

Björn Horgby  
Historia, Örebro

## Varför är rocken så manlig?

### Paper till Rock och samhälle, 2008 (Prelimärt, ej publiceringsfärdigt)

Det är lätt att uppfatta både frågan och svaret som givet – rocken är manlig, eftersom den alltid har varit det. Men dess genus behöver problematiseras. Till exempel märker man det om man jämför rocken med andra populärmusikaliska genrer, som ”mainstream”-pop, soul och ”r & b”, som har betydligt fler kvinnliga utövare och lyssnare.<sup>1</sup> Kvinnor har gjort en del inbrytningar i rocken, särskilt under de senaste årtiondena, men i stora drag har den manliga dominansen bestått. Här ska jag diskutera varför rocken är och har förblivit så manlig som genre och kultur. Jag kommer att driva två teser – dels att rockens genus befästs av att rockens institutionella ordning, dels att rockens centrala myter är genuskodade – och jag kommer i första hand att testa dem genom att diskutera perioden 1955-69.<sup>2</sup> I den mån jag går utöver denna tid utgår jag från tillgänglig litteratur eller allmänkunskaper. En tredje rimlig förklaring är att rocken är och har varit invävd i manligt dominerade nätverk. Denna förklaring liknar min huvudtes – att rockens genus befästs av dess institutionella ordning – och jag kommer inte att pröva den här.

### Rockens genus som institutionell ordning

Tesen om rocken som institutionell ordning kan formuleras som: *Den genusordning som*

---

<sup>1</sup> Med rock menar jag i första hand genrer som rock'n'roll, rockabilly, pop, psykedelia, folkrock, hårdrock, symfonirock (som delvis är detsamma som det brittiska begreppet ”progressive rock”), punk, synt, grunge och indie. Den svenska proggen är en rockgenre. Däremot tillhör inte genrer som r & b, soul, hip hop, techno, country & western eller ”mainstream”-pop rockgenren. Det finns givetvis också hybrider som countryrock. I den här studien medför mitt problem att gränserna till andra genrer inte är centrala. Enligt Hillevi Ganetz endast en sjättedel av rockutövarna i Sverige vid mitten av 1990-talet kvinnor, se Hillevi Ganetz, *Hennes röst. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*. Stockholm 1997, s 55, 64.

<sup>2</sup> Det är den tid som jag behandlar i min bok *Rock och uppror. Amerikansk, brittisk och svensk rockkultur 1955-69* (Carlssons förlag 2007).

***rocken växte fram inom skapade den institutionella ordning och därmed de regler som definierade rocken och avgränsade den mot andra genrer.***

Rockens institutionella ordning ligger till grund för hur vi tolkar och avgränsar rocken. Därför innebär tesen att jag närmast kommer att diskutera vad den institutionella ordningen bestod av. Vilka var den institutionella ordningens regler? För att tesen ska vara giltig bör dessutom reglerna till största delen ha utformats under rockens formeringsfas, men fortsatt att vara centrala för förståelsen av vad vi menar med ”rock”. Detta antagande medför att jag först kommer att studera vilka regler som var centrala för rocken under den andra hälften av 1950-talet och det tidiga 1960-talet. Därefter kommer jag att studera reglernas eventuella förändringar under det sena 1960-talet och därefter översiktligt under perioden efter 1960-talet. Jag kommer att hävda att den institutionella ordningen bestod av tre typer av regler. Den första gällde rockens utövande; den andra musikindustrins genuskaraktär; och den tredje medieindustrins genuskaraktär.

## **1950-talets rock’n’roll**

### ***Den manligt dominerade arenan***

Detta upplägg medför att jag börjar att mycket kortfattat diskutera rockens formering. Denna kan ses som en processuell förändring åren 1949-54, då svarta och vita musikstilar, som rhythm & blues, blues, gospel, country & western och rockabilly smälte samman och omformades till den nya rockmusiken och till rockkulturen. Annorlunda uttryckt uppstod rockmusiken när den svarta och den vita populärkulturella musiken mötte varandra i det segregerade USA. Det centrala i det mötet var att svart musik gjordes till vit. Det fanns en köpstark vit publik som gjorde den svarta musiken till sin. Av detta drar jag slutsatsen att rockens genusordning även färgades av den etniska ordningen och av klassordningen.<sup>3</sup>

I USA präglades genusordningen under rockens tidiga år, andra hälften av 1950-talet och den första delen av 1960-talet, av vad man med hjälp av historikern Yvonne Hirdmans terminologi kan kalla ett ”husmoderskontrakt”. Den amerikanska varianten av detta

---

<sup>3</sup> Jag diskuterar detta närmare i B Horgby 2007, s 64, se även Paul Friedlander, *Rock and Roll. A Social History*. Oxford 1996, s 16, Glenn C Altschuler, *All Shook Up. How Rock’n’Roll Changed America*. New York 2003, s 23, Mark Bertrand, “I Don’t Think Hank Done It That Way. Elvis, Country Music, and the Reconstruction of Southern Masculinity”, i Kristine M McCusker & Diane Pechnolds eds, *A Boy Named Sue. Gender and Country Music*. Jackson 2004, s 60 ff, Per-Erik Brolinson & Holger Larsen, *Rock ... Aspekter på industri, elektronik & sound*. Stockholm 1981, s 19-21 och desamma, *Satisfaction. Studier I ungdomskulturens musikestetik*. Stockholm 1990, s 113-14, Brian Longhurst, *Popular Music & Society*. Cambridge 1995, s 96-107, 133-34.

husmoderskontrakt karaktäriserades av en tydlig genusarbetsdelning. Kvinnans plats var i hemmet och mannen skulle vara ensam försörjare. Diskursen om enförsörjarmodellen utformades av den vita medelklassen. Inom den vita och den svarta arbetarklassen var det, precis som inom den svenska arbetarklassen, vanligt att även kvinnor arbetade på den öppna arbetsmarknaden. Genusforskarna Charles Sowerwine och Patricia Grimshaw, som framför allt studerar den vita medelklassen, menar att 1950-talets kalla krig och dess kulturella efterverkningar i USA innebar ett kraftigt konservativt steg tillbaka till 1920-talets genusordning. Samtidigt förstärktes sexualiseringen av kvinnokroppen. Det visades bland annat av att filmstjärnor som Marilyn Monroe användes som sexualobjekt. Hollywood pläderade dessutom för moderlighet och hemcentrering som kvinnligt ideal.<sup>4</sup>

Slutsatsen av detta är att kvinnorna hade en förhållandevis liten plats i det offentliga rummet, vilket påverkade rockmusikens förutsättningar. Till exempel var det svårt för kvinnliga rocksångerskor som Wanda Jackson och Brenda Lee att göra annat än tillfälliga inbrytningar i den manligt dominerade rocken. Både publik, media och musikindustrin föredrog de unga, vita manliga rockstjärnorna från arbetarklassen som Elvis Presley och Jerry Lee Lewis. Little Richard visar att det i viss mån var möjligt att bryta rasbarriären. Genusbarriären var dock inte lika lätt att bryta.<sup>5</sup>

Det är ganska lätt att upptäcka en hierarki bland dem som framför musiken. De mest framträdande musikerna var oftast sångaren och ibland gitarristen eller en av gitarristerna. Bakom sig hade de ett komband. Till en början hade Elvis Presley en gitarrist, en basist och en trumslagare som ackompanjerade honom. Senare i hans karriär skulle kombandet växa, men det som under 1960-talet skulle bli normen för hur ett rockband skulle se ut var den elförstärkta gitarrgruppen med en eller två gitarrister, en basist och en trumslagare. Antingen sjöng en av instrumentalisterna eller så hade gruppen en sångare. Beatles och Rolling Stones var typiska gitarrband.

Rockbandet utmärktes också av att instrumenten nästan enbart spelades av män. Fram till mitten av 1960-talet var det mycket ovanligt med kvinnliga musiker i den mansdominerade rock- och popmusiken. I samband med 1960-talets popbandsvåg – inte minst i Storbritannien

---

<sup>4</sup> B Horgby 2007, s 146-47, Charles Sowerwine & Patricia Grimshaw, "Equality and Difference in the Twentieth-Century West: North America, Western Europe, Australia, and New Zealand", i Teresa A Meade & Merry E Wiesner-Hanks eds, *A Companion To Gender History*. London 2004, s 594-96, Elizabeth Wilson, "Audrey Hepburn: fashion, film and the 50s", i Pam Cook & Philip Dood eds, *Women and Film. A Sight and Sound Reader*. Philadelphia 1993.

och Sverige – bildades en del tjejband. Eftersom deras kön gjorde dem otypiska lanserades de som tjejband. I Sverige var Plommons och Nursery Rhymes framgångsrika. Den manliga dominansen förstärktes av att nästan inga kvinnor blev kända som solister. När gitarrhjälten slog igenom vid mitten av 1960-talet definierades han som man.<sup>6</sup> Så kvinnornas plats var till största delen i publiken där de förväntades beundra de manliga rockstjärnorna. Både Elvis Presley och inte minst 1960-talets brittiska grupper med Beatles i spetsen hade en stor och röststark kvinnlig publik.<sup>7</sup>

### ***Det manliga tilltalet - rockrebellen***

Även sättet att framföra musik präglades av ett manligt tilltal. Det berodde delvis på hur rockstjärnans genuskonstruerades. Eftersom Elvis Presley var den förste stora rockstjärnan använder jag honom som exempel på konstruktionen av den manliga machorebellen.

Inom den amerikanska populärkulturen utformades under 1950-talet den manlige rebellen av skådespelare som Marlon Brando och James Dean och av rockstjärnor som Elvis Presley. De framställdes som unga män med rötter i arbetarklassen som var rebeller ”utan sak”. Det innebar att de revolterade mot tidens hegemoniska föreställningar – särskilt när det gällde sex och uppträdande. I denna revolt utformade de en machomaskulinitet.<sup>8</sup>

En signal var klädseln. På scen klädde sig Presley som en ung man från arbetarklassen. Han framhävde sin sexuella identitet genom att ofta ha skjortans översta knappar oknäppta, vilket medförde att publiken skymtade hans bröst. Även hans karaktäristiska frisyr markerade manlig ungdomlighet och tillhörighet i den nya rockkulturen.<sup>9</sup>

Machomaskuliniteten uttrycktes tydligt i det fysiska utspelet. Hans kropp och sätt att röra sig markerade en tillhörighet i arbetarkulturen. Han var inte överdrivet muskulös, men hade en ung mans kropp och höll sig fram till 1970-talet i god fysisk form. Före 1970 präglades diskursen om ”Arbetaren” av en stereotyp bild av en manlig kroppsarbetare, som var smed,

<sup>5</sup> B Horgby 2007, s 64-72.

<sup>6</sup> De kvinnliga musikerna under 1950- och 1960-talen var så få att jag nästan kan räkna upp dem. Peggy Jones var gitarrist hos rhythm & bluesmusikern Bo Diddley. Basisten Carol Kaye hade framgångar som studiomusiker i Los Angeles, men spelade vad jag vet inte – eller sällan – live. Mo Tucker spelade trummor i art-rockbandet Velvet Underground. I Storbritannien fanns det också några kvinnliga musiker, se B Horgby 2007, s 321 not 26. CD-skivan ”*Från Plommons till Drains*” utgör ett representativt urval av svenska tjejband.

<sup>7</sup> B Horgby 2007.

<sup>8</sup> B Horgby 2007.

<sup>9</sup> Bertrand menar att han försökte klä sig som Marlon Brando, se M Bertrand 2004, s 65-66.

stål- eller bilarbetare. På bilden var han stolt, svettig, smutsig och muskulös.<sup>10</sup> I diskursen avgränsades han från den borgerlige mannen, som inte använde musklerna i arbetet.<sup>11</sup> I sina scenframträdanden anknöt Elvis Presley till diskursen om "Arbetaren". Det visades bland annat av han arbetade hårt på scenen och svettades ymnigt. Konsertupptagningarna visar att han torkade sig återkommande med en handduk. Den borgerlige mannen svettades bara när han idrottade. Det hårda arbetet och svettningen bidrog till att Presley signalerade social tillhörighet och i sin förankring i det manliga kroppsarbetet.

Dessa associationer till manligt kroppsarbete var samtidigt också ett sätt att förankra sig i en genusordning. Under 1950-talet värnade manliga kroppsarbetare i både USA, Storbritannien och Sverige i allmänhet en traditionell genusarbetsdelning, där mannen var "bread winner". Det var en genusordning med tydlig kodning av genusordnade sociala roller och kulturella föreställningar.<sup>12</sup> Kroppsspråket – inte minst i sättet att stå bredbent och rytmiskt röra underkroppen – förstärktes detta med ett framhävande av sexuella signaler som på så sätt "överladdade" maskuliniteten, som därmed framstod som en machomaskulinitet.<sup>13</sup> Presley rörde sig på ett mycket manligt sätt. Detta var betydelsefullt sätt i en tid då homosexualitet var tabu.<sup>14</sup> Enligt socialhistorikern Peter Stearns bidrog industrisamhällets samhällsförändringar till att sexualiteten blev allt mer betydelsefull för att definiera det maskulina idealet.<sup>15</sup> I den amerikanska rockmusiken under det sena 1950-talet var denna manliga sexualitet utåtriktad, aggressiv och förknippad med mod. Därför var anklagelser om feighet samtidigt ett angrepp på manlighetens sexuella innebörd.<sup>16</sup>

### ***Texternas patriarkaliska genusordning***

Den unge Elvis Presley gestaltade inte enbart sin maskulinitet i sitt fysiska utspel utan även i de texter han sjöng. Många texter handlade om den problematiska relationen mellan män och kvinnor. I en del av texterna förekom tydliga maktpositioneringar.<sup>17</sup> Betoningen av manlig

<sup>10</sup> Jfr Lizzie Åström, *Fäder och sönder. Bland svenska män i tre generationer*. Stockholm 1990, s 26.

<sup>11</sup> Christina Florin & Ulla Johansson, *Där de härliga lagrarna gro ...* Stockholm 1993, s 49, även Eva Blomberg, Björn Horgby & Lars Kvarnström, *Makt och moral. En vänbok till och med Klas Åmark*. Linköping 1998.

<sup>12</sup> C Sowerwine & P Grimshaw 2004.

<sup>13</sup> G Altschuler 2003, s 88-89, även Elvis Presleys' Las Vegas show från 1970, Svt 050108. Detta machodrag menar M Bertrand 2004, s 75 är ett uttryck för att Presley försökte anta en svart manlig gestalt.

<sup>14</sup> Björn Horgby, *Egensinne och skötsamhet. Arbetarkulturen i Norrköping 1850-1940*. Stockholm 1993, s 48, 55, 136, 496.

<sup>15</sup> Peter Stearns, "The Effort at Continuity in Working-Class Culture", i *Journal of Modern History* 1980:4, s 641.

<sup>16</sup> Paul Willis, *Fostran till lönearbete*. Göteborg 1983.

<sup>17</sup> Elvis Presley, *Good Rockin' Tonight*, se även *Money Honey* och *I Got a Woman*, där ett manligt överläge är

makt kan teoretiskt förknippas med utövande av våld. Sådant förekom inte i Presleys texter. Visst kunde mannen vara ”hård” och ”tuff” och ha manliga intressen, men han var inte våldsam och brukade inte våld mot kvinnor. I stället sjöng Presley om kvinnlig kärleksmakt. Kvinnan fick kärleksmakt på grund av att mannen var slav under sina sexuella drifter och även behövde kvinnan för att få känslomässig närhet. Detta underordnande beroende innebar att kvinnan besatt känslokrafter, som mannen inte kunde hantera och bidrog till att mannen hamnade i ett känslomässigt underläge. Detta handlade bland annat storsäljaren *Hard Headed Woman* om. Den känslomässigt veke mannen hamnade i ett känslomässigt underläge när han inte klarade av maktkampen med den hårdhudade kvinnan.<sup>18</sup> Känslokrafterna medförde att kvinnan ibland lekte med mannens känslor. Detta återkom i flera texter, till exempel i Leiber & Stoller-låten *Don't*. Temat belystes även i *I Beg of You* där ett par av stroferna löd ”*I don't want my heart to be broken/ Cause it's the only one I've got/ So darling please be careful/ You know I care a lot*”.<sup>19</sup>

Kvinnan använde kärleksmakten för att förmå mannen att lyda hennes vilja. I *Love Me* sjöng Elvis Presley att kvinnan kunde behandla honom hur som helst, bara hon älskade honom. Mannen ”*would beg and steal*” bara för att kvinnan skulle älska honom.<sup>20</sup> Men, mannen kunde inte underordna sig hur mycket som helst. I *Blue Suede Shoes* drog mannen en gräns för hur långt han kunde tänka sig bli underordnad och förnedrad av en kvinna. Hon fick inte ta hans skor.<sup>21</sup> Detta bör tolkas symboliskt, som att hon inte fick beröva honom hans manlighet.

Framhävandet av den kvinnliga kärleksmakten kan tolkas som en maskulin maktstrategi, eftersom den kvinnliga kärleksmakten uppfattades som problemet i relationen. Om resonemanget förs vidare kan hänvisningarna till den kvinnliga kärleksmakten, som något problematiskt, ses som ett sätt att bevara en patriarkalisk genusordning.

Det fanns även andra uttryck för denna patriarkaliska genusordning i Presleys texter. När vardagen kodades i en manlig och en kvinnlig sfär hänvisades kvinnan till hemmet och köket och mannen till det produktiva arbetet. En av de tidigaste låtarna som Elvis Presley spelade in

---

tydligt.

<sup>18</sup> Elvis Presley, *Hard Headed Woman*.

<sup>19</sup> Elvis Presley, *Don't* och *I Beg of You*.

<sup>20</sup> Elvis Presley, *Don't Be Cruel, Love Me, Anyway You Want Me, Blue Christmas, Too Much, Teddy Bear*, jfr *Anyplace Is Paradise, All Shook Up, I Beg of You, I Want You, I Need You, I Love You* och *Lawdy, Miss Clawdy*.

<sup>21</sup> Elvis Presley, *Heartbreak Hotel* och *A Fool Such as I, All Shook Up, I Need Your Love Tonight, Adam and Evil*, jfr *Anyplace Is Paradise*, se även *A Boy Like Me, a Girl Like You, Almost in Love, Lawdy Miss Clawdy, Blue Suede*

var *Baby, Let's Play House*. Den texten vände sig bland annat mot att kvinnor bytte både sfär och klass genom att utbilda sig och gå på college. I Elvis text borde flickan komma tillbaka till honom och hans enkla liv. Idealet var kärnfamiljen och i den var kvinnans plats i hemmet.<sup>22</sup> Textens innehåll blev än mer traditionalistiskt, eftersom den samtidigt också vände sig mot moderniteten och den intellektuella kunskapen.

### ***Machomaskuliniteten och den manliga sfären***

Texternas patriarkaliska genusordning låg till grund för framhävandet av machomaskuliniteten. Presleys texter var dock inte entydiga, utan kunde pendla mellan olika maskuliniteter. Han kunde både vara den ömsinte älskaren och den hårde, tuffe machorebellen. I huvudsak representerade han dock den rebelliske machomaskuliniteten. Till exempel sjöng han om sådant som var manlighetsformerande i den manliga sfären.

I *Baby I Don't Care* räknade Presley upp vad en konformistisk kvinna ogillade. Utifrån hennes position i den kvinnliga sfären gjorde hon bedömningar av vad som tillhörde den manliga sfären. Det var sådant som "crazy music", rockband, "hotrod racing" och att åka bil sent på natten. Detta var uttryck för manliga intressen, som var förknippade med fest, potens och sexualitet – det vill säga med machomaskulinitet. Bilen var en förlängning av manligheten. Mot den prudentliga kvinnan stod mannen, som ville festa eller åka bil. Presley framhöll själv gärna sitt intresse för bilar – inte minst för rosa Cadillacs. *Santa Claus is Back in Town* handlade om mannen i svart Cadillac som var tillbaka i stan. Elvis sjöng "be a real good little baby Santa Claus is back in town". Förtäckt var detta löfte om sexuella bedrifter. När bilen på så sätt kombinerades med potens förstärktes bilen som manlighetssymbol.

Den riktige mannen var en fri man, som kunde använda sin bil. En beslätad frihetssymbol inom den manliga sfären var den orörda vildmarken. Ett vildmarksideal förekom i en del texter. De handlade om mannen som betvingade naturen och som levde utifrån naturens lagar. I *Old Shep* fick den unge mannen hjälp mot den hårda naturen av sin bästa vän, hunden. När hunden blivit gammal, skumögd och sjuk hade mannen inget annat val än att ta sitt gevär och skjuta honom. Även om han sörjde så handlade han som en riktig man. *Crawfish* beskrev den

---

*Shoes.*

<sup>22</sup> Elvis Presley, *Shake, Rattle and Roll*, för samma perspektiv se även *Too Much*. *I Got a Woman* tar upp att kvinnans plats är i hemmet, *Baby, Let's Play House*, jfr *Money honey*, där mannen kräver att kvinnan ska försörja honom.

ensamme mannen som fångade jättefisken mitt i natten.<sup>23</sup> Texterna handlade om mannen som bevisade sin förmåga att våga, klara av och behärska situationen. Etnologen Lissie Åström diskuterar denna aspekt av manligheten. Hon menar att ett typiskt drag i sagornas värld är att det alltid är pojkar som ger sig ut på äventyr och genom klokskap och oförvägenhet vinner ära, gods och guld. Enligt Åström var risktagandet - till exempel genom att utföra pojkestreck - ett inslag i inskolningen i den maskulina hårdförheten.<sup>24</sup>

Machomannen var farlig, hård och tuff. ”*My name should be trouble*” sjöng Presley i *Danny*. Det var en man som drack, festade och hoppade över skaklarna. Denna farlighet betonade sexualiteten, bråkigheten och den fysiska styrkan.<sup>25</sup> Machoidealet innebar även att mannen skulle vara oberoende och gå sin egen väg genom livet. Detta lyftes fram i Paul Ankas *My Way*, som Frank Sinatra gjorde till sin signatur, men som också tillhörde Elvis Presley repertoar. En man gjorde bokslut över sitt liv. Han hade verkligen levt livet. ”*I’ve traveled each and every highway*”. Visst ångrade han en del saker, men han hade gjort vad han måste göra (för att vara man). Framför allt gick han genom livet på sitt eget sätt. En riktig man hade tillgång till den makt som behövdes för att kunna styra sitt eget liv. Därmed var också underförstått att den maskulina motpolen – feminiteten – representerades av det beroende, som yttrade sig i att inte kunna styra över sitt liv.<sup>26</sup> Som jag poängterar ovan vände sig många texter mot den tillskrivna kvinnliga kärleksmakten, som gjorde män beroende. En beroende man var inte någon riktig man.

Sammanfattningsvis kanaliserade Elvis Presley den begynnande sexuella frigörelsen och fungerade i det avseendet som rebell. Han hotade aldrig hegemonin, eftersom han samtidigt försvarade de traditionella värdena i genusordningen.<sup>27</sup>

## Formulering av institutionella regler (1)

Det ovanstående visar att gör det möjligt att formulera de första institutionella reglerna. ***Rocken framförs företrädesvis av unga män.*** Sångerskan kan vara en kvinna, men är oftast

<sup>23</sup> Elvis Presley, *Baby I Don’t Care, Old Shep, Crawfish, Rip It Up, Santa Claus is Back in Town*. Om intresset för bilar, se M Bertrand 2004, s 65.

<sup>24</sup> L Åström 1990, s 57-58, även 135, jfr B Horgby 1993, s 239-46..

<sup>25</sup> Elvis Presley, *Almost Always True* och *Danny*, jfr *Trouble*.

<sup>26</sup> Elvis Presley, *My Way*. S Reynolds & J Press 1995, s 43 ff diskuterar “My Way”-perspektivet, utan att explicit anknyta till denna låt.

<sup>27</sup> Som G Altschuler 2003, s 86-87 påpekar var Elvis Presleys’ syn på genusordningen typisk för 1950-talets rockkultur.

man. Bandet består nästan enbart av manliga musiker. Det finns också en hierarkisk ordning inom rockgruppen där sångaren och eventuellt solisten kan bli rockstjärnor, medan övriga medlemmar vanligen är kompmusiker.<sup>28</sup> Slutligen och kanske viktigast, framförs musiken med ett maskulint tilltal både på scenen och i text och musik.

### **Musikindustri och media i rock'n'roll-eran**

Rocken förmedlades inte direkt från publik till artist. För detta krävdes det medier och en snabbt expanderande musikindustri. Elvis Presley spelade in sina första skivor hos det lokala skivbolaget Sun i Memphis, som drevs av Sam Phillips. När Presley började slå igenom köpte storbolaget RCA över honom. Även flera andra rockstjärnor började spela in på olika småbolag, men köptes snart över av storbolagen.<sup>29</sup> Utöver skivbolagen och deras anställda bestod musikindustrin av bland andra turnéarrangörer; ägare till olika typer av spelställen; tekniker och andra scenarbetare (roadies); managers och andra som marknadsförde artisterna. Det gemensamma draget för musikindustrin var att den var helt dominerad av män. Det var män som ägde och drev skivbolag; som producerade skivor; som spelade in skivor; som ordnade turnéer; som ägde spelställena; som var roadies och artisternas tekniker; och som administrerade artisternas arbete och bidrog till att skapa deras image (managers m fl). Kvinnor förekom endast i underordnade positioner. Detta berodde delvis på det sätt som makt och ägande var genusordnat under 1950-talet, men också på den tidsbestämda genusarbetsdelningen.<sup>30</sup>

I anslutning till musikindustrin utvecklades en särskild medievärld med FM-radiokanaler, TV-program, musiktidningar och musikkritiker och journalister som specialiserade sig på att skriva om rockstjärnorna.<sup>31</sup> Genusordningen i denna medievärld var i stora drag densamma som inom musikindustrin. Media ägdes och drevs av män. Kvinnor kunde vara musikpresentatörer, som Kersti Adams-Rey i Sveriges Televisions popprogram ”Drop In”, som sändes vid mitten av 1960-talet. Men, när arbetet krävde mer ingående kunskaper om musik, så var det män som innehade posterna. Nästan alla musikkritiker var män. Eventuellt kunde kvinnliga journalister göra intervjuer med rockstjärnor.

---

<sup>28</sup> Manlighetens tendens att hierarkisera har bland annat påpekats av RW Connell, *Masculinities*. Berkeley 2005.

<sup>29</sup> B Horgby 2007

<sup>30</sup> Om musikindustrin se till exempel Patrik Wikström, *Reluctantly Virtual. Modelling Copyright Industry Dynamics*. Karlstad 2006

<sup>31</sup> B Horgby 2007

## Formulering av institutionella regler (2)

Denna rapsodiska genomgång av 1950-talets och det tidiga 1960-talets medie- och musikindustri är tillräcklig för att jag ska kunna formulera ytterligare två institutionella regler. *Rocken förmedlas av en musikindustri, som är helt manligt dominerad. De media – tidningar, radio och TV – som rocken kommer till tals i är också manligt dominerade.* En följd av dessa båda regler är att det enbart var män som var imageskapande och därmed formulerade de föreställningar som präglade rock'n'rollen och senare rockgenrer.

