

ROCKENS MAKT, MYTER OCH IDENTITETER

Susanna Hedenborg

Musik är, precis som andra estetiska uttryck, något som kan gå direkt in i magen eller hjärtat. Genom att lyssna på musik kan känslor förstärkas eller försvagas och lyssnaren kan känna samhörighet med den som förmedlar musiken eller med andra som lyssnar på samma musik. Musik kan också, precis som till exempel konst, litteratur eller film, diskuteras och granskas intellektuellt, värderas och betygsättas av kritiker. I den här boken är det senare förhållningssättet centralt, även om det är tydligt att samtliga författare älskar att lyssna på och spela musik. Att författarna dessutom analyserar musiken som ett samhällsfenomen, snarare än som uttryck för en konstform, gör texterna intressanta.

Musik som motstånd och uppror går som en röd tråd genom flera av kapitlen. Att man genom musiken kritiserat ett västerländskt kapitalistiskt samhälle och en ökande konsumism är tydligt. Samtidigt verkar många musiker, precis som andra konstnärer, mycket nöjda med att kunna leva på sin konstutövning. Denna paradox kan man förstås ägna mycket tid åt, men eftersom det inte är de individuella musikerna som står i fokus här ska jag lämna frågan redan nu och istället fokusera på författarnas diskussioner av motståndet. Flera av analyserna handlar om konflikter mellan generationer och olika etniska grupper. Lars Berggren, Johan Lundin och Peter Håkansson synliggör konflikterna mellan olika generationer, Börje Bergfeldt visar tydligt hur etnicitet kan vara grunden för motstånd och Mats Greiff och Lars Berggren visar hur musiken kunde användas som ett sätt att utmana regimerna i DDR och Tjeckoslovakien. Genom att använda Björn Horgbys klassifikationer

av motstånd – rebelliskt, karnevaliskt, motkulturellt och vänsterpolitiskt – visar flera av författarna tydligt att motståndet dessutom kan ta sig olika uttryck. Det är intressant inte minst eftersom den makt motståndet riktar sig mot måste lära sig att hantera det. Vidare är det spännande att se att receptionen av musiken inte nödvändigtvis är den avsedda. Att Frank Zappas musik skulle användas som motståndsstrategi i Tjeckoslovakien måste ha varit oväntat för honom själv och frågan är vad de reggaeartister som bland annat kritiserar den vite mannen verkligen tycker om sina vita lyssnare? Det här är spörsmål som jag hoppas att författarna kommer att kunna diskutera mer utförligt vid ett senare tillfälle. Att den som producerat en konstform inte alltid får det mottagande man förväntat sig och att tolkningar kan skilja sig åt är intressant i sig – inte minst om det estetiska uttrycket används som motståndsstrategi av konsumenterna. Om motståndet kan ses som genomtänkta strategier – eller om det bara är en följd av att en viss grupp människor gillar samma musik – låter jag vara osagt. Detta diskuterar inte heller kapitelförfattarna i någon större utsträckning.

Horgby har tidigare diskuterat egensinne och skötsamhet för att analysera arbