten till Sjostakovitj vals ur Jazzsvit nr. 2 fanns också där i mitt inre hörande. Lundin tyckte också att det ”[l]åter fantastiskt, precis som jag tänkt mig!” (Lundin 21 februari 2021), när hon fick höra ljudfilen. Man kan ju leka med tanken att kompositören istället hade

refererat till "en speldosa", "ett dockskåp" och "sin leksakshäst" från barndomen. Då hade jag inte valt samma arrangemangsidé eller instrumentation.

### **Rollen som medkompositör**

I *Spetsamossen* började jag med instrumentationen från början och arbetade mig framåt. Slutet var inte färdigkomponerat när jag påbörjade orkestreringen. De sista takterna färdigställdes, som jag har beskrivit tidigare, direkt i färdiginstrumenterade versioner. Där fanns alltså ingen komplett pianoversion först, mer än Lundins ackordföljd.

Så länge en och samma person komponerar, arrangerar och orkestrerar ett musikstycke är det svårt att dela upp processen och kunna säga vad som hände när. Men om flera personer är inblandade – med olika konstnärliga roller – stimuleras jag till att fundera över vilken idé som gav näring åt nästa idé.

I det samarbete som jag har beskrivit här, kom de musikaliska initiativen naturligtvis först från Lundin. Kring melodierna som sådana fanns inget samarbete (förutom min önskan att förenkla en rytm), men kring många övergångar samt starten och slutet på *Spetsamossen* blev det ett tydligare givande och tagande. Nu i efterhand är det inte helt enkelt för mig varken att komma ihåg eller kunna läsa mig till när vissa idéer bar frukt eller när andra förkastades, trots att all vår korrespondens finns bevarad.

För att kontrastdelen skulle fungera som en naturlig del i helheten lade jag in musikaliska citat från musik som redan hade spelats i stycket, liknande de partier man kan hitta i genomföringsdelen av en sonatform. Även om dessa sex takter är komponerade av mig kanske jag i detta läge ändå agerade mer som arrangör än som kompositör. Eftersom jag kände till styckets olika melodier använde jag mitt arrangörstänkade för att placera in melodicitaten så att de passade tillsammans och med harmoniken.

Som jag har nämnt tidigare var det den färdiga storformen på stycket som blev en nyckel till hur jag löste orkestreringen. Det visade sig alltså vara värdefullt att ägna mycket tid i början åt att tillsammans montera ihop de olika idéerna och bestämma tonartsrelationer. När helheten var klar fick jag tydliga ramar och det stimulerade kreativiteten. Det var också i denna del av processen som vi bättre kunde utvärdera de olika mindre delarna: till exempel om varje vals behövde ett nytt intro eller hur instrumenten skulle spela i starten.

Utifrån de exempel jag har tagit upp i denna text kan jag övergripande säga att jag ofta har argumenterat för att musiken måste "röra sig framåt" när jag har förklarat och försvarat vissa lösningar i arrangemanget. När Lundin har kommenterat vissa musikaliska händelser, eller velat föreslå andra lösningar, har de mer varit relaterade till harmoniken och hur basstämman har rört sig.

I arbetet med *Spetsamossen* tycker jag att allt det som Tunick<sup>15</sup> räknade upp – att harmonisera, skriva motstämmor, instrumentera, komponera och färdigställa stycket – har förekommit under vårt arbetsår. Mycket har vi gjort tillsammans, men när det gäller instrumentationen gjorde jag ofta färdigt större delar åt gången, innan jag presenterade dem för Lundin.

De allra sista takterna arbetade vi mycket med och här kanske samarbetet blev mest aktivt och jämlikt, eftersom det bara fanns ackord att utgå ifrån, men att vi då kunde prova att lägga in melodifragment till dem. Här resonerade vi både om olika ackordlösningar, bastonerna och hur melodifragmenten skulle placeras i relation till ackordet.

### **Arrangörens dilemma: rutinarbete eller visionärt tänkande**

Samarbetet kring *Spetsamossen* var ett nytt slags samarbete för mig. De flesta av mina tidigare arrangemang har jag skrivit på egen hand, men ibland har det förstås funnits önskemål om ”hur det skall låta”. Melodi och ackord har funnits, och även om jag har tillåtit mig vissa friheter kring uppbyggnaden av arrangemanget har melodin – ofta synonymt med ”låten” – många gånger redan en egen identitet, som har etablerats genom tidigare kända och spridda versioner.

Det fanns flera saker som var stimulerande med detta samarbete. Dels behövde jag inte fatta alla beslut själv kring ackord och stämmor, dels kunde jag bidra med musikaliska idéer i arrangemanget och instrumentationen. I arrangörsrollen ingår att vara flexibel och ha förmåga att ompröva idéer, men jag tror också att Lundins bakgrund som jazzkompositör bidrog till att hon var öppen för idéer, tillägg och ändringar. Ett framförande av en jazzlåt, åtminstone i en mindre ensemble, är många gånger resultatet av ett kollektivt arrangerande inom gruppen, vilket kanske kan bidra till diskussioner och experimenterande kring form, harmonik och arrangemang även i andra musikaliska samarbeten.

Både när Lundin och jag arbetade fram arrangemanget, och när jag därefter instrumenterade de olika delarna, var det viktigt att få en överkomlig svårighetsgrad utifrån orkesterns kapacitet; många konstnärliga beslut är alltså pragmatiskt grundade. Detta är kanske min styrka som arrangör, men det kan också bli begränsande, visionslöst och aldrig utmanande. Jag riskerar att som arrangör välja beprövade lösningar istället för att tänka friare, som kanske en kompositör hade tillåtit sig göra.

Efter att ha arbetat så detaljerat med ett längre stycke finns en risk att fastna i detaljerna. Men det är nödvändigt att flytta fokus till helheten för att kunna bedöma orkestreringen utifrån dramaturgin: hur jag vill att det musikaliska berättandet skall fungera.

När jag nu (i januari 2023) lyssnar om på *Spetsamossen*, ett drygt år efter att vi började repetera musiken, kan jag lyssna på ett annat sätt. Jag hör musiken mer som *ett* stycke, istället för ett montage av olika melodier. Jag

---

<sup>15</sup> Tunick i en paneldiskussion 19 oktober 2009, citerad i Schimmel (2014).



tycker att storformens tre delar, där orkestreringen bygger upp mot tre höjdpunkter, gör att den dramaturgiska kurvan som helhet känns väldigt övertygande. *Spetsamossen* är nu färdigskrivet och uruppfört och det återstår att låta musiken framföras många gånger så att just detta verk får sin egen identitet. Detta kanske i sin tur kan fungera som inspiration för den musik som ännu väntar på att bli komponerad, arrangerad och orkestrerad.

## Referenser

- Blatter, Alfred (1997), *Instrumentation and orchestration* [2nd ed.]. Schirmer books, New York.
- Dunlop, Richard A. (1997), *The golden ratio and Fibonacci numbers*. Dalhousie University, Singapore.
- Guildhall School of Music & Drama, Beskrivning av kursinnehållet i Undergraduate Composition <https://www.gsmd.ac.uk/study-with-guildhall/music/principal-study-and-departments/composition> [hämtad 2022-11-26]
- Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlin, Beskrivning av kursinnehållet i Modulübersicht Bachelor Komposition <https://www.hfm-berlin.de/studium/studienfaecher/komposition/> [hämtad 2023-05-16]
- Kennan, Kent & Grantham, Donald (1990), *The technique of orchestration*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J.
- Komppa, Ville (2013), "Discussing orchestration as an art", *Trio*, vol. 3(1), s. 55–77. Sibelius-Akademien, Helsingfors
- Kungl. Musikhögskolan, Kandidatutbildning i Komposition med inriktning konstmusik. Utbildningsplan och terminsöversikt: <https://www.kmh.se/utbildningar/alla-utbildningar/kandidatprogram/komposition--konstmusik.html> [hämtad 2022-11-26]
- Nationalencyklopedin*: Dramaturgi <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/dramaturgi> [hämtad 2023-05-15]
- Piston, Walter (1955), *Orchestration* [1st ed.]. Norton, New York.
- Schimmel, Bryan (2014), *From pencil to performance: the creative nexus of arranging, orchestration and music direction in works of contemporary pop/rock musical theatre*, diss. Johannesburg: University of the Witwatersrand.
- Sevsay, Ertuğrul (2013), *The Cambridge Guide to Orchestration*, Cambridge University Press.
- Suskin, Steven (2011), *The sound of Broadway music: a book of orchestrators and orchestrations*. Oxford: Oxford University Press.

Bilaga  
Större version av Figur 12

Formdel	Intro	A	B	C	C1	C2	D	B1	A1	Coda		
Melodi	Vals 1	Vals 2	Vals 3	Vals 3	Vals 3	Vals 3	Kontrastdel	Vals 2	Vals 1	Vals 1		
Tonart	c-moll	Bb-dur	c-moll	c-moll	ciss-moll	d-moll	D-dur	g-moll	Bb-dur	C-dur		
Taktnummer	1	21	53	89	111	127	145	150	179	201		
Spektid per formdel	30"	48"	54"	54"	25"	48"	12"	57"	54"	38"		
Linjär spektid (enligt notskrivningsprogrammet)	0'00"	1'	2'	3'	4'	5'	6'	7'				
Storform	"Första tredjedelen"						"Andra tredjedelen"			"Sista tredjedelen"		
Huvudsaklig instrumentationsidé												
Tid på inspelningen (MP3-bilaga)	0:03	0:37	1:28	2:19	3:12	3:34	4:22	4:35	5:36	6:30	7:11	8:01

# Promenad på entreprenad! Erfarenheter från arbetet med att ta fram teateruppsättningar på beställning

Björn Elmgren

*”Vi slutar inte leka för att vi blir gamla, vi blir gamla för att vi slutar leka.”*  
George Bernard Shaw

## Inledning

Som lektor i musik med inriktning drama använder jag mig dagligen av erfarenheter från min konstnärliga praktik och de reflektioner jag kontinuerligt gör som professionell scenartist. I egenskap av sångare, entertainer, skådespelare, regissör och entreprenör händer det även att jag får uppdrag från olika beställare där jag själv inte är huvudman. Hur har detta påverkat mina konstnärliga val och vad gör det med utrymmet för konstnärlig lekfullhet? Jag kommer utgå från tre uppsättningar som jag själv har arbetat med att ta fram och medverkat i. Alla tre föreställningarna producerades och genomfördes på Husebybruk i Småland. Genom att contextualisera de konstnärliga val jag gjort vill jag belysa den konstnärlig processen i arbetet med att ta fram teaterföreställningar på beställning<sup>1</sup>.

## Syfte

Arbetsätten och förutsättningarna i de tre uppsättningarna skiljer sig en del från varandra och det är intressant för mig att reflektera över hur jag arbetar under olika förutsättningar. Det finns ett självklart antagande i att föreställningarna ska ha en attraktionskraft och tilltala en bredare publik och alla tre uppsättningarna har haft som mål att vara intressanta för allmänheten. Vilka konstnärliga metoder har jag använt mig av för att uppnå dessa mål? I ett vidare perspektiv kan jag använda mig av resultatet av min självreflektion för att jämföra den med andra konstnärers erfarenheter på motsvarande område.

På samma sätt som Jensen uttrycker det, har leken och lusten till att leka har alltid varit viktigt för mig (Jensen 2013). Liknande tankegångar uttrycks av kulturjournalisten Mårten Arndtzén: ”Man kan se leken som motsatsen till byråkrati och att det är lekens förmåga att entusiasmera och skapa det roliga som är dess mening” (Arndtzén, 2021). Det finns vidare en romantisk uppfattning om att man ska gå och vänta på den gudomliga inspirationen och när den behagar att infinna sig ska allting plötsligt falla på plats. Är det

---

<sup>1</sup> Tack till Hedvig Jalhed, som har hjälpt mig med att utforma texten.

verkligen så? Eller är den uppfattningen en efterhandskonstruktion? Min erfarenhet är att konstnärliga idéer kan stimuleras av yttre förväntningar, vilket jag vill åskådliggöra med denna text. Att vara helt fri i någonting kan ibland vara hämmande.

## Min bakgrund

Att komma på och skriva berättelser har fascinerat mig sedan barnsben. Min morfar och jag brukade komma på och spela in berättelser på kassetband när jag var liten. Det kunde vara kända roliga historier som vi dramatiserade och spelade in eller så hittade vi på egna berättelser. All inspelning skedde i en tagning och ljudeffekterna gjorde vi efterhand som vi spelade upp berättelsen. Det har inte slagit mig förut men i alla sammanhang jag någonsin befunnit mig har det oftast slutat med att det har satts upp en föreställning eller gjorts någon pjäs. I grundskolan spelades alltid någon mer eller mindre lyckad pjäs upp vid något föräldramöte. Uppvuxen i en familj med en fader som musiker i en revyorkester mötte jag tidigt en del av teatervärlden. Jag tror att jag var med på varenda föreställning när revyn spelades och jag älskade det. Det är möjligt att jag aldrig hade något annat val än att gå Estetisk praktisk teaterlinje vid Katedralskolan i Växjö. Gymnasielinjen hade riksintag på den tiden och det krävdes scenprov för att bli bedömd och antagen. Under min tid på utbildningen skrev jag många olika sketcher och scener som jag spelade upp. Att reflektera över hur jag gjorde var inget som gavs någon tanke åt då.

Efter gymnasieutbildningen gick jag musiklinjen på S:t Sigfrids folkhögskola i Växjö. Under min utbildning där skrev jag manus och sketcher till både film och scen i elevsammanhang. Senare har jag i mitt arbete som regissör bearbetat ett flertal manus och sketcher för att förtydliga berättelsen. När jag gör en revy är tanken att folk ska skratta och ha roligt. Faran är att det är lätt att glömma berättelsen. Gör man det blir det roliga bara små lustifikationer, men kan man få med berättelsen i komiken uppstår något intressant och tilltalande. Att få skratta och få andra att skratta är fantastiskt. Kan jag också lyckas att förmedla något som människor påverkas positivt av och tar med sig så är lyckan gjord.

Strömbergshyttans friluftsteater ”Teaterborgen”, utanför Lessebo, existerade under åren 1993 – 2010 och var från början ett arbetsmarknadsprojekt som skulle ge en meningsfull sysselsättning åt långtidsarbetslösa. Varje år sattes det upp olika musikalerna som spelades i juni. Jag var med som skådespelare det första året och gjorde rollen som Mattis i Ronja Rövardotter. 2005 kom frågan om jag ville vara konstnärlig ledare och driva projektet åt Lessebo kommun. Projektet var en god idé från början och det svällde mer och mer. När jag tog över var det en årlig besökarskara på ca 8 000 personer. Ensemblen bestod av omkring 20 vuxna skådespelare och omkring 100 barn. Det saknades pjäser för den typen av ensembler och jag blev tillsammans med mina konstnärliga kollegor Nils-Petter Ankarblom, Anders Hallbäck, Christoffer Nobin och John Martin Bengtsson tvungen att skriva nya

musikaler. Det blev till slut fem musikaler som vi skrev tillsammans. Mina tankar när jag skrev dessa musikaler var att så många som möjligt skulle ha så meningsfulla uppgifter som möjligt. Att ge så många som möjligt meningsfyllda uppgifter samtidigt som man försöker bibehålla en röd linje som för handlingen framåt är oerhört utmanande.

## Uppdraget och förutsättningarna

Våren 2021 tog Huseby bruks<sup>2</sup> VD kontakt med mig och bjöd in mig till ett möte. Vid mötet närvarade representanter från Maker tour – Mot nya höjder<sup>3</sup>. Föregående år (2020) hade man anordnat en aktivitet på Huseby som kallades för ”utlåst”. Eftersom det var pandemi behövdes en aktivitet som var mer eller mindre självgående. Gästerna skulle kunna genomföra aktiviteten själva. Man hade då skapat en aktivitet med ett antal stationer där man som besökare skulle lösa olika problem och pussel för att kunna ta sig vidare längs en utmärkt bana. De olika problemen var tvungna att vara självåterställande för att de alltid skulle vara olösta för nya besökare.

De tre samarbetsparterna hade olika drivkrafter. Husebybruk hade en inneboende vilja att berätta om platsens historia för så många som möjligt samt locka besökare. Maker tour – Mot nya höjder ville nå ut och väcka intresse för naturvetenskap och teknik hos så många som möjligt. Jag ville nå ut med mitt konstnärskap. Skulle vi på något sätt kunna göra något tillsammans? Jag fick med mig litteratur hem om Huseby bruks historia för att se om jag kunde få till något som uppfyllde dessa tre önsksningar. Med lite möda lyckades jag få ihop ett embryo till en första aktivitet som fick namnet *Ingenjörens dilemma*. Mer om detta lite senare.

## Konceptuell inspiration

Under sommaren 2020 var det mesta av besöksnäringen i Sverige stängt på grund av covid-19-pandemin men jag hade turen att hitta en besöksaktivitet

---

<sup>2</sup> Huseby bruk är ett stort gods i Småland ca 25 km sydväst om Växjö, med en väldokumenterad och intressant historia. Godset har anor tillbaka till 1600-talet. När godset var som störst hade det ca 6 000 hektar mark och ansågs vara Smålands rikaste gods.

Under 1950-talet utspelade sig Husebyaffären här som ledde till att godsets ägare Florence Stephens blev satt under förmyndarskap. Sedan 1994 förvaltas Huseby av statens fastighetsverk men drivs av Husebybruk AB ett bolag som samägs av Alvesta och Växjö kommun. Huseby bruk är öppet för besökare under helger samt sommarmånaderna och har en väldigt populär julmarknad i november (Larsson, 1993).

<sup>3</sup> Maker Tour - Mot nya höjder är ett undervisningskoncept som grundades i Kronoberg 2014. Det har som syfte att stötta lärare i grundskolan att öka elevers intresse för naturvetenskap, teknik och matematik. Man vill även försöka bygga ”broar” mellan universitet, skola och näringsliv. En av metoderna man använder sig av är att skapa olika aktiviteter som är förankrade i läroplanen men som kanske är mer äventyrliga och utmanande än en vanlig lektion i skolbänken. Maker tour – mot nya höjder är finansierade av Tillväxtverket, Tekniska museet, Region Kronoberg och Linneuniversitetet. Maker tour – mot nya höjder består av pedagoger som ser till att det sker aktiviteter runt omkring i Kronoberg som stimulerar unga att intressera sig för naturvetenskap, teknik och matematik.

som tack vare uppfinningsrikedom och kreativitet kunde hålla öppet. Aktiviteten var belägen i Hälsingland och hette ”Trolska skogen”. Trolska skogen utanför Hudiksvall är ett besöksmål som arbetar med sagor längs en 1,2 km lång promenadstig i skogen. Den har funnits sedan 2007 och är ett väldigt populärt besöksmål för barn och vuxna. Det är ett levande teateräventyr som riktar in sig mot 2–9 åringar men som även är underhållande för vuxna. Varje år byggs nya spektakulära saker längs stigen, bland annat en sovande dinosaurie. Det finns även en sjö av virkade filter som beundrande människor från hela världen hjälpt till att virka. 2020 fick de anpassa sin aktivitet genom att göra en utomhusföreställning som var en timme lång. Man tog in 50 personer och lät dessa uppleva föreställningen som bestod i att man gick en promenad mellan olika scener och fick uppleva en berättelse vilt kryddad med sagor, folktro och musik. Man visade 10 föreställningar per dag och kunde på så sätt få ekonomi i att hålla nöjesparken öppen. En mycket imponerande föreställning i all sin enkelhet, som jag fann mycket inspirerande.

## Första uppsättningen

Den första uppsättningen som jag skapade för Huseby bruk sommaren 2021 fick namnet *Ingenjörens dilemma*. Uppsättningen är en klurig vandring för barn som ska stimuleras att vilja intressera sig för naturvetenskapliga och tekniska ämnen. Maker tour – Mot nya höjder hade uttryckt en önskan om att det skulle vara så.

I *Ingenjörens dilemma* får vi möta Joseph Stephens, som var ingenjör i Indien där han byggde järnvägar under artonhundratalet och blev mycket rik. Min tanke var att en rik ingenjör kunde vara ett bra målfokus för unga. Han kunde visa att man kan faktiskt nå framgång genom att hålla på med ingenjörskonst. Maker tour höll med. Föreställningen är helt interaktiv och består av ett antal korta inspelade filmer, som är mellan en och tre minuter långa. Tanken med filmerna var att de dels skulle vara roliga, dels väcka upptäckarlust. Det blev totalt 12 stycken filmer<sup>4</sup>.

Karaktärerna som medverkar i föreställningen är historiska och har levt på Huseby under olika perioder. Karaktärerna är *Gunnar Olof Hyltén Cavallius*, *George Stephens* som är pappa till *Joseph Stephens*, *Elisabeth Kruger* som kommer att gifta sig med Josef Stephens så småningom. Därutöver medverkar *Gunnar-Olof Hyltén Cavallius* dotter *Anna* som var trolovad med Joseph men som sen inte ville gifta sig med honom. Storyn bygger på en idé om att *Gunnar-Olof* och *George* mer eller mindre lurade *Joseph* att köpa Huseby bruk för att de behövde någonstans att ha alla sina saker. Detta har jag inget belägg för men det passade väl in.

---

<sup>4</sup> Länkar till filmerna finns i referenslistan.

Efter varje film uppdragas en QR-kod som leder vidare till nästa ställe där det också finns en kluring (en liten utmaning av teknisk karaktär). Varje film har en kluring som ska lösas och en historia. *Ingenjörens dilemma* var interaktiv och kunde levereras ett obegränsat antal gånger dygnet runt.

## Mitt första uppdrag

I denna första uppsättning fick jag helt fria händer. Uppdraget från Huseby löd: Vi vill ha en aktivitet som kan genomföras utan att det kräver en massa personal och den ska kunna göras självständigt. Jag valde själv vilka karaktärer som skulle användas och var helt fri i hur berättelsen skulle byggas upp.

Total frihet är oerhört spännande och utmanande. Det finns en känd historia men den kanske måste justeras för att locka människor att vilja uppleva den. Berättelsen måste dessutom rimligen överensstämma med sanningen. Eller i alla fall göra det så pass mycket att de människor som kommer och upplever berättelsen och är pålästa något så när känner igen den. Det är lockande ur vissa aspekter men samtidigt väldigt skrämmande. Det är lätt att ramla in i gamla invanda hjulspår när en berättelse ska skrivas. Att skriva samma historia om och om igen, fast med olika karaktärer är lättare än man kan tro. Visst finns det skämt och situationer som är ”erkänt” roliga och det är lätt att ta till dessa knep eller erfarenheter igen. Den stora utmaningen är att göra det på ett sätt som känns nytt och fräscht varje gång.

Journalisten Åke Svensson har gjort en skrift om George Stephens (2010). Den var till väldigt stor hjälp när jag skulle arbeta fram karaktärerna som skulle vara med i ingenjörens dilemma. Joseph Stephens var ingenjör och hade gjort sig en förmögenhet på att bygga järnväg i Indien. En ingenjör håller på med både matematik och teknik, samt möjligen även naturvetenskap, vilket stämde väl med Make Tours inriktning. Joseph måste gå att använda på något sätt, tänkte jag, och började leka fram en historia med arbetsnamnet *Ingenjörens dilemma*.

Grundidén var att försöka använda mig av verkliga personer som levt och verkat på Huseby bruk. Ett antal karaktärer ur Huseby bruks historia framstod som extra intressanta. Dessa karaktärer fick spela upp olika scener som förde handlingen vidare och på så sätt bildade en helhet där besökarna fick ta del av Husebybruks historia men även få upptäcka och lösa problem av matematisk, teknisk eller naturvetenskaplig karaktär. När man jobbar med verkliga historiska personer är det väldigt sällan det finns konversationer mellan dem bevarade. Därför måste man som manusförfattare hitta på konversationer som har ägt rum. Ingenting av det som sägs går att fastställa att det verkligen har hänt, men det skulle kunna ha varit så. Eftersom det inte fanns några som helst begränsningar med vilka som skulle vara med eller hur de skulle vara med i ingenjörens dilemma så blev det ganska vilt och lite galet eller en smula lekfullt.



Det behövdes något som stimulerade fantasin för besökarna. Från 2020 års julkalender på SVT lånade jag idén med en tidsresa (Åstrand 2020). När besökarna kom till Huseby skulle de utsättas för en tidsresa och hamna i året 1867 då Joseph Stephens köpte Huseby. Sedan skulle besökarnas uppgift bli att försöka ta sig tillbaka till 2021. För att lyckas med detta skulle besökarna lösa ett antal mysterier och problem som till slut ledde dem tillbaka. Dessa kluringar och problem presenterades genom ett antal filmer som besökarna fick tillgång till genom QR-koder.

### **Arbetet med filmerna**

Jag skrev manus till filmerna som skulle ingå i uppsättningen och tanken var att när vi i ensemblen<sup>5</sup> träffades skulle vi kunna repetera manuset ett antal gånger för att sedan fastställa det. Ynnesten att få omedelbar feedback på de repliker man skrivit är berusande. Teater är ett lagarbete och att få höra sina ord bli sagda av erfarna skådespelare med sina konstnärliga tolkningar och tillägg är lyxigt. Därför är ofta manus mer ett förslag än något som är hugget i sten. Det arbetssättet tilltalar mig för att då lämnas dörren öppen. Det kan bli problem när man stänger dörrar och slutar lyssna på sina medarbetare. Lånandet som kreativ metod är i linje med John Cleeses uppmaning att låna idéer som tilltalar dig personligen av andra och gör dem till dina egna med hjälp av lek (Cleese 2022).

### **Resurser**

Pengar är alltid en fråga som skapar möjligheter eller tvingar fram kreativitet. Jag föredrar att se det som att pengar är en begränsning som ger mig möjligheter. Det fanns inga pengar att hyra in ett filmteam. Jag använde min egen filmutrustning då jag själv har ett stort intresse för att filma och spela in ljud. Det fanns inte heller pengar att hyra in personal som skulle redigera filmen när den väl var inspelad.

Förutsättningarna att skapa en film som ska hålla som underhållning för familjer och kunna användas under flera månaders tid utan att ha några pengar för att spela in kan tyckas som något knepiga. Jag såg dock detta som en utmaning som triggade mig. Det finns någonting i mig som undrar och hela tiden vill veta hur mycket kan man göra själv eller hur mycket effekt kan man få ut av små medel. Det fanns dessutom tillgänglighetskrav på filmerna, det vill säga de var tvungna att vara textade. Underbart tänkte jag, då får jag möjlighet att lära mig hur man sätter text till de filmerna vi har spelat in.

Fördelen med den här föreställningen är att den alltid är interaktiv, det vill säga den är alltid på. Nackdelen med föreställningen är densamma, det vill säga den kan bli statisk. Föreställningen är på intet sätt flexibel utan måste gå till på samma sätt varje gång vilket underlättas av att den är inspelad med film.

---

<sup>5</sup> Ensemblen i samtliga föreställningar bestod av Anders Aldgård, Sofie Lindberg, Edith Aldgård, Erik Aldgård, Mats Ericson, Sara Wählin och Björn Elmgren.

En svårighet när man arbetar med film är att man inte får publikens reaktion utan måste anta att det som sägs går fram. Att det som berättas i filmen är av intresse är något du som manusförfattare och skådespelare måste uppleva som självklart, annars blir energin i filmen lidande. Naturligtvis tittar man på de scener man spelat in. Nackdelen med det är att det är tidsineffektivt och till slut kan döda energin i själva tagningsögonblicket.

## Andra uppsättningen

*Professorns dilemma* blev den andra uppsättningen jag gjorde ute på Huseby bruk. Den är starkt förknippad med *Ingenjörens dilemma* eftersom den bygger på samma grundstory. Samma karaktärer är med i både *Ingenjörens dilemma* och *Professorns dilemma*. Skillnaden är att *Professorns dilemma* är en föreställning och inte en film.

Både *Professorns dilemma* och *Ingenjörens dilemma* utspelar sig historiskt sett innan den så kallade Husebyaffären. Grundstoryn går kortfattat ut på att Gunnar-Olof Hyltén Cavallius och George Stephens lurar Josef Stephens att Gunnar-Olof Hyltén Cavallius dotter Anna är förtjust i honom och vill förlova sig med Joseph, med denna förevändning lyckas de få Joseph att köpa Huseby bruk. Som sagt jag har hittat på en del för att ge berättelsen lite intrig.

Joseph Stephens är rik på grund av att han har byggt järnväg i Indien. Anna ville inte gifta sig med Joseph, utan hade planer på att gifta sig med en annan man. Detta uppdagas naturligtvis för Joseph men inte förrän Joseph har köpt Husebybruk. Man försöker sälja Huseby bruk ganska länge under artonhundratalet. Det lyckas inte för det är svåra tider. Att man försökte sälja Huseby är sant. Att Anna inte ville gifta sig är också sant.

Föreställningen handlar om detta och för att det skulle bli intressant skapade jag en liten fantasifigur – en husvätte som heter "Aldrig-någontingjort". Alla stora kända ställen måste ju naturligtvis ha en vätte. *Professorns dilemma* spelades fyra gånger per dag med 5 minuters mellanrum och vi gjorde 25 stycken föreställningar.

## Mitt andra uppdrag

Arbetet med *Professorns dilemma* underlättades mycket av att manus sammanföll ganska mycket med *Ingenjörens dilemma*. Skillnaden här var att händelserna skulle spelas upp live istället för att vara inspelade på film, eftersom Huseby önskade ha en teaterföreställning på plats. Det fanns en ambition i mitt skapande att *Ingenjörens dilemma* och *Professorns dilemma* skulle samverka så att man kunde ta del av båda föreställningarna individuellt och ändå ha behållning av dem, men att det skulle förhöja upplevelsen om man upplevde båda föreställningarna. Gemensamt för uppsättningarna var att det rör sig samma karaktärer och samma tidsperiod.

Ensemblen kunde även njuta frukterna av att visst manus redan var skrivet och inrepeterat. Eftersom vi återanvände manuset från filmerna när vi gjorde

den sceniska versionen så var de scener vi filmat redan repeterade. Så det gick smidigt vid själva repetitionsperioden med *Professorns dilemma*. Dock behövdes det skrivas till lite scener under arbetets gång och en del scener fick tas bort. I *Professorns dilemma* använde vi oss av musik och sång vid ett flertal tillfälle – detta moment fanns inte med i filmerna.

*Professorns dilemma* handlar om George Stephens som är far till Joseph Stephens och Georges vän Gunnar-Olof Hyltén Cavallius. Eftersom det här utspelar sig en bit tillbaka i tiden så är inte stoffet lika känt för allmänheten vilket gjorde att jag kände en större frihet att skarva lite grann. Förutom vännen hittade jag på en tidsresa som egentligen var en inspiration av SVT:s julkalender<sup>6</sup> som utspelade sig 2020. Tidsresor öppnar en lucka till fantasin och det var väl i den här luckan som jag också inspirerades till att lägga in ett övernaturligt väsen, en vätte. *Professorns dilemma* är för mig en lek där jag övar mig själv i att spränga gränser.

När man väl har öppnat dörren till tidsresor finns det många andra dörrar som öppnas på vägen. Tänk bara vad du skulle kunna göra om du hade en tidsmaskin. Alla tombola och lottospel skulle haverera. Alla frågor kring hur man gjorde vid olika tillfällen i det förflutna skulle kunna besvaras. Kort sagt, en idé om en tidsresa öppnar många andra idéer. Problemet med *Professorns dilemma* var att jag ännu inte var så väldigt bekant med Huseby-historien. Men jag hade fått göra en filminspelning av storyn så viss tid för improvisation hade förekommit. Men *Professorns dilemma* hade säkert mått bra av en improvisationsstund innan manuset fastställdes ordentligt, en stund där man kunnat prova olika alternativ till berättande. Tyvärr gavs det inte tid till en sådan stund.

### **En överraskning**

En överraskning som dök upp i arbetet med *Professorns dilemma* var att det inte var planerat att använda sig av en ljudanläggning under produktionen. Dock framkom det starka önskemål från ensemblen under repetitionsarbetet om att ha ljudanläggning.

Konstruktionen i promenadteatern *Professorns dilemma* byggde på sju olika fysiska spelplatser som besökarna ser sju olika scener på. När en scen är uppspelad förflyttar sig besökarna till nästa scen och sedan utspelas den där när alla besökarna kommit. Alla människor har dock inte samma förutsättningar att förflytta sig. Därför kunde det ibland uppstå viss väntan innan man kunde börja spela scenen eftersom man önskade att alla skulle kunna hänga med i berättelsen. När man sedan får ett önskemål om att ha en ljudanläggning också är inte detta helt okomplicerat eftersom man vill ha myggor (trådlösa mikrofonssystem). Det är väldigt enkelt att ha trådlösa

---

<sup>6</sup> Julkalendern 2020 heter *Mirakel* och handlar om att man kan göra en tidsresa resa 100 år tillbaka i tiden. Sättet att använda sig av tidsresa som dramatiskt grepp lockade och kittlade. Jag har alltid varit fascinerad av och lekt med tanken att man kan resa i tiden. Tänk vad mycket möjligheter som öppnar sig när man kan resa i tiden.

mikrofonssystem när spelet försiggår på ett och samma ställe. Då kan man ha en fast monterad mottagare (som oftast behöver starkström) på ett och samma ställe under hela föreställningen och man kan byta batterier vid behov. När förutsättningarna är att samma människor ska spela på olika ställen behöver man ha lika många anläggningar och myggsystem som scener, eller så behöver man kunna flytta anläggningen som producerar ljudet. Efter mycket om och men och kreativt tänkande kom jag fram till att vi var tvungna att ha en ljudvagn och starkströmkontakter på varje spelplats. Förhoppningsvis skulle de trådlösa systemen klara att tappa kontakt med sin mottagare mellan de olika speltillfällena eftersom vi var tvungna att dra ut strömmen ur vagnen. Detta kan tyckas som en trivial oviktig sak. Men för att kunna genomföra sitt konstnärliga värv och nå ut så är ändå ljudet och möjligheten att höras av enorm betydelse, inte minst för de åskådare som ska tillgodogöra sig föreställningen. Därför blev det oerhört angeläget att ha en ljudanläggning som fungerade.

Eftersom önskemålet om att ha förstärkt ljud kom sent och det inte fanns någon på Huseby som kunde ljud föll uppgiften att lösa ljudproblemet på mig. Jag fick dygnet innan premiär kasta mig ut i ovisshetens mörka djungel och på måfå bygga en vagn som skulle flytta ljudanläggningen runt och hoppas att mikrofonerna skulle hitta sin mottagare mellan alla scener. Eftersom vi hade musik i föreställningen så var det inte helt från grunden som jag fick bygga ljudanläggningen, det fanns redan en tanke om att producera ljud och att sjunga till så det som var kvar var att försöka få till de trådlösa mikrofonerna. Men det gick bra, alla röster hördes och åskådarna var nöjda. Vi hade dock varit lite optimistiska i tilltron till vår egen energi när vi sa att vi skulle genomföra fyra föreställningar per dag. Det var oerhört utmattande, men spännande. Varje föreställning var cirka 55 minuter lång och började varje hel timme. Som tur väl var hade ledningen på Huseby-lagt in en paus på 30 minuter efter 2 föreställningar. Totalt spelades 25 föreställningar. Varje föreställning hade på grund av pandemin ett publikt tak på 30 personer. Cirka 750 personer såg föreställningen. Något som var otroligt inspirerande med föreställningen var att den alltid var utsåld.

### Tredje uppsättningen

Den tredje uppsättningen heter *Skandalpromenaden* och genomfördes sommaren 2022. Det är en dramatiserad skildring av Husebyaffären.

Husebyaffären handlar i korthet om intrigerna kring Florence Stephens problematiska och mytomspunna relation till kungahuset (för en ingående redogörelse för Husebyaffären, se Ohlsén, Pieniowski, Summanen, 2021). Oscar II sägs ha haft en kärleksrelation med Elisabeth Kreuger. Elisabeth gifte sig med Joseph Stephens 1880, sedan Joseph förlikat sig med att bli godsherre i Småland eftersom han inte blev av med godset han köpt. Familjen Stephens umgicks med det svenska kungahuset och man misstänker att Elisabeth fortsatte att träffa Oscar II i smyg. Oscar II och Elisabeth skriver brev till

varandra under den här tiden. Florence, som är den äldsta dottern i huset, är oerhört förtjust i kungahuset. När Elisabeth dör 1911 hittar Florence 24 brev från Oscar II till Elisabeth. Kontakten med kungahuset avtar under ett antal år men tas upp när Joseph dör 1934. Därefter börjar Florence umgås mer med kungahuset, Prins Carl (den yngre, barnbarn till Oscar II) spenderar mycket tid på Huseby och kallar Florence för "aunti". Florence hjälper prins Carl med hans ekonomi och hon skriver in honom som enda arvinge till Huseby. Prins Carl missbrukar Florence naiva förtroende för honom och godset svindlas på enorma summor. Till slut får kommunfullmäktige Florence omyndigförklarad för att försöka reda ut allt som har hänt. Berl Gutenberg, som är en av svindlarna, lyckas få Florence att skriva på sitt eget omyndigförklarande och hon gör det i tron om att hon kan bli myndig när hon själv vill. Detta blir upptakten på en sex år lång rättegång där Prins Carl blir frikänd mot sitt eget erkännande. 1976 blir Florence myndig igen och skriver ut Prins Carl ur sitt testamente och testamenterar godset till svenska staten, som får det när hon dör 1979. Florence testamenterar de 24 breven från Oscar II till Elisabeth till den svenske kungen. De skulle ha fått läsas 2009 men tidsgränsen har flyttats fram till 2035.

Skandalen har alla ingredienser man vill ha: otrohet, svindleri, misstänkt släktskap, okända faktorer, allt med en kunglig inblandning. Föreställningen ("Skandalpromenaden") som skapades utifrån händelserna i Huseby-skandalen är uppdelad i fyra fönster (scener) som utspelar sig under fyra olika tidsperioder. *Skandalpromenaden* spelades på Huseby 18 gånger mellan 23 juli –7 augusti 2022 och omkring 1 500 personer såg föreställningen.

### Mitt tredje uppdrag

Det var otroligt nära att det inte blev någon *Skandalpromenad*. Ledningen på Huseby hade bestämt sig för att vi skulle spela upp en berättelse som behandlade tiden innan Stephens kom till Huseby. Det är också en intressant tid men på intet sätt lika eggande och stimulerande som skandalen. Det avgörande faktumet som avgjorde att det blev *Skandalpromenaden* var att ledningen på Husebybruk såg tittarsiffrorna på den dokumentärfilm som Sveriges Television gjorde om Huseby 2021 (Ohlsén, Pieniowski, Summanen 2021). Publikisiffrorna för filmen var 1,8 miljoner, vilket är oerhört högt. Tänk att det finns så många i Sverige som 70 år efter skandalen fortfarande är intresserade och nyfikna på Husebybruk.

En utmaning med att arbeta med skandalen på Huseby som tema är att många människor har mycket förkunskap om vad det var som hände ute på Huseby. Många människor som nu lever har talat med de personer som föreställningen handlade om. Att då skriva om dem och göra konstnärliga val kräver en enorm hänsyn. Det går till exempel inte helt att kasta sig ut och ljuga om saker som inte har hänt för då skulle man förmodligen möta på ett kompakt motstånd. Lyckligtvis är det som händer ute på Huseby så pass galet

i sig att det inte kräver någon påhittighet alls utan snarare en förmåga att begränsa.

*Skandalpromenaden* byggde på berättelsen om skandalen på Huseby. Det är också berättelsen om hur en godhjärtad, naiv människa kan luras bortom rim och reson. Florence Stephens var ingen ointelligent människa. Det finns anledning att misstänka att Florence Stephens var dotter till Oskar II då det kan antas att Elisabeth Kreuger kunde ha haft en affär med Oskar II. Det faktum att det finns en mystik och en hemlighet som är så stor att det svenska kungahuset inte vill att den ska bli känd gör Huseby till en attraktiv besöksplats. När sekretessen för breven från Oscar II till Elisabeth Kreuger förlängdes till 2035 var det en stor nyhet som kommenterades i pressen.

”Bernadotternas hemligheter måste bevaras. Därför sekretesstämplar kungen nu personligen breven från sin farfars farfar, i ännu 26 år. Mottagare var Oscar II:s intima väninna, mamma till de en gång rika och berömda systarna Stephens på Huseby söder om Alvesta i Småland.” (Lindelöw, 2009)

Tanken med föreställningen var att den skulle vara cirka en timma lång och ha fyra olika scener. I dessa scener skulle själva skandalen förklaras på ett så trovärdigt sätt som möjligt. Jag blev då tvungen att göra ett antal val. I arbetet med *Skandalpromenaden* fanns det otroligt mycket stoff att ta hänsyn till. Vad skulle vara med? Vad behövde inte vara med? Hur skulle jag behålla åskådarnas intresse utan att lägga mig till med longörer som ingen vill veta någonting om? Det ligger i gestaltningens natur att man berättar genom att visa. Annars hade man kunnat ge människorna var sin berättelse som de själva kunde läsa men då hade det inte varit en gestaltning eller en teaterföreställning då hade det varit någonting annat.

Fyra nedslag valdes ut för att gestalta och sammanfatta händelseförloppet under skandalen. Vad var det som började skandalen och hur slutade den? Först valde jag mötet och den misstänkta affären mellan Oskar II och Elisabet Kruger. Därefter lade jag i samma scen till giftermålet mellan Josef Stephens och Elisabeth Kreuger 1880. För att belysa att Florence Stephens var väldigt imponerad och fascinerad av kungahuset valde jag det kungliga besöket 1938 i scen nummer två, när Gustav V kommer på besök. I den tredje scenen valde jag att exponera Berl Gutenberg och prins Carl och på så sätt visa deras värdslösa sätt att hantera ekonomin på Huseby och exponera Florence naivitet och godhet gentemot prins Carl omkring 1950.

I den fjärde och avslutande scenen 1976–1979 fick jag ljuga lite – jag ville så gärna ha med Vilhelm Moberg eftersom han har skrivit pjäsen *Sagoprinsen* om skandalen och vurmade för Florence Stephens; de ska visst ha träffats. Tyvärr var Vilhelm Moberg avliden det år Florence Stephens fick tillbaka sitt eget förmyndarskap så där fick jag skarva lite. Jag upplevde att åskådarna förlät mig. Det delikata var att allmänheten ofta kände till karaktärerna och visste vilka de var men väldigt få människor kan berätta vad de här karaktärerna sa i verkligheten eftersom det är sällan är exakt nedtecknat.

I det faktumet öppnar sig en lucka av konstnärlig frihet. Jag kan ikläda mig rollerna av karaktärer som har levt och funnits i verkligheten men vad de exakt sade är det ingen som vet så det kan jag hitta på. Detta sätt att förhålla sig till ramen av att karaktärerna funnits i verkligheten men orden karaktären sade eller känslorna den uttryckte eller kände inte är helt fastlagt och känt av alla gör att det finns ganska stor konstnärlig frihet i skapandet av scener ändå. Svårigheten blir att när vi närmar oss nutiden ökar allmänhetens kännedom om vad karaktärerna faktiskt sade, kände och tyckte i verkligheten. Det var oerhört skönt att kunna blomma ut min kreativitet fullständigt i mötet mellan Elisabeth Kreuger och Josef Stephens till exempel och även mellan Elisabeth Kreuger och Oskar II eftersom detta skedde på artonhundratalet. Lite mer besvärande och utmanande blev det när vi kom in på trettioalet för då började saker att dokumenteras mer självklart och det är mer känt vad som sades. Och sen eskalerar det och blir knepigare och knepigare eller mer och mer utmanande om man vill se det på det sättet.

Vis av erfarenheterna från det första året hade jag nu börjat konstruera en ljudvagn tidigt i projektet. Denna vagn byggde jag själv genom att använda mig av återvinningsbart byggmaterial och en svets. Jag såg till att skaffa in en batteridrivna ljudanläggning där allting gick att ladda, batteridrivna mixerbord batteridrivna högtalare, batteridrivna mikrofoner och mottagare. Det var inte helt enkelt att få denna anläggning med digitala sändningsfrekvenser att fungera, det krävdes flera modelleringar under resans gång. Fördelen var dock att jag hade med mig detta i beräkning av min arbetsinsats redan från början. Det kanske är konstigt att tänka på teknisk utrustning när man talar om konstnärligt uttryck men för mig hänger de starkt ihop. Hörs inte det man konstnärligt uttrycker är det ingen som kan uppleva och njuta av det heller.

Själva konceptet med promenadteater bygger på att man förflyttar sig. När jag tog idén från Trolska skogen uppe i Hälsingland ner till Småland hade jag inte en tanke på hur det skulle lösas rent tekniskt. Jag hade bara en tanke om att det här måste gå och en inställning som jag har valt att kalla för KBK (kör bara kör). Inställningen bygger på att man ibland bara måste göra, i stället för att tänka ut alla problem som kan uppstå. Om man gör något så finns det något att ändra och förbättra. Gör man inget så finns det inget. Genom att använda mig av KBK så tvingar jag fram saker som kan leda till något bra. Det innebär att man får hantera problemen när dom dyker upp. Nu vet jag att det tekniska tänkandet hela tiden måste vara med som en del i det konstnärliga uttrycket, för att på så sätt bereda en väg för en lösning innan problemet uppstår.

*Skandalpromenaden* spelades i 18 föreställningar, alla utsålda. Det är otroligt inspirerande och stimulerande att hålla på med en produktion som är utsåld innan den har haft premiär. Så stort är intresset för skandalen på Huseby.

Föreställningen *Skandalpromenaden* sågs av cirka 1 450 personer. Det var en dubbling i publik från föregående år, vilket också var inspirerande och roligt. Föreställningen kommer att sättas upp i sin helhet sommaren 2023

igen, eftersom det var så många som ville se föreställningen som inte fick biljett. Det är första gången jag har varit med om att producera ny teater som är utsåld från början och har skapat en sådan här succé, det känns oerhört inspirerande.

### Upprinnelsen till en krönika

Jag fick en fråga om jag kunde göra en kortversion av föreställningen för ett antal besökare tidigt på våren 2022. Tack vare denna förfrågan fick jag ett gyllene tillfälle att prata om och sätta mig in i Husebyaffären. Idén var att genomföra en improviserad samtalsvariant tillsammans med Husebys huvudguide inför publik. Hela konceptet gick ut på att huvudguiden hade all historisk kunskap och skulle berätta historien kring skandalen. Själv skulle jag använda mig av uppställda pappfigurer som föreställde karaktärerna i Husebyskandalen. I korta improvisationer kring det guiden berättade skulle jag utveckla händelserna på ett humoristiskt sätt. Klockan åtta samma morgon vi skulle genomföra guidningarna, som var sex stycken till antalet, fick jag beskedet att huvudguiden inte kunde vara med och jag ensam skulle få genomföra skandalguidningen. Det visade sig också att gästerna som skulle få se guidningen kom från hela Sverige och var cirka 60–80 personer i varje grupp. Leken är central, tänkte jag, och sade till mig själv att jag leker skandalen på Huseby med dessa pappfigurer. Någon liten aning hade jag ändå.

När jag stod där och skulle leka min första guidning såg jag ett mycket välbekant ansikte i publiken. Det var en känd historiker som har vunnit programmet *”På spåret”* två år i rad om jag inte missminner mig helt. Jag kan säga att det var en utmaning att hålla sig kvar vid begreppen *”Leken är central”* och *”Konstnärlig frihet går över fakta”* när man vet att publiken har mycket mer information än en själv. Men jag klarade det och tack vare detta lyckades jag improvisera fram ett mycket bra grovmanus till sommaren 2022 som jag dessutom lyckades utveckla under alla sex tillfällena. Så här beskrev jag erfarenheten från scenkonstnärens perspektiv i en krönika i Smålands-posten: (Elmgren, 2022)

Två timmar innan denna fina begivenhet skulle äga rum fick jag ett telefonsamtal. Det var *”mästarguiden”* som berättade att hen tyvärr inte kunde medverka i vår lustfika lilla guidning och att jag nu ensam var tvungen att göra guidningen. Plötsligt stod Yin utan Yang, den galne utan den ordentlige, jag ensam mot världen. Men eftersom jag är en adrenalinjunkie av rang och dessutom älskar utmaningar, sa jag ok, jag gör ett försök. Pulsen ökade och jag förberedde mig efter bästa förmåga och tänkte att jag kanske kan skarva om jag inte riktigt minns historien. Stunden var inne och jag stod redo att möta den första av sex grupper som skulle guidas. I publiken såg jag ett ansikte jag tyckte mig känna igen. Det visade sig vara en historiker och författare, känd från diverse spännande kunskapsprogram från tv. Jag tog ett djupt andetag och talade av liv och lust, och det gick faktiskt riktigt bra. Jag hade underskattat mina egna förkunskaper. Det visade sig att jag var förberedd i god tid. Det kändes bra.



## Diskussion

I denna text har jag försökt beskriva och fastställa mitt arbetssätt i de tre föreställningar jag arbetat med. Jag har ställt föreställningarna mot varandra för att kunna hitta fördelar och likheter och för att på något sätt kartlägga mitt sätt att arbeta. Som scenkonstnär med beställningsuppdrag utgör denna typ av reflektion ett viktigt steg i min självanalys.

Att sätta sig ner och mer eller mindre diktera upp en historia som jag gjorde i fallet med *Ingenjörens dilemma* där snabba punchlines och humor var viktiga grepp är spännande och utmanande. I den första uppsättningen spelade jag in film och fick jobba med allt vad det innebär och lärde mig otroligt mycket om besöksantal och användarvänlighet. Alla filmer måste vara textade för att vara tillgängliga för så många som möjligt. I den andra föreställningen fick jag uppleva det slitsamma med att spela många föreställningar efter varandra samma dag och verkligen vara en slags kulturmaskin. I den tredje föreställningen fick jag prova på att först prata igenom stoffet till föreställningen för att på så sätt skapa en bättre produkt.

Att improvisera delar av föreställningen för publik uppfattar jag som en mycket användbar metod och jag kommer om möjligt försöka utveckla och använda mig mer av det. Jag har förstått att många ståuppkomiker åker runt och testar sitt material på mindre ställen innan de sätter ihop materialet till en större föreställning. På så sätt får de kontroll över vad som fungerar respektive inte fungerar. Jag upplever det här som en bra metod att säkra kvaliteten.

Förmåga att skapa ett intresse för något man brinner för är oerhört användbart och nödvändigt när man ska förmedla en berättelse. Om utövaren inte kan uppbringa en upplevelse av att han eller hon är intresserad av att berätta den berättelse de berättar är det omöjligt att smitta av entusiasmen till en publik. Innehållet kan i och för sig vara intressant ändå men om utövaren inte besitter förmågan att levandegöra materialet på ett ärligt och uppriktigt sätt kan utövaren ändå släcka intresset. Genom att använda sig av improvisation kan skådespelaren närma sig materialet och få lättare att levandegöra detsamma.

Den mest positiva feedbacken jag har fått på någon av uppsättningarna är på föreställningen *Skandalpromenaden*. Om det beror på att mitt arbetssätt har förbättrats eller att ämnet från början hade högt publikintresse vet jag inte men jag tänker på ett antal orsaker i kombination. Att Husebyaffären är känd för många spelar absolut in, publik vill se saker de känner igen. Vi gjorde vår andra uppsättning på Huseby och det började bli bekant att det finns en teater där. Vi jobbade bättre ihop i gruppen eftersom det gått två år. Teveprogrammet *Skandalen på Huseby* (Ohlsén, Pieniowski, Summanen, 2021) hade 1,8 miljoner tittare och väckte ett intresse.

Även om förutsättningarna varit liknande, har begränsningarna varit olika och skiftat under alla tre uppsättningarna. I den första föreställningen begränsades publikantalet av det faktum att vi hade en pandemi och att vi inte visste hur många människor vi fick ta in samtidigt. I konceptet som utgjorde

förebild ("Trolska skogen") hade de tagit in 50 personer samtidigt. Vi visste inte hur många vi skulle kunna få ta in så vi satte en begränsning på 30 personer. Vilket också gjorde att vi spelade väldigt många föreställningar men hade förhållandevis lågt publikantal i förhållande till antalet föreställningar – alltså 25 föreställningar och totalt sjuhundrafemtio i publiken. I *Ingenjörens dilemma* fanns det inget publikal tal eller tak och vi har svårt att veta hur många som verkligen såg den. I *Skandalpromenaden* började vi först med 60 personer i publiken. De biljetterna sålde snabbt slut och vi ökade till 70 personer i publiken. När också de biljetterna sålde slut gick vi upp till 80 personer per föreställning. Även med denna ökning sålde biljetterna slut och vi kom fram till att det blev de fysiska spelplatserna som begränsade hur mycket publik vi kunde ha. Det uppstår även logistiska hinder och svårigheter i det faktum att fler människor tar mer tid för att förflytta.

Att försöka sätta fingret på vad det är som man exakt gör i ett speciellt tillfälle som påverkar en så att man tar ett visst beslut är väldigt svårt. I stunden man tar beslutet är allt uppenbart men i ögonblicket man försöker reda ut varför man tog beslutet är det grumligare. Oavsett hur mycket man förbereder sig inför en uppgift kommer man alltid komma till tillfällena då man måste ta beslut. Dessa snabba beslut blir förmodligen klokare beroende på tiden man lagt på förberedelse. Jag kan ta exemplet med ljudvagnen som i en uppsättning blev en kvick fix som sedan fick hänga kvar och förbereddes långt innan föreställningarna kom till vid det andra tillfället. Detta skapade en marginal som gjorde att jag fick möjlighet att förbättra ljudvagnen. Om man vill visa något för någon annan så är det viktigt att ge sig själv bra förutsättningar. Därför hänger det här med ljudvagnen med mig som en viktig del. Ofta har man en idé om att komma fram snabbt till målet som gör att man slarvar lite grann på vägen. Det gynnar inte målgången att slarva på vägen. Robert Broberg sjunger i en sång att "målet är ingenting vägen är allt". Jag kan till viss del hålla med om det men jag skulle vilja göra tillägget att vägen är ointressant om målet är oklart.

### **Att hamna i olika sammanhang**

En effekt av att arbeta med alla de här uppsättningarna är att jag har fått mycket stoff till mina krönikor som jag skriver i *Smålandsposten*. Jag vet att det är ett sätt för mig att få koll på vad jag gör och vilka se förutsättningar jag hamnar i. Jag tycker om att sätta mig själv i helikopterperspektiv i mitt eget liv. Med ett helikopterperspektiv kan man försöka få koll på de faktorer som gör att man gör vissa val. Dessutom kan jag säga att det faktum att jag plötsligt blev ensam guide för väldigt många människor och tvungen att improvisera mig fram genom storyn verkligen skapade eller hjälpte mig att göra en bra föreställning. Genom att bli tvungen att improvisera mig igenom storyn ett flertal gånger så hade jag på sätt och vis redan testat föreställningarna innan de skrevs. Denna metod att så att säga förspela föreställningen innan den är skriven och har premiär är välbeprövad. Jag kan nu med egen erfarenhet säga

att det verkligen lyfte upp kvaliteten på föreställningen. För om man blivit tvungen att framföra samma sak sex gånger för levande publik så märker man vad som funkar och vad som inte funkar. Detta är en lyx och en ynnest om man håller på med levande konst, lyxen att innan premiär ha testat saker är inte på något sätt revolutionerande eller ny. Det finns en anledning till att man på en del teatrar som har råd unnar sig lyxen att genomföra publikrepetitioner.

Publikrepetitioner skapar en möjlighet att pröva olika varianter för att kunna få ut en större effekt om det är önskvärt. Om man vill få ut största möjliga effekt av ett skämt kan man exempelvis framföra det på olika sätt för olika publikgrupper och studera vilka reaktioner man får. Därigenom kan man komma fram till det mest effektiva sättet att leverera skämtet på.

### **Åter till frågan**

Vilka konstnärliga metoder har jag använt mig av för att uppnå mina mål i den här situationen, där jag inte själv varit beställare och huvudman?

Det har varit oerhört intressant och spännande att blicka tillbaka och titta på hur jag har arbetat i dessa situationer. Jag tar med mig att research inte på något sätt kan överskattas. Det skapar en beredskap för många eventualiteter. Ibland är man så ivrig att nå målet att man tar ogenomtänkta beslut för att snabbare komma fram till målet. Det är inte alltid rätt, det kan ibland finnas en belöning i att gå en omväg för att nå målet på ett annat sätt.

Svaret på frågan ”Hur gör jag?” skulle möjligen kunna vara: Jag tror att mitt konstnärliga väsen till viss del bygger på att jag har konstant tillgång till tekniska lösningar med ljud eller bild och filminspelning och redigering för att jag i mitt arbete ska kunna omvandla hinder till utmaningar. Jag själv känner dessutom ett lugn över att själv tillhanda hålla dessa tekniska lösningar. Dels för att kunna ha nära till dem, dels för att kunna utveckla mig själv på dem närhelst tillfälle ges. Tillgången ger möjlighet att genomföra saker utan att vara beroende av andra människor och sparar tid.

På vilket sätt kan vi koppla leken till detta? I leken är allt möjligt, man skulle kunna leka med tanken att jag leker regissör, manusförfattare, bildredigerare, filmare, ljudtekniker, skådespelare och sångare och genom den leken skapar verkliga föreställningar. Man skulle också kunna leka med tanken att huruvida jag faktiskt besitter färdigheter inom de områden jag leker kanske avgörs av publikens uppfattning av kvaliteten på föreställningarna.

## Referenser

### Tidningsartiklar

- Elmgren, Björn (2022), ”Att vara ute i god tid med att göra saker hur känns det?”  
*Smålandsposten*. [www.smp.se](http://www.smp.se)
- Lindelöw, P. (2009, 06). Kungen stoppar sanningen. *Expressen*.  
<https://www.expressen.se/nyheter/kungen-stoppar-sanningen/>

### Litteratur

- Cleese, John (2022), *Creativity: A short and cheerful guide*. Random House UK, Penguin Books.
- Jensen, Mikael (2013), *Lekteorier*. Lund: Studentlitteratur.
- Larsson, Lars-Olof (1993), *Det fantastiska Huseby. En rundvandring i tid och rum*. Växjö: Domän arrende/Huseby bruk.
- Svensson, Åke (2010), *George Stephens: forskare, samlare, publicist, debattör*. Växjö: Sanct Sigfrids gille.

### Radio- och TV-program

- Arndtzén, Mårten (2021), *Hur fri är konsten. OBS-essän, P! Kultur*, Sveriges Radio 30 mars 2021.
- Ohlsén, Astrid, Pieniowski, Håkan, Summanen, Lasse (2021), *Skandalen på Huseby*. Dokumentär SVT, produktionsnummer [crid://svt.se/1399938-001A](https://svt.se/1399938-001A).
- Åstrand, Carl (regissör), (2020), Julkalender *Mirakel*. SVT, produktionsnummer 16203603

### Länkar till filmerna

- <https://youtu.be/tGe1DaKOZyM>
- <https://youtu.be/QAjFbq7RMc4>
- <https://youtu.be/WI-QOluWzBI>
- <https://youtu.be/cTeu0-s5SxA>
- <https://youtu.be/UIC6XwCCVDY>
- <https://youtu.be/eOwDHRwvPFM>
- <https://youtu.be/4dbtjDUYrpo>
- [https://youtu.be/PP\\_ZBjCgjTc](https://youtu.be/PP_ZBjCgjTc)
- [https://youtu.be/2J\\_IZeWwdAU](https://youtu.be/2J_IZeWwdAU)
- <https://youtu.be/D2qudZXGE1s>
- <https://youtu.be/PFiwQXIPVvg>
- <https://youtu.be/BXUSGNF6Q0U>

# ”Girls just wanna be fans” – om kvinnligt fanskap

Eva Kjellander Hellqvist

Jag är forskare men också ett fan. Mitt fanskap började med Abba för nästan 50 år sedan och har sedan följts av band som Status Quo, Kiss och Deep Purple. Därför upplevde jag stor glädje när Abba, efter en paus på 40 år, kungjorde att de skulle släppa en ny skiva i november 2021. Två låtar släpptes i samband med pressrelesen och båda gick direkt in på brittiska singellistan. Intresset tycks vara lika stort idag som det var 1974 när bandet slog igenom i Eurovision Song Contest, något som bland annat visat sig genom att den officiella fanklubben ökade sitt medlemsantal från 2100 till 3500, troligtvis som en effekt av skivsläppet (Abbafanclub e-post 230202). Abba har en mycket stor fanskara och idag tycks det vara ganska jämnt fördelat mellan män och kvinnor.<sup>1</sup> Under Abbas storhetstid på 1970-talet var det annorlunda, i alla fall när det kom till att erkänna sitt fanskap. Det finns en hel del vittnesmål från män som säger att det inte var acceptabelt att öppet visa sitt fanskap (se exempelvis Kjellander 2013). Dels berodde det på att hårdrocken precis slagit igenom och var mer riktad mot unga män, och dels på att den progressiva rörelsen hade fått stort fäste och utifrån denna ideologi blev Abba en tydlig symbol för hur ett kommersiellt band ser ut och agerar (se exempelvis Broman 2005).

I föreliggande artikel är syftet att diskutera det kvinnliga fanskapet utifrån ett kvinnligt perspektiv, med basen i tidigare forskning gjord av kvinnliga forskare och fans. Denna forskning kopplas sedan till mina erfarenheter av att vara just kvinna och fan. Därigenom får jag möjlighet att reflektera över mitt fanskap utifrån aktuell forskningslitteratur. Exemplet med Abba-fansen är bara ett av många där kvinnor och män uppfattats olika utifrån en specifik kontext. Som kvinna och fan har jag många gånger upplevt att mitt fanskap inte ansetts som lika seriöst som det mina manliga motsvarigheter haft. Inte sällan har jag fått frågor av kontrollkaraktär som jag förväntats svara på, som vilket år släpptes den eller den skivan eller hur många gånger har bandet haft en etta på någon hitlista? Denna slags frågor har alltid ställts av manliga fans. En liknande kontrollfråga (men mer av personlig karaktär) fick jag dock av ett annat kvinnligt Kissfan när jag arbetade med intervjuer i mitt avhandlingsprojekt. Sanne, som hon kom att kallas, visade mig ett foto på Ace Frehley (före detta gitarrist i Kiss) direkt när jag kom in i hennes hem och jag är inte helt säker på att hon accepterat mig som Kissfan om jag inte känt igen honom. Hennes kommentar när jag kommenterade fotot var: Ja, bra! Och sedan bjöd hon in mig. Min upplevelse är alltså att det finns en misstänksamhet mot

---

<sup>1</sup> I alla fall om man tittar i kommentarsfält på facebook både på svensk- och engelskspråkiga Abba-sidor [<https://www.facebook.com/ABBA>].

personer som anser sig vara fans och att dessa bör kontrolleras för att se efter om de är seriösa eller ej, en misstänksamhet som är större mot kvinnor än mot män. Kvinnorna skrivs, i huvudsak i media, fram som mer intresserade av musikerna än av musiken i sig. Detta kan förmodligen kopplas till groupie-begreppet, mer om det nedan. Tidigare forskning pekar dock mot ett annat håll. Där ses det kvinnliga och manliga fanskapet som jämställt, men det är nästan uteslutande med mannen som norm.

## Kvinnliga fans - metod och urval

Utgångspunkten för den här studien är läsning av vetenskapliga texter skrivna av kvinnliga forskare som har fanforskning som sitt område. Jag har framför allt tittat på forskningen från Storbritannien och USA, och med utgångspunkt i denna diskuterar jag utifrån mina egna upplevelser som kvinna, forskare och fan. För att få en överblick över forskningen om kvinnor och fans gjorde jag en sökning i libris.se på "women" och "fans".<sup>2</sup> Där finns det cirka 100 titlar med ett relevant innehåll, publicerat från 1989 och framåt, och det går att få fram ett mönster över det tematiska innehållet. Under perioden 1989–1992 finns det tre titlar som alla behandlar kvinnliga fans till teve-serier, såpoperor och annat teverelaterat. Sedan är det ett glapp fram till ungefär millennieskiftet då det under en tioårsperiod förekommer några få titlar med innehåll som gaming, film och cyberspace. Detta är tidsmässigt perioden när internet får allt större spridning och forskningen om kvinnliga fans är något trevande. Merparten av titlarna är publicerade efter 2014, fortfarande är det i huvudsak teve-relaterat, men nu börjar det också komma mycket om kvinnor och fotboll. Fler och fler musikrelaterade artiklar börjar publiceras i tidskrifter som berör populärmusik eller populärvetenskap, men ännu är inte utbudet speciellt stort. Nu kan man också se de första artiklarna där det diskuteras om kvinnor som fans utifrån ett genusperspektiv. Antalet publikationer är inte intressant i sig men visar på att forskningsområdet håller på att utvecklas och att det skett en stor förändring sedan mitten på 2010-talet.

Materialet för föreliggande artikel är dels hämtat utifrån ovanstående sökning i libris.se, dels kompletterat med sökningar i OneSearch (universitetsbiblioteket LNU) och google scholar, där jag fått fram ett antal artiklar (och några enstaka böcker), från mitten av 2000-talet och framåt, dels med en allmän diskussion om kvinnliga fans och dels med en fördjupning i musik. Huvudtemana som tas upp i texten handlar om kvinnliga fans inom olika genrer, kvinnliga fans och identitet, kvinnliga fans och kommunikation, kvinnliga fans och samlande och kvinnliga fans som stereotypa. Först berörs dock frågan om vad ett kvinnligt fan och ett fanskap är.

Fanforskning i stort, som behandlat både män och kvinnor som fans men med fokus på män som fans, har utgått från två större områden, sport och

---

<sup>2</sup> Det finns väldigt mycket forskning om fans överlag och eftersom fokus är på kvinnor som fans så är det dessa sökord som används.

media.<sup>3</sup> I den tidiga fanforskningen på 1980-talet fokuserades det framför allt på interaktionen mellan publiken och populärmediet. 1992 kom det en antologi *The Adoring Audience* med kvinnlig redaktör, Lisa A. Lewis, som behandlade fanskap på olika sätt med ett avsnitt dedikerat till ”Fandom and gender”. I denna del är artiklarna skrivna av kvinnor som själva är forskare och fans och i huvudsak handlar det om hur de förhåller sig till sina egna fanskap och inte om kvinnliga fanskap i sig. I slutet av 1990-talet och början av 2000-talet breddades fanforskningen och det kom flera studier som berörde musik och fanskap, exempelvis Susan Fasts *In the house of the holy* (2001), en studie om Led Zeppelins fans. Forskning med fokus på det kvinnliga fanet har dock varit sparsmakad. Det finns en tidig studie om maskulint och feminint inom rocken, som har varit banbrytande i sitt slag och det är Simon Friths och Angela McRobbies *Rock and sexuality* från 1978. I denna problematiseras kvinnors roll i rockmusiken och grunden läggs till dagens forskning om kvinnor och rockmusik. Som beskrivits ovan så har det sedan mitten av 2010-talet kommit fram flera studier av kvinnliga forskare, framför allt med fokus på det kvinnliga sportfanet, se exempelvis Toffoletti (2017) och Tarver (2017). Sportfanskapet kan sägas vara mer accepterat än andra slags fanskap (Duffet 2021), kanske för att det handlar om prestation istället för konsumtion eller för att det i huvudsak är män som förknippats med detta. Detta håller på att förändras och det finns nu ganska många både böcker och artiklar som berör det kvinnliga sportfanet, med huvudfokus på fotboll. Sammantaget är dock övervägande del av den tidigare forskningen skriven av män. Några av dem skriver att de själva är fans men merparten gör det inte. Forskningen kring kvinnor som fans ur kvinnliga forskares perspektiv däremot utgår i huvudsak från forskarnas egna erfarenheter av att vara kvinna och fan.

### Kvinnliga fans och definitioner av fanskap

Den brittiska doktoranden Shanika Ranasinghe forskar om Abba-fansens mycket starka lojalitet till bandet.<sup>4</sup> En av hennes frågor handlar om att undersöka hur fansen förhåller sig till olika begreppsförklaringar av fanskap. Ranasinghe tog fram ett antal olika definitioner, som hon hämtat från tidigare forskning, och lade till tre förklarande ord till varje definition. Därefter tillfrågades ett antal Abba-fans var de ville placera sig, och de fick också lägga till egna ord eller begrepp som de ansåg beskrev deras fanskap. Fansens egna begrepp eller ord var sådana som passionerad, lojal, intim, personlig,

---

<sup>3</sup> Att jag väljer att lyfta fram både sport och media är för att på senare år har det fokuserats mycket på det kvinnliga sportfanet, och det är i princip inom det området som kvinnliga forskare och fans befinner sig just nu. Mediaforskningen består nästan uteslutande av teveserierelaterade teman.

<sup>4</sup> Det är inte viktigt vilken artist det rör sig om, utan jag vill snarare visa att det finns olika diskurser beroende på vem det är som beskriver fanskapet, om det är fanet själv eller forskare och journalister.

glädjefylld och melodisk, det vill säga mer en beskrivning av vad de känner för musiken än för hur deras fanskap ser ut. Detta visar på komplexiteten i att förklara vad ett fanskap är och hur det kan beskrivas av en utomstående forskare eller av journalister. Fansen själva beskriver sig med hur, i detta fall, musiken får dem att känna och må, och kontentan är att det är två helt olika diskurser som ska hanteras på samma gång. Den första handlar om hur en forskare kan förklara fenomenet fanskap utifrån ett antal olika begrepp, medan den andra handlar om hur föremålen för forskningen, fansen själva, upplever sina fanskap ur ett inifrånperspektiv. Troligtvis är det i denna brytningspunkt som definitionsproblematiken finns när fansen blir beskrivna på ett sätt och upplever sig själva på ett annat. Alla dessa begrepp förekommer i diskussioner kring populärmusikkonsumenter och lyssnare och därför är det mycket svårt att entydigt säga att fanskap kan definieras på ett sätt.

I denna artikel definierar jag ett fan som en person som har ett starkt intresse, med fokus på musiken, för en specifik artist, men som samtidigt också kan uppskatta flera andra artister. Det finns olika grader av ett fanskap (se också Kjellander 2013). Dessa är inte hierarkiskt indelade utan kan förekomma sida vid sida beroende på intressegraden. Till exempel kan ett fan ha en eller två artister som denne följer genom att gå på konserter och köpa skivor medan hen samtidigt kan ha en handfull andra artister som följs mer sporadiskt, kanske genom enstaka skivköp. Kanske samlar hen enbart på memorabilia från en artist medan samlandet av skivor handlar om ett bredare samlande. Det är inte alltid att fanet själv uppfattar eller benämner sig som ett fan. Detta är den mycket förenklade definitionen som säkerligen fungerar för att två personer, som samtalar om fans, ska veta att de förmodligen talar om samma sak. Den säger dock inget om hur fansen ser på sig själv eller om det finns stereotyper som de är noga med att hålla avstånd till.

### **Kvinnliga fanskap i olika genrer**

Det kan ha betydelse för de kvinnliga fansen inom vilken eller vilka genrer som fanskapet finns och utövas. Det finns en del forskning från kvinnliga forskare, som också är fans, speciellt inom syntgenren. Denna var som en slags motgenre till hårdrocken under 1980-talet, och det syns tydliga kopplingar till 1960-talets så kallade Beatlemania där de unga kvinnorna ofta beskrevs som att "de skrek sig hesa vid åsynen av idolerna" (se exempelvis Ehrenreich et al. 1992). Andersson (2012) till exempel, beskriver sin första konsert med Duran Duran när hon var 16 år:

Girls were screaming, jumping, and throwing every item of clothing imaginable onto the stage. Some even climbed light poles and other equipment to get a better view. Fan after fan would 'rush' the stage only to be escorted out by security, it was utter chaos, it was 'Duranmania' - a complete spectacle, at which I was both terrified and fascinated (s. 249).



Hon framställer sin upplevelse som något både skrämmande och fascinerande, en slags skräckblandad förtjusning. Samma begreppsförståelse syns i en artikel av Ward (2017) där han beskriver en händelse under en konsert där Justin Bieber försöker torka upp lite vatten på scenen, men hela tiden blir störd av de kvinnliga fansen som försöker ta hans handduk vilket utmynnar i att han blir så arg att han avbryter konserten.

It's crazy but it is 'Biebermania' [förklaringen av de kvinnliga fansens beteenden, min anm.] the singer explained when asked by local television about a particularly chaotic appearance at a Mall in 2009. The events in Oslo and elsewhere are not unusual. In fact it is not entirely an accident that Bieber's fans have developed a particular connection to their idol such that they cause a disturbance where-ever he appears (s. 313f).

Här väljer artikelförfattaren att lägga all skuld på de kvinnliga fansen som han menar ”skapar oreda” genom sitt speciella fanskap. Ingen skugga faller över artisten. Att just ordet ”mania” förekommer i beskrivningarna av de, i huvudsak kvinnliga fansen, kan också det kopplas till det ansvarlösa, en manisk eller galen person kan inte ta ansvar för sina handlingar som en förnuftig eller sansad person kan göra. Som framgår ovan handlar detta om relationen artist - kvinnliga fans och denna relation är framför allt förenad med unga kvinnor.<sup>5</sup> Ordet kan översättas till mani eller galenskap och får på svenska, enligt NE, betydelsen ”psykisk störning med förhöjd grundstämning som dominerande symptom” (NE: mani). På så sätt kan kvinnliga fanskap inom popgenrer upplevas som oseriösa och inget att ta på allvar. Speciellt eftersom det inte jämförs med det manliga fanskapet till samma artister (som självklart finns men som inte uppmärksammas på samma sätt). Därför är det troligt att många unga kvinnors fanskap ignoreras eller förminsas.

Att som kvinna vara fan till olika rockband har för min del gjort att jag ofta blivit ifrågasatt angående mina faktiska kunskaper om banden. Det rör ofta sådant som handlar om utgivningsdatum på skivor, antal singelsläpp eller kanske vilka turnéer som gjordes vilka år. Det som mina manliga vänner däremot förutsatt att jag haft kunskap om är hur många barn de olika artisterna har eller hur många äktenskap de haft, alltså en helt annan slags kunskap. Denna tanke att olika kompetenser är kopplade till kön eller kanske både till kön och genre vill jag lyfta här. Det är tydligt att det kvinnliga fanskapet skildras lite olika beroende på vilken genre eller stil det handlar om. Kvinnliga fans till popartister beskrivs inte på samma sätt som kvinnliga fans inom exempelvis hårdrocksgenrer. Dessutom kanske det är så att kvinnliga fans uttrycker sig på ett annat sätt än de manliga. Sydsvenskans Gabriel Zetterström recenserar en Justin Bieber-konsert och har följande kommentar:

---

<sup>5</sup> Gerrard (2021) menar att detta är en diskurs i sig som benämns fangirls (s. 6).

Konversationen jag överhör ringar in vad som är såväl Justin Biebers lycka som förbannelse: "Det där var inte bra" säger en man till kvinnan bredvid, varpå hon svarar: "Jag älskar honom ändå." (Zetterström 220806)

Kvinnan i sällskapet viftar bort mannens uttalande med en kommentar som inte öppnar upp för en fortsatt diskussion. Det är inte rätt tillfälle att mitt under en konsert komma med ett mer konstruktivt svar där artistens musikaliska kvaliteter lyfts för diskussion. Istället klipper hon helt enkelt av honom med denna kommentar.

Kommentarer som ovan vid Bieber-konserten är sällsynta i recensioner av exempelvis rockmusik. Jag har läst tre recensioner av Metallicas konsert på Copenhell 2022 och där skrivs det bara om publiken i stort, det görs ingen åtskillnad på om det är män eller kvinnor som deltar.<sup>6</sup> Men kanske att det sett annorlunda ut om journalisten i fråga skulle intervjuat män och kvinnor i publiken. Oavsett det så är hårdrock och metal, sett i ett brett perspektiv, mansdominerade och är därför genrer som kvinnor behöver förhålla sig till utifrån det som kan beskrivas som 'hegemonisk maskulinitet' (se exempelvis Weinstein 2000). Connell & Messerschmidt (2005) beskriver hur begreppet, som formulerades under 80- och 90 talet, fått fäste i många olika discipliner och de menar att: "Hegemonic masculinity was understood as the pattern of practice (i.e., things done, not just a set of role expectations or an identity) that allowed men's dominance over women to continue." (s. 832). Frågan är om avsaknaden av åtskillnad mellan män och kvinnor i recensionerna handlar om att kvinnorna i så stor utsträckning förväntas delta på männens villkor att det blir en icke-fråga huruvida de är där eller ej. Resonemanget stämmer överens med Hill (2016a) som menar att kvinnliga hårdrocksfans antingen hanterats som stereotypa (tänk groupies), ignorerats helt och hållet eller undersökts utifrån frågor om misogynin och svårigheten med att delta på samma villkor som männen. Detta, menar hon, är i sig problematiskt eftersom forskare hjälper till att upprätthålla bilden av det kvinnliga fanet som någon som definieras utifrån det manliga fanskapet som det "normala". På så sätt fokuserar studier på skillnaderna snarare än likheterna (s. 278f). För att sammanfatta detta avsnitt tycks det kvinnliga fanskapet inom popgenrer undersökas mer i relation till varandra än till det manliga fanskapet, medan det kvinnliga fanskapet inom hårdrocksgenrer undersöks i relation till det manliga fanskapet, eller möjligtvis inte undersöks alls.

## Kvinnliga fans och identitet

Baym (2018) menar att det kvinnliga tonårsjaget använder fanskapet för att skapa en gemensam praktik utifrån föremålet för beundran (s. 47). Den gemensamma praktiken kan bestå i, som Andersson (2012) beskriver, att sätta upp posters på de manliga artisterna, objektifiera och utforska den manliga kroppen i hemmets lugna vrå, där de är trygga och kan leva ut sina fantasier

---

<sup>6</sup> Utifrån pressbilderna ser det ut att vara blandad publik.

(s. 245). Ytterligare ett exempel kommer från Davis (2015) som diskuterar hur unga kvinnliga fans förhandlar sin identitet genom att hålla en del av sina fanskap för sig själva.<sup>7</sup> Hon visar i sin undersökning hur en av de unga flickorna väljer att hålla sitt fanskap till gothgenren hemligt, allt för att passa in i normen och för att vara en i gruppen. I en situation där hon pressas av sina kamrater väljer hon att tvärt förneka sin förkärlek för musikstilen. Davis pratar om att behöva komma ut ur den musikaliska garderoben, något som kan vara svårt och utlämnande för en ung kvinna som försöker hitta sin plats i världen (s. 1–7). Att hålla mitt fanskap för mig själv har aldrig varit aktuellt, däremot vet jag att jag ofta pratade med killarna i klassen om hårdrock medan jag pratade om Abba med tjejerna. Det var precis under denna period som killarna inte medgav att de gillade Abba, så kanske att det fanns något undermedvetet rebelliskt drag hos mig som gjorde att jag minsann skulle gilla både tjejernas och killarnas idoler. Eller så tyckte jag helt enkelt bara att musiken var bra. Det gör jag fortfarande.

Mycket av det som skrivs i media om fans handlar om unga människors fanskap. Detta är ofta kopplat till starka känslouttryck och rubriker som "Isac Elliot får flickorna att gråta" (Yle) och "Samir Badran: Det var sex timmars kö och gråtande tjejer" (Nyheter24) är vanliga när manliga popidoler uppträder. Att unga flickor har manliga idoler ses som normalt och tonårsfanskap ses som en del av unga kvinnors identitetsskapande och därmed något som hör adolescensen till. Under mina egna ungdomsår, från tio till tretton, tapetserade jag väggarna med bilder på Kiss. Jag kan inte minnas att jag någonsin var förtjust i någon i bandet. Kanske för att de uppträdde sminkade (som olika figurer: demonen, starchild, spaceman och catman) och såg ganska skräckinjagande ut. Däremot minns jag min Tomas Ledin-period (när jag var 14-15 år) där jag tyckte han såg ganska trevlig ut, men han var ju lastgammal (han är 13 år äldre än jag men som ung var det ju otroligt mycket). Om jag någon gång varit förälskad i någon av mina idoler har jag troligtvis förträngt det.

För vuxna kvinnor, som inte på samma sätt förmodas ha behov av att hitta sin identitet, behövs det en annan förklaringsmodell för att avgöra vad det vuxna kvinnliga fanskapet egentligen betyder. För mig som vuxen och kvinnligt fan vill jag inte associeras med groupien, jag vill uppfattas som en vuxen kvinna som uppskattar vissa artister mer än andra och som också har kunskap om dessa. Kanske ligger det något i det Duffett (2021) beskriver, att det är som att vara kär i själva känslan av att vara kär. Fansens uppskattning av idolerna innefattar djupa känslor, men det är inte idolerna som sådana som är föremålet för kärleken utan fanets eget nöje av att känna känslan (s. 98). En annan del av både unga och vuxna fans identitet handlar om att hitta likasinnade att dela sitt intresse med. Genom att ingå i ett större sammanhang skapas en möjlighet att utforska sin identitet i en trygg miljö. Fansen kan

---

<sup>7</sup> Detta förekommer bland män också (se Kjellander 2013).

spegla sig i varandra och då få syn på sidor av sig själva som vid en första anblick är dolda. Detta är inte åldersbundet utan sker genom hela livet. Därför är det inte orimligt att kvinnliga fans håller fast vid sina tonårsidoler även i vuxen ålder. Föremålen för beundran är konstanta men sätten att utöva sina fanskap är annorlunda gentemot hur de var i adolescensen. Andersson (2012) resonerar i sin artikel om vuxna kvinnliga fans till Duran Duran utifrån sitt eget fanskap. Hon menar att vuxna livslånga kvinnliga fanskap ofta blir missförstådda då det inte är så vanligt att man bibehåller denna typ av kopplingar till en populär artist. Ofta falnar fanskapet när stjärnans status falnar och det är ovanligt att hålla fast vid specifika artister år efter år. Hon menar vidare att hon och hennes kamraters fanskap inte har något att göra med sexuella önskemål, även om det kanske initialt handlade om en tonårsförälskelse, utan snarare om att återknyta till tonårsjaget (s. 249). Detta stämmer nog ganska bra för mig. Att lyssna på den musiken jag alltid uppskattat tar mig tillbaka till den tiden och många av de känslorna som fanns då bubblar upp som små hågkomster och ger angenäma impulser.

### Kvinnliga fans och kommunikation

En annan viktig del av ett fanskap handlar om kommunikationen mellan artist och fans. Baym (2018) skriver att: "Only through communication can they [artists] learn significance of their work. Opening themselves to hear the audience's experience can validate them as artists and as humans" (s. 35). Hon fortsätter beskriva att fansen tycks ha ett stort behov av att berätta sina historier om hur vissa låtar eller texter påverkat dem. Kanske att detta förstärker och legitimerar upplevelsen. "We need other people to recognize us in order to become ourselves" (s. 39). Inte minst bekräftas detta i ett senare kapitel i hennes bok som berör kommunikationen mellan artist och fans i ett livesammanhang. Här finns många vittnesmål från artister som Keith Richards (Rolling Stones) och Jeff Tweedy (Wilco) som visar att den direkta feedback som fansen ger vid en konsert är ytterst betydelsefull för samspelet dem emellan. Att se och bli sedd utan att för den delen uppfattas som påträngande är en viktig del av kommunikationen och bekräftelsen mellan artist och fan. Baym hävdar också att det inte spelar någon roll om det är män som tittar på män eller kvinnor som tittar på kvinnor. Kommunikationen och det ömsesidiga utbytet är könsneutralt (s. 143ff). Här är till synes ett tillfälle där det inte har betydelse om fansen är män eller kvinnor. För artisterna är bekräftelsen det viktiga, inte vilket kön fansen har. För fansen är artisternas bekräftelse minst lika viktig och att bli sedd av sin idol är det yttersta beviset på ett lyckat fanskap. Just denna bekräftelse kan vara en anledning till att jag som fan går på konsert efter konsert med samma band. Låtarna kan jag och jag vet vad som ska ske, men det finns en ny möjlighet varje gång att få ögonkontakt med någon i bandet och därmed bekräftas av bandet. Detta kan jag som fan leva på länge.

## Kvinnliga artister som förebilder för kvinnliga fans

Ytterligare en aspekt av de båda föregående temana med identitet och kommunikation är på vilket sätt kvinnliga artister kan vara förebilder för unga flickor. Här handlar det för det mesta inte om en förälskelse (även om det självklart förekommer) utan om att artisten visar vägen för unga flickor på samma sätt som manliga artister kan visa vägen för unga pojkar. Det finns dock olika sätt att vara förebilder på. Aretha Franklin och Dolly Parton är exempel på kvinnliga artister som under lång tid slagits för kvinnans rätt i samhället, Zara Larsson är ett mer nutida exempel. De har alla framställts som starka kvinnor som stått upp mot männen och de har därför fått många unga kvinnor som följare och fans. Tydligt blir det när journalisten Sarah Smarsh (2021) beskriver hur countrymusiken framförd av Dolly Parton blev det språk med vilket kvinnorna i hennes egen omgivning kommunicerade med varandra. Istället för att prata om känslor lyssnade de tillsammans på musiken och texterna, och sjöng med i de passager som passade in på deras egna liv (s. 43). Ett annat exempel på förebild är det amerikanska hårdrocks/glamrocks-bandet The Runaways som hade sin storhetstid under andra halvan av 1970-talet. Även om det idag går att se att tjejerna i bandet exploaterades starkt och uppmanades att uppträda mycket lättklädda<sup>8</sup> upplevdes det troligen av samtida unga flickor som något häftigt och spännande med kvinnliga rockmusiker som spelade typiskt manliga instrument i rockbandsättning. Drömmen om att bli rockstjärna fanns även för tjejer och plötsligt blev det möjligt. Också i detta rör det sig om att genom sina förebilder kunna legitimeras sina fanskap.

## Kvinnliga fans och samlande

Persson (2007) resonerar i sin avhandling om det manliga respektive det kvinnliga samlandet. Han menar att manligt samlande kan ses som mer kronologiskt och systematiskt medan ett kvinnligt samlande ses som mer känslomässigt. Han fortsätter med att konstatera att det inte finns någon statistik som talar för det ena eller andra för vuxna personer, men det finns däremot undersökningar som visar hur yngre barn samlar. I dessa undersökningar är aktiviteten av själva samlandet ungefär lika stor hos pojkar som hos flickor. En förklaringsmodell som han lyfter fram när det gäller vuxna människors samlande är att män traditionellt haft mer fritid och också mer pengar att röra sig med. På så vis skulle mäns bättre ekonomi ge ett mer finsmakat och därmed ett mer exklusivt samlande (s. 181–186). Person menar: ”På samma gång som stereotyp manliga symboler kommit att förankras, och sanktioneras, i samlandets praktik, så har stereotyp kvinnliga symboler kommit att förankras i konsumtionens praktik” (s. 195).

---

<sup>8</sup> Glamrocken på 1970-talet var mycket extrovert. Oavsett kön så var scenkostymerna iögonfallande och utmanande.

Att samla på musikrelaterade saker som skivor, affischer, bandtröjor och annan memorabilia är starkt kopplat till utövande av fanskap. Också att gå på konserter, titta på youtubeklipp, titta på olika liveframträdande på DVD samt att umgås med andra fans är stora delar av ett fanskap, oavsett om det gäller män eller kvinnor. Det är detta som är själva fanskapet. Jag har själv samlat under hela mitt liv. Det fanns vid något tillfälle en ambition att försöka få en komplett samling av föremål och skivor relaterat till Status Quo, men naturligtvis är det helt omöjligt. Jag minns däremot ett besök i London på 1990-talet då jag tvingade med min mamma in i skivaffären *His Masters Voice* och där hittade 20 CD som jag inte hade med nämnda band. När jag skulle betala kom min mamma och sa något i stil med "vad ska du med allt det till" varvid den manliga expediten (som inte kunde svenska men förmodligen förstod på tonfallet vad som sagts) svarade "She's just a Quofan like the rest of us". Jag minns min stolthet att jag blivit accepterad av ett manligt brittiskt Quofan. Det kändes otroligt stort. Det var på något sätt just de manliga brittiska fansen som var fansen med stort F. Det var dem man behövde legitimera sig gentemot och det säger en del om min känsla av att inte räknas som ett riktigt Quofan i Sverige.

Trots allt samlande har jag aldrig fokuserat på datum och år vad gäller utgivningar och liknande, det som kan kallas för kalenderbiteri. Utifrån en del tidigare forskning konstateras det bland annat att både detta och samlande i stort är manliga aktiviteter (Ganetz 2009 och Bossius & Lilliestam 2011). Detta går helt emot det Persson säger ovan, alltså att det inte finns några direkta belegg för att samlande skulle vara ett manligt särdrag. Kan det helt enkelt vara så att vissa forskare inte frågat kvinnorna utifrån tanken om att det är en manlig aktivitet? Åter igen handlar det om det seriösa kontra det ansvarslösa. Det exklusiva ställs mot det vardagliga där männens exklusiva samlande ses som mer seriöst, medan kvinnornas samlande inte ens setts som samlande utan som konsumtion. Kvinnliga fans kanske omedvetet inte talar om aktiviteten eftersom de inte upplevs tas på allvar som seriösa samlare. Om frågan ställs till dem kanske svaret blir ett annat. Att bara män skulle vara samlare stämmer inte med hur vare sig jag eller andra kvinnliga fans ser på sig själva och sitt utövande (Hill 2016b) och som ytterligare ett exempel kan nämnas de tre kvinnliga fansen i min avhandling (Kjellander 2013) som alla är stora samlare av allt som är relaterat till deras favoritartister. För speciellt Sanne är det en mycket stor del av hennes fanskap som tar betydande plats i hennes och sambons hem. Detta samlande är både systematiskt och känslomässigt, det vill säga hon samlar både för att få kompletta samlingar av exempelvis skivor, och på sådant som ger henne minnen från ett enskilt tillfälle, som foton, autografer eller plektrum som kastas ner från scenen vid konserter.

## Kvinnliga fans och den negativa stereotypen groupie

Oavsett vilken fanforskningslitteratur man läser så finns det nästan alltid ett avsnitt som handlar om groupies. Begreppet problematiseras på olika sätt och fokus ligger ofta på hur nedvärderade kvinnliga fans blir. Själva begreppet uppstod under 1960-talet och blev mer allmänt känt genom en artikel 1969 i tidskriften *Rolling Stone* (Larsen 2017: 398). Larsen menar att:

There is no agreed definition as to who or what a groupie is, but a dominant representation exists in popular media/culture and academic literature of a more extreme type of female fan who seeks intimate emotional and/or sexual relations with musicians (s. 398).

Genom denna uppfattning sorterades alla kvinnor som intresserade sig för rockmusik in i samma fack oavsett om de var fans, flickvänner och fruar till musiker eller om de arbetade inom musikindustrin (Davis 2001: 315). Davis konstaterar vidare att "A groupie can only be a woman. A man is never called a groupie, even if he admits to liking a female artist because he finds her attractive" (s. 315). Groupiebegreppet kan således uppfattas som synonymt med kvinnliga fans.

Gerrard (2022) visar tydligt i sin undersökning om amerikanska teveserier hur vuxna kvinnliga fans legitimerar sina fanskap genom att tala om de yngre kvinnliga fansen som groupies, som bara är intresserade av personer och inte, i detta fall, av kontexten som personerna ingår i (s. 2).<sup>9</sup> Detta menar jag är samma sak som resonemanget att vara intresserad av musikerna, men inte musiken. Ett liknande resultat visar sig i Hill (2016b) där hon i samtal diskuterar groupie-begreppet tillsammans med ett antal kvinnliga fans. Där framkommer det att den stora skillnaden i hur de resonerar är relaterat till informanternas ålder. De under 25 år menar att både män och kvinnor kan vara groupies och att det handlar om att följa en artist på turnéer, stå och vänta backstage och att ha ett fördjupat intresse för artisten på ett mer personligt plan, även om musiken också är viktig. Informanterna över 25 år däremot definierar alla en groupie som någon som är ute efter en sexuell relation. Oberoende av sin ålder tar de dock alla avstånd från uppfattningen att de själva skulle vara en groupie (s. 91). Detta är tydliga exempel på de legitimeringsstrategier som vuxna kvinnliga fans använder sig av, både gentemot andra kvinnliga fans och gentemot de manliga fansen. Vuxna kvinnor skärmar sig från begreppet genom att förknippa det med yngre kvinnor, som i sin tur omtolkar begreppet till att handla om djupa intressen som både män och kvinnor kan ha för en artist. För de yngre informanterna är det alltså inte specifikt kopplat till sexuella aktiviteter, men trots detta så vill de inte förknippas med begreppet. Detta visar att det likväl finns en problematik där stereotypen groupie ses som något negativt. Oavsett vilka

---

<sup>9</sup> I hennes undersökning handlar det om de amerikanska teve-serierna *Pretty Little Liars*, *Revenge* och *The Vampire Diaries*.

uppfattningar som finns om begreppet groupies, och vad som läggs i det, så handlar det primärt om andra saker än om musik. Det berör resonemang om det seriösa och det ansvarslösa, där uppskattningen av musiken i sig kan ses som det seriösa medan intresset för musikerna kan upplevas som det ansvarslösa. Ett överdrivet intresse för sådant som ligger utanför själva musiken får själva fanskapet att framstå som ansvarslöst och räknas inte som legitim kunskap.

## Avslutning - Girls just wanna be fans

Även om män och kvinnor skriver om till synes samma sak så är det troligt att de gör det utifrån att de är just män eller kvinnor.<sup>10</sup> Detta behöver förvisso inte vara medvetna handlingar utan är snarare en konsekvens av hur genus växer fram i sociala situationer (West & Zimmerman 1987: 126). Det kan emellertid vara fullt medvetet, och ett exempel på detta är artikelns titel, *Girls just wanna be fans*, som är en travesti på låten *Girls just want to have fun*. Låten skrevs och spelades ursprungligen in av Robert Hazard 1979, då med texten ur ett manligt perspektiv. 1983 spelade Cyndi Lauper in den med en lätt redigerad text ur ett kvinnligt perspektiv. Laupers text har sitt fokus på att tjejer måste kunna roa sig för sin egen skull och inte tvingas in i någon manlig norm. Det blir en stor skillnad när den manliga rösten säger *Girls just wanna have fun* mot när den kvinnliga rösten säger det.

I tidigare forskning om fans och fanskap, i huvudsak skriven av män (Jenkins 1992; Hill 2002; Sandvoss 2005), ses det kvinnliga och manliga fanskapet som jämställt och utövande sker på ungefär samma sätt. Själva fanskapet ser troligen ganska liknande ut där man följer en artist, lyssnar på musik, går på konserter, köper memorabilia och interagerar med andra fans. Fanskap är dock väldigt individuella och som jag konstaterat i min avhandling så går det inte att generalisera alla delar inom ett fanskap och säga att ett fan är si eller så eller utövar sitt fanskap på ena eller andra sättet (Kjellander 2013). Inom några delar av ett fanskap går det dock att göra generaliseringar utifrån hur, vad och vem som skrivit om fans på olika sätt. Till viss del förhåller sig detta till vilken genre det rör sig om. Kvinnliga fans till pojkband eller manliga popartister som Duran Duran framställs på ett annat sätt än kvinnliga fans till rockartister som anses ha flest manliga fans. Det blir därför stora svårigheter för kvinnliga fans till popband att legitimera sina fanskap eftersom de associeras med just popband, som inte ses som lika autentiska som rockband. I viss utsträckning handlar detta om det som går under beteckningen 'guilty pleasures', det vill säga något som man uppskattar väldigt mycket men som inte ses som legitimt att tycka om. Begreppet är i stor utsträckning kopplat till skamkänslor och eskapism, något som är mindre accepterat i dagens samhälle. Samtidigt har de kvinnliga fansen svårt att

---

<sup>10</sup> Jag är fullt medveten om att inte alla identifierar sig som män eller kvinnor, men för denna text är det inte relevant att ta hänsyn till det.



legitimera sina fanskap inom rockmusiken, som anses vara manligt kodad. De kvinnor som inte trånar över män utan är där på samma villkor som männen, det vill säga för musiken, har stora svårigheter att hävda sin musiksmak. Sedan finns då kvinnliga fans till kvinnliga artister som framstår som förebilder på olika sätt. Dessa fanskap beskrivs mindre utifrån musiken som sådan och mer utifrån olika ideologiska ställningstaganden. Det är alltså inte ett musikaliskt fanskap utan snarare ett ideologiskt.

En slutsats är att trots att många kvinnliga fans idag hittat sina roller som vuxna fans finns det fortfarande en stigmatisering av det kvinnliga fanskapet, och det är denna stigmatisering som gör det så svårt för kvinnliga fans att legitimera sina fanskap. En del av detta kommer från 60-talets diskussion om groupies. Bilden av det kvinnliga fanet (i singularis som stereotyp) är likställt med groupien från 1960-talet. Det manliga fanskapet har inte utsatts för några egentligen negativa stereotyper på samma sätt (förutom möjligtvis det med genrer som schlager och disco, som i huvudsak kopplas till homosexuella män). Därför behöver dagens kvinnliga fans legitimera sina fanskap, så att det blir tydligt varför de är fans och att de inte är en homogen massa som kan ses ha samma utgångspunkter för sina fanskap. Eftersom det finns en otydlighet kring vad det kvinnliga fanskapets rötter är så försöker man att i varje enskilt fall avgöra om det är legitimt eller ej, utifrån en manlig norm. Generaliseringar blir på så vis både positiva och negativa. Positiva genom att vi idag kan säga att det finns tydliga skillnader mellan då och nu vad det gäller uppfattningar om kvinnliga fans och också att det finns många orsaker till fanskap, men negativa eftersom många av fördomarna lever kvar, framför allt uppfattningen om det kvinnliga fanskapet som sexuellt relaterat.

En sak som framkommer tydligt vid en genomgång av forskningslitteratur är att kvinnliga fanforskare nästan alltid är fans själva, medan männen inte är det. Kanhända är detta en legitimeringsstrategi från männens sida. Genom att ställa sig utanför sina fanskap vill de visa att de ser objektivt på sin forskning med en förhoppning om att de därigenom blir trovärdiga som forskare. På samma sätt kanske kvinnliga forskare väljer att lyfta fram sina egna fanskap för att visa att de har faktisk kunskap inom området, och genom denna bevisa sin tillförlitlighet. Kvinnliga forskare som är fans skriver ur ett inifrån-perspektiv om hur musiken och fanskapet får dem att må och känna, medan manliga forskare, som inte utger sig för att vara fans, beskriver det från ett utifrån-perspektiv med fokus på det som ligger långt bort från känslor. I projektet om Abba-fans i början av texten så syns det två olika diskurser; en som handlar om vad fansen själva känner och en som handlar om hur den beskrivs av forskare. Det är möjligt att detta går att koppla till manligt och kvinnligt och att det på sikt kommer att komma mer forskning där diskurserna närmar sig varandra. Ju fler kvinnor som börjar skriva om olika fanskap desto fler möjligheter att koppla samman inifrån-perspektiv och utifrån-perspektiv. Mycket av det som diskuterats ovan kan sammanfattas i tankarna om det seriösa kontra det ansvarslösa. Kvinnliga fanskap framställs i mångt och

mycket som ansvarslösa, speciellt utifrån att de anses fokusera mer på sina egna känslor för artisterna än på deras musik. Kanske inte ett helt orimligt antagande eftersom kvinnor kan sägas skriva utifrån ett inifrånperspektiv. Jag menar dock inte att det ska kopplas till det ansvarslösa utan att fokus, i deras beskrivningar, ligger mer på känslor än på bedömningar av musiken. Männerna å andra sidan upplevs göra rationella bedömningar av både artisterna och musiken i sig och anses därmed vara mer seriösa. I och med detta skapas en åtskillnad som egentligen inte finns. Min slutsats är att det i grund och botten inte finns någon direkt skillnad mellan mäns och kvinnors fanskap. Basen är densamma med ett starkt intresse för en eller flera artister, men det som skiljer sig åt är att män och kvinnor uttrycker sig på olika sätt och deras fanskap beskrivs på olika sätt av journalister och forskare.

## Referenser

### Litteratur

- Andersson, Tonya (2012) "Still kissing their posters goodnight: Female fandom and the politics of popular music" i *Journal of audiences & reception studies*, vol 9, issue 2, s. 230-246.
- Baym, Nancy K (2018) *Playing to the crowd: musicians, audiences, and the intimate work of connection*, New York: New York University Press.
- Bossius, Thomas & Lilliestam, Lars (2011) *Musiken och jag*, Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Broman, Per F. (2005) "When All is Said and Done: Swedish ABBA Reception during the 1970s and the Ideology of Pop", i *Journal of popular music studies*, vol 17, issue 1, s. 45-66.
- Connell, Raewyn. W & Messerschmidt, James W. (2005) "Hegemonic masculinity: Rethinking the concept" in *Gender and society*, vol. 19, issue 6, s. 829-859.
- Davis, Helen Elizabeth (2001) "All rock and roll Is homosocial: The representation of women in the British rock music press", i *Popular music*, vol 20, no.3, s. 301-319.
- Davis, Helen Elizabeth (2015) "Something private to me: Closet music fandom and gender identity in the everyday lives of young teenage girls", Conference paper in *Popular Music Fandom and the Public Sphere*, One Day Symposium, University of Chester, 10 april 2015.
- Duffett, Mark (2021) 7:e uppl. *Understanding fandom: an introduction to the study of media fan culture*, Bloomsbury Academic: New York.
- Ehrenreich, Barbara, Hess, Elizabeth & Jacobs, Gloria (1992) "Beatlemania: Girls just want to have fun" i Lewis, Lisa A. (ed) *The adoring audience: fan culture and popular media*, London: Routledge.
- Fast, Susan (2001) *In the houses of the holy: Led Zeppelin and the power of rock music*, Oxford: Oxford Univ. Press.
- Frith, Simon & McRobbie, Angela (1978/1990) "Rock and sexuality" i Simon Frith & Andrew Goodwin (eds) *On record: Rock, Pop, and the written word*, New York: Pantheon.
- Frith, Simon & Goodwin, Andrew (eds) (1990) *On record: Rock, Pop, and the written word*, New York: Pantheon.
- Ganetz, Hillevi (2009) *Rundgång: genus och populärmusik*, Göteborg: Makadam.
- Gerrard, Ysabel (2021) "Groupies, Fangirls and Shippers: The Endurance of a Gender Stereotype" i *American Behavioral Scientist* 2021, Vol. 0(0) (s.1-16).
- Hill, Rosemary Lucy (2016a) "Masculine Pleasure? Women's Encounters with Hard Rock and Metal Music" I Brown, Andy R, Spracklen, Karl, Kahn-Harris, Keith and Scott, Niall, (eds.) *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies. Routledge Studies in Popular Music*, Routledge, s. 277-293.
- Hill, Rosemary Lucy (2016b) *Gender, metal and the media: women fans and the gendered experience of music*, London: Palgrave Macmillan.

- Hills, Matt (2002) *Fan cultures*, London: Routledge.
- Jenkins, Henry (1992) *Textual Poachers: television fans & participatory culture*, New York: Routledge.
- Kjellander, Eva (2013) *Jag och mitt fanskap- vad musik kan betyda för människor*, diss. Örebro universitet.
- Larsen, Gretchen (2017) "It's a man's man's world: Music groupies and the othering of women in the world of rock", i *Organization*, vol 24, issue 3, s. 397-417.
- Lewis, Lisa A. (ed) (1992), *The adoring audience: fan culture and popular media*, London: Routledge.
- Nyheter24 <https://nyheter24.se/noje/kandisar/765331-sex-timmars-vantan-och-gratande-tjejer-nar-badran-och-frisk-slappte-nytt> (hämtad 230221).
- Persson, Marcus (2007) *Mellan människor och ting: en interaktionistisk analys av samlandet*, Diss. Lund: Lunds universitet.
- Ranasinghe, Shanika (april 2019) Konferenspaper vid British Forum for Ethnomusicology annual conference "Who am I and who are you and who are we?": Navigating ABBA fan identities through collaborative ethnography. [https://pure.royalholloway.ac.uk/ws/portalfiles/portal/34763872/British\\_Forum\\_for\\_Ethnomusicology\\_annual\\_conference\\_paper\\_A\\_BBA\\_deen\\_Aberdeen\\_2019.pdf](https://pure.royalholloway.ac.uk/ws/portalfiles/portal/34763872/British_Forum_for_Ethnomusicology_annual_conference_paper_A_BBA_deen_Aberdeen_2019.pdf)
- Sandvoss, Cornel (2005) *Fans: the mirror of consumption*, Oxford: Polity.
- Smarsh, Sarah (2021) *Dolly Parton & kvinnorna som levde hennes låtar*, [Malmö]: MTM.
- Tarver, Erin C. (2017), *The I in team: sports fandom and the reproduction of identity*, Chicago: University of Chicago Press.
- Toffoletti, Kim (2017) *Women sport fans: identification, participation, representation*, New York: Routledge.
- Ward, Pete (2017) "Celebrity worship as parareligion: Bieber and the Beliebers", in *Religion and popular culture in America*, Oakland, California: University of California Press, pp. 313-335.
- Weinstein, Deena (2000) *Heavy metal: the music and its culture*, Boulder, Colorado: Da Capo Press.
- West, Candace & Zimmerman, Don H. (1987) "Doing Gender" *Gender and Society*, Vol. 1, No. 2, pp. 125-151.
- Yle <https://svenska.yle.fi/a/7-804802> (hämtad 230221).
- Zetterström, Gabriel <https://www.sydsvenskan.se/2022-08-06/justin-bieber-ar-bade-predikant-och-plagad-popstjarna> (hämtad 220818).

## Media

- Girls just want to have fun*, Robert Hazard (1979).
- Girls just want to have fun*, Cyndi Lauper (1983).

## Övrigt

Abbfanclub epost-konversation 230304

# Från novell till opera – gestaltning och berättande i *Drömmen om Thérèse*

Karin Hallgren

I dagens kulturutbud är film och TV-serier viktiga arenor för berättande. Här skildras historier av många olika slag och ofta utgår berättelserna från romaner, noveller och biografier. Denna form av adaption, alltså överföring av en berättelse från ett medium till ett annat, är dock inte någonting som kommit med film- och tv-produktionerna, tvärtom. Praxisen att använda noveller och romaner som underlag exempelvis för operalibretton har förekommit under hela operans historia (Blake 2010:187). När en berättelse övergår från att vara i skriftlig form till att bli en scenisk framställning förändras berättelsens karaktär. Den viktigaste förändringen görs genom att man går från berättande ("telling") till gestaltande ("showing"), som det vanligen beskrivs inom teateranalys. Begreppen går tillbaka på antika teorier, med begreppen "diegesis" (berättande framställning) och "mimesis" (gestaltande framställning), som de förekommer exempelvis hos Platon (Heed 2002:115).

Den stora förekomsten idag av gestaltande berättelser som utgår från litterära förlagor, både på scen och i film och TV, gör det intressant att närmare studera vad en adaption och gestaltning kan innebära. I den här artikeln står en sådan jämförelse och granskning i fokus, med operan *Drömmen om Thérèse* (tonsättning Lars Johan Werle, libretto Lars Runsten efter en novell av Émile Zola) från 1964 som exempel. Denna opera har många egenskaper som gör den lämpad för en studie: den bygger på en novell, den experimenterar med form och framställningssätt och den fick efterhand stor uppmärksamhet under 1960-talet, både inom landet och internationellt bland annat för sin iscensättning.

Syftet med studien är att beskriva och analysera hur operan *Drömmen om Thérèse* adapterats från novellen och hur berättelsen skildras i det sceniska verket. Detta görs först genom en presentation och diskussion kring övergripande frågor om vad adaptationen från novell till libretto innebär, och därefter genom exempel på hur berättelsen gestaltas i det sceniska verket.

## Tidigare forskning

Trots att adaptationer av litterära verk till musikdramatiska verk har haft en fundamental roll inom operahistorien har den teoretiska diskussionen kring adaptationer varit mycket begränsad. Några exempel på olika typer av adaption från text till film ges av McFarlane (1996:21–22), där relationer mellan ursprungstext och scenisk version anses vara av tre olika typer: vid "kopiering" är närheten mellan text och film tydlig, vid "talkning" är filmen

friare gentemot texten och för den sista typen, ”utgångspunkt, inspiration” kan skillnaden mellan text och film vara mycket stor. Andrew Blake har tagit resonemanget till operaforskningen och anser att tolkning är den vanligast förekommande typen inom opera (Blake 2010:190). Även forskning om libretton är av relativt liten omfattning. En studie är Johan Stenströms avhandling om operan *Aniara* (Stenström 1994), där övergången från Harry Martinsons versepos till libretto ägnas ett ingående studium. I en konstnärlig avhandling granskar Jonas Forssell operatexten ur fyra perspektiv: översättarens, librettistens, tonsättarens samt sångarens (Forssell 2015). En översikt över adaptationer av verk till operalibretton ges av Hanna Rochlitz i en avhandling om adaptationen av berättelsen om Billy Budd till en opera av Benjamin Britten (Rochlitz 2012).

Tidigare studier av *Drömmen om Thérèse* har genomförts av Johanna Ethner-son-Pontara (2014), som i en analys av verket främst fokuserat på musikens roll och användning utifrån narrativa och teatrala perspektiv. Joakim Tillman har studerat musiken i verket utifrån postmoderna aspekter (1999). I en populärvetenskaplig biografi om Lars Johan Werle har Ingemar von Heijne skrivit om verket och upphovspersonernas intentioner (von Heijne 2007: 57–61). Två kandidatuppsatser har skrivits om operan, med inriktning på iscensättningen (Johansson 1968) och på musiken (Jensen 1976). Just den noggranna genomgången av verket har varit av intresse för min egen analys. Den tidigare forskningen kring *Drömmen om Thérèse* har haft sin tyngdpunkt på musiken. Denna studie blir därför ett komplement till tidigare forskning, genom sitt fokus på jämförelsen mellan novell och libretto, samt på gestaltningen av operan i huvudsak utifrån andra parametrar än musiken.

## Material och metod

Operan *Drömmen om Thérèse* och librettots förlaga (novellen *Pour une nuit d'amour* av Émile Zola) står alltså i centrum i studien. Materialet består dels av en utgåva av Zolas novell på svenska, dels av ett klaverutdrag med inskrivna scenanvisningar. Novellen av Zola kom ut i Frankrike 1883 och originalspråket är franska. Den svenska översättning jag använt mig av kommer från en svensk utgåva från 1920, där uppgift om översättare saknas. Zolas novell valdes som underlag av librettisten Lars Runsten. Han omarbetade novellen till ett libretto och har skrivit om det arbetet, liksom om kontakten med tonsättaren Lars Johan Werle i en antologi utgiven i samband med Operans 200-årsjubileum (Runsten 1973: 203–204). Det verk som blev resultatet, *Drömmen om Thérèse*, hade premiär i Stockholm i maj 1964. Dirigent vid uruppförandet var den internationellt kände schweizaren Michael Gielen, som var verksam vid Stockholmsoperan under första hälften av 1960-talet.<sup>1</sup> *Drömmen om Thérèse* inledde verksamheten på Stockholmsoperans

---

<sup>1</sup> "Operan Säsongen 1964–65".

nya annexscen Rotundan (*Nutida Musik* nr 7 1963/64, s. 14).<sup>2</sup> Först blev den inte någon större framgång, men en nypremiär ägde rum 11/9 1965, med samma besättning och dirigent (*Vår Opera* nr 2 1965, s. 2). Denna gång blev operan både uppmärksammas och uppskattad. *Drömmen om Thérèse* framfördes sedan några gånger varje säsong under 60-talet. Den gavs också vid ett par internationella gästspel, till exempel i München 1969 där den blev en stor framgång och i Edinburgh 1974 (*Vår Opera*). *Drömmen om Thérèse* är i högsta grad ett tidstecken: den är en god representant för nya riktningar inom operaskapandet, för intresset att spela på andra scener än de traditionella och för önskan att sprida musiken till nya grupper. Musiken och texten till operan finns tillgänglig i klaverutdrag. En fonograminspelning (1967), en ljudinspelning från Sveriges Radio (1965) samt en ljudinspelning från en TV-version (1988) har använts som komplement vid analysen, exempelvis för detaljlyssning på vissa partier eller för jämförelser mellan olika avsnitt.

Analysmetoden som använts kan jämföras med närläsning. Med utgångspunkt i noter och text, samt med hjälp av inspelningar, innebär metoden ett växelarbete mellan lyssnande och granskning av noterna, med många turer fram och tillbaka. Under detta växelarbete görs en rad iakttagelser, som ligger till grund för den fortsatta analysen. Vid analysen är uppdelningen i olika parametrar nödvändig att göra, även om dessa parametrar alltid samverkar vid åhörandet av verket vid en föreställning. Analysen är helt inriktad på verket och frågorna som ställs är relaterade till adaptationen från novell till libretto, samt till frågor kring hur berättelsen gestaltas. De tolkningar som görs motiveras med ständiga återkopplingar till de analyserade verken.<sup>3</sup> Musiken står inte i fokus för analysen, trots att en opera är i centrum för studien. Musiken är ingående behandlad i tidigare forskning, varför den endast tas upp i mindre omfattning här. Någon uppsättnings- eller föreställningsanalys är inte heller aktuell. Det innebär att frågor kring hur operan upplevs eller hur man gestaltat den vid en viss föreställning eller uppsättning inte är relevanta. Upphovspersonernas intentioner tas inte heller upp i analysen, vare sig det gäller tonsättare, librettist eller regissör.

## Adaptionen: från novell till opera

Hur förhåller sig då novell och opera till varandra? Vilka delar är gemensamma och vilka är särskiljande? För att kunna diskutera dessa frågor behövs en jämförelse mellan novell och opera.

---

<sup>2</sup> Tillkomsten av Rotundan var en följd dels av en ombyggnad av Operahuset, dels av den diskussion om en annexscen till Operans stora scen som fördes under många år från slutet av 1950-talet och framåt. På grund av praktiska svårigheter användes Rotundan endast sporadiskt under andra hälften av 1960-talet. Se Kjellander Hellqvist & Hallgren 2019 angående Stockholmsoperan och Rotundan under denna tid.

<sup>3</sup> Jämför också Torsten Pettersson: *Dolda principer*. 2002, kapitlet "Vad är en tolkning?" (s. 29–48). Pettersson framhåller att tolkningen alltid är bunden till en viss person och en viss tid, men att den inte blir godtycklig eftersom den också ingår i ett sammanhang där flera människor kan dela tolkningen och uppfatta den som giltig.

Följande sammanställning ger en resumé av de båda verken. I den vänstra kolumnen redovisas novellen, i den högra operan, scen för scen utifrån klaverutdraget. Liknande innehåll står mitt för varandra.

Novellen	Operan
	Prolog. Torget utanför kyrkan. Gatsoperskan sopar, en Främling med gitarr kommer in.
<b>Avsnitt 1, s. 119–130</b>	
<p>En kort beskrivning av den lilla militärstaden där händelsen utspelar sig. Beskrivning av Julien Michon, i förfluten tid. Lång tid förflyter. Julien Michon har en passion för flöjtmusik och spelar själv för öppet fönster, gärna i kvällens mörker. Familjen de Marsannes palats, som ligger tvärs över torget, beskrivs utifrån Michons synvinkel. Markisen och Markisinnan har en dotter, Thérèse, som bor i en klosteskola långt hemifrån. Hemlighetsfull tystnad och dysterhet vilar över huset. Ytterligare flera år passerar på samma sätt. En kväll slås ett fönster upp och Julien ser en ung flicka och hör en kort ordväxling mellan flickan och en annan kvinna. Julien uppfattar händelsen som en uppenbarelse och den vänder upp och ner på hans lugna tillvaro.</p>	<p><b>Scen I:1. Juliens rum</b> Julien sitter på en stol och spelar flöjt. Han är blyg och tillbakadragen, han lever ett enförmigt liv. Han fantiserar om ”huset mittemot” och de personer som bor där. Han ser en ung kvinna i fönstret mittemot och scenen slutar i förväntan och bävan.</p>
	<p><b>Scen I:2. Thérèses rum</b> Françoise väntar på fröken Thérèse, som ska komma hem efter en lång bortovaro. I en sång skildrar hon Thérèses ”förhistoria”. När Thérèse kommit hem talar hon med Françoise och avslutar med att öppna fönstret samtidigt som hon säger någonting till Françoise.</p>
	<p><b>Scen I:3 Utomhus</b> Julien stöter ihop med två unga kvinnor. De retas med Julien, han blir förlägen och börjar gråta.</p>
<b>Avsnitt 2, s. 131–146</b>	
<p>Juliens tankar kretsar kring Thérèse. Han lockar henne med sitt flöjtspel. Julien fantiserar om vad som händer i palatset. Ytterligare tid förflyter.</p>	<p><b>Scen I:4 Juliens rum</b> Julien sjunger om sina känslor för Thérèse. Hans drömmar och längtan har väckts, hans lugna tillvaro har blivit förstörd.</p>
	<p><b>Scen I:5 Thérèses rum</b> Julien sitter vid sidan om scenen och spelar på sin flöjt.</p>



	Thérèse kommer in klädd i nattdräkt, följd av Françoise, som börjar bädda sängen. Medan Françoise arbetar sjunger övriga rollpersoner om sina aktuella känslor. Scenen är central för huvudkonfliktens utarbetande.
	<b>Intermezzo 1. Torget utanför kyrkan</b> Gatsoperskan
En höstkväll öppnas fönstret och Thérèse visar sig. Hon kastar slängkyssar åt Julien och säger ”Kom!”. Julien följer med till Thérèses rum.	<b>Scen I:6 Juliens rum</b> Julien står vid fönstret och sjunger om sina känslor, sin oro. Plötsligt öppnas fönstret och Thérèse ser på Julien och säger ”Kom!”. Julien lämnar sitt rum och går för första gången upp för trappan till huset mitt emot och till Thérèses rum.
Det ligger en död man i rummet. Det är Thérèses älskare, som hon råkat knuffa så han fallit och dött. Nu ber hon Julien hjälpa henne att få bort kroppen från rummet. Om han gör det ska han få en kärleksnatt med henne. Julien säger ja.	<b>Scen I:7 Thérèses rum</b> Julien lovar att hjälpa Thérèse med vad hon vill och får därefter se den döde Colombel.
<b>Avsnitt 3, s. 147–159</b>	
Ett tillbakablickande avsnitt, som skildrar barndomsvännen Colombels relation till Thérèse. När hon kommit tillbaka från klosterekolan har de återupptagit sina vilda lekar från förr, men nu med erotiska förtecken.	<b>Scen II:1 I husets park</b> Främlingen sitter ensam på scenen och spelar gitarr. Françoise kommer gående, hon putsar på en krona (diadem) Hon sjunger en sång och mellan stroforna agerar Thérèse och Colombel. Deras förhistoria och aktuella relation gestaltas.
	<b>Scen II:2 Thérèses rum</b> Colombel ligger på sängen i skjortärmarna. Thérèse sitter på en stol med ryggen mot honom.
	<b>Intermezzo 2 Torget utanför kyrkan</b> Gatsoperskan och Främlingen
Vid ett tillfälle, när de strider mot varandra, faller Colombel så illa att han slår huvudet mot en byrå och dörr. Thérèse grips av fasa för att bli upptäckt och tänker kasta ut Colombel genom fönstret. Då ser hon Julien och bestämmer sig för att utnyttja honom.	
<b>Avsnitt 4, s. 160–171</b>	
Anknyter till de avslutande händelserna i avsnitt 2 och 3. Julien är i Thérèses rum, samtidigt som det är fest i palatset. När gästerna har gått ska han gå ut med Colombels kropp. Han väntar i mörkret, fylld av ångest men också av drömmar om den stundande natten med Thérèse.	<b>Scen II:3 Thérèses rum</b> Handlingen tar vid där den slutade i I:7. Thérèse klär om inför kvällens fest och Julien ser på. <b>Scen II:4 Thérèses rum</b> Julien är ensam kvar i rummet. När tillfälle kommer bär han ut Colombels kropp.

När festen är slut går Julien ensam med den döda kroppen över torget.	<b>Scen II:5 Utomhus</b> Den blinde står på scenen och spelar fiol. Julien, med liket insvept i ett skyнке över axeln, lägger till en början inte märke till fiolspelaren. Julien sjunger om att Thérèse väntar honom.
<b>Avsnitt 5, s. 172–179</b>	
Julien bär kroppen till ån. Han stöter på flera faror på vägen, men lyckas undkomma.	<b>Scen II:6 Utomhus</b> Tre fulla officerare går över torget. Julien, med sin tunga börda, lyckas undgå att bli upptäckt av dem.
Juliens känslotillstånd beskrivs, hans tunga börda och hans rädsla.	
Julien kastar Colombel i floden och håller själv på att bli neddragen i vattnet. Han tänker på Thérèse som väntar på honom, men hans ben är förlamade och han kan inte röra sig. Hans begär till Thérèse har slocknat och han faller i ån och vågorna omsluter honom.	<b>Scen II:7 Utomhus vid floden</b> Julien har lämpat den döda kroppen i floden. Han är oförmögen att röra sig och blir kvar vid floden.
Senare finner man Colombels och Juliens döda kroppar i ån. Man tror att Julien råkat döda Colombel i ett slagsmål och sedan själv kastat sig i ån.	<b>Epilog. Torget utanför kyrkan</b> Gatsoperskan och Främlingen. Gatsoperskan berättar om Thérèses brudgum och om att man tidigare hittat kropparna efter Colombel och Julien i floden.
Tre månader senare gifter sig Thérèse med en ung greve.	

### Handlingen i novellen respektive operan

I det här avsnittet tas först händelseförloppet och viktiga händelser upp, först som de förekommer i novellen, sedan i operan. Därefter granskas sätten att göra återblickar, omigen först i novellen och sedan i operan. Novellens litterära stil har många beröringspunkter med de stildrag som litteraturforskaren Torsten Pettersson framhåller som karakteristiska för 1800-talets realistiska roman. Stilen är saklig och referentiell och upprätthåller illusionen om en självständig fiktionsvärld. Den riktar inte uppmärksamhet mot sina berättargrepp och synvinkeln i berättandet är i huvudsak i tredje person (Pettersson 2002:162–163).

Ett framträdande drag i novellen är den tydliga skillnad som görs mellan ett enformigt upprepat händelseförlopp och enskilda, utstickande händelser. Långa tidsperioder, ibland flera år, beskrivs med en eller ett par meningar. Julien lever i en tillvaro där han upprepar samma händelser gång på gång: vaknar, går till arbetet, går hem, spelar flöjt på kvällen och så vidare. Julien har ett långtråkigt liv, som bara lysas upp av enstaka händelser, som alla har en klar relation till Juliens föreställningar om Thérèse och hennes tillvaro. Dessa händelser lyfts fram i novellen genom en detaljrik skildring med tydligt fokus på det visuella, vilket gör det lätt för läsaren att se händelsen framför

sig, som på en scen. I det första avsnittet är en sådan scenbild när Julien ser Thérèse i palatsets fönster för första gången. Den blir en tydlig markering gentemot det omgivande monotona skeendet och ger också en tyngd åt den sensuella beskrivningen av det kroppsliga hos Thérèse. I avsnitt två finns ett par liknande scenbilder. I den första av dem betraktar Julien och Thérèse varandra från sina respektive fönster och Thérèse kastar slängkyssar åt Julien. Därefter säger Thérèse ”kom!” till Julien och han går över till palatset och in till Thérèses rum. Den andra scenbilden finns allra sist i avsnitt två. Thérèse drar ifrån alkovens förhängen och visar upp den döde mannen i sängen, utan att Julien ser vem det är. Denna scen har en mycket stark laddning. Tredje avsnittet fortsätter inte kronologiskt utan är en återblick. Detta påverkar också händelsen i avsnitt två, eftersom läsaren får vänta till det fjärde avsnittet innan det avslöjas vem den döde mannen är. I avsnitt tre finns inte någon scen med lika stark laddning. Det gör det inte heller i de återstående två avsnitten, även om påklädningsscenen i avsnitt fyra möjligen kan räknas hit. I det femte avsnittet är Juliens möte med officerarna och hans reaktioner när han kastat Colombels döda kropp i floden viktiga moment, även om de inte har samma sceniska effekt som händelserna i de två första avsnitten.

Handlingen i novellen har tagits över till operan utan att något viktigt i händelseförloppet har utgått, även om textmängden i operan är mindre omfattande än i novellen. Att det ändå är möjligt att skildra hela händelseförloppet beror bland annat på gestaltningens effektiva sätt att berätta (mer om det nedan) och genom musikens förmåga att direkt förmedla känslor och intryck till åhöraren. I själva huvudhandlingen i operan är likheten med novellen stor. De scener som är framträdande i novellen har också valts ut till operan. Först skildras Juliens karaktär och levnadsförhållanden och hans betraktande av Thérèse. Detta pågår i hela första akten och kulminerar i den laddade scenen I:7 när Julien äntligen får komma in i Thérèses rum. Här får man i ett fåtal talade repliker hela konflikten klarlagd, den konflikt som ska lösas i andra akten.

Händelserna i I:7, när Julien ser den döde mannen i Thérèses rum, är central både i novellen och operan. Rent tidsmässigt kommer den ungefär mitt i operan, som alltså har en uppgång till den dramatiska höjdpunkten i slutet av akt I, och därefter en tillbakagång till operans slut.

Den korta scenen I:7 innehåller enbart ett kort talat replikskifte mellan Thérèse och Julien, och det förekommer inte heller något instrumentalt ackompanjemang. Kontrasten mot övriga avsnitt blir tydlig.

En skillnad mellan novell och opera gäller kronologin. Berättelsen i novellen skildras inte genomgående i en rak, kronologisk följd, utan innehåller också återblickar, som skildras i avsnitt tre. I första delen av avsnitt tre rör det sig om ett tillbakablickande på någonting som har hänt innan historien tar sin början. Thérèses bakgrund och genetiska arv skildras och det blir samtidigt en antydning om hennes framtida öde. Senare delen av avsnitt tre skildrar hur kontakten med Colombel utvecklats sedan Thérèse kommit

tillbaka från klosterscholan. Deras allt vildare lekar omtalas, Colombels död beskrivs, liksom Thérèses känslor inför det som hänt. Här knyts historien ihop med det som i avsnitt två berättats ur Juliens synvinkel. Det händelseförlopp som skildras sist i avsnitt tre har i berättelsen ägt rum samtidigt som händelseförloppet som skildrats i avsnitt två. I en skriven text finns det ingen möjlighet att samtidigt skildra två parallella händelseförlopp, utan de får beskrivas på detta sätt, ett i sänder efter varandra. Slutet av avsnitt tre har förebådats av slutet av avsnitt två, där man fått veta att Thérèse har en död man i sitt sovrum. Vem det är avslöjas dock inte förrän i avsnitt tre. Avsnitt fyra tar vid där både avsnitt två och avsnitt tre slutat och den kronologiska skildringen fortsätter utan vidare utvecklingar till novellens slut. Ett effektfullt brott i tiden görs när det framhålls att det först går en tid innan man finner de två liken i ån, och sedan ytterligare tre månader innan Thérèse gifter sig. (En poäng som inte har med tiden att göra är att det verkliga händelseförloppet aldrig blir uppkärlat.)

Återblickar som i novellen, där information ges om tidigare händelser av betydelse, är möjliga att göra i en skriven text och är vanligt i vissa genrer. De måste dock vara förankrade i berättelsen och får inte vara så långa att de fördunklar uppfattningen om det linjära händelseförloppet (Pettersson 2002: 163). Så fungerar återblickarna här i novellen. De görs vid ett tillfälle i det tredje avsnittet och skildras utifrån ett berättarperspektiv i tredje person. Återblicken är tydligt förankrad i det linjära händelseförloppet och har tydlig relevans för berättelsen. Det är i denna återblick läsaren får vetskap om Thérèses karaktär och det oundvikliga i hennes utveckling.

I en gestaltande berättelse är det inte lika lätt att göra återblickar i tiden. I operan löses det genom att upphovspersonerna har infogat en ramhandling, som inte har någon motsvarighet i novellen. Ramhandlingen består av en prolog, två intermezzon samt en epilög. Den utspelar sig hela tiden i samma miljö, torget framför kyrkan i den lilla staden och det är samma rollpersoner som medverkar i hela ramhandlingen: "Gatsoperskan", som är en talroll, samt en stum person som kallas "Främlingen", som också spelar gitarr. Gatsoperskan medverkar endast i ramhandlingen och inte i operan för övrigt, Främlingen medverkar som gitarrist i ytterligare någon scen. Ramhandlingen utspelar sig i en annan tid än huvudhandlingen. Den har en rak kronologi utan återblickar och kan uppfattas som "scenisk nutid", det vill säga som någonting som händer samtidigt som åskådarna ser det. Ramhandlingen visar att huvudhandlingen i operan återberättar ett händelseförlopp som redan skett. Den scen utanför kyrkan som inleder operan (Prolog) berättar om den avslutande scenen i huvudhandlingen. Först i allra sista scenen (Epilog) knyts ramhandling och huvudhandling ihop. Då berättas om giftermålet i kyrkan och Juliens verkliga öde uppenbaras.

I alla scener i ramhandlingen är Gatsoperskans viktigaste uppgift att berätta händelseförloppet för Främlingen. Hon kommenterar och förtydligar vad som hänt. Trots att Främlingen är stum, har han en viktig roll. Man kan

uppfatta honom som en medlem i publiken, som lyssnar på Gatsoperskans berättelse och som uttrycker sina egna stumma kommentarer kring den märkliga berättelsen. Han blir därigenom en hjälp för publiken att komma in i och förstå händelseförloppet. I ramhandlingen kan Gatsoperskan informera om sådant som lätt kan uttryckas i text men inte är lika lätt att gestalta. En rollperson som återberättar ett händelseförlopp kan tala ungefär som man skriver i en text, men sammanhanget som återberättelsen sker i måste vara förankrad i den sceniska realiteten. Här är den det genom att det är en Främling som kommer, som måste få berättelsen förklarad för sig.

Gatsoperskan står också för en tydlig vardagsrealism. Med hennes hjälp placeras händelseförloppet i en realistisk miljö, som är igenkännbar för åskådaren. Främlingen är mindre realistisk, dels genom att han inte hör hemma på platsen, dels genom att han inte talar. Han kan, enligt min mening, ses som en förmedlare mellan den realistiska världen och den psykologiserande värld som huvudhandlingen utspelar sig i. Huvudhandlingen kan sedan uppfattas antingen som en skildring av ett realistiskt händelseförlopp i en förfluten tid, eller som främlingens fantasier.

En annan motsvarighet till återblicken i novellens tredje avsnitt finns i scen I:2. Där sjunger Françoise en sång och förmedlar med den information om Thérèses tidigare liv och hennes karaktär. Françoise sjunger för sig själv medan hon väntar och berättar i sången vad Thérèse gjort tidigare. Informationen är nödvändig för förståelsen av Thérèses karaktär. Det finns många exempel på att sånger är användbara när det gäller att presentera rollpersoner (Hallgren 2000:235). Rollpersoner kan sjunga om sig själva, men det inte skulle vara möjligt för en rollperson att ha en talad monolog om sig själv på samma sätt. Sången gör yttrandet mer orealistiskt, vilket gör att publiken accepterar innehållet på ett sätt som man inte skulle göra lika lätt om det var en talad replik.

Novellens titel, "Pour une nuit d'amour" övertogs till en början ordagrant till svenska av upphovsmännen, "För en kärleksnatt". Efter en tid övergick man till att kalla verket *Drömmen om Thérèse*. Här betonades drömmen och fantasin mer än i den ursprungliga titeln, menade man. Runsten ansåg att man till och med kan tänka sig att det som skildras på scenen bara är en historia som utspelar sig i Främlingens huvud och inte i verkligheten, alltså att hela berättelsen är en dröm, en fantasi (Programhäfte: 6–8). Den starka betoningen på Juliens inre liv, hans tankar och drömmar gör att "drömmen" i titeln kan, enligt min mening, förutom att uppfattas som Juliens drömmar om Thérèse också antyda att det handlar om drömmar i en allmängiltig mening, drömmar och längtan om livet som alla människor har. I operan ges många exempel i Juliens liv på tråkig rutin, något som ses som en motsättning till de starka känslor han har. En dröm om att få utlopp för de starka känslorna finns också i operan och det är ett viktigt drag i Juliens person. Operan blir en skildring av Juliens inre, av hans känslor och önskningar, hans drömmar. Dessutom finns det, genom ramhandlingen och de ständiga återblickarna som framförs

med hjälp av ljudbanden (mer om dem nedan), en icke-realistisk, drömsk atmosfär över operan.

Hur kan adaptationen av *Drömmen om Thérèse* från novell till opera bäst beskrivas? Utifrån McFarlanes tre förhållningssätt i fråga om adaptationer, ”kopiering”, ”tolkning” samt ”utgångspunkt och inspiration” (McFarlane 1996:21–22) anser jag att ”tolkning” är det rimligaste alternativet. Visserligen följer operan novellen nära med avseende på händelseförlopp, rollpersoner och struktur, så även ”kopiering” skulle vara möjligt. Men den tillagda ramhandlingens medför att operan kommer längre ifrån novellen och motiverar att man ser den som en ”tolkning”. När man sedan också beaktar gestaltningen blir skillnaderna mellan novell och opera ännu större och det blir tydligt att operans handling måste ses som en tolkning av novellens.

Den övergripande formen i operan uppvisar egna drag, även om novellens grundstruktur övertagits i operan. En skillnad mellan novell och libretto är att strukturen i librettot har en symmetrisk form, man kan närmast tala om en bågform. Den byggs upp av de olika scenerna, som var och en är ett tydligt avgränsat avsnitt. Första hälften av operan, scenerna I:1-I:5 leder fram till I:6 och I:7, där den centrala scenen med mötet mellan Thérèse och Julien skildras. Därifrån leder handlingen vidare, med konsekvenserna av mötet, i en stegvis nedtrappning från II:3 och framåt mot slutet. Operan har lika många scener, 7 stycken, i båda akterna, omramade av respektive prolog och epilog. Det finns ett intermezzo i varje akt, det första är placerat omedelbart före de två sista scenerna i första akten, det andra efter de två första scenerna i andra akten. Även fiolspelarens medverkan passar in i detta ”spegelvända” mönster. Han medverkar vid två tillfällen, först i tredje scenen från början, därefter i tredje scenen från slutet. Strukturen i operan som helhet framträder förmodligen inte direkt vid upplevelsen av operan, men vid ett närmare studium av verket framgår storformens intressanta struktur.

Det ”spegelvända” mönstret stämmer även textligt när det gäller den första och den sista scenen. I:1 och II:7 innehåller delvis samma text. Man kan se det som att det är en cirkel som sluts, något som antyder en ständig upprepning, ett monotont pågående skeende. Även inom en scen förekommer att den börjar och slutar likadant. I:1 inleds och avslutas med texten ”dag efter dag” i något som kan ses som en cirkelform, som ger en upplevelse av en upprepning av ett förlopp som pågått under en lång tid.

### Gestaltningen: att visa i stället för att berätta

Granskningen av adaptationen visade nära likheter i händelseförlopp och struktur mellan novell och opera, men också en del skillnader. I följande avsnitt är olika sätt att berätta genom gestaltning i fokus och det är genomgående skillnaderna mellan novell och opera som är av intresse. Det är viktigt att framhålla att det rör sig om några utvalda exempel och inte om en fullständig genomgång av hela operan. De sätt som ska tas upp är: Gestaltning

i monologer och inspelningar, gestaltning i ensembler samt gestaltning i simultana händelseförlopp

### **Gestaltning i monologer och inspelningar - soloscener**

Fyra personer förekommer både i novell och opera: huvudkaraktärerna Thérèse och Julien, samt de två birollerna Colombel och Françoise. Thérèses karaktär gör att hon oundvikligt dras mot det onda, men hon går inte under själv utan drar istället Colombel och Julien i döden. Julien har ingen möjlighet att stå emot Thérèses kraft. Man kan diskutera vem som är novellens huvudperson. Julien står otvivelaktigt i centrum, men Thérèse är den som har störst betydelse för händelseutvecklingen. Hon är en person som drivs av sin egen lust till att göra vad som helst oavsett vilka konsekvenser det får för andra. Hennes kraft skildras som någonting hotfullt. Det är hennes ondskefulla natur som leder till Colombels död och till slut också till Juliens död. Alla omkring Thérèse drabbas av henne, som av en kraft som är omöjlig att stoppa. Thérèse måste ses som en viktig rollperson både i novellen och i operan, men det är Juliens dröm om kvinnan som är i fokus, varför han måste ses som verkets huvudperson.

Att Julien är huvudpersonen märks ännu tydligare i operan än i novellen. En väsentlig skillnad i skildringen av rollpersonerna i novell respektive opera är vilka möjligheter rollpersonerna har att agera och uttrycka tankar och åsikter. I novellen förekommer endast ett fåtal repliker, för övrigt berättas det hela tiden om personerna. Men i ett sceniskt verk kan rollpersonerna agera på ett direkt sätt, vilket har stor betydelse för gestaltningen. Det ska visas här genom en närmare granskning av Juliens roll. Juliens känslor, tankar och drömmar är ett genomgående tema i hela operan. Han deltar i ett stort antal av operans scener och är också den enda som har monologer (I:1, I:4, I:6). Form och innehåll går inte att separera i ett musikedramatiskt verk. En karaktär som Juliens passar ihop med formtypen ”monologer”, eftersom enslingen Julien talar mest för sig själv eller ägnar sig åt sina minnen. Någon direkt kontakt med andra har han inte, med undantag för I:7 då han för första och enda gången talar med Thérèse.

Juliens karaktär fastslås redan i I:1. Där beskriver han sin tillvaro så som den varit fram till att han ser Thérèse för första gången. Han växlar mellan tal och sång. Dessutom spelar hans inspelade röst på band en mycket viktig roll genom att på ett entonigt sätt skildra hur han levt sitt enformiga liv, med textfraser som ”enformigheten är djup”, ”går hem genom sovande gator, ensam, lycklig, lugn”, ”kärlek, förbjudet begär”. Julien beskriver huset mittemot, ”mörka klostermurar”, ”aldrig syns någon bakom de tunga gardinerna”. Melodiska och textliga motiv från scen I:1 återkommer genom hela operan och bidrar till att skapa en kontinuitet i operans känsloläge.

I den andra monologen (I:4) sjunger Julien om sina känslor för Thérèse. Han ångrar att han någonsin fått syn på henne, att hans drömmar och längtan har väckts. Scenen kulminerar en kort stund före slutet och slutar med ett

stilla, sorgset konstaterande av Julien att han inte såg Thérèses ögon. I sången upprepas ett flertal gånger de centrala orden ”se henne”, samtidigt som han konstaterar att ”ögonen såg jag inte”. Den tredje monologen (I:6) uttrycker den ovisshet och oro som Julien känner, både genom Juliens repliker och sång, och genom ett expansivt orkesterackompanjemang. Monologen slutar dramatiskt med att Thérèse plötsligt ser på Julien och säger ”Kom”, och för första gången går Julien in genom dörren till huset mittemot.

De tre monologerna förhöjer dramatiken stegvis. Julien närmar sig Thérèse något mer i tanken för varje tillfälle, för att till sist få träffa henne i I:7.

I den andra akten deltar Julien i samtliga scener utom de två första (II:3, II:4, II:5, II:6, II:7). Till skillnad från i den första akten är han nu inte ensam på scenen någon gång. Anmärkningsvärt är dock att de personer han kommer i kontakt med inte på något sätt uppmärksammar honom. Hans ensamhet är lika stor som i första akten.

I II:3 och II:4 håller Julien sig gömd i Thérèses rum. När Julien lämnat huset med sin börda går han över torget (II:5). En blind man som spelar fiol sitter på torget. Julien får syn på honom i slutet av scenen och blir rädd, fast han inser att den blinde inte kan se honom. En kort stund senare kommer tre fulla officerare över torget (II:6). Nu ligger det i Juliens intresse att inte bli sedd och han lyckas gömma sig i en gränd.

I den avslutande scenen (II:7) vid floden återknyter Julien i text och musik till den första scenen (I:1). Han sjunger om att ”gå hem genom sovande gator, ensam, lugn” precis som i I:1, men denna gång är fortsättningen en annan: ”Ensam? En kvinna väntar, vita armar väntar. Hon väntar som en brud på bröllopsnatten, aldrig har en kvinna väntat mig förr”. Julien märker att han inte kan resa sig och tror att Colombel fjättrat hans fötter. Stämningen förändras och Julien viskar: ”Hennes ansikte? Jag minns ej hennes ansikte. Men jag minns liklukten”. Steg för steg har Juliens minne av Thérèse bleknat. Först minns han inte hennes ögon, sedan minns han inte hennes ansikte. På samma sätt som han i första akten närmat sig henne steg för steg fjärfar han sig nu från henne. Slutligen upptäcker han att han inte kan röra sig för att gå till henne.

Operans handling kretsar hela tiden kring Juliens perspektiv och hans tankar och känslor är ett genomgående tema i operan. Julien är ett tydligt subjekt och det finns inte någon motsvarighet till det när det gäller Thérèses roll. Istället får Julien mer utrymme och genom monologerna får publiken en inblick i hans inre. Gestaltningen av Juliens känslor görs av sångaren förstås, men också av den uttrycksfulla orkestersatsen. För åskådaren ger gestaltningen en möjlighet att både förstå och leva sig in i Juliens situation. Musiken har en unik förmåga att gestalta och kommunicera känslor på ett direkt sätt, någonting som verkligen kommer till uttryck i samband med Juliens monologer.



Ett framträdande drag i novellen är, som nämnts, den tydliga skillnad som görs mellan ett enformigt upprepat händelseförlopp och enskilda, utstickande händelser. I operan är ett sätt att få fram det långdragna, monotona händelseförloppet att göra många återblickar, både mellan scener och inom scenerna. Ett exempel på återblickar mellan scenerna har visats ovan, där II:7 och I:1 an knyter till varandra. Vid ett par tillfällen i Juliens scener förekommer tillbakablickar som han själv gör, exempelvis när han minns vad Thérèse sa första gången hon hörde hans flöjt i I:6 (Klaverutdrag:78–79).

### **Gestaltning i ensembler**

Utöver de nämnda fyra rollerna har operan ytterligare åtta rollpersoner:

Två fabriksflickor - sopraner  
Tre fulla officerare – tenor, baryton, bas  
En gatsoperska – talroll  
En främling – stum roll, gitarrist  
En blind – stum roll, violinist

Gatsoperskan och Främlingen deltar i ramhandlingen. Dessutom deltar Främlingen i II:1, där han ackompanjerar Françoises sång på gitarr. Två fabriksflickor och tre officerare deltar i varsin scen (I:3 och II:6). Den blinde fiolspelaren, som precis som Främlingen är en stum roll, medverkar i två scener (I:3 och II:5, med koppling till de båda ensemblerna.)

Ensembler där flera röster talar samtidigt är omöjliga att skildra i en skriven text. Men i en opera är det fullt möjligt och i *Drömmen om Thérèse* fyller två ensembler viktiga funktioner i berättandet, som följande genomgång ska visa.

I I:3 stöter Julien utomhus ihop med två unga fabriksflickor. De ackompanjeras av den blinde fiolspelaren, som understödjer och kommenterar deras ordväxling med uttrycksfulla melodier. I omväxlande talade och sjungna repliker pratar och skrattar de tillsammans. De berättar om unga män de träffat och om fröken Thérèse som kommit hem och hur vacker hon är. När de får syn på Julien försöker de få kontakt med honom genom att retas litet. Men Julien förstår inte det spel han förväntas spela och i sin förvirring börjar han gråta och flickorna lämnar honom (Klaverutdrag :35). Scenen ger en bakgrund till Juliens karaktär och till det fortsatta händelseförloppet. Att det är en viktig scen framgår också av att Julien återkommer till denna händelse i slutet av andra akten, när han minns hur de retat honom och hur utanför han har känt sig (II:5). Vid detta tillfälle hörs flickornas röster inspelade på band. Genom att använda högtalarröster när det gäller flickorna markeras att det inte rör sig om realistiskt tal i nuet utan just om minnen. De uppfattas som Juliens inre röst, som påminner honom om blygsel och tidigare tillkortakommanden.

I novellen förekommer fabriksarbeterskorna endast vid ett enda tillfälle (s. 123), de har inga egna repliker utan omtalas bara. På liknande sätt förekommer de tre officerarna endast en gång i novellen. Julien hör dem och tänker att de nog har firat någon kamrats befordran och ”försenat sig vid glasen” (s. 174). Inte heller officerarna har några egna repliker utan det omnämns att Julien hör deras röster och taktfasta steg, samt skramlet av deras värjor. I operan har denna händelse växt ut till en hel scen, II:6. Julien går med Colombels kropp från torget in i en mörk gränd, när han möter de tre fulla officerarna på hemväg. Han håller sig undan dem. De tre männen sjunger en marsch där de går och både musiken och texten ger militära associationer. Officerarna marscherar också med eftertryck, samtidigt som de sjunger en text där de dels beskriver sig själva som militärer och hur de går mot döden med ära, dels sjunger om kvinnorna som väntar dem hemma (klaverutdrag: 121). Musikstilen skiljer sig markant från stilen i övriga operan genom att den är skriven som en traditionell marsch och sången ackompanjeras av blåsare och slagverk. I ensemblen finns också ett humoristiskt inslag, i en kort sekvens när det tycks som om de tre officerarna har gått vilse och måste hjälpa varandra för att hitta hem. Marschen hör tydligt hemma i en manlig gemenskap och det är uppenbart att Julien står utanför denna.

Omedelbart innan officerarna kommer in på torget har Julien (II:5) återkallat händelser i minnet samt glatt sig åt att Thérèse väntar honom. Han minns de retsamma flickorna och i samband med det ljuder deras röster inspelade på band. I den här scenen har också den blinde fiolspelaren en stor roll. Hans solomelodier bidrar till stämningsskildringen samtidigt som han är en viktig rollperson i scenen. Julien ser honom och blir rädd att bli avslöjad, trots att han inser att den blinde inte kan se honom. Genom den blinde fiolspelarens närvaro får Julien möjlighet att uttrycka sin oro, som alltså också blir tydlig för publiken. I scenen återkommer också några av de viktiga musikaliska motiven, som har förekommit redan i operans början.

De båda ensemblescenerna ger stor möjlighet för Julien att gestalta sina minnen och förväntningar. Med ensemblernas hjälp ges åskådaren ytterligare en upplevelse av Juliens utanförskap samtidigt som ensemblerna balanserar händelseförloppet både dramatiskt och tempomässigt. Det som i novellen bara är ett par korta meningar blir i operan två hela scener, som fördjupar skildringen av Julien och bidrar till att göra honom till en levande person för publiken. De mindre rollerna i operan (fabriksflickorna, officerarna och fiolspelaren) bidrar genom sitt agerande och sina yttranden till skildringen av Juliens karaktär. Hans blygsel och främlingskap blir tydligt genom hur han förhåller sig till de övriga.

### **Gestaltning i simultana händelseförlopp**

I en gestaltning finns möjlighet att skildra parallella, simultana händelseförlopp, någonting som är omöjligt i en skriven text. Ett exempel på det är

början av andra akten (II:1), som enligt scenanvisningarna utspelas ”i husets park”.

Françoise sjunger en strofisk visa till ackompanjemang av Främlingen som spelar gitarr. Visan har en tydlig anspelning på folkvisemelodik, det vill säga en melodi med övervägande stegvis rörelse, tonal harmonik (G-dur/moll), regelbunden taktart (6/8) och strofisk form. Stilen skiljer den från övrig musik i operan, både harmoniskt och melodiskt. Genom att sätta balladens mer traditionella musikaliska stildrag mot operans övriga stil bidrar den till att gestalta en scen som står utanför den kontinuerliga handlingen. Även sångtexten bidrar till detta. Sången har sex strofer, med omkväde i samtliga strofer. Omkvädet, som alltså har samma text varje gång det förekommer, ger associationer till folkliga visor. Texten handlar om prinsessan som vandrar i rosengården och väntar på sin älskade. Från att ha börjat i en troskyldig ton tättnar handlingen allt eftersom och antydningar görs om att prinsessan kan ha farit illa, men att ingen kan veta vad som hänt.

Samtidigt som Françoise sjunger visan putsar hon på en brudkrona, som antyder både att ett giftermål är nära förestående och att den blivande bruden är en oskuldsfull och ärbar kvinna. Hennes sång står utanför handlingen och mellan stroferna agerar Colombel och Thérèse på scenen. De har talade repliker men inga sånginslag och deras aktion ackompanjeras av orkestern. Efter att först ha varit ute tillsammans på en lugn promenad övergår de snart till att jaga varandra. Leken övergår till en maktkamp med tydliga erotiska inslag. Scenen avslutas på följande sätt: ”Thérèse ligger på rygg, stödd på armbågarna. Ser med en underlig blick upp på Colombel som står framför henne, lugn och småleende.” Colombel säger: ”Blev ni rädd, Thérèse? Det var min tur nu, min tur att rida” (Klaverutdrag: 89). Relationen mellan Françoises sång och händelseutvecklingen mellan Thérèse och Colombel, som slutar i en våldtäkt, blir mycket effektiv. Den sceniska gestaltningen bidrar till karakteriseringen av de båda rollkaraktärerna, utan att särskilt många repliker har bytts mellan dem. Sången fördjupar skildringen av det som sker. Texten om flickan i rosengården kan ses som att den står i motsatt ställning till operans handling, där den rena kärleken får en helt annan gestaltning i agerandet mellan Thérèse och Colombel. Publiken får därigenom ett dubbelt budskap av gestaltningen och sången, ett budskap, som antyder att den ljuva kärleken som skildras i sången inte är den sortens kärlek som utövas av Thérèse och Colombel. Men särskilt i sångens senare stroferna är det möjligt att också se sången som en skildring i ord av det som sker mellan Colombel och Thérèse på scenen. I båda fallen blir den sjungna texten en kommentar till handlingen, en kommentar som sker simultant med sången. I denna scen får orkesterackompanjemanget också en stor betydelse för gestaltningen genom en dramatisk och känsloladdad orkestersats.

### Ljussättning och ljudeffekter

Utöver de exempel på gestaltande parametrar i operan som har visats i analysen, finns flera medel för att gestalta händelserna. Ljussättning och ljudeffekter är två viktiga faktorer. De är så betydelsefulla att de skulle kunna vara huvudområden i en analys. Här finns inte möjlighet att uppmärksamma dem i någon större omfattning, men några exempel ska ändå ges. Rotundan var ursprungligen en repetitionslokal för Operan, men byggdes alltså om för att fungera som den extra scen man länge uttryckt behov av. Lokalen var rund, med scenen i mitten och publiken placerad runt om. Lokalen var inte särskilt stor och det fanns bara fyra bänkrader runt om scenen, vilket innebar att alla i publiken satt nära scenen. Den praktiska utformningen av scen och salong samverkade med samtida estetiska ideal, som i mycket var ett ifrågasättande av den stora scenoperan till förmån för en mer intim operakonst. Just närheten framhölls av tonsättaren som någonting positivt, både för publiken och för den intima spel- och sångstil som den medförde (Programhäfte:6–8). När man ska skildra rumsliga perspektiv på en scen som saknar kulisser och ridå, som scenen i Rotundan, blir ljus- och ljudeffekter av största vikt. Genom en viss ljussättning visades var de olika fönstren fanns, till exempel det stora kyrkfönstret. Tillsammans med inspelad orgelmusik från en viss högtalare kunde man åskådliggöra kyrkans plats och musiken bidrog därmed till utformningen av det visuella rummet (Johansson 1968:86f.).

Skådespelarna gjorde entré på två olika ställen, genom två enkla broar som ledde in på scenen. Orkestern bestod av 28 musiker: violiner, träblås, bleckblås, harpa, 3 pianon samt slagverk i en relativt framträdande roll. Den var utplacerad på flera olika ställen runt om scenen (Jensen 1976: 29–30). Trots att orkestern är jämförelsevis stor för att vara i ett kammarmusiksammanhang ger den ett rätt återhållet intryck. Den är mestadels uppdelad i olika grupper. Som en nyhet för denna opera användes, som redan nämnts i analysen, också inspelad musik och ljud på högtalare. Redan i *Aniara* (1959) hade man visserligen använt ljudband, men då som begränsade avsnitt. Här skulle ”elektrofonin” vara helt integrerad i förloppet och också delvis ha en scenografisk funktion (Runsten 1973: 209).

De enskilda scenerna är tydligt avgränsade från varandra. Ljusanvändningen medverkar i hög grad till den tydliga struktur som avgränsningen ger. Det är möjligt att se den som inspirerad av ett vanligt förekommande sätt i film att växla mellan olika scener genom att släcka ned ljuset mellan dem. I den första akten markeras varje scenväxling med att scenen läggs i mörker, med undantag för växlingen mellan I:3 och I:4, och för växlingen mellan Intermezzo 1 – I:6, och I:6 – I:7. När nedsläckning inte förekommer är det för att händelseförloppet i de båda scenerna hänger nära ihop. I den andra akten läggs scenen i mörker i samtliga scenväxlingar utom II:5 – II:6. Vid detta tillfälle används istället ljudeffekter för att visa riktning och avstånd. När officerarna gör entré ljuder musiken svagt för att efterhand bli starkare och när de sorti sjunger de marschen i en bortdöende nyans

för att visa att de förflyttar sig på ett stort avstånd. Efter II:6 görs en mindre släckning i samband med övergången till II:7, som fortfarande utspelas utomhus med Julien som huvudperson. Här hänger händelseförloppet visserligen ihop mellan II:6 och II:7, men nedsläckningen har förmodligen varit nödvändig av praktiska skäl. När II:7 börjar har Julien redan förflyttat sig till flodstranden och slängt sin börda i floden, något som knappast varit möjligt att skildra sceniskt på den lilla scenen mitt i publiken.

## Sammanfattning

Analysen av *Drömmen om Thérèse* har velat ge exempel på vad som kan hända när man flyttar en berättelse från ett medium till ett annat. Adaptionen från novell till opera har visat att strukturen och handlingen till stora delar övertagits från novell till opera, men också anpassats till mediet genom tillägg av en ramhandling för att möjliggöra tillbakablickar i kronologin. Flera exempel på gestaltning har visat hur rollpersoner och relationer kunnat utvecklas när också den sceniska gestaltningen och inte bara det skrivna ordet har använts.

I analysen har operan delats upp i mindre delar, som studerats ur olika aspekter, för att kunna ge underlag för jämförelser och tolkningar. Men det är viktigt att framhålla att de olika parametrarna i ett musikdramatiskt verk som regel fyller flera funktioner samtidigt. Olika sätt att gestalta en händelse har betydelse för intensiteten och det dramatiska förloppet till exempel. Scener med olika karaktär kan fungera som omväxling till varandra, det gäller till exempel ensemblerna i I:3 och II:6, och samtidigt kan de ge publiken en möjlighet att uppleva en särskild stämning. De ger variation både när det gäller stämning och dramatisk intensitet, liksom i musikaliskt hänseende. Likaså finns det en koppling mellan gestaltning och operans dramaturgi. Hur de olika händelserna och rollpersonerna gestaltas har en nära koppling till händelseförloppet och spänningskurvan i operan. Det framgår i någon mån i redogörelsen för Juliens monologer. Att gå närmare in på hur olika delar samverkar har dock inte varit möjligt inom ramen för den här studien.

Genom att ingående studera delar av *Drömmen om Thérèse* har det både varit möjligt att se specifika detaljer för just det här verket, men också diskutera generella frågor kring det viktiga området adaption och gestaltning.

## Referenser

### Källmaterial

- Programhäfte *Drömmen om Thérèse*, Kungl. Teatrarnas arkiv  
”Operan Säsongen 1964–65”, program, Uppsala universitetsbibliotek Sv per I 60  
Vår Opera, tidskrift  
Werle, Lars Johan & Runsten, Lars, *Drömmen om Thérèse*, Klaverutdrag.  
Zola, Emile (1920), *Zolas samlade berättelser, noveller och skisser I*. Stockholm:  
T. Wahledow.

### Inspelningar

- Fonograminspelning från 1967 (Swedish Society SLT 33177), 1967  
Ljudinspelning från Sveriges Radio, 30 april 1965  
TV-version (SR 1988-03-07, ALB ljudband L 6212, L6213)

### Opublicerade uppsatser

- Jensen, Geir Hasse (1976), *Kungliga Teaterns svenska repertoar 1947–1971 med genomgång av Blomdahl; Sisyfos och Werle: Drömmen om Thérèse*. Stockholms universitet: Musikvetenskap [kandidatuppsats].  
Johansson, Stefan (1968), *Drömmen om Thérèse och dess iscensättning på Kungliga Teaterns arenascen 1964*. Stockholm: Teater & filmvetenskap, [kandidatuppsats].

### Litteratur

- Blake, Andrew (2010), ”’Wort oder Ton’? Reading the Libretto in Contemporary Opera”, *Contemporary Music Review*, 29:2, 187–199.  
Ethnersson-Pontara, Johanna (2014), ”Narrative and Performative Modalities in the Swedish opera-in-the-round *Drömmen om Thérèse*”, *Svensk tidskrift för musikforskning* vol. 96, nr 2, s. 1–21.  
Forssell, Jonas (2015), *Textens transfigurationer*. Stockholm: Stockholms konstnärliga högskola.  
Hallgren, Karin (2000), *Borgerlighetens teater: Om verksamhet, musiker och repertoar vid Mindre Teatern i Stockholm 1842–63*. Uppsala: Musikvetenskap, Diss.  
Heed, Sven Åke (2002), *Teaterns tecken*. Lund: Studentlitteratur.  
von Heijne, Ingemar (2007), *Lars Johan Werle*. Stockholm: Atlantis.  
Kjellander Hellqvist, Eva & Hallgren, Karin (2019), ”Kultur och kommersialism: några exempel från svenskt 1970-tal” *HumaNetten*. (42), 180–201.  
Pettersson, Torsten (2002), *Dolda principer. Kultur- och litteraturteoretiska studier*. Lund: Studentlitteratur.  
Ralf, Klas (red.) (1973), *Jubelboken. Operan 200 år*. Stockholm: Prisma.  
Rochlitz, Hanna (2015), *Sea-changes Melville - Forster - Britten : the story of Billy Budd and its operatic adaptation*. Universitätsverlag Göttingen.  
Runsten, Lars (1973), ”Skaffa en tonsättare, så får vi se... Något om ’Drömmen om Thérèse’ och ’Resan’.” i Klas Ralf (red.), *Jubelboken. Operan 200 år*. Stockholm: Prisma, s. 203–211.  
Stenström, Johan (1994), *Aniara: från versepos till opera*. Malmö: Corona.

Tillman, Joakim (1999), "Postmoderna pionjärer i svensk konstmusik", *Nutida musik* årgång 42 nr 4, s. 8–24.

# Förvirringens vindar i förvandlingens land – Politiska musikvideor på MTV i Kalla krigets slutskeden

Linus Johansson

*Reagan och Tjernenko slåss som småbarn i en sandlåda, omgivna av en publik mestadels bestående av korrupta politiska ledare och representanter för internationell massmedia. En grupp människor vaknar i en stor sal, reser sig upp och vandrar in i en diamant i skyn. Men vem vet vad ryssarna kommer att göra härnäst? Älskar de ens sina egna barn? Stålmannen rider på en dinosaurie genom förvirringens landskap samtidigt som popstjärnor sjunger om svältande barn. Till sist vänder tidens vindar och morgondagens barn fångar ögonblickets magi inför en framtid av förändring.*

Detta är beskrivningar av scener och sekvenser ur fem västeuropeiska musikvideor som visades på MTV under 1980-talet. De hade gjorts av engelska och västtyska artister, varav alla hade flera andra hittar under samma period. Under Kalla krigets sista decennium fanns många artister som engagerade sig och uttalade sig kritiskt i samtida politiska frågor. En del gjorde låtar och videor, vissa hade konserter i Östblocket och andra länder utanför Västvärlden (Smolko & Smolko 2021: 153) och somliga deltog i parader och demonstrationer. Därigenom bemötte de många rädslor, konflikter och trauman,<sup>1</sup> som förknippades med Kalla kriget (Knoblauch 2017b: 103). Artikelns titel refererar till de två videorna "Land of Confusion" av Genesis (1986) och "Wind of Change" av Scorpions (1991). Övriga tre av de fem videorna är "Two Tribes" av Frankie Goes to Hollywood, "Forever Young" av Alphaville (båda från 1984), samt "Russians" av Sting (1985). I artikeln analyseras dessa videor utifrån perspektiv som är kopplade till Kalla kriget. Studien ingår i ett större forskningsprojekt, där teman såsom svält och förtryck i Afrika, sexuella tabun, samt användning av dokumentära bilder som sanningsretorik också figurerar.

Artikeln består av tre delar. Den introducerande delen ger en kortfattad överblick av politiska förhållanden kopplade till Kalla kriget under 1980-talet, samt var MTV befann sig i detta sammanhang, då kanalen alltmer kom att ge utrymme för kulturkritik. Perioden som diskuteras startade med premiärsändningen den 1 augusti 1981, och pågick fram till Sovjetunionens undergång, den 26 december 1991. I den mån uttrycket "1980-talet"

---

<sup>1</sup> I denna artikel används begreppet "trauma" i kollektiv mening, kulturhistoriskt snarare än medicinskt eller individpsykologiskt. SAOB nämner att psykisk skada även kan drabba grupper av personer, vilket stämmer i det följande.



förekommer i denna artikel innefattar det inte bara tiden fram till 1989, då Berlinmuren revs, utan även 1990, då Tyskland återförenades, samt 1991, av ovan nämnda skäl.

Andra delen av artikeln utgör huvuddelen. Där ligger fokus på de fem musikvideorna. Analysens syfte är att visa exempel på hur musikvideor kunde relatera till politiska konflikter, fasor och trauman under sin samtid. Då materialet är begränsat dras inga generella slutsatser om vilka uttryck som var vanligast förekommande i stort. Analysen handlar inte heller om artisters, producenters, eller videomakares intentioner, utan om författarens egna tolkningar av musikvideornas innehåll, i förhållande till historiska händelseförlopp.

Samtliga låtar släpptes på vinylskiva och kunde även höras i radio. Lyriken<sup>2</sup> kunde då komma fram i olika utsträckning, men refrängerna var lätta att lära sig och att sjunga med i. Videor innehåller dock fler estetiska komponenter utöver det som hörs och det är i samspelet mellan musiken och de rörliga bilderna som musikvideornas berättelser kommer till uttryck. Vad kan då musikvideor säga utöver det som går att uttrycka endast i ljud, i form av lyrik, eller instrumentation och sound? Även dessa frågor behandlas i artikelns andra del. Visuella aspekter fanns också i förknippade stillbilder, såsom exempelvis skivomslag, affischer och tidningsintervjuer, men i det följande analyseras endast de bilder som ingår i videorna.

Därigenom visas en bredd av attityder och infallsvinklar på Kalla kriget, där kärnvapenhotet var det vanligaste temat. De uppvisade kulturkritik, men också tillit och förhoppning om en ljusare framtid. De kunde vara såväl satiriska<sup>3</sup> mot politiska ledares maktmissbruk, reflekterande över livsvillkoren under hotet om ett tredje världskrig, eller uppmuntrande och hoppfulla. De pekade på allvarliga problem i samtiden, men också på att det fanns möjlighet att bemöta dem tillsammans.

Vilken relation har då artisterna till sina musikvideor idag? Det finns flera paralleller och likheter med dagsaktuella politiska frågor, där vissa av Kalla krigets konflikter och spänningar tycks ha återvänt, eller kanske aldrig ens riktigt har försvunnit. I skrivande stund har framför allt tre av exemplen återkommit i en ny kontext, då artisterna på olika sätt har kommenterat, refererat till, eller anpassat sina alster, som en form av protester mot Rysslands invasion av Ukraina. Även övriga två har tagits upp i denna

---

<sup>2</sup> I artikeln används det anglofona uttrycket "lyrik", i stället för den mer vardagliga formuleringen, "låttext".

<sup>3</sup> Begreppet "satir" är mångsidigt, kan betyda många saker och påträffas i många olika sammanhang. Osborn (2021: 70f) beskriver både parodi och satir som intertextuella genrer, där den första imiterar stildrag mestadels för underhållning, medan den andra dessutom uppmärksammar brister och tillkortakommanden. I denna artikel syftar det på ett ifrågasättande och kritiskt förlöjligande av politiska ledare som missbrukar sin makt. Det finns framför allt två exempel på detta: "Two Tribes" och "Land of Confusion". Båda visar humoristiska karikatyrer i prekära situationer och den sistnämnda videon innefattar även karikatyrer av bandmedlemmarna själva. Det finns också en mörkare form av satir i "Russians".

kontext, men av andra än artisterna själva. I artikelns sista del beskrivs kritiska frågor som är gemensamma för 1980-talet och nutiden, med spänningarna mellan Öst och Väst som övergripande tema och nya versioner av några av de fem videorna som exempel.

## MTV och Kalla kriget

Denna del av artikeln ger en översikt över de politiska relationerna mellan Västeuropa, USA och Sovjetunionen, framför allt under åren 1981–1991, som var MTV:s första decennium och Kalla krigets sista. Sådana relationer har betydelse både för det historiska perspektivet och för urvalet av exempel. Periodens början sammanfaller med året då Reagan kom till makten i USA, och slutar då Gorbatjov verkställde Sovjetunionens upplösning. Järnridån hade då sträckt sig långt, geografiskt sett, men den största symbolen för Kalla kriget var Berlinmuren, som byggdes 1961 och revs 1989. Många diktators ledare såg västerländsk populärkultur som ett hot mot den sociala ordningen (Smolko & Smolko 2021: 271f) och Berlinmurens fall blev därför en politisk befrielse för både Öst och Väst (Schofield 2014: 279).

I sin helhet brukar Kalla kriget avgränsas från andra världskrigets slut, via proxykrigen i bland annat Korea, Vietnam, Spanien och Afghanistan, fram till ovan nämnda händelser i Tyskland och Sovjetunionen. I slutet av 1970-talet placerade Sovjetunionen ut kärnvapen utmed järnridån, vilket gjorde Östblocket till ett alltmer allvarligt hot mot Västvärlden. Snart placerade USA i sin tur ut kärnvapen på brittiskt territorium, vilket gjorde oron ännu värre. Ur Ronald Reagans perspektiv var detta ett motiverat försvar mot Sovjetunionen, som han bland annat hade kallat ett "Evil Empire". Ingen konfrontation skedde då, men i mitten av 1980-talet eskalerade konflikten till den så kallades "The Euromissile Crisis" (Knoblauch 2017b: 107). Fyra av de fem musikvideorna är från denna kristid.

Under kapprustningen hängde hotet om ett tredje världskrig bokstavligen över båda sidor av järnridån, i form av kärnvapenbestyckade satelliter. Samtidigt växte engagemang bland stora artister i både USA (Knaublauch 2017a: 24) och Västeuropa (Knoblauch 2017b: 101ff). Västvärlden var dock inte ideologiskt homogen och perspektiven skilde sig inte minst mellan de båda sidorna av Atlanten. En påtaglig skillnad var att USA var Västvärldens största kärnvapenmakt, och därigenom utgjorde ett mer direkt hot mot Sovjetunionen än Storbritannien, Västtyskland, eller andra västereuropeiska nationer gjorde. Västeuropa bestod i stället av en brokig samling nationer med många olika språk och en lång historia av komplicerade relationer till varandra. De västeuropeiska länderna var på sätt och vis inklämda mellan de båda stormakterna och bland artisterna fanns inte alltid en fullständig lojalitet mot någon av dem.

Då MTV först började sända videor fungerade det framför allt som en underhållningskanal och vann som sådan stora framgångar redan i början av decenniet. Musikvideor stimulerade skivförsäljningen och liknade därigenom

reklamfilmer. Men utöver nya möjligheter för musikindustrin medförde MTV också nya förutsättningar för att uttrycka oro och missnöje, genom att snabbt sprida politiska budskap över stora delar av västvärlden. Dessa kritiska musikvideor blev allt vanligare i mitten av decenniet och tillsammans med i första hand brittiska band bidrog kanalen till att förmedla antikärnvapenprotester i båda riktningar över Atlanten (Knoblauch 2017b: 106).

Men MTV visade även videor av andra västeuropeiska artister, vars perspektiv inte alltid stämde överens med de brittiskas. I denna artikel ingår tre brittiska band, samt två västtyska. Det görs inga anspråk på en statistisk helhetsbild över hur många videor som adresserade vissa frågor, vilka som spelades mest, eller var de sändes. Generellt gäller att de förekom på MTV i USA och i vissa västeuropeiska länder, men då detta inte är en receptionsstudie är källmaterialet inte avgränsat till någon av MTV:s mer specifika regioner.

Videorna är inte heller hämtade från genre- eller temaorienterade program såsom *Heavy Metal Mania* (1985–1987), *Yo MTV Raps* (1988–1995) eller *Post-Modern MTV* (1988–1990). I stället tas videor upp som spelades på ”heavy rotation”, eller ”heavy airplay” (Goodwin 1992: 108; 144) alltså i flödet av hitlåtar som sändes mellan sådana program, varav många låtar tog sig hela vägen upp på de internationella försäljningslistorna. I nästa del av artikeln genomförs analyser av hur Kalla krigets mest drivande eller återkommande fador och konflikter kom till uttryck i dessa musikvideor.

## Analys av politiska musikvideor

Bland de musikvideor som sändes på MTV under denna tid fanns flertalet som uttryckte västerländska rädslor, trauman och konflikter kopplade till Kalla kriget, varav ovan nämnda fem har valts ut för ett mer ingående studium. Urvalet bygger på västeuropeiska perspektiv på Kalla kriget, där brittiska videor var vanligast. Liksom idag kunde britten se sig själva som fristående från Europa,<sup>4</sup> men räknas i denna artikel som en del av Västeuropa. Av de fem videor som används är tre brittiska och två är västtyska. Till skillnad från Storbritannien befann sig Västtyskland på kontinenten, precis vid Järnridån och med Berlinmuren i huvudstaden. Detta innebar också skillnader i politiska perspektiv, vilket är märkbart i videorna. För att ge ett intryck av variationsrikedomen utöver dessa exempel beskrivs först några andra videor från samma tidsperiod, som hade liknande politiska budskap. Här ingår också videor från USA, vilket de fem huvudsakliga exemplen inte innefattar. Därpå följer förklaringar av analytiska begrepp och metoder, samt själva analyserna.

---

<sup>4</sup> Ett sentida, omfattande händelseförlopp som bekräftar detta var Brexit, där man motsatte sig EU och sa upp sitt medlemskap.

## Kalla kriget i 1980-talets musikvideor

Sammanfattningarna i det följande bygger på ett axplock av totalt tolv västeuropeiska videor från och om Kalla kriget och syftar till att ge kontext åt analysexemplen. I England, 1980, gavs Kate Bushs ”Breathing” ut. Videon utspelar sig mestadels i något som liknar en syntetisk livmoder, där Bush själv befinner sig. Hon varnar om radioaktivt avfall medan bilder av kärnvapenexplosioner och personer i skyddsdräkt visas. I USA kom 1982 Princes cyniska video ”1999”, som helt utspelar sig på en scen i en studio och handlar om att festa inför undergången. I Västtyskland släpptes runt samma år flera videor på tyska med framstående fredsbudskap. Dessa var Udo Lindenberg’s ”Wozu sind Kriege da”, från 1981, Nicoles ”Ein Bisschen Frieden”, från 1982, samt Nenas ”99 Luftballoons”, från 1983. Till samtliga gjordes officiella videor, men Nicole är också känd som ESC-vinnare. I ”Wozu sind Kriege da” syns den unge artisten Pascal Kravetz sjunga bland övergivna byggnader, tills han möter Lindenberg själv och de avslutar låten tillsammans. Även Nicole adresserar rädslan för mörkret, men med en mer hoppfull ton. Hon sitter inomhus med en vit 12-strängad gitarr, omgiven av antika föremål i ett himmelskt skimrande ljus. I sättningen finns en harpa och i slutet av låten hörs änglalika röster. Harpan fanns också med på scen vid ESC, där hon efter att ha vunnit tävlingen framförde en version där delar av lyriken översatts till engelska, franska, samt nederländska. ESC är både en internationell tävling och en kulturöverskridande festival, där valet att använda fler språk än sitt eget modersmål passar väl in i båda sammanhangen. Den mest kända av dessa tre tyskspråkiga videor är dock Nenas melankoliska ”99 Luftballoons”, som fick titeln ”99 Red Balloons” i den mindre framgångsrika engelskspråkiga versionen (Knoblauch 2013: 108; Smolko & Smolko 2021: 261ff). Lyriken adresserar främst kapprustningen och bland de parodiska inslagen nämns bland annat Kapten Kirk, från *Star Trek*.

Runt mitten av decenniet, då Euromissiles-krisen skärptes och kapprustningen tilltog, kom allt fler västeuropeiska musikvideor med anknytning till antikärnvapenaktivism. Engelska Depeche Modes ”People are People” (1984) både skildrade och ifrågasatte misstroendet mellan stormakterna (Smolko & Smolko 2021: 259f). Ultravoxs ”All Fall Down” (1986) kombinerade traditionella instrument som säckpipa, fiol och harpa med lyrik om rädslor för krig, samt bilder av blodiga kartor. Men detta engagemang var inte begränsat till Västeuropa. Det kanadensiska, progressiva rockbandet Rushs ”Distant Early Warning” (1984) beskrev den allmänna oron för kärnvapenhotet, men också en personlig rädsla med omtankar för de nära och kära (jämför Knoblauch 2017: 107; Smolko & Smolko 2021: 191ff). Amerikanen Jackson Brownes ”For America” (1986) kritiserade landets militära verksamhet genom att visa dokumentära krigsbilder, och sjunga om frihetens värde. Australiensaren John Farnhams ”You’re the Voice”, från samma år, uppmanade publiken till politiskt engagemang. Kärnvapenhotet

nämns inte i lyriken, men liksom Browne visar Farnham historiska krigsbilder som ett återkommande inslag i videons visuella handlingsförlopp.

Mot slutet av decenniet förekom viss antikärnvapenaktivism, men denna avtog i och med att Euromissiles-krisen trappades ner (Knoblauch 2017b: 105ff). Kanadensiska The Box röntes ändå framgång med "Ordinary People" (1987), som ironiskt skildrar en lättsam vardag utan oro för vad politikerna och militären har för sig. Men den till synes naiva berättelsen förmedlar också en önskan om ökad förståelse, genom att fokusera på likheter mellan folken, hellre än skillnader mellan de geopolitiska regionerna. Lyriken nämner en eventuell "sovjetisk Rambo", samt en motsvarande "Sting", med referens till dennes låt "Russians", som tillhör de fem analyserna nedan.

Ett liknande, amerikanskt exempel är Billy Joels "Leningrad" (1989) där den fiktive sovjeten Victors liv jämförs med berättarjagets (Knoblauch 2017b: 109). Lyriken nämner informationsfilmen "Duck and Cover", som på 1950-talet visades i amerikanska skolor i samband med att kapprustningen blev ett allt större hot. Även kubakrisen, som ägde rum tio år senare, nämns i lyriken. Victor och textjaget har mycket gemensamt och berättelsen slutar i en försoning. Utöver dessa tolv exempel fanns fler politiskt motiverade videor om Kalla kriget, men tillsammans kan de valda exemplen förhoppningsvis ge ett intryck av bredden i fråga om musikaliska genrer och politiskt innehåll.

## Analytiska begrepp

Följande avsnitt förklarar analysernas teori och metod, som främst är baserad på forskningslitteratur sammanfattad i ett antal begrepp som definieras av författaren. Analyserna försöker inte att fånga någon "authorial intention" (Abbott, 2022: 244) och det finns alltså inga anspråk på videornas "sanna mening" eller artisternas "verkliga avsikt". I stället presenteras författarens tolkningar, stödda av de analytiska begreppen, samt historiska perspektiv på videornas innehåll. Begreppen utgår bland annat ifrån estetiska och ämnesmässiga aspekter såsom stilar och genrer, klanger och sound, röst och lyrik, samt referenser, symboler, metaforer, visuella teman och dylikt.

Musikvideon utgör ett *multimodalt verk*, vilket Lori Burns beskriver som en konstnärlig integration av "multiple expressive modes within one media artefact" (Burns & Hawkins 2019: 184). Hennes tre samlade *domäner*, "word-music-image", motsvarar vad som i denna artikel kallas *lyriska*, *musikaliska* och *visuella* inslag. De tre domänerna kan dock uppfattas i annan ordning, beroende på videons upplägg. I regel börjar videor med bild eller ljud, medan lyriken kommer in sist. Att lära sig lyriken kräver vanligtvis också att lära sig både melodierna och arrangemanget, medan de musikaliska och visuella inslagen deltar i berättandet av videons handling redan från början.

Lyriken skrivs vanligtvis i förstapersonsnarrativ (Abbott, 2022: 249), vilket gör den starkt förknippad med sångarens artistiska persona. Sångaren är då både den centrala rollfiguren och historiens berättare (Goodwin 1992:

77f), vilket i regel även gäller om någon annan har skrivit lyriken. Och lyriken kan inte heller skiljas från rösten som förmedlar den. Orden, melodin och rösten uppfattas tillsammans, förutsatt att lyssnaren inte läser lyriken för sig, utan hör den via den vokala gestaltningen. Detta innebär också att samma lyrik kan få olika karaktär och olika innebörd när olika sångare gör personliga tolkningar av den.

Det finns också visuella narrativa aspekter, såsom framförandet av låten i dess kontext, på scen eller i studio, i andra miljöer, samt i parallella händelseförlopp. Artisterna kan synas i konsertbilder, i "performance videos" (Osborn 2021: 65), trots att detta inte tycks tillföra mer än dokumentation. Men även om sådana videor inte förstärker eller förtydligar lyriken visar de artisterna i scenklädsel, deras scennärvaro, rörelser, interaktion med varandra och publiken, ansiktsuttryck, blickar, samt berättelser om, eller presentationer av, låtarna. Videor som fokuserar på artisterna kan också innefatta arrangerade scenbilder i fotostudio utan publik, i "simulated-performance videos" (Osborn 2021: 66). De kan även visa mer personliga bilder, exempelvis från en inspelning, på en promenad på stan, eller i en bil på en motorväg, så kallat "travel setting" (Osborn 2021: 76). Oavsett om artisterna ses vid en konsert, i en studio, eller i mer personliga bilder, passar det visuella handlingsförloppet i regel väl ihop med musikens stämning och karaktär.

Vissa videor består mestadels av illustrationer av, eller bara referenser till, händelser som skildras i lyriken. Detta kallas också "explicit narrative" (Osborn 2021: 68). Artisterna kan då fungera som skådespelare i sin egen berättelse, men även hamna i bakgrunden, eller inte synas alls, medan handlingen förmedlas ur ett annat perspektiv. I sin enkelhet kan detta göra lyriken mer övertygande, genom att betona inslag som inte märks lika tydligt när bara låten hörs. Sådan "audiovisual synchronization" (Burns & Hawkins, 2019: 266) innebär att de musikaliska och visuella förloppen sammanfaller både tidsmässigt och estetiskt, såsom "events", eller "happenings" (Abbott 2022: 249; 252), alltså synkroniserade händelser i ljud och bild. Det som hörs stämmer med det som syns, till exempel i form av änglars fanfarer vid ett uppstigande mot himlen, som i ett av de fem exemplen nedan.

Videor kan också tillföra innehåll utöver det som lyriken berättar, i så kallat "extra-narrative" (Osborn 2021: 68). Vissa består av bilder utan givet sammanhang, i form av kollage som inte kan kopplas till lyriken eller något annat i musiken. Publiken får själva, efter intresse och förmåga, skapa handling, mening och sammanhang. Därutöver finns videor som påminner om kollage, men hålls ihop av begrepp, bilder, symboler, metaforer eller dylikt, i någon form av teman, eller koncept. De kan också visa alternativa perspektiv och berätta andra historier än de som återges i lyriken, i så kallade "embedded narratives" (Abbott 2022: 248), eller t o m ställa sig i motsättning mot den, såsom "conflicting-narratives" (Osborn 2021: 69). Sådana videor är asynkrona, vilket innebär att det visuella händelseförloppet inte stämmer överens med lyrikens handling. Även musiken kan vara synkron eller

asynkron och därigenom påverka, utvidga, eller kontrastera mot innehållet i övriga två domäner.

Även intertextuella kopplingar till andra musikvideor, spelfilmer, dokumentärer med mera, förekommer i analyserna. Begreppet intertextualitet syftar på mötet mellan flera sorters ”texter” som uppvisar likheter, vanligtvis inom samma domän, i detta fall bild, musik, eller lyrik. Till skillnad från allusioner och imitation är intertextualitet oundvikligt och inte nödvändigtvis resultatet av ett val (Abbott 2022: 254). Sådant meningsskapande kan vara vagt och svårtolkat, eller framträdande och konkret. Det kan röra sig om slumpmässiga likheter, eller medvetna referenser, men intertextualitet förutsätter att tittarna i någon mån känner igen likheterna (Osborn 2021: 70). I det följande görs dock inga spekulationer kring upphovsrättslig problematik.

Eftersom en musikvideo existerar i flera domäner kan den också berätta flera historier samtidigt, oberoende av varandra (Burns & Hawkins 2019: 185). Musiken, lyriken och bilderna kan samverka och komplettera varandra, men de kan också berätta olika historier, eller kontrastera mot varandra. I följande analyser delas videorna in i två huvudsakliga kategorier, med möjlighet till kombinationer. Kategorierna är skapade av författaren och kan sätta *artisterna* i centrum, men också fokusera på *föremål*, *miljöer* och *händelser*. Videor som sätter artisterna i centrum kan framför allt delas in i tre subkategorier:

- *Livevideo*: bandet står på en ”riktig scen” och spelar för en ”riktig publik”. Publikbilder finns alltid med i denna kategori.
- *Scenvideo*: liknar en livevideo, men scenen har byggts upp i en studio och bilder av publiken saknas helt.
- *Studiovideo*: artisterna syns i arrangerade miljöer, men utan att framföra låten. Det kan vara en fotostudio, eller annan miljö som valts för detta syfte. Visuella effekter används ofta då musikerna dansar eller poserar, men de kan också göra andra saker tillsammans. De kan visa sig i mer personliga narrativ, med skaparglädjen ”bakom kulisserna”, eller uttrötta och uttråkade i en soffa under slutmixen av låten i videon. Även scenvideor som konstrueras i en fotostudio skulle kunna ses som en form av studiovideor, men i det följande används de två begreppen separat, då framförandet av låten inte ingår i en studiovideo.

Föremål, miljöer och händelser kan vara mer eller mindre sammanhängande och kan lyftas fram på flera olika sätt. I huvudsak tillhör sådana musikvideor någon av följande tre subkategorier:

- *Visuell handling*: videon följer en tydlig röd tråd med sammanhängande händelseförlopp och centrala rollfigurer och miljöer. Vissa följer en ramberättelse medan andra är mindre sammanhängande.
- *Konceptvideo*: bilderna hålls ihop av teman, symboler, eller metaforer, relaterade till något begrepp, ett utdrag ur lyriken, eller visuella motiv.

Exempelvis kan intertextualitet innebära återanvändning av historiska, dokumentära, samt konceptuella bilder.

- *Asynkronitet*: lyrik och bilder motsäger varandra, som då en hoppfull ballad kombineras av bilder av krig och andra trauman.

I bilagorna finns för varje video information om stil, sound och genre, instrumentation, huvudsakliga harmonier, taktart, tempo, längd och form. Vidare finns de narrativa kategorierna ovan, samt beskrivningar av lyrikens innehåll och sångens karaktär. Detta följs av en mer detaljerad tidslinje samt lyriken i sin helhet, båda med tidsangivelser.

### Frankie Goes to Hollywood: "Two Tribes"

Detta exempel är en satirisk, i stort sett synkron studiovideo som hade premiär i juni 1984. Den utspelar sig mestadels på en liten, rund arena omringad av sandsäckar, där antagonisterna Ronald Reagan och Konstantin Tjernenko utkämpar ett smutsigt spel. Frankie Goes to Hollywood var en engelsk grupp och striden är inte beskriven ur vare sig USA:s eller Sovjetunionens perspektiv.

Introduktionen är utförlig och inleds med historiska inspelningar av ett meddelande till civilsamhället om hur ett flyglarm känns igen. Meddelandet uttalas med amerikansk dialekt och bär likheter med ovan nämnda informationsfilm, "Duck and Cover", från 1952. Rösten hörs genom ett delay<sup>5</sup>, vilket ger intryck av att ljudet sprids över ett stort fält. En varnande siren ljuder, men som kontrast kommer ett sentimentalt pianospel. Detta leder fram till kraftiga cymbalslag som tillsammans med bilden av den sandiga arenan kan föra tankarna till en cirkus. Runtom sitter mediearbetare och politiska ledare på läktare. Där syns också två av de unga männen i bandet.

Över en fallande basgång introduceras dramatiska, syntetiska stråkar och flöjter, medan de två kämparna gör sig redo. Publiken på läktarna byter fokus från sirenen till matchen och börjar satsa pengar. Syntetiska handklapp över en dron på grundtonen, tillsammans med ett enkelt, enstämmigt gitarriff bygger upp en förväntansfull stämning där två gitarlicks<sup>6</sup> spelar en viktig roll. Varningsmeddelandet återkommer, men utan delay, vilket placerar det närmare lyssnaren i ljudbilden. Instruktionerna gäller att alla måste söka skydd när flyglarmet går. Vid en stark markering med cymbaler kommer ett drivande basriff in, som bygger på det tidigare, enstämmiga gitarriffet. Tillsammans med ett mer artikulerat trumkomp blir detta det ledande riffet, som håller ihop videon i den musikaliska domänen, medan mycket annat händer i lyriken och i bild.

---

<sup>5</sup> Ett delay är en effekt som upprepar ljuden likt ett eko över en vid area, i kontrast till ett reverb, vilket i stället ger efterklang som i en stor sal.

<sup>6</sup> Ett lick är en kort slinga på några toner, vanligtvis sist i en fras och ofta som ett svar på något melodiskt, ofta vokalt inslag.



På ena sidan av arenan syns Tjernenko resa sig upp, iklädd kostym under en rock gjord av björnpåls. Han stirrar in i kameran, mot videons tittare. Sedd från sidan agerar bandets ena frontfigur, Holly Johnson, idrottsreporter och kommenterar matchen mot en TV-kamera. Kameran hålls av bandets andra frontfigur, Paul Rutherford, som inte bara spelar in sin egen omgivning, utan också är synlig för tittarna, i en så kallad "reflexive setting" (Osborn 2021: 76). Johnsons inleder sången med korta, idiomatiska fraser såsom "let's go" och "oh yeah", samt adlib-fraser. Först kommer refrängen, som bygger på "call and response" kring fraser som "When two tribes start a war, one is all that you can score", vilket besvaras med "start a war", "score no more", och så vidare. Sista frasen, "Working for the black gas" syftar sannolikt på oljeindustrin, och indirekt på miljöfrågor. Detta var fem år före den stora Exxon Valdez-katastrofen, som visas i videon av Scorpions, nedan. Miljöfrågor får dock inte mycket utrymme i de musikvideor som valts till denna artikel.

I lyriken beskrivs antagonisterna som representanter för "tribes", alltså "stamkulturer", som i en "primal" stridsscen. Fraserna "Cowboy number one, A born again poor man's son" torde syfta på Reagan. Referensen "On the Air America, modelled shirts by Van Heusen" stämmer överens med att hans första film, från 1937, hette "Love is on the Air", samt att han 1953 deltog i en reklamkampanj för klädvarumärket Van Heusen. Det finns mer att säga om Reagan i detta sammanhang, men det mest anmärkningsvärda är att motsvarande beskrivningar av Tjernenko saknas. I lyriken skildras alltså antagonisterna inte på samma villkor. Men det är ledaren på samma sida av järnridån som pekas ut och framstår som den högst ansvarige i konflikten. I USA var Reagan den stora ledaren, men lyriken i "Two Tribes" visar på en skeptisk inställning mot densamme, vilket också märks i övriga två brittiska exempel.

I det visuella handlingsförloppet är båda antagonisterna opålitliga. Konflikten mynnar ut i fult spel som innefattar bett i öronen och skamgrepp, alltså att ta ett hårt grepp om motståndarens testiklar. Cymbalerna från introt återkommer, synkroniserade med sparkar och slag, samt med kamerablixtar och andra händelser bland publiken på läktarna. Den noggranna synkroniseringen framhäver matchens iscensatthet, likt amerikansk "professional wrestling"<sup>7</sup>, samt traditionella scenkonstformer som slapstick, gyckelspel och cirkus. I slutet av videon dras övriga i publiken med i matchen och börjar slåss med varandra. Ingen vinner, varken matchdeltagarna eller publiken. Synkroniserat med fyra starka musikaliska markeringar sker snabba, kraftiga utzoomningar, via staden och nationen till jordklotet, som exploderar, och vars spjällor sprider sig i rymden.

---

<sup>7</sup> Så kallad "professional wrestling" är en kampsport vars deltagare är skådespelare i arrangerade matcher. De klär sig ofta spektakulärt, likt hjältar från serietidningar. Sporten blev alltmer populär på TV i USA under 1980-talet och spred sig till Europa då digitala, kommersiella kanaler etablerade sig på marknaden.

## Alphaville: "Forever Young"

Denna västtyska studiovideo hade premiär i september, 1984 och innefattar vissa arrangerade scenbilder. I inledningen och avslutningen syns en stjärnhimmel där ett mystiskt, rombiskt föremål dyker upp. Föremålet liknar en diamant, eller kanske en vagina. Mestadels utspelar sig videon dock i en stor sal med välvda tak, som påminner om en katedral. De unga männen i bandet står samlade på en liten scen, på ena sidan av salen. Framförandet av låten liknar en ceremoni, som utförs inför en slumrande församling, som inledningsvis är täckta av damm. En av bandmedlemmarna sjunger, med stiligt artikulerat brittiskt uttal ovanpå en lätt, tysk brytning. Övriga två spelar på något som ser ut att vara akustiska klaviaturinstrument, trots att låten är inspelad med syntar. Samtliga har på sig futuristiska uniformer, som liknar det amerikanska new wave-bandet Devos scenkläder. Frisyreerna är också utmärkande, likt punkares, fast lite mer glamorösa och inte så upproriska eller provocerande.

Lyriken är drömsk och försiktigt optimistisk, och nyttjar idiomatiska och metaforiska uttryck. Formuleringen "Sitting in a sandpit life is a short trip" bygger på samma metafor som i videon "Two Tribes", alltså en sandlåda. Frasen "Can you imagine when this race is won?" hänvisar sannolikt till kapprustningen, där "race" också kan syfta på en tävling. Senare säger berättarjaget att han inte vill "perish like a fading horse", vilket bygger på samma metafor, men denna gång med en travhäst. Formuleringen "we're only watching the skies" uppmärksammar kärnvapenbestyckade satelliter och frågan "Are you gonna drop the bomb or not?" ställer politiska ledare som driver kapprustningen mot väggen. I refrängen uttrycker sig berättarjaget ur två subjektpositioner, dels i en önskan om det omöjliga: "I want to be forever young", dels i en eftertänksam fråga "Do you really want to live forever?".

Harmonierna innefattar de flesta ackord i C dur, inklusive ett par skalenliga färgningar. Låten går i ett lugnt tempo, och består av endast två verser och refränger. Varje vers består av tre strofer, där sångaren gör variationer i den sista, genom att låta melodin klättra uppåt något. Första refrängen består av två strofer och den andra av tre, där melodin i den sista stiger uppåt på ett snarlikt sätt. De melodiska instrumenten följer med hela vägen och söker sig upp i diskantregistret, som för att nå stjärnorna. Det instrumentala slutet av videon är storslaget, med ett syntetiskt trumpetsolo som växlar i register och har inslag av tvåstämmighet. Det ljuder likt änglarnas fanfarer, i ett uttryck för viljan att förenas med oändligheten. Efter ett varv på versens ackordsföljd kommer andrastämman in. Denna för en dialog med förstastämman genom att upprepa delar av fraser och spela variationer över dem. De himmelska melodierna leder till sist till en fadeout. Videon avslutas med att de medverkande, utöver bandet, långsamt vandrar upp emot stjärnorna och försvinner in i det diamantliknande föremålet.

Ur ett intertextuellt perspektiv kan videon kopplas till flera filmer. Bandet har hämtat sitt namn från Jean-Luc Godards dystopi från 1965, men även

videon anspelar på titlar ur filmhistorien. Det finns otaliga filmer med titeln "Forever Young" och lyrikens andra fras börjar med orden "Heaven can wait", som också är titeln på flera amerikanska komedifilmer. Formuleringen "It's so hard to get old without a cause" för lätt tankarna till Nicholas Rays film "Rebel Without a Cause" ("Ung rebell") från 1955.

Fraserna "youth's like diamonds in the sun, and diamonds are forever", kan kopplas till det rombiska föremålet och till stjärnor som syns på flera ställen i videon, men mer explicit också till James Bond-filmen *Diamonds are Forever*, från 1971.<sup>8</sup> I handlingen förekommer tungt beväpnade satelliter, som i detta fall använder laserstrålar för att starta ett kärnvapenkrig. Formuleringen "never say never" är en möjlig anspelning på den icke-kanoniserade James Bond-filmen *Never Say Never Again*,<sup>9</sup> som hade premiär året innan "Forever Young" släpptes. I slutet av videon håller sångaren ut sista stavelsen i ordet "forever" och pekar snett uppåt, kanske mot himlen. Även här finns en intertextuell filmkoppling, då John Travolta poserar på samma sätt i John Badhams film *Saturday Night Fever* (1977). Poseringen känns lätt igen från affischer och omslag till inspelade utgåvor, med mera.

### Sting: "Russians"

Denna studiovideo hade premiär i november 1985, då den europeiska antikärnvapenaktivismen var som starkast, inte minst i England. En del artister uttalade sig om motsättningarna mellan Öst och Väst, kapprustningen, samt hotet om ett tredje världskrig (Knoblauch 2017b: 108). Många gjorde kritiska musikvideor som behandlade sådana ämnen. Sting deltog i demonstrationer och manifestationer (Smolko & Smolko 2021: 163f), men uttryckte sig också i låtar och videor. Låten "Russians" är en dyster ballad och videon är filmad inomhus, helt i svartvitt. Den visuella handlingen utspelar sig i en bunker, vid ett valv, i en sal med ett skrivbord, samt i en sängkammare. Liksom musikens klanger och lyrikens berättelse är miljön mörk och instängd. Emellanåt syns Stings ansikte och ibland sjunger han, men han deltar aldrig i den visuella handlingen och det är inte heller någon scenvideo. I stället sveper ansiktet förbi och i vissa avsnitt är det endast upplyst till hälften, som om bara den ena sidan av historien kan berättas. På ett par ställen cirkulerar hans huvud som en visare runt om en urtavla.

Inledningsvis spelas ett lågt g med ett stråkliknande syntljud, som en dron. Den lågmälda klangen kan föra tankarna till "Forever Young", men låter här mer olycksbådande. Liksom i "Two Tribes" hörs inledningsvis inspelade

---

<sup>8</sup> Men metaforen kan spåras åtminstone tillbaka till 1800-talets början, då den engelskspråkiga lyriken till "Blinka lilla stjärna där" skrevs. Sista frasen i första strofen till "Twinkle, twinkle, little star" lyder "Like a diamond in the sky", att jämföra med den svenska versionens "lik en diamant i skyn".

<sup>9</sup> Filmen är en ombetning av "Thunderball" ("Åskbollen"), från 1965. Sean Connery spelade motvilligt in filmen på grund av ett fullbordat kontrakt och den räknas därför inte in i James Bonds filmiska kanon.

röster från historiska dokument, men i detta fall både på ryska och amerikansk engelska. Likt de geopolitiska spänningarna mellan Öst och Väst är rösterna panorerade i var sin högtalare. På ryska kommenteras Gorbatsjovs reformation av Sovjetunionen. Det nämns också en resa västerut, samt ett konstruktivt samtal, förmodligen tillsammans med Reagan<sup>10</sup>. På engelska hörs minst två röster, men vad de säger är svårt att uppfatta. Det går möjligen att urskilja orden "we're docking", "please follow restrictions", "I'm approaching", "please don't forget", samt "five meters". Detaljerna är oklara, men orden "docking", "restrictions", samt att det metriska måttsystemet används i ett amerikanskt sammanhang, tyder på att det kan finnas ett militärt sammanhang.

Ett tickande väggur pekar som en domedagsklocka på att "tiden är knapp" inför undergången (jämför Smolko & Smolko 2021: 164; Knoblauch 2017b: 109). Det är också en möjlig tolkning att kärnvapenkriget redan har börjat och bunkern är ett skyddsrum, eller att videon består av en tillbakablick. När sången kommer in upphör dronen och ett C-mollmodus etableras. Detta innebär att dronen g inte är grundtonen och därför inte står helt i balans med harmoniken. En kameraåkning genom en port för handlingen in i förrummet till ett valv, där en äldre man reflekterar över gamla bilder av idrottande barn. Han bläddrar igenom ett album och ser en pojke som skulle kunna vara honom själv som barn. Men i stället för datum, signaturer eller beskrivningar av de tillfällen bilderna har tagits, står utdrag ur lyriken.

Lyriken skildrar en växande västerländsk hysteri och rädsla inför barnens framtid. Den nämner flera politiska ledare, varav en redan hade förtappats till historien. Krushchev är främst ihågkommen för sitt ledarskap under Kubakrisen 1962 och när hans hotfulla ton nämns torde det syfta på just detta. Reagans ton beskrivs som beskyddande, men inte fredlig. Sting tar avstånd ifrån dem båda. Namnet Oppenheimer dyker också upp och berättarjaget undrar hur hen ska kunna skydda sin "little boy" från dennes "dödliga leksak".<sup>11</sup> "Little Boy" var också namnet på den första atombomben som användes i krig, då den släpptes över Hiroshima i augusti 1945, vilket ledde till andra världskrigets slut. Då Chrusjtjov också nämns finns kubakrisen antydd i sammanhanget.

Att refrängen slutar med "if the Russians Love their Children Too" ledde till att Sting blev utfrågad om han menade att det ryska folket inte älskar sina barn, vilket skulle innebära att de är omänskliga (Smolko & Smolko 2021: 164). Han hävdade dock att berättelsen utgår ifrån att alla älskar sina barn och

---

<sup>10</sup> De båda hade både enskilda och offentliga samtal fram till decenniets slut och Reagan är känd för uttalandet "Mr Gorbatsjov, tear down this wall!", som yttrades vid ett besök i Västberlin 1987. John F Kennedys kända utrop "Ich bin ein Berliner" från 1963, hade ett liknande budskap.

<sup>11</sup> Robert Oppenheimer var ledare för Manhattanprojektet, som framställde de första atombomberna. Han är känd för sin användning av den hinduistiska deklamationen "Now I am become death, the destroyer of worlds", efter att ha sett den första testdetonationen av en av sina bomber, i juli 1945.

att kritiken är riktad mot det politiska ledarskapet på båda sidor av Järnridån. Frasen "there is no monopoly of common sense on either side of the political fence" (ibid) problematiserar just denna polariserade västerländska retorik kring det fria Västeuropa och USA, kontra det förtryckande Sovjetunionen. Sting pekar på att den andra sidans retorik beskrivs som ett hot, och rädslan för "the rhetorical speeches of the Soviets" orsakar hysteri bland västerlänningar.

Genom sina tunga klanger och monotona puls faller de musikaliska händelseförloppen väl samman med de visuella. I de instrumentala delarna i mitten och slutet av låten citeras huvudtemat ur andra satsen ur Prokofievs *Lieutenant Kijé Suite* (1934), med titeln "Romance" (Smolko & Smolko 2021: 163). Men det låter dystert och ansträngt, snarare än romantiskt, vilket passar bättre ihop med den svartvita bilden, den oroväckande lyriken, samt videons mörka och instängda miljöer. De manliga medverkande är två äldre män, en pojke, en vakt, samt en präst. De kvinnliga medverkande är en sjuksköterska som tar hand om en av de äldre männen, samt en ung flicka som utövar rytmisk gymnastik med band, vilket var en sportgren med högt anseende i Sovjetunionen.<sup>12</sup> Det förekommer alltså två barn, men ingen av dem syns på plats i bunkern, utan bara på bilder och i de medverkandes fantasier. Sting själv närvarar inte heller i denna miljö och har ingen annan koppling till handlingen. Lyriken beskriver större geopolitiska frågor och ger inga förklaringar om miljöerna och rollfigurerna.

Videoen avslutas med att ljudet av tickande klockor återkommer, som en påminnelse om att tiden håller på att rinna ut. Sting syns i närbild och tittar in i kameran, medan snö faller omkring honom. Detta har ingen explicit koppling till lyriken, men i sammanhanget kan det handla om den så kallade "atomvinter" som följer efter ett kärnvapenkrig. Tidigare i videon har snön även syns bakom den lilla pojken. Det skulle möjligen också kunna vara en anspelning på så kallat "surt regn", som beror på miljöförstöring, men sådana frågor fick som nämnts betydligt mindre uppmärksamhet i videorna från denna tid.

Liksom i "Forever Young" finns intertextuella kopplingar till film. I det här fallet bidrar den svartvita bilden till videons dystra, dystopiska karaktär, men den för också tankarna till tidiga filmproduktioner, från början av 1900-talet. George Orwells satir om Sovjetunionen i boken *1984* (1949) filmatiserades i en version som hade premiär samma år som anges i dess titel, alltså året innan denna video kom ut. Filmen spelades in i färg, men en äldre inspelning från 1956 är i svartvitt och innefattar miljöer som till viss del liknar dem som förekommer i videon.

---

<sup>12</sup> Rytmisk gymnastik var också en sportgren där Sovjetunionen hade stor konkurrenskraft internationellt, vid sidan av den mansdominerade ishockeyn, samt den mer närliggande konstakningen, vars deltagare i båda grenarna i regel var något äldre.

## Genesis: "Land of Confusion"

Denna engelska video hade premiär i november, 1986. Narrativet är en konceptbaserad scen- och studiovideo, med flera parallella handlingsförlopp. Genesis framförande av låten är ett återkommande inslag och under handlingsförloppet vinner de framgångar och syns efter hand både med sin publik och på TV. Samma TV-skärm syns i fler sammanhang och visar karikatyrer och andra satiriska bilder. Handlingen uppmärksammar framför allt hur inkompetenta makthavare, varav flera även finns med i "Two Tribes", tappar kontrollen över sina ansvar och förpliktelser. Videon består av en dockteater med karikatyrer av såväl ledare för länder som var inblandade i Kalla kriget, som av bandmedlemmarna själva och många andra artister. Den gjordes av skaparna av det brittiska satirprogrammet *Spitting Image*, som var kända för sina överdrivna och samtidigt träffsäkra porträtt. Resultatet innehåller mängder av snåriga, spretiga och ibland svårtolkade eller obskyra referenser, både till sin historia och till sin samtid.

Låten börjar först 17 sekunder in i videon. Inledningsvis syns en väckarklocka på tiden 16:30, vilket visar sig vara läggdags för Ronald Reagan. Hans fru, Nancy, sitter i samma säng och läser en biografi om Frank Sinatra. Mellan dem ligger en schimpans, som en uppenbar referens till *Bedtime for Bonzo* (1951), en av Reagans tidigaste filmer. Han önskar Nancy god natt, men pussar av misstag i stället Bonzo. Nancy önskar honom detsamma och från och med att låten börjar utspelar sig berättelsen i Reagans innehållsrika och absurda dröm, där politiker som Benito Mussolini, Ruhollah Khomeini, Jimmy Carter, Leonid Brezhnev, Muhammad Gaddafi och Margaret Thatcher figurerar. Vidare förekommer skådespelare såsom Bob Hope och Reagan själv, samt diverse kända artister, exempelvis Mick Jagger, Dolly Parton, Madonna, Prince, Michael Jackson och Bette Middler i en parodi på Live AID.

Inga av dessa artister nämns dock i lyriken. I stället utgörs den av en kritisk kommentar till bland annat makthavare, militär och media, där många detaljer synkroniserats i bild och musik. Ämnestemat "dream" förekommer redan i första frasen i första versen, och tredje frasen nämner marscherande soldater medan kängor syns i bild. Låtens tempo, 116 bpm, är ett stadigt marschtempo. I bryggan, vid formuleringen "there's too many men, too many people, making too many problems" syns stora politikers huvuden, uppväxta som svampar ur jorden. Refrängen inleds med den medryckande frasen "This is the world we live in", följt av "Oh-oh-oh", vilket sjungs av övriga bandmedlemmar och bjuder in publiken till deltagande. I andra raden av sista refrängen synkroniseras orden "the hands we're given" med bilden av stora händer som öppnar sig och visar sig innehålla små händer, i en givande gest.

Genesis bakgrund som progressivt rockband hörs till viss del, men på det hela taget är detta en dansant hitlåt med drivande riff och sångvänlig refräng. Inte oväntat sker några tonala utsvävningar i sticket, men ett mindre väntat inslag förekommer redan innan refrängen. I bryggan, den enda delen där

låttiteln förekommer, sammanfaller lyrikens huvudproblematik med de rytmiska och formmässiga händelseförloppen. En taktmässig ”förvirring” uppstår då de förväntade fyrtakterna flyter i och ur fas med varandra, vilket beror på en varierad fraslängd med vissa upptakter. Det förekommer fem fraser i 4/4 och två i 6/4, vilket ger summan 32 takter, alltså åtta takter i 4/4. Under första bryggan syns stundtals den sovande Reagan i världen utanför drömmen. Han är både förvirrad och orolig då han vrider sig om i sin säng, som alltmer fylls av vatten. Om han drunknar i svett, badar i alkohol, kissar på sig, eller har en våt dröm, är öppet för tolkningar.

När Reagan förklarar sig till Stålmannen nämns både superhjälten och makthavarna, ”the men of steel”<sup>13</sup>. Han springer, men faller omkull av en dinosaurie. När han ramlar baklänges hamnar han i en bekväm fätölj, framför samma TV-skärm som bandet syns i. Skärmen visar bland annat den tidigare presidenten Richard Nixon, samt Spock från *Star Trek*, som frustrerat försöker lösa en Rubiks kub. Kapten Kirk från samma TV-serie nämndes i Nenas ”99 luftballoons”. Vid ordet ”control” visas bilder av fjärrkontroller, alltså på skärmen till samma TV som de skulle kunna styra.

När sticket kommer somnar Reagan i sin fätölj och drömmer en dröm inom drömmen. Lyriken är nu nostalgisk och beskriver ett kärleksförhållande från långt tillbaka i tiden. Den visuella handlingen förflyttas till en utomhusmiljö som ser ut att vara en djungel. Reagan figurerar även här, tillsammans med Nancy, Bonzo samt ett par dinosaurier, eller fantasidjur. Ett av dem skrattar elakt vid textraden ”the sound of your laughter”, men i lyriken finns inget elakt i skrattet, där finns till synes bara kärlek. Spitting Image kanske förlöjligar den romantiska klichén. Bonzo lurar Reagan och i bakgrunden syns Sylvester Stallones traumatiserade Vietnamveteran Rambo, vars andra film hade premiär året innan, 1985.

Videons sista miljö är en musikstudio, där Collins befinner sig tillsammans med flera popstjärnor från ovan nämnda Live AID-parodi. Ålderskillnaden mellan bandmedlemmarna och deras yngsta fans var generationsöverskridande, vilket här bekänns i strofen ”I won’t be coming home tonight / my generation will put it right. / We’re not just making promises / that we know we’ll never keep.” Sist, innan han vaknar, syns Reagan utklädd till cowboy då han bankar på en stor metallport, men släpps inte in. Liksom ”Two Tribes” och ”Russians” slutar ”Land of Confusion” i världens undergång, i form av ett kärnvapenkrig. Reagan vaknar i sin vattenfyllda säng och vill ha hjälp av en sköterska, men råkar trycka på knappen ”nuke” i stället för ”nurse”. En kärnvapenexplosion syns och videon slutar med att han gör en rolig min mot tittarna.

---

<sup>13</sup> Stålmannen heter visserligen inte ”The Steel Man” på engelska, men bilden av denna superhjälte som stark och tålig likt stål förekommer på många ställen i den omfattande seriehistorien. Ett sentida exempel på detta är titeln ”Man of Steel”, på långfilmen som hade premiär 2013.

## Scorpions: "Wind of Change"

Denna video hade premiär först i januari 1991 och lyriken kommenterar bland annat de positiva förändringar som skedde under Gorbatsjovs tid som president. Den kom till under Kalla krigets absoluta slutskede och släpptes bara tre månader efter Tysklands återförening, alltså mindre än ett år före Sovjetunionens fall. Euromissiles-krisen hade passerat och hoppet om en framtid med en öppnare världspolitik ökade, vilket inte var minst viktigt för västeuropeiska länder, där innevånarna sett kärnvapenhotet växa fram på båda sidor om sig.

De visuella narrativen bygger på tre berättelser, i form av en livevideo med visuell handling, samt konceptbilder. Miljöerna är mestadels stora, öppna, och belägna utomhus. I den första miljön är det dock oklart om konserten äger rum utomhus eller om lokalen är mycket stor. Bilderna i denna miljö är helt i svartvitt, men de är ändå glädjefyllda och stämningsfulla. De visar framför allt på bandets gemenskap med publiken, exempelvis då alla sjunger refrängen tillsammans, eller när publiken håller upp tändare och tomtebloss för att förstärka den känslofulla stämningen.

Den andra miljön visas i färg, när bandet promenerar längs floden i Moskva till en känd park<sup>14</sup>. Lyriken beskriver hur framtiden känns i luften när de dras till ett magiskt ögonblick under en stormig natt och morgondagens barn drömmer sig bort i förändringens vindar. Det förekommer också färgbilder ifrån arenakonserten vid Moscow Peace Music Festival, från 1989, där Scorpions hade medverkat två år innan videon släpptes (Smolko & Smolko 2021: 290). Vidare finns bilder av en enorm publik vid OS, samt en samling politiker vid ett FN-möte.

Den tredje miljön är inte avgränsad till någon specifik plats och innefattar inte artisterna. I stället är den konceptuellt sammansatt i form av dokumentära bilder från krigssituationer, miljöförstöring och andra trauman, men också från historiska händelser som lett mot fred och gemenskap. Bland bilderna syns Potsdamer Platz i samband med Berlinmurens uppbyggnad, samt dess rivning. Det visas också hur föräldrar, barn, kärlekspar med flera återförenas, medan striderna fortsätter på fälten. Dessutom förekommer bilder från Exxon Valdez grundstötning 1989, då cirka 40 000 kubikmeter råolja släpptes ut. Trots flera års saneringsarbete kunde bara några få procent fångas in. Bilderna av oljetäckta fåglar, sälar och andra djur är svåra att glömma, men i lyriken finns inga referenser till denna händelse, eller till miljöfrågor över huvud taget. Idag investerar ExxonMobil Corporation i utveckling av nya kärnvapen (Mattson 2020: 156).

Det huvudsakliga framförandet återges alltså i svartvitt, medan scenerna från Moskva och de dokumentära bilderna är i färg. Kronologiskt sett skulle det kunna ha varit tvärtom, med livebildernas "nu" i färg och de dokumentära

---

<sup>14</sup> Floden refereras till som "The Moskva" och parken heter "Gorky Park", vilket också var namnet på ett sovjetiskt hårdrocksband som var aktiva vid samma tid.



bildernas ”då” i svartvitt. Men detta ”då” kan vara både främmande och skrämmande, och dess färger, i kontrast till ”nuet” gör dem ännu mer intensiva. Att livebilderna är i svartvitt indikerar inte nödvändigtvis att händelserna tillhör det förflutna. Detta var och är ett vanligt stilgrepp i såväl videor som på skivomslag, på affischer och i bilder i samband med intervjuer. I videon är dessa bilder stillsamma, med inslag av specifika ljuskällor såsom tändare, tomtebluss och strålkastare.