## Prövning av rockens genus som institutionella ordning

Dessa genusbemängda institutionella regler ska jag nu pröva genom att diskutera rockens historiska förändringar.<sup>32</sup>

Medie- och musikindustrierna har fortsatt att vara kraftigt manligt dominerade. För att ta exempel från den angränsande genren soulen, så dominerades den under den andra hälften av 1960-talet av några stora skivbolag, som Tamla Motown, som drevs av Berry Gordy. Souls karaktär av musikindustri förstärktes av att en mindre grupp – företrädesvis manliga – låtskrivare massproducerade låtar; samt av att några anställda, manliga musiker spelade in musiken under ledning av några manliga demonproducenter. Under den andra hälften av 1960-talet präglades inte rockgenren av samma massproduktion och industriella arbetsdelning. Men snart skulle även rocken utvecklas i den riktningen. Punken och senare grungen är exempel på reaktioner mot denna utveckling, men även de bolag som producerade denna musik dominerades av män. Något som tydligt markerar musikindustrins manlighet är att kvinnliga producenter är mycket sällsynta.

Medieindustrins genusordning har också i stora drag bestått. Här har det emellertid skett en viss förändring under senare år. Till exempel är det inte längre lika givet som tidigare att musikrecensenterna är män. Fortfarande är emellertid medieindustrin inordnad i en manligt dominerad genusordning, vilket givetvis påverkar hur rockens genus konstrueras och omkonstrueras. Det är till exempel lätt att dra slutsatsen att manliga musikkritiker värderar kvinnliga artister annorlunda än manliga, vilket givetvis återverkar på möjligheten att bli

---

<sup>32</sup> Jag bygger detta avsnitt till stor del på egen kunskap och notbelägger därför inte en del av slutsatserna.

framgångsrik.<sup>33</sup> Det behövs inte någon mer ingående studie för att visa att de institutionella reglerna som gäller media och musikindustri i stora drag fortfarande är giltiga.

Så över till tesen om det manligt dominerade musikutövandet. Generellt sett har rockbandets genuskaraktär inte förändrats i särskilt stor utsträckning. Den hierarkiska ordningen mellan solister och kompgrupp finns kvar, men har försvagats. Det beror på att de delar av rocken som har betonat improvisation – som genrer influerade av jazz, blues, folk- och världsmusik – i viss utsträckning har löst upp denna hierarki, eftersom fokus inte enbart har riktats mot sångaren och sologitarristen. Under 1960-talet bestod rockbanden nästan enbart av unga män. Denna struktur har levt vidare. Det är först nu på de senaste åren som det blivit vanligare med kvinnliga musiker.

Jämfört med 1960-talet har en del av de unga männen som spelar rock blivit äldre. Idag kan ett åldrande rockband, som Rolling Stones, fortsätta att turnera och avsluta sina spelningar med *Satisfaction*, som om inget har hänt sedan 1965. Rockens ungdomskaraktär har i viss mån försvagats. Den generation som började lyssna på rock och pop under 1960- och 1970-talen fortsätter i stor utsträckning att lyssna på ”sin” musik och är även stora konsumenter av ”sin” tids musik. Det märks bland annat på brittiska musiktidningar som *Mojo*, *Q* och *Uncut*, som har en tydlig retroinriktning.

Något som talar för tesen om den institutionella ordningen är att retromusiken fortfarande är lika starkt manligt dominerade som tidigare. Man talar till och med om ”gubb-rock”. Det verkar som om kvinnor framför allt har kunnat göra inbrytningar i nyare genrer. Detta går att förklara med att den institutionella ordningen råkar ut för en kris när en ny genre växer fram. Då uppstår ett formativt moment när reglerna inte är färdigskrivna, som gör det möjligt för kvinnor att göra inbrytningar i den manliga sfären. Så var det till exempel under 1970-talet då punken och ”nya vågen” slog igenom. Då blev vanligare med kvinnor som spelade instrument och som bildade renodlade tjejband. Nu var det inte längre lika märkvärdigt att Tina Weymouth spelade bas i Talking Heads eller att Chrissie Hyndie sjöng och spelade gitarr i Pretenders. Förändringen berodde också på att punkens estetik inbjöd kvinnor. Enligt denna

---

<sup>33</sup> Se till exempel Gunilla Byrman, ”’Tina tog ton’ – genuskonstruktioner i medietexter”, Nordiska språk, Växjö universitet, <http://vxu.se/hum/publ/humanetten/nummer10/art0210.html>, hämtad 2008-04-11 och Anna Biström, ”Media och kvinnorörelser. Synen på kvinnliga artister inom rockjournalistik”, Paper för den nordiska konferensen ”Kvinnorörelser – inspiration, intervention, irritation, Reykavik 10-12 juni 2004, som lyfter fram Natalia Kazmierska, vilken i en debatt i Expressen hävdar att den svenska musikkritiker kåren inte bara är manligt dominerad utan också består av en väldigt enhetlig grupp män med liknande smak och värderingar. Biström noterar att den artist hon undersöker – Eva Dahlgren – ofta har råkat ut för manliga

estetik kunde alla spela. Man vände sig mot den ekvilibristik som präglade den samtida hårdrocken och symfonirocken. Men, det bör noteras att de mer kända punkbanden som Sex Pistols, Clash, Ramones och svenska Ebba Grön enbart bestod av män.

En orsak till den starka manliga dominansen är att kvinnligt musikutövande har osynliggjorts i mediediskursen. Astrid Johansson pekar till exempel på att den välkända ”Nugget”-boxen, som innehöll fyra CD-skivor med amerikansk garagerock från mitten av 1960-talet, nästan helt uteslöt kvinnliga musiker. För urvalet stod främst Lenny Kaye. Ett motsvarande feministiskt urval är serien ”Girls in The Garage”. Den första låten i den första skivan i den samlingen heter ”Take Me As I Am” av Denise & Co. Den låten verkar inte ens ha givits ut på skiva utan har enbart cirkulerat på band.<sup>34</sup> Detta är ett uttryck för den diskursiva konstruktionen av rocken som manlig. En konsekvens är också att det är en stark övervikt av män som spelar rock.<sup>35</sup> Fortfarande är det ovanligt med kvinnor som spelar solon på gitarr eller något annat instrument. Däremot har det blivit betydligt vanligare med kvinnliga sångerskor – särskilt inom mainstream-musiken, där kvinnorna har haft större möjligheter att nå framgångar som sångerskor än inom rocken.<sup>36</sup>

### ***Det manliga tilltalet och genusordningen***

Har då det manliga tilltalet förändrats? För att behandla denna fråga behöver jag först beröra genusordningens förändringar.

Under den senare delen av 1960-talet började genusordningen förändras i USA, Storbritannien och Sverige. Till exempel fick kvinnor ett större frihetsutrymme än tidigare. Ett uttryck för detta var att fler filmskådespelerskor framträdde som självständiga subjekt i den amerikanska populärkulturen. Trots att Hollywood fortsatte att vara patriarkatets stöttepelare förändrades synen. Nu började de unga, välutbildade medelklasskvinnorna ta plats.<sup>37</sup> Ett annat uttryck för den långsiktiga förändringen var att både synen på sexualiteten och den sexuella praktiken höll på att förändras. Kvinnorna var betydligt mer sexuellt aktiva än vad den puritanska moralen förespråkade. Ett tredje uttryck var den spirande feministiska

---

förminskningsstrategier. Denna strategi drabbar även Dahlgrens övervägande kvinnliga publik.

<sup>34</sup> Se Astrid Johansson, ”Varför har det inte funnits några stora kvinnliga rockband?”, [www.rebell.nu/text6.html](http://www.rebell.nu/text6.html), hämtad 2008-04-04.

<sup>35</sup> Jfr Ganetz 1997.

<sup>36</sup> B Horgby 2007.

<sup>37</sup> E Wilson 1993, C Sowerwine & P Grimshaw 2004, s 594-95, 598-99. Se även Sylvia Harvey, ”Woman’s Place. The Absent Family in Film Noir”, i John Belton ed, *Movies and Mass Culture*. New Brunswick, NJ 1999.

rörelsen, som demonstrerade mot skönhetsideal, rätt för fri abort och mot Vietnamkriget.<sup>38</sup>

Mest centralt var emellertid att den enförsörjarnorm, som präglade hemmafrukontraktet, började ersättas av en tvåförsörjarnorm även inom den vita medelklassen i USA. Dessutom utbildade sig alltfler kvinnor. Förändringen till tvåförsörjarnorm följdes bland annat av krav på barnomsorg. Den sammanvägda konsekvensen var att den tidigare underordningen försköts något i riktning mot en mer jämställd genusordning. Till exempel var kvinnornas handlingsutrymme större än tidigare.<sup>39</sup>

Förändringen i riktning mot mer jämställda relationer fortsatte efter 1960-talet i de västerländska samhällena. Inte minst var det betydande förändringar under 1980- och 1990-talen. I Sverige ledde detta, enligt Hirdman, till en övergång till ett jämställdhetskontrakt. I politiken blev varannan damernas ett begrepp. En jämställdhetsdiskurs har fått allt viktigare roll för både de sociala trygghetssystemen och för familjerelationer. Sammanfattningsvis kan man säga att genusordningen fortfarande är patriarkaliskt dominerad, men förändringarna har varit betydande – särskilt under de senaste årtiondena.<sup>40</sup> En impressionistisk bild av förhållandena i USA och Storbritannien visar att förändringen gått i samma riktning, men inte varit lika snabb som i Sverige.

Om det manliga tilltalet ska vara i stort sett oförändrat innebär detta att det gått stick i stäv med den processuella förändringen av den samhälleliga genusordningen.

### ***Hippies manliga tilltal***

Rockkulturen påverkades i två riktningar av den samhälleliga förändringen av genusordningen. Delar av rockkulturen blev successivt mer jämställd, medan andra delar blev ett reservat för en traditionalistisk genusordning. Här ska jag diskutera de båda processerna genom att behandla amerikanska hippies och brittiska Beatles och Rolling Stones under den andra hälften av 1960-talet.

Två typer av maskulinitet utformades inom hippiekulturen. Den ena var en utveckling av Presleys rebelliska machomaskulinitet, medan den andra var en ny typ av mer jämlik maskulinitet – som kanske skulle kunna likställas med mansforskaren Connells begrepp

---

<sup>38</sup> C Sowerwine & P Grimshaw 2004, s 596, 598-99.

<sup>39</sup> Jfr Yvonne Hirdman, *Genussystemet. Teoretiska funderingar kring kvinnors sociala underordning*. Maktordningen. Uppsala 1988 se även C Sowerwine & P Grimshaw 2004, s 595-99.

<sup>40</sup> Y Hirdman 1988

förhandlande maskulinitet.<sup>41</sup> Rolling Stones, Jimi Hendrix och Jim Morrison representerade den rebelliska machomaskuliniteten. Beatles och de amerikanska hippiegrupperna Byrds, Crosby, Stills & Nash, Country Joe & the Fish, Grateful Dead och Jefferson Airplane följde den andra riktningen mot en förhandlande maskulinitet. Skillnaderna mellan de två lägren uttrycktes i scenklädsel, scenframträdande och i texter.

Beatles började förändras vid mitten av 1960-talet i riktning mot en förhandlande maskulinitet. Samtidigt utvecklade de rebelliska Rolling Stones prototypen till rockens machomaskulinitet.<sup>42</sup> Machomännen klädde sig sexuellt utmanande med bar överkropp eller skjorta uppknäppt till naveln och tigha byxor. De mer jämlika männen bar mer avslappnade kläder, som var utformade efter tidens unisexuella mode. Machomännens kroppsspråk signalerade ett tydligt sexuellt utspel. Hendrix simulerade samlag med sin gitarr och använde hela sin kropp när han spelade gitarr. Morrison blev ett par gånger tagen av polisen för att han uppförde sig alltför obscen på scen.<sup>43</sup> Den brittiska musiktidningen Melody Maker jämförde Morrison med Mick Jagger och skrev att Morrison ”*movements have something of Elvis eroticism in them with this difference: his audience knew he isn't kidding. ... When he sings 'Come on and light my fire.' His audiences know exactly what he means*”.<sup>44</sup> De mer jämlika grupperna betonade som kontrast till detta sexuella utspel den musikaliska inlevelsen framför den sexuella utlevelsen.

Machomaskuliniteten genomsyrade Doors texter, som representerade en traditionalistisk syn på genusordningen. I Doors tappning kunde mannen vara beroende av kvinnan. Han behövde komma till henne för att värma sin själ i hennes *Soul Kitchen* och han behövde henne som kärleksmaskin. För att förhållandet skulle leva vidare kunde kvinnan inte ställa alltför stora krav på mannen.<sup>45</sup> Ett uttryck för machomaskuliniteten var blueslåten *Back Door Man*, där några rader löd ”*I'm a back door man/ The men don't know/ But the little girls understand*”. Jag tolkar dessa rader som en hänvisning till manlig potens och att ”the back door man” på så sätt höjde sig över andra män, som när de inte förstod hans potens var löjliga hanrejer. Denna tolkning förstärks av ”*You men eat your dinner/ Eat your pork and beans/ I eat more chicken/*

---

<sup>41</sup> RW Connell 2005.

<sup>42</sup> Christopher Andersen, *Jagger*. Stockholm 1994, s 90, 111.

<sup>43</sup> Steve Waksman, ”Black Sound, Black Body: Jimi Hendrix, The Electric Guitar, and the Meaning of Blackness”, i *Popular Music and Society* 1999, s 93-94, 96-105, jfr Bildjournalen nr 21-22 1967, som hävdade att hegemonin ansåg Hendrix' scenuppträdande var vulgärt. Även nr 40 1967.

<sup>44</sup> Citat Melody Maker 3/8 1968. Jfr S Waksman 1999, s 103-05.

<sup>45</sup> Doors, *Soul Kitchen, Love Me Two Times, Take It As It Comes*, jfr *Hello, I Love You* och *Love Street*.

*Than any man ever seen*". Dessa rader markerar att männen bara levde sina liv, medan jaget i texten åt "chicken" – det vill säga unga kvinnor.<sup>46</sup> Denna man konkurrerade ut andra män med hjälp av sin sexuella potens.

Även i Rolling Stones texter fanns ett sexistiskt drag, som innebar att kvinnan sågs som en manlig ägodel och att mannen på ett patriarkaliskt sätt tog hand om den otrygga kvinnan.<sup>47</sup> *Under My Thumb* beskrev den problematiska relationen som ett könskrig, där mannen vände sitt underläge till att dominera kvinnan och behandla henne som en leksak.<sup>48</sup> Rolling Stones strävade efter att återvända till en tidigare patriarkalisk genusordning med ett uppenbart manligt överläge och fortsatte att beskriva maskuliniteten utifrån överladdade machotecken.

I kontrast därtill problematiserade särskilt John Lennon maskuliniteten utifrån ett jämförelsevis jämlikt perspektiv där han dekonstruerade manligheten. En av dekonstruktions-texterna var *The Continuing Story of Bungalow Bill*, som satiriskt berättade om den machoaktiga amerikanska myten om vilda västern- och serietidningshjälten.<sup>49</sup> Denna typ av problematisk maskulinitet återkom även i Beatles berättelse *Getting Better*, som beskrev livet för den lille mannen från arbetarklassen som hindrades att växa i skolan av lärarna och skolans regler. "*Me used to be a angry young man/ Me hiding me head in the sand*". Dessutom brukade han vara "*cruel to my woman/ I beat her and kept her apart from the things that she loved*". Han hade varit elak och våldsam. Men när han fick hjälp att stärka sitt självförtroende kunde han förändra sitt liv.<sup>50</sup>

Hippies frihetsideal gjorde det möjligt för kvinnor att göra vad de själva ville. Därför såg de mer jämlika amerikanska grupperna problem i "My Way"-perspektivet, som tillät mannen att gå sin egen väg. Nu kunde också kvinnan lämna en dominerande man och gå sin väg.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Doors, *Back Door Man*. Man kan också tolka "back door" som en hänvisning till analsex.

<sup>47</sup> Rolling Stones, *Live With Me, Let It Bleed*.

<sup>48</sup> Rolling Stones, *Under My Thumb*, jfr *Yesterdays Papers*. Även Andersen noterar att Rolling Stones texter blev alltmer sexistiska vid mitten av 1960-talet, se C Andersen 1994, s 113. Se även S Reynolds & J Press 1995, 20-21.

<sup>49</sup> Beatles, *The Continuing Story of Bungalow Bill*, *Rocky Raccoon*, jfr I MacDonald 1994, s 253. Se även *Sexy Sadie*, *Year Blues*, *I Am the Walrus*, *Come Together*, jfr *Being for the Benefit of Mr. Kite!*, om den lilla mannen, som till slut får uppmärksamhet. När det gäller *Baby, You're A Rich Man* är det oklart om kritiken vänder sig mot en kvinna eller en man. *Hey Bulldog*, *Good Morning, Good Morning*, *Yer Blues*, *Come Together*, I MacDonald 1994, s 229, 252, 293-96. Lennons skrev även en annan typ av texter om identitetslöshet. Det var t ex *I Am the Walrus*, där inledningsraden löd "*I am he as you are he as you are me and we are all together*". Ian MacDonald, *En revolution i huvudet. The Beatles inspelningar och 60-talet*. Göteborg 1994, s 194 gör en annan tolkning av *Good Morning, Good Morning* än vad jag gör här. Jfr även I MacDonald 1994, s 220-23 om *I'm The Walrus*, som tolkar texten i flera nivåer. En nivå är ett skoningslöst angrepp på alla auktoriteter, medan en annan nivå kan ses i det sammanhang jag behandlar här.

<sup>50</sup> Beatles, *Getting Better*, jfr *Fixing a Hole*, I MacDonald 1994, s 199-200.