Lyriken uttrycker det hoppfulla nuet och önskan om en bättre framtid, exempelvis i ”The world is closing in”, ”The future’s in the air”, ”a stormwind that will ring”, samt ”the children of tomorrow”. Den sistnämnda frasen sammanfaller med bilder av publiken, som visar sig till stor del bestå av yngre fans. Liksom för Genesis var ålderskillnaden mellan bandmedlemmarna och de yngre i publiken flera gånger generationsöverskridande och morgondagens barn är kanske de allra viktigaste att nå fram till med budskapet om fred och försoning. Även tidpunkter för förändring nämns, såsom ”an August summer’s night”, ”the magic of the moment”, samt ”a glory night”. Lyriken sträcker också ut en hand inför en återförening, i frasen ”Did you ever think we could be so close, like brothers?” och en önskan om att lämna det förflutna bakom sig uttrycks bland annat i formuleringen ”Distant memories are buried in the past, forever”.

Med sina tvära kast mellan svartvitt och färg, krig och fred, nutid och dåtid, hålls videon främst ihop av sina musikaliska element. Den inleds med en lågmäld men svällande dynamik, som växlar mellan stråk- och körliknande klanger på synt över några enkla, statiska ackord. Soundet påminner om introduktionen till ”Forever Young”. En till stora delar ren elgitarrklang spelar arpeggion, fritt och lugnt. Låten innefattar också det ovanliga stildraget vissling, vilket kommer in tidigt i introt och återkommer på flera ställen. Visslingen kan representera ”tidens vindar” och om det räknas som ett blåsinstrument hör det dessutom ihop med det anglofona begreppet ”wind instrument”. I vardagliga sammanhang kan vissling också användas för att flirta, spela oskyldig, eller dra till sig uppmärksamhet mer allmänt. Här är den dock stillsam och stämningen är avslappnad, öppen och fri. Visslingen sammanfaller med bilder av ovan nämnda ljuskällor och det förekommer en dialog, eller *call-and-response*, med elgitarrrens licks.

När sången kommer in och första versen börjar låter rösten trött, hes och sliten. Men lyriken är hoppfull då framtiden känns i luften och finns överallt. Berättaren är inte ung, men inte heller svag, utan snarare känslomässigt engagerad. Låtens arrangemang är karakteristiskt för en ”power ballad” och har en både sentimental och intensiv refräng, där det lugna tempot behålls, men dynamiken ökar kraftigt. Trummorna kommer in taktfast med hårt anslag, och gitarren övergår från arpeggion med ren klang till öppna kvinter med distorsion. Rösten låter inte längre hes, utan ren och stark.

Efter andra refrängen kommer ett stick, där hoppets röst blir allt starkare i fraserna ”The wind of change blows straight into the face of time / like a

stormwind that will ring the freedom bell for peace of mind. / Let your balalaika sing what my guitar wants to say". Den ryska, traditionella, "sjungande" balalajkan i kombination med den västerländska, moderna, "talande" elgitarren, symboliserar en önskan om fred mellan Öst och Väst. Båda instrumenten förekommer i bild, men vid olika tillfällen. Balalajkan bärs av bandets frontfigur när de promenerar nedför Moskvas gator, medan elgitarren syns i flera avsnitt, med sina många roller på scenen. Efter sticket följer ett lugnt och stämningsfullt gitarrsolo, i kontrast mot somliga samtida hårdrocksgitarristers uppvisningar av snabbhet och spelteknisk förmåga.

Medan den optimistiska lyriken öppnar för en möjlig bättre framtid slutar den mörkare, visuella handlingen, med en varning. Jorden visas från yttre rymden och en astronauts röst upplyser om att vi bor på en underbar planet, som vi måste lära oss att ta hand om. Detta kan relateras till miljöfrågor, men på jordytan syns främst stora ljusblixtar, som enorma kärnvapenexplosioner. Inget av detta kan relateras till specifika formuleringar i lyriken och inslaget fungerar i stället som en epilög, som ger ett alternativt perspektiv, vilket endast förmedlas i videon. Sist rör sig kamerabilden baklänges genom ett nyckelhål i en enorm port, gjord av metall. En nyckel sätts i och vrids om, så att porten blir låst. I en vinkel inifrån syns till sist ett öga som betraktar den döende jorden genom nyckelhålet.

## Jämförelser

Av de fem låtar som analyserats är tre ballader och två mer rytmiskt drivande och dansanta. Lyriken kan tillhöra flera genrer samtidigt och i dessa fall är totalt två dystopiska, två sentimentala och tre satiriska. Samtliga adresserar kärnvapenhotet, en del har humor och andra är mer allvarliga, men bara tre beskriver en möjlig framtid med fred på jorden. Alla utgår ifrån ett förstapersonsnarrativ och alla skrevs och framfördes av män.

När "Two Tribes" släpptes var Margaret Thatcher premiärminister i England. Antagonisterna är dock ledarna för USA och Sovjetunionen, och Thatcher finns varken med i lyriken eller i bilderna. Övriga medverkande är i stället andra stora politiska ledare, samt inflytelserika röster från media. Videon är iscensatt i en och samma miljö. Våldet är tramsigt, men innefattar fullt spel som eskalerar konflikten. Det är upp till tittaren att avgöra om det är en boxningsring eller en cirkusscen, om de utför "professional wrestling", eller traditionell slapstick och så vidare.

Trots den kritiska tonen i många musikvideor under Euromissiles-krisen fanns i vissa fall en strimma av hopp inför en bättre framtid. "Forever Young" utspelar sig på en trygg plats, med uppvaknande människor som till slut stiger upp i himlen. Detta kan tolkas som att de avlider, men trots lyrikens uttryckta rädslor för kärnvapenhotet finns ingen konkret konflikt och inget specifikt trauma eller dylikt, som driver videons handling i riktning mot undergång och död. Händelseförloppet i "Forever Young" kan också vara en ceremoni, eller

en ritual. Denna leds av sångaren, med övriga bandmedlemmar som präster, eller munkar, samt en församling som söker andlig befrielse. Lyriken skulle kunna vara en predikan, eller en bön. Om personerna i videon dör är det en himmel de anländer till, alternativt ett fritt Europa, eller ett metaforiskt, evigt liv.

Stings "Russians" och dess instängda, dystopiska miljöer visar få bilder av ett liv utanför bunkern, men lyriken öppnar för bredare referensramar. Liksom "Two Tribes" kan "Russians" beskrivas som en form av satir, om än mindre humoristisk. Stings video är också mörkare och den gåtfulla handlingen berättas inte med samma höga tempo. Frankie Goes to Hollywoods video är färgsprakande, medan Stings är i svartvitt. Att Prokofjevs romantiska tema används kan vara ett uttryck för historieintresse hos Sting, samtidigt som det kan indikera en respekt för de ryska kulturtraditionerna och därigenom sympati med det ryska folket som etnisk snarare än politisk grupp.

Om "Two Tribes" var satirisk på ett humoristiskt sätt, och "Russians" på ett mörkare och mer allvarligt, är "Land of Confusion" en dråplig och bitvis provocerande berättelse. Det är den enda videon som innefattar dockor, men karikatyrer med masker finns även i "Two Tribes". Med sin intensiva, mångfacetterade och bitvis fragmentariska handling är "Land of Confusion" full av både komiska inslag och träffsäker kulturkritik.

Men det fanns också en gemenskapsaspekt och en solidaritet som sträckte sig över Järnridåns geopolitiska gränsdragningar. Lyriken i "Wind of Change" talar till publiken på "andra sidan" med en önskan om att balalajkan ska "sjunga" vad gitarren vill "säga". Hårdrockens storhetstid som provocerande genre hade avtagit och bandet framstår som snälla, trevliga och ganska gamla. Det enda kritiska som syns är att lead-gitarristen, Rudolf Schenker bär en T-shirt med en dödskalle som har en bandana med USA:s flagga som motiv. Detta land nämns inte i lyriken och berättelsen utspelar sig i stället i Moskva, utan att sätta Öst mot Väst genom satiriska bilder av någon av stormakternas ledare.

Som en röd tråd genom dessa exempel finns referenser till tid och förändring. Det syns klockor och pendlar som artikulerar stressen då tiden är knapp, samt bilder och ljud från specifika platser och händelser som märkts av tidens tand. Det förekommer också ljudande dokument såsom varnande flyglarm och propagerande nyhetssändningar samt andra referenser till politiska trauman i dåtiden. Tidens egna tvärsnitt mellan det förflutna, samtiden och framtiden skildras med hjälp av såväl konsertbilder och satirisk dockteater som iscensättningar av diverse händelseförlopp med historisk eller samtida relevans. Från den primala stridsscenen i Frankie Goes to Hollywoods "Two Tribes", via Alphavilles uppvaknande till evigt liv i "Forever Young", dystopi och rädslor för krig och terror i Stings "Russians", samt spretiga samtidsreferenser i Genesis "Land of Confusion", till Scorpions önskan om en bättre framtid i "Wind of Change", har denna del av artikeln

förhoppningsvis gett ett intryck av de många olika sätt Kalla kriget kunde bemötas i musikvideor på 1980-talet. Sista delen av artikeln resonerar kring hur vår tids stora krigstrauma har relaterats till dessa exempel och frågor.

## Kopplingar till kriget i Ukraina

Många politiska frågor som var aktuella under Kalla kriget är det fortfarande, såsom skiftande militära allianser, kapprustningen, samt hotet om ett kärnvapenkrig. Äldre konflikter har återvänt, eller hittat nya former. I februari 2022 inleddes Rysslands invasion av Ukraina, vilket tre av exemplen, ”Russians”, ”Land of Confusion” och ”Wind of Change”, har relaterats till av artisterna själva. Även övriga två, ”Two Tribes” och ”Forever Young”, har kopplats till detta, men av andra än artisterna själva.

Sting har gjort en ny version av sin video, där han fortfarande använder originalinspelningen av låten, men har lagt till nytt bildmaterial. I stället för kryptiska röster på ryska och engelska inleds den av uttalanden ur presskonferenser av Putin och Biden. Båda syns i färgbild, i kontrast mot videons i övrigt svartvita bild. Putin sitter ensam då han med en diktators pondus berättar för nationen om den militära operationen i Ukraina. Biden däremot, är omgiven av parlamentsledamöter, inför en publik av röstare, då han hänvisar till Natos territorium och den samlade militära styrka som försvarar det. Trots den allvarliga tonen framstår han som ”den demokratiska ledaren”. Därefter varvas scener från originalvideon med dokumentära bilder. Det visas militärfordon, flyktingläger, fältsjukhus, barn i svår nöd, städer i ruiner, protester och strider med mera, hämtat ur nyhetssändningar.

Låten är inte omgjord i videon, men Sting har också gjort en ny, enkel, akustisk studiovideo med en cellist som spelar Prokofievs romantiska tema. Videon inleds med en kommentar om hur låten efter så många år blivit aktuell igen, vilket följs av ett avskalat, sentimentalt framförande. Arrangemanget är i övrigt detsamma och temat förekommer således i mitten, samt i slutet av låten. I denna version avslutas sista refrängen med ”What may save us, you and me / is that the Russians love their children too.”, där det tvivlande ordet ”if” i originalinspelningen ersatts av det bejakande ”that”.

Genesis har inte ändrat något, vare sig i sin låt eller i videon i övrigt, men har vid konserter kommenterat och förknippat den med nya sammanhang. Lyriken skrevs av gitarristen, Mike Rutherford, och refererade till Thatcher, Reagan och Gorbatjov, varav alla också visas i videon. När Covid-19 bröt ut tillägnades den pandemins offer och med kriget i Ukraina har den fått ytterligare nya innebörder. Vid Genesis spelning i London 26/4–2022 anklagade Collins Putin för att vilja starta ”a third world war, made in Ukraine” och låten presenterades med den alternativa titeln ”Land of Putin”.<sup>15</sup> Men trots att bilden av samtiden är mörk är låtens syfte ”to put a smile back on everyone’s face”.

---

<sup>15</sup> I bilagan finns en länk till Genesis framförande av låten i London, i mars 2022.

Även Scorpions har på scen relaterat sin låt till konflikten, dock med en ny version av lyriken. Första versen inleds nu med "Listen to my heart, it says Ukraina", samt "A dark and lonely night, our dreams will never die", båda följda av "waiting for the wind to change". Här kopplas textjagets hjärtas vilja till drömmar som inte kan dö, trots mörka och ensamma nätter. I sticket kommer fraserna "Let the voice of freedom sing / what my guitar wants to say", där balalaikan som symbol för Ryssland i originalversionens "Let your balalaika sing" nu ersatts av "frihetens röst".<sup>16</sup> I refrängen har de sista orden ändrats från "dream away in the wind of change" till "share their dreams with you and me".

## Slutord

Ballader och danslåtar, humor och allvar, sentimentalitet och dystopi, samt krigshot och hopp om fred, gav olika perspektiv på Kalla krigets slutskede. Dåtiden, nutiden och framtiden överlappar varandra, då historiska dokument kan beskriva samtida händelser, bilder från konserter tillhör det förflutna, och farorna inför en oviss framtid redan är verkliga. Men för att bättre förstå vår samtid är det inte bara viktigt att se till vad som sägs och görs idag, utan också vad som inte sägs, eller vad som inte sas. AIDS-krisen var ett av 1980-talets stora trauman, men adresserades inte i musikvideor på MTV förrän runt decennieskiftet 1990 och blev inte heller ett vanligt förekommande ämne.<sup>17</sup> Miljöfrågor fanns endast antydda och bara i två av de fem exemplen, i form av ett par rader ur lyriken till "Two Tribes" och några enstaka bilder i "Wind of Change". I båda fallen adresserades endast oljeindustrin och inga specifika argument förekom. Samtidigt pågick giftiga utsläpp som drabbade ozonskiktet, förorenade haven och påskyndade den globala uppvärmningen, vilket har konsekvenser för klimatet idag.

Att de tre mest kritiska videorna är engelska och de två mer hoppfulla är tyska är tankeväckande. Av de tolv exempel som nämns före analyserna har också de engelska videorna av Kate Bush, Depeche Mode och Ultravox en mörkare ton än de tyska, åtminstone de av Nicole och Nena, medan Udo Lindenberg passar in någonstans där emellan. Kampen i "Two Tribes" kan jämföras med tidigare händelser, såsom Kubakrisen 1962, men också med nutida spänningar mellan Öst och Väst. Videon släpptes i slutet av Euro-missileskrisen och idag skulle Reagan och Tjernenko kunna ersättas av Biden och Putin i videons metaforiska sandlåda. Frankie Goes to Hollywood har inte själva gjort denna koppling, men låten förekommer i South Park-avsnittet "Back to the Cold War" från 2022, där Putin barbröstad dansar till låten inne på sitt kontor.

---

<sup>16</sup> I bilagan finns en länk till Scorpions framförande av låten i New York, i maj 2022.

<sup>17</sup> I de fem exemplen förekommer inga referenser till HIV, fast urvalet är inte heller baserat på sådan ämnestematik. Paralleller mellan HIV och Covid 19 vore inte omöjliga att dra, men AIDS-krisen behandlas i en annan del av projektet, tillsammans med bland annat sexuella identiteter och moralpanik.

Alphavilles "Forever Young" är inte lika tydlig när det gäller likheter med specifika personer eller händelseförlopp, vare sig i sin tid eller i vår. Men då lyriken flera gånger hänvisar till kärnvapenhotet adresseras ett hot som finns än idag. Sångaren Marian Gold framför fortfarande låten vid konserter, men utan att själv göra kopplingar till Ukraina. Det har dock det amerikanska bandet Imagine Dragons gjort vid flera konserter, inklusive i det traumatiserade Berlin, vars kulturella motsättningar under Kalla kriget berörde både Öst och Väst, och såväl kommunism som kapitalism (Schofield 2014: 278).

Referenser till tid och förändring är återkommande i många videor från 1980-talet, men domedagsklockan i "Russians" träder fram starkast bland de fem exemplen. Videons miljö är dystopisk, men också mystisk. Inga kärnvapen visas, fast lyriken nämner dem tydligt och det är en möjlig tolkning att videon helt utspelar sig i ett skyddsrum. Den uppdaterade versionen riktar blicken mot Ukraina, genom att visa inslag ur nyheter och dokumentärer. När "Land of Confusion" släpptes var kärnvapenkrig ett verkligt hot, som i videon skildrades med hänvisning till inkompetens och ansvarslöshet bland stormakternas politiker. Videon innehåller dock så många samtidsreferenser att det är svårt att avgöra vad den handlar om, men bandet har som nämnt själva har gjort kopplingar till idag. Låten har då relaterats till både Covid-19 och kriget i Ukraina.

Den mest hoppfulla, närapå manifestartade lyriken, är till "Wind of Change". Videon kom cirka 5 år efter vågen i mitten av 1980-talet, under Euromissiles-krisen, och visar en förnyad, mer hoppfull inställning till Kalla krigets ständigt föränderliga politiska förhållanden. Men trots lyrikens generationsöverskridande, fredliga budskap, innefattar videon historiska bilder av politiska rädslor, konflikter och trauman. Videon avslutas med en visuell varning om konsekvenserna av ett kärnvapenkrig, tillsammans med en verbal uppmaning om att ta bättre hand om den planet vi har. Jorden har lyckligtvis inte ännu gått under, så kanske är det denna lyckliga framtid vi lever i idag?

Knappast. Geopolitiska spänningar kan förändras över tid, men ändå förbli allvarliga, eller rentav förvärras. De kan också avta, eller till och med upphöra, för att senare återkomma i nya former. Under Kalla kriget var Sovjetunionen härskare bakom järnridån, vilket började förändras vid Berlinmurens fall. Därefter har dock nya murar byggts, exempelvis på Västbanken och mellan USA och Mexiko. Det finns även äldre murar som står kvar, såsom den mellan Nord- och Sydkorea. På grund av kriget i Ukraina har spänningarna mellan Öst och Väst ökat drastiskt och kärnvapenkrig är återigen ett verkligt hot. Frågan är om vi någonsin lämnade Kalla kriget.

## Referenser

- Abbott, Porter H. (2022), *The Cambridge Introduction to Narrative*. 3<sup>rd</sup> Ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burns, Lori A. & Hawkins, Stan (red) (2019), *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*. New York: Bloomsbury.
- Conze, Eckart, Klimke Martin & Varon, Jeremy (2017), *Nuclear threats, nuclear fear, and the Cold War of the 1980s*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goodwin, Andrew (1992), *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minnesota: Minnesota University Press.
- Knoblach, William M. (2013), "MTV and Transatlantic Cold War Music Videos.", *Temp: Tidskrift for historie*, 3.6: 102-114
- (2017a), *Nuclear Freeze in a Cold War: The Reagan Administration, Cultural Activism, and the End of the Arms Race*. Massachusetts: Massachusetts University Press.
- (2017b), "'Will you sing about the missiles?' British Antinuclear Protest Music of the 1980s." I Conze, Klimke & Varon (red), *Nuclear threats, nuclear fear, and the Cold War of the 1980s*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 101-115.
- Lashua, Brett, Spracklen, Karl & Wagg, Stephen (2014), *Sounds and the City: Popular Music, Place and Globalization*. Palgrave: Macmillan UK.
- Mattson, Kevin (2020), *We're Not Here to Entertain: Punk Rock, Ronald Reagan, and the Real Culture War of 1980s America*. Oxford: Oxford University Press.
- Osborn, Brad (2021), *Interpreting Music Video: Popular Music in the Post-MTV Era*. New York: Routledge.
- Schofield, John (2014) "Characterizing the Cold War: Music and Memories of Berlin 1960-1989" i Lashua, Spracklen & Wagg, *Sounds and the City: Popular Music, Place and Globalization*. Palgrave: Macmillan, s. 273-284
- Smolko, Tim & Joanna (2021), *Atomic Tunes: The Cold War in American and British Popular Music*. Indiana: Indiana University Press.

## Musikvideor och liveklipp

- Alphaville: "Forever Young" (1984)  
<https://www.youtube.com/watch?v=t1TcDHrkQYg>
- Frankie Goes To Hollywood: "Two Tribes" (1984)  
<https://www.youtube.com/watch?v=9q0JP3tcoHQ>
- Genesis: "Land of Confusion" (1986)  
<https://www.youtube.com/watch?v=QHmH1xQ2Pf4>
- "Land of Confusion" (konsert i London, 2022)  
<https://www.youtube.com/watch?v=3NAPVfCziQc&t=150s>
- Scorpions: "Wind of Change" (1991)  
<https://www.youtube.com/watch?v=n4RjJKxSamQ>
- "Wind of Change" (konsert i Kraków, 2022)  
[https://www.youtube.com/watch?v=jrzPal\\_K4-c](https://www.youtube.com/watch?v=jrzPal_K4-c)

Sting: "Russians" (1985) <https://www.youtube.com/watch?v=wHylQRVN2Qs>  
– "Russians" (ny version av video, 2022)  
<https://www.youtube.com/watch?v=nA7knkPkKuM>  
– "Russians" (ny inspelning av låt, ackustiskt arrangemang, 2022)  
<https://www.youtube.com/watch?v=6w3037nq23o>



## Bilaga

### Videornas innehåll

Nedan följer några klassificeringar som förklarats under rubriken *Analytiska begrepp*.

#### ***Stil, sound och genre***

- Instrumentation
- Huvudsakliga harmonier
- Taktart och tempo
- Längd och form

#### ***Narrativ med musiker och framföranden i centrum***

- Livevideo
- Scenvideo
- Studiovideo

#### ***Narrativ med miljöer och händelser i centrum***

- Visuell handling
- Konzeptvideo
- Asynkronitet

#### ***Lyrik och sång***

- Ämnen och metaforer
- Röstklang och sångroll

## 1. Frankie Goes To Hollywood: "Two Tribes" (juni 1984)

### ***Stil, sound och genre: dansant syntpop***

- Instrumentation: elektroniska instrument
- Huvudsakliga harmonier: Dm modifierat med E7, samt färgningen G7sus2.
- Taktart och tempo: 4/4, 131 bpm
- Längd och form: 04:09 (inklusive 3 sek tystnad i början och 17 sek stillbild i slutet). Relativt genomarbetat intro, följt av en vers/refrängform med stick efter andra versen. Sången börjar med en refräng.

### ***Narrativ***

- Studiovideo: endast sångaren syns och sjunger in i en kamera.
- Visuell handling: kampsport mellan ledare för kärnvapenmakter.

### ***Lyrisk och sång***

- Ämnen och metaforer: kärnvapenkrig, oljeindustrin, massmedia, kamp, stamkulturer, sex.
- Röst, sångroll: Ren, stark mansstämma i mellanregister. Tydligt artikulerad lyrik. Regelbunden och rytmiskt drivande refräng, men friare vokal frasering i verserna.

### **Tidslinje**

00:04 Fade in till stor högtalare som spelar siren.

00:06 Talade instruktioner, med delay, om hur flyglarmet låter.

00:11 Siren, sentimentalt pianospel medan utzoomning börjar.

00:18 Publiken på läktaren riktar sin uppmärksamhet mot sirenen. En av dem håller en kamera riktad mot arenan.

00:21 Just innanför sandsäckarna står en kraftig man med ryggen mot tittarna. Detta är den ene tränaren, i samtal med sin kämpe. Denne bär ett linne, har en handduk kring nacken, samt har på sig röda byxor. Han rör sina armar som för att visa illustrera olika positioner i den kommande kampen.

00:22 Sirenen ligger kvar och cymbalslag kommer in tillsammans med dramatiska stråkar.

00:30 Cymbalerna tystnar och flöjter följer en fallande skalrörelse i ritardando.

00:32 Utzoomning upphör och nu syns läktarna runtom hela ringen, där den andra kämpen befinner sig närmast tittarna. Tränaren använder inte lika mycket kroppsspråk, men har samma typ av kläder. Publiken vänder sig bort från sirenen och riktar fokus mot ringen.

00:33 Musiken byter karaktär och blir mer drivande då låtens huvudriff hörs. Dynamiken hålls ut i några takter med syntetiska ljud av handklapp samt ett gitarriff.

00:35 Återkommande talade instruktioner, nu utan delay, om att familjen tillsammans måste söka sig till säkerhet.

00:36 Bilder av publiken som börjar slå vad med varandra.

00:40 Hela "bandet" kommer in med en kraftig cymbal-markering och framför allt basen driver låten framåt. Tränaren syns först i halvbild, sedan går han åt sidan där en inzoomning fångar hur Tjernenko reser sig upp. Ovanpå sin kavaj har han en vinterrock av vad som troligtvis är björnskinn.

00:41 Under inzoomningen ses för ett ögonblick hur en publikdeltagare tar ett fotografi av Tjernenko. Inzoomningen slutar med en närbild av Tjernenkos ansikte. Han ser mäktig och självsäker ut.

00:42 TV-kameran syntes redan i inledningen, men sångaren Holly Johnson syns först nu. Hans röst kommer in ett ögonblick tidigare, med ad lib-fraser. Han syns från sidan, med blicken in i TV-kameran, men vänder sig om mot arenan.

00:44 Vid ett cymbalslag reser sig även Reagan, och tar av sig den trenchcoat han haft på sig över kostymen.

00:50 Vänd mot arenan utropar Johnson "Let's go" och bekräftar därmed att kampen har börjat. Reagan och Tjernenko går runt i ringen och provocerar varandra.

00:54 Låten börjar med en refräng, som introduceras av ett kraftigt cymbalslag. Johnson är vänd mot kameran igen och sjunger mot den. Provokationerna i ringen fortsätter.

00:59 Tjernenko utdelar första slaget, med knuten näve. Han får ett visst övertag och slår på samma sätt igen. Johnson fortsätter att kommentera matchen in i kameran.

01:07 Medan Tjernenko poserar för publiken får Reagan nya krafter och smyger sig på honom bakifrån. Synkoperat på fjärde taktslaget, tillsammans med ett cymbalslag, sparkar han sin motståndare i rumpan som i en slapstick-komedi. Sanden yr upp omkring honom.

01:10 Tjernenko förlorar övertaget och håller sig om baken i svår smärta. Publiken tar bilder.

01:18 Johnson syns ur TV-kamerans perspektiv. Tjernenko återfår sitt övertag genom att smyga sig på Reagan bakifrån. Men i stället för en spark i rumpan tar han skamgrepp, alltså ett hårt, klämmande tag om sin motståndares testiklar. Spelet börjar bli riktigt fullt.

01:22 Johnson syns ur TV-kamerans perspektiv igen, men vänder snart blicken mot arenan. Bildkvaliteten är instabil och det flimrar förbi störningar i den analoga signalen. Färgerna är rena och överdrivet starka, likt de pastellfärger som var populära under 1980-talet. Tjernenko har fortfarande skamgrepp på Reagan och drar förnedrande runt honom i ringen.

01:34 Reagan återfår övertaget genom att stampa på Tjernenkos fot, vilket synkroniseras med ett starkt virvelslag.

01:38 Spelet blir ännu fulare då Reagan tar tag om Tjernenkos nacke och mun, och biter honom i örat.

01:48 Tjernenko tar sig loss och slår Reagan i magen och i bakhuvudet. Publiken blir alltmer engagerade.

01:50 Matchen börjar påminna om så kallad "professional American wrestling".

01:53 Tjernenko, som fortfarande har övertag, tar ett nackgrepp på Reagan och utdelar fortsatta slag i ansiktet. Fler publikbilder.

02:03 TV-kameran syns igen. Inzoomning på den stilige, mustaschprydda kameramannen, som vrider kameran förbi tittarna.

02:05 Drabbad av högmod står Tjernenko vänd mot publiken och tar emot deras applåder. Reagan återfår övertaget genom att anfalla honom bakifrån, och tvingar sedan ner honom på det sandtäckta golvet.

02:15 Publiken blir alltmer entusiastisk när den liggande Tjernenko försöker resa sig och Reagan sparkar ner honom igen.

02:19 Tjernenko sparkar upp sand i ögonen på Reagan, återigen synkoperat med ett cymbalslag. Musiken byter riktning igen. Under tre takter hörs ett fallande glissando tillsammans med en bultande bastrumma.

02:25 En enkel, triumferande, lite retlig melodi på slagverk vandrar skalmässigt upp och ner.

02:28 Bilden blir helt röd för ett ögonblick, då Tjernenko försöker att peta ut Reagans ögon och sedan slår honom med knytnäve i ansiktet. Bildperspektiven växlar mellan de två kombattanternas synvinklar, så kallad subjektiv kamera.

02:32 Efter två vändor oktaveras melodin. Publiken hejar på och klappar i takt med musiken.

02:38 Johnson tar en smygsup ur en fickplunta och sjunger sedan nästa vers. Allt fler kameror syns i publiken och vissa beskådare hytter med nävarna som i en kampgest, synkroniserat i 4/4.

02:43 Reagan har övertaget igen och drar nu upp Tjernenkos näsborrar i en absurd, barnslig attack.

02:47 Fler bilder av publiken visar återigen Johnson, både i neutrala helbilder och närbilder ur TV-kamerans perspektiv. Signalen är fortfarande instabil och färgerna överdrivet starka, med analoga störningar.

02:52 Fyra hårda markeringar med cymbaler synkroniseras med att Tjernenko får ett slag i ansiktet och ett knä i skrevet, följt av att han själv skallar Reagan och sedan knär honom i ansiktet. Reagan faller hjälplös baklänges mot sandsäckarna som omringar arenan, men får hjälp att resa sig upp av publiken.

02:57 Johnson står på läktaren och syns ur grodperspektiv, vilket får honom att se mäktig ut.

02:59 Tjernenko sparkar omkull Reagan, som återigen faller mot sandsäckarna, den här gången med huvudet före.

03:02 Tjernenko står bakom Reagan och tar tag i hans hår. Han tvingar Reagan upp genom att våldsamt dra i håret.

03:09 Öppna kvintackord i legato på distad elgitar och kraftiga virvelslag på andra och fjärde taktslaget synkroniserar och driver händelseförloppet framåt.

- 03:12 Kampen fortsätter på arenan och sprider sig upp på läktarna.  
03:17 Närbild på Johnson i några sekunder medan han sjunger ett utdraget ”yeah”.  
03:24 Instrumentationen skalas ner till endast slagverk.  
03:26 De två kombattanterna håller fast varandra i fingerlås. De tar sedan stryppgrepp på varandra. Publiken blir alltmer aggressiv. Basriffet kommer in igen.  
03:29 Holly syns ur nyhetskamerans perspektiv igen. Fortfarande starka färger, men nu en mer stabil signal. Reagan och Tjernenko håller stryppgrepp på varandra medan kaoset och våldet sprider sig över läktarna. Några ur publiken tar sig ner på arenagolvet och fortsätter att slåss.  
3:31 Holly talar i stället för att sjunga. Han ställer en fråga om sex och våld är landets nya gudar. Kombattanterna fortsätter att hålla stryppgrepp. Våldet eskalerar även i publiken.  
03:51 De fyra cymbalmarkeringarna från 02:52 återkommer, nu synkroniserade med kraftiga utzoomningar, via staden och landet, till en helbild av jorden.  
03:53 På den sista markeringen exploderar jorden, medan gitarren slår ut ett öppet ackord i lägsta registret. Fadeout till bilder av hur spillrorna från jorden sprids ut i rymden.  
04:00 Videon slutar med fadeout.

## Lyrik

- Intro  
00:06 “The air attack warning sounds like...  
This is the sound...”
- 00:36 “When you hear the air attack warning,  
you and your family must take cover”
- 00:42 Ad lib: “ow, ow, ow” med mera
- 00:55 Refräng  
When two tribes go to war  
One is all that you can score  
Score no more, score no more  
When two tribes go to war  
One is all that you can score  
Workin’ for the black gas
- 01:09 Vers  
Comrad number one  
A born-again poor man’s son  
Poor man’s son

- On the air America  
I modeled shirts for Van Heusen  
Workin' for the black gas
- 01:35 Refräng
- 01:52 Vers  
Switch up your shield  
Switch up and feel  
I'm walkin' out, lover hey, yeah  
I'm givin' you back a good time  
I'm shippin' out, out  
I'm workin' for the black gas
- 02:26 Stick  
Tell the world that you're winning  
Love and life, love, and life
- 02:39 Vers  
Listen to the voice sing, follow me  
Listen to the voice sing, follow me, oh
- 02:54 Refräng
- 03:11 Vers  
We got two tribes  
We got the spunk  
We got the spunk, yeah, yeah  
Sock it to me biscuits  
Are we living in a land  
where sex and horror  
are the new gods?  
yeah
- 03:44 Förenklad Refräng med variationer
- 04:00 Långsam fadeout

## 2. Alphaville: "Forever Young" (september 1984)

### **Stil, sound och genre: synthpop, ballad**

- Instrumentation: syntar, trummaskin, möjligtvis sampler.
- Huvudsakliga harmonier: C, Dm, F, G, Am. Färgningar: Fmaj7 och G6.
- Taktart och tempo: 4/4, 70 bpm.
- Längd och form: 03:45 (låten och videon är lika långa). Tre strofer med långa verser, som går direkt till refrängen (med nästan samma harmonik). Ingen brygga, inget stick, men synttrumpetsolo med fadeout efter sista refrängen.

### **Narrativ**

- Studiovideo med inslag av scenvideo
- Konceptvideo med visuell handling

### **Lyrisk och sång**

- Skör, sentimental röst i övre mellanregistret
- Mestadels brittisk, sofistikerad engelska
- Eleganta frasslut med fåfänga gester
- Inslag av tysk brytning
- Anspelningar på tid och åldrande
- Referenser till himlen
- Pronomen och karaktärer

### **Tidslinje**

00:00 Börjar med kameraåkning mot en stjärnhimmel. Stillsamma, snälla harmonier kring e – d – c – d, syntklanger som liknar stråkar eller flöjter i lågt register. Inga slagverk eller andra, rytmiskt drivande instrument, riff el dyl förekommer före första refrängen.

00:06 Ett rombiskt föremål uppenbarar sig. I sammanhanget kan det likna och representera en närliggande stjärna, en diamant, eller kanske en vagina. Syntljud som liknar människoröster ("ba-ah-ah-ah...") pendlar mellan c och d beroende på ackord. Kan vara bearbetade samplingar.

00:13 Romben når helbild och leder till en ny stjärnhimmel. Kameraåkningen fortsätter genom romben. De röstliknande klangerna ligger kvar.

00:15 Sången kommer in med frasen "Let's dance in style, Let's dance for a while", där det första "dance" uttalas på brittisk engelska och det andra på amerikansk. Rösten är stark, men återhållsam.

00:20 På nästa stjärnhimmel uppenbarar sig ytterligare en ny romb och bilden leder in i en stor sal med välvda tak.

00:25 Utöver sångens mestadels metaforiska och poetiska formuleringar förekommer här den mer konkreta referensen till kärnvapenhotet: ”drop the bomb”.

00:27 Salen är rymlig och stillsam. En kameraåkning leder fram till en grupp människor som verkar ligga i dvala eller djup sömn, täckta av damm.

00:37 Frasen ”Sitting in a sand pit, life is a short trip” bygger på samma metafor som arenan i ”Two Tribes”. Strofen slutar med formuleringen ”The music is for the sad man”.

00:42 Det rombiska föremålet återkommer i bild och exploderar, tillsammans med ett swishande ljud.

00:43 Sångaren, Marian Gold, syns i närbild med blicken direkt mot tittarna. Han är mestadels upplyst från höger sida, med hårda, dramatiska kontraster mot den mer skuggade, vänstra sidan av ansiktet. Liksom Golds blick är lyriken direkt riktad mot tittaren. Referensen till kärnvapenhotet är nu ”this race”, alltså kapprustningen.

00:50 Närbilder på de sovande som ser trygga och harmoniska ut. Lyriken talar också om att hylla sina ledare samt ”getting in tune”. De musikaliska metaforerna kan syfta på att bli medveten och vaksam om sin politiska samtid. Den avslutande frasen, ”The music is played by the mad man”, är en variant av formuleringen från första delen av versen.

00:57 Första refrängen börjar. Bilder av Gold varvas med de sovande som nu vaknar upp en efter en och riktar sina blickar mot, eller förbi tittarna. De är en blandad grupp i fråga om genus, ålder och etnicitet.

01:20 Kameran riktas uppåt, men ingen himmel syns, utan bara den stora salens tak. Därefter tiltar kameran neråt, mot några figurer som står långt bort i motljus. Refrängen slutar med att en kadens sammanfaller med låttiteln.

01:24 Refrängens sista ord på ettan i sista takten, tillsammans med en markering med cymbal och en stark ljusblxt. Vers inleds med en upptakt med slagverk som låter som en blandning av akustiska och syntetiska trummor. Trummor som låter akustiska kan dock vara samplade.

01:26 Figureorna längre bort visar sig vara hela gruppen, med keyboardisterna som intar sina positioner på var sin sida av sångaren. De har enhetliga kläder, likt det amerikanska new wave-bandet Devo, samt fluffigt hår som ser ut som dyrare varianter av punkfrisyrer. Gruppen ser nu ut ungefär som de gjorde på scen, förutom att det står små pianon där syntarna skulle ha varit.

01:28 Andra versen börjar under en långsam kameraåkning mot gruppen. Musik som metafor för den politiska samtiden återkommer i beskrivningar av människors relationer och interaktioner, såsom vatten och värme, eller melodier och rytmer.

01:39 Helbild på de nu helt vakna människorna i katedralen. Lyriken är kontemplerande och poetisk, med tankar kring mänsklighet, evig ungdom, äventyr, att hinna med allt innan döden, med mera. De röstliknande syntklangerna har försvunnit och ersatts av ett rörligare ackompanjemang, med ackordsbyten där de har hörts tidigare.



01:42 I lyriken förknippas rädslan för att tappa bort sina mål, "cause", genom att försmäkta, "like a fading horse". Eftersom lyriken tidigare har nämnt kapprustningen torde det röra sig om en travhäst.

01:49 Lyriken beskriver ungdomen som diamanter i solen, som varar för evigt. Detta framstår som ytterligare en cinematisk referens, den här gången till James Bond-filmen "Diamonds are Forever" (1971).

01:52 Kameraåkningen är framme vid gruppen i helbild.

01:54 Närbilder av en äldre herre och två barn.

01:56 Sista strofen låter uppgiven och handlar om förlorande tillfällen till äventyr, sång och spel, samt drömmar, men också om hopp om nya chanser. Gold sjunger en högre och högre stämma, som laddar upp inför sista refrängen.

02:09 Sista refrängen börjar och människorna reser sig upp, några i taget, återigen med blickarna bortåt.

02:24 Halvvägs genom refrängen går de några steg framåt och samlas sedan i grupp. Det syns omväxlande helbilder av gruppen och närbilder på individuella ansikten. De tycks vända blickarna mot bandet.

02:30 Närbilder och musik skiftar i synkronitet.

02:36 Kameran är åter riktad åt gruppen och Gold ser alltmer allvarlig ut, medan sången trevar uppåt i registret och varierar melodin.

02:46 Till sist når Gold ett högre c, samtidigt som han pekar snett uppåt med ena armen, inte helt olikt John Travolta i *Saturday Night Fever*, från 1977.

02:48 Romben syns igen, men nu strålar ljus ur den, samt rök, medan Gold håller ut sista tonen. Människorna vänder sig mot ljuset, som blir allt starkare.

02:49 Det som inledningsvis verkade vara en himmel visar sig vara en vägg, eller en mur, där romben fungerar som en portal, kanske till himlen eller till ett evigt liv.

02:50 Människorna vänder blickarna från bandet, mot romben som uppenbarar sig igen. Himlen finns inte bara över dem, utan även rakt framför. De vandrar fram till romben och går rakt in i den.

02:51 Ett syntsolo med trumpetljud tar över melodistämman medan människorna går in i romben, en efter en. Under tiden läcker rök, eller ånga, ut ur den. Det kommer också några starka ljusblixtar därifrån.

03:02 Människorna syns också från andra sidan av rombens öppning, men därinne är för ljust och bländande för att något ska kunna urskiljas.

03:17 Ljuset släcks och himlavalvet visar sig.

03:19 Kameraåkning baklänges genom romben som skiftar i färg från mörkrött till ljusblått.

03:31 Romben slocknar och endast stjärnhimlen syns, samma som i låtens början.

03:37 Videon avslutas efter fadeout i både ljud och bild.

## Lyrik

- 00:00      Intro: Ackord på syntar låter som stråkar eller flöjter
- 00:15      Vers 1  
Let's dance in style, let's dance for a while  
Heaven can wait, we're only watching the skies  
Hoping for the best, but expecting the worst  
Are you gonna drop the bomb or not?
- 00:29      Let us die young or let us live forever  
We don't have the power, but we never say never  
Sitting in a sandpit, life is a short trip  
The music's for the sad man
- 00:44      Can you imagine when this race is won?  
Turn our golden the faces into the sun  
Praising our leaders, we're getting in tune  
The music's played by the, the madman
- 00:56      Refräng  
Forever young  
I want to be forever young  
Do you really want to live forever?  
Forever, and ever
- 01:11      Forever young  
I want to be forever young  
Do you really want to live forever?  
Forever young
- 01:28      Vers 2  
Some are like water, some are like the heat  
Some are a melody and some are the beat  
Sooner or later they all will be gone  
Why don't they stay young?
- 01:42      It's so hard to get old without a cause  
I don't want to perish like a fading horse  
Youth's like diamonds in the sun,  
And diamonds are forever
- 01:56      So many adventures given up today  
So many songs we forgot to play

So many dreams swinging out of the blue  
Oh, let them come true

- 02:10      Refräng  
Forever young  
I want to be forever young  
Do you really want to live forever  
Forever, and ever?
- 02:24      Forever young  
I want to be forever young  
Do you really want to live forever  
Forever, and ever?
- 02:38      Forever young  
I want to be forever young  
Do you really want to live forever?
- 02:51      Trumpetsolo
- 03:37      Fadeout i ljud och bild

### 3. Sting: "Russians" (november 1985)

#### **Stil och genre: mörk ballad**

- Instrumentation: syntar med mestadels tunga, låga stråkljud. Högre melodi i stråkar, samt en ringklocka, hörs i de instrumentala delarna. Låten saknar helt trumspel.
- Huvudsakliga harmonier: Samtliga ackord ur Cm utom Dm-5; modala, stegvis förflyttningar; mellandominant G(sus4) i verserna; refräng börjar i Eb, funktionsbaserad harmonik kring Cm.
- Tema från andra satsen, "Romance", ur Prokofievs Lieutenant Kijé Suite (1934).
- Taktart och tempo: 4/4, 114 bpm.
- Form: sammansatt vers och refräng, fyra rader i varje.
- Längd: 3:53 (inklusive suggestivt dronintro och fadeout på slutet).

#### **Narrativ**

- Studiovideo: utspelar sig i en bunker, vid ett valv. Möjligen är det ett skyddsrum.
- Visuell handling: ett fåtal personer finns på plats, med flera lager av bilder i oklara sammanhang.

#### **Lager av bilder**

- Sting syns endast i närbild utan tydlig plats eller sammanhang.
- Valv, kontor och sovrum med tillhörande rollfigurer.
- Pojke syns i stillbilder och flicka i rörliga bilder.
- Snö faller vid två tillfällen.

#### **Lyrik och sång**

- Röst: ren klang genom hela låten. Sentimental, stillsam i verserna, något starkare i refrängerna men ändå relativt lugn.
- Ämnen: blandning av nostalgi och framtidsoptimism, inklusive rädslor för kärnvapenkrig.

#### **Tidslinje**

00:00 Fade in på domedagsklocka i form av ett tickande väggur över en dörrkarm, med visarna på ett par sekunder före kl 12:00. Låg, förebådande ton hörs under kameraåkning in i förrum till valvet, vars ingång syns på bortre väggen. Två röster hörs, en på engelska och en på ryska. Sceneriet är dystopiskt, i svartvitt.

00:05 Inne i förrummet sitter en äldre herre och bläddrar i ett fotoalbum medan en vakt vankar av och an framför ingången till valvet.

00:15 Bilderna i albumet visar idrottande barn och kanske är han själv ett av dem. Låttextern syns i kursiv stil, men kommentarer om när eller var bilderna är tagna saknas.

00:17 Stings ansikte kommer in från höger och första versen börjar. I närbild, men med blicken riktad åt vänster, beskriver han Kalla krigets fasor i Europa och USA.

00:25 Den äldre mannen ligger på en säng och kameran panorerer över ett stort rum med stora, inramade bilder av barnen. Bilderna ser ut att vara hämtade ur fotoalbumet. Bland övrig rekvisita syns en jordglob på den bortre väggen.

00:33 En annan äldre man sitter vid ett skrivbord i ett rum med höga fönster, och väderstrecken avbildade i på golvet, mitt i rummet. Snart visar sig ansiktet på ett av barnen.

00:34 Vid en kameraåkning bakåt visar sig en stor bok, som liknar fotoalbumet, men vars sidor är blanka, eller möjligen har text som inte går att urskilja.

00:35 Sting berättar om Chrusjtjovs ignorans och hotfulla ton på 1960-talet, i kontrast till ryssarnas kärlek till sina egna barn.

00:45 Refrängen avslutas med formuleringen: "...if The Russians love their children too". Sting har uttalat sig om att det inte är ett anklagande mot ryssarna om att de inte älskar sina barn, utan ett retoriskt grepp med utgångspunkten att de faktiskt gör det.

00:50 Stings ansikte kommer nu in ovanifrån, vänt 90° motsols. Hans blick är riktad nedåt, mot en flicka som gymnastiserar med band, som också syns i helbild under hans ansikte.

00:54 Lyriken nämner "my little boy" och "Oppenheimers deadly toy." Denna "leksaker" är atombomben. Men "Little Boy" var också namnet på den atombomb som släpptes över Hiroshima.

00:58 Stings ansikte faller och den inramade bilden av pojken syns på väggen igen. Den äldre mannen reser sig upp och börjar gå runt i rummet. En man står i förgrunden, vänd från tittarna. Hans ansikte kan inte urskiljas, men den vita kragen antyder att det kan vara en präst.

01:03 Denna vers är kritisk mot båda sidor av "the political fense", alltså järnridån.

01:06 Lyriken nämner att vi alla, trots ideologiska skillnader, har samma biologi. Våra kroppar fungerar på samma sätt och i det avseendet liknar vi alla varandra.

01:13 I slow motion hoppar mannen med utsträckta armar upp emot bilden av pojken, som för att omfamna honom.

01:15 Bilden av pojken blir rörlig och han hoppar själv, i extrem slow motion, medan det faller snö bakom honom, i normal bildhastighet. Men snön ser inte riktigt verklig ut, utan snarare pålagd i efterhand. Det verkar alltmer troligt att pojken är den äldre mannen i sin barndom.

01:19 Refrängens avslutande fras, "I hope the Russians love their children too", återkommer och mannen sitter vid sitt skrivbord igen.

01:24 Han reser sig upp, och går fram emot bilden på väggen. Det romantiska temat ur Prokofievs *Lieutenant Kijé Suite* (1934) inleder ett instrumentalt avsnitt i låten.

01:30 Han sträcker sig efter pojken på bilden.

01:33 Flickan med banden dansar förbi i halvbild, glasklar, stundtals genomskinlig. Kameran följer flickans dans medan mannen och bilden på pojken försvinner. Bakgrunden blir svart.

01:40 Vid början av andra rundan av Prokofievs tema passerar Stings ansikte genom bilden, ur samma vinkel som i början av videon. Hans blick är även nu riktad förbi kameran, men han sjunger inte.

01:48 Flickan med banden försvinner nedåt. Bilden av pojken syns under ytan av en vätska, möjligen vatten, eller fotografisk framkallningsvätska. Pojken försvinner och flickan återkommer.

01:55 Närbild av Stings öga och kind, med kameraåkning ner till hans mun. Flickan dansar ut till höger i bild medan kritiken mot båda sidor fortsätter.

02:05 I likhet med Frankie goes to Hollywoods fras "When two tribes start a war, one is all that you can score", sjunger Sting "There is no such thing as a winnable war". Den äldre mannens ansikte syns i närbild, roterande som visarna på en klocka, eller som världen på sitt sista varv före undergången.

02:13 Sting upprepar formuleringen om "Mr Chrusjtjov", men nämner nu i stället "Mr Reagan", vars inviter ogillas. I stället hänvisar han till hoppet om att ryssarna älskar sina barn såsom västerlänningar älskar sina. Flickan med banden och bilden av pojken i vätskan passerar i bild.

02:26 Stings ansikte börjar därefter rotera, likt den äldre herrens.

02:33 Prokofievs romantiska tema upprepas och samma äldre herre syns än en gång hoppa upp med en omfamnande hållning. Den här gången faller han dock till marken, medvetlös.

02:36 En sköterska går fram och talar med mannen och tar sedan med honom bort emot en dörr.

02:43 Mannen med sidenbadrocken ligger i en säng och försöker att resa sig upp, men hindras av mannen med den vita kragen, alltså prästen, som nu har ett kors målat i pannan.

02:50 Närbild av pojkens ögon på en bild på väggen. Mannen tas om hand av sköterskan. Deras blickar är riktade bortåt.

02:55 Sting sjunger sista frasen och håller ut på sista stavelsen, varefter hans ansikte roterar medsols.

03:04 Prokofievs tema återkommer och fortsätter, helt instrumentalt, till slutet av låten.

03:11 Stings ansikte syns nu under vattenytan, eller i framkallningsbadet. Även fotoalbumet återvänder och vänder blad.

03:17 Handlingen återvänder till inledningsscenen, med den första äldre mannen, vakten, samt fotoalbumet. De visas nu från sidan, i en helt annan vinkel än i början av videon. Den äldre mannen ser uppgiven ut, kanske som att han har förlorat något som han aldrig kan få tillbaka.

03:24 Vägguret syns och hörs igen.

03:27 Vakten kör ut mannen ur valvets förrum i en rullstol.

03:33 Det snöar igen, men snön ser inte heller nu riktigt verklig ut.

03:37 Sting syns i närbild, med en allvarlig blick rakt mot tittarna. Munnen är lite öppen och han tar djupa andetag, men varken säger eller sjunger något. Kameraåkning bakåt, nästan till halvbild.

03:45 Sting försvinner och kvar blir endast de fallande snöflingorna, som inte längre ser lika konstgjorda ut. Då kärnvapen är ett återkommande tema i lyriken kan detta anspela på ”atomvintern”, samt möjligen ”surt regn”, men miljöfrågor saknas i övrigt i lyriken. Fadeout med ljudet av musiken och domedagsklockan.

03:53 Videon tar slut i tystnad och mörker.

## Lyrik

00:00 *Intro...*

00:18 *Vers 1*

In Europe and America  
There's a growing feeling of hysteria  
Conditioned to respond to all the threats  
In the rhetorical speeches of the Soviets

00:33 *Refräng?*

Mister Krushchev said, "We will bury you"  
I don't subscribe to this point of view  
It'd be such an ignorant thing to do  
If the Russians love their children too

00:50 *Vers 2*

How can I save my little boy  
From Oppenheimer's deadly toy?  
There is no monopoly on common sense  
On either side of the political fence

01:07 *Refräng*

We share the same biology  
regardless of ideology  
Believe me when I say to you  
I hope the Russians love their children too

01:24 *Mellanspel*

01:57 *Vers 3*

There is no historical precedent

To put the words in the mouth of the president  
There's no such thing as a winnable war  
It's a lie we don't believe anymore

02:13      *Refräng*  
Mister Reagan says, "We will protect you"  
I don't subscribe to this point of view  
Believe me when I say to you  
I hope the Russians love their children too

01:24      *Mellanspel*

02:47      We share the same biology  
Regardless of ideology  
But what might save us, me, and you  
Is if the Russians love their children too

03:05      *Mellanspel*

03:53      *Fadeout i både bild och ljud*



## 4. Genesis: "Land of Confusion" (1986)

### *Stil och genre*

- Instrumentation: rockband utan elbas; basgångar på keyboard.
- Huvudsakliga harmonier: vers växlar mellan riff/ackord och sång endast över trummor och basgångar; ackorden D#m, F#, G#, H, C# i vers och brygga; snabba ackordsbyten i brygga och refräng, där A#m läggs till. Stick med tonala utsvävningar i Cm.
- Taktart och tempo: mestadels 4/4; oregelbundna taktarter i bryggan; 116 bpm.
- Form: verser, bryggor, refränger och stick.
- Längd: 05:27. inklusive 17 sek sketch i början och 25 på slutet.

### *Narrativ*

- Scenvideo, studiovideo: bandet syns framför allt på scen, men sångaren Phil Collins dyker upp i den visuella handlingen.
- Visuell handling: många miljöer och parallellhandlingar, varav en del är oklara och i vissa fall figurerar samma personer. Alla medverkande är dockor eller har masker.
- Konceptvideo: satir mot militär, makthavare med mera; Även parodi på välgörenhetsprojekt, där Collins själv medverkar.

### *Lyrisk och sång*

- Jaget i lyriken reflekterar över politiska och militära hot. Inga detaljer nämns om vilken tvist det gäller, vilket låter den visuella handlingen knyta an till många olika problem och konflikter. Lyriken riktar sig också direkt till lyssnaren, med orden "you" och "we". Något måste göras och det uppmuntras därför till politiskt engagemang. Sticket är en nostalgisk kärleksberättelse vars relation till berättelsen i övrigt inte framgår.
- Trots satir och kulturkritik är Phil Collins röst ren och samtidigt stark; refrängen är lätt att sjunga med i, både de verbala fraserna och "oh, oh, oh".

### *Tidslinje*

00:05 Bild av väckarklocka på 16:30, samt en hand som ställer ner ett vattenglas framför den. Ronald Reagan ligger till sängs med en schimpans, samt sin fru, Nancy, som läser en biografi om Frank Sinatra.

00:13 Med barnlig ton och teddybjörn i famnen önskar han Nancy god natt, men råkar pussa schimpansens kind i stället för hennes. Hon märker dock inte detta och svarar rutinerat "sweet dreams, dear", vilket också är utgångspunkten för narrativet i videon.

00:23 Berättelsen utspelar sig i Reagans dröm, men trots det verkar både Nancy och schimpansen höra trummornas upptakt till låtens intro. Pukorna syns i en ögonblicksbild.

00:24 Mörka bilder av hotfulla, marscherande kängor, i grodperspektiv. Övriga instrument stämmer in.

00:26 En karikatyr av keyboardisten, Tony Banks står vid sin keyboard med trumsetet samt en redan vid denna tid gammalmodig kassaapparat i bakgrunden. Detta kan vara en skämtsam anspelning på att bandet egentligen gör allt detta bara för pengars skull, men inte har klarat av att anpassa sig till nutidens teknik. Det syns även en karikatyr av Mike Rutherford, spelande på en fyrhalsad elgitarr.

00:32 En enorm metallport öppnas och bilden rör sig in i, eller ut till, ett dimmigt träsk. Första versen, om mörka drömmar och visioner, börjar med ”I must have dreamed a thousand dreams”, vilket kanske även Reagan har. Kängorna nämns först nu, efter att de redan har visats.

00:37 Kängorna trampar vidare, men i ett öppnare och ljusare landskap.

00:40 Här har huvuden av stora politiska ledare, såsom Thatcher, Carter och Brezhnev, vuxit upp som svampar ur jorden.

00:47 Porten stängs igen och karikatyren av Phil Collins syns för första gången, vid andra halvan av första versen. Bakom honom finns en målad stjärnhimmel. Han frågar om lyssnaren har sett nyheterna och låtit sig luras av den falska bilden, att faran är över.

00:52 I träsket syns någon i gröna byxor och stövlar som rycker upp politikernas huvuden ur marken. Samtliga bandmedlemmar visas i en parallellhandling, med en bakgrund som skulle kunna vara en stjärnhimmel.

00:59 De har nu instrument för synundersökning på sig, samtidigt som Collins sjunger att han fortfarande kan se eldarna i natten.

00:02 Huvuden i träsket gjorda av bränd lera.

00:05 Ögonblicksbild av Reagan som oroligt vänder på sitt huvud hemma i sin säng. Politikernas huvuden har nu vuxit upp ur sand och står uppradade och bildar korridorer i en labyrint. Hemma i sovrummet vrider sig Reagan ytterligare och ser mer och mer stressad ut.

01:06 I låten hörs bryggan, med sin förvirrande frasuppbyggnad av kombinationer av 4/4 och 6/4, inklusive upptakter. Nedan är första taktslaget markerat i kursiv stil och eventuell text dessförinnan tillhör upptakterna. I de sista två fraserna är stavelserna ”see” respektive ”fus-” synkoperade och ettan är ommarkerad, vilket anges med ”[ - ]”.

4/4 *There's too many men*

4/4 *Too many people*

6/4 *Making too many problems*

4/4 *And not much love to go 'round*

4/4 [ - ]

4/4 *Cant's you see [ - ], this is a land of*

6/4 *confus[ - ]ion*

- 01:12 Reagan fortsätter svettas och sängen fylls alltmer med vatten.
- 01:20 Längst bort i korridorerna med ledarnas huvuden syns till sist Reagan själv. Samtidigt, hemma i sovrummet, tar Nancy han om honom. Bandet syns inte alls i denna sekvens.
- 01:22 Första refrängen börjar när Nancy öppnar gardinerna och ser ut i trädgården.
- 01:26 Efter ”This is the world we live in” kommer ett ”oh-oh-oh” som Nancy sjunger tillsammans med Bonzo, medan Reagan fortfarande befinner sig under vattenytan.
- 01:28 De hälsar på en flygande kyckling, i samma gula färg som en liten badanka som flyter förbi Reagan.
- 01:22 Nancy vickar på pekfingret som till en gammal swingjazzhit, vilket kan framstå som något föråldrat, men också nostalgiskt. Vid swingeran under andra världskriget deltog Reagan i armén, fram till bara några år före inspelningen av *Bedtime for Bonzo*.
- 01:35 Kycklingen exploderar. Nancy och Bonzo hukar och gömmer sig under fönstret.
- 01:36 Kycklingen flyger vidare, grillad och utan fjädrar eller huvud. Nancy och Bonzo börjar dansa igen.
- 01:40 Reagan vaknar med en teddybjörn i famnen, men ingen annan befinner sig i sängen.
- 01:42 En parallellhandling tycks utspela sig i en konsertlokal. Publikens uppsträckta, applåderande händer syns, men inget mer.
- 01:43 Med viss möda tar Reagan på sig en stålmansdräkt.
- 01:41 Scenbild på gitarristen Mike Rutherford igen, med tillhörande fyrhalsad gitarr.
- 01:48 Mussolini håller tal vid ett podium, med en stor TV-skärm bakom sig och vakter i riddarrustningar framför sig. Armar och öppna händer sträcks upp rytmiskt på vår sida av vakterna, kanske med nazistiska anspelningar.
- 01:51 Reagan springer utomhus i sin stålmansdräkt medan Collins frågar var stålmannen är, samt andra ”men of steel”, som håller på att tappa kontrollen.
- 01:53 Samma podium, vakter och TV-skärm, men med Khomeini som talare och en till synes mer målmedveten publik som hytter med knutna nävar i luften.
- 01:56 Närbild framifrån på springande Reagan följs av bilder av Gorbatsjov som här liknar en maffiaboss. Han står dock inte vid podiet utan syns bara på den stora TV-skärmen, där han står med egna vakter, eller hejdukar, bakom sig.
- 01:59 Samma sak gäller Gaddafi, som dock inte vaktas utan hyllas av monster, vars händer har klor och några av dem gör ”djävulstecknet”. Att hålla handen som en knytnäve, men med pekfinger och lillfinger utsträckta, är en gest som förknippas med hårdrock, framför allt sångaren Ronnie James Dio. Då handen ser ut att ha horn antogs den av många vara satanistisk. Den

kommer dock ifrån äldre, sydeuropeisk folklöre och har idag avdramatiserats i många populärkulturella sammanhang.

01:59 Närbild på en triceratops med piercingar.

02:01 Gorbatjov och hans hejdukar tar av sig solglasögonen synkroniserat med "losin", därefter syns uppsträckta händer med fjärrkontroller, på "control", samt lerstatyetterna från träsket på "by the hour". Det är oklart om Reagan verkligen har vaknat, eller om mardrömmen fortsätter.

02:03 Ögonblicksbild på Collins vid trummorna. Scenbilder med samtliga musiker.

02:04 Bryggan, med sin förvirrande frasuppbyggnad, beskriver en vilja att göra något nu, genast. Som konstaterades redan i första bryggan är det dock ont om kärlek. Refrängen uppmanar till att samarbeta och göra det man kan, för att förbättra världen. Bandet syns på scen under hela denna passage och i slutet äter Banks kakor ur kassaapparaten.

02:21 Andra refrängen börjar med bilder av samma TV-skärm som innan, men nu är det i stället bandet som syns. De spelar på samma scen, fast är inte i samma rum som sina lyssnare. Publiken håller ändå upp sina händer mot skärmen, men klappar och verkar gilla konserten i stället för att hylla de politiska ledarna som synts tidigare.

02:37 Parallellhandlingen med Reagan som Stålmannen återkommer.

02:43 Reagan passerar triceratopsen, som trampar på manteln så att han faller bakåt. Men i stället för att ramla ner på marken hamnar han i en fåtölj, framför den stora TV-skärmen.

02:46 När sticket börjar byter musiken riktning och blir lugnare. Pulsens markeras inte lika hårt och arret är mer avskalad. Första halvan av sticket är instrumentalt, men mumlande röster bland annat från parodierade Richard Nixon hörs, medan Reagan och den piercadede triceratopsen ser dem på TV.

02:48 Sticket fortsätter. Reagan verkar missnöjd och byter kanal hela tiden. Han bladdrar förbi kända politiker, TV-personligheter med mera, varav de flesta är i ungefär samma ålder som han själv.

02:55 Intresset återfinns när han ser Spock, från Star Trek, kämpa med en Rubiks kub.

02:58 Bob Hope läser innantill i en talkshowmonolog. Reagan somnar om och svävar vidare till nästa sekvens av drömmen. Detta är ett relativt omfattande avsnitt som ger utrymme för mycket att hända i bild.

03:01 Sången kommer in igen, men nu med en nostalgisk ton. Lyriken beskriver någon form av kärleksrelation och att hålla någon nära intill sig under uppvaknandet till den galna omvärlden. Det är oklart om detta handlar om paret Reagan, eller berättarjaget själv, som fortfarande inte är identifierat.

03:03 Miljön påminner om träsket, men utan huvuden vid marken och med en vacker, hög växtlighet, samt en allmänt mysigare miljö.

03:05 En tvåbent dinosaurie med randig fluga ger en present till triceratopsen, som inte längre har piercingar, dock läppstift. Den tvåbente dinosaurien släcker ljuset genom att dra i ett snöre med ett skelettben som handtag.

03:12 Paret Reagan sitter vid en lägereld och tittar förvånat upp när ljuset släcks ovanför dem.

03:14 Ett märkligt djur läser en tidning med rubriken "One Million Dollars in 7 months", skrattar elakt och saltar ett mycket stort, kokt ägg.

03:18 Reagan delar en banan med Bonzo och de kramas.

03:21 Kameran tiltar uppåt och där står Rambo, bakom dem. Videon släpptes året efter den andra filmen i serien.

03:23 Sången upphör men sticket fortsätter i en instrumental överledning. Nancy gnager på ett stort köttben, kanske från en dinosaurie. Hon överraskas av den tvåbenta med flugan, som visar sig vara vänligt sinnad och erbjuder henne en burk senap.

03:30 Reagan gnager på ett ben utan kött, och luras av Bonzo som stjälar benet och kastar upp det i luften, likt i slutet av inledningsscenen i Stanley Kubricks *2001* (1968).

03:36 Reagans huvud reser sig upp ur vattnet, i slow motion, medan benet roterar i luften. Sticket slutar med en övergång till sista versen i stället för direkt till sista refrängen. När benet faller ner syns ögonblicksbilder av en telefonlur som liknar det.

03:43 Sista versen börjar och Collins står en liten bit bort vid en tegelvägg, medan Prince står i förgrunden med tungan utsträckt. Collins blickar uppåt och fångar den fallande telefonluren.

03:45 Prince håller senap ur en plastflaska, direkt på sin tunga.

03:47 I ett inslag som verkar utspela sig backstage, någonstans, syns Tina Turner, Madonna och Grace Jones titta sig i små speglar, men när Bruce Springsteen dyker upp på en mindre TV-skärm i bakgrunden vänder de sina blickar mot honom.

03:49 Prince håller ketchup på sin tunga medan Collin fortsätter att tala i telefon. Collins beskriver sin egen generation som de som ska ställa allt till rätta och som håller vad de lovar. Åldersaspekten kan också ses i ljuset av att Genesis redan hade funnits i nästan två decennier och tillhörde en betydligt äldre generation än den yngre publik de nu vände sig till.

03:52 Mike Rutherford spelar gitarr igen, men den här gången på en "paddel", vilket är en minimal gitarr utan horn eller huvud, som här står i bjärt kontrast mot den fyrhalsade. I bakgrunden står Michael Jackson och läser något som ser ut som en barnbok. Rutherford poserar och håller upp ett pekfinger i luften.

03:55 Prince lägger sin färdigkryddade tunga i ett korvbröd. Benet som tidigare kastats upp i luften ramlar ner och har nu blivit enormt stort. Det landar i huvudet på två svåridentifierade män, medan Mick Jagger förvirrat riktar blicken uppåt. De kan antas befinna sig på samma backstage-område som Tina Turner m fl. Eftersom Collins redan fångat benet då det förvandlats till en telefon är detta ett alternativt utfall av att Bonzo stal Reagans ben och slängde upp det i luften. Men båda alternativen syns i bild, i parallellhandlingar.

03:57 Prince äter upp sin tunga medan Collins försäkrar att hans generation aldrig gör löften som de inte kan hålla. Mick Jagger ser förvånat uppåt, kanske rädd att fler stora ben ska falla.

04:01 Sista bryggan börjar med en kameraåkning genom korridoren av huvuden i sanden, omväxlat fler med scenbilder av bandet.

04:07 Reagan kommer ridande på piercad triceratops, men den här gången är han klädd som en cowboy. Samma liknelse gjordes i "Two Tribes", i formuleringen "Cowboy number one". Kameraåkningen bland huvudena upphör och nu syns Reagan som en väldigt liten och svåridentifierad figur. Han håller dock i sin nallebjörn.

04:10 Reagan rider på sin piercade triceratops. Mot slutet av sista bryggan syns lerhuvudena i träsket igen.

04:15 Bryggan avslutas med ögonblicksbilder på stora TV-skärmen, av Gaddafi, Thatcher, samt en gam som är ganska lik dem båda.

04:18 Då sista refrängen börjar syns Collins i närbild, med samma stjärnhimmel bakom sig som i första versen.

04:21 Banks och Rutherford som sjunger körerna på "oh-oh-oh".

04:23 Vid frasen "these are the hands we're givin'" syns två stora och ärrade händer öppna sig och inuti finns två små, som ser ut att tillhöra ett litet barn.

04:25 Som en fortsättning på backstage-bilderna syns nu fler kändisar i bild, som snart börjar sjunga tillsammans. I en parodi på välgörenhetsprojekten Band AID, USA for Africa och kanske några till visas bland andra Stevie Wonder, Bill Cosby, Dolly Parton och Bette Middler. Samtliga bandmedlemmar figurerar också i denna miljö.

04:35 Refrängen upprepas med variationen "names we're given" i stället för "hands we're given". Därefter uppmanas lyssnarna att ställa sig upp och visa vart deras liv är på väg.

04:43 Madonna sjunger "oh, oh, oh" med naveln.

04:51 Reagan binder sitt riddjur och går fram till den enorma porten. Han bankar på den och detta väcker honom i sovrummet, där han förvirrat reser sig upp med nallen under armen.

04:57 Samma bild av Reagan med nallen syns på den stora TV-skärmen, inför de jublande monstren i publiken i förgrunden. Reagan står utanför porten och bankar igen, medan han samtidigt vaknar på nytt i den vattenfyllda sängen och i slowmotion. Nancy läser fortfarande samma biografi, men har nu snorkel på sig. Medan sista ackordet klingar ut ruskar Reagan vatten ur håret.

05:04 Nancy önskar honom god morgon men han säger bara att han haft en mardröm, samt att han är törstig. Han tar upp ett vattenglas för att dricka ur.

05:12 Utan att märka det själv spiller han ut vattnet. Han vill ha ett glas till och vänder sig mot två knappar på väggen. På den ena står det "NUKE" och på den andra "NURSE".

05:17 Reagan vill att sköterskan ska komma med ett nytt glas vatten, men han ser illa och råkar trycka på fel knapp. En pipande varnande indikerar att något inte står rätt till och en kärnvapenexplosion äger rum.

05:22 Nancy gnyr oroligt och Reagan säger att "That's one heck of a nurse".  
Hon slår till honom med sin snorkel, men han verkar oberörd.

05:29 Videon avslutas med att Reagan öppnar munnen och gör en rolig min.

## Lyrik

00:00 Sketch med dialog

00:28 Vers 1

I must have dreamed a thousand dreams  
Been haunted by a million screams  
But I can hear the marching feet  
They're moving into the street

00:49

Now did you read the news today?  
They say the danger's gone away  
But I can see the fires still alight  
They're burning into the night

01:05

Brygga 1

There's too many men, too many people  
Making too many problems  
And not much love to go around  
Can't you see this is a land of confusion?

01:22

Refräng

This is the world we live in (oh, oh, oh)  
And these are the hands we're given (oh, oh, oh)  
Use them and let's start trying (oh, oh, oh)  
To make it a place worth living in

01:48

Vers 2

Oh, Superman, where are you now  
When everything's gone wrong somehow?  
The men of steel, the men of power  
Are losing control by the hour

02:04

Brygga 2

This is the time, this is the place  
So, we look for the future  
And there's not much love to go around  
Tell me why this is a land of confusion

02:21

Refräng

- 02:46      Stick börjar instrumentalt
- 03:01      I remember long ago, oh, when the sun was shining  
Yes, and the stars were bright all through the night  
And the sound of your laughter as I held you tight
- 03:22      So long ago...
- 03:23      Instrumentalt mellanspel
- 03:44      Vers 3  
I won't be coming home tonight  
My generation will put it right  
We're not just making promises  
That we know we'll never keep
- 04:01      Brygga 3 (= Brygga 1)
- 04:18      Refräng
- 04:35      Slutrefräng  
This is the world we live in (oh, oh, oh)  
And these are the names we're given (oh, oh, oh)  
Stand up and let's start showing (oh, oh, oh)  
Just where our lives are going to
- 05:03      Avslutande sketch med dialog



## 5. Scorpions: "Wind of Change" (1991)

### ***Stil, sound och genre: powerballad, hårdrock***

- Instrumentation: rocksättning med två gitarrer; även keyboard, som dock ej ingår i originalsättningen och ej syns på scen, vare sig i videon eller i liveversionen. Vissling i intro och mellanspel.
- Huvudsakliga harmonier: Mestadels ackorden C, Dm, F, G, Am; Intro, mellanspel och gitarrsolo i F; vers och refräng i C; stick i Am där E7 tillkommer, avslutar också solot.
- Taktart och tempo: 4/4; 74 bpm.
- Form: verser refränger; stick, gitarrsolo.
- Längd: 4:42 inklusive 15 sek avslutande bilder av jordklot och nyckelhål.