<sup>51</sup> Jefferson Airplane, *Coming Back To Me*, *Martha*, *Two Heads*, *Won't You Try/Saturday Afternoon*, *If You Feel*

Country Joe & the Fish' texter handlade i allmänhet inte om manligt över- eller underläge utan om den problematiska relationen mellan man och kvinna, som i många av texterna verkar ha varit relativt jämstarka. Gruppens ledare Country Joe McDonald problematiserade genus utifrån ett mer eller mindre tydligt maktperspektiv och strävade efter förhållandevis jämställda relationer.<sup>52</sup>

Grateful Dead tog avstånd från både den patriarkaliska maskuliniteten och machomaskuliniteten. I *Alligator* förekom associationer som tyder på att alligatoren var en metafor för en farlig och hotfull man. Det var en typ av mäktig man, som bildligt slukade andra män och kvinnor. Samma typ av bildspråk användes även i andra texter. I *Mason's Children* krävdes det att den patriarkaliske mannen skulle dö för att hans barn skulle börja växa.<sup>53</sup> Särskilt Country Joe & the Fish kombinerade dekonstruktionen av den manliga patriarkaliska makten med en maktkritik. Bland annat drog man ned den samtida amerikanska presidenten Lyndon B Johnson till marken genom att jämföra honom och hans maskulina uppblåsthet med serietidningsmyter.<sup>54</sup>

### ***Slutsatser om det manliga tilltalet under 1960-talet***

Exemplen Doors, Jimi Hendrix och Rolling Stones lyfter fram en tendens inom 1960-talets rockkultur – det traditionalistiska manliga tilltalet, som betonade machomaskulinitet. I deras efterföljd har så kallad ”cock rock” utvecklats. Det är en rock som utövas av vita, heterosexuella män med ett tydligt manligt tilltal. Enligt en definition av denna musik är det vanligt att de manliga musikerna använder mikrofonstativ och gitarrer som fallossymboler. Man betonar gärna sin aggressivitet och skryter med sin maskulina potens. Ja, man företräder en machomaskulinitet.<sup>55</sup> Rockens andra tendens är den mer jämlika maskuliniteten, där det

---

<sup>52</sup> Country Joe & the Fish, *Rock Coast Blues*, *Janis*, *Maria*, se även *Susan*, jfr *It's So Nice To Have Your Love*, *Doors*, *Wintertime Love*.

<sup>53</sup> Grateful Dead, *Alligator*, *Dire Wolf*, *Mason's Children*, *Black Peter*, jfr *Cosmic Charley*. Se även Sven Bachmann, ”Walking in the Fields of Time and Religion”, på *The Annotated Grateful Dead Lyrics 1995*. För en annan tolkning av *Black Peter*, se Wally Bubelis, ”Home”, samma hemsida.

<sup>54</sup> Country Joe & the Fish, *Superbird*, *I-feel-like-I'm-fixin'-to-die*, se även *An Untitled Protest*, jfr *Bright Suburban Mr & Mrs Clean Machine*, som drev med den amerikanska paraderna, och *The Harlem Song*, där satiren slog mot den vita, filantropiska medelklassen som besökte den svarta stadsdelen Harlem i New York och vädrade sina fördomar. Se även *Who am I* och *Thought Dream*. Byrds *So You Want to be a Rock'n'roll Star* tar med sitt satiriska grepp upp samma uppblåsta manlighet.

<sup>55</sup> Se till exempel Simon Frith & Angela McRobbie, ”Rock and Sexuality”, i Simon Frith & Andrew Goodwin eds, *On Record. Rock, Pop, and the written Word*. London 1990. För en fallstudie se Mirjam Hallström & Hanna Höglin, ”Hur manligt och kvinnligt representeras i musikvideos”, *Medie- och kommunikationsvetenskap*, Luleå tekniska universitet 2006.

maskulina tilltalet är förhandlingsbart.

### ***Janis Joplin – en test av förändringen av rockens institutionella ordning***

Jag ska kortfattat pröva förändringen genom att diskutera hur Janis Joplin uttryckte rockens genusordning i sin musik. Janis Joplin var den kanske mest lysande kvinnliga rockstjärnan under 1960-talet.

Hennes texter var förankrade i en svart bluestradition. Perspektivet var i allmänhet den ut-sattes.<sup>56</sup> En av de sånger som Joplin sjöng oftast var *Ball and Chain* av den svarta bluessångerskan Big Mama Thornton, som handlade om att känna sig fjättrad av kärlek i ett förhållande. En annan av Joplins parablåtar var *Piece of My Heart* som beskrev den tuffa tjejen. Trots hennes tuffhet tog mannen en bit av hennes hjärta.<sup>57</sup> Många av texterna markerade hur obekväm hon var i den patriarkaliska genusordningen. En text som skiljer ut sig är den för sin tid feministiska *Women Is Losers*, där hon sjöng ”*Men always seem to end up on top*”. Texten hävdade också att män inte tog ansvar.<sup>58</sup> *Turtle Blues* visade att kvinnor behövde vara tuffa för att klara sig i den maskulint dominerade genusordningen. Det kvinnliga jaget var elakt och kravfyllt. Samtidigt jämförde hon sig med en sköldpadda, som gömde sig under det hårda skalet. ”*But you know I’m very protected – I know this goddamn life too well.*” För ingen skulle kunna slå ned henne i skorna. De patriarkaliska strukturerna gjorde det nödvändigt för henne att ha ett hårt skal.<sup>59</sup>

Janis Joplins texter var vagt feministiska, men visar ändå att hon var otillfredsställd i den patriarkaliskt dominerade genusordningen. Det är möjligt att texternas vaghet är ett uttryck för att hon hade ett begränsat utrymme att uttrycka avvikande uppfattningar jämfört med det dominerade manliga tilltalet.

### ***Det manliga tilltalet efter 1960-talet***

Hur ser då rockens manliga tilltal ut efter 1960-talet? Mina slutsatser vilar framför allt på visuella intryck av rockens förändringar. Jag har inte gjort textanalyser. Därför bör slutsatsen

---

<sup>56</sup> Janis Joplin, *Walk Right In, San Francisco Bay Blues, Careless Love, Drown in My Own Tears, Bye, Bue Baby, Down On Me, All Is Loneliness, Magic of Love, Try A Little Bit Harder, Maybe*. Jana Evans Braziel, ”’Bye, Bye Baby’: Race, Bisexuality, and the Blues in the Music of Bessie Smith and Janis Joplin”, i *Popular Music and Society* 2004:1, s 3-5 menar att Joplin hade nära beröringspunkter med bluessångerskan Bessie Smith och att Smith, Ma Rainey, Billy Holiday och Willie Mae Thornton var hennes främsta föredömen.

<sup>57</sup> Janis Joplin, *Ball and Chain* och *Piece of My Heart*.

<sup>58</sup> Janis Joplin, *Women Is Losers*.

att det manliga tilltalet uppvisat både kontinuitet och variation ses med viss osäkerhetsmarginal.

Som jag redan nämnt har den machomaskulinitet som kallas ”cock rock” levtt vidare efter 1960-talet. ”Hårdare” rockgenrer har i stor utsträckning präglats av ”cock rock”-perspektiv. Motörheads basist och sångare Lemmy ger i sin självbiografi många exempel på detta perspektiv.<sup>60</sup> Han är bara ett exempel på hur machomaskuliniteten gång efter annan har återuppfunnits av barbröstade, bredbenta sångare, som attackerar mikrofonstativet och gitarrister som använder gitarren som fallos. Många gitarrister har likt Keith Richards placerat gitarren nere vid låren – något som förstås förstärker gitarrens falliska karaktär. De hoppar som Pete Townshend och slår an ackord efter helvarvs cirkelrörelser – precis som Townshend. Med förebilder som Roger Daltrey och the Who utvecklade punkare som Iggy Pop, Ramones, Sex Pistols och Clash en aggressivt utlevande och ibland självdestruktiv scenstil, som också präglades av machomaskulinitet. Punkarna røjde vägen för senare punkinfluerade och gitarrpräglade genrer som 1990-talets brittpop eller indiepop. Den traditionella genusordning som bland annat varit Rolling Stones signum har därför fortsatt att präglade rocken – särskilt de hårdare genrerna. Det märks i hur man sjunger och i det som idag är de typiska rockposerna.

Hårdrockgenrernas olika sätt att vrålsjunga signalerar testosteronstinn machomanlighet. Samma signaler avger även mainstreamrockaren Bruce Springsteen när han bredbent, manligt, vrålar *Born In The USA*. Ett utslag av det manliga tilltalet är att den manlige rockaren inte ska sjunga rent och klart utan helst vrålsjunga så att rösten låter hes, stark och sårig. Många kvinnliga sångerskor har Tina Turner eller Janis Joplin som förebilder, som sjöng på samma ”manliga” sätt.

Som jag påpekat ovan framstod Janis Joplin som ganska avsexualiserad i sitt scenframträdande. Hon klädde sig på ett sätt som snarare dolde hennes kropp än framhävde byst, lår och höfter. Den tilltagande sexualiseringen medförde att det manliga tilltalet under senare decennier har präglat även många kvinnliga sångerskor och musiker. Hallström & Höglin har noterat detta i sin analys av tjejgruppen Donnas video ”*Take It Off*”. Till exempel bär gruppens medlemmar sexuellt utmanande kläder och använder ungefär samma cock rock-utspel som till exempel Guns n’Roses. Samtidigt leker de med könsrollerna på samma sätt

---

<sup>59</sup> Janis Joplin, *Turtle Blues*.