### ***Narrativ***

- Livevideo, möjligen arrangerad men äger rum i en konsertsal och ej fotostudio.
- Visuell handling: bandet syns både på scen och på plats i Moskva.
- Konceptvideo: dokumentära bilder som sanningsretorik.

### ***Lyrisk och sång***

- Ämnen och metaforer: fredligt budskap om en hoppfull framtid, förvandlingens vindar, brödraskap.
- Röstklang och sångroll: hes röst i verser, klar och stark i refränger.

### **Tidslinje**

00:00 Fade-in på tomtebloss, visslat tema i låt om "förändringens vindar".

00:01 Bilder av stridsvagnar och flyende människor, från Potsdamer Platz, i Berlin, 1953.

00:02 Intro fortsätter med syntar och liknar "Forever Young", licks på elgitarr med ren klang.

00:04 Tomtebloss sprider sig ut över publiken vid en konsert, men bandet syns inte.

00:09 Bilder från Potsdamer Platz, åtta år senare, då taggtråd spikas fast på muren.

00:11 Strålkastare som spaningssignal mot toppen av muren, eller spotlight mot himlen?

00:15 Siluett av en bandmedlem på scen, fade till tomtebloss i färg.

00:22 Bild tillbaka i svartvitt när första versen börjar, med Klaus Meine i närbild.

00:30 Ljusen blir starkare och allt fler tomtebloss syns i en allt större publik.

00:32 Färgbild av stridsvagn som kört fast i ett dike med brinnande slagfält vid horisonten.

00:35 Fler svartvita bilder av publiken och Meine.

- 00:39 Vid frasen "soldiers passing by" syns dokumentära bilder i färg av detsamma.
- 00:43 Fler färgbilder av historiska upplopp, marscher, militära uppvisningar med mera.
- 00:50 Det visslade temat återkommer och publiken syns igen.
- 01:00 Starkt ljus med oklar källa, krigsbilder och livebilder, tomteblöss, tändare, strålkastare.
- 01:10 Efter upprepningen av det visslade temat fortsätter versen.
- 01:22 I andra halvan av versen syns endast bandet, publiken och konsertsalen.
- 01:38 Traumatiska bilder avbryts av trumfill till refräng med full bandsättning.
- 01:40 Första refrängen börjar.
- 01:49 Exxon Valdez, oljedränkta sjöfåglar, sälar med mera.
- 01:54 Närbild på tändare följs av bilder på krigsfångar.
- 01:59 Kort mellanspel innan nästa vers börjar.
- 02:17 Bilder från demonstration, skylt med texten "Stasinismus" i bakgrunden.
- 02:22 Visuellt handling, färgbild, promenad på torg i Moskva. Sångaren bär en balalajka.
- 02:33 Publikbilder från arenakonsert vid *Moscow Music Peace Festival* i augusti 1989.
- 02:43 Publikbilder från OS, crossfade till möte på FN. Livebilder från första miljön i svartvitt.
- 02:51 Gorbatsjov skakar hand med Påven med flera.
- 02:56 Berlinmuren börjar falla.
- 03:14 Galler med ros i, upptakt till gitarrsolo, bilder av demonstrationer, flaggor och dylikt.
- 03:20 Rudolf Schenker spelar solo i t-shirt med dödska, som har en bandana med USAs flaggas färger.
- 03:46 Refräng.
- 04:02 Potsdamer Platz, Berlin 1990, muren faller ännu mer.
- 04:09 Visseltemat återkommer.
- 04:15 Kärleksfullt återseende mellan sjöman och partner.
- 04:16 Meine håller tändare mot publiken.
- 04:23 Slår ut sista ackordet, vilket ej är tonika utan tonikaparallell.
- 04:24 Jordklot från rymden, astronaut berättar, explosioner nere på jordytan.
- 04:31 Kameraåkning bakåt, genom nyckelhål, crossfade till nyckel i lås.
- 04:35 Nyckeln vrids om och tas ut av kvinnohand.
- 04:37 Hon tittar in i hålet och hennes öga syns sedan från motsatt riktning.
- 04:42 Fadeout

## Lyrisk

00:00 Intro med vissling

- 00:22        Vers 1  
              I follow the Moskva  
              Down to Gorky Park  
              Listening to the wind of change
- 00:36        An August summer night  
              Soldiers passing by  
              Listening to the wind of change
- 00:50        Mellanspel med vissling, samt keyboard med klanger som  
              liknar människoröster
- 01:11        Vers 2  
              The world is closing in  
              Did you ever think  
              That we could be so close, like brothers?
- 01:25        The future's in the air  
              I can feel it everywhere  
              Blowing with the wind of change
- 01:40        Refräng  
              Take me to the magic of the moment  
              On a glory night  
              Where the children of tomorrow dream away, dream away  
              In the wind of change
- 02:06        Vers 3  
              Walking down the street  
              Distant memories  
              Are buried in the past forever
- 02:21        I follow the Moskva  
              Down to Gorky Park  
              Listening to the wind of change
- 02:35        Refräng  
              Take me to the magic of the moment  
              On a glory night, the glory night  
              Where the children of tomorrow dream away, dream away  
              In the wind of change, the wind of change
- 02:55        Stick  
              The wind of change blows straight

Into the face of time  
Like a storm wind that will ring  
the freedom bell for peace of mind

03:09      Let your balalaika sing  
              What my guitar wants to say

03:20      Gitarrsolo

03:45      Refräng  
              Take me to the magic of the moment  
              On a glory night, glory night  
              Where the children of tomorrow dream away, dream away  
              In the wind of change, the wind of change

04:24      Slutackord, jordklot, explosioner, röst om jordens sårbarhet,  
              nyckelhål

# Didaktiska kategorier inom distansutbildning i musik – en modellutveckling

Petra Assarsson & Lia Lonnert

Didaktik kan översättas till läran om undervisning och handlar om elevens lärande och lärarens undervisning. Det finns ett flertal olika modeller som kan användas för att hjälpa läraren designa sin undervisning på ett strukturerat sätt för att på så sätt möjliggöra elevernas kunskapsbildning. Ämnesdidaktiken skiljer sig åt mellan olika ämnens kunskapstraditioner. Begreppet musikdidaktik används gällande lärande och undervisning inom musik.

Vi är båda lärare inom musikpedagogik och musikdidaktik på universitetsnivå och i flera av de kurser där vi undervisar lärarstudenter används Ingrid Maria Hanken och Geir Johansens bok *Musikkundervisningens didaktikk*. Boken gavs först ut 1998 och har sedan utkommit i flera utökade upplagor. Den kan räknas som det för närvarande mest centrala verket inom musikdidaktik i nordisk kontext, vilket gör att det är troligt att många lärarstudenter inom musik har en förståelse av didaktikbegreppet utifrån Hanken och Johansens perspektiv. I vår egen undervisning har vi till exempel använt oss av Hanken och Johansens (2021:161) didaktiska relationsmodell vilken består av olika didaktiska kategorier: *ramfaktorer, elev- och lärarförutsättningar, mål, innehåll, metoder* samt *bedömning*. Modellen används som ett verktyg för att studenterna ska kunna skapa förståelse för att alla didaktiska beslut en lärare tar får konsekvenser för olika delar inom musikundervisningen. Under didaktikföreläsningar har vi laborerat med modellen när studenterna arbetat fram pedagogiska planeringar och den har varit underlag för didaktiska diskussioner. Det har i studenternas diskussioner ofta framkommit att de upplevt denna modell intressant och användbar.

Under Covid 19-pandemin blev mycket av den campusförlagda undervisningen omlagd till undervisning på distans i form av digitala hjälpmedel som till exempel videokonferensverktyg (Zoom) och digitala inlämningar. Pandemin sammanföll med att vi under samma period arbetade med att utarbeta nya arbetsformer inom reguljär distansundervisning. Tankarna väcktes att kunna använda den didaktiska relationsmodellen även för planering av dessa arbetsformer. När vi sedan började använda den didaktiska relationsmodellen för att förklara och planera distansundervisning i musik framgick det mer och mer att kategorierna i modellen var svåra att översätta direkt till distansundervisning eftersom modellen verkade få andra innebörder och definitioner än beskrivningarna av Hanken och Johansen (2021). Det blev problematiskt att använda modellen och vi insåg att beskrivningen av kategorierna behövde omformuleras för att modellen skulle

bli användbar för planering av distansundervisning. Med denna utgångspunkt väcktes vårt intresse att göra en modellutveckling av Hankens och Johansens modell och att göra ett ämnesdidaktiskt utvecklingsarbete med fokus på distansundervisning.

För att kunna använda den didaktiska relationsmodellen för planering av distansundervisning i musik inom universitetets lärarutbildningar samt i diskussion med lärarstudenter ville vi därför undersöka innehållet i kategorierna *ramfaktorer*, *elev- och läraryrksförutsättningar*, *mål*, *innehåll*, *metoder* samt *bedömning* i relation till distansundervisning och vi ställde frågan: Hur kan de didaktiska kategorierna beskrivas utifrån distansundervisning i musik?

Vår tanke var att det inte skulle handla om campusförlagd universitetsundervisning som på grund av pandemin behövdes ställas om till distansformat. Vi ville undersöka undervisning som från början planeras som distansbaserad eftersom detta blir en allt vanligare form inom universitetsutbildningar. För att få hjälp med att förstå hur distansundervisning i musik kan se ut eller planeras genomförde vi intervjuer med universitetslärare som undervisar och utformar distanskurser i musik. Vi använde sedan empirin för att utveckla innehållet i de olika didaktiska kategorierna.

I den här studien innebär distansstudier det som även kallas *E-lärande*, som ingår i begreppet *datorstödd undervisning* (Nationalencyklopedin u.å.). En vanlig form inom E-lärande är att kursmaterialet presenteras online via till exempel en lärplattform som kan ses som ett virtuellt klassrum där information i form av bild, text och ljud förmedlas. Denna information kan studenterna sedan arbeta med via dator, mobil eller surfplatta. Informationen följs upp av uppgifter, övningar och examinationer. Detta lärande kan vara både helt självständigt utan lärarlett stöd eller med distansstöd från lärare. Det kan ske synkront där överföringen sker samtidigt och är konstant (Nationalencyklopedin u.å.) samt *asynkront* där överföring mellan sändare och mottagare inte sker samtidigt (Nationalencyklopedin u.å.). I studien används även andra begrepp som endimensionell i betydelsen att något endast har en riktning, tvådimensionell där något sträcker sig i två riktningar och tredimensionell vilket även ger en djupdimension (Nationalencyklopedin u.å.).

## Tidigare forskning

Under 2019 påverkades högre musikutbildning av de restriktioner som infördes på grund av covid-pandemin och till viss del anpassades undervisning till distansformat. Camlin och Lisboa (2021) beskriver det som den digitala vändpunkten och menar att musikutbildning kommer att skilja sig före och efter covid-pandemin. En märkbar skillnad hur förutsättningarna ändrats på några år visas av Rechbergers (2017:45) studie, vilken beskriver att de flesta distanskommunikationssätten inom musikutbildning på en lärplattform är textbaserade, även om andra mer bild- och ljudbaserade

kommunikationssätt har ökat. Senare studier, med exempel från post-covidundervisning, visar hur verktyg och metoder utvecklats från det endast textbaserade kommunikationssättet (Camlin & Lisboa 2021:130–133).

Det har även före pandemin funnits orsaker att använda och utveckla distanslärande. Ett exempel visas av Crawford (2017:208–210) som beskriver hur nya tekniska lösningar och nytänkande om pedagogik används för att undervisa i musik i landsbygd och avlägsna områden i Australien. Orsakerna till deras genomförda studie var att studenterna skulle få tillgång till högkvalitativ undervisning, underlätta studenternas användning av teknologi för lärande och musikskapande, samt att underlätta för fortsatt lärande när projektet var avslutat. Brändström, Wiklund och Lundström (2012:454–456) har i sin studie liknande utgångspunkt som Crawford och utvecklar distanslärande för musik i områden där tillgången till undervisning kan vara problematisk. De visar att studenter och lärare är positiva till online-lektioner men att svårigheter finns i tidsfördröjning och samspel. Tidsfördröjning är ett problem med de tekniska lösningar som finns tillgängliga, och en annan aspekt är att alla måste ha tillgång till den teknik som krävs. De visar även att distanslektioner kräver mer planering än fysiska lektioner. En intervjustudie med sju lärare av Koutsoupidou (2014:253) visade att lärare som undervisade asynkront generellt var mer positiva till distansundervisning än de som hade synkron undervisning. I synkron undervisning, till exempel instrumentallektioner, begränsades undervisningen ofta av tekniska problem samt av hård- och mjukvarubegränsningar. Lärarna hade dock en positiv inställning till online-lektioner trots detta.

Dock är det skillnad mellan *online education* och *emergency remote teaching* (Calderón- Garrido & Gustems-Carnicer 2021:139; Camlin & Lisboa 2021:133-134; Hodges, Moore, Lockee, Trust & Bond 2020). Föreliggande studie fokuserar på det som kan beskrivas som online education, det vill säga där undervisning är planerad som distansundervisning från början. Men omläggning av undervisning på grund av pandemin kan visa skillnader som är relevanta även för reguljär distansundervisning. Till exempel visar Daugvilaites (2021:188–191) studie att studenter i instrumentalspel i distansundervisning blev mer självständiga i sitt lärande men att kommunikationen med läraren försvårades då det var svårare eller omöjligt att använda till exempel gester och taktill kommunikation. Schiavio, Biasutti och Philippe (2021:174) visar att studenter upplever att användande av teknologin kan vara problematisk även om teknisk utveckling för musikundervisning har skett under ett par decennier. De visar att två arbetsstrategier som blev vanliga under pandemin var asynkron undervisning i form av inspelade filmer samt synkron videokommunikation.

Hebert (2007) visar fem utmaningar med distansundervisning i musik. Den första gäller fördomar gällande legitimitet med distansutbildningar, den andra

är hur musikavdelningar ska samordna sin undervisning med distansformen. Den tredje utmaningen är om kraven på ekonomisk profit påverkar kvaliteten på undervisningen. Här menar Hebert att distansundervisning verkar ha potential att bli lönsam men kan innebära exploaterande av lärare och studenter. Den fjärde utmaningen är hanterandet av musiklärarnas roller. Kommunikation är där en central faktor och frånvaron av kommunikation mellan lärare och student kan bli ett problem, samt att bedömning inte blir likvärdig eller att svar till studenter inte ges i tid vilket försvårar deras studier. Den femte är hanteringen av studenters beteende, till exempel fusk och beteende orsakade av studenters upplevelser av isolering. Detta kan göra att studenter blir aktiva med att skicka olämpliga meddelanden, göra grundlösa klagomål och på olika sätt påverka studentgruppen negativt. I denna femte kategori av utmaningar återfinns även teknisk och praktisk kommunikation med studenter genom de medium som finns tillgängliga, till exempel säkerställande vid examinationer. Hebert (2007:8–9) menar att utmaningarna inte behöver vara problematiska utan kan hanteras genom medvetenhet från ledning, lärare och studenter.

Vinge (2014:79), som fokuserar på den didaktiska kategorin bedömning, menar att olika modeller kan hjälpa forskaren, men även praktikern med analys, planering och bedömning. Vinge (2014:79) presenterar Bjørndal och Liebergs modell som både ett verktyg för planering och för forskning. I sin studie, som främst bygger på intervjuer med musiklärare, använder Vinge bland annat Bjørndal och Liebergs modell för att synliggöra didaktiska faktorer och didaktiska relationer i förhållande till bedömning. Ett specifikt teoretiskt fokus läggs även på ramfaktorteori (Vinge 2014:88–93), som även den knyts samman med Bjørndal och Liebergs modell. Av de didaktiska kategorierna fokuserar han främst på ramfaktorerna och lärarförutsättningarnas betydelse för bedömningspraxis (Vinge 2014:210). Inom lärarförutsättningar fokuserar han på följande kategorier: bedömning som tema i den egna utbildningen, skolledningens betydelse för bedömningspraktiken, lärsamverkan kring bedömning och kompetenshöjning genom egen erfarenhet (Vinge 2014:193). Gällande ramfaktorer ser han tid, antal elever, rum och utrustning som framträdande kategorier som både direkt och indirekt reglerar musiklärarens bedömningsmetoder (Vinge 2014:208). Bjørndal och Liebergs modell har även använts som modell för utvärdering av läroplaner (Dale, Ulstrup, Engelsens & Karseth 2011).

Ramfaktorteori är utvecklad för att synliggöra faktorer som påverkar undervisning men som är utanför lärares kontroll, som till exempel läroplan och ekonomiska faktorer. Lundgren (1999) beskriver att "[ramfaktorteori] gav en modell för att tänka på styrning av utbildning och undervisning inte som effekter av insatser – av ramar – utan som möjligheter inom givna ramar" (1999:39). Inom ramfaktorteori kan yttre faktorer indirekta och direkta påverka på undervisning studeras, men även lärares handlingsutrymme. Ett exempel är Gustavssons (1999) studie där hon visar att ramar kan upplevas



som snävare än vad de faktiskt är vilket sätter fokus på lärares tolkningar och handlingsutrymme. Men ramfaktorteorin kan även användas som ett verktyg för utbildningsplanering (Lundgren 1999).

Inom de flesta svenska universitet styrs undervisning av konstruktiv länkning, *constructive alignment* (Wickström 2015:3). Inom *constructive alignment* styrs undervisningen av att lärandemålen kan nås. Kurser ska designas så att de studerande ska kunna nå lärandemålen och examinationerna utformas så att de kan bedömas (Biggs 2014:5–6). Wickström (2015:16–18) ifrågasätter denna utgångspunkt för undervisning eftersom den inte nödvändigtvis visar hela bilden av lärande. Thorgersen (2019) konstaterar att målstyrning görs inom de flesta skolformer. Han menar att inom estetiska ämnen, som musikundervisning, kan didaktiska val istället göras utifrån en relationell pedagogik byggd på etiska värden och erfarenhetsbaserad förståelse, och vill därmed utmana idén om den målstyrda skolan för musikaliskt lärande.

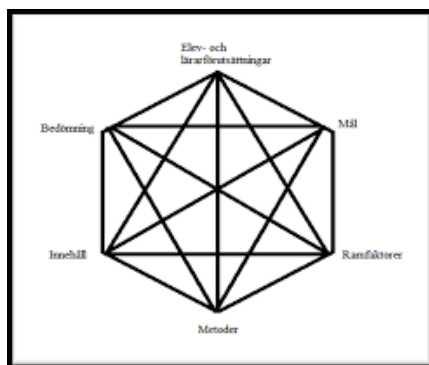
## Den didaktiska relationsmodellen

Som vi tidigare nämnt vill vi göra en utveckling av Hanken och Johansens didaktiska relationsmodell i syfte att modellen ska bli användbar vid planering av distansundervisning. Vi kommer dock endast att fokusera på hur de didaktiska kategorierna i modellen, *ramfaktorer*, *elev- och lärarförutsättningar*, *mål*, *innehåll*, *metoder* och *bedömning*, kan beskrivas utifrån planering av distansundervisning. Kategorierna ingår i själva relationsmodellen och blir avgörande för hur modellen sedan kan användas. Därför blir det relevant att även presentera Hanken och Johansens didaktiska relationsmodell eftersom det i förlängningen är själva verktyget som ska användas.

Hanken och Johansens baserar sin modell på en modell av Bjørndal och Lieberg. Bjørndal och Lieberg (1978:136) utvecklade ett *didaktiskt relationstänkande* där målet var att definiera centrala faktorer och deras relationer som utgångspunkter i en skapande pedagogisk process. Till skillnad från en mer traditionell syn på planering av undervisning där varje definierad enhet är inom kontroll ska relationstänkandet mellan centrala faktorer ses som ett öppet system som ger utrymme för både eleven och lärarens skapande i en dynamisk undervisningssituation. Relationstänkande vill klargöra och definiera centrala faktorer som spelar in i en undervisningssituation, men också visa samspelet dem emellan. Utifrån relationstänkandet utvecklade Bjørndal och Lieberg (1978:136) den *didaktiska relationsmodellen* i syfte att vara ett hjälpmedel för lärarens pedagogiska planering. Den är en referensram för planering av undervisning och visar hur undervisningen är ett samspel mellan de olika faktorerna vilket gör planeringen till en ”dynamisk skapande-process” (Bjørndal & Lieberg 1978:137) där allt inte är färdigplanerat från början. De anser att läraren inte endast kan basera sina val på egna erfarenheter eller egen intuition utan läraren behöver hjälpmedel att utgå ifrån

för att planeringen ska bli reflekterad och analyserad. Hjälpmidlen kan vara modeller och begrepp. Den didaktiska relationsmodellen ger både en överblick över de viktigaste faktorerna att tänka på vid lektionsplanering, men synliggör även relationerna och samspelet dem emellan - det vill säga ett didaktisk relationstänkande. Undervisningen bör ses som en helhet eftersom varje beslut inom en faktor påverkar andra faktorer och relationer mellan faktorerna (Bjørndal & Lieberg 1978:137).

Hanken och Johansen (2021:160–161) har med musikdidaktisk utgångspunkt skapat en variant av Bjørndal och Liebergs didaktiska modell där de benämner Bjørndal och Liebergs olika faktorer som *didaktiska kategorier*. De lyfter in ramfaktorer som en egen kategori, efter U. P. Lundgrens ramfaktorteori. Hanken och Johansen (2021:44) skriver att Lundgren ser ramfaktorer som överordnat didaktiska kategorier eftersom ramfaktorerna verkar begränsa och bestämma alla andra didaktiska beslut. I Hanken och Johansens didaktiska modell finns dock ingen inbördes rangordning mellan kategorierna. Hanken och Johansen (2021:162) skiljer även ut elev- och lärarförutsättningar som en egen kategori eftersom den annars skulle ta betydligt mer plats än någon annan ramfaktor. Modellen visar hur ingen av de didaktiska kategorierna eller relationerna ska vara ensidigt styrande. I Figur 1 visas de didaktiska kategorierna utifrån Hanken och Johansens (2021:161) modell; *mål*, *ramfaktorer*, *innehåll*, *metoder*, *bedömning*, samt *elev- och lärarförutsättningar*. Modellen illustrerar hur dessa sedan relateras till varandra.



Figur 1. Den didaktiska relationsmodellen (Hanken & Johansen, 2021:161)

Det teoretiska perspektivet i denna studie utgår från kategorierna i *den didaktiska relationsmodellen* (Hanken & Johansen 2021:161). Denna studie har endast fokuserat på de enskilda didaktiska kategorierna, med andra ord de viktigaste faktorerna att tänka på vid lektionsplanering. Relationstänkande

används vid själva planeringen av undervisning och därför presenteras inte de didaktiska kategoriernas relationer i denna studie.

### Tillvägagångssätt

I denna studie har vi valt att använda intervjuer eftersom fokus är att få beskrivningar av de didaktiska kategorierna. Intervjuformen vi valt att använda är parintervjuer enligt Thomssons (2010:69) beskrivning. Parintervjuer kan hjälpa deltagarna att känna trygghet eftersom de blir intervjuade tillsammans med någon de känner och de kan då stötta varandra samt även turas om att berätta om sina upplevelser. Thomsson (2010:69) menar att deltagarna kan hjälpa varandra att fylla i eventuella luckor vilket kan underlätta för intervjuaren att förstå deras berättelser. Konstruktionen med två deltagare och en intervjuare kan även minska risken av makt-positionering.

Urvalet består av en homogen grupp eftersom alla deltagarna är universitetslärare som undervisar i ämnet musik i distanskurser. Urvalet baserades även på att deltagarna förväntades diskutera utifrån gemensamma erfarenheter. När urvalet inte är slumpmässigt utan målstyrt kallar Bryman (2007:101) det för ett icke-sannolikhetsurval. Vad som betraktades som ämnet musik i studien var brett och utgick från beskrivningar i kursplaner, vilket gjorde att musikaliska-praktiska moment som instrumentalspel såväl som teoretiska moment som till exempel uppsatshandledning kunde ingå under paraplybegreppet musik. Det gjordes heller ingen distinktion mellan vilken nivå lärarna undervisade på. I studien ingår lärare som undervisar både på grundläggande och avancerad nivå.

Ett missivbrev skickades ut till tolv presumtiva deltagare som alla uppfyllde urvalskriterierna för att kunna delta i studien. Utifrån de sex personer som ville medverka bildades sedan par med två deltagare i respektive grupp. Två intervjuer genomfördes på arbetsplatsen och en intervju i digitala mötesverktyget Zoom.

Grupp 1	arbetsplatsen	26 min	3 oktober 2021
Grupp 3	digitalt	23 min	4 oktober 2021
Grupp 2	arbetsplatsen	23 min	26 oktober 2021

Deltagarna fick diskutera fritt utifrån åtta diskussionsfrågor:

Hur planerar ni distansundervisning?

Vilka metoder använder ni specifikt i distansundervisningen?

På vilket sätt kommer målen in i er planering?

Hur påverkas er planering av vilka studenter du ska undervisa?

Hur bestämmer ni innehållet?

Hur tänker ni kring bedömning i distansundervisningen?

Vilken är den viktigaste utgångspunkten när ni planerar?

## Hur tänker ni kring er lärarroll i distansundervisning?

Diskussionsfrågorna konstruerades för att kunna ge beskrivningar av de didaktiska kategorierna mål, ramfaktorer, innehåll, metoder, bedömning samt elev- och lärarförutsättningar. Begreppet ramfaktor användes inte explicit eftersom vi bedömde det för teoretiskt anknutet, däremot bedömdes frågorna om planering kunna täcka begreppet. En beredskap fanns även för att kunna ställa frågor om ramfaktorer om det inte skulle tas upp av informanterna, detta visade sig inte behövas då de togs upp i alla intervjuer av informanterna. Förutom frågorna ovan förekom följdfrågor som till exempel ”förklara lite mer”, ”hur menar du då?”.

Vid den första intervjun var vi båda närvarande, en gjorde intervjun medan den andra lyssnade på intervjun via zoom och deltog passivt. Vid de båda följande intervjuerna deltog endast intervjuaren. Valet att endast en intervjuade var för att inte bryta den maktbalans som är lämplig i parintervjuer. Deltagandet via zoom i den första intervjun gjordes för att vi skulle få en samstämmig syn på intervjuformen, ifall formen skulle behövas förändras till kommande intervjuer. En avvägning gjordes här där den första intervjun blev något annorlunda mot de två följande, men vi bedömde att det var viktigt att vi hade en samstämmig syn på intervjuformen. Det passiva deltagandet via zoom gjorde att balansen mellan intervjuare och deltagare i det fysiska rummet behölls. Denna första intervju kan delvis ses som en pilotintervju, och vi gjorde en utvärdering av metodval och intervjufrågor. Inga förändringar gällande metod och intervjufrågor gjordes. Vi beslutade då att även använda pilotintervjun i studien. Det kan problematiseras att alla tre intervjuerna skiljer sig från varandra, eftersom förutom denna första intervju med en passiv deltagare gjordes även en av intervjuerna helt digitalt. Trots att intervjuerna utfördes på olika sätt ser vi ingen problematik som skulle kunna påverka studien eftersom informanterna dels kände varandra sedan tidigare, dels hade en vana att kommunicera via digitala medier.

Innan intervjuerna påbörjades sökte vi rådgivning vid Etikkommittén Sydost. De potentiella informanterna informerades om studien i ett missivbrev med information om studiens syfte och form, etiska förhållnings-sätt utgående från Vetenskapsrådets riktlinjer och publikationsform. Deltagarna fick även en samtyckesblankett vid intervjutillfället.

I studien har de didaktiska kategorierna från den didaktiska modellen som Hanken och Johansen (se figur 1) presenterat legat till grund för analysen. För att få en mer tillförlitlig analys arbetade vi först var för sig med materialet och därefter jämfördes och diskuterades analyserna för att få en gemensam förståelse. Detta arbetssätt var även ämnat som en triangulering för att säkerställa resultatet. Analysen bestod av att granska intervjutranskriptioner för att identifiera de didaktiska kategorierna utifrån Hanken och Johansens kategoriseringar. Vid de första diskussionerna visade det sig att vi hade många beskrivningar av innehåll i kategorierna och vi arbetade gemensamt med att

få en förståelse för de större teman som informanterna beskrev som specifika för distansundervisning. De teman som valdes ut namngavs för större tydlighet. Ett exempel på distansspecifika beskrivningar av teman i intervjuerna är under kategorin elev- och lärarförutsättningar där vi preliminärt arbetade med beskrivningar som vi benämnde den automatiserade lärarrollen och den gränslösa lärarrollen. Vårt arbetssätt där vi först analyserade materialet var för sig visade vid de gemensamma diskussionerna att vi hade liknande analyser av materialet. Detta säkerställde analysen och gjorde de större kategoriseringarna möjliga. För att säkerställa att innehållet i kategorierna fungerade i den didaktiska relationsmodellen diskuterade vi de didaktiska relationerna i materialet, som en del av trianguleringen av studien.

Det finns aspekter av studien som kan diskuteras. Studien har få deltagare vilket gör att generaliserbarheten i studien kan problematiseras, till exempel skulle andra aspekter av distanslärande kunna framkomma vid en större studie. Även om studien syftade till att undersöka distanslärande, och urvalet av informanter byggde på att de undervisade i reguljära distanskurser, går det inte att bortse från lärarnas erfarenheter av distanslärande under covid-pandemin. Dock kan det ses som att även erfarenheter av anpassning av campusundervisning till distans kommer att påverka framtida distansutbildningar.

## Didaktiska kategorier

I detta avsnitt beskrivs under rubrikerna *ramfaktorer*, *elev- och lärarförutsättningar*, *mål*, *innehåll*, *metoder*, *bedömning* först hur Hanken och Johansen (2021:41–145) beskriver de olika kategorierna, därefter redogörs för hur kategorierna framträder i intervjuerna och avsnittet avslutas med en diskussionsdel för varje kategori.

### Ramfaktorer

Hanken och Johansen (2021:41–43) beskriver ramfaktorer som ett samlingsbegrepp för sådant som har en påverkan på den pedagogiska verksamheten såsom läroplan, fysiska ramar, ekonomiska resurser och gruppstorlek. Begreppet innefattar även formella och informella förväntningar från elever, föräldrar, kollegor eller överordnade. Exempel på ramfaktorer är:

- *fysiska ramar*, plats för musikaktiviteter, akustik, grupprum,
- *tidsramar*, undervisningstid, elevens disponibla tid för till exempel övning,
- *tillgång av läromedel*, noter, instrumenttillgång,
- *organisatoriska ramar*, gruppstorlek, arbetstid, möjlighet till samarbete,
- *formella ramar*, de förväntningar på musikundervisningen som är nedskrivna,

- *informella ramar*, ej direkt uttalade förväntningar från musikundervisningen från till exempel kollegor, föräldrar, elever och ledning,
- *ekonomiska ramar*.

Lärarna i studien menar att de kommunikationssätt som finns inom distanskurser vanligtvis består av antingen asynkron undervisning, där kommunikationen och undervisningen inte sker samtidigt, eller synkron undervisning i form av videosamtal eller i digitala undervisningsrum där parterna tar del av undervisningen samtidigt. Den asynkrona undervisningen sker endimensionellt då information sänds åt ett håll genom en digital lärplattform i form av inspelade föreläsningar och uppgifter. Den synkrona undervisningen sker i vissa fall tvådimensionellt i digitala undervisningsrum där det fysiska rummet lärare och student befinner sig i inte har någon betydelse. Till exempel vid litteraturseminarium då studenten ska redogöra över något innehåll upplevs det tvådimensionella digitala rummet fördelaktigt eftersom alla studenterna enkelt kan komma till tals. Något som dock kan bli problematiskt kan vara när studenterna förväntas interagera med varandra eller när de ska diskutera. En annan problematisk situation är när studenterna upplever att läraren förväntar sig att de ska interagera med läraren. Det blir då ofta tyst eftersom ingen tar ordet eller så för en av studenterna de andras talan. En annan typ av synkron undervisning sker vid till exempel musikaliska eller kreativa moment. Lärarna framhäver att det är viktigt vilket fysiskt rum läraren respektive studenten befinner sig i. Rummet behöver vara en plats som fungerar för undervisning. Ibland behöver både lärare och student ha tillgång till instrument. Studenten behöver vara i ett rum där denne inte blir störd, känner sig trygg att musicera och även kan röra sig utan tänka på att andra kanske hör och ser. Andra rum-specifika förhållanden som akustik och rumsstorlek blir också en viktig del. Detta kan ses som ett tredimensionellt undervisningsrum. Det vill säga läraren och studenten befinner sig i de digitala rummen men de fysiska rummen spelar en viktig roll och skulle då kunna ses som ett förlängt digitalt undervisningsrum. Vissa typer av undervisningsmoment, som musikaliskt samspel och grupparbeten med kreativa moment är svåra att genomföra i digitala undervisningsrum.

Sammanfattningsvis kan undervisning ske i tre olika rum; det endimensionella rummet i form av asynkront digitalt kursrum eller den digitala undervisningsplattformen, det tvådimensionella synkrona rummet där det fysiska rummet inte har någon betydelse och det tredimensionella synkrona undervisningsrummet där det fysiska rummet spelar roll. Ekonomiska ramar för distanskurser kan påverka hur kurserna utformas. Enligt lärarna är vissa kurser, särskilt på grundläggande nivå, byggda för att kunna hantera stora mängder studenter och samtidigt ha få lärartimmar. En av lärarna ger exempel på en sådan nystartad distanskurs. Kursen tar in många studenter men det beskrivs att förutsättningarna för kursen var att den ska vara

helt på distans och inte kräva så många lärartimmar. De ekonomiska ramarna har i detta fall betydelse för antalet studenter och antalet lärartimmar. Det är skillnad mellan denna typ av distanskurser på grundläggande nivå och distanskurser på avancerad nivå. Distanskurser på avancerad nivå har ofta färre studenter och mer individualiserad undervisning.

Tidsramar och undervisningstid anpassas till distansformatet, till exempel berättar lärarna att studenterna i de flesta fall själva kan välja vilken tid på dygnet de studerar. De distansutbildningar som inte har någon synkron undervisning är skapade för att vara oberoende av tid och plats för studenter och lärare. Undervisning och examination i dessa kurser genomförs genom filmer, ljudfiler och text. Ibland genomförs examination med automatiska så kallade självrättande prov. Innehållet kan vara både musikaliskt performativt och teoretiskt och i de flesta fall är dessa kurser på grundnivå. På avancerad nivå är undervisningen mer differentierad och individuell. Dessa kurser kan till viss del vara beroende av tid eftersom det kan förekomma synkrona seminarier. Studenter på avancerad nivå kan ha studerat på andra universitetet vilket kan främja erfarenhetsutbytet. Genom att kurserna är oberoende av plats kan studenterna i kurser på både på grundläggande och avancerad nivå bo i olika delar av landet.

### ***Diskussion***

Enligt Hanken och Johansen (2021:42) är det fysiska rummet en betydelsefull ramfaktor. I resultatet i denna studie visas att kommunikation i distansundervisning främst sker i tre olika rum: ett endimensionellt rum, ett tvådimensionellt kommunikationsrum och ett tredimensionellt kommunikationsrum. Det fysiska rummet, i den betydelse Hanken och Johansen beskriver, där rörelsemöjligheter och akustik har betydelse är endast relevant för beskrivningen av det tredimensionella rummet. Här framträder dock stora skillnader mellan ett fysiskt rum där lärare och elev befinner sig och ett tredimensionellt kommunikationsrum på distans eftersom vissa aspekter av kommunikationen försvåras eller är omöjlig att genomföra. Detta framkommer även i Daugvilaites (2021:190–191) studie där det beskrivs att det är svårare med kommunikation, till exempel genom gestik eller taktill kommunikation, i de digitala rummen när det gäller musikundervisning som till exempel instrumentalspel.

I ramfaktorn *det digitala rummet* kan även ses ingå de digitala verktyg och material som används. Hanken och Johansens (2021:42) beskrivning av ramfaktorn tillgång till läromedel, utrustning och instrument kan där ses delvis annorlunda då tillgången av digitala material säkras genom den digitala lärplattformen. Men det krävs även att studenter och lärare båda har tillgång till material, som hårdvara och mjukvara, samt instrument. Även tillgången till en stabil internetuppkoppling kan bli avgörande för huruvida studenterna kan delta i undervisning och examination när träffarna är synkrona.

Enligt U. P. Lundgren (se Hanken & Johansen 2021:44) är ramfaktorer en överordnad didaktisk kategori eftersom de påverkar alla andra didaktiska

beslut. Även i föreliggande studie framträder ramfaktorerna som en styrande faktor. Ett exempel är ramfaktorn ekonomi som påverkat utformande och genomförande av kurser. I vissa typer av distansundervisning i föreliggande studie styrs utbildningarna av de ekonomiska förutsättningarna i form av studentantal och lärarförutsättningar, vilket är en tydlig likhet med en av de av Hebert (2007:6) identifierade utmaningarna med ekonomiska ramar i distansutbildningar. Ramfaktorn *frihet från plats och tid* hör samman med de möjligheter och begränsningar som de digitala rummen, studentförutsättningar och lärarförutsättningar ger. Till viss del kan denna ramfaktor ses som överordnad didaktisk kategori då den är en förutsättning för distanskurser, i synnerhet asynkrona distanskurser. Det kan dock finnas inslag i kurser där synkron undervisning är viktig, och där undervisning sker på liknande sätt som vid fysisk undervisning. Det ska påpekas att även om ramfaktorer är en överordnad didaktisk kategori ska den inte alltid ska vara utgångspunkt vid planering av själva undervisningen. Hanken och Johansen (2021:162) menar att planeringen kan utgå från vilken kategori som helst även om en kategori sedan visar sig påverka didaktiska beslut mest.

### **Elev- och lärarförutsättningar**

Enligt Hanken och Johansen (2021:47) är elevförutsättningar de kunskaper och färdigheter som eleven redan har och som har betydelse för elevens fortsatta lärande. Utvecklingsförutsättningar kan innefatta fysiska, motoriska, kognitiva och sociala utvecklingsnivåer. Individuella förutsättningar kan innefatta motivation och emotionella förutsättningar som kan vara avgörande för lärandet. Sociokulturella förhållanden innefattar vilken grupp eller social miljö eleven befinner sig i och/eller definierar sig med, till exempel en viss musikkultur (Hanken & Johansen 2021:47–53). Lärarförutsättningar handlar om musikleärens ämneskompetens, professionskunskap, pedagogiska kompetens samt lärarens musikpedagogiska grundsyn (Hanken & Johansen 2021:55–59).

Intervjuerna i denna studie visar att studenter kan läsa kurser som inte är beroende av tid och plats. Detta gör att de själva kan lägga upp sina studier och ha möjlighet att kombinera studier med arbete. Andra typer av distansutbildningar är oberoende av plats, men beroende av tid som till exempel synkron undervisning vid gemensamma seminarier med hjälp av ett digitalt mötesverktyg. Lärarna påpekar att studenternas digitala förkunskaper har stor betydelse. Vid asynkron undervisning behöver studenten ha förmåga att studera självständigt då mycket sker genom onlineundervisning i form av filmer och annat material. Lärarna menar att kunskaper om digitala verktyg samt att kunna studera självständigt är viktigt eller kanske till och med avgörande för distansstudier. I detta fall blir individuella elevförutsättningar tydliga.

En lärarförutsättning är att läraren i vissa fall kan förändra sin lärarroll genom att konstruera vissa moment så att läraren lämnar till studenterna att



lära av varandra. Detta kan ske genom digitala grupprum som alltid är öppna och där studenterna kan diskutera uppgifter och innehåll utan lärarens medverkan. Läraren kan även automatisera genom att skapa självvärterande test genom till exempel digital rättning på lärplattform. Här krävs även digital kompetens av läraren. En annan lärarförutsättning i vissa typer av distansutbildningar är en gränslös lärarroll, där läraren alltid är och förväntas vara tillgänglig och kontaktbar. Läraren upplever att det finns förväntningar från studenterna att bedömning, feedback och respons ges snabbt. I vissa typer av kurser arbetar lärare med att ge respons även kvällar och helger eftersom det är då distansstudenter har tid att arbeta med kursen. Lärarna i dessa kurser upplever att respons som kommer efter helgen oftast inte är till någon nytta för studenterna. Lärare ser också en pedagogisk vinst med att ge snabb respons då lärandet eller progressionen gynnas vid till exempel instrumentalspel. Om respons dröjer alltför länge kanske studenten till exempel fortsätter öva på ett felaktigt sätt vilket hindrar lärandet.

### **Diskussion**

Hanken och Johansens (2021:48–53) beskrivningar av elevförutsättningar som handlar om individuella förutsättningar, emotionella och motivationella är mest framträdande i denna studie. Ett exempel är att kurserna är utformade för att möjliggöra att studenten själv kan lägga upp sina studier till viss del, det vill säga studenten är inte bunden till plats och tid. Studentens digitala kompetens blir då avgörande för hur trygg studenten känner sig i distansformatet, vilket i förlängningen även kan bli avgörande för hur motiverad studenten känner sig inför studierna. Denna studie visar även att om studenterna upplever kursens digitala format som fungerande så påverkar deras digitala kompetens hur studenten genomför kursen. Studenterna behöver ha förmåga att hantera den teknik som krävs, både den faktiska hanteringen och upplevelsen av undervisningen. Inom distansundervisning har de tekniska möjligheterna utvecklats och det finns många olika typer av kommunikationssätt (Camlin & Lisboa 2021). En annan aspekt är gruppsamhörighet. Hebert (2007:7–8) påpekar att vid distansundervisning kan studenterna uppleva sig isolerade vilket i sin tur kan göra att de påverkar sin studentgrupp negativt. För att undvika det skapar lärarna i studien digitala grupprum där studenter har möjlighet att träffas. Det går dock inte att säga hur mycket det används av studenterna.

Enligt Hanken och Johansen (2021:55–56) innefattar lärarförutsättningar lärarens pedagogiska kompetens, musiklärarens grundsyn, ämneskunskaper i musik och professionskunskaper. De mest framträdande förutsättningarna i denna studie är *den automatiserade lärarrollen* och *den gränslösa lärarrollen*, roller vilka främst utgår från lärarens pedagogiska kompetens och grundsyn på lärande. Lärarna i studien är medvetna om att när studenterna får vänta på återkoppling av uppgifter kan det försvåra studierna för studenterna, vilket även anknyter till Hebert (2017:6–7) som menar att feedback är en utmaning inom distansundervisning i musik. Ett exempel är att lärarna ser

instrumentalspel som ett konstant lärande där progression är kopplat till snabb feedback. Det här gör att två vägar utkristalliseras. Den ena vägen är där läraren gör sig själv automatiserad med hjälp av kamratbedömning, självvärdering och självvärdering, vilket gör att läraren har konstruerat sin roll innan kursen genomförs. Dessutom behövs även ämneskunskaper som ligger till grund för att kunna undervisa inom musikämnen. För att kunna konstruera till exempel självvärdering test krävs ämneskunskaper samt en hög pedagogisk kompetens, vilket innefattas i Hanken och Johansens beskrivningar av lärarförutsättningar. I och med den automatiserade lärarrollen överförs ansvar till studenterna både genom deras individuella insatser och genom hur de interagerar med andra studenter. En distanskurs med en automatiserad lärarroll kräver en rigid planering innan kursen genomförs, vilket stämmer överens med Brändström, Wiklund och Lundströms (2012:455) iakttagelser att distansundervisning kräver mer planering. Den andra vägen är där läraren konstruerar sin lärarroll efter studenternas behov av snabb feedback vilket skapar en gränslös arbetsroll. Lärarens gränslösa roll kan innebära ett utnyttjande av läraren, en risk som Hebert (2007:6) kopplar samman med ekonomiska ramar.

### **Mål**

Enligt Hanken och Johansen är övergripande mål de överordnade intentionerna och syftet med en pedagogisk verksamhet. Ett generellt mål med musikundervisningen kan till exempel vara att eleven ska utveckla sin musikalitet. Ett mål kan också formuleras som delmål i olika huvudområden inom ämnet, alltså olika steg i lärandet. Det kan även delas in arbetsmål som är än mer konkreta i förhållande till delmålen (Hanken & Johansen 2021:62–63). De formulerade målen kan delas upp i tre utvecklingsområden eller huvudkategorier, *kognitiva mål*, *affektiva mål*, och *psykomotoriska mål* (Hanken & Johansen 2021:65–67).

Lärarna i studien beskriver inte målen detaljerat utan lyfter kursplan och kursplanemål som helhetsstyrande och som statiska. Lärarna diskuterar även planering, metoder och formen för undervisning i relation till kursplanemålen. En lärare menar att det vid skrivning av kursplaner för distanskurser dock finns en medvetenhet om att målen också behöver formuleras så det blir möjligt att uppnå dem i den specifika distributionsformen.

### **Diskussion**

I denna studie beskrivs målen i första hand som kursplanemål, vilket kan ses som det som Hanken och Johansen (2021:63) beskriver som övergripande mål. Det visar sig att vissa typer av mål inte är lämpliga för distansformatet. Målen kan därför vid kursplaneskivandet i viss mån anpassas utifrån vad som är möjligt utifrån metoder i relation till distributionsformen. Betoningen på kursmål är i linje med målstyrning enligt constructive alignment. Detta är ett vanligt sätt att planera undervisning inom universitet (se Biggs 2014), men det kan finnas andra former som kan vara relevant för undervisningsplanering

(Wickström 2015:16–18). Betoningen på kursplanemålen i intervjuerna kan visa hur inarbetat arbetssättet är, men i linje med Thorgsens (2019) analys menar vi att det även kan vara relevant att undersöka andra arbetsformer i synnerhet inom komplexa konstnärliga mål.

### **Innehåll**

Enligt Hanken och Johansen (2021:75) är innehållet det eleverna ska lära, det är ett samlat begrepp för lärandestoffet och lärandeaktiviteter. Inom musikämnet kan lärandestoffet omfattas av till exempel ackordkänedom och repertoar samt lärandeaktiviteter som till exempel att sjunga och spela. Dessa tillsammans svarar på den didaktiska frågan: *Vad ska eleven lära?* Men lärandeaktiviteter innefattar även den didaktiska frågan: *hur ska lärandeaktiviteterna läras ut*, det vill säga med vilka metoder (Hanken & Johansen 2021:75). Begreppet lärandeaktiviteter återfinns därför inom både kategorierna innehåll och metoder. Det finns olika sätt att se på hur ett innehåll ska väljas. Ett sätt är att låta målen styra innehållet. Ett annat sätt är att låta andra kategorier få styra innehållet, som ramfaktorer eller bedömning (Hanken och Johansen 2021:76).

I intervjuerna framkommer att det i distanskurser på lägre nivåer, och med många studenter, ofta inte finns flexibilitet i kursinnehållet. Lärarna beskriver hur kursens olika steg redan är förutbestämda och färdigformade före kursstart. Planeringen ligger alltså fast då innehållet redan är färdigplanerat och ändras inte under kursens gång. Ett fast innehåll kan dock ge intryck av att vara flexibelt då studenter i vissa fall kan välja i vilken ordning uppgifter ska göras. Vid fastlagt innehåll är det lärarens ämneskunskaper som styr innehållet, det är inte baserat på studenters individuella förkunskaper eller aktiviteter. I kurser med fast innehåll är undervisningen ofta asynkron.

I kurser på högre nivåer med få studenter och kurser med konstnärliga och kreativa moment finns mer utrymme för flexibilitet. Dessa kurser har ofta synkron undervisning och har möjlighet till ett flexibelt innehåll eftersom lärarna har mer studentkontakt. Lärandeaktiviteter som är flexibla består till exempel av handledning, seminariediskussioner och synkron instrumentalundervisning. Innehållet kan anpassas efter studentens förutsättningar och studenten får också mer individuell återkoppling än om innehållet är fast. Lärare ser en fördel med att studenterna träffas synkront för att kunna diskutera och lära av varandra men även för att de inte ska känna sig ensamma i kursen. En fördel med ett flexibelt innehåll är att utformningen kan göras efter studentgruppens behov. Där är även skapandet av distanskurser en fördel eftersom det kan locka studenter med olika erfarenheter, till exempel med erfarenheter från studier vid olika lärosäten, vilket kan berika lärandet.

### **Diskussion**

Enligt Hanken och Johansen (2021:75) är begreppet innehåll ett samlat begrepp för både lärandestoff och för lärandeaktiviteter. I intervjuerna diskuteras innehållet dels utifrån om det är fastlagt före kursens start och dels

utifrån om innehållet är flexibelt och kan anpassas under kursen. Detta gäller både lärandestoffet och de aktiviteter som görs i kurserna.

De kurser som har flexibelt innehåll är ofta kurser på högre nivå och moment med konstnärligt innehåll. Dessa kurser har ofta få studenter och även till viss del individuell undervisning, vilket möjliggör undervisning som i sin tur bidrar till mer studentkontakt. Tack vare studentkontakten och att det är få studenter kan läraren vara flexibel och individanpassa undervisningen. En jämförelse kan vara att musikaliskt instrumentallärande i Koutsoupidou (2014:253), Brändström, Wiklund och Lundströms (2012:455) och Daugvilaite (2021:188–191) studier visar att innehåll i distansundervisning inte skiljer sig från innehåll i undervisning vid fysiska träffar.

Kurser med fast innehåll har oftast många studenter och liten eller ingen direkt studentkontakt. Exempelvis delges innehållet med hjälp av filmer, vilket liknar de anpassningar med hjälp av ett digitalt musikaliskt material som Schiavio, Biasutti och Philippe (2021:174) beskriver. Undervisningen anpassas ej efter individuella förutsättningar eftersom kurserna redan från början är färdigplanerade.

### **Metoder**

Hanken och Johansen skriver att metoder inom musikpedagogik innefattar vad läraren gör och använder sig av för undervisningsformer, som föreläsning eller workshop. Begreppet innefattar också elevens lärande, vilket behöver vara målinriktat, planerat och strukturerat (2021:85). Lärandeaktiviteter och arbetsformer omfattar metoder där eleverna aktiveras, som projektarbete eller samspel. Sociala organisationer innefattar metoder som individuell-, grupp- och klassundervisning. Metoder kan även innefatta generella undervisningsprinciper, till exempel att gå från det kända till det okända, differentiering som till exempel individuell anpassning till elever samt progression, det vill säga att ordna stoff och arbetsformer i en specifik ordning (Hanken & Johansen 2021:88).

I intervjuerna framkommer viktiga metodiska aspekter beroende på om undervisningen är asynkron eller synkron. Vid asynkron undervisning finns en planerad progression och den anpassas ej efter studenterna, den är fast. För att hjälpa studenterna att utveckla kunskap vid asynkron undervisning kan färdigt material bestå av förinspelade, förebildande och demonstrativt material med film, ljud och text såsom instruktionsfilmer och inspelade föreläsningar.

Synkron undervisning kan bestå av gruppundervisning i form av seminarium med hjälp av ett digitalt undervisningsrum där studenterna ska interagera med varandra och läraren. Synkron undervisning kan även vara föreläsningar där studenter inte är lika aktiva som vid ett seminarium. Synkron undervisning i form av seminarium och föreläsningar upplevs som väl fungerande, och ibland även som bättre än vid fysiska träffar eftersom läraren har lättare att moderera gruppen, till exempel genom att kunna påverka

när studenterna pratar, vilket gör att alla studenter kan komma till tals och gruppen inte domineras av en student.

Synkron undervisning kan även bestå av individuell undervisning i form av handledning eller enskilda lektioner med musikaliskt innehåll, som kan individanpassas efter studenters behov. Ett problem med synkron undervisning av musikaliska moment är fördröjning av ljud. Det påverkar framför allt samspel eller moment där studenter ska samarbeta kreativt, vilket gör att dessa moment ibland väljs bort eller ersätts i distanskurser. Dock anser lärarna att det fungerar relativt väl med enskild undervisning.

### ***Diskussion***

Som visas i föreliggande studie är viss synkron undervisning beroende av vilket fysiskt rum student respektive lärare befinner sig i för att kommunicera. Den synkrona undervisningen som inte är beroende av tredimensionellt rum har färre problem med anpassning och påminner i stort om fysisk undervisning, där vissa moment till och med upplevs som att de fungerar bättre. Förutom textbaserade undervisningsformer består asynkron undervisning ofta av inspelade föreläsningar och instruktioner. I asynkron undervisning är progressionen fast och det saknas oftast individuell anpassning till studenter. Denna typ av undervisning, där det kan vara lite kontakt mellan student och lärare, kan vara problematisk för studenter. Ett exempel på det som Hebert (2007:7) identifierade som utmaningar är frånvaro av kommunikation, vilket försvårar studierna och gör att studenter upplever isolering. Schiavio, Biasutti och Philippe (2021:174) påpekar att frånvaron av feedback kan vara problematisk i distansutbildning. Dock visade Koutsoupidou (2014:253) studie att lärare som undervisade asynkront generellt var nöjda med undervisningen.

Studien visar att det finns distansmoment med synkron undervisning där ett mer individualiserat innehåll erbjuds, dels för konstnärliga/kreativa moment och dels för mer avancerade moment eller innehåll som handledning eller seminariediskussioner. Denna typ av undervisning är ofta lik fysisk undervisning, eller har fysisk undervisning som ideal. Undervisningsformer inom synkron undervisning består ofta av gruppundervisning som seminarier eller föreläsningar, samt individuell undervisning i form av handledning och enskild instrumentalundervisning. I den synkrona undervisningen finns relativt mycket differentiering och individuell anpassning till studenten. Svårigheter med viss typ av synkron undervisning, som instrumentallektioner, samspel och kreativa moment, har även identifierats i flera tidigare studier (Koutsoupidou 2014:253; Brändström, Wiklund & Lundström 2012). Brändström, Wiklund och Lundström (2012:454–456) visar att just samspel och tidsfördröjning är de delar som betraktas som mest problematiska. Dock skedde en teknik- och metodutveckling inom distansundervisning i musik under covid, en utveckling som troligen kommer att fortsätta post-covid (Camlin & Lisboa 2021:129,137). Det är troligt att denna utveckling, förutom att förändra distansutbildningar i musik, även kommer att påverka möjlig-

heterna till distansutbildning. Till exempel kan distansutbildning möjliggöra studier för elever som annars ej kunnat delta på grund av sin bostadsort (Brändström, Wiklund och Lundström, 2012:454–456; Crawford 2017:196, 208-210).

### **Bedömning**

Hanken och Johansen beskriver bedömning som en systematisk och strukturerad process eller värdering av någons kunskap i förhållande till olika kriterier (Hanken & Johansen 2021:129). Det är inte endast bedömning av eleverna inom skolverksamheten som detta begrepp innefattar. Det handlar även om bedömning av hela systemet som eleverna ingår i. Förutom i betygsättande syfte kan det finnas flera andra anledningar till bedömning av elevernas kunskap som till exempel vägledning och motivation, möjlighet till att anpassa undervisningen till varje elev samt utvärdering av själva undervisningen. Genom att eleven bedömer sin egen kunskap och utveckling genom så kallad självbedömning kan eleven själv förstå och ta ansvar för sin egen utveckling (s. 131).

Lärarna i studien berättar att i vissa moment i distanskurser skiljer sig inte bedömning mellan distansundervisning och fysisk undervisning eftersom till exempel skriftliga uppgifter lämnas in och bedöms på samma sätt oavsett undervisningsform. De nämner dock några tydligt distansspecifika aspekter gällande objektiv och rättssäker bedömning samt användning av självbedömning. Inom bedömning kan även maskinrättade bedömningsformer nämnas som distansspecifika. När studentens kunskaper bedöms via inlämnad film, maskinrättade prov eller via digitalt kommunikationsrum upplever läraren att bedömningssituationer blir lättare och bedömningen mer objektiv. I distansundervisning riskeras inte bedömningen påverkas av känslomässiga aspekter som kan uppstå i och med att lärare har en personlig kontakt och skapar sig förutfattade meningar om studenten vilket de upplever kan påverka objektiviteten. Dessutom kan uppgifter som lämnas in via film bedömas mer detaljerat, då mediet möjliggör för läraren att titta flera gånger och jämföra inlämningar mellan olika studenter. Det uppstår heller inga förväntningar från studenterna att få bedömning i direkt samband med examinationen, vilket gör att läraren har tid på sig att formulera konstruktiv feedback. I intervjuerna framkommer även att det finns en tillit till studentens förmåga att själv kunna bedöma sina egna kunskaper, som att de får skriva självreflektioner för att synliggöra sina musikaliska kunskaper och sin kunskapsutveckling.

### **Diskussion**

Föreliggande studie visar att bedömning i distansbaserade examinationer gällande praktiska examinationer upplevs som mer objektiv eftersom det finns en möjlighet att kunna detaljgranska och jämföra inlämningar. Dessutom minimeras risken att det sociala interagerandet med studenten skulle kunna påverka bedömningen. Likvärdig bedömning var ett av de områden som Hebert (2007:7) identifierade som problematiskt inom

distansundervisning. Det är möjligt att den pedagogiska och tekniska utvecklingen inom distansundervisning som skett sedan Hebert skrev sin artikel, och som fortfarande sker (Camlin & Lisboa 2021), även har påverkat former och möjligheter för bedömning. Schiavio, Biasutti och Philippe (2021:174) påpekar att studenter upplever att teknologi kan vara problematisk inom distansundervisning främst gällande kommunikation och feedback. Problematik med teknologi skulle även kunna innefatta bedömningsaspekter. Det är dock påtagligt i föreliggande studie att bedömningsaspekterna upplevs som mer objektiva och mer rättssäkra än motsvarande bedömning av icke inspelat material. Hanken och Johansen (2021) beskriver att det inte alltid är läraren som bedömer och att elevens självvärdering kan vara en möjlighet. Resultatet i föreliggande studie visar att självvärdering finns som bedömningsform i distanskurser i syfte att som Hanken och Johansen (2021:131) beskriver det kunna ta ansvar för sin egen kunskapsutveckling.

### **Sammanfattning**

I studien visas följande utveckling av Hanken och Johansens modell. Av ramfaktorn rum används tre olika digitala rum; ett asynkront digitalt kursrum/undervisningsplattform, ett tvådimensionellt synkront undervisningsrum och ett tredimensionellt synkront undervisningsrum. Ekonomiska ramar är betydelsefulla för förutsättningar av skapande av distanskurser, dock är naturligtvis ekonomiska ramar alltid styrande för all planering oavsett distributionsform. En tredje ramfaktor är friheten från tid och plats. En elevförutsättning är att studenten är obunden och själv kan välja plats och tid att studera, en annan att studenten måste ha kunskaper om digitala verktyg och tillgång till dessa samt ha en hög grad av förmåga att arbeta självständigt. Lärarförutsättningar specifika för distanslärande är att läraren kan göra sin roll automatiserad genom självvärdande test och självvärderingar. Läraren kan även skapa en gränslös lärarroll för att kunna hantera distansformatet. Kursmålen skapas efter vad som fungerar i distributionsformen, och kursplanemålen är statiska. Innehållet i distanskurser kan vara fast, vilket det ofta är i heldistanskurser på grundläggande nivå. Här är innehållet i kurserna helt bestämt innan kursen börjar och förändras inte under kursens genomförande. Det kan även vara flexibelt vilket ofta förekommer i kurser på avancerad nivå och kurser med konstnärligt/kreativt innehåll. Metoder skiljer sig mellan synkron och asynkron undervisning. Inom synkron undervisning liknar arbetsformerna undervisning som vid fysiska träffar. Asynkron undervisning sker ofta genom envägskommunikation på lärplattformen. Till viss del görs bedömning av studenten själv, till exempel genom självvärdande test eller självbedömning. Lärare kan uppleva bedömning som mer rättssäker och objektiv genom tillgång till digitalt format.

## Implikationer för distanslärande i musik

Sammanfattningsvis beskriver lärarna i studien innehållet i kategorierna till viss del annorlunda mot Hanken och Johansens modell vilket gör att studien visar en utveckling av modellen, även om den inte visar en förändring av de övergripande kategorierna. Beskrivningarna i denna studie ska inte ses som ersättning av Hanken och Johansens beskrivningar utan som ett komplement.

Trots att denna studie inte fokuserar på Covid-anpassad undervisning går det inte att i skrivande stund diskutera distansundervisningens framtid utan att se förändringen som skett i och med Covid 19-pandemin, där anpassningar gjordes på många utbildningsnivåer. Även om det är skillnad mellan *online education* och *emergency remote teaching* (Calderón-Garrido & Gustems-Carnicer 2021:139; Hodges et al. 2020) visar det sig att det finns en digital vändpunkt (Camlin & Lisboa 2021). Lärare idag bör vara mer beredda på att kunna anpassa sin undervisning till olika typer av distansundervisning och till användning av digitala lösningar som kanske inte enbart är kopplade till distansundervisning. Denna omställning gäller inte enbart universitetsstudier. Erfarenheterna från Covid-perioden visar att alla skolformer kan behöva beredskap till omläggning av distansundervisning, vilket gör att även lärarstudenter kan behöva verktyg för att kunna planera distansundervisning i sin kommande yrkesroll. I förlängningen kan till exempel dessa nya sätt att tänka inom undervisning ge tillgång till musikundervisning även för de som inte har tillgång på grund av till exempel geografiskt läge vilket kan ses som en fråga om likvärdighet. Dessa problemområden har identifierats innan Covid 19-pandemin (se Brändström, Wiklund & Lundström 2012: 448; Crawford 2017:196). Det är därför viktigt att lärarstudenter inom sitt ämne får möjlighet att undersöka och utveckla verktyg för distansundervisning. När det gäller distansundervisning ges ofta teknisk utveckling en bärande roll för verktygsutveckling. Vi vill därför komplettera genom att sätta fokus på ämnesdidaktiska verktyg, som dessa kategoribeskrivningar och den didaktiska relationsmodellen för planering. Oavsett undervisningsform måste lärare kunna planera och anpassa sin undervisning, och de behöver ha verktyg för detta.

I ett flertal studier har modeller liknande Hanken och Johansens, som Bjørndal och Liebergs modell samt ramfaktorteorin, presenterats både som verktyg för vetenskaplig analys och som verktyg för planering av undervisning (se Dale, Ulstrup, Engelsen & Karseth 2011; Gustavsson 1999; Lundgren 1999; Vinge 2014). I föreliggande studie används modellen för båda dessa syften. Den har använts som grund för vetenskaplig analys men har även en metodutvecklande ansats för undervisningsplanering. I denna studie appliceras inte beskrivningarna explicit på den didaktiska relationsmodellen (Hanken & Johansen 2021:160–161; se även Bjørndal & Lieberg 1978:136) eftersom modellen i förlängning ska användas som ett ämnesdidaktiskt verktyg för lektionsplanering och analys. Däremot är tanken att beskrivningarna av de didaktiska kategorierna ska kunna komplettera



Hanken och Johansens beskrivningar och användas i den didaktiska relationsmodellen vid planering av distansundervisning. Genom denna omformulering av kategoriernas innebörd går det att sortera de specifika aspekterna vid distansundervisning under respektive didaktisk kategori. Det blir därefter mer tydligt att identifiera relationer som påverkar varandra vid planering av distansundervisning.

## Referenser

- Biggs, John (2014), "Constructive alignment in university teaching", *HERDSA Review of Higher Education*, 1: 5-22,  
[https://www.tru.ca/\\_shared/assets/Constructive\\_Alignment36087.pdf](https://www.tru.ca/_shared/assets/Constructive_Alignment36087.pdf)  
<https://www.herdsa.org.au/herdsa-review-higher-education-vol-1/5-22>
- Bjørndal, Bjarne & Sigmund Lieberg (1978), *Nye veier i didaktikken?: en innføring i didaktiske emner og begreper*. Oslo: Aschehoug,
- Bryman, Alan (2007), *Samhällsvetenskapliga metoder*. Stockholm: Liber.
- Brändström, Sture, Wiklund, Christer & Lundström, Erik (2012), "Developing distance music education in Arctic Scandinavia: electric guitar teaching and master classes", *Music Education Research* 14(4): 448-456, DOI: [10.1080/14613808.2012.703173](https://doi.org/10.1080/14613808.2012.703173)
- Calderón-Garrido, Diego & Josep Gustems-Carnicer (2021), "Adaptations of music education in primary and secondary school due to COVID-19: the experience in Spain", *Music Education Research*, 23(2): 139-150, DOI: [10.1080/14613808.2021.1902488](https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1902488)
- Camlin, David A. & Lisboa, Tania (2021), "The digital 'turn' in music education (editorial)", *Music Education Research* 23(2): 129-138, DOI: [10.1080/14613808.2021.1908792](https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1908792)
- Crawford, Renée (2017), "Rethinking teaching and learning pedagogy for education in the twenty-first century: blended learning in music education", *Music Education Research* 19(2): 195-213, DOI: [10.1080/14613808.2016.1202223](https://doi.org/10.1080/14613808.2016.1202223)
- Dale, Erling Lars, Ulstrup Engelsen, Britt, & Karseth, Berit (2011), *Kunnskapsløftets intensjoner, forutsetninger og operasjonaliseringer: En analyse av en læreplanreform*. Universitetet i Oslo Pedagogisk forskningsinstitutt Forskningsprosjektet ARK [https://www.udir.no/global-assets/filer/tall-og-forskning/rapporter/2011/5/pfi\\_sluttrapport\\_2011.pdf](https://www.udir.no/global-assets/filer/tall-og-forskning/rapporter/2011/5/pfi_sluttrapport_2011.pdf)
- Daugvilaite, Dainora (2021), "Exploring perceptions and experiences of students, parents and teachers on their online instrumental lessons", *Music Education Research* 23(2): 179-193, DOI: [10.1080/14613808.2021.1898576](https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1898576)
- Gustavsson, Christina (1999), Ramfaktorer och pedagogiskt utvecklingsarbete *Pedagogisk Forskning i Sverige* 4 (1):43-57.
- Hanken, Ingrid Maria & Johansen, Geir (2021), *Musikkundervisningens didaktikk*. Oslo: Cappelen Damm.
- Hebert, David (2007), "Five challenges and solutions in online music teacher education", *Research and Issues in Music Education* 5(1): 1-10.  
<https://commons.lib.jmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=rime>  
Available at: <http://ir.stthomas.edu/rime/vol5/iss1/2>
- Hodges, Charles B., Stephanie Moore, Barbara B. Lockee, Torrey Trust, & Mark Aaron Bond (2020), "The Difference Between Emergency Remote Teaching and Online Learning." *Educause Review*. <https://n9.cl/5o8n> [Google Scholar]

- Koutsoupidou, Theano (2014), "Online distance learning and music training: benefits, drawbacks and challenges", *Open Learning: The Journal of Open, Distance and e-Learning*, 29(3): 243-255, DOI: [10.1080/02680513.2015.1011112](https://doi.org/10.1080/02680513.2015.1011112)
- Lundgren, Ulf P. (1999) Ramfaktorteori och praktisk utbildningsplanering *Pedagogisk Forskning i Sverige* 4(1): 31–41  
<https://open.lnu.se/index.php/PFS/article/view/1052/903>
- Nationalencyklopedin* (u.å.). Asynkron. Tillgänglig: Nationalencyklopedin. [2022-11-15]
- Nationalencyklopedin* (u.å.). Datorstödd undervisning. Tillgänglig: Nationalencyklopedin. [2022-11-15]
- Nationalencyklopedin* (u.å.). Endimensionell. Tillgänglig: Nationalencyklopedin. [2023-03-01]
- Nationalencyklopedin* (u.å.). Synkron. Tillgänglig: Nationalencyklopedin. [2022-11-15]
- Nationalencyklopedin* (u.å.). Tredimensionell. Tillgänglig: Nationalencyklopedin. [2023-03-01]
- Nationalencyklopedin* (u.å.). Tvådimensionell. Tillgänglig: Nationalencyklopedin. [2023-03-01]
- Rechberger Manfred (2017), "Studies of E-Learning in Practice", *International Journal of Advanced Corporate Learning*, 10(2):39-46.
- Schiavio, Andrea, Biasutti, Michele & Antonini Philippe, Roberta (2021), "Creative pedagogies in the time of pandemic: a case study with conservatory students", *Music Education Research*, 23(2): 167-178, DOI: [10.1080/14613808.2021.1881054](https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1881054)
- Thomsson, Heléne (2010), *Reflexiva intervjuer*. Lund: Studentlitteratur
- Thorgersen, Ketil (2019), *Relationell estetisk kommunikation och kulturskoledidaktik* Ingår i: Abstracts Cutting Edge, Konferensbidrag, Muntlig presentation med publicerat abstract (Referegranskat)  
<https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-173297>
- Vinge, John (2014) *Vurdering i musikkfag. En deskriptiv, analytisk studie av musikklaereres vurderingspraksis i ungdomsskolen* (Avhandling (Ph.D.) - Norges musikkhøgskole <http://hdl.handle.net/11250/191291>
- Wickström, Johan (2015), "Dekonstruerad länkning En kritisk läsning av Constructive Alignment inom svensk högskolepedagogik och pedagogisk utveckling" *Utbildning & Demokrati* 24 (3): 25–47, <https://journals.oru.se/uod/issue/view/131>

# Humorn, makten och härligheten – Språkvetenskapliga och kulturella perspektiv på humor och makt

Hanna Söderlund

## Introduktion

För många människor ses humor som något som är roligt, härligt och lättsamt. Men humor kan också på olika sätt användas för att utöva makt, till exempel genom att socialt kontrollera människor eller skapa innanför- och utanförskap (Norrick 1993: 78). Dessutom är det förknippat med hög status att uppfattas som rolig vilket innebär att en person som är eller uppfattas som rolig kan få en stark maktposition. Syftet med den här artikeln är att, med hjälp av en forskningsgenomgång, belysa hur humor kan sägas reproducera och utmana olika maktrelationer men också att synliggöra några av de forskningsluckor som finns. Forskningsfrågorna som ställs är: På vilka sätt kan makt utövas och hur kan maktrelationer utmanas eller reproduceras med hjälp av humor? Vilka forskningsluckor kan identifieras i det vi vet om humor och makt?

Nära humorn finns också skattet, som är en viktig aspekt av såväl humor som makt. Därför diskuteras skattet parallellt med humor. I artikeln diskuteras institutionella maktordningar skapade exempelvis av statusrelaterade hierarkier och strukturella maktordningar, framför allt förknippade med kön, men även etnicitet, nationalitet och funktionalitet. Artikeln fokuserar framför allt på språkvetenskapliga, mediala och kulturella perspektiv på makt och humor, och främst på samtal (och i viss utsträckning texter) i västerländska sammanhang.

Eftersom humor har undersökts inom många olika fält och discipliner är de teoretiska ramverken också olika för de studier som lyfts fram. För humorforskningen är det en styrka att den har undersökts på så många olika sätt och från många perspektiv. Samtidigt skapar det ibland en svårighet som exempelvis att definiera vad humor faktiskt är, hur den uppfattas och hur den görs. Inledningsvis beskrivs därför olika sätt att se på humor. I de olika studier som refereras till kan humor definieras lite olika. Därför handlar artikeln främst om användningen av humor relaterat till maktrelationer samt hur dessa utmanas eller reproduceras. Den syn på makt som kan ses som övergripande för artikeln utgår från ett kritiskt diskursanalytiskt perspektiv vilket beskrivs i ett avsnitt för sig.

## Vad är humor?

Det finns många olika uppfattningar om vad humor är, inte minst för att humorforskning sker inom så många olika discipliner. I många fall belyses

humorns sociala sida. En definition som kommer från Chafe (1987: 18) innebär att humor är “the safety valve that saves us from the consequences of our natural reasoning when it would get us into trouble”. Humor ses då som något som kan användas för att rädda oss ur olika sociala situationer och ser också till att vi inte tar saker på allvar som vi inte borde ta på allvar. En mer allmängiltig definition som Attardo (1994: 9) ger är att ”humor /.../ is whatever a social group defines as such”. Humorns sociala och kulturellt förankrade aspekt synliggörs genom den definitionen. En annan definition är “everything that is actually or potentially funny, and the processes by which this ‘funniness’ occurs.” (Palmer 1994:3) Definitionen visar både på aktiviteten i sig och humorns mångsidighet. Humor anses vara en universell förmåga och något som alla kan uppskatta (Raskin 1985: 2). Samtidigt är den väldigt specifik och knuten till en given historisk och lokal kontext (Billig 2005: 176), vilket exempelvis visar sig genom att alla inte uppskattar samma typ av humor och att vad som anses vara roligt förändras över tid. Att den är både universell och samtidigt helt specifik är bara en av tre paradoxer som finns när det handlar om humor och humorforskning. De två andra återges längre fram.

För att definiera humor kan också närbesläktade begrepp behöva diskuteras, eller olika humortekniker om man så vill. Ironi, sarkasm, parodi och satir är alla olika grepp som kan användas för att uttrycka kritik eller kommunicera ett budskap på ett humoristiskt sätt. Dessa begrepp är relaterade till varandra, men de har också sina egna unika egenskaper.

*Ironi* är en humorteknik som kan definieras som ”the use of words to express something other than and especially the opposite of the literal meaning” (Attardo 2000: 794). Det är en ganska allmängiltig definition som bygger på att säga en sak, men mena något annat – ofta det motsatta. Ironi brukar sägas vara tvetydig, indirekt och implicit. Därför kan ironi ibland vara svår att uppfatta. Det går att hävda att ironi motsäger det bokstavliga, men även att det sagda och det osagda samexisterar, och därmed att ironi händer mellan det sagda och det osagda. Yttranden kan således vara bokstavliga och ironiska samtidigt (Hutcheon 1994: 12–13). Uttrycket ”Han är inte precis den skarpaste kniven i lådan” är ett exempel på något som både är bokstavligt och ironiskt genom att uttrycket är en litotes och en metafor där någon beskrivs som urkorkad. Ironi uppfattas ofta också som att den kan vara underhållande även om den inte måste vara humoristisk i alla lägen. Eftersom ironi är tvetydig och ibland svår att uppfatta behövs en gemensam grund att stå på för att ironi ska uppfattas och gå hem (Pexman och Zvaigzne 2004: 151).

I ett försök att ringa in ironi har Burgers och van Mulken (2017: 388–390) listat olika markörer som kan indikera ironi. I text listas exempelvis följande markörer: Det är en **fantastisk** idé! Det är en **FANTASTISK** idé! Det är en fantastisk idé ;-). Det är en ”fantastisk” idé. Markeringarna kan i vissa fall behöva förstås i en given kontext för att uppfattas. Även i tal finns olika markörer som vi använder för att indikera ironi: Användning av bildspråk

(metaforer och hyperboler), humörmarkörer som att uttrycka cynism eller att byta register/diskurs ("Du ger mig den äran att lyssna till ännu en av dina fabulösa idéer"), paralingvistiska signaler (tonfall och prosodi), ansiktsuttryck (att höja på ögonbrynen) eller kroppsspråk (att peka eller göra citattecken i luften) (Burgers och van Mulken 2017: 388–390).

Närbesläktat med ironi är *sarkasm*. Ibland uppfattas sarkasm som något som alltid är negativt, till skillnad från ironi som kan vara negativt men inte måste vara det. Två saker som skiljer dem åt är för det första att situationer kan vara ironiska, medan det alltid är människor som är sarkastiska och för det andra att sarkasm kräver intention till skillnad från ironi som kan uppstå i situationer oavsiktligt (Haiman 1998: 20). Sarkasmen består av verbal aggression som kan uttryckas med vänliga ord, men där det finns en aggressiv intention. Sarkasmen kan alltså vara vänlig på ytan medan det underliggande budskapet är fientligt. Mottagaren för sarkasmen kan vara den som tar emot budskapet, en utomstående tredje part eller något slags rådande föreställningar. Allt bygger på att mottagaren, som också den kan vara samtalspartnern eller en tredje part, förstår sarkasmen. Därmed vänder sig sarkasmen till en privilegierad publik eller "the happy few" (Haiman 1998: 18, 25). Ironi ska förstås som relativistisk medan sarkasm är absolut (Haiman 1998:20). Skillnaden kan också synliggöras genom hur man skrattar åt något. Scruton (1987: 168) påpekar att sarkasm är förknippat med att stöta bort något som man skrattar åt, medan ironi innebär att skratta åt något utan att avfärda det. Att skratta åt ironi är delvis också att skratta åt sig själv. På så vis definieras sarkasm oftare som negativt och ironi som att det inte måste vara det. Det finns också de som helt undviker att särskilja ironi från sarkasm, dels för att det är svårt att definiera deras olika innebörd, dels för att det tycks finnas motstridighet runt hur orden används och därmed uppfattas (Attardo m.fl 2003: 243). Framför allt i anglosaxisk kontext kan man se att begreppen används mer eller mindre synonymt.

*Parodin* ska i stället ses i ljuset av att den knyter an till historien genom att den refererar till en text. Den är ofta dubbelröstad eftersom den spelar på spänningen som skapas genom medvetenhet om historien (Hutcheon 1985:4). Ofta uppstår en ny och ironisk kontext vilket gör att läsaren eller lyssnaren måste ha kunskap om och minnas historien. Modern parodi har också olika intentioner, den kan vara ironisk och lekfull eller hånfull och förlöjligande. Till skillnad från *satir*, som refererar till verkligheten, refererar parodi till annan konst. De två teknikerna kan dock överlappa varandra. *Satir* innebär ofta en typ av humor som kritiserar samhällliga normer och institutioner genom att överdriva eller förlöjliga dem (Raskin 1985: 233; Billig 2005: 208). Både satir och parodi anses dock vara tekniker för medborgare att jämna ut maktförhållanden mellan sig och en politisk elit (Hariman 2008: 253).

Traditionellt finns tre olika kategorier som humorteorier ofta delas in i: överlägsenhetsteorier, lättadsteorier, och inkongruensteorier (Billig 2005: 38). *Överläsgheten* implicerar att vi känner oss överlägsna andra,

exempelvis när andra trillar och slår sig eller gör bort sig. Slapstick är ett exempel på den typen av humortechniker. *Lättnadsteorier* bygger på en plötslig lättnad som när en spänd stämning släpper, exempelvis över pinsamma, sociala händelser eller över tabun som bryts och skratt uppstår. Tabun som finns i språket eller i kulturen, är sådant som uppfattas som obehagligt, väcker känslor eller anstöt och till och med uppfattas som farligt. Några av de tabun som finns inom svensk och västeuropeisk kultur kan exemplifieras utifrån religion (djävlar), könsorgan eller sexualitet (kuken), kroppsliga avfallsprodukter (bajs), normbrytande funktionalitet (idiot) och prostitution (hora) (Andersson 1985: 79). Ett tillägg som kan göras till den listan berör etnicitet (svennebanan) (Ohlsson 2003:181). *Inkongruensteorier* innebär att två koncept som inte hör ihop förs samman och skapar en överraskningseffekt som blir humoristisk (Raskin 1985: 99), som exempelvis i ordleken ”sitt inte inne när allt hopp är ute”. Indelningen av humorteorier anses av många skapa en ofullständig bild av humor eftersom det är svårt att fånga humorns väsen med teori. En brist som Morreall (2009: 39) påpekar när han beskriver humorns filosofi, är att den del av skrattets funktion som innebär ”laughter evolved as a play signal” saknas. Det han menar är att vi ofta skrattar även om vi inte har exponerats för uppenbar humor eller skämtande. Skrattet blir då ett resultat av en kognitiv förändring (cognitive shift) som kanske främst har en social funktion där vi vill känna oss delaktiga eller signalera att vi är ofarliga (Morreall 2009: 49) Även Peacock (2014: 7) poängterar brister i den övergripande teorins uppdelning, framför allt att den saknar de inslag som ryms inom humor som framförs i publika sammanhang som drama och litteratur. Hon hävdar att teorierna ibland överlappar varandra men också att det ibland kan finnas situationer då ingen av de övergripande teorierna är aktuella. Vi kan se humor också i situationer som ligger utanför teorierna. Ett exempel som hon ger är repetitionshumor. Om något vardagligt händer en gång är det inte nödvändigtvis humoristisk, kanske inte heller den andra, men femte eller sjätte gången kan humor uppstå på grund av det repetitiva inslaget. Ett exempel kommer från populärlitteraturen finns i den animerade tv-serien *Family Guy* där pappan i familjen i ett avsnitt ständigt återkommer till ”Haven’t you heard about the bird” varpå han sjunger den väldigt repetitiva låten *Surfin’ bird*. Ett annat exempel kommer från den brittiska komediserien *Little Britain* där karaktären Emily Howard (för övrigt en manlig skådespelare utklädd till kvinna) återkommande påpekar ”But I’m a lady” när hon går runt i sin 1800-talsaristokratiska klädsel i nutida Storbritannien och förväntas bete sig på olika sätt som hon motsätter sig.

Jag kommer att utveckla resonemanget om inkongruensaspekten av humor, det vill säga oförenlighetsaspekter, framför allt för att dessa är vanligast förekommande i humortexter och i samtal. I stor utsträckning bygger inkongruensteorin på att utnyttja tvetydigheter, motsägelser, dubbelbottnade tolkningsmöjligheter och inkonsekvenser som finns i språket (Mulkay 1988: 26). Det är med hjälp av tvetydigheter som ordlekar, sarkasm,

ironi, parodi och satir skapas. Med den dubbelbottnade möjligheten som finns i humor kan man låta andra tolkningsramar gälla. Det är möjligt att säga saker som man inte alls menar, eller sådant som man faktiskt menar men på ett skämtsamt sätt. Därmed kommer vi in på humorns andra paradox, nämligen uppfattningen om humor som både mystisk och omöjlig att analysera och samtidigt fullt förståelig och möjlig att analysera (Billig 2005: 176). Att humor har olika lager av betydelser gör att den ibland uppfattas som svår att analysera, om det är så att man vill nå en inre sanning om vad humor innebär eller betyder i ett givet sammanhang. Men att humor är svåranalyserad kan också göra det svårt att alltid uppfatta humor eller att själv kunna vara humoristisk. I stor utsträckning socialiseras vi dock in i hur vi gör humor samtidigt som vi lär oss ett språk eller skolas in i ett kulturellt sammanhang (Norrick 1993: 136). Socialiseringsprocessen gör att vi lär oss förstå att humor har specifika ramar, även om vi inte alltid förmår förklara dem. När man analyserar humor kan man dock behöva vara ödmjuk för att kontexten och avsändaren utgör viktiga faktorer för att kunna förstå humorns budskap eller implikationer, vad som fungerar hos publiken och hur skämtande mottas. Inte minst är tajmingen, eller det som inom retoriken kallas kairos (Lindqvist 2016: 29), viktig i sammanhanget. Den skicklige retorikern så väl som humoristen bör veta när det perfekta ögonblicket kommer och vara närvarande nog att fånga det.

För att återgå till spåret om att humor är socialt, går det att konstatera att humor i samtal är ett samarbete mellan samtalsdeltagarna. För att lyckas skämta finns tre olika steg som den skämtande behöver ta (Crawford 1995: 130). Först måste den som ska skämta få tillträde till det så kallade samtalsgolvet, ofta genom andras tillåtelse på ett mer eller mindre subtilt sätt. Därefter måste andra tillåta att den som skämtar behåller samtalsgolvet genom att ge personen uppmärksamhet för sitt skämtande. Avslutningsvis bör de som lyssnar visa att de har förstått skämtet genom att skratta, lägga till någon skämtsamhet eller på andra sätt indikera att de har förstått, exempelvis genom att himla med ögonen. Alla dessa steg behöver fungera för att ett skämt ska kunna genomföras framgångsrikt i stället för att falla platt.

### **Kritiskt diskursanalytiskt perspektiv på makt**

För att visa hur man kan se på makt skisseras ett kritiskt diskursanalytiskt perspektiv som gemensam teoretisk ram, med Foucaults (1993) idéer som utgångspunkt. Foucault utgår från att makt är produktiv och samtidigt relationell. Den finns överallt och påverkar våra handlingar, tankar och relationer. Inom kritiska diskursanalytiska perspektiv tolkas på vilket sätt diskurser kommer till uttryck och vilka konsekvenser de kan få för olika maktrelationer. Den kritiska aspekten innebär alltså att fråga sig vad olika diskurser gör och på vilket sätt de är produktiva. Foucaults syn på makt innebär inte att det är något som människor har, utan något som man kan förhandla om. Det innebär att makten ses som relationell och därmed flytande.



Inom poststrukturalismen (jämför Baxter 2003) talar man inte om strukturer som fasta, utan som något föränderligt, något som kan vara på andra sätt. Det passar därför väl in på synen på humor som möjligt medel för att utmana eller reproducera olika maktförhållanden. Samtidigt kan man säga att det finns olika typer av tolkningsföreträden, som kan påverka vad som är möjligt och hur olika uttryck och interaktioner kan uppfattas. Det finns också personer eller sociala grupperingar som har institutionell eller social makt och att acceptera dessa strukturer skulle kunna gå emot den poststrukturalistiska teoribildningen. Men även där accepterar man att det finns vissa maktordningar, även om dessa bör ses på som lokala, eller som Baxter (2003: 11) uttrycker det, som att de är småskaliga, kontextbundna, målmedvetna och kortlivade. I lokala förhandlingar kan olika maktordningar synliggöras, exempelvis den mellan en överordnad och en underordnad. I humor finns ibland även implicita eller explicita antaganden som bygger på olika maktordningar relaterade till sådant som kön, funktionsnormativitet eller etnicitet. Maktrelationerna blir då en uppenbar del av skämtandets praktik. I den typen av humor går det därför att också visa på att vissa strukturella maktordningar är relevanta och används för att göra humor, som sätt att bidra till att stärka sociala grupperingar och för att skapa innanför- eller utanförskap. Samtidigt ska man komma ihåg att när dessa maktordningar utmanas är det ett steg i att de förändras.

## Humorns funktioner

En uppenbar funktion som humor har är att underhålla och att lätta upp stämningen i olika sammanhang. Man använder humor hela tiden i samtal, genom anekdoter, ordlekar, sarkasm och annat skämtande, inte minst för att bryta isen, undvika pinsamma tystnader eller för att göra sådant som annars kan uppfattas som socialt hotfullt eller svårt, som att be någon om en tjänst (Norrick 1993: 1).

I samtal mellan vänner har man identifierat tre övergripande funktioner som humor har: en maktfunktion, en solidaritetsfunktion och en psykologisk funktion (Hay 1995: 97–98). *Maktfunktionen* innebär att det går att retas med andra i syfte att uppnå en starkare maktposition eller på andra sätt försöka utöva kontroll över de andra samtalsdeltagarna. I *solidaritetsfunktionen* ingår att det är möjligt att skapa igenkänning och dela erfarenheter som gör att social närhet uppstår. Att retas med andra på ett sätt som visar på social närhet, exempelvis interna skämt om när någon annan gjorde ett misstag, går också in under solidaritetsfunktionen. Den *psykologiska* funktionen innebär att humor kan användas för att hantera olika situationer, exempelvis går det att förekomma kritik och försvara sig med hjälp av humor eller hantera skam eller problem som uppstår i samtal. Ohlsson (2003: 63) har identifierat två ytterligare kategorier: den kognitiva/kreativa och den samtalsstrukturerande. Den *kognitiva/kreativa* innebär att humor kan användas för att hitta nya kreativa lösningar på problem. Komik kan således användas som ett fält för

experiment för den egna tanken eller känslan där oväntade lösningar kan uppstå på samma sätt som i konsten i stort (Knuutila 1997: 44). I Ohlssons studie ska barn genom samtal komma fram till vad de behöver ha med sig till en öde ö. I en sekvens har en pojke tramsat lite varpå någon säger att snart kommer han väl föreslå att de kan *panta*. Nästa barn rimmar då genom att använda ordet *banta*, vilket i sin tur leder till att nästa barn kommer fram till att det räcker att de tar med sig *en* ärt. Nästa barn föreslår därpå att de skriver *konserv* på listan över vad de ska ha med sig till den öde ön. Även om vägen är humoristisk och kreativ kommer de fram till lösningar som är möjliga (Ohlsson 2003: 227). Den *samtalsstrukturerande* funktionen betyder att humor och skratt ofta uppträder i specifika faser av samtal. Skratt kan exempelvis uppstå när man ska försöka runda av en diskussion.

Även om solidaritet och makt kan ses som motsatser, kan den ena också bidra till den andra, exempelvis genom att en persons status i en grupp höjs när ett skämt blir framgångsrikt. När en person skämtar och lyckas underhålla människor med sin humor, framstår hen som rolig och får därmed en stark maktposition. Dessutom har det i gruppen skapats en gemensam uppfattning om vad som är roligt, vilket bidrar till solidaritet och gruppgemenskap (Hay 2000: 716). På så vis kan solidaritet och makt också sägas bygga på varandra.

Humor kan alltså användas både för att människor socialt ska kunna närma sig varandra, och för att de ska kunna distansera sig från varandra, vilket synliggör humorns tredje paradox. Humor kan nämligen bidra till att skapa såväl grupp känsla som utanförskap (Billig 2005: 176). Gruppssammanhållning kan uppstå eftersom humor är kontextbunden, genom kulturell eller lokal förankring. De som förstår samma typ av humor kan känna en grupp gemenskap. För den som inte förstår en viss humor skapas på samma sätt ett utanförskap. Utanförskapet kan också uppstå genom att man skrattar *åt* andra, exempelvis för att indikera att någon inte passar in i specifika normer. Därför kan humor användas som social kontroll (Norrick 1993: 78). Personer som är i underordnad position kan ibland välja att skämta nedsättande om sig själva i förebyggande syfte för att undvika att någon annan gör dem till måltavla (Norrick 1993: 80). Att skratta *åt* sig själv och sina egna brister och fel anses också vara den yttersta bedriften, eftersom det visar på självdistans (Raskin 1985: 22).

## Skratt och dess funktioner

Responserna är en viktig del utifrån humorns sociala aspekt. Responserna kan utgöras av skratt, att man bygger vidare på skämtet eller att man på annat vis indikerar att man har förstått den humoristiska intentionen (Crawford 1995: 130). Sacks (1974) hävdar att responserna skulle kunna utgöras av ett humorlöst "haha" för att indikera att man förstår men inte tycker att skämtet var så bra. Skratt anses vara en lämplig avslutning på ett skämt, men det är också möjligt att låta bli att skratta som respons (Sacks 1974: 347). Att inte skratta anses dock problematiskt och till och med socialt hotande eftersom skrattet även

kan tolkas som den andra delen i ett närhetspar. Inom samtalsanalysen använder man begreppet *närhetspar* om två yttranden som står varandra nära. Om det finns en första del krävs också en andra för att samtalet ska flyta på bra. På samma sätt som en fråga följs av ett svar och en hälsning av en hälsning, bör alltså ett skämt följas av ett skratt. Skrattet är således den förväntade responsen, och därför den givna andra delen (Norrick 1993: 23). Man kan säga att skrattet är viktigt för att alls kunna framstå som rolig. I alla sammanhang är skratt något som kan bidra till att skapa social närhet och bra atmosfär (Trouvain och Truong 2017: 342). Samtidigt behöver inte skrattet vara ett tecken på välvillighet eller ett godkännande av kvaliteten på skämtet (Kotthoff 1996: 320). Ibland kan skratt också användas för att förlöjliga andra (Butler 2015: 43).

I samtal kan skratt användas på olika sätt. Adelswärd (1989, 1995) har samtalsanalytiskt undersökt arbetsintervjuer och telefonsamtal mellan Socialstyrelsen och föräldrar, det vill säga institutionella samtal som bygger på att en ställer frågor och den andra svarar och där det finns en makt-asymmetri samtalsdeltagarna emellan. I dessa samtal har hon visat att skratt kan användas för att modifiera hur ett yttrande ska tolkas. Det kan ha funktionen av att bibehålla eller bygga upp status. Skrattet kan också fungera för att undvika att situationer ska uppfattas som socialt hotande (Adelswärd 1989: 129). Med hjälp av skratt kan man också indikera att det finns en gemenskap personerna emellan. I arbetsintervjuerna visar det sig att de som intervjuar skrattar mer tillsammans med de personer som senare anställs (Adelswärd 1995: 133). Beror det på att man uppfattar dessa samtal som mer gemytliga och därför bestämmer sig för att anställa personen? Eller innebär det att man skrattar mer tillsammans med personer som man tror sig vilja anställa? De exakta sambandsförhållandena är tvetydiga, men alldeles oavsett går det att tolka skrattet som en indikation om att social närhet uppstår. En reflektion i sammanhanget kommer från Sacks som menar att "the thing about laughing is that to do laughing right, it *should* be done together" (Sacks 1992: 571). Citatet speglar en förståelse om att skratt bör skapa samförstånd människor emellan genom att man delar skrattet och även genom att man skrattar samtidigt.

Skratt ska inte ses som något som uppstår vid sidan av samtal, utan snarare som en viktig del av samtalet. Jefferson et al. (1978: 156) visar exempelvis att skrattet har officiell status som samtalsaktivitet. Skratt uppstår inte heller bara gemensamt utan också genom att personerna i samtalet skrattar på samma sätt (Jefferson et al. 1978: 174). Även Coates (2007: 44) har undersökt skratt i samtal och hävdar att skrattet bidrar till att skapa intimitet i relationer just på grund av att människor skrattar gemensamt och på samma sätt. Utöver att signalera uppskattning påpekar Coates att skrattet signalerar att samtalet drivs gemensamt, att det är ett samarbete. Den som skrattar visar engagemang i berättelsen som drivs framåt även om personen inte själv deltar i själva berättandet för stunden, vilket indikerar att skrattet markerar solidaritet med

gruppen. Dessutom bidrar skrattet till att strukturera humordiskursen genom att samtalsdeltagare visar att de förstår att det som görs i samtalet är humor, men även när det är dags att avsluta det humoristiska i samtalet för att gå vidare till en seriös diskurs (Coates 2007: 45).

### Misslyckad humor

Att misslyckas med humor kan vara en väldigt plågsam upplevelse, oavsett om man är komiker till yrket och står på en scen framför en publik eller om man är i ett samtal. Här diskuteras orsaker och konsekvenser till misslyckad humor.

En definition av misslyckad humor är “*any utterance that is intended to amuse, but that, due to interlocutor, environmental, or other factors, is not negotiated ‘perfectly.’*” (Bell 2017: 4 kursivering i original). Ett annat sätt att definiera misslyckade skämt är att responsen, alltså skrattet, uteblir av en eller annan anledning (Söderlund 2016:53). Båda definitionerna indikerar att det inte behöver vara kvaliteten på skämtet som avgör om ett skämt misslyckas. I stället kan finnas många andra faktorer som bidrar till att det inte blir bra i sammanhanget.

I samtal mellan vänner har Hay (1995: 171–82) funnit några anledningar som leder till utebliven respons vid skämtande: otillräcklig kontextualisering, försök att återuppliva överspelad humor, otillräcklig bakgrundsinformation, missbedömning av relation mellan skämtare och lyssnare, att reta någon närvarande på ett negativt sätt, att försöka få tillträde till en exklusiv grupp, att avbryta seriösa samtal eller att porträttera sig själv opassande utifrån kön. Den som blir skämtad med kan också välja att tolka ett skämt bokstavligt, vilket leder till att skämtet faller platt och att den som försökt skämta måste stå för innehållet i skämtet bokstavligt (Priego-Valverde 2009).

Avsaknad av skratt kan också uppfattas som aggressivt, som att mottagaren utövar makt. Att inte skratta kan därför fylla en retorisk funktion. Billig (2005: 192) kallar det för *unlaughter*, alltså icke-skratt eller noll-respons. Risken för att andra inte ska skratta när man skämtar är förknippad med skräck och skam, vilket är en av anledningarna till att människor som är försiktiga, främlingar eller i låg statusposition ofta undviker att skämta (Kotthoff 2006: 8).

Den sociala kontexten har betydelse för om ett skämt ska falla väl ut när det förstås, exempelvis deltagarnas roller, relationer och attityder (Bell 2017: 142). När ett skämt inte lyckas kan skämtaren i vissa fall ändå bli hyllad för sitt försök genom att andra kommenterar det misslyckade försöket, medan personen i andra fall blir marginaliserad eller exkluderad ur gruppen. Lite mindre drastiska konsekvenser som Bell tar upp är att skämtandet inte bidrar till att sociala band byggs upp, stärks eller att de helt enkelt försvagas.

För att humor inte ska misslyckas krävs också att den som skämtar har både självförtroende och publikens tillit. Att som talare ha ett starkt *ethos* anpassat till publiken är en viktig del av all kommunikation. *Ethos* är ett

retoriskt begrepp som innefattar det förtroende en person har eller kan skapa i en given situation (Lindqvist 2016: 83). I många fall anses ethos vara viktigare än andra faktorer, eftersom det är svårt eller omöjligt för en talare att övertyga en publik om hen saknar publikens tillit. Även i humor är det viktigt med ett starkt ethos eftersom en publik inte uppskattar skämt om de inte gillar personen bakom skämtet (Greenbaum 1999: 35). Den slutsatsen kommer även Berglund och Ljuslinder (1999) till i en medievetenskaplig studie där de låtit informanter titta på tv-programmet *Släng dig i brunnen* för att avgöra hur väl stand-up-komikernas skämt i programmet lyckas.<sup>1</sup> Vid ett tillfälle visar det sig att en av informanterna har missuppfattat vem komikern i ett inslag är, varpå hen uppger att hen gillar skämtet bättre (1999: 149). Komikern bakom skämtet är alltså viktig för hur vi ska tolka och uppfatta skämtet, som roligt eller inte.

Att ha självförtroende är ytterligare något som är viktigt för att kunna framstå som rolig. Den som är rädd kommer exempelvis inte att kunna framstå som rolig (Greenbaum 1997: 121). Om man känner sig motarbetad i en given kontext och om man ständigt försöker skämta men misslyckas för att ens samtalspartner inte bidrar med respons, kan självförtroendet påverkas negativt. Det kan då bli en negativ spiral, som gör det svårt att vara eller känna sig rolig.

## Humor och kön

Humor ses, som tidigare nämnts, som en universell förmåga som alla människor har. Detta till trots har det funnits föreställningar om att vissa sociala grupper saknar humor, ett exempel är kvinnor. En anledning till att en sådan uppfattning kan uppstå och upprätthållas skulle kunna vara att humor iscensätts på olika sätt, och att olika grupper har olika typer av humortekniker (Raskin 1985: 3). Den grupp som har tolkningsföreträde i olika avseenden, är den som också har möjligheten att avgöra vad som kan anses vara humoristiskt och inte. Coates (2007) menar att det kan finnas en könsrelaterad distinktion mellan *skämtande* och *humor* och att den har lett till olika syn också på vem som är rolig. En del forskning har då utgått från att *skämtande* innebär att berätta skämt (framför allt så kallade *canned jokes* som är färdigförpackade skämt, exempelvis Bellmanhistorier), ordvitsande och att vara sarkastisk. I viss utsträckning har den typen av skämtande i samtal ansetts vara ett manligt sätt att skämta. I de fall då kvinnor har fått stämpeln att inte vara roliga har det handlat om just den typen av skämt. En av forskningsfältets pionjärer, Lakoff, sammanfattade synen på kvinnors språk vilket innefattade att kvinnor ansågs dåliga på att berätta skämt. De berättade inte i rätt ordning, glömde poängen och förstod inte heller andras skämt (Lakoff 2004: 80–81). Därför uppfattades det som att de inte hade humor. Då har man ofta dessutom

---

<sup>1</sup> *Släng dig i brunnen* är ett humorprogram på SVT där stå-uppkomiker framträder framför publik på restaurangen Norra Brunn i Stockholm.

helt bortsett från att *humor* kan ske på helt andra sätt, exempelvis solidaritetsskapande skämtande. Coates (2007) diskussion utmynnar i att diskrepansen gällande föreställningen om vad humor i samtal egentligen är och hur den bör definieras, har lett till fördomar om vem som är rolig.

En del av den humorforskning som tidigt bedrevs baserades ofta på nedsättande skämt om kvinnor och Crawford (1995: 140) hävdar att även det bidragit till en snedvriden syn på kvinnors humor. Kvinnor som inte uppskattar nedsättande skämt om kvinnor har uppfattats som humorlösa. Samtidigt är det helt rimligt att de inte uppskattats av kvinnor eftersom skämten varit att betrakta som sexistiska. Det kvinnliga motståndet till sexistiska skämt har även gjort att kvinnorna betraktats som *killjoys* (Ahmed 2010: 50), vilket kan ses som ett maktrelaterad motmedel. Genom att inte skratta visar de sitt motstånd till att skämten ens är att betrakta som roliga. Samtidig kan positionen som *killjoy* betraktas som en icke-önskvärd position att ha när det handlar om humor.

Utifrån den forskning som bedrevs har man tidigare gjort två olika tolkningar som båda varit till kvinnornas nackdel: 1) kvinnor är inte roliga om andra inte förstår eller skrattar åt deras skämt och 2) kvinnor är humorlösa när de inte uppskattar andras skämt. Tolkningsföreträdet är därmed avgörande för hur man ser på vad humor är och därmed i viss utsträckning vem som kan anses vara rolig. Man kan fundera på följande: Vem är det som värderar vilka skämt som uppfattas som roliga? Och hur ska man tolka ett skämt som inte uppfattas som roligt – utifrån personen som drar skämtet, genom responsen eller baserat på innehållet i skämtet?

Crawford (1995: 129) hävdar att humor varit en viktig arena för språk- och könforskningen eftersom relationen mellan kön och humor är möjlig att analysera på olika nivåer. På *individuell* nivå har man talat om humor som en egenskap (som kvinnor då ofta har sagts sakna). På *interaktionell* nivå kan humor i samtal fungera för att reproducera föreställningar om kön och i vissa fall omkullkasta dem, genom hur humor görs eller vem som uppmuntras i sitt skämtande. På *socialt strukturell nivå* kan humor som syns och hörs i samhället och i olika medier återspegla dominanta föreställningar om kön, genom skämtens innehåll. Feministisk användning av humor har då potential att omförhandla dominanta föreställningar.

Offentlig humor har tidigare ansetts vara en manlig domän och ofta har det varit män som har fått ta plats i humoristiska sammanhang. Ohlsson (2003) genomförde en enkätstudie för att ta reda på vilken uppfattning studenter har om vem som uppfattas vara rolig i privata och i offentliga sammanhang. Hon bad studenterna namnge den som i deras tycke var den roligaste artisten/skådespelaren, rollfiguren, filmen/tv-produktionen, litterära figuren, boken, personen i familjekretsen och personen från skoltiden. Resultaten visar att det främst är män som namnges i offentliga sammanhang. I personliga sammanhang är det fortfarande fler män som uppfattas som humoristiska även om informanterna också uppger kvinnor i något större

utsträckning än i offentliga sammanhang. En tendens är dock att det främst är kvinnor som uppfattar att andra kvinnor är humoristiska (Ohlsson 2003: 341). Ohlsson (2003: 354) har även samtalsanalytiskt undersökt humor i samtal mellan barn. Resultaten för studien visar genomgående att pojkarna ger andra killars skämtande uppmärksamhet, medan flickorna noterar såväl pojkars som flickors skämtande och ger dem uppskattning. En sammanfattande poäng som man kan se med dessa båda studier handlar om uppfattningar om vem som är rolig, men också om vem som uppskattas för sin humor samt vem som ger andra sitt stöd, framför allt i relation till den sociala kategoriseringen kön. Kvinnor och flickor uppmärksammar både män/killar och kvinnor/flickor som skämtar eller är humoristiska, medan män/killar främst verkar uppmärksamma andra män/killar. Även Crawford (1995: 133) drar slutsatsen att mäns skämtande i samtal ofta blir lyckat för att det finns kvinnor som ger dem respons. Kvinnor tar ofta stor del av ansvaret för att den sociala interaktionen ska flyta på och bli trevlig. Utifrån teorier om samtalsstilar finns också en kulturell föreställning om att kvinnor ska vara understödjare i samtal (Holmes och Stubbe 2003: 574). Inte sällan gynnas män av stödet, även om de inte alltid uppfattas som lika bra på att ge det.

Även i skolmiljö har flickor uppfattats som humorlösa. Pojkar i brittisk skolmiljö har intervjuats i en studie och en pojke säger då att han uppfattar att flickor är humorlösa, vilket handlar om att flickorna är mer rakt på sak medan pojkar föredrar att skämta runt (Frosh et al. 2002: 103). På sätt och vis tycker pojken som intervjuas att det är positivt att flickorna är rakt på sak, samtidigt som han önskar att det var möjligt att skämta också med flickor. Det verkar i det fallet således handla om olika sätt att kommunicera, och vilken jargong som är norm. I vissa sammanhang tycks skämtande vara ett sätt att skapa intimitet mellan män, samtidigt som det i viss utsträckning exkluderar kvinnor (Frosh et al. 2002: 232). Även i tv-program komiker emellan kan man se att skämtandet ibland framstår som homosocialt, det vill säga att det bidrar till intimitet mellan personer av samma kön, kanske framför allt när det handlar om män (Söderlund 2016: 175).

Uppfattningen om kvinnor som humorlösa verkar på olika sätt delvis leva kvar. Det kan dock vara svårt för forskningen att komma åt att undersöka attityderna i samtal. Därför skulle det vara intressant med fler attitydundersökningar som handlar om synen på vem som anses vara rolig utifrån olika sociala kategoriseringar som kön.

De olika funktionerna som humor har i samtal mellan vänner och som Hay (1995: 97–98) beskriver som maktfunktionen, solidaritetsfunktionen och den psykologiska funktionen (beskrivna ovan), har Coats (2014:163) delvis kopplat samman med förställningar om kön. Hon hävdar att kvinnor oftare än män tenderar att använda humor psykologiskt, som självförsvar. Ett exempel kommer från en akademisk kontext där kvinnliga doktorander vänder humor mot sig själva för att balansera mellan att inte anses okvinnliga och samtidigt undvika att bli dominerande av andra (Gunnarsson 2002: 159). Maskulinitet

iscensätts ofta genom att man förolämpar varandra eller ägnar sig åt verbala dueller (Coates 2014: 163), vilket det finns forskning som styrker från såväl fordonsprogrammet på gymnasiet (Kärnebro 2013: 298) som från dokumentärer på tv (Chovanec 2017: 46). Förolämpningarna kan kopplas samman med maktfunktionen i humor. Frosh et al. (2002: 103) hävdar att aggressivt och tävlingsinriktat skämtande är centralt för konstruktionen av maskulina identiteter och hierarkier, vilket är ett påstående som drar identitetsskapande och skämtande till sin spets. Att använda humor för att skapa solidaritet, verkar både kvinnor och män göra (Coates 2014: 163). Kvinnor skämtar då bland annat om pinsamma erfarenheter och historier om relationer mellan människor. Kopplingarna som görs mellan kön och olika funktioner i humor bör främst tolkas övergripande och utifrån givna kontexter. Framför allt kan de bidra till olika föreställningar som finns om kön och vem som ska skämta på vilket sätt.

Både kvinnor och män tycks ändra sitt beteende när de skämtar, beroende på sammansättningen av den grupp de befinner sig i, sett till kön (Lampert och Ervin-Tripp 2006). I könsmixade grupper skämtar kvinnor mindre självutlämnande och retas i stället mer med männen, medan män retas mindre med andra och skämtar mer om sig själva i könsmixade grupper. En tendens är också att männen undviker att reta kvinnor i gruppen eftersom det är ett beteende som kan uppfattas som aggressivt när det riktas mot kvinnor och som något som kvinnorna inte uppskattar, enligt forskarna. Strategin från männen kan ses som att den bidrar till att skapa mer symmetriska maktrelationer inom gruppen, och därmed som respektstrategier (Lampert och Ervin-Tripp 2006: 66). Det är dock inte helt klart om det är deltagarna i studien som själva uppfattar att kvinnorna ogillar att bli retade eller om det främst bygger på olika föreställningar som finns om kön.

## Maktpositioner relaterat till kön i populärkulturen

Ifrågasättandet av kvinnors förmåga att vara roliga kan ses som att den blivit till en retorisk figur och det faktum att föreställningen med jämna mellanrum kommer upp innebär att den fortfarande har kraft. Ett exempel från populärkulturen kommer från en artikel i *Vanity fair* för ett antal år sedan där föreställningen diskuteras som ett faktum som motiveras: "Why women aren't funny" (Hitchens 2007). Texten är ett exempel på att den här attityden fortfarande lever kvar, implicit eller explicit. När det i olika kontexter uppstår asymmetrier i interaktionen sett till vem som får uppskattning och inte för sitt skämtande reproduceras föreställningen genom interaktionsmönstret. I en fallstudie av humorprogrammet *Parlamentet* (TV4), har kvinnliga och manliga komikers möjligheter att uppnå starka maktpositioner undersökts utifrån vilken respons som komikerna får från de andra deltagarna i panelen



(Söderlund 2016).<sup>2</sup> Komikerna i programmet kan uppnå en stark maktposition när de tar och behåller samtalsgolvet för att framföra sitt skämt, för att därefter få respons som bekräftar att skämtandet blivit framgångsrikt. De manliga komikerna i panelprogrammet får bekräftande respons i större utsträckning än de kvinnliga som i stället blir avvisade efter att de har skämtat, av så väl andra panelmedlemmar som av programledaren (Söderlund 2016: 174). På så vis kan de manliga komikerna uppnå starka maktpositioner i humordiskursen, vilket innebär att de uppfattas som humoristiska. De personer i panelen som bidrar eller inte bidrar till att uppmuntra den komiker som skämtar för stunden får enligt studien tolkningsföreträde för vad som ska uppfattas som humoristiskt i sammanhanget. Asymmetrin uppstår i det här fallet i ett sammanhang som når en stor publik, vilket innebär att man (re)producerar föreställningen om att kvinnliga komiker inte i samma utsträckning uppfattas som humoristiska.

Även i andra mediala sammanhang skapas asymmetrier inom humor. I det brittiska, humoristiska frågesportprogrammet *QI* kan moderatorn godtyckligt ge olika deltagare poäng i kunskapsfrågor. Enligt en studie av Mills (2011: 140) tycks systemet gynna män. Dessutom främjas en manligt kodad typ av interaktion, som går ut på att tävla om uppmärksamhet med hjälp av kvickheter. I programmet finns en asymmetri också när det gäller könsfördelning mellan deltagarna. De kvinnliga deltagarna är alltid i minoritet. En manlig deltagare har rollen som *whipping boy*, vilket innebär att han ofta blir måltavla för andras skämtande (Mills 2011: 144). Den maktposition han då får blir låg sett till makt i en social bemärkelse eftersom han blir utsatt för skämtande. Men positionen kan samtidigt ses som humoristisk, eftersom han kan framstå som rolig samtidigt. Den, sett till makt, tvetydiga positionen som driftkucku är en position som kan tolkas som manligt kodad, vilket framträder även i andra sammanhang. I en studie undersöks interaktionen mellan experter i en tv-studio där VM i längdskidor diskuteras och analyseras (Söderlund 2020b). Den manliga skidexperten i studion hamnar i en snarlik position som driftkucku när han återkommande blir föremål för skämtande. En person som blir skämtad om i situationer som ses som vänskapliga (eller för all del utgör underhållning) får förvisso en låg maktposition, men samtidigt skämtar man oftast inte på det sättet med personer som man inte ser som jämlikar, eftersom det kan uppfattas som tabu eller nedsättande. Aggressivt skämtande kan därför visa på att det finns social närhet eller jämlikhet. I samtal mellan nära vänner kan en aggressiv ton vara möjlig eftersom det finns en gemensam bakgrund personerna emellan (Kotthoff 2006: 16). I viss utsträckning kan aggressivt skämtande mellan jämlikar till och med svetsa samman grupper (Norricks 1993: 34–35). Därför kan den typen av skämtande också säga något om vilka relationer personer i en grupp har till varandra. Den kvinnliga experten som deltar i samtalen om längdskidor görs

---

<sup>2</sup> *Parlamentet* är ett humorprogram där komiker parodierar politiker i en fiktiv debatt. Programmet har sedan 1999 sänts i många år på TV4.

inte till driftkucku i samma utsträckning. I stället skämtar man mindre med och om henne, vilket indikerar att den sociala relationen mellan henne och övriga är mer distanserad (Söderlund 2020b).

I det historiska perspektivet har humor och manlighet undersökts. Liliequist (2015) har undersökt skratt och humor inom aristokratin i Sverige under tidigmodern tid för att se hur manlighet konstrueras. Han pekar på att humor har retorisk potential att användas som politiskt vapen för att ifrågasätta eller legitimera manlig makt och prestige.

Även kvinnlighet har utforskats inom humor. Lundberg (2008) har undersökt den kvinnliga grotesken genom olika svenska humoristiska karaktärer. De kvinnliga karaktärerna ger kroppar en mångfacetterad betydelse och i stället för att en kvinna ska bli betraktad och vara vacker för andras skull blir kvinnlighet produktiv, skapande och dessutom fri från skam (Lundbergs 2008: 99). Grotesken som humorteknik kan alltså bidra till att föreställningar om vad kvinnlighet är omkullkastas.

Humorns betydelse kan också problematiseras när det handlar om vilka föreställningar som omförhandlas. Sundén och Paasonen (2020) har undersökt feministisk online-aktivism i ett antal fallstudier om motstånd mot sexism på nätet. De analyserar hur ilska, skam och skamlöshet kan underblåsas med hjälp av humor. En man på microbloggen Twitter korrigerar en kvinna som använder ordet "vulva" med att det heter "vagina" varpå fler andra ger sig in i diskussionen, framför allt för att göra motstånd mot mannens korrigerande, och för att uppnå komiska poänger. På olika sätt hävdar författarna att aktivismen i vissa fall bidrar till en förståelse av kön som strikt binär vilket möjligen begränsar andra uttryck av könsidentitet. Skillnader som finns mellan könen överskuggar då de skillnader som finns inom könskategorierna. Att använda humor som aktivism kan därför medföra olika risker, eftersom det underblåsar olika stereotyper om exempelvis kön (Sundén och Paasonen 2020: 148).

Inom craftivism kan humor användas som resurs. Craftivism innebär att traditionellt hantverk används av politiska aktörer för att bidra till en bättre värld (Greer 2014). Nordenstam och Wallin Wictorin (2022) har undersökt en svensk feministisk serietidning som är skapad av textilier. De synliggör att humorn som används i serierna bidrar till att nya perspektiv på politiska frågor lyfts fram, ofta frågor gällande kön och klimat. Perspektivbytet möjliggörs av att craftivismen förnyar berättandets praktiker, både genom material och tekniker.

Ett populärt sätt att kombinera humor och hantverk nu för tiden är att brodera humoristiska budskap och publicera i olika kanaler på sociala medier. Inte sällan har dessa feministiska budskap. Craftivismen är något som i det fallet kombinerar det snabba mediet med den långsamma proceduren av att brodera sina budskap. Dessutom skapas en interaktion mellan den som lägger ut sina alster och mottagarna i de sociala medierna. Broderierna som publiceras bidrar till kunskapande av såväl hantverket som de idéer som har

broderats fram på alstren. Sociala medier är platser där personer både kan hitta varandra och gemensamt samla kraft för att omförhandla olika normer eller maktordningar (se Cocq och Ljuslinder 2020). Därför kan det vara positiva miljöer för människor att möta likasinnade och sprida sina idéer. Att broderierna ofta delas i rum för likasinnade kan skapa en trygghet i hur man kan kommunicera, vad man kan säga och vad man förväntas få för respons. Men inom forskningen vet man inte så mycket om det här fältet ännu.

## Humor och kön i utbildningsmiljö

I utbildningsmiljöer kan humor användas för att skapa identitet och grupptillhörighet. Peltola och Phoenix (2022: 98) har intervjuat elever i finsk kontext och hävdar att det finns en norm som bygger på att pojkar inte bör ta illa vid sig när de blir skämtade om, även om skämten är rasistiska, homofoba eller stötande på något annat sätt. Pojkarna menar själva att skämtandet är gemensamhetsskapande och visar att man förstår varandra inom en grupp. Därför påpekar pojkarna också att det i viss utsträckning bidrar till utanförskap när man inte i samma utsträckning kan skämta på det lite hårdföra sättet med vissa personer, särskilt inte med flickor (Peltola och Phoenix 2022: 99). Även Huuki et al. (2010) har undersökt humorns relation till gemenskap i skolmiljö. De kommer fram till att humor används inte bara positivt för att skapa tillhörighet, utan också våldsamt och exkluderande på ett sätt som kan påverka enskilda individer. Humor är ett viktigt medel för att skapa status, men också för konstruktionen av maskulinitet. Kärnebro (2013: 302) drar liknande slutsatser om pojkar på svenska fordonsprogrammet i sin avhandling. Hon menar att pojkarna använder en konfronterande, och direkt humor för att få status eller undvika underordning.

I högre utbildning kan humor användas så att maktordningar både utmanas och reproduceras. Johansson och Berge (2020) har undersökt hur föreläsare inom fysik använder humor på ett sätt som bidrar till att synliggöra normer som finns runt att vara fysiker: fysik är svårt, fysiker är smarta och fysiker är inte intresserade av annat än fysik. Humor som slår fast dessa normer gör att de studenter som passar in i normerna inkluderas samtidigt som de som inte passar in blir exkluderade. Men humor inom fysikutbildning kan också bidra till att lätta på stämningen. Ett exempel som författarna ger är att en föreläsare vid ett tillfälle undrar om det finns frågor från studenterna. När det är helt tyst säger föreläsaren att hen tolkar tystnaden i klassrummet som att allt är glasklart när det uppenbart är tvärtom. En föreläsare ger också uttryck för att hen själv tycker att fysik är svårt och att hen behöver gå och slå upp saker, vilket bidrar till skämtande och skratt. Dessa praktiker lättar upp den börda som studenterna kan uppleva över att de borde kunna och veta många saker, samtidigt som det visar på att även fysiker har sina begränsningar när det gäller kunskap. Johansson och Berge (2020: 11) påpekar också att skämtandet inte anspelar på kön på ett uttryckligt sätt i det material de har tagit del av även

om fysiker ofta positioneras som att de uppskattar en viss typ av humor som anses vara könad.

Fler studier om hur humor används inom undervisning skulle behövas. Didaktisk litteratur lyfter ibland fram att humor är bra i undervisnings-sammanhang, men det är något vi behöver veta mer om eftersom humor både kan bidra till att vidmakthålla maktstrukturer och omförhandla dem. I miljöer där de institutionella maktstrukturerna är fasta, så som mellan lärare och student eller elev, behöver vi förstå mer om hur humor används och vad den kan bidra till, men kanske även när den bör undvikas. Hur använder lärare på universitetet humor i sin pedagogik i svensk kontext, exempelvis för att utjämna maktrelationer? Hur används humor inom mer praktiska utbildningar som exempelvis dans eller drama? Det finns många frågor om humor i undervisning som fortfarande skulle kunna besvaras med forskning.

## Andra maktordningar

Olika maktordningar kan synliggöras genom att de reproduceras eller utmanas med hjälp av humor. Nedan presenteras forskning där humor i relation till olika sociala maktordningar, institutionella maktordningar och ideologiska perspektiv.

### Sociala maktordningar

Att skämta om en socialt utsatt grupp eller minoritet kan vara problematiskt eftersom det kan uppfattas som nedsättande, särskilt om den som skämtar tillhör en majoritetsgrupp. Skämtet uppfattas då som rasistiska (Billig 2009), funkofoba eller sexistiska, beroende på maktordning. Billig (2009: 37) har undersökt hur humor används på en webbsida som stödjer Ku Klux Klan. Han hävdar att en viss typ av skämtande inte kan ses som "bara ett skämt" med tanke på gruppens ideologiska ståndpunkt och syn på världen. I stället måste skämtandet tolkas som att det också relaterar till deras faktiska åsikter.

Men humor kan också användas för att utmana maktordningar, genom att skämta om dem som har makten. Politisk satir är ett exempel på det (Billig 2005: 208). I stater där det råder stort förtryck kan humor, satir och hån vara en möjlighet att uttrycka sådant som man annars inte får säga (jämför Raskin 1985: 233; Billig 2005: 208).

Humor går att använda för att luckra upp fasta strukturer, eftersom skrattet kan ha en upplösande effekt på sådant som är svårt att benämna. Humor används ibland självvironiskt av minoriteter som ett sätt att skapa självberättigande. Den bidrar då till att skapa gruppidentitet. Brusila (2020) har undersökt finlandssvenska musikvideor som publicerats i sociala medier och som har skapats av artister i början av sin karriär. I musikvideorna görs humor genom att musikalitet och politiska teman används. På så vis kan skaparna ifrågasätta olika kulturella föreställningar inte minst vad gäller att uttrycka identitet och etnicitet i ett flerspråkigt samhälle. Den svenskspråkiga minoriteten i Finland kan genom kreativa uttryck skämta om stereotyper och

därmed konstruera olika identiteter genom att omförhandla dem och ge uttryck för fler identiteter samtidigt. Brusila hävdar att humorn kan bidra till att omförhandla olika sociala strukturer vilket är viktigt i mångkulturella samhällen (2020:91).

Humor har undersökts i tidningen *Rondör* som ges ut av Överviktigas Riksförbund och där hävdar Nilsson (2014) att den används rebelliskt genom att den vänds mot de ting som begränsar överviktigas liv, snarare än mot de som är överviktiga. I tidningen använder man exempelvis en historia om trånga tunnelbanespärrar där en överviktig person fastnar och måste offra sin skjorta, och då pekats inte personen i spärren ut som problemet utan i stället den som har konstruerat spärren. Kontexten där historien berättas är återigen viktig eftersom den bidrar till att läsaren förstår vem eller vad det är som är driftkucku i sammanhanget. Humorn bidrar även här till att utmana förgivettagna uppfattningar eller samhälleliga strukturer.

En annan maktordning som kan utmanas med hjälp av humor är funktionsnormativitet. I svensk kontext har humor om normbrytande funktionalitet undersökts i en podd där egna livshistorier berättas (Söderlund et al. 2021). I samtalen utmanas funktionsnormativiteten genom att man skämtar om det absurda i olika företeelser. I berättelser om bot skämtar man om hur människor lär sig gå några steg utan stöd, vilket ses som absurt eftersom det inte går att använda till något – i jämförelse med en rullstol. Genom att man i samtalen har samma föreställningar om vad som är rimligt eller absurt förhandlar man fram gemensamma nya normer utifrån funktionalitet. Men i samtalen utmanas också föreställningar genom att personerna i samtalen har *olika* föreställningar om vad som är rimligt. När en person som är blind berättar för två som sitter i rullstol att hon inte lagar mat för att hon är ointresserad får hon samtidigt försvara att blinda *kan* vara duktiga på och intresserade av att laga mat, även om hon inte är det. Då förhandlas i stället olika föreställningar fram om hur det är att leva med olika typer av funktionsnedläggningar genom att olika ställningstaganden görs. Med hjälp av humor synliggörs olika föreställningar i samtalen för att i nästa steg utmanas, vilket ger utrymme för andra, nya föreställningar (Söderlund et al. 2021: 164).

En annan aspekt av humor är att den har möjlighet att bidra till ungdomars intresse för politik. Den slutsatsen drar Doona (2016) som har undersökt politisk satir. Den unga publiken tolkar politisk komedi och försöker avgöra vad som är på skämt och vad som är på allvar. På så vis bidrar den politiska komiken till att ungdomar lär sig mer om politiska frågor eller blir intresserade av dem. Satiren bidrar också till viss utjämning mellan den politiska eliten, den konventionella journalistiken och de unga vuxna som utgör publiken, som får lättare att identifiera sig som medborgare.

Men det går också att ifrågasätta om maktordningar verkligen omförhandlas eller om de reproduceras genom humor. Karlsson Minganti (2014) har i samtal med unga som identifierar sig som muslimer och genom att studera olika populärkulturella yttringar undersökt hur normer förhandlas

fram i unga muslimers humor. Hon pekar på att humorpraktikerna i stor utsträckning har sekulära drag och hon ifrågasätter om komiken driver med muslimer eller med stereotypen om dem.

### Institutionella maktordningar

I starkt hierarkiska miljöer som exempelvis sjukhus har man sett att skämtandet blir mer framgångsrikt när det sker neråt i hierarkin. Pizzini har i en sociologisk studie konstaterat att skämt uppskattas i högre grad när någon i överordnad position skämtar med en i underordnad. Läkare kan skämta med sköterskor, sköterskor med patienter och patienter främst om sig själva. Att skämta uppåt i hierarkin blir sällan framgångsrikt såvida det inte finns andra maktordningar som inverkar, exempelvis att en läkare är ung och oerfaren, till skillnad från sjuksköterskan (Pizzini 1991: 484). Skämtandet fungerar möjligen bättre nedåt i hierarkin för att den som är överordnad har rätt att definiera när man kan frånga en professionell och seriös ton för att skämta och därmed ta en paus i arbetet, samt för att det kan uppfattas som allt för utmanande att skämta med en överordnad. Humor kan även användas för att skapa auktoritet och manifesteras makt. Holmes och Marra (2002) har undersökt hur subversiv humor används på jobbmöten i organisationer i nyzeeländsk kontext. De menar att det går att kritisera andra på ett sätt som blir socialt acceptabelt med hjälp av humor. På så vis kan man undvika att hota någons sociala ansikte (Holmes och Marra 2002: 83). Med humor kan man visa på oenighet med gruppen eller utmana den person som leder samtalet eller gruppen.

Även i tv-sändningar kan humor användas för att navigera runt makt. Humor har undersökts i SVT:s magasinprogram *Vinterstudion* under alpina VM i Åre 2019 (Söderlund 2020a).<sup>3</sup> Den kvinnliga programledaren använder humor både för att se till att skidexperterna i studion håller sig inom givna ramar, som exempelvis tidsramar, och för att hantera socialt pinsamma situationer som uppstår i samtalen, som att någon hör fel i en situation. Med hjälp av humor går det att undvika att situationerna eller samtalen blir socialt hotande.

### Ideologiska perspektiv

Skratt kan bidra till att elda på en situation som i stunden upplevs som humoristisk, oavsett om ideologierna som kommer fram i skämtandet anses lämpliga eller ej. Franzén et al. (2021) har gjort en studie om affekt i ett poddsamtal där en inbjuden, känd, manlig gäst är mycket upprörd över en recension han har fått, för att han uppfattar den som negativ. Han överträder sociala tabun genom att uttrycka sig sexistiskt, aggressivt och hotfullt gentemot den kvinnliga redaktören på tidningen där recensionen publicerats.

---

<sup>3</sup> Magasinprogrammet *Vinterstudion* ramar in olika sporter i SVT:s helgsändningar under vinterhalvåret.

Även om några personer efter en stund börjar se att man överträder en moralisk gräns kan samtalet och utspelen fortgå för att det fortfarande finns personer som uppmuntrar till de aggressiva uttrycken. Gästen konstrueras som en clown, det vill säga en komisk figur som är möjlig att skratta åt. Handlingarna bidrar till att skapa en gemensam identitet och är samtidigt uttryck för maskulinitet. Exemplet visar också på hur viktig kontexten är för att humor ska fungera. I sammanhanget fungerar skämtandet och i samtalet framstår aggressiviteten under en lång stund som underhållning. Men i mötet med lyssnarna uppstår problem. Samtalet och personerna i podden möts i efterhand av stor kritik eftersom aggressiviteten uppfattas som mycket olämplig och sexistisk. Inte minst leder samtalet till att övriga samtalsdeltagare får kritik för att de uppmuntrat de sexistiska och hotfulla utspelen (Franzén et al. 2021: 781).

Skämtande kan visa på ideologiska ståndpunkter, eller vilka moraliska aspekter som det kan tillåtas innehålla. Kramer (2011) menar att människor kan ha ideologier som implicit guidar dem när de producerar och konsumerar humor. Hon har undersökt underliggande ideologier utifrån människors kommentarer till våldtäktsskämt i sociala medier, med fokus på sammanhang där det uppstår motsättningar i synsätt runt olika skämt. En slutsats hon drar är det måste finnas en överensstämmelse mellan estetik och moral i det som skämtas om för att skämtandet ska uppfattas som meningsfullt och därmed även framgångsrikt.

## Avslutning

I den här artikeln har syftet varit att belysa hur humor kan sägas utmana och reproducera olika maktrelationer. Forskningsgenomgången visar på att humor är mångfacetterat och mångtydigt när det handlar om hur maktrelationer förhandlas fram. De många olika sätt på vilka humor kan ses, dess funktioner och dess möjligheter i samtal, indikerar att man måste ta många aspekter i beaktande i tolkningen av humor: kontexten, identiteter och relationer. Inte minst spelar tolkningsföreträdet en viktig roll. Några exempel på humor och maktrelationer som tagits upp i artikeln sammanfattas nedan.

Med hjälp av humor finns möjlighet både att omkullkasta eller utmana olika föreställningar, och att reproducera dem. Föreställningar och maktordningar kan utmanas genom användningen av humor i socialt marginaliserade grupper, när de skämtar om problem som kan uppstå för dem (se Nilsson 2014; Söderlund et al. 2021), eller användningen av politisk satir i totalitära stater (Raskin 1985: 233). När humor används på dessa sätt synliggörs olika absurda situationer och bidrar till att normer och maktordningar kan förändras. När i stället majoritetsgrupper skämtar om marginaliserade grupper reproduceras snarare olika föreställningar, maktordningar eller stereotyper (jämför Billig 2009).

Humor kan användas för att utöva social kontroll, både genom att skapa gruppgemenskap och utanförskap (Norrick 1993: 78). Att skämta med hård

jargong inom en grupp kan bidra till att skapa sammanhållning, eftersom man inte skämtar på samma sätt med dem som anses vara utanför gruppen (Kotthoff 2006: 16). Men man kan också skämta lite nedsättande med andra för att påvisa att de har ett oönskat beteende, i ett försök att stävja beteendet.

Olika praktiker i humor kan även bidra till att vissa framstår som roliga och andra inte, exempelvis genom vem man ger uppmuntran och inte (jämför Mills 2011; Söderlund 2016). I sociala sammanhang kan humor därför bidra till föreställningar som bygger på social kategorisering. Föreställningen om att olika grupper är humorlösa kan fortsätta leva kvar eller återskapas genom hur människor interagerar, särskilt när det gäller interaktion som når många medialt. I viss utsträckning verkar det vara en föreställning som också levt kvar när det handlar om synen på kvinnors humorlöshet. Det skulle vara intressant att se mer forskning som undersöker vilka normföreställningar och attityder som finns om exempelvis kvinnors och mäns förmåga att vara roliga.

Humor kan också användas kreativt som ett experimentfält genom dess kognitiva/kreativa funktion (Ohlsson 2003: 63). Ett möjligt sätt att använda humor för att omförhandla maktordningar genom kreativitet är att kombinera olika praktiker. Humoristiska broderier som delas i sociala medier är ett exempel eftersom det både är kreativt genom handarbetandet i sig och genom att man med broderierna sprider budskap. Dessa budskap kan sprida idéer som utmanar normföreställningar eller ideologier (Nordenstam och Wallin Victorin 2022). Inom området finns mer att ta reda på för forskningen.

Skolforskningen har visat hur elever använder humor för att utmana maktordningar, sinsemellan och gentemot lärare (jämför Huuki et al. 2010; Kärnebro 2013). Men det finns inte lika mycket forskning som handlar om huruvida lärare använder humor som pedagogisk princip inom olika discipliner. Det kan se olika ut inom olika typer av utbildningar och på olika nivåer i utbildningssystemet. Humor kan säkert vara användbart både för att utjämna maktordningar och avdramatisera olika saker som är svåra. Även här finns en forskningslucka att fylla.

Slutligen kan man säga att humor på olika sätt är relaterat till makt, även om vi inte alltid tänker på det: genom hur vi använder humor och genom vilken respons vi ger andra som försöker vara roliga. Orwell sammanfattar humor på följande sätt:

“A thing is funny when – in some way that is not actually offensive or frightening – it upsets the established order. Every joke is a tiny revolution”  
(Orwell 1944/1968: 284).

Humor är inte så enkelt som att det bara är underhållning eller förströelse. Humor kan vara en mindre revolution och forskningen visar att humor kan bidra till att makt förhandlas och omförhandlas. Men det finns också områden som behöver utforskas närmare.



## Referenser

- Adelswärd, Viveka (1989), "Laughter and dialogue: The social significance of laughter in institutional discourse". *Nordic Journal of Linguistics* 12(2): 107–36. <https://doi.org/10.1017/S0332586500002018>
- Adelswärd, Viveka (1995), "Institutionella samtal – struktur, moral och rationalitet". *Folkmålsstudier* 36: 109–139.
- Ahmed, Sara (2010), *The promise of happiness*. Durham, NC: Duke University Press.
- Andersson, Lars-Gunnar (1985), *Fult språk: svordomar, dialekter och annat ont*. Stockholm: Carlsson.
- Attardo, Salvatore (1994), *Linguistic theories of humor*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Attardo, Salvatore (2000), "Irony as relevant inappropriateness". *Journal of pragmatics* 32(6): 793–826.
- Attardo, Salvatore, Eisterhold, Jodi, Hay, Jennifer & Poggi, Isabella (2003), "Multimodal Markers of Irony and Sarcasm". *Humor – International Journal of Humor Research* 16(2): 243–260. <https://doi.org/10.1515/humr.2003.012>
- Baxter Judith (2003), *Positioning gender in discourse: A feminist methodology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bell, Nancy (2017), "Failed Humor", i Salvatore Attardo (red) *The Routledge handbook of language and humor*. New York, NY: Routledge, s. 356–370.
- Berglund, Staffan & Ljuslinder, Karin (1999), *Humor som samhällsmoral: svenskar och invandrare på den svenska TV-humorns arena*. Lund: Studentlitteratur.
- Billig, Michael (2005), *Laughter and ridicule: towards a social critique of humour*. London: SAGE.
- Billig, Michael (2009), "Violent Racist Jokes", i Sharon Lockyer & Michael Pickering (red) *Beyond a joke: the limits of humour*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 27–46.
- Brusila, Johannes (2020), "'Vi dör ut. Ack, så tragiskt. Ack, så roligt.': Självvironiskt förhandlande av finlandssvensk tillhörighet i internetmusikvideor". *Etnomusikologian vuosikirja* 32: 76–96. <https://doi.org/10.23985/evk.91774>
- Burgers, Christian & van Mulken, Margot (2017), "Humor markers", i Salvatore Attardo (red) *The Routledge handbook of language and humor*. New York, NY: Routledge, s. 385–399.
- Butler, Nick (2015), "Joking aside: Theorizing Laughter in Organizations". *Culture and Organization* 21(1): 42–58. <https://doi.org/10.1080/14759551.2013.799163>
- Chafe, Wallace (1987), "Humor as a disabling mechanism". *American Behavioral Scientist* 30(3): 16–25.
- Chovanec, Jan (2017), "Interactional Humour and Spontaneity in TV Documentaries". *Lingua* 197(10): 34–49. <https://doi.org/10.1016/j.lingua.2017.04.007>

- Coates, Jennifer (2007), "Talk in a Play Frame: More on Laughter and Intimacy". *Journal of Pragmatics* 39(1): 29–49. <https://10.1016/j.pragma.2006.05.003>
- Coates, Jennifer (2014), "Gender and Humor in Everyday Conversation", i Delia Chiaro & Raffaella Baccolini (red) *Gender and humor: interdisciplinary and international perspectives*. New York & London: Routledge, s. 147–164.
- Cocq, Coppélie & Ljuslinder, Karin (2020), "Self-representations on social media. Reproducing and challenging discourses on disability". *Alter; European Journal of Disability Research* 14 (2): 71–84.
- Crawford, Mary (1995), *Talking difference: on gender and language*. London: Sage.
- Doona, Joanna (2016), *Political Comedy Engagement: Genre Work, Political Identity and Cultural Citizenship*. Lund: Faculty of Social Sciences, Department of Communication and Media, Lund University.
- Foucault, Michel (1993), *Diskursens ordning: installationsföreläsning vid Collège de France den 2 december 1970 [L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970]*. Översatt av Mats Rosengren. Sv översättning. Stockholm: Symposion.
- Franzén, Anna G., Jonsson, Rickard & Sjöblom, Björn (2021), "Fear, Anger, and Desire: Affect and the Interactional Intricacies of Rape Humor on a Live Podcast". *Language in Society* 50(5): 763–786. <https://10.1017/S0047404520000615>
- Frosh, Stephen, Phoenix, Ann & Pattman, Rob (2002), *Young Masculinities*. London: Palgrave.
- Greenbaum, Andrea (1997), "Women's Comic Voices: The Art and Craft of Female Humor". *American Studies* 38(1): 117–138.
- Greenbaum, Andrea (1999), "Stand-up comedy as rhetorical argument: An investigation of comic culture". *Humor – International Journal of Humor Research* 12(1): 33–46. <https://doi.org/10.1515/humr.1999.12.1.33>
- Greer, Betsy (2014), *Craftivism: The art of craft and activism*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- Gunnarsson, Britt-Louise (2002), "'Style of success' i en mansdominerad miljö: analys av kvinnliga strategier vid ett doktorandseminarium", i Per Linell & Karin Aronsson (red) *Jagen och rösterna: Goffman, Viveka och samtalet: Texter till Viveka Adelswärd den 17 mars 2002*. Linköping: Tema Kommunikation, Universitet, s. 251–263.
- Haiman, John (1998), *Talk Is Cheap: Sarcasm, Alienation, and the Evolution of Language*. Oxford: Oxford University Press, Incorporated.
- Hariman, Robert (2008), "Political Parody and Public Culture". *Quarterly Journal of Speech* 94 (3): 247–272. <https://10.1080/00335630802210369>.
- Hay, Jennifer (1995), *Gender and humour: Beyond a joke*. Wellington: Victoria University of Wellington.
- Hay, Jennifer (2000), "Functions of humor in the conversations of men and women". *Journal of pragmatics* 32(6): 709–742. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(99\)00069-7](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(99)00069-7)

- Hitchens, Christopher (2007), "Why Women Aren't Funny". *Vanity Fair* 1 januari 2007. <https://www.vanityfair.com/culture/2007/01/hitchens200701> (Hämtad 2023-04-04)
- Holmes, Janet & Marra, Meredith (2002), "Humour as discursive boundary marker in social interaction", i Anna Duszak (red) *Us and others: social identities across languages, discourses, and cultures*. Philadelphia, PA: John Benjamins Pub, s. 377–400.
- Holmes, Janet & Stubbe, Maria (2003), "'Feminine' workplaces: stereotype and reality", i Janet Holmes & Miriam Meyerhoff (red) *The handbook of language and gender*. Oxford: Blackwell, s. 572–599.
- Hutcheon, Linda (1985), *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen.
- Hutcheon, Linda (1994), *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge.
- Huuki, Tuija, Manninen, Sari & Sunnari, Vappu (2010), "Humour as a Resource and Strategy for Boys to Gain Status in the Field of Informal School". *Gender and Education* 22(4): 369–383. <https://doi.org/10.1080/09540250903352317>
- Jefferson, Gail, Sacks, Harvey & Schegloff, Emanuel A. (1978), "Notes on laughter in the pursuit of intimacy", i Graham Button & John R. E. Lee (red) *Talk and Social Organisation*. Clevedon, Philadelphia: Multilingual Matters Ltd, s. 152–205.
- Johansson, Anders & Berge, Maria (2020), "Lecture jokes: Mocking and reproducing celebrated subject positions in physics", i Allison J. Gonsalves & Anna T. Danielsson (red) *Physics Education and Gender*. Cham, Switzerland: Springer, s. 97–113.
- Karlsson Minganti, Pia (2014), "Unga muslimer och humor som norm", i Lars-Erik Jönsson & Fredrik Nilsson (red) *Skratt som fastnar: kulturella perspektiv på skratt och humor*. Lund: Department of Arts and Cultural Sciences, Lund University, s. 39–60.
- Knuuttila, Seppo (1997), "Humorforskningens teori och praktik", i Ulf Palménfelt (red) *Humor och kultur*. Turku: Nordic Institute of Folklore, s. 37–59.
- Kotthoff, Helga (1996), "Impoliteness and conversational joking: On relational politics". *Folia Linguistica* 30: 299–325. <https://doi.org/10.1515/flin.1996.30.3-4.299>
- Kotthoff, Helga (2006), "Gender and Humor: The State of the Art". *Journal of Pragmatics* 38(1): 4–25. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2005.06.003>.
- Kramer, Elise (2011), "The playful is political: The metapragmatics of internet rape-joke arguments". *Language in Society* 40(2): 137–168. <https://doi.org/10.1017/S0047404511000017>
- Kärnebro, Katarina (2013), *Plugga stenhårt eller vara rolig? Normer om språk, kön och skolarbete i identitetsskapande språkpraktiker på fordonsprogrammet*. Umeå: Genusforskarskolan, Institutionen för språkstudier, Umeå universitet.