<sup>60</sup> Lemmy Kilmister, *White Line Fever*. London 2002

som Madonna, vars visuella utspel präglas av en dubbelhet.<sup>61</sup> Dels framstår hon som en självständig kvinna, som leker med männen. Dels använder hon tydliga sexualiserade schabloner. Hon representerar både en förändrad genusordning som betonar att kvinnliga subjekt ”kan ta för sig” och en mycket traditionell genusordning som är präglad av en manlig blicks framhävande av byst och lår.<sup>62</sup> Även en tjejrockgrupp som Sahara Hotnight kan inte frigöra sig från denna sexualisering i sin scenklädsel.

I de ”mjukare”, mer mainstream-präglade, genrerna är det möjligt att det manliga tilltalet i högre utsträckning präglades av en mer jämlik manlighet. Hallström & Höglin poängterar sådana drag i en analys av Robbie Williams video ”*Eternity*”.<sup>63</sup>

Senare decenniernas kvinnliga musiker har problem att frigöra sig från tidens sexualiseringstrender och rockens kvarlevande manliga tilltal. Detta talar för att den rockens institutionella ordning har haft stor betydelse för att rocken fortsatt att vara manlig, trots att den samhällsliga genusordningen förändrats avsevärt. Med detta konstaterande lämnar jag tesen om rockens genusbundna institutionella ordning, för att i stället diskutera en andra tes.

## Rockens genus förmedlas i dess myter

Rockens institutionella ordning utgör en nödvändig förutsättning för dess genuskaraktär, men den är inte tillräcklig som förklaring. Därför formulerar jag även en andra tes, som handlar om rockkulturens innehåll: *När rocken formerades skapades en serie myter, som utvecklade och vidmakthöll dess genuskaraktär.*

När rockmusiken växte fram under 1950-talet skapades eller omskapades de myter som har blivit betydelsebärande för rocken som kultur och uttrycksform.<sup>64</sup> Många av rockens myter hämtades från bluesen och rhythm & bluesen. Myterna bidrar till att staka ut de sätt som rockmusiken utvecklas på. De sätter smaknormerna och skapar därmed gränser för vilka uttryck som är möjliga. Myterna lägger fundamentet till hur musiken kommer att låta och hur den kommer att kommuniceras. Samtidigt utgör de råmaterial som används när nya musik- och ungdomskulturella stilar bildas. Med hjälp av myternas förankring i sociala ordningar

---

<sup>61</sup> Hallström & Höglin 2006.

<sup>62</sup> Jfr B Longhurst 1995, s 123-26. Hallström & Höglin 2006 noterar även denna sexualisering i sin analys av en video av Shakira.

<sup>63</sup> Hallström & Höglin 2006.

<sup>64</sup> Simon Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts 1996, s 40 ff menar att musiken formas av en kombination av praktiserade ritualer, folkliga värderingar och kommersiella värden.

som klass, genus och etnicitet kan de ungdomskulturella stilarna avgränsa sig från varandra.

Här behandlar jag tesen genom att lyfta fram några typiska rockmyter och diskutera dess genuskaraktär. Den första är myten om rockens ”farlighet”.

### **Myten om den farliga rocken**

Redan när rocken växte fram vid mitten av 1950-talet i USA upprördes samhällets stötteleare av rockens sexuella utspel och töjande av normer. För att stävja rockens framfart stämplade man rocken som farlig. Elvis Presley var en av dem som utmanade den borgerliga kulturens ”goda smak” med sitt scenuppträdande. Hädanefter kom rocken att förknippas med sexuell utlevelse och en ungdomlighet, som markerade distans till vuxenvärlden.<sup>65</sup>

Moraliska paniker har följt i farlighetsmytens spår. De uppseendeväckande punkarna utsattes under 1970-talet för moralisk panik. Nästa årtionde drabbades amerikansk hårdrock av en panikreaktion. I spåren av dödsskjutningar på en skola i USA riktades senare även en panikreaktion mot så kallade gothare. Gränserna för rebelliskhet har förskjutits. Därför har också de moraliska panikerna förändrat karaktär. En av de senaste panikerna riktades mot Marilyn Manson, som under 1990-talet framstod som en farlig artist med olämpliga åsikter, bland annat om knark, och som en gränsöverskridare, som hotade den moraliska ordningen. Under 2000-talet är det dock betydligt färre som upprörs av Marilyn Manson.<sup>66</sup>

Farlighetsmyten har också haft stor betydelse för att definiera rockkulturens självbild. Farligheten har uttrycks på olika sätt. Ett sätt är att framställa rocken som upprorisk och rebellisk. Denna måttstock medförde att till exempel Fats Domino aldrig blev den riktigt stora rockstjärnan under 1950-talet. Han hade både svart hudfärg och var för ”snäll”. Elvis Presley hade däremot de nödvändiga attributen. Han var vit, ung och sexig och uppfattades som rebellisk.<sup>67</sup>

En annan typ av farlighet präglar de artister, som inte bara framstår som rebelliska utan också självförbrännande. Den romantiske, självförbrännande, manlige hjälten hade sitt ursprung långt före rockens formering och går bland annat att spåra i 1800-talets romantiska litteratur. I rockkulturen har myten fått nytt innehåll och handlar om den geniale artisten, som

---

<sup>65</sup> B Horgby 2007, jfr Brolinson & Larsen 1990, s 133-34.

<sup>66</sup> Andres Lokko i Jan Gradvall m fl *Feber*. Stockholm 2002, s 51.

<sup>67</sup> Brolinson & Larsen 1990, s 114-17.

bränner sitt ljus i båda ändar, som lever hårt och dör ung på grund av sitt självdestruktiva liv eller efter en tragisk olycka. Postuma martyrer som James Dean, Charlie Parker, Buddy Holly, Gram Parsons, Jim Morrison och Jimi Hendrix representerar på olika sätt denna rockrebell myt liksom Sid Vicious, Ian Curtis och Kurt Cobain.<sup>68</sup>

En särskild hörna av denna mytbildning inrymmer de romantiska hjältar som har överlevt och återkommit till offentligheten efter en lång tids missbruk eller mental ohälsa. Det går att räkna upp en lång rad sådana manliga hjältar, som Dexy Midnight Runners Kevin Rowland, Loves Arthur Lee, Beach Boys Brian Wilson och 13th Floor Elevators Roky Erickson. Arthur Lee dog 2006. 1967 gav han ut den klassikerstämplade skivan *Forever Changes*. Efter missbruk, mental ohälsa och en längre fängelsevistelse återkom Lee till offentligheten några år före sin död. Han försörjde sig på att spela de gamla låtarna från *Forever Changes*. Bland annat gjorde han en nyinspelning av hela *Forever Changes*.<sup>69</sup> Myterna om det galna geniet Brian Wilson liknar de myter som omger framstående konstnärer och kompositörer som Vincent van Gogh. 2007 gjorde Roky Erickson en bejublad konsert vid Hultsfredsfestivalen. Det finns stora likheter mellan hans levnadshistoria och Brian Wilsons.<sup>70</sup>

Farlighetsmyten rör inte enbart musiker utan också musiken. Myten har därmed övergått till att bli ett smakkriterium i sig. Den musik som under de senaste årtiondena kan karaktäriseras som farlig har en stark maskulin prägel och gärna ett aggressivt anslag. På så sätt har farlighetsmyten inkorporerat det manliga tilltalet.

En mytisk figur som kan uppfattas som farlig är vagabonden, som går sina egna vägar. Vagabondmyten handlar både om resenären, som vagabonderar sig fram genom tillvaron, och om den som inte passar in i vardagen; den rotlöse marginalfigur, som söker nya inre och yttre rum. Myten har delvis sina rötter i att många arbetslösa arbetare tvingades luffa runt i USA under 1930-talet. En av de mytifierade var folk- och protestsångaren Woody Guthrie, som blev förebild för 1960-talets folk- och protestsångare - inte minst för Bob Dylan, som medvetet skapade sig en vagabondsmyt. Den romantiske vagabonden återskapades också av de rockstilar som markeras med slitna kläder och ett slitet yttre.<sup>71</sup> Vagabondmyten går även

---

<sup>68</sup> Brolinson & Larsen 1990, s 37. Begreppet postuma martyrer hämtar jag från Brolinson & Larsen 1990, s 302. J Gradvall 2002 ger många exempel på den självförbrännande farlighetsmyten och gör också flera kopplingar till maskulinitet, se t ex Lennart Perssons text om Dion, s 91

<sup>69</sup> Se flera artiklar i Mojo, även Brolinson & Larsen 1990, s 266-69. Lennart Persson skriver om *Forever Changes* i J Gradvall 2002, s 196-98.

<sup>70</sup> Vilket också påpekades av recensenterna av hans fantastiska konsert.

<sup>71</sup> Titlar som *Roadrunner*, *King of the Road* och *I follow the Sun* talar om rotlösheten. I sin självbiografi

att anpassa på John Lennon. Hans liv karaktäriserades av ett antal uppbrott – från sin arbetarklassmiljö i Liverpool, från sitt äktenskap med Cynthia Lennon, från Beatles, och från rockstjärnelivet. Även musikaliskt sökte han och Paul McCartney nya vägar in i det okända.