- Lakoff, Robin (2004), *Language and woman's place: text and commentaries Revised and expanded edition*, i Mary Bucholtz (red). New York: Oxford University Press.
- Lampert, Martin D. & Ervin-Tripp, Susan M. (2006), "Risky laughter: Teasing and self-directed joking among male and female friends". *Journal of Pragmatics* 38(1): 51–72. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2005.06.004>.
- Liliequist, Jonas (2015), "Laughing at the Unmanly Man in Early Modern Sweden", i Anna Foka & Jonas Liliequist (red) *Laughter, Humor, and the (Un)Making of Gender*. New York: Palgrave Macmillan, s. 229–248.
- Lindqvist, Janne (2016), *Klassisk retorik för vår tid*. Lund: Studentlitteratur.
- Lundberg, Anna (2008), *Allt annat än allvar: den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skrattekultur*. Göteborg, Stockholm: Makadam.
- Mills, Brett (2011), "The guardians of the general interest. Discourses of knowledge in QI". *Television & New Media* 12: 136–153. <https://doi.org/10.1177/1527476410365705>
- Morreall, John (2009), *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. Hoboken: John Wiley & Sons, Incorporated.
- Mulkay, Michael Joseph (1988), *On humour: its nature and its place in modern society*. Cambridge: Polity.
- Nilsson, Fredrik (2014), "Humor i motståndets tjänst. Överviktigas riksförbund och kampen mot diskriminering", i Lars-Erik Jönsson & Fredrik Nilsson (red) *Skratt som fastnar: kulturella perspektiv på skatt och humor*. Lund: Department of Arts and Cultural Sciences, Lund University, s. 139–156.
- Nordenstam, Anna & Wictorin, Margareta Wallin (2022), "Comics craftivism: embroidery in contemporary Swedish comics". *Journal of Graphic Novels and Comics* 13(2): 174–192. <https://doi.org/10.1080/21504857.2020.1870152>
- Norricks, Neal R. (1993), *Conversational joking: humor in everyday talk*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ohlsson, Maria (2003), *Språkbruk, skämt och kön: teoretiska modeller och sociolingvistiska tillämpningar*. Uppsala: Uppsala universitet.
- Orwell, George (1944/1968), "Funny, but not vulgar", i Sonia Orwell & Ian Angus (red) *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell: Vol. 3 As I Please: 1943-1945*. London: Secker & Warburg, s. 283–288.
- Palmer, Jerry (1994), *Taking Humour Seriously*. London: Routledge.
- Peacock, Louise (2014), *Slapstick and Comic Performance: Comedy and Pain*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Peltola, Marja & Phoenix, Ann (2022), *Nuancing Young Masculinities: Helsinki Boys' Intersectional Relationships in New Times*. Helsinki University Press. <https://doi.org/10.33134/HUP-16>
- Pexman, Penny M. & Zvaizne Meghan T. (2004), "Does Irony Go Better With Friends?" *Metaphor and Symbol* 19(2): 143–163. [https://doi.org/10.1207/s15327868ms1902\\_3](https://doi.org/10.1207/s15327868ms1902_3)

- Pizzini, Franca (1991), "Communication Hierarchies in Humour: Gender Differences in the Obstetrical/Gynaecological Setting". *Discourse & Society* 2(4): 477–488. <https://doi.org/10.1177/0957926591002004008>
- Priego-Valverde, Béatrice (2009), "Failed humor in conversation: A double voicing analysis", i Neal R. Norrick & Delia Chiaro (red) *Humor in interaction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, s. 165–186.
- Raskin, Victor (1985), *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht: Reidel.
- Sacks, Harvey (1974), "An analysis of the course of a joke's telling", i Richard Bauman & Joel Sherzer (red) *Explorations in the ethnography of speaking*. London: Cambridge University Press, s. 337–353.
- Sacks, Harvey (1992), *Lectures on conversation. Volumes 1 and 2*. Gail Jefferson (red). Oxford: Blackwell Publishers.
- Scruton, Roger (1987), "Laughter", i John Morreall (red) *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany, NY: State University of New York Press, s. 161–171.
- Sundén, Jenny & Paasonen, Susanna (2020), *Who's Laughing Now? Feminist Tactics in Social Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Söderlund, Hanna (2016), "Jättekul att det är så många tjejer här ikväll": En interaktionell studie om humor och kön i tv-programmet *Parlamentet*. Umeå: Umeå universitet.
- Söderlund, Hanna (2020a), "Alpina pikar. Humor och makt i Vinterstudion", i Saara Haapamäki, Ludvig Forsman & Linda Huldén (red) *Svenskans beskrivning 37. Förhandlingar vid trettiosjunde sammankomsten Åbo 8–10 maj 2019*. Åbo: Svenska språket vid Åbo Akademi, s. 321–332.
- Söderlund, Hanna (2020b), "'Nu blir ju alla pingisälskare arga'. Humor makt och kön i studiosamtal om längdskidor". *Språk och Stil* 30: 205–234. <https://doi.org/10.33063/diva-427680>
- Söderlund, Hanna, Wälivaara, Josefine & Ljuslinder, Karin (2021), "'Handikapptoaletten hade de som förråd': Att utmana funktionsnormativitet med humor". *HumaNetten* 47: 143–168. <https://doi.org/10.15626/hn.20214706>
- Trouvain, Jürgen & Truong, Khiet P. (2017), "Laughter", i Salvatore Attardo (red) *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York, NY: Routledge, s. 340–355.

# När mannen blev en person – Personbeteckningar med och utan efterledet *-man* i svensk tidningstext

Sanna Skärlund

## 1 Inledning

Den här artikeln handlar om personbeteckningar med och utan efterledet *-man* i ord som *riksdagsman*, *presstalesman* och *upphovsman*. Att efterledet *-man* är problematiskt har diskuterats åtminstone sedan 1976, då Ryen i en norsk artikel påpekade att personbeteckningar med *-man* inte var lämpliga längre ”fordi de ikke viser at det nå fins kvinner i stillinger som tidligere var bare for menn” (Ryen 1976:72f). Ryen (1976:76) förespråkade dock inte neutrala efterled som *representant* (*stortingsrepresentant*), eftersom sådana ord enligt henne skulle leda till att de flesta ändå antog att det var en man som åsyftades. Istället menade hon att efterledet *-kvinna* borde användas för att synliggöra kvinnor inom tidigare mansdominerade yrken (dvs. *stortingskvinna*). Måhända inspirerade hon därmed Gerd Brantenberg, som efterföljande år i den norska feministklassikern *Egalias døtre: en roman* (1977) redan på första sidan låter den manliga huvudpersonen utbrista *Men jag vill bli sjökvinna!* när han protesterar mot mäns begränsade yrkesmöjligheter i den omvända värld romanen utspelar sig i.<sup>1</sup> Huvudpersonens syster besvarar hånfullt hans klagan med att *En man kan väl inte bli sjökvinna heller! En manlig sjökvinna! Hi, hi! [...] Jag skrattar ihjäl mig!*

Inom svensk språkvårdstradition har det avråtts från personbeteckningar med efterledet *-man*, eftersom de kan upplevas som exkluderande gentemot såväl kvinnor som personer som varken identifierar sig som kvinnor eller män (se t.ex. *Språkrådet rekommenderar* 2023:47). Språkvårdens rekommendationer om att undvika personbeteckningar med efterledet *-man* har i olika hög grad slagit igenom i svensk media. *Riksdagsledamöter* är idag vanligare än *riksdagsmän* och *presstalespersoner* förekommer sedan några år tillbaka oftare än *presstalesmän*. Förändringen gäller dock inte alla personbeteckningar på *-man* och olika ord har kommit olika långt i utvecklingen. I den här artikeln vill jag visa i vilken utsträckning olika könsneutrala personbeteckningar har ersatt motsvarande ord med efterledet *-man* i svensk tidningstext. I studien använder jag mig av presstext från databaserna Retriever (Mediearkivet) och KB:s svenska dagstidningar för att analysera hur frekventa tolv olika könsneutrala former är vid olika tidpunkter. Några mer preciserade frågor som studien försöker besvara är:

---

<sup>1</sup> På svenska i översättning av Ebba Witt-Brattström 1978.

- Vid vilken tidpunkt sker skiftet från en personbeteckning med efterledet *-man* till en könsneutral beteckning? Rör det sig om en gemensam utveckling som påverkar flera olika beteckningar samtidigt eller om individuella utvecklingar ord för ord?
- Går det att spåra generella mönster i hur den här typen av lexikala skiften går till kvantitativt och hur ser utvecklingen i så fall ut?
- Förekommer personbeteckningar med efterledet *-kvinna* som alternativ till former med *-man*?
- Kan journalisters osäkerhet om vilket ord de ska använda ge ledtrådar till när en förändring sker och hur komplicerad förändringen varit att genomföra?

I följande avsnitt 2 beskriver jag först språkvårdens syn på könsneutrala personbeteckningar. Eftersom språkförändringar rent kvantitativt ofta har ansetts följa en S-formad utveckling förklarar jag därefter i avsnitt 3 närmare vad detta innebär och vilka resultat tidigare forskare kommit fram till ifråga om frekvensförändringar över tid. Efter avsnitt 4, som redogör för metod och material för undersökningen, presenteras resultatet i avsnitt 5, som har delats upp efter de könsneutrala personbeteckningarnas form. I avsnitt 5.1 redogör jag för åtta personbeteckningar i vilka efterledet *-man* bytts ut mot *-person*. I avsnitt 5.2 beskriver jag fyra personbeteckningar i vilka *-man* bytts ut mot en annan form. Artikeln avslutas med en diskussion i avsnitt 6, där jag sammanfattar de slutsatser som kan dras av undersökningen.

## 2 Den svenska språkvårdens syn på personbeteckningar med efterledet *-man*

Redan 1966 konstaterade Oksaar att tendensen i svenska och engelska, till skillnad i tyska, var att välja könsneutrala personbeteckningar istället för dubbla former när allt fler kvinnor tog plats inom tidigare mansdominerade yrken (Oksaar 1966:9). Sådana enhetsbeteckningar har också förespråkats av den svenska språkvården sedan lång tid tillbaka. Därmed har språkvården i Sverige valt det som ibland kallas en *könsneutraliserande* strategi, istället för en *könsspecificerande* lösning med dubbla former av typen *riksdagsman/riksdagskvinna*, vilken förordats i en del andra länder (Edlund, Erson & Milles 2007:197f, Wojahn 2015:38ff, jfr också Himanen 1990 kap. 2 om vad som rekommenderats i olika språk). Att olika strategier valts i olika länder anses delvis kunna bero på språkets generella uppbyggnad i det aktuella landet: i ett språk som det tyska, där alla substantiv kategoriseras efter grammatiskt genus som femininum, maskulinum eller neutrum, har dubbla former setts som lämpligast för att tydliggöra att även kvinnor utövar ett visst yrke (Wojahn 2015:40). Den könsneutraliserande strategin har då ansetts osynliggöra kvinnor. Wojahn (2015:40) noterar dock att de flesta forskare idag är överens

om att det snarare är politiska eller sociokulturella hänsyn som avgjort vilken strategi språkvården rekommenderat – ett tydligt exempel han tar upp är att olika lösningar förespråkades i Östtyskland (neutraliserande) och Västtyskland (specificerande), trots att språket var detsamma.

En viktig invändning mot införandet av dubbla former av typen *riksdagsman/riksdagskvinna* är att alla människor inte identifierar sig som antingen kvinnor eller män (*Språkrådet rekommenderar* 2023:47).<sup>2</sup> Dessutom kan det upplevas som omständligt att behöva skriva båda formerna varje gång fler än ett kön ska omnämnas. I många sammanhang är det dessutom irrelevant vilket kön en person identifierar sig med – det är personens yrkesfunktion som är det centrala (*Språkrådet rekommenderar* 2023:56). Milles (2016:42) framhåller dock att en risk med att ersätta en könsbunden form med en könsneutral sådan är att det resulterar i att det främst är kvinnor som omnämns med den nya, förment könsneutrala, formen, medan den äldre formen fortfarande används om män. Sådana tendenser noterades av Himanen (1990:69ff) vid användningen av *riksdagsledamot* som ersättning för *riksdagsman* i tidningstext från 1970 och 1980-talet: det var framförallt kvinnor som kallades riksledamöter. De riksledamöter som Milles (2016:43f) tillfrågade 2007 använde dock i mycket stor utsträckning just den beteckningen om sig själva, oavsett om de var kvinnor eller män: 97 % av de 177 personer som besvarade Milles enkät föredrog denna form, medan endast ett litet antal manliga riksledamöter hellre kallade sig själva *riksdagsmän*.

Det svenska Språkrådet avråder idag generellt från yrkesbeteckningar med efterledet *-man* ”i de fall där det är möjligt”.<sup>3</sup> Yrkesbeteckningar för vilka detta i dagsläget inte anses möjligt är antagligen sådana för vilka det beskrivs att det saknas könsneutrala alternativ: *brandman*, *rådman* och *ombudsman*.<sup>4</sup> För dessa gäller att ”inget könsneutralt alternativ fått fäste i språkbruket”.<sup>5</sup> Det nämns dock också att detta kan ändras och att utvecklingen kan gå fort när ett könsneutralt alternativ anammas.

I en enkätundersökning om 31 olika yrkesbeteckningar som besvarades av 180 personer 1985 fann Himanen att *idrottsman* var det ord som flest ansåg vara omöjligt att använda om kvinnor: närmare 70 % svarade detta (Himanen 1990:103). Motsvarande siffror för *talman*, *talesman* och *polisman* var ca 10,

---

<sup>2</sup> Jfr den icke-binära forskaren Lann Hornscheidt som enligt Wikipedia ”has created controversy and prompted hateful comments on social media by asking to be addressed in a gender-neutral way, e.g. with the title ‘Professx’ (instead of ‘Professor’, which is male, or ‘Professorin’, which is female)”. Se Hornscheidt på [https://en.wikipedia.org/wiki/Lann\\_Hornscheidt](https://en.wikipedia.org/wiki/Lann_Hornscheidt) (hämtad 2023-01-24).

<sup>3</sup> Se Språkrådets svar på frågan *Vilka yrkesbeteckningar ska man använda om man vill uttrycka sig könsneutralt?* i Frågelådan på <https://frageladan.isof.se/fragasr.py> (hämtad 2023-01-24).

<sup>4</sup> För det sistnämnda, se Språkrådets svar på frågan *Finns det någon annan, mer könsneutral benämning än ombudsman?* i Frågelådan på <https://frageladan.isof.se/fragasr.py> (hämtad 2023-01-24).

<sup>5</sup> Se referensen i not 3.



15 respektive 35 %. I en studie som genomfördes av Milles 22 år senare (dvs. 2007) var det 45 % av de 81 tillfrågade gymnasisterna och studenterna som ansåg att ordet *talman* var olämpligt att använda om kvinnor (se Milles 2016:38), dvs. en betydligt större andel av respondenterna än i Himanens äldre studie. Tyvärr är *talman* den enda yrkesbeteckning som förekommer i båda studierna och som därmed är möjlig att jämföra. Mest skeptiska var respondenterna i Milles undersökning 2007 mot att kalla en kvinna för *riksdagsman* (detta såg 60 % som olämpligt), vilket kanske är ett utslag av att det vid denna tidpunkt redan fanns ett etablerat könsneutralt alternativ (*riksdagsledamot*), vilket fortfarande idag (dvs. 2023) inte lika självklart existerar för flera av de övriga undersökta orden: *talman*, *ombudsman*, *tjänsteman* och *brandman* (vilka ansågs vara olämpliga som benämningar på kvinnor av 35–45 %). I *Språkrådet rekommenderar* (2023:46) påpekas att när ett könsneutralt ord som *riksdagsledamot* fick spridning ledde det också till att *riksdagsman* uppfattades som tydligare knutet till män än det varit tidigare. Kanske beror respondenternas ovilja att använda *riksdagsman* om kvinnor 2007 delvis på denna betydelseförskjutning.

I Språkrådets artikel i frågelådan om vilka yrkesbeteckningar som kan användas för att uttrycka sig könsneutralt ges flera alternativ till efterledet *-man*. Dessa citeras i sin helhet här:

- Byt ut *-man* mot *-person*: exempelvis *talesperson* i stället för *talesman*.
- Byt ut *-man* mot ett efterled som passar i det specifika sammanhanget: exempelvis *riksdagsledamot* i stället för *riksdagsman*.
- Byt ut *-man* mot en avledning: exempelvis *justerare* i stället för *justeringsman*.
- Stryk efterledet: exempelvis *polis* i stället för *polisman*.
- Byt ut yrkesbeteckningen till en könsneutral synonym: exempelvis *forskare* i stället [sic] *vetenskapsman*.<sup>6</sup>

Bland dessa råd syns en tydlig skillnad gentemot de råd som gavs i den nu på vissa punkter något daterade *Språkriktighetsboken* (2005). I *Språkriktighetsboken* (2005:82) konstaterades att ordet *-person* som efterled aldrig slagit igenom som en ersättning för *man* i svenska yrkestitlar och att de flesta antagligen tycker att ett ord som *justeringsperson* istället för *justeringsman* ”låter konstlat”. Dessutom varnas det uttryckligen för nyskapelser med ändelsen *-person*: ”Skapa inte ersättningsord med *-person* för ord på *-man* (t.ex. *talesperson* för *talesman*)” (*Språkriktighetsboken* 2005:87). Rådet är alltså det rakt motsatta mot det som Språkrådet idag ställer sig bakom. Aversionen mot ändelsen *-person* i *Språkriktighetsboken* är lite oväntad med tanke på att könsneutrala former annars rekommenderas även i denna bok, och särskilt med tanke på att ersättningsord med *-person* för *-mann* enligt de källor som Himanen (1990:27) hänvisar till har rekommenderats i norskan sedan 1980-talet. Birgitta Lindgren, som tidigare arbetade på Språkrådets

<sup>6</sup> Se referensen i not 3.

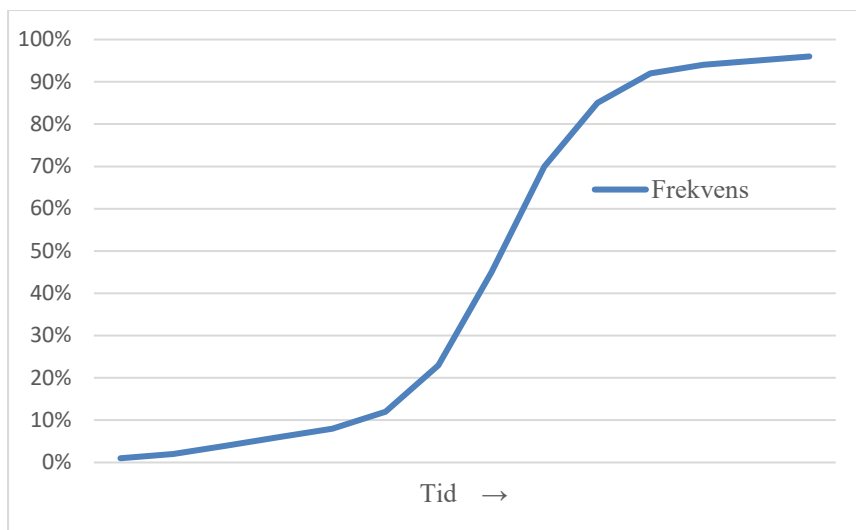
föregångare Svenska språknämnden, påpekar i en artikel om ämnet att det är ”en bedömning som kan behöva omvärderas” (Lindgren 2007:241). Detta har alltså också senare gjorts. I *Språkrådet rekommenderar* (2023:56) förklaras att många av de könsneutrala alternativformer som används idag har *-person* som efterled, vilket kanske också gör detta efterled mer produktivt.

I den här artikeln studeras åtta personbeteckningar i vilka efterledet *-man* bytts ut mot *-person*: *talesperson*, *presstalesperson*, *upphovsperson*, *gärningsperson*, *tjänsteperson*, *besiktningssperson*, *ombudsperson* och *bankperson*. Ord tillhörande alla de fyra första punkter som nämns i listan från Språkrådet ovan har dock analyserats eftersom även *riksdagsledamot*, *justerare/justeringsperson*, *idrottare/idrottsperson* och *polis* ingår i studien. Att undersöka skiftet mellan två helt olika ordformer som *vetenskapsman-forskare*, *fackman-expert*, *lekman-amatör* eller *god man-förvaltare* är mer komplicerat eftersom det kan finnas flera olika konkurrerande könsneutrala uttryck i omlopp; därmed är det svårt att ställa en gammal och en ny form mot varandra på det sätt som görs i den här studien. Ett liknande problem finns antagligen också med beteckningen *tjänsteperson*, vilket är den form Språkrådet rekommenderar, eftersom också andra ord skulle kunna användas – Språkrådet anger i artikeln om detta ord att det ibland går bra att använda andra uttryck, som *handläggare* eller *anställd*,<sup>7</sup> och Milles (2016:44, 47) föreslår bl.a. *personal*, *anställd* eller *administration* som alternativ.

### 3 Språkförändring som en S-kurva

Att språkliga förändringar ofta följer en S-formad utveckling har diskuterats åtminstone sedan Chen (1972:474f) föreslog en sådan modell ifråga om fonologiska skiften i en kinesisk dialekt. Nevalainen och Raumolin-Brunberg (2003:53) beskriver hur S-kurvan har blivit ”a stock-in-trade for sociolinguists describing the spread of linguistic innovations”. Tanken är att den språkliga förändringen först går långsamt, därefter betydligt snabbare, och sedan återigen långsamt (se t.ex. Labov 1994:65). Denna förändring syns då som en S-formad frekvensökning över tid, där det som ökar exempelvis utgörs av andelen belägg på en ny språklig form (t.ex. ett ord eller en konstruktion), antalet kontexter som den nya formen kan användas i (t.ex. vilka grammatiska konstruktioner eller genrer den kan förekomma i) eller antalet personer som använder den nya formen (jfr Croft 2000:188ff, Denison 2003:59ff.). Se figur 1 för en illustration.

<sup>7</sup> Se Språkrådets svar på frågan *Vad är mest könsneutralt, tjänsteman eller tjänsteperson?* i Frågelådan på <https://frageladan.isof.se/fragasr.py> (hämtad 2023-01-24) liksom *Språkrådet rekommenderar* (2023:57).



Figur 1. Språklig förändring som en S-kurva.

En S-formad utveckling är emellertid inte begränsad till språkliga förändringsprocesser; spridningen av många andra innovationer följer samma mönster, t.ex. anammandet av nya idéer eller ny teknik (Rogers 1995:257).

Den här typen av S-formade frekvensökningar har konstaterats vid en mängd olika språkförändringar (se t.ex. studierna som beskrivs i Aitchison 2013:93ff, Nevalainen 2015 och Tagliamonte 2015). Feltgen, Fagard och Nadal (2017) har analyserat 408 franska ord och konstruktioner som utökat sitt betydelseomfång från 1321 till idag och konstaterar att 295 av dessa (dvs. drygt 70 %) har genomgått en S-formad ökning någon gång under perioden. De beskriver resultaten av sin undersökning som ”a robust statistical validation” av detta utvecklingsmönster (Feltgen, Fagard & Nadal 2017:3). Samma S-formade utveckling har till och med föreslagits kunna spåras i enskilda individers språk, genom jämförelser av texter skrivna vid olika tidpunkter. Nevalainen (2015, opaginerad) menar att det går att se ”an approximate S-shaped curve or a part of it” i 7 av 10 studerade personers texter vid undersökningen av ett språkdrag i texter från perioden 1570–1670.

Tagliamonte (2015, opaginerad) slår fast att det knappast går att veta precis vad som kommer att förändras och när en språkförändring kommer att ske, men att en förändring som redan har påbörjats troligen kommer att följa en förutsägbar väg ”unless social influences are strong enough to shock the system into a different trajectory”. Denna förutsägbara väg motsvarar enligt såväl henne som Nevalainen (2015) en S-formad utveckling:

Given my experience in tracking language variation and change across two continents and innumerable community-based data sets, it is clear that once a change gets going, it has a predictable trajectory of development. In terms of

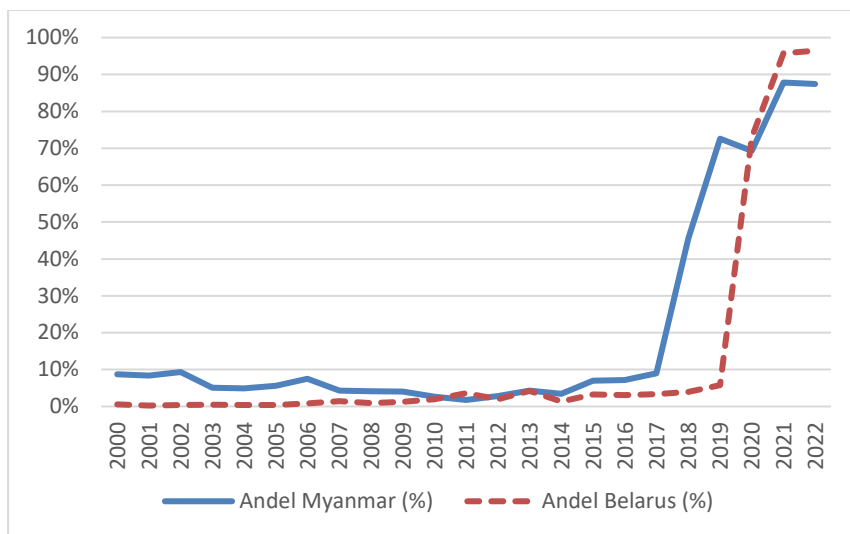
frequency, a progression that follows an S-curve is highly foreseeable. (Tagliamonte 2015, opaginerad)

The S-curve pattern is one that has stood the test of time well enough to merit its current status as a fitting abstraction in describing the unfolding of the process of language change over time, at least in light of the variationist sociolinguistic work done so far. (Nevalainen 2015, opaginerad)

Särskilt användbar har S-kurvan enligt Blythe och Croft (2012:270) visat sig vara för att beskriva hur en språklig variant byts ut mot en annan. I en meta-översikt som dessa forskare presenterar av flera olika undersökningar av sådana förändringar visade sig 22–23 av 39 frekvensökningar följa ett S-format mönster. Ytterligare 13 av de 39 förändringarna skulle enligt Blythe och Croft kunna tolkas som att de visar början eller slutet på en S-formad utveckling. Slutligen finns också 3 förändringar som bromsas och går bakåt igen, vilket enligt Blythe och Croft (2012:279) kan innebära att de följer en S-formad utveckling fram till den punkt då utvecklingen plötsligt går åt andra hållet.

Vad gäller de 13 förändringar vilka beskrivs kunna motsvara inledningen eller avslutningen av en S-formad ökning anser jag dock knappast att det går att dra några säkra slutsatser alls ifråga om en eventuell överensstämmelse med S-formen. För 8 av dessa 13 hänvisar Blythe och Croft (2012) till Nevalainen och Raumolin-Brunberg (2003), men en närmare genomgång av deras gemensamma studier ger knappast några bevis för att det skulle röra sig om S-formade förändringar. I flera fall är frekvensförändringarna mycket små och i ett exempel utgår undersökningen endast från två olika nedslag i tid (se Nevalainen & Raumolin-Brunberg 2003:63, 73, 78). En mer försiktig tolkning av resultatet från de undersökningar som sammanfattas av Blythe och Croft (2012) skulle alltså kunna vara att som mest 23 av 39 analyserade språkförändringar följer ett S-format mönster, medan 16 inte gör det. Nevalainen och Raumolin-Brunberg (2003:79) påpekar själva att även om S-kurvan kan ses som ett idealiserat mönster för språkförändring är det flera av deras 14 undersökta exempel som inte entydigt följer modellen: ”Some are more of the roller-coaster type, with rises and falls following each other”. Trots detta anger Nevalainen i en senare artikel att 12 av de 14 förändringarna följer S-kurvan ”to varying extents” (Nevalainen 2015, opaginerad).

Blythe och Croft (2012:280) menar också att de inte känner till något exempel på språkliga förändringar som istället för S-formen följer en rak, linjär ökning eller en mycket snabb, plötslig ökning med en efterföljande långsam avslutningsfas. Att den typen av plötsliga språkförändringar kan förekomma i speciella fall syns dock i figur 2, där jag presenterar data över andelen svenska tidningsartiklar som innehåller namnen *Myanmar* respektive *Belarus* i relation till antal artiklar som innehåller dessa namn och *Burma* respektive *Vitryssland* i presstext från Retriever för perioden 2000–2022.



Figur 2. Andel artiklar innehållande namnen Myanmar respektive Belarus av Burma/Myanmar respektive Vitryssland/Belarus i presstext 2000–2022, utifrån data i Retriever.

Som framgår av figur 2 stiger andelen artiklar innehållande namnen *Myanmar* respektive *Belarus* mycket plötsligt efter en period under vilken det nästan uteslutande varit namnen *Burma* respektive *Vitryssland* som använts av journalisterna. Här handlar det förstås om två mycket specifika fall – de plötsliga förändringarna beror på att många medier i juni 2018 respektive juni 2020 ändrade policy för hur länderna skulle benämnas. Det rör sig därmed om en tydlig förändring uppifrån; detta var inte någonting som den enskilda journalisten själv hade att ta ställning till i sin nyhetsrapportering. Ett snarligt exempel presenteras av Ghanbarnejad m.fl. (2014) utifrån data som rör den tyska stavningsreformen 1996. Denison (2003:68) påpekar att S-kurvan ”neither is as simple nor as uniform a phenomenon as is sometimes assumed” och varnar för att se S-formen som den enda väg språkförändringar kan ta. De flesta språkliga skiften utgörs dock knappast av den typen av språkvårdsreformer som den tyska stavningsreformen (eller det svenska namnbytet) illustrerar (Feltgen, Fagard & Nadal 2017:12).

#### 4 Metod och material

Undersökningen utgår huvudsakligen från det svenska dagstidningsmaterial som finns tillgängligt via databasen Retriever research (Mediearkivet). De medietyper i Retriever som inkluderats i studien är *print* och *webb* (däremot inte de två övriga typerna *TV & radio* eller *podcast*). Endast svenska källor kategoriserade som antingen riksmidia (t.ex. *Dagens Nyheter*), regionmedia (t.ex. *Sydsvenskan*) eller lokalmedia (t.ex. *Filipstads Tidning*) har ingått i

studien. Fördelningen av dessa kategorier i Retriever i januari 2023 presenteras i tabell 1.

Tabell 1. Antal svenska källor för medietyperna print och webb i Retriever research i januari 2023.

Typ av källa	Antal
riksmedia	80
regionmedia	232
lokalmmedia	846
<i>Totalt</i>	<i>1 158</i>

Som framgår av tabell 1 uppgår antalet källor i januari 2023 till totalt 1 158 stycken, av vilka lokala medier utgör den största delen. Detta ska dock inte tolkas som att det totalt finns 1 158 olika dagstidningar i materialet. För de tre olika tidningar som nämndes ovan finns totalt 14 källor eftersom olika varianter av samma tidning räknas separat i databasen, t.ex. *Dagens Nyheter – Värden*, *Dagens Nyheter Förstasidan pdf*, *Filipstads Tidning* (print), *Filipstads Tidning* (webb) och *Filipstads Tidning* (plus – dvs. material som är låst för icke-prenumeranter) osv. För en hel del av dessa 1 158 källor finns dessutom enbart artiklar från vissa tidsperioder, vilket innebär att antalet källor vid sökningar över längre tidsperioder i praktiken varierar mellan olika år.

Min undersökning har utgått från 20 personbeteckningar med efterledet *-man* och motsvarande könsneutrala beteckningar. För 8 av de ordpar jag inledningsvis har analyserat har jag emellertid funnit färre än 50 artiklar totalt med den könsneutrala formen under perioden 1995–2022 – detta gäller *talman-talperson*, *ordningsman-ordningsperson*, *lekman-lekperson*, *fackman-fackperson*, *nämndeman-nämndeperson*, *rådman-rådperson*, *lagman-lagperson* och *brandman-brandperson*. Dessa har jag därmed ansett vara så ovanliga att jag inte inkluderat dem i resultatredovisningen alls. De 12 par beteckningar som därmed ingår i resultatredovisningen är följande: *talesman-talesperson*, *presstalesman-presstalesperson*, *upphovsman-upphovsperson*, *gärningsman-gärningsperson*, *tjänsteman-tjänsteperson*, *besiktningsman-besiktningsperson*, *ombudsman-ombudsperson*, *bankman-bankperson*, *riksdagsman-riksdagsledamot*, *polisman-polis*, *idrottsman-idrottare/idrottsperson* och *justeringsman-justerare/justeringsperson*. För två av beteckningarna rör det sig alltså om två olika konkurrerande könsneutrala ord (*idrottare/idrottsperson* respektive *justerare/justeringsperson*).

För vart och ett av dessa ord har jag undersökt när de nya könsneutrala formerna först dök upp i Retriever. I sökningen efter förstabelägg har jag inkluderat böjningsformer genom att göra trunkerade sökningar (t.ex. *talesperson\**, vilket genererar alla artiklar med ord som börjar på *talesperson*, såsom *talespersons*, *talespersoner*, *talespersoners*), förutom för ordet

*bankperson*, eftersom en trunkerad sökning genererade väldigt många exempel på ordet *bankpersonal*, och *polis* för vilket jag sökte på *en polis* utan trunkering. Sökningarna har gjorts för perioden 1980–2022, men jag har också för varje ord noterat den datering av förstaexempel som ges i *Svensk ordbok* och anger också denna i redovisningen av resultatet.

Vidare har jag analyserat de könsneutrala formerna med avseende på absolut och relativ frekvens under perioden 1995–2022 i det material som preciserades ovan. Sökningar i databasen har gjorts på grundformen (inte lemmatiserade former, eftersom sådana sökningar inte var möjliga i Retriever vid tidpunkten för sökningarna).<sup>8</sup> För *polis* har sökningar gjorts med obestämd artikel (*en polisman* respektive *en polis*) eftersom resultatet annars inkluderar många artiklar i vilka hela poliskåren omtalas som *polis*. Eftersom orden *justerare* och *idrottare* har samma form i singular och plural har dessa i alla sökningar jämförts med övriga ord i båda dessa former (*justeringsman/justeringsmän* och *justeringsperson/-er* respektive *idrottsman/idrottsmän* och *idrottsperson/-er*). I de fall ökningen av den könsneutrala formen av ordet ser ut att ha påbörjats längre tillbaka än det är möjligt att finna material för i Retriever har jag kompletterat data med sökningar i KB:s svenska dagstidningsmaterial. Detta gäller orden *riksdagsledamot*, *en polis* och *idrottare/idrottsperson*.

Dessutom har jag genomfört samma undersökning för motsvarande personbeteckningar med efterledet *-kvinna* (t.ex. *presstaleskvinna*, *polis-kvinna*) i Retriever. Eftersom antalet belägg på sådana former är få redovisar jag emellertid inte dessa data som en utveckling över tid utan istället enbart som en sammantagen frekvens för perioden 2000–2022.

Frekvens innebär i Retriever inte antalet förekomster på ett visst ord i artiklarna utan antalet artiklar i vilka detta ord förekommer – ordet kan alltså finnas med flertalet gånger i en och samma artikel men detta räknas ändå som en enda förekomst. I KB:s material utgörs frekvens istället av antalet tidningssidor som den sökta formen förekommer på, inte artiklar som i Retriever (en tidningssida kan ju innehålla mer än en artikel). Skillnaden mellan dessa två sätt att räkna frekvens bör dock i praktiken inte vara särskilt stor för de former som analyseras här.

Med relativ frekvens avses här andelen artiklar/sidor som innehåller den könsneutrala beteckningen, i relation till det totala antalet artiklar/sidor som innehåller antingen denna form eller motsvarande form med *-man*. På så sätt spelar det ingen roll att materialets omfång i databaserna varierar från år till år och att det totala antalet belägg därmed varierar.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Det är däremot möjligt att göra trunkerade sökningar. Eftersom dessa visat sig generera många träffar på ord som inte är relevanta för den här undersökningen (t.ex. *bankpersonal* och *tjänstepersonal*), och därmed skulle kräva en manuell genomgång för att sortera bort felträffar, har jag dock valt att endast utgå från grundformen på ordet.

<sup>9</sup> För att artiklar som innehåller både formen med *-man* och en könsneutral form inte ska räknas två gånger har jag vid uträkningen av relativ frekvens och det osäkerhetsindex som beskrivs nedan först exkluderat antalet artiklar med båda former från det totala antalet

Slutligen har jag också studerat hur många artiklar som innehåller *både* den äldre formen med *-man* och en nyare, könsneutral form, i relation till antalet artiklar med någon av formerna. Med denna undersökning försöker jag komma åt i hur stor utsträckning journalisterna varit osäkra på vilken form de ska använda. I artikeln benämns resultatet av denna analys som ett *osäkerhetsindex*, med inspiration från Rosenkvist (2022), som använder ett *ambiguitetsindex* i några av sina undersökningar av syntaktiska språkförändringar. Detta index gör det möjligt att jämföra olika ord med varandra. Har t.ex. osäkerheten varit större när det gäller skiftet från *talesman* till *talesperson* än från *presstalesman* till *presstalesperson*? Vid jämförelser av osäkerhetsindex bör man emellertid betänka att sannolikheten rimligen är större att två olika former förekommer i samma artikel i långa artiklar än i kortare sådana. Därmed kan vilket ämne artiklarna behandlar antagligen påverka resultatet.

Viktigt att ta hänsyn till vid en undersökning av material från Retriever är att det finns en del dubletter i materialet, eftersom en artikel kan förekomma i såväl print som webb-version. Ett ännu större problem är att det förekommer dubletter i form av artiklar från nyhetsbyrån TT, vilka publicerats i flertalet olika (särskilt lokala) tidningar. Detta gör det angeläget att inte dra förhastade slutsatser utifrån mindre variationer i materialet; det krävs ett ganska stort underlag för att kunna säga någonting säkert om en eventuell förändring över tid. I den här artikeln har jag därför valt att i analysen av frekvensförändringar bortse från data från år som vid sökningar genererat mindre än 500 belägg på formen med *-man* och motsvarande könsneutrala form tillsammans. Eftersom några av de artiklar som innehåller både formen med *-man* och en könsneutral form utgörs av metadiskussioner av vilken form som är mest lämplig att använda bör man också ifråga om osäkerhetsindex låta bli att dra alltför långtgående slutsatser utifrån få belägg. I det här fallet har jag satt en (förvisso måhända godtycklig) gräns vid 50 artiklar per år: det är först när det under ett år förekommer minst 50 artiklar med båda former som jag inkluderar detta år och de efterföljande åren i analysen av journalisters osäkerhet. Detta har fått till följd att jag för fem av de tolv ordparen inte redovisar några data för osäkerhetsindex alls, eftersom det finns för få artiklar med båda former i det analyserade materialet. Detta gäller orden *upphovsman-upphovsperson*, *besiktningsman-besiktningsperson*, *ombudsman-ombudsperson*, *bankman-bankperson* och *justeringsman-justerare/justeringsperson*.

## 5 Resultat

I det följande redogör jag först i avsnitt 5.1 för resultatet av undersökningen ifråga om de åtta orden med efterledet *-person*. Därefter beskriver jag i avsnitt 5.2 de fyra ord som har en annan könsneutral form. Båda dessa avsnitt

---

artiklar. Det innebär att en artikel som innehåller både ordet *talesman* och ordet *talesperson* endast har inkluderats en gång i siffran över det totala antalet artiklar innehållande något av de två orden.



innehåller fyra delar i vilka jag först går igenom förstabelägg för den könsneutrala formen i Retrievers dagstidningsmaterial, därefter hur vanlig den nya formen varit över tid i relation till den äldre formen med *-man*, vidare hur vanliga motsvarande ord med efterledet *-kvinna* är och slutligen osäkerhetsindex, dvs. hur stor andel av artiklarna som innehåller både en personbeteckning med *-man* och motsvarande könsneutrala form.

### 5.1 Personbeteckningar med byte av efterledet *-man* till *-person*

Jag har funnit åtta personbeteckningar för vilka en könsneutral ersättningsform med *-person* förekommer minst 50 gånger i det analyserade materialet under perioden 1995–2022: *talesperson*, *presstalesperson*, *upphovsperson*, *gärningsperson*, *tjänsteperson*, *besiktningsperson*, *ombudsperson* och *bankperson* (*justeringsperson* och *idrottsperson* diskuteras tillsammans med övriga former i avsnitt 5.2 nedan). Av dessa är *bankperson*, *ombudsperson* och *besiktningsperson* ovanliga: de förekommer endast i 96, 141 respektive 341 artiklar i de tidningstexter jag studerat under perioden 1995–2022, vilket kan jämföras med exempelvis *presstalesperson*, som omnämns i 620 883 artiklar under samma period, eller *gärningsperson*, som förekommer i 32 037 artiklar. Se bilagan för tabeller över absoluta och relativa frekvenser. I det följande beskriver jag de könsneutrala personbeteckningarna närmare.

#### **Förstabelägg**

Förstabelägg i Retriever, med årtal i kronologisk ordning, presenteras nedan. Det aktuella ordet är fetmarkerat. I de fall det funnits fler än ett belägg från samma år har jag valt det äldsta. För de fyra ord som finns upptagna i *Svensk ordbok* (webb 2021) har jag även inom parentes inkluderat från vilket år ordboken anger att ordet är belagt.

- (1) Kvinnan kunde chockad ta sig till en närboende polisman och berätta vad som hänt. Denne kontaktade en kollega och tillsammans lyckades de på några timmar lokalisera **gärningspersonerna** efter ett tursamt spaningsarbete. (*Västerbottens-Kuriren*, 19 dec. 1988) (*Svensk ordbok*: 1992)
- (2) En dag ringde vi hemkommunen och berättade att sexåringen Freja vill börja skolan. Vederbörande **tjänsteperson** sade vänligt att vi får se. Vi får väl göra skolmognadstest först. (*Expressen*, 21 feb. 1991) (*Svensk ordbok*: 1895)
- (3) Bland produktidéerna finns flera som ännu är hemliga, eftersom **upphovspersonerna** ännu inte hunnit patentsöka dem, bl a olika typer av containrar, metoder och apparater för att mäta hur jorden andas och för att mäta bittet i käken, fotoblixtar och laddgeneratorer. (*Västerbottens-Kuriren*, 4 maj 1991) (*Svensk ordbok*: 1946)

- (4) Berlins **talespersoner** pekade åt alla håll. En av dem var förbundskansler Helmut Kohl själv. (*Expressen*, 27 juni 1991) (*Svensk ordbok*: 1984)
- (5) Trots det vet Leif Pagrotsky knappt vilka företag förmögenheten är investerad i. – Nej, jag betalar dyra pengar för att en **bankperson** ska sköta om aktierna. (*Aftonbladet*, 24 mars 1996)
- (6) Alla bilägare vet hur det känns: **besiktningsspersonen** hummar och tittar och knackar och knappar på sin handdator – och när utslaget kommer är man lätt kallsvettig. (*Aftonbladet*, 10 aug. 1999)
- (7) Medieproducenter: Låt medieföretagens jämställdhetsplaner omfatta även medieinnehåll. Gör genuslathund för redaktionellt arbete. Gör det lättare för enskilda medborgare att påverka mediernas innehåll, genom att inrätta en **ombudsperson** för publik- och läsarkontakter. (*Göteborgs-Posten*, 5 juni 2001)<sup>10</sup>
- (8) Cynthia Nixon, som kallas kvartettens [dvs. från tv-serien *Sex and the city*] fredsmäklare, kunde enligt hennes [dvs. Cynthias] **presstalesperson** inte delta på grund av en fotografering. (*Aftonbladet*, 25 juli 2001)

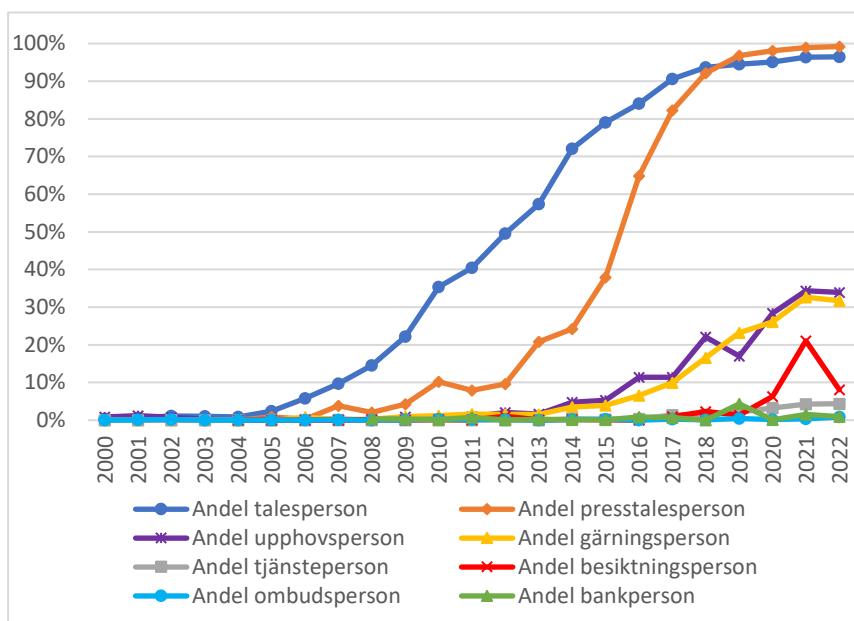
De åtta förstabeläggen är från perioden 1988–2001 och publicerade i fyra olika tidningar: *Aftonbladet* (3 exempel), *Expressen* (2 exempel), *Västerbottens-Kuriren* (2 exempel) och *Göteborgs-Posten* (1 exempel). Det kan också noteras att både artikeln innehållande *tjänsteperson* och den med *talesperson* är skrivna av samma journalist samma år. Ifråga om förstabelägg kan alltså enskilda skribenters preferenser avspeglade sig i materialet.

### **Relativ frekvens**

I figur 3 syns andelen artiklar som innehåller den könsneutrala formen för de åtta personbeteckningarna under perioden 2000–2022. Andelen artiklar är beräknad i relation till det totala antalet artiklar som innehåller antingen den könsneutrala formen eller formen med *-man*, utifrån förekomsten i Retriever. Exakta siffror finns i bilagan (se tabell 1 och 2). För några av orden finns i början av perioden ganska få belägg. I figuren redovisas därför enbart år för vilka det finns minst 500 artiklar totalt med de två formerna. *Upphovsman-upphovsperson* uppnår denna gräns först 2002, *besiktningssman-besiktningssperson* 2004 och *bankman-bankperson* så sent som 2008. Ökningen av de könsneutrala formerna sker dock senare än så för alla dessa tre ordpar, som framgår av figur 3.

---

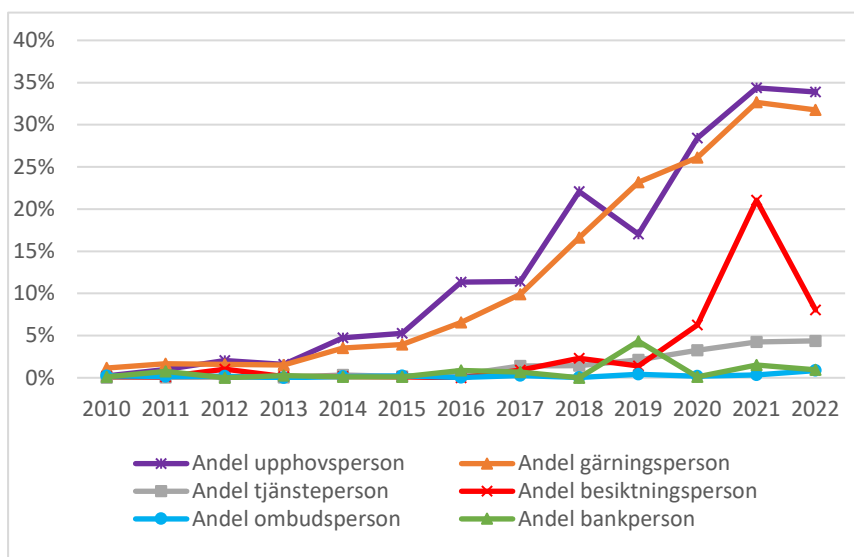
<sup>10</sup> Det finns ett äldre exempel från 1996, men då med det engelska ordet *ombudsperson*.



Figur 3. Andel artiklar innehållande könsneutrala personbeteckningar med *-person*, av alla artiklar med denna form eller motsvarande form med efterledet *-man*.

Som framgår av figur 3 påbörjas ökningen av den könsneutrala formen i förhållande till motsvarande form med *-man* först för *talesperson* 2005, för att därefter följas av *presstalesperson* ett par år senare. Båda dessa former ökar snabbt och följer en tydligt S-formad utveckling med en långsammare ökningstakt inledningsvis och avslutningsvis. Särskilt snabb har ökningen varit för *presstalesperson*, som på bara sex år (mellan 2012 och 2018) ökar från en andel om knappt 10 % till 92 %. Kanske upplevdes det som ett litet steg att byta ut *presstalesman* mot motsvarande ord med *-person* efter att *talesman* redan hade börjat ersättas med *talesperson* några år tidigare. Utvecklingen kunde därmed ske i analogi med detta ord. År 2022 innehåller 99 % av alla artiklar med någon av formerna *presstalesman/presstalesperson* den senare formen. Motsvarande siffra för *talesperson* är 96 %.

För övriga könsneutrala personbeteckningar har ökningen varit mindre och den är därmed svårare att följa i figur 3. I figur 4 nedan presenteras därför en mer detaljerad bild av skeendet, med *talesperson* och *presstalesperson* exkluderade och tiden avgränsad till 2010–2022. Observera att det maximala värdet på skalan på den lodräta axeln nu är 40 %.



Figur 4. Data från figur 3 med tidsperioden begränsad till 2010–2022 och maxvärde 40 % på y-axeln.

Av figur 4 framgår att andelen artiklar innehållande orden *upphovsperson* och *gärningsperson* båda ökar under perioden 2010–2022, även om *upphovsperson* följer en något ojämn utveckling med en minskning 2019. År 2022 är andelen artiklar med *upphovsperson* 34 %; motsvarande siffra för *gärningsperson* är 32 %. Också *tjänsteperson* ökar något under perioden, även om denna form fortfarande är ovanlig: 2022 är det endast drygt 4 % av artiklarna med *tjänsteman/tjänsteperson* som innehåller ordet *tjänsteperson*. Det är möjligt att ordet hellre byts ut mot ett helt annat ord; som angavs i avsnitt 2 ovan har såväl *personal* som *handläggare*, *anställd* och *administration* föreslagits som alternativa könsneutrala ord för samma yrkeskategori.

Både *bankperson* och *besiktningssperson* ser ut att följa en ojämn utveckling. Detta beror dock sannolikt främst på begränsningar i materialets omfång: för *bankperson* motsvarar den lilla ökning som syns 2019 endast 33 artiklar, för *besiktningssperson* utgörs antalet artiklar 2021 visserligen av 168 stycken, men många av dessa är dubletter. Det går alltså knappast att dra några slutsatser om utvecklingen ifråga om dessa två ord, mer än att de könsneutrala formerna inte slagit igenom i någon större utsträckning i tidningstext: endast totalt 81 respektive 337 artiklar i materialet 2010–2022 innehåller orden *bankperson* respektive *besiktningssperson*.

Allra ovanligast är dock *ombudsperson*, som inte ser ut att genomgå någon förändring alls i materialet. Språkrådet anger också att ordet *ombudsperson* förekommer ganska sällan och pekar på två skäl till att den könsneutrala formen kan ha svårt att få fäste: dels att det svenska ordet lånats in till många

andra språk (det nämns dock att den kvinnliga motsvarigheten i tyska är *Ombudsfrau*), dels, och antagligen viktigare, att ordet förekommer i flera olika myndighetsnamn som *Diskrimineringsombudsmannen* och *Barnombudsmannen*.<sup>11</sup> En liknande svårighet finns antagligen med beteckningen *talman*, eftersom jag endast har kunnat finna totalt 19 artiklar med ordet *talperson* från perioden 1995–2022 (en del av dessa ser dessutom ut att vara felskrivningar för *talesperson*) – detta ord har jag därmed inte inkluderat i resultatredovisningen alls. För *talman* gäller också att det endast finns en enda person i Sverige som innehar denna titel (samt två vice talmän), och att detta sedan 2002 alltid varit en man, vilket kan ha gjort att behovet av en könsneutral titel upplevts som litet. Ca 35 respektive 45 % av Milles tillfrågade informanter 2007 tyckte dock att orden *ombudsman* respektive *talman* var olämpliga att använda om kvinnor (Milles 2016:38).

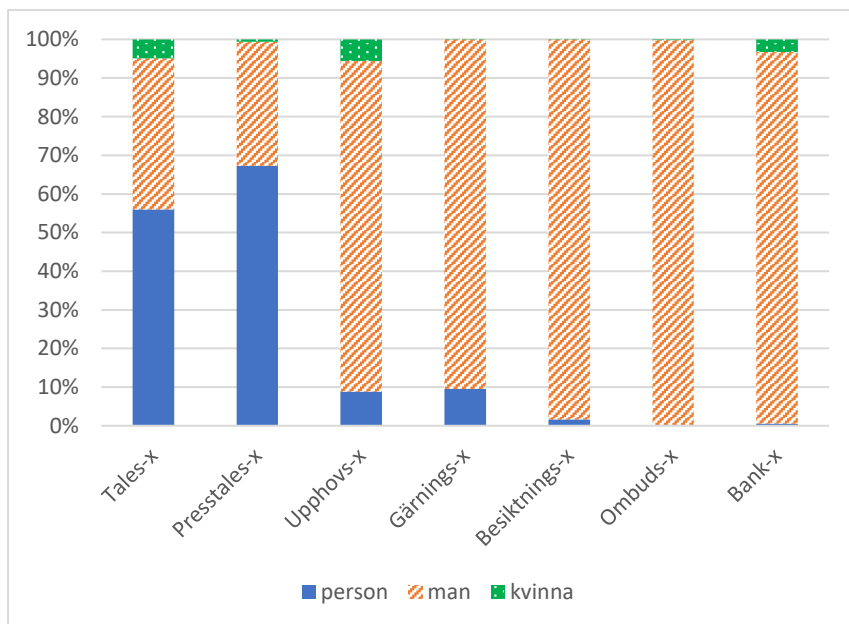
### ***Motsvarande ord med efterledet -kvinna***

Hur ser det då ut med personbeteckningar med efterledet *-man* utbytt mot *-kvinna*, vilka skulle kunna konkurrera med ord med efterledet *-person*? Sådana nyskapade könsspecificerande ord rekommenderas visserligen inte av språkvården i Sverige, men är det gängse sättet att skapa nya yrkesbeteckningar för kvinnor i Tyskland (se avsnitt 2 ovan).

I det analyserade materialet visar sig personbeteckningar med efterledet *-kvinna* vara mycket ovanliga. Eftersom beläggen i vissa fall är få från varje år är det inte meningsfullt att illustrera utvecklingen över tid. I figur 5 presenteras därför istället en jämförelse av andelen artiklar innehållande orden med efterleden *-person*, *-man* respektive *-kvinna* för perioden 2000–2022 totalt.<sup>12</sup> Ordet *tjänstekvinna* har fått utgå här eftersom det enligt *Svensk ordbok* (2021, webb) har innebörden ’tjänarinna’ och därmed inte motsvarar ’kvinnlig tjänsteperson’.

<sup>11</sup> Se Språkrådets svar på frågan *Finns det någon annan, mer könsneutral benämning än ombudsman?* i Frågelådan på <https://frageladan.isof.se/fragasr.py> (hämtad 2023-01-24).

<sup>12</sup> Här har inte artiklar som innehåller flera av dessa former exkluderats, vilket innebär att en artikel som innehåller alla tre former kommer att ha räknats med tre gånger i det totala antalet artiklar. Sådana artiklar är dock generellt mycket få, så detta har knappast någon betydelse för resultatet.



Figur 5. Jämförelse av andel artiklar med personbeteckning med efterleden -person, -man och -kvinna, perioden 2000–2022.

Som framgår av figur 5 dominerar efterleden på *-man* stort för alla ord utom för *talesperson* och *presstalesperson*, sett till perioden 2000–2022 som helhet. Efterledet *-kvinna* är ovanligt för alla personbeteckningarna, men det förekommer en del exempel på *taleskvinna*, *upphovskvinna* och *bankkvinna*. Dessa uppgår dock endast till 3–6 % av beläggen på någon av formerna. För övriga former är motsvarande ord med efterledet *-kvinna* mindre än 1 %. Figuren visar också att det är vanligare med *bankkvinna* än *bankperson* och att skillnaden mellan *upphovsperson* och *upphovskvinna* inte är så stor; dessa ord förekommer i 9 respektive 6 % av artiklarna.

### Osäkerhetsindex

För att få en tydligare bild av förändringarna har jag också analyserat hur många artiklar som innehåller både ett ord med efterledet *-man* och motsvarande könsneutrala ord. De äldsta artiklar jag har funnit med båda former i Retriever presenteras i tidsordning nedan.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Sökningarna har gjorts med trunkering utifrån söksträngar av typen *gärningsman\* AND gärningsperson\**, förutom för *besiktningsperson* och *bankperson* som genererade väldigt många felträffar på *besiktningspersonal* och *bankpersonal* och därför analyserades utan trunkering. I några fall finns äldre belägg som antingen utgörs av metaanvändning (dvs. ordvalet diskuteras) eller är svåra att förstå. För *ombudsperson* har äldre belägg som handlar om organisationen *Kosovo Ombudsperson Institute* exkluderats.

- (9) Gabriella och Ulrika Anderssons syster Helena, 22, har varit försvunnen i åtta veckor. I dag vädjar de i ett brev i Expressen direkt till **gärningsmannen**: – Ni som vet något om vår Helena, hör av er till polisen. [...] – Därför ställde vi upp i TV, därför skriver vi brev till **gärningspersonen**, säger Gabriella och Ulrika. (*Expressen*, 8 aug. 1992)
- (10) Ett möte med Labours **talesman** i transportfrågor låter inte särskilt upphetsande, men den internationella pressen möter upp i drivor vid partihögkvarteret. **Talespersonen** i fråga heter Glenda Jackson, flera gånger Oscarbelönad skådespelerska. (*Dagens Nyheter*, 16 april 1997)
- (11) Jag har aldrig varit med om att en medarbetare inte velat göra rätt för sig, men det betyder inte att kunden alltid är nöjd för det. Då kan **ombudsmannen** hjälpa till. Det spar konflikter och det lönar sig för oss och också för kunden. Jag hoppas att det skapar goodwill. Hur ska **ombudspersonen** arbeta? – Han eller hon kommer att få ta hand om de kunder som organisationen inte klarar av. (*Svenska Dagbladet*, 12 dec. 2002)
- (12) Men hindren ligger även i definitionen av vem som ska kallas konstnärlig **upphovsman**. [...] Därmed är det svårt att motivera att vissa bibliotek ger ersättning för utlån men inte andra; att **upphovspersonen** får ersättning för lån på ett bibliotek, men ingenting när samma verk lånas på ett bibliotek ett par kvarter bort. (*Svenska Dagbladet*, 12 nov. 2003)
- (13) Det är framför allt parkområden i centrala Göteborg som vi inriktar vår bevakning mot, säger Stefan Gustafsson, **presstalesman** vid polisen i Västra Götaland. [...] Det fanns en medlem från Hells Angels på festen som var efterlyst, han kommer att föras tillbaka till anstalten, säger Pia Theselius, polisens **presstalesperson**. (*Västerbottens Folkblad*, 30 april 2007)
- (14) Den ena är Anders Fällman, vd för konkurrenten och storägaren Invik. Den andre är en mycket senior **bankman**. [...] Den andra är en mycket senior **bankperson** som med sin erfarenhet och kompetens skulle kunna föra Carnegie vidare och skapa förtroende för företaget både utåt och inåt i organisationen. (*Dagens Industri*, 11 okt. 2007)
- (15) Det saknas samordning, styrdokument och strukturstöd i inköpsprocessen och rutiner som säkerställer att de

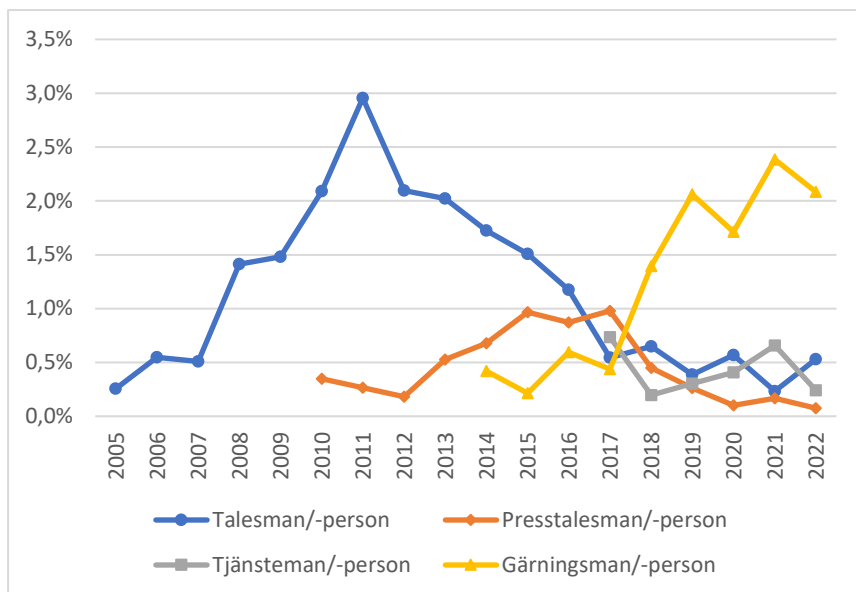
**tjänstepersoner** som handlägger upphandlingar har nödvändig och aktuell kunskap inom området. I praktiken innebär detta att organisationen överlåter ansvaret för att det ska bli rätt på den enskilda **tjänstemannen** [...]. (*Göteborgs Fria Tidning*, 19 mars 2012)

- (16) En **besiktningsperson** från Länsstyrelsen åkte först ut för att titta på skadorna, men ville ha ytterligare ett utlåtande eftersom attacker på häst är så ovanliga. Jens Karlsson, som är **besiktningsman** från Viltskadecenter vid Sveriges Lantbruksuniversitet, har nu gjort bedömningen att hästen inte skadades av något rovdjur. (*Dalarnas Tidningar*, 8 aug. 2012)

Som framgår av många av exemplen ovan är det inte ovanligt att olika beteckningar förekommer i samma stycke. I något fall beror bytet av en beteckning med *-man* mot en beteckning med *-person* troligen på att det först är en man och sedan en kvinna som omtalas (se 13 ovan), eller på att det först är personer i allmänhet som avses, och därefter en specifik kvinna (se 10). I ett par av exemplen används olika ordval av olika personer i artikeln – journalisten använder en form av ordet och en intervjuad person en annat (se 9 och 11).

För de ordpar och år för vilka det finns minst 50 artiklar innehållande både ordet med efterledet *-man* och den könsneutrala motsvarigheten med *-person* redovisas i figur 6 ett osäkerhetsindex, beräknat som andelen artiklar med båda former av alla artiklar innehållande något av orden (se bilagan för exakta siffror). Som beskrevs ovan i avsnitt 4 finns inte 50 sådana artiklar för ordparen *upphovsman-upphovsperson*, *ombudsman-ombudsperson*, *besiktningsman-besiktningsperson* och *bankman-bankperson*; dessa finns därför inte med i figuren.





Figur 6. Andel artiklar innehållande både en personbeteckning med efterledet *-person* och en beteckning med *-man*, av alla artiklar med någon av formerna.

I figur 6 syns hur *talesman/talesperson* genomgått en period under vilken 3 % av de artiklar som innehåller någon av formerna innehåller båda dessa former, men att detta sedan blivit betydligt ovanligare. Störst osäkerhet ser ut att ha funnits 2011, vilket motsvarar det år då andelen *talesperson* av *talesman/talesperson* var 40 % (jfr med figur 3 ovan). En liknande utveckling, men med en betydligt mindre andel artiklar innehållande båda former, syns för *presstalesperson*, där osäkerheten ser ut att ha varit som störst under perioden 2015–2017, vilket motsvarar den period då andelen *presstalesperson* i materialet var 38–82 %. Osäkerheten förefaller ha varit avsevärt mindre för *presstalesperson* än *talesperson*, vilket kanske indikerar att bytet till *presstalesperson* var ganska givet när bytet till *talesperson* redan hade skett.

För *gärningsperson* syns istället en ojämn ökning av osäkerheten, utan någon tydlig efterföljande nedgång, vilket kan tänkas samspela med att *gärningsperson* antagligen fortfarande ökar i förhållande till *gärningsman*. Ifråga om *tjänstperson* är det svårt att se någon tydlig utveckling alls i materialet.

## 5.2 Personbeteckningar med byte av efterledet *-man* till en annan könsneutral form än med efterledet *-person*

För fyra av de personbeteckningar med *-man* vilka jag har studerat är det inte i första hand en form med efterledet *-person* som använts som könsneutralt alternativ, i alla fall inte enbart. Detta gäller *riksdagsledamot*, *idrottare/idrottsperson*, *justerare/justeringsperson* och *en polis*. Dessa är alla

någorlunda vanliga; mest sällan i de studerade tidningsartiklarna 1995–2022 omnämns *idrottsperson/-er* (2 530 artiklar), *justerare* (2 624 artiklar) och *justeringsperson/-er* (2 952 artiklar). Se vidare bilagan för tabeller över ordens frekvenser.

### **Förstabelägg**

Förstabelägg för de olika formerna i Retriever, med årtal i kronologisk ordning, presenteras nedan. För de två ord för vilka det finns två alternativa könsneutrala former finns båda dessa med.

- (17) Budgetpropositionen markerar en glädjande attitydförändring vad gäller möjligheterna för svenska företag att medverka i den svenska utvecklingshjälpen, skriver Margaretha af Ugglas, moderat **riksdagsledamot**.<sup>14</sup> (*Dagens Industri*, 27 jan. 1981) (*Svensk ordbok*: ca 1735)
- (18) Den svåraste olyckan skedde på en västtysk polisstation, **en polis** fick mycket svåra splitterskador när gasfjädringen på en av polisstationens kontorsstolar exploderade, berättar västtyska Ikea för DI. (*Dagens Industri*, 17 jan. 1984) (*Svensk ordbok*: 1834 i betydelsen 'polisman')
- (19) Skolstyrelsen i Dorotea tänker inte ge någon extra ledighet från skolarbetet för framgångsrika **idrottare**. (*Västerbottens-Kuriren*, 10 dec. 1987) (*Svensk ordbok*: 1901)
- (20) Mikkelsplass, Dahlmo och Karlstad är inte bara **idrottspersoner**. De har blivit produkter som har ett pris. (*Dagens Industri*, 20 dec. 1988)
- (21) Uppdraget från kommunstyrelsens arbetsutskott hade nämligen inte justerats av mötets utsedde **justerare** och kan därför inte ses som ett formellt uppdrag. (*Västerbottens-Kuriren*, 11 jan. 1995)<sup>15</sup> (*Svensk ordbok*: 1727)
- (22) Till mötesordförande valdes Sören Imnander med Sven Magnusson som sekreterare. **Justeringspersoner** blev Bertil Jonsson och Kerstin Englund. (*Östersunds-Posten*, 27 feb. 2002).

---

<sup>14</sup> Artikeln är i Retriever helt i versaler men exemplet har här skrivits om till vanlig text.

<sup>15</sup> Ordet *justerare* förekommer tidigare (som tidigast 1992), men då om t.ex. justerare för Sveriges Provnings- och forskningsinstitut, vilket enligt *Svensk ordbok* (webb, 2021) ska ses som en annan sorts justerare än den som justerar protokoll. Det är endast protokolljusterare som i *Svensk ordbok* liknas vid *justeringsman*.

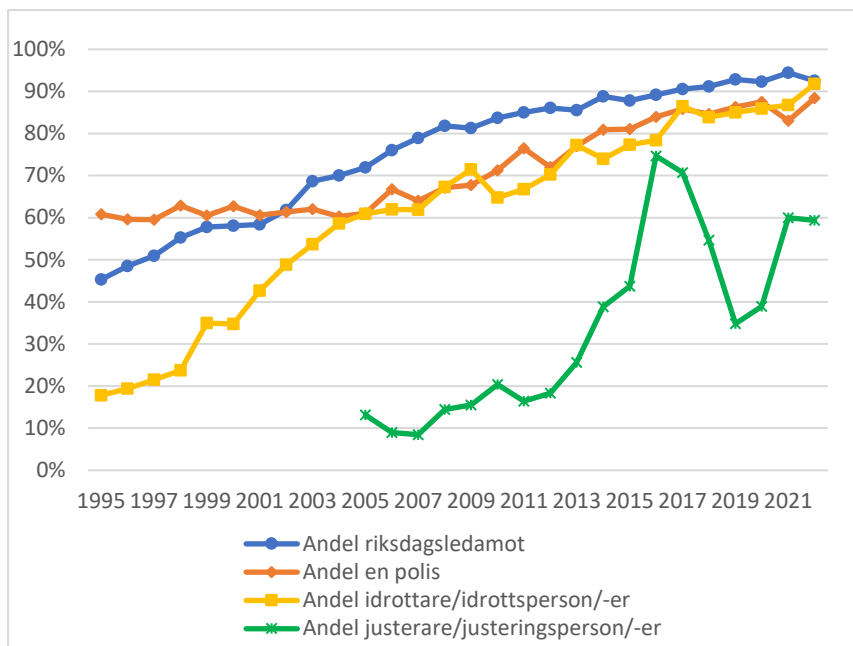
Att det är en kvinna som först omtalas som *riksdagsledamot* i materialet i exemplet i 17 är knappast oväsentligt (jfr Himanens 1990 slutsats i avsnitt 2 om att det under 1970- och 1980-talet främst var kvinnor som omtalades som riksdaysledamöter). På samma sätt är det möjligt att den könsneutrala formen valts i exemplen i 20 och 22 för att de grupper som omtalas innehåller kvinnor (Dahlmo står för den norska skidåkaren Marianne Dahlmo).

Förstabeläggen för de sex olika könsneutrala orden i Retriever är från perioden 1981–2002 och kommer från tre olika tidningar: *Dagens Industri* (3 exempel), *Västerbottens-Kuriren* (2 exempel) och *Östersunds-Posten* (1 exempel). I jämförelse med de åtta förstabeläggen för ord med efterledet *-person* i avsnitt 5.1 ovan är de flesta ord som presenteras här betydligt äldre: i några fall anger *Svensk ordbok* att de förekom redan på 1700-talet. Det kan alltså ta lång tid från det att ett ord först används i skriven text tills det att det tar över på bekostnad av ett synonymt ord. Undantag utgörs här av *idrottsperson* och *justeringsperson*, som är betydligt yngre än de övriga (beläggen i Retriever är från 1988 respektive 2002; dessa två ord är inte upptagna i *Svensk ordbok*).

### **Relativ frekvens**

Figur 7 visar utvecklingen för andelen artiklar med de könsneutrala varianterna i relation till det totala antalet artiklar som innehåller någon av formerna under perioden 1995–2022 i tidningstext, enligt data från Retriever. Obestämd artikel användes vid sökningar på *polisman* och *polis* för att inte få med belägg i vilka *polis* syftar på hela poliskåren. Eftersom *justerare* och *idrottare* har samma form i singular och plural har dessa ord genomgående jämförts med övriga ord i både singular och plural (dvs. även *justeringsmän/justeringspersoner* osv.).

Om 500 artiklar med de olika formerna under ett år liksom tidigare ses som ett gränsvärde för när underlaget för beräkningen är någorlunda tillförlitlig uppfyller tre av personbeteckningarna detta krav redan 1995. För *justeringsman-justerare/justeringsperson* dröjer det dock till 2005 innan antalet artiklar är så många (och perioden 2015–2018 förekommer återigen färre än 500 artiklar i materialet, se tabell 4 i bilagan). *Justerare* finns därför inte med från före 2005 i figur 7 nedan.

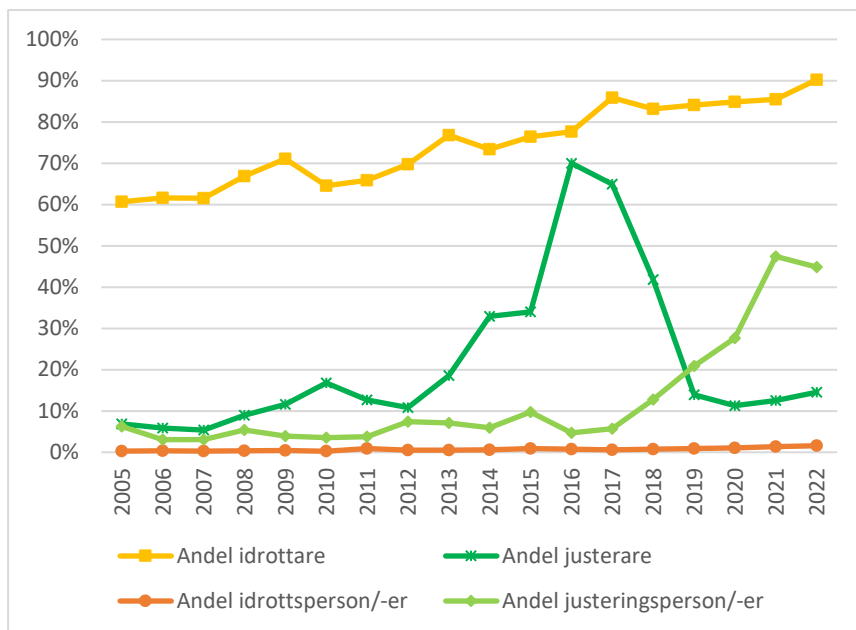


Figur 7. Andel artiklar innehållande könsneutrala personbeteckningar, av alla artiklar med könsneutral form eller motsvarande form med efterledet *-man*.

I figur 7 syns att de könsneutrala beteckningarna ökar över tid i relation till motsvarande form med *-man*. Det ser emellertid inte ut att röra sig om någon S-formad utveckling, utan snarare om en linjär ökning för tre av formerna och en mycket ojämn ökning för ordet *justerare/justeringsperson*.<sup>16</sup> År 2022 är andelen *riksdagsledamot* 93 %, *idrottare/idrottsperson* 92 %, *en polis* 88 % och *justerare/justeringsperson* 59 %.

För att kunna avgöra vilken av formerna *justerare/justeringsperson* respektive *idrottare/idrottsperson* som dominerar har andelen exempel från figur 7 delats upp i figur 8 nedan, som visar perioden 2005–2022.

<sup>16</sup> Orden *justeringsman/justerare/justeringsperson* förekommer dock betydligt mer sällan under perioden 2014–2018 än övriga år (som minst 2016 endast i 150 artiklar), vilket gör resultatet från denna period osäkert.

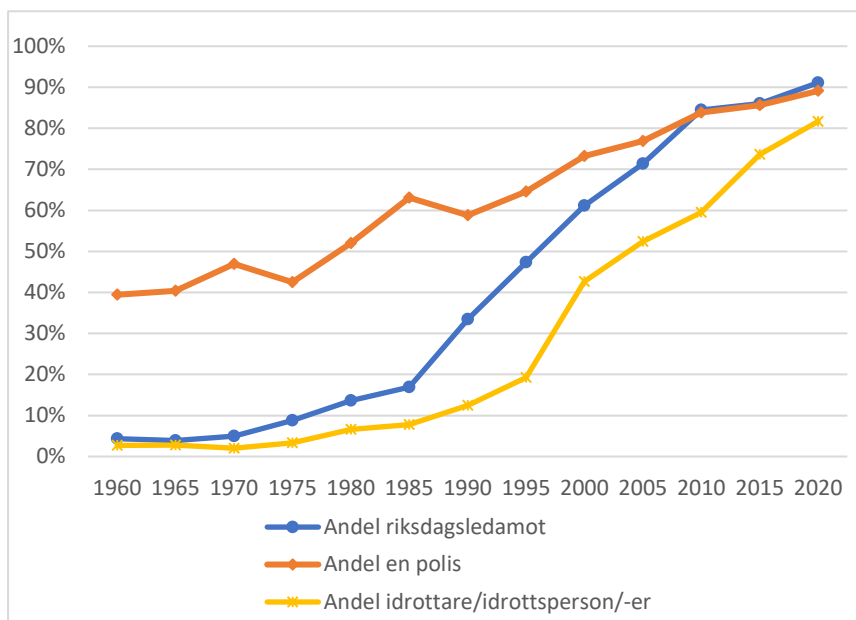


Figur 8. Andel artiklar innehållande idrottare och justerare respektive idrottsperson och justeringsperson, av alla artiklar med dessa former eller motsvarande form med efterledet -man.

Figur 8 visar tydligt att antalet artiklar med ordet *idrottsperson* hela perioden är närmast obefintligt i relation till det stora antalet artiklar med *idrottare* (2 056 respektive 206 849 artiklar innehåller orden *idrottsperson/-er* respektive *idrottare* under perioden 2005–2022). Andelen *justeringsperson* är också inledningsvis liten, men ökar efter 2017 samtidigt som formen *justerare* minskar. Den ökning för de könsneutrala varianterna som syns efter 2019 i figur 7 ovan beror alltså på att en ny beteckning – *justeringsperson* – blir vanlig, inte på att ordet *justerare* åter ökar efter en period av nedgång. Detta visar i sin tur att uttalandet i *Språkriktighetsboken* (2005) om att de flesta troligen tycker att ett ord som *justeringsperson* istället för *justeringsman* låter konstlat knappast stämmer längre (om det någonsin gjort det). År 2022 är det hela 45 % av artiklarna innehållande något av orden *justeringsman/justerare/justeringsperson* (i singular och plural) i vilka den sistnämnda formen har valts.

Eftersom såväl *riksdagsledamot* som *en polis* är vanliga former redan 1995 har jag också studerat hur utvecklingen ser ut i KB:s svenska dagstidningsmaterial. Genom denna databas går det att spåra förändringar längre tillbaka i tiden än vad som är möjligt i Retriever. Eftersom *justeringsperson* förekommer först 2004 i KB:s material, och *justerare* också kan vara en annan yrkesgrupp än den jag är intresserad av (jfr not 15 ovan), har dock detta ord fått utgå från undersökningen. För de tre övriga presenteras i figur 9

hur stor andel av tidningssidorna som innehåller den könsneutrala varianten vart femte år från och med 1960, av de tidningssidor som innehåller antingen den könsneutrala formen eller formen med *-man*.



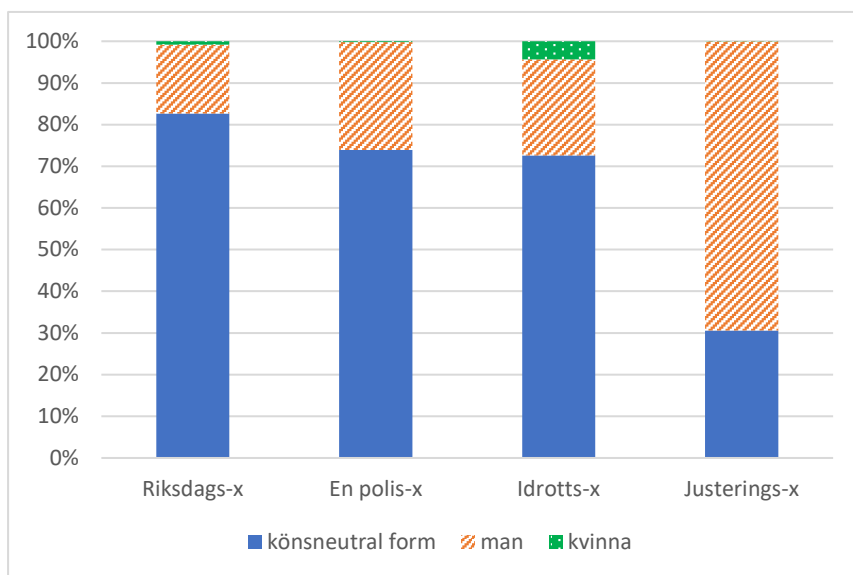
Figur 9. Andel tidningssidor innehållande könsneutrala personbeteckningar av alla sidor med könsneutral form eller motsvarande form med efterledet *-man*, enligt data från KB:s svenska dagstidningar.

Figur 9 visar att *riksdagsledamot* följer en S-formad ökningstakt: i början och slutet av perioden går ökningen långsammare. Också *idrottare/idrottsperson* ser ut att följa en liknande utveckling, men ökningen påbörjas lite senare än för *riksdagsledamot*, är mer ojämn och ökningstakten har (ännu?) inte minskat. Andelen *en polis* uppgår redan 1960 till 40 % av artiklarna innehållande *en polisman/en polis*, och ordet ökar snarast linjärt under den studerade perioden. En genomgång av andelen artiklar med *en polis* i KB:s material 1900–1955 visar inte heller att ordet skulle ha varit mindre vanligt tidigare under 1900-talet. År 1900 är andelen *en polis* av *en polisman/en polis* 42 %; därefter utgör den könsneutrala formen konstant 40–50 % under hela perioden 1900–1980. Det tycks alltså vara först efter 1980 det sker en viss ökning av *en polis* i relation till *en polisman*.

#### **Motsvarande ord med efterledet *-kvinna***

På samma sätt som med orden med efterledet *-person* i avsnitt 5.1 visas i figur 10 en jämförelse av andelen artiklar med personbeteckningar med efterleden *-man*, *-kvinna* respektive könsneutral form under perioden 2000–2022 i

Retriever. Liksom tidigare inkluderar resultatet för alla former av *justerare* och *idrottare* såväl singularformer som pluralformer.



Figur 10. Jämförelse av andel artiklar innehållande könsneutrala former och motsvarande ord med efterleden -man och -kvinna, perioden 2000–2022.

De könsneutrala formerna dominerar under perioden för tre av formerna, såsom framgår av figur 10. Det finns betydligt fler exempel på orden *riksdagsledamot*, *idrottare/idrottsperson* och *en polis* än motsvarande former med efterledet *-man* i Retriever. *Justeringsman* har dock dominerat över såväl *justerare* som *justeringsperson* under den analyserade perioden. *Idrottskvinna* är det enda ord som förekommer i någon mån vid sidan av den könsneutrala formen och formen med *-man*: 4 % av beläggen har denna form. För övriga former är motsvarande ord med efterledet *-kvinna* mindre än 1 %.

### Osäkerhetsindex

I likhet med personbeteckningar med efterledet *-person* presenteras nedan de första exempel jag har funnit i Retriever på att en artikel innehåller både en beteckning med *-man* och den studerade könsneutrala motsvarigheten.<sup>17</sup>

- (23) Handikappjobbsamhällsföretags verksamhet bör mer samordnas med det reguljära näringslivets menar Göte Jonsson, **riksdagsledamot**, M. [...] Göte Jonsson, **riksdagsman** (M): Skall målet om ökad

<sup>17</sup> Liksom för orden med efterledet *-person* har exempel på metaanvändning exkluderats. I ett par fall förefaller det finnas tidigare exempel, men artiklarna går inte att få fram i sin helhet i Retriever; här presenteras de första exempel jag har kunnat få fram från databasen.

sysselsättning åt handikappade kunna uppfyllas är det nödvändigt att man konkret och målmedvetet prövar alternativa vägar. (*Dagens Industri*, 11 juni 1981)<sup>18</sup>

- (24) Storumans polisdistrikt måste släppa till **en polis** under två månader. Hans Fritzheimer medger att det inte låter så mycket att Storumans polisdistrikt – som omfattar Sorsele och Storumans kommuner – måste avvara **en polisman**. (*Västerbottens-Kuriren*, 20 maj 1989)
- (25) Idrottsskademottagningen har varit, och är, ett alternativ för både aktiva **idrottare** och vanliga Svenssons i dessa sjukvårdsköernas dagar. [...] Det blev ett märkligt år för Mikael Ericsson, nu utsedd till länets bästa **idrottsman**. (*Västerbottens-Kuriren*, 13 dec. 1989)
- (26) Vem är Sveriges mångsidigaste **idrottsperson**? I höst ska Sveriges främsta idrottsstjärnor göra upp om äran och en halv miljon kronor. ”Superstars” är tillbaka i rutan. Oavsett om stjärnorna är 30, 40 eller 50 år fyllda så finns helt klart barnasinnet i behåll. Och så även den okuvliga killerinstinkt som präglar varje sann **idrottsman** och -kvinna. (*Helsingborgs Dagblad*, 21 sept. 1996)
- (27) Bokström ifrågasätter även hur sammanträdesprotokollet justerades. Det var nämligen han själv som valts till **justerare**. Men någon ny **justeringsman** utsågs aldrig när han tvingades gå ut från mötet. (*Hallandsposten*, 12 juni 2002)
- (28) Den röstlängd som föreslås godkänd under ärende 2 på dagordningen är den röstlängd som upprättats av bolaget, baserat på bolagsstämмоaktieboken och inkomna förhandsröster, och kontrollerats av **justeringspersonerna**. Val av **justeringsman** (punkt 4). (*Svenska Dagbladet*, 26 juni 2020)

I exemplet i 25 används den könsneutrala formen när gruppen omtalas generellt, medan formen med *-man* används när det handlar om en specifik man. Möjligen gäller samma sak för exemplet i 24. I 26 omtalas först idrottspersoner generellt och därefter preciseras dessa som *idrottsman och -kvinna*. För övriga exempel är det svårare att se en anledning till att beteckningen byts, ibland redan i efterföljande mening.

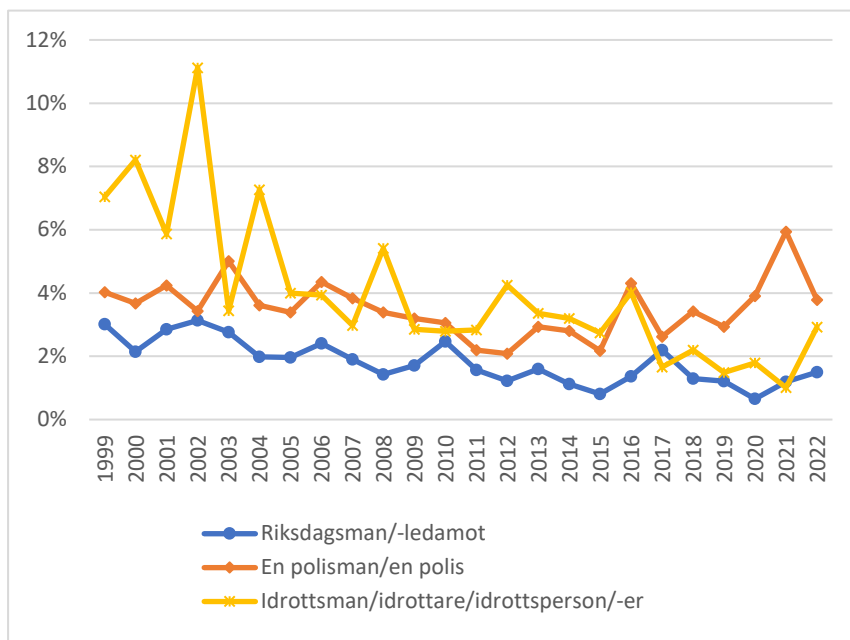
I figur 11 visas ett osäkerhetsindex för de ord och år för vilka det finns minst 50 artiklar med både en könsneutral personbeteckning och beteckningen med *-man*. För *justeringsman-justerare/justeringsperson* uppgår antalet sådana artiklar endast till fler än 50 år 2021–2022; detta ord har därför

---

<sup>18</sup> Artikeln är i Retriever helt i versaler men har skrivits om till vanlig text här.



inte inkluderats i figuren. För resterande ord förekommer det från och med år 1999 och framåt minst 50 artiklar med båda former per år; tidigare år återfinns därför inte i figuren.



Figur 11. Andel artiklar innehållande både en könsneutral personbeteckning och en beteckning med efterledet -man, av alla artiklar med någon av formerna.

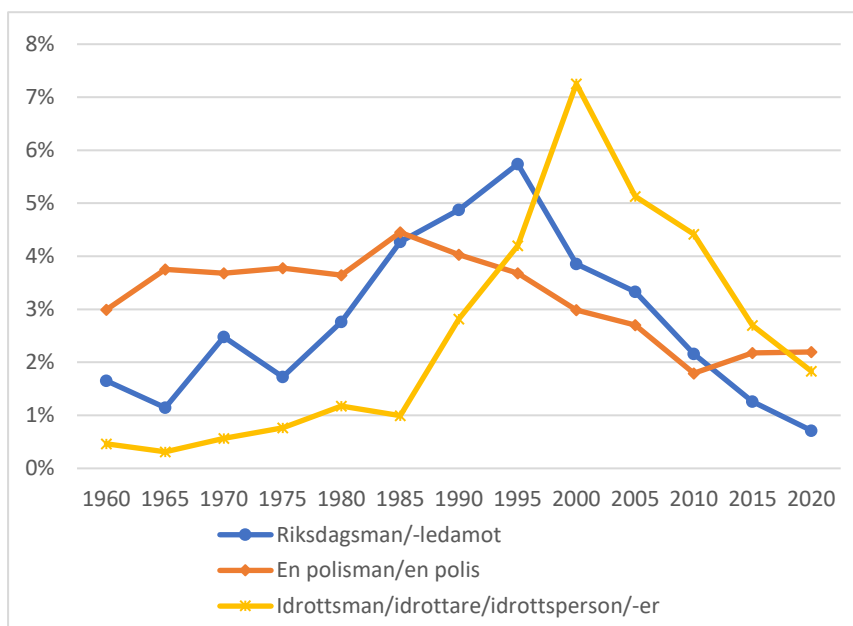
För riksdagsledamot och idrottare syns en viss minskning av osäkerheten under perioden; den är dock liten för riksdagsledamot och påfallande ojämn för idrottare. Att osäkerheten för riksdagsledamot är något högre år 2002, 2006, 2010 och 2022 än vid omkringliggande år skulle möjligen kunna ha ett samband med att dessa år varit valår. Kanske är det fler journalister som inte vanligtvis skriver om politik som får göra det då, och dessa är osäkrare på vilken av formerna riksdagsman/riksdagsledamot som är den gängse. En annan förklaring skulle kunna vara att det skrivs längre artiklar om politik dessa år, vilket gör möjligheten att det förekommer två olika former av personbeteckningar i samma artikel större. Sådana toppar finns emellertid också 2013 och 2017, vilka inte varit valår utan år som föregår valår.

Ännu tydligare ökad osäkerhet syns vart fjärde år för ordet idrottare 2004, 2008, 2012 och 2016. Kanske går det att resonera på liknande sätt som med riksdagsledamot ifråga om sommar-OS, som ägt rum dessa år? De sista två åren följer dock inte mönstret: senaste sommar-OS hölls 2021 (då uppskjutet från sommaren 2020), men osäkerheten är större 2022 än 2021. Dessutom står

2002 ut på ett märkligt sätt med en betydligt högre andel artiklar med båda former än något annat år.

Osäkerheten för *en polisman/en polis* följer en ännu mer oregelbunden utveckling: först minskar osäkerheten något fram till och med 2012; därefter ser den ut att öka något igen. Vad detta kan bero på är svårt att säga. Möjligen kan det ha att göra med de många skjutningar som skett de senaste tio åren, vilka kan ha fått till följd att det skrivits längre artiklar om poliser dessa år och/eller artiklar av mer oerfarna kriminalreportrar. Detta är dock enbart spekulationer.

För att få en uppfattning om hur osäkerhetsindex har sett ut längre tillbaka i tiden syns i figur 12 motsvarande diagram med material från KB:s svenska dagstidningar. Eftersom figur 12 endast visar siffror för vart femte år framträder inte mindre variationer i materialet på det sätt som de gör i figur 11. Det blir därmed lättare att få en övergripande bild av utvecklingen under en längre period. Här har alla årtal inkluderats för alla former, trots att det för vissa år finns färre än 50 artiklar (se tabell 6 i bilagan). Särskilt data för *idrottare* från första halvan av perioden ska ses som mycket osäkra: det är först 1995 som antalet artiklar som innehåller både beteckningen med *-man* och en könsneutral beteckning överstiger 50 stycken.



Figur 12. Andel tidningssidor innehållande både en könsneutral personbeteckning och en beteckning med efterledet *-man*, av alla sidor med någon av formerna, enligt data från KB:s svenska dagstidningar.

I figur 12 syns tydliga toppar för osäkerheten 1995 (*riksdagsledamot*) respektive 2000 (*idrottare*). Som mest innehåller ca 6 respektive 7 % av tidningssidorna både en könsneutral form och formen med *-man*. En jämförelse med figur 9 visar att detta för *riksdagsledamot* motsvarar den tidpunkt då andelen artiklar med den nya formen är som närmast 50 %. Det förefaller alltså som om osäkerheten varit som störst vid den tidpunkt då variationen mellan den äldre formen *riksdagsman* och den nya formen *riksdagsledamot* varit som störst. Också för *idrottare* finns den högsta andelen tidningssidor med båda former i närheten av denna tidpunkt; osäkerheten är som störst år 2000 vilket motsvarar det år då 43 % av exemplen utgjorts av könsneutrala former (se figur 9).

Osäkerheten för *en polis* visar inte samma tydliga ökning och efterföljande minskning. Den högsta nivån på osäkerheten finns 1985, vilket motsvarar det år då andelen *en polis* utgör 63 % av beläggen på *en polisman/en polis*.

## 6 Diskussion

Genomgången ovan har visat i vilken utsträckning olika könsneutrala personbeteckningar har använts som ersättningar för motsvarande ord med efterledet *-man*. I det här avsnittet sammanfattar och diskuterar jag resultaten av undersökningen utifrån de fyra forskningsfrågor som ställdes i artikelns inledning.

De könsneutrala personbeteckningar som har studerats går att dela in i två grupper: uttryck med efterledet *-person* respektive övriga beteckningar. I den förstnämnda gruppen ingår *talesperson*, *presstalesperson*, *upphovsperson*, *gärningsperson*, *tjänsteperson*, *besiktningssperson*, *ombudsperson* och *bankperson*. I denna grupp har ett skifte från motsvarande ord med efterledet *-man* påbörjats relativt nyligen, efter ca 2005, och i sex av åtta fall ännu inte kommit särskilt långt. Förstabeläggen inom denna grupp av ord är också relativt sena. Den andra gruppen inkluderar *riksdagsledamot*, *idrottare* och *en polis*. För dessa ord har skiftet till en könsneutral form påbörjats betydligt tidigare, under 1970- och 1980-talet. Förstabeläggen för de könsneutrala formerna är också i de flesta fall betydligt äldre. Det verkar alltså som om vi har att göra med två någorlunda sammanhållna vågor av förändringar. Såväl beteckningarna *justerare* som *justeringsperson* förefaller tidsmässigt höra till den yngre vågen, dvs. till gruppen av ord med efterledet *-person*. *Idrottsperson* bör också räknas till den yngre vågen, men detta ord används mycket sällan i jämförelse med *idrottsman* och *idrottare*.

Att ökningen av de könsneutrala formerna inom respektive grupp har skett vid ungefär samma tidpunkt tyder kanske på att det funnits viss påverkan mellan de olika formerna, men sammanfallet kan säkert också förklaras av rådande samhällsklimat och de diskussioner om jämställdhet som funnits vid tidpunkten för förändringarna. Bytet från *riksdagsman* till *riksdagsledamot* kan antagligen delvis ses som en följd av andra vågens feminism under 1970-talet, medan efterledet *-person* sannolikt blivit mer populärt i samband med

2000-talets normkritik och ett generellt ifrågasättande av könskategori-  
seringar som gjort att könsspecifika personbeteckningar setts som  
problematiska.

Den avrådan som finns i *Språkriktighetsboken* (2005:87) mot att skapa nya  
ersättningsord med efterledet *-person* verkar få journalister ha brytt sig om.  
Trots att just ordet *talesperson* som ersättning för *talesman* i *Språkriktighets-  
boken* presenteras som ett varnande exempel ökar andelen *talesperson* snabbt  
från 2005 och framåt. Ifråga om ändelsen *-person* går det säkert också att tala  
om en direkt analogi-påverkan mellan orden. I *Språkrådet rekommenderar*  
(2023:56) förklaras att det faktum att *-person* idag ofta får ersätta *-man* kan  
göra efterledet *-person* mer produktivt. Påverkan mellan orden gäller förstås  
särskilt de närbesläktade orden *talesperson* och *presstalesperson*, som på bara  
ett tiotal år blivit de gängse formerna istället för *talesman* och *presstalesman*.  
Journalisternas osäkerhet tycks också ha varit betydligt mindre vid införandet  
av *presstalesperson* än vid *talesperson*, och dessutom skedde ökningen  
snabbare, vilket jag anser kan ses som ett tecken på att *presstalesman* byttes  
ut mot *presstalesperson* i analogi med det skifte från *talesman* till *talesperson*  
som redan tidigare hade inletts.

För tre av de ord som har analyserats syns en förändring som sannolikt  
inte är avslutad än: *upphovsperson*, *gärningsperson* och *justeringsperson*,  
kanske gäller detta också *tjänsteperson*, som Språkrådet idag rekomen-  
derar.<sup>19</sup> Det är därför svårt att säga vilken väg som utvecklingen kommer att  
ta om den fortsätter. Klart står dock att ökningen för *upphovsperson* och  
*gärningsperson* än så länge inte fortskridit lika snabbt som den gjorde för  
*talesperson* och *presstalesperson*. *Justeringsperson* har däremot ökat mycket  
snabbt de senaste fem åren (se figur 8). Möjligen är detta ord på väg att ta  
över på bekostnad av *justeringsman*. *Justeringsperson* konkurrerar dock med  
en annan könsneutral form, *justerare*, vilket kanske gör utvecklingen mer  
osäker.

Att de flesta gärningspersoner är män kan antagligen tänkas göra att  
behovet av en könsneutral form upplevs som mindre för detta ord än för en  
del av de andra analyserade formerna.<sup>20</sup> De förstabelägg som syns i materialet  
tyder nämligen på att det ofta är kvinnor som först omtalas med könsneutrala  
beteckningar.

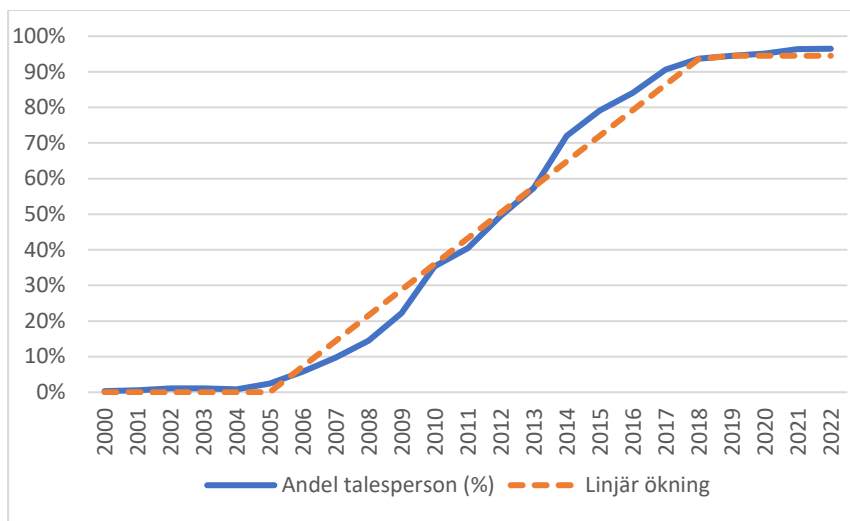
För fem av de tolv könsneutrala ord som har analyserats är andelen artiklar  
med den nya formen 2022 minst 88 % av alla artiklar innehållande antingen  
den äldre formen med *-man* eller den nya könsneutrala formen. Detta gäller  
*talesperson*, *presstalesperson*, *riksdagsledamot*, *en polis* och *idrottare*. De två  
förstnämnda har genomgått utvecklingar som närmast kan ses som

---

19 Se Språkrådets svar på frågan *Vad är mest könsneutralt, tjänsteman eller  
tjänsteperson?* I Frågelådan på <https://frageladan.isof.se/fragasr.py> (hämtad 2023-01-24).

20 Brottsförebyggande rådet (Brå) anger att fördelningen var 82/18 % lagförda  
män/kvinnor 2021 och att fördelningen varit likartad de senaste 10 åren  
(Brottsförebyggande rådet 2022:4).

kursboksexempel på S-formade frekvensökningar (jfr figur 1 och figur 3 ovan). Också *riksdagsledamot* och *idrottare* ser ut att ha genomgått S-formade utvecklingar, även om ökningarna skett över längre tid (se figur 9). *En polis* avviker från detta mönster genom att ha varit relativt vanligt i förhållande till *en polisman* redan 1900–1980, börja öka runt 1980, men då öka rakt, linjärt snarare än som en S-kurva. Det går emellertid knappast att säga att ökningen av *en polis* motsäger idén om att språkförändringar av den här typen genomgår en S-formad utveckling. Eftersom en frekvensökning måste börja från någon nivå (som minst 0 %) och avstanna allra senast vid den maximala nivån 100 % kommer även linjära ökningar att i viss mån se S-formade ut (se figur 13 nedan för ett exempel en sådan linjär ökning). Bland de exempel Blythe och Croft (2012:278) beskriver som förändringar som kan tolkas som hela eller möjliga delar av S-kurvor finns liknande, enligt mig tveksamma, fall. Faktum är att det verkar krävas en mycket hastig ökning av andelen belägg, lik den för *Myanmar* och *Belarus* i figur 2, för att det ska gå att slå fast att det *inte* handlar om en S-formad frekvensökning. Sådana förändringar är sannolikt ovanliga och beroende av vissa specifika omständigheter, t.ex. beslut från språkvårdande organ (jfr också det exempel som anförs av Ghanbarnejad m.fl. 2014). De flesta frekvensökningar förefaller alltså kunna rymmas inom ramen för en S-formad utveckling, vilket rimligen gör modellen mindre användbar. Ett sätt att ändå analysera hur väl S-formen stämmer in på enskilda exempel skulle kanske kunna vara att tydligt visa att det i det aktuella fallet inte rör sig om en linjär ökning genom en jämförelse med en sådan. Att ökningen av *talesperson* i materialet inte är linjär är t.ex. inte helt lätt att se i figur 3, men framkommer tydligare om ökningen jämförs med hur motsvarande linjära ökning för samma period skulle se ut. Se figur 13 där det framgår att andelen *talesperson* inte genomgår en helt rak ökning utan snarare har formen av ett utdraget S.



Figur 13. Jämförelse av ökningen av andel artiklar med den könsneutrala beteckningen *talesperson* från figur 3 med en motsvarande linjär ökning för samma period.

Den svenska språkvården har länge förespråkade könsneutraliserande enhetsformer framför dubbla, könsspecificerande former som *talesman/taleskvinna*, vilka förespråkats i en del andra länder (jfr Himanen 1990, Wojahn 2015). Enhetsformer har främst rekommenderats av tre olika anledningar: för att de fungerar för personer som inte identifierar sig som antingen kvinna eller man, för att de är enklare än dubbla former att använda när grupper av personer av flera kön ska omtalas och för att de inte framhäver kön när detta egentligen är oväsentligt (se *Språkrådet rekommenderar* 2023). På denna punkt tycks journalistkåren vara enig med svensk språkvård. Under perioden 2000–2022 finner jag nämligen mycket få exempel i de analyserade tidningstexterna på att ord med efterledet *-man* kompletteras med motsvarande form med *-kvinna*. Det förekommer visserligen några exempel, främst på *taleskvinna*, *upphovskvinna*, *bankkvinna* och *idrottskvinna*, men det är endast som mest 6 % av beläggen som har denna form. I det inledande citatet från Gerd Brantenbergs roman skulle det alltså idag snarare vara *sjöperson* än *sjökvinna* som fick ersätta *sjöman* bland språkvårdare och journalister.

I den presenterade studien har osäkerhet definierats som andelen artiklar som innehåller både en könsneutral form och en form med efterledet *-man*, i relation till det totala antalet artiklar med någon av dessa former. Med ett sådant index har det varit möjligt att analysera hur journalisters osäkerhet inför vilken form som ska användas förändras över tid och dessutom att relatera detta till ökningen av andelen belägg och att jämföra hur stor osäkerheten varit för olika ord. Den skillnad som syns i osäkerhet vad gäller de närbesläktade orden *talesperson* och *presstalesperson* är tydlig och bör

kunna tyda på att journalister har varit mer osäkra vid införandet av den förra personbeteckningen, för vilken ökningen också påbörjades tidigare. Det är också slående att osäkerheten följer ökningen av andelen belägg på den nya formen väl; osäkerheten är vanligen som störst när andelen belägg på den nya formen är i närheten av 50 %. Det verkar alltså röra sig om två helt parallella utvecklingar. Hur osäkerheten ökar och minskar i materialet kan därmed på samma sätt som andelen belägg på en äldre respektive en nyare form av ett ord visa när en förändring sker. Det tycks dessutom som om det eventuellt är möjligt att spåra mönster i hur osäkra journalisterna är om vilken form som ska användas från år till år, i det här fallet relaterat till sådant som riksdagsval och sommar-OS.

Den här undersökningen har visat hur skiftet från en personbeteckning med efterledet *-man* till en könsneutral form ser ut rent kvantitativt i tidningsartiklar. Den säger dock ingenting om hur ett sådant byte från en form till en annan går till för den enskilda journalisten. Är det ett skifte som sker omedvetet, i samband med att journalisten själv möter allt fler texter med den nya beteckningen? Är det ett medvetet och genomtänkt val från den enskilda journalistens sida? Eller är det kanske ett beslut som tas gemensamt på tidningsredaktionen? Att så många artiklar innehåller både den nya och den gamla formen talar nog för att bytet ofta sker omedvetet, förutom i vissa specifika fall som den när en stor mängd medier i juni 2020 valde att i fortsättningen benämna det land som tidigare kallades *Vitryssland* för *Belarus*. För att komma åt den journalistiska språkliga praktiken skulle det behövas andra undersökningar än den som presenterats här, t.ex. etnografiskt inriktade studier av en tidningsredaktion eller av Mediespråksgruppens arbete, intervjuer med journalister eller enkäter med journalister som målgrupp. Detta är också områden jag föreslår som relevanta att gå vidare med i fortsatt forskning. Ett annat undersökningsområde som jag ser som viktigt att få mer kunskap om är hur andra fullbordade språkförändringar har sett ut. Följer dessa generellt den S-formade utveckling som flera av orden i den här undersökningen har genomgått eller förekommer andra mönster? I Feltgen, Fagard och Nadals (2017) franska studie genomgick drygt 70 % av de analyserade språkförändringarna en S-formad frekvensökning. Det skulle vara intressant att se om svenska språkförändringar följer samma mönster och att närmare analysera den grupp av förändringar som inte följer denna modell. Skiljer sig exempelvis lexikala språkförändringar från grammatiska förändringar ifråga om hur utvecklingen ser ut och hur snabbt en ökning sker? Också detta skulle det vara givande att få veta mer om.

## Referenser

- Aitchison, Jean (2013), *Language change: progress or decay?* 4. ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blythe, Richard A. & Croft, William (2012), "S-curves and the mechanisms of propagation in language change", *Language* 88 (2): 269–304. Stabil URL: <https://www.jstor.org/stable/23251832>
- Brantenberg, Gerd (1977/2022), *Egalias døtre: en roman*. 6 oplag Oslo: Aschehoug.
- Brantenberg, Gerd (1978), *Egalias døttrar: en roman*. Stockholm: Prisma.
- Brottsförebyggande rådet, Brå (2022), "Personer lagförda för brott 2021", Statistikrapport, Kriminalstatistik, Sveriges officiella statistik. Tillgänglig: <https://bra.se/statistik/kriminalstatistik/personer-lagforda-for-brott.html> [2023-04-17].
- Chen, Matthew (1972), "The Time Dimension: Contribution toward a Theory of Sound Change.", *Foundations of Language*, 8 (4): 457–498.
- Croft, William (2000), *Explaining language change: an evolutionary approach*. Harlow: Longman.
- Denison, David (2003), "Log(ist)ic and simplistic S-curves", i Raymond Hickey (red.), *Motives for language change*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 54–70.
- Edlund, Ann-Catrine, Erson, Eva & Milles, Karin (2007), *Språk och kön*. Stockholm: Norstedts akademiska förlag.
- Feltgen, Quentin, Fagard, Benjamin, Nadal, Jean-Pierre (2017), "Frequency patterns of semantic change: corpus-based evidence of a near-critical dynamics in language change", *Royal Society open science*, 4: 1–14. DOI: <http://dx.doi.org/10.1098/rsos.170830>
- Ghanbarnejad, Fakhteh, Gerlach, Martin, Miotto José M., Altmann Eduardo G. (2014), "Extracting information from S-curves of language change", *Journal of the Ryal Society Interface*, 11: 10–44. DOI: <http://dx.doi.org/10.1098/rsif.2014.1044>
- Himanen, Ritva (1990), *Kvinnliga ombudsmän och manliga sjuksköterskor: titlar och yrkesbeteckningar i nusvensk dagspress*. Uppsala: Hallgren & Fallgren.
- Hornscheidt, Lann (odat.). Artikel på Wikipedia på [https://en.wikipedia.org/wiki/Lann\\_Hornscheidt](https://en.wikipedia.org/wiki/Lann_Hornscheidt) (hämtad 2023-01-24).
- KB svenska dagstidningar. Databas innehållande svenska dagstidningar från och med 1645 och framåt. Se <https://tidningar.kb.se/> (hämtad 2023-02-07).
- Labov, William (1994), *Principles of linguistic change Vol. 1 Internal factors*. Oxford: Blackwell.
- Lindgren, Birgitta (2007), "Språkvården och könsneutral referens", i Britt-Louise Gunnarsson, Sonja Entzenberg & Maria Ohlsson (red.), *Språk och kön i nutida och historiskt perspektiv: studier presenterade vid Den sjätte nordiska konferensen om språk och kön, Uppsala 6-7 oktober 2006*. Uppsala: Uppsala universitet. S. 237–242.
- Milles, Karin (2016), *Jämställt språk: en handbok i att skriva och tala jämställt*. 3. uppl. Malmö: NE Nationalencyklopedin.



- Nevalainen, Terttu (2015), "Descriptive adequacy of the S-curve model in diachronic studies of language change", i Christina Sanchez-Stockhammer (red.), *Can we predict linguistic change?* Varieng. Tillgänglig: <https://varieng.helsinki.fi/series/volumes/16/nevalainen/> (hämtad 2023-02-10).
- Nevalainen, Terttu & Raumolin-Brunberg, Helena (2003), *Historical sociolinguistics: language change in Tudor and Stuart England*. London: Longman.
- Oksaar, Els, (1966), "Språket och samhället", *Språkvård*, nr 4: 3–10.
- Retriever research, Medicarkivet. Databas innehållande svenska dagstidningar från 1980-talet och framåt. Se <https://www.retrievergroup.com/sv/product-medicarkivet> (hämtad 2023-02-07).
- Rogers, Everett M. (1995), *Diffusion of innovations*. 4. ed. New York: Free Press.
- Rosenkvist, Henrik (2022), "Från verb till satsadverb – med fokus på fortsatt", presentation vid konferensen Svenskans beskrivning 38, Örebro 4/5 2022.
- Ryen, Else (1976), "Det kvinnelige fravær", i Else Ryen (red.), *Språk og kjønn*. Oslo: Novus. S. 71–80.
- Språkriktighetsboken* (2005), 1. uppl. Stockholm: Norstedts akademiska förlag.
- Språkrådet (odat.). Frågelådan, frågorna *Vilka yrkesbeteckningar ska man använda om man vill uttrycka sig könsneutralt?* och *Finns det någon annan, mer könsneutral benämning än ombudsman?* och *Vad är mest könsneutralt, tjänsteman eller tjänsteperson?* på <https://frageladan.isof.se/fragasr.py> (hämtad 2023-01-24).
- Språkrådet rekommenderar: perspektiv, metoder och avvägningar i språkriktighetsfrågor* (2023), Bylin, Maria & Melander, Björn (red.). Institutet för språk och folkminnen, Språkrådet.
- Svensk ordbok: utgiven av Svenska Akademien* (2021), webbversion av ordboken på <https://svenska.se/> (hämtad 2023-02-07).
- Tagliamonte, Sali A. (2015), "Exploring the architecture of variable systems to predict language change", i Christina Sanchez-Stockhammer (red.), *Can we predict linguistic change?* Varieng. Tillgänglig: <https://varieng.helsinki.fi/series/volumes/16/tagliamonte/> (hämtad 2023-02-10).
- Wojahn, Daniel (2015), *Språkaktivism: diskussioner om feministiska språkförändringar i Sverige från 1960-talet till 2015*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet. Tillgänglig: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-251351> (hämtad 2023-02-10).

## Bilaga

Tabell 1a. Antal artiklar innehållande en personbeteckning med -man, motsvarande könsneutrala beteckning med -person och båda former, utifrån data från Retriever.

	Talesman	Talesperson	<i>Talesman och talesperson</i>	Presstales- man	Presstales- person	<i>Presstales- man och presstales- person</i>
2000	5359	17	2	1076	0	0
2001	7850	46	1	1172	1	0
2002	25050	282	11	4770	1	0
2003	27511	289	4	5309	4	0
2004	35042	288	6	9486	3	0
2005	48435	1197	127	8948	74	0
2006	54027	3291	312	13483	31	0
2007	46622	4978	261	19857	791	24
2008	60216	10052	978	20321	431	24
2009	52117	14567	973	18784	836	8
2010	42670	22609	1336	15519	1749	60
2011	45634	29572	2159	18216	1564	52
2012	31466	29677	1256	18468	1951	37
2013	28007	36011	1269	24739	6450	163
2014	27927	67787	1623	29809	9465	264
2015	19258	67862	1293	33015	19862	506
2016	16942	83014	1161	24415	43987	591
2017	10986	100238	603	15287	67329	801
2018	6769	90571	628	7068	78007	380
2019	5161	82906	340	3478	96691	262
2020	4230	73525	440	1870	91707	94
2021	2775	68600	166	1291	99816	168
2022	3494	83076	455	877	100133	76
<i>Totalt</i>	<i>607548</i>	<i>870455</i>	<i>15404</i>	<i>297258</i>	<i>620883</i>	<i>3510</i>

Tabell 1b. Antal artiklar innehållande en personbeteckning med *-man*, motsvarande könsneutrala beteckning med *-person* och båda former, utifrån data från Retriever.

	Upphovs- man	Upphovs- person	Upphovs- man och upphovs- person	Gärnings- man	Gärnings- person	Gärnings- man och gärnings- person
2000	364	3	0	1020	0	0
2001	420	5	0	1093	0	0
2002	932	7	0	4820	0	0
2003	837	2	0	5663	0	0
2004	917	0	0	7503	0	0
2005	1099	3	0	10302	1	0
2006	1058	3	0	10740	82	2
2007	1580	4	0	13147	18	1
2008	1609	0	0	16713	39	2
2009	1780	16	0	15769	151	18
2010	1792	4	0	14705	172	6
2011	1827	18	1	12990	218	25
2012	1806	38	1	14337	229	16
2013	1476	24	0	17772	274	28
2014	1669	83	2	15193	550	66
2015	1833	102	2	18873	774	42
2016	1702	218	0	22481	1565	142
2017	2013	259	2	24203	2652	117
2018	1702	482	1	20845	4085	343
2019	1976	404	9	15923	4680	416
2020	1420	559	12	14926	5154	338
2021	1126	587	5	12369	5791	423
2022	931	474	6	12413	5602	368
<i>Totalt</i>	<i>31869</i>	<i>3295</i>	<i>41</i>	<i>303800</i>	<i>32037</i>	<i>2353</i>

Tabell 1c. Antal artiklar innehållande en personbeteckning med -man, motsvarande könsneutrala beteckning med -person och båda former, utifrån data från Retriever.

	Tjänste- man	Tjänste- person	Tjänste- man och tjänste- person	Besiktning- man	Besiktning- person	Besiktning- man och besiktning- person
2000	2557	1	0	128	0	0
2001	4202	0	0	178	1	0
2002	12756	0	0	473	0	0
2003	13753	0	0	468	0	0
2004	17897	0	0	530	0	0
2005	21734	1	0	801	0	0
2006	23404	2	0	728	0	0
2007	21142	0	0	742	0	0
2008	22984	3	0	966	2	0
2009	25205	7	0	1145	1	0
2010	23526	0	0	1242	2	0
2011	28271	11	0	1623	2	0
2012	22814	14	2	1386	14	8
2013	24559	9	0	1533	2	1
2014	25418	84	0	1320	2	0
2015	27476	42	1	1035	1	0
2016	30457	118	39	1021	0	0
2017	27966	393	207	1213	11	0
2018	25608	375	51	940	22	4
2019	22940	493	71	781	11	0
2020	19248	645	81	765	51	2
2021	20719	919	141	633	168	3
2022	21441	982	54	583	51	0
<i>Totalt</i>	<i>486077</i>	<i>4099</i>	<i>647</i>	<i>20234</i>	<i>341</i>	<i>18</i>

Tabell 1d. Antal artiklar innehållande en personbeteckning med -man, motsvarande könsneutrala beteckning med -person och båda former, utifrån data från Retriever.

	Ombudsman	Ombuds- person	Ombudsman och ombuds- person	Bankman	Bankperson	Bankman och bankperson
2000	1455	0	0	185	0	0
2001	1826	1	0	181	2	0
2002	5431	8	8	344	1	0
2003	5399	1	0	361	0	0
2004	6086	0	0	419	0	0
2005	6805	0	0	346	0	0
2006	6879	3	0	394	1	0
2007	5175	5	3	469	3	2
2008	5688	2	0	918	3	0
2009	6156	3	2	865	3	3
2010	6259	15	0	905	1	0
2011	5713	8	1	790	6	2
2012	5646	11	6	815	0	0
2013	5431	0	0	1113	3	0
2014	5228	8	0	1003	1	0
2015	4077	9	3	893	1	0
2016	4219	2	0	690	6	0
2017	4331	12	2	731	5	0
2018	4080	2	0	650	0	0
2019	3466	14	6	730	33	1
2020	3442	7	1	814	1	0
2021	2741	9	5	642	10	0
2022	2793	24	3	1486	14	0
<i>Totalt</i>	<i>108326</i>	<i>144</i>	<i>40</i>	<i>15744</i>	<i>94</i>	<i>8</i>

Tabell 2. Andel artiklar med den könsneutrala beteckningen med efterledet -person, av alla artiklar innehållande denna form eller motsvarande form med efterledet -man, i procent utifrån data från Retriever.

	Tales-	Press- tales-	Upphovs-	Gärnings-	Tjänste-	Besikt- nings-	Ombuds-	Bank-
2000	0,3	0,0	0,8	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
2001	0,6	0,1	1,2	0,0	0,0	0,6	0,1	1,1
2002	1,1	0,0	0,7	0,0	0,0	0	0,1	0,3
2003	1,0	0,1	0,2	0,0	0,0	0	0,0	0,0
2004	0,8	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
2005	2,4	0,8	0,3	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
2006	5,8	0,2	0,3	0,8	0,0	0,0	0,0	0,3
2007	9,7	3,8	0,3	0,1	0,0	0,0	0,1	0,6
2008	14,5	2,1	0,0	0,2	0,0	0,2	0,0	0,3
2009	22,2	4,3	0,9	0,9	0,0	0,1	0,0	0,3
2010	35,4	10,2	0,2	1,2	0,0	0,2	0,2	0,1
2011	40,5	7,9	1,0	1,7	0,0	0,1	0,1	0,8
2012	49,6	9,6	2,1	1,6	0,1	1,0	0,2	0,0
2013	57,4	20,8	1,6	1,5	0,0	0,1	0,0	0,3
2014	72,0	24,3	4,7	3,5	0,3	0,2	0,2	0,1
2015	79,1	37,9	5,3	3,9	0,2	0,1	0,2	0,1
2016	84,0	64,9	11,4	6,5	0,4	0,0	0,0	0,9
2017	90,6	82,3	11,4	9,9	1,4	0,9	0,3	0,7
2018	93,7	92,1	22,1	16,6	1,4	2,3	0,0	0,0
2019	94,5	96,8	17,0	23,2	2,1	1,4	0,4	4,3
2020	95,1	98,1	28,4	26,1	3,2	6,3	0,2	0,1
2021	96,3	98,9	34,4	32,6	4,2	21,1	0,3	1,5
2022	96,5	99,2	33,9	31,7	4,4	8,0	0,9	0,9

Tabell 3. Antal artiklar innehållande personbeteckningar med efterleden *-man*, *-kvinna*, *-person* och/eller annan könsneutral form, perioden 2000–2022, utifrån data från Retriever. Tjänstekvinna har exkluderats eftersom detta ord har en annan betydelse än 'kvinnlig tjänsteperson'.

	<i>-man</i>	<i>-kvinna</i>	<i>-person</i>	alternativ könsneutral form	<i>Totalt</i>
Tales-	607548	76962	870455		1554965
Presstales-	297258	5500	620883		923641
Upphovs-	31869	2066	3295		37230
Gärnings-	303800	152	32037		335989
Besiktungs-	9	20234	341		20584
Ombuds-	108326	214	144		108684
Bank-	15744	528	94		16366
Riksdags-	71279	3702		358165 (-ledamot)	433146
Idrotts- (sing./pl.)	75808	14389	2509	236905 (idrottare)	329611
Justerings- (sing./pl.)	12597	14	2952	2607 (justerare)	18170
En polis-	110773	935		317020 (en polis)	428728

Tabell 4a. Antal artiklar innehållande en personbeteckning med *-man*, motsvarande könsneutrala beteckning och båda former, utifrån data från Retriever.

	Riksdags -man	Riksdags -ledamot	Riksdags -man och riksdags- ledamot	Idrotts- man/män	Idrottare	Idrotts- person/ -er	Idrotts- man/män och (idrottare eller idrotts- person/ -er) <sup>21</sup>
1995	1132	885	65	480	93	2	42
1996	1147	1015	69	1088	242	1	78
1997	1098	1070	68	1341	346	4	62
1998	1176	1351	84	1119	328	2	57
1999	1095	1400	73	922	442	5	90
2000	1209	1595	59	1280	596	9	143
2001	1685	2211	108	1572	1022	40	146
2002	4615	6906	350	1614	1254	9	288
2003	3311	6663	268	3125	3333	41	216
2004	3696	8108	229	2496	2981	28	373
2005	3939	9441	257	3399	4789	20	315
2006	4378	12618	399	2835	4165	24	266
2007	3258	11194	269	3582	5361	27	259
2008	3378	14064	246	2810	4927	29	399
2009	4071	16215	340	4110	9318	53	374
2010	5108	22813	672	4168	7085	27	306
2011	4323	22214	409	3911	7140	94	307
2012	3693	21016	298	3631	7456	55	454
2013	3843	20470	382	3884	11440	75	500
2014	3145	22711	286	4030	10122	87	441
2015	2700	18200	167	3709	11133	134	400
2016	2909	21301	325	3748	11348	105	587
2017	3084	24032	583	4149	23458	154	452
2018	2496	22528	321	3900	17672	153	466
2019	1871	20744	272	3520	17992	197	319
2020	1422	15689	111	2832	15108	182	319
2021	1345	18836	237	2840	17069	268	201
2022	1800	18596	301	2621	21266	372	689
<i>Totalt</i>	<i>76927</i>	<i>363886</i>	<i>7248</i>	<i>78716</i>	<i>217486</i>	<i>2197</i>	<i>8549</i>

<sup>21</sup> Det finns också 393 artiklar 1995–2022 med både *idrottare* och *idrottsperson/-er*, utan *idrottsman/män*.



Tabell 4b. Antal artiklar innehållande en personbeteckning med *-man*, motsvarande könsneutrala beteckning och båda former, utifrån data från Retriever.

	Justeringsman/ män	Justerare	Justerings- person/ -er	Justeringsman/ män och (justerare eller justerings- person/ -er) <sup>22</sup>	En polisman	En polis	En polisman och en polis
1995	4	1	0	0	439	623	38
1996	4	3	0	0	496	674	40
1997	4	1	0	0	535	730	39
1998	0	1	0	0	508	777	49
1999	13	11	0	0	820	1142	76
2000	5	7	0	0	892	1366	80
2001	16	13	0	0	1430	1985	139
2002	22	35	2	8	3193	4651	260
2003	24	18	3	0	3393	4905	396
2004	78	30	2	1	5404	7527	451
2005	599	47	43	4	6736	9704	539
2006	821	52	27	17	5377	9539	622
2007	924	54	31	4	7232	11624	696
2008	1009	106	64	0	7199	13338	673
2009	1142	156	53	6	7029	13426	634
2010	1119	235	50	3	5774	12932	554
2011	964	146	43	1	5077	15109	434
2012	988	131	90	1	5439	13031	377
2013	485	121	46	1	6101	18148	690
2014	314	160	29	17	5039	18603	644
2015	204	122	35	2	5208	19982	536
2016	45	105	7	7	5258	21621	1111
2017	53	102	9	7	5201	26609	812
2018	117	108	33	0	4443	19988	808
2019	765	163	244	4	3473	17980	611
2020	1406	252	619	41	3356	17898	799
2021	827	223	842	117	5606	20304	1453
2022	670	221	680	54	2913	16750	716
<i>Totalt</i>	<i>12622</i>	<i>2624</i>	<i>2952</i>	<i>295</i>	<i>113571</i>	<i>320966</i>	<i>14277</i>

<sup>22</sup> Det finns också 38 artiklar 1995–2022 med både *justerare* och *justeringsperson/-er*, utan *justeringsman/män*.

Tabell 5. Andel artiklar med den könsneutrala formen, av alla artiklar innehållande denna form eller motsvarande form med efterledet -man, i procent utifrån data från Retriever.

	Riksdagsledamot	Idrottare/ idrottsperson/-er	Justerare/ justeringsperson/-er	En polis
1995	45,3	60,8	20,0	17,8
1996	48,5	59,6	42,9	19,4
1997	51,0	59,5	20,0	21,5
1998	55,3	62,9	100,0	23,7
1999	57,8	60,6	45,8	34,9
2000	58,1	62,7	58,3	34,7
2001	58,4	60,6	44,8	42,7
2002	61,8	61,3	72,5	48,8
2003	68,6	62,1	46,7	53,7
2004	70,0	60,3	29,4	58,6
2005	71,9	61,0	13,1	60,9
2006	76,0	66,7	8,9	62,0
2007	78,9	64,0	8,5	61,9
2008	81,8	67,1	14,4	67,3
2009	81,3	67,7	15,5	71,5
2010	83,7	71,2	20,3	64,8
2011	85,0	76,5	16,4	66,7
2012	86,1	72,0	18,3	70,3
2013	85,5	77,0	25,7	77,3
2014	88,8	80,9	38,9	74,0
2015	87,8	81,0	43,7	77,3
2016	89,2	83,9	74,7	78,4
2017	90,6	85,8	70,7	86,5
2018	91,2	84,6	54,7	83,8
2019	92,8	86,3	34,8	85,0
2020	92,3	87,5	39,0	85,9
2021	94,4	83,0	60,0	86,8
2022	92,5	88,4	59,4	91,8

Tabell 6a. Antal tidningssidor med en personbeteckning med -man, motsvarande könsneutrala beteckning och båda former, utifrån data från KB:s svenska dagstidningar.

	Riksdags -man	Riksdags -ledamot	Riksdags -man och riksdags- ledamot	Idrotts- man/män	Idrottare	Idrotts- person/ -er	Idrotts- man/män och (idrottare eller idrotts- person/ -er) <sup>23</sup>
1960	4710	210	80	1896	52	1	9
1965	4918	197	58	1562	44	0	5
1970	5541	283	141	1748	36	0	10
1975	3445	325	64	1789	56	5	14
1980	2482	379	77	2174	150	1	27
1985	2269	439	111	1405	113	4	15
1990	1275	596	87	1219	164	4	38
1995	1515	1229	149	1741	390	4	86
2000	686	983	62	1221	776	29	137
2005	278	621	29	586	579	3	57
2010	213	1017	26	458	595	11	45
2015	2244	12679	186	3055	7652	79	283
2020	875	8301	65	2077	8269	143	189
<i>Totalt</i>	<i>30451</i>	<i>27259</i>	<i>1135</i>	<i>20931</i>	<i>18876</i>	<i>284</i>	<i>915</i>

<sup>23</sup> Det finns också 132 tidningssidor 1960–2022 med både *idrottare* och *idrottsperson/-er*, utan *idrottsman/män*.

Tabell 6b. Antal tidningssidor med en personbeteckning med -man, motsvarande könsneutrala beteckning och båda former, utifrån data från KB:s svenska dagstidningar.

	En polisman	En polis	En polisman och en polis
1900	1423	1025	46
1905	1587	1451	36
1910	233	224	8
1915	183	182	4
1920	213	139	7
1925	254	208	5
1930	521	352	24
1935	395	379	21
1940	305	281	9
1945	451	412	21
1950	530	506	21
1955	723	527	28
1960	914	567	43
1965	1216	775	72
1970	1217	1008	79
1975	1039	720	64
1980	496	500	35
1985	418	638	45
1990	483	627	43
1995	574	947	54
2000	459	1128	46
2005	296	883	31
2010	160	748	16
2015	1946	10053	256
2020	1216	8275	204
<i>Totalt</i>	<i>17252</i>	<i>32555</i>	<i>1218</i>

Tabell 5. Andel tidningssidor med den könsneutrala formen, av alla sidor innehållande denna form eller motsvarande form med efterledet -man, i procent utifrån data från KB:s svenska dagstidningar.

	Riksdagsledamot	Idrottare/idrottsperson/-er	En polis
1960	4,3	2,7	39,4
1965	3,9	2,7	40,4
1970	5,0	2,0	47,0
1975	8,8	3,3	42,5
1980	13,6	6,6	52,0
1985	16,9	7,8	63,1
1990	33,4	12,5	58,8
1995	47,4	19,2	64,6
2000	61,2	42,6	73,2
2005	71,4	52,4	76,9
2010	84,5	59,5	83,9
2015	86,0	73,6	85,6
2020	91,1	81,7	89,1

## Book review

Walton Look Lai, *West Meets East: The Life of Eugene Chen (1875-1944)*. Trinidad and Tobago 2021. 445 pages. ISBN 9789768308306.

Hans Hägerdal

The Chinese Republic that was founded in 1911 does not have the best reputation in the history books. While it started with some promise, the new creation quickly fell into a vicious cycle of authoritarianism, warlordism, corruption, foreign intervention, world war, and finally a full-scale civil war that ushered into the People's Republic in 1949. A man in the centre of this sombre history was a Trinidad-born former solicitor who did not even speak fluent Chinese. Strangely enough the story of Eugene Chen (Chen Youren) has never been described in any detail although he was a prominent figure in his day, as a politician and diplomat. Friend and confidant of Sun Yat-sen, a personal inspiration for Asian leaders such as Zhou Enlai and the Malaysian Tunjku Abdul Rahman, a person who met Stalin as well as Chiang Kai-shek, he is still relatively unknown to the Chinese and Western readership. Major histories of modern China by Jonathan Fenby and John King Fairbank do not mention him at all. A biographic study of his dramatic life is therefore long overdue, and in this detailed volume, Walton Look Lai has pieced together his career from official records, personal letters, diaries, memoirs written by his near kin, and so on.

During the first 36 years of his life, nothing suggested that he would rise to prominence in politics. He came from a thousand-headed community of Chinese that had migrated to Trinidad from mainly southern China in the 19<sup>th</sup> century; his father came from Guangdong while his mother belonged to a Francophone Chinese family. He made a reasonably successful career in law in Trinidad, married and sired four children, and later moved to London. There he abruptly decided to move to China when he became aware of the revolutionary movement that was unfolding. Working as an editor for a journal in Beijing, he witnessed the successive withering of the high hopes that many initially felt for the new republic with Yuan Shikai at the helm. Later, he befriended the father figure of the revolution, Sun Yat-sen, and gained an important role in Sun's inclusive nationalist party, Guomindang. Chen's true rise to prominence, however briefly, came after the untimely demise of Sun, as the Canton-based Guomindang carried out its Northern Expedition with the aim of reunify China in 1926-28. As the foreign minister of the Guomindang, he cooperated closely with the Soviet advisors and was a leading figure in the ill-fated left-leaning Hankou government that rivalled

the new Guomindang strongman Chiang Kai-shek. Chen was eventually forced to flee the increasingly insecure situation in China together with Sun Yat-sen's widow, and spent the next four years in Moscow and Paris. During a later sojourn in China in 1931-34 he advocated against the strict militarist rule by Chiang Kai-shek, however unsuccessfully. Chen's last years were traumatic; he was arrested by the Japanese when they overran Hong Kong in 1941 and was forced into a mild confinement in Shanghai where he passed away in 1944, with the war still raging. Interestingly, he is seen in a positive light in the People's Republic, as an inveterate opponent of foreign concessions, Japanese intervention, and Chiang Kai-shek's policies.

This brief sketch of his career hides a very intricate story that unfolds in Lai's book over several hundred pages. The title of his biography is apt: Eugene Chen was indeed a figure of the West who embraced the East. He was widely read in Western history, culture and society, and wrote skilful polemics against the internal and foreign ills that threatened the Chinese nation. His major drawback was that he did not learn satisfactory Chinese, although he knew some Guoyu (the national spoken language), which somewhat limited his insights in internal affairs. Although a major spokesperson for China, he always had to rely on interpreters. His foreignness in fact made his Chinese critics use racist slurs (his wife was an Afro-French creole). In spite of his thoroughly British-colonial upbringing (or, perhaps, thanks to it), he developed a vocal anti-colonial and anti-British stance during the 1920s, similar to his friend Sun Yat-sen. British imperialist policies vis-à-vis China left him disillusioned, and he showed his skills as a diplomat when Guomindang confronted the British concessions through a boycott in 1925-26. However respected, his life as an outspoken political figure was fraught with physical danger. He was arrested by irritated warlords in 1917 and again in 1925; on the last-mentioned occasion, he just barely escaped execution. His eventual demise in Japanese captivity had by all appearances natural causes, although some of his relatives claim that he was murdered.

Lai's book is a treasure-trove of information on the intricate politics of Republican China. Sometimes it reads like a narrative of the period, where Eugene Chen's own life has a subordinated role. This is also presumably a consequence of the patchy sources; while Chen stands out as an imposing figure with high principles, we hardly get a full psychological portrait of the man. His family was truly cosmopolitan, and his sons and daughters had interesting careers in various corners of the world, as barrister, writer, dancer, and cinematographer. To sum up, the book reminds us that China's modern history is selectively written, and that there are significant figures who might be sympathetic losers but are well worth saving from oblivion.

## Medverkande i detta nummer

**Dan Alkenäs** är lektor i musik vid Linnéuniversitetet

**Petra Assarsson** är adjunkt i musikpedagogik vid Linnéuniversitetet

**Björn Elmgren** är lektor i musikpedagogik med inriktning mot drama vid Linnéuniversitetet

**Karin Hallgren** är professor i musikvetenskap vid Linnéuniversitetet

**Eva Kjellander Hellqvist** är lektor i musikvetenskap vid Linnéuniversitetet

**Hans-Erik Holgersson** är lektor i musik vid Linnéuniversitetet

**Hans Hägerdal** är professor i historia vid Linnéuniversitetet

**Lia Lonnert** är lektor i musikpedagogik vid Linnéuniversitetet

**Sanna Skärlund** är lektor i svenska vid Lunds universitet

**Hanna Söderlund** är lektor i svenska vid Umeå universitet



Tidigare nummer av HumaNetten hittar du på  
<https://open.lnu.se/index.php/hn>

- Höstnumret 2022 går i ämnesdidaktikens tecken och påtalar vikten av att vidga perspektiven på kunskapsinnehåll i undervisningen. Vi får också veta hur termen hållbarhet brukas och ibland missbrukas.
- Vårnumret 2022 har som tema educational linguistics och hur detta fält appliceras i skolor och på universitet
- Höstnumret 2021 ägnas mestadels åt slaveriets historia i Indiska oceans värld från 1600-talet till 1800-talet
- Vårnumret 2021 är ett temanummer om förhållandet mellan språket och rättsliga förhållanden, från polisens informationskampanjer till asylberättelser
- Höstnumret 2020 består av två separata huvudteman: transspråkande respektive småländsk litteratur och kompletteras med tre andra refereegranskade artiklar
- Vårnumret 2020 är en festskrift tillägnad Gunilla Byrman, mest om språk
- Höstnumret 2019 är en festskrift tillägnad Maria Lindgren och innehåller en blandad samling studier om språkvetenskap och didaktik
- Vårnumret 2019 har temat ämnesspråk och ämneslitteracitet, samt tar en titt på 70-talets kulturdebatt
- Höstnumret 2018 handlar bland annat om pirat- likväl som demonbekämpning
- Vårnumret 2018 granskar posthumanistisk litteratur och publicerar några nyblivna professorers installationsföreläsningar
- Höstnumret 2017 är ett jubileumsnummer tillägnat 10 år av litteraturvetenskapliga sommarkurser som bland annat innehåller artiklar om så skilda ämnen som vampyrer, bilderbokshajar, Harry Potter och Astrid Lindgren

- Vårnumret 2017 granskar olika aspekter av språk och kön och tar en titt på behovet av ordentliga språkkunskaper på exportföretag
- Höstnumret 2016 diskuterar staters historiska utveckling i en rad länder från Afrika till Asien, lyssnar på röster från Umeå och kollar in läromedel
- Vårnumret 2016 tar oss från postkoloniala studier till litteratur och svenskt språkbruk
- Höstnumret 2015 befinner sig på resande fot, i Belarus (Vitryssland), i Indien och på Östtimor
- Vårnumret 2015 reflekterar över 2014 års valresultat, sakprosa som begrepp och språkets böjningar samt tänker på tankesmedjan Humtank
- Höstnumret 2014 firar förläggaren m.m. Peter Luthersons födelsedag, följer norrmanen Peter Hauuffs äventyr i (förra) sekelskiftets Indokina samt tar en djupare titt på en serie kopparstick från 1700-talet
- Vårnumret 2014 är en festskrift till nordisten Per Stille som under året håller på att gå i pension, varför innehållet till stor del kretsar kring runor
- Höstnumret 2013 sysslar med makt, kritik och subjektivering i Foucaults anda, fortsätter att fundera över arbetets eventuella mening samt firar 100-årsminnet av Martha Sandwall-Bergströms födelse
- Vårnumret 2013 funderar över arbetets mening, bytandet av livsstil under stenåldern samt förekomsten av varumärken och andra tidsdetaljer i modern litteratur
- Höstnumret 2012 intresserar sig för det aldrig sinande intresset för Hitler, modernitet och genus hos Wagner och Nordström, undervisning i franska samt åldrandet och språket
- Vårnumret 2012 är en festskrift till litteraturvetaren Ulf Carlsson, och innehåller texter om såväl verkliga författarskap som gojor och musicerande vildsvin

- Höstnumret 2011 ser tillbaka på efterkrigsdeckaren, studerar våldets filmiska ansikten, fortsätter i spåren efter holländaren Van Galen samt betraktar en småländsk kulturrevolution
- Höst 2010 – Vår 2011 funderar över bibliotekets idé och Ryszard Kapuściński oefterhärmliga sätt att skriva reportage
- Vårnumret 2010 handlar bland annat om deckaren som spegling av verkligheten, individuella studieplaner och Van Galens memorandum
- Höstnumret 2009 behandlar bl a våra polisstudenters språkbehandling, Nina Södergrens poesi och berättelserna om den danska ockupationstiden
- Vårnumret 2009 minns särskilt en av ”de fyra stora” svenska deckarförfattarna, H. K. Rönblom, samt tar upp ”Kampen om historien”
- Höstnumret 2008 ställer frågan om samerna tillhör den svenska historien samt försöker höra den Andres röst bakom kolonialismens slöjor
- Vårnumret 2008 behandlar såväl dagens miljöaktivism som (förra) sekelskiftets intellektuella ideal och en ny läsning av Beckett’s *Tystnaden*
- Vår och Höst 2007 är ett dubbelnummer som spänner mellan Carl von Linné och Vic Suneson, mellan intermedialitet och historiemedvetande
- Höstnumret 2006 handlar bl.a. om vägarna till ett akademiskt skriftspråk och om slavarna på Timor
- Vårnumret 2006 tar upp den diskursiva konstruktionen av ”folkbiblioteket”, kvinnors deltidsarbete, Maria Langs författarskap samt funderar över muntlig historiskrivning
- Höstnumret 2005 gör nedslag i vietnamesisk historia, i indisk och sydafrikansk litteratur samt ger en posthum hyllning till Jacques Derrida

- Vårnumret 2005 behandlar bl.a. intertextualitet i poplyriken, Stieg Trenter och ett yrke i förändring
- Höstnumret 2004 tar en titt på tidningarnas familjesidor, den kanske gamla texten Ynglingatal och den nya användningen av verbet äga
- Vårnumret 2004 för oss på spännande litterära vägar
- Höstnumret 2003 rör sig fritt över horisonten, från Färöarna till Lund, från tingsrätter till tautologier
- Vårnumret 2003 är ett blandat nummer där vi bl.a. beivrar en internationell konferens om sexualitet som klassfråga och möter idrottshjälten Gunder Hägg
- Höstnumret 2002 behandlar etniska relationer
- Vårnumret 2002 ägnas helt och hållet åt temat genus
- Höstnumret 2001 domineras av texter från årets Humanistdagar och från ett seminarium om historieämnets legitimitet
- Vårnumret 2001 försöker svara på frågan: ”Where did all the flowers go?”
- Höstnumret 2000 gör oss bekanta med en filosof, en överrabbin och en sagoberätterska
- Vårnumret 2000 diskuterar frågor kring historiens slut, litteraturvetenskapens mening, översättningar och den moderna irländska romanen
- Höstnumret 1999 speglar årets Humanistdagar vid Växjö universitet
- Vårnumret 1999 rör sig såsom på vingar och berättar om nyss timade konferenser i Paris och Växjö
- Höstnumret 1998 Här går det utför! Såväl med svenskan i Amerika och den tyska litteraturen i Sverige som med Vilhelm Mobergs sedebyte
- Vårnumret 1998 bjuder på en ’lycklig humanistisk röra’ av europeiska författare, svenska lingo i fransk tappning och stavfel(!)

Höstnumret 1997 speglar årets Humanistdagar som hade temat  
Möten Mellan Människor