## Verklighetsmyten

Farlighetsmyten är impregnerad med machomaskulinitet. Den näraliggande verklighetsmyten innebär att ”rocken är på riktigt”. Alltså, den föreställer sig inte utan handlar om verkligheten. Framför allt, menar man, behöver rocken vara sann som verklighetsbeskrivning.<sup>72</sup> John Lennon var en av de musiker som allra mest betonade att allt var på riktigt. På så sätt sökte han fläta samman sin musik och sitt liv.<sup>73</sup> Musikskribenten Jan Gradvall skriver:

*”Keeping it real. Att vara på riktigt. Ständigt hör man dessa uttryck i musikbranschen. Artister slår sig på bröstet och säger att de är hundra procent på riktigt. Att de minsann har levt sin musik.”*<sup>74</sup>

Verklighetsmyten går att utveckla i tre riktningar. Den första är att musiken ska vara på riktigt – den ska inte vara förkonstlad eller ”syntetisk”. Den andra är att musiken ska vara äkta eller autentisk och därför ha historiska rötter. Den tredje är att artisterna ska leva sin musik – det vill säga leva någon form av rock’n’roll-liv.

Verklighetsanknytningen handlar till stor del om en ställföreträdande verklighet, som lämnar utrymme för en semi-religiös dimension. Många rockartister uppfattas av sin publik på ett närmast religiöst sätt. Det religiösa innehållet växlar beroende på genre. Rockartisten blir en Messias, som ska förlösa publiken från vardagen in i extasen, hjälpa publiken att nå insikt eller till och med att offra sig för publikens skull.<sup>75</sup> Kanske kan man tolka uppmärksamheten kring många artisters rock’n’roll-liv på det sättet. Även mordet på John Lennon kan tolkas i den riktningen, liksom kulterna av Jim Morrison och Kurt Cobain. De döda idolerna blev Messiasfigurer som dött för vår skull. Den här frälsar- och förlösarmyten har också starka maskulina drag – för den handlar bara om män. Janis Joplin blev efter sin död ingen frälsare, utan var bara en tragisk figur, som knarkade ihjäl sig.

Den autentiska musiken har ofta rötter i den afroamerikanska kulturen, som uppfattas som

---

beskriver Bob Dylan sin beundran av Woody Guthrie, se Bob Dylan, *Memoarer*. Del 1. Stockholm 2004.

<sup>72</sup> Jfr Frith 1996, s 50. Se även Barker, Hugh & Yuval Taylor, *Faking It. The Quest for Authenticity in Popular Music*. New York 2007, som på ett utmärkt sätt går igenom hur rockens äkthet är en konstruktion.

<sup>73</sup> S Frith 1988, s 75 noterar samma sak.

<sup>74</sup> Jan Gradvall i J Gradvall 2002, s 204.

genuin eller äkta.<sup>76</sup> Detta medför att ”svarthet” har betraktats som ett positivt värde. Till exempel ville beatnikförfattaren Jack Kerouac vara svart. Lou Reed tar upp denna strävan efter svarthet i sin ironiska låt *I wanna be black*.

*”I wanna be black, I wanna be a panther/ Have a girlfriend named Samantha/ Have a stable full of foxy little whores/ I don’t wanna be a fucked up middle class college student any more/ I wanna be black/ I wanna be like Malcolm X/ And cast a hex/ Over John Kennedy’s grave/ And have a big prick too I just wanna be black”.*<sup>77</sup>

Precis som många av myterna bär en genuskodning bär de också en etnisk kodning. I den etniska kodningen klassificeras genrer som vita eller svarta. Stildrag ses på motsvarande sätt som vita eller svarta. Det innebär att musiken låter vit eller svart. På så sätt var Jimi Hendrix en vit gitarrhjärte som spelade rock; använde distorsion och andra tekniska sätt att skapa ett nytt sound. Svarta stildrag i hans musik var att hans rock hade förankring i bluesen och soulen och hade ett tydligt fysiskt, sexuellt präglad kroppsligt uttryck. Dessutom sjöng han på ett ’svart’ sätt.<sup>78</sup>

Den etniska kodningen är en omedveten utgångspunkt för rockskribenten Mats Olsson när han jämför amerikanska Paul Butterfield Blues Band och brittiska John Mayall’s Bluesbreakers. Butterfield Blues Band, som hade två svarta musiker i rytmsektionen och i övrigt bestod av vita musiker, lät svart och Bluesbreakers vitt, enligt Olsson. Bluesbreakers lät osexigt och svängde inte. Det gjorde däremot Butterfields band. *”Det är mer jazz, mer öppenhet och större frihet i Paul Butterfields Blues Band än det någonsin var i John Mayalls Bluesbreakers.”*<sup>79</sup> Det går också att föra resonemanget vidare till myten att svarta har rytmen i blodet.

Verklighetsmyten medför att musikern ska förmedla äkta känslor och inte föreställa sig. Frågan är då vad som är äkta? Äkthet är i sig en konstruktion. Förankring i den svarta kulturen medför att soul, blues och sådan rock som kallas rotrock i allmänhet uppfattas som äkta. På motsvarande sätt har den vita countrymusiken äkthetsstämpel, eftersom den kan präglas av ”ursprunglighet” och ”äkta känslor”. Den musikaliska rotstämpeln medför att även Bruce Springsteen uppfattas som äkta, trots att han uppträder på jättearenor och spelar

<sup>75</sup> Bob Dylan har i många sammanhang vägrat vara en sådan messiansk figur, se B Dylan 2004.

<sup>76</sup> Ove Sernhede, *Modernitet, adolescens & kulturella uttryck*. Göteborg 1995, s 71, menar att schlagermusiken anses vara ytlig och oäkta.

<sup>77</sup> Se O Sernhede 1995, s 99-100. Reed-låten citerad efter Sernhede.

<sup>78</sup> Se S Waksman 1999.

mainstreamrock.<sup>80</sup>

En särskild sorts trovärdighet präglar de rockare som gestaltar farlighetsmyten och lever *rock'n'roll-liv*. Den rebelliske musiker som förmedlar sina intryck och känslor från ett sådant liv uppfattas som autentisk oavsett om den musikaliska formen har lånats eller inte. Ju trasigare och mer nergången artisten är desto mer autentisk framställs han (för i det här fallet är det i allmänhet en man). På så sätt uppfattas Keith Richards som mer autentisk än hans kamrat Mick Jagger. Den lidande musikern är mest autentisk. I Beatles var John Lennon mycket rockigare än Paul McCartney. Hans självutlämnande texter och periodvis självdestruktiva liv i slutet av Beatlestiden och efter Beatles' splittring stod i kontrast till McCartneys stilla familjeliv, som snarast var töntigt. På så sätt framställs även den musiker som har en "äkta" – och fattig – bakgrund som mer trovärdig och bättre än den som inte kommer från sådana förhållanden.<sup>81</sup>

Jan Gradvall noterar att de pluspoäng rock'n'roll-livet ger endast tillfaller män. Kvinnor som går ner sig utmålas i stället som vrak av media. *"När manliga rockartister på olika sätt bränner ut sig ses det som ett tecken på att de är kompromisslösa konstnärer. När kvinnliga soulartister gör samma sak utmålas de som hjälplösa offer."*<sup>82</sup> Detta är ännu ett exempel på hur genuskodningen går igen.

## Myternas roll

Tesen om myternas roll är inte av den art att den går att testa. Vad jag här har gjort är att lyfta fram dess trovärdighet. Min slutsats är att rockmyterna har förstärkt rockens institutionella genusordning. Myterna har förminskat, marginaliserat och stereotypiserat kvinnliga musiker. De har även betonat det manliga tilltalets hegemoniska ställning. Till exempel har myterna sannolikt förstärkt rockens sexualisering.<sup>83</sup> Det är ganska tydligt vad det handlar om i följande citat av rockskribenten Lennart Persson:

*"när Mr Blues hade dragit ner brallorna på Syster Rockabilly och kört sin 'schlong' långt upp i Mississippideltat."*<sup>84</sup>

<sup>79</sup> Mats Olsson i J Gradvall 2002, s 456.

<sup>80</sup> Hugh Barker & Yuval Taylor, *Faking It. The Quest For Autencity In Popular Music*. New York 2007, s ix-xii, 21 ff, Brolinson & Larsen 1990, s 102, Ulf Lindberg, *Rockens text. Ord, musik och mening*. Stockholm 1995, s 112, 120-21, jfr Simon Frith, *Music For Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge 1988, s 94 ff.

<sup>81</sup> Se Jan Gradvall i J Gradvall 2002, s 204, som polemiserar mot denna typ av myt. Se även Lennart Persson som tar upp den lidande Ray Davies i samma verk s 238.

<sup>82</sup> Jan Gradvall i J Gradvall 2002, s 348.

<sup>83</sup> S Frith 1996, s 123 ff, H Ganetz 1997, s 82 ff.

<sup>84</sup> Lennart Persson i J Gradvall 2002, s 164.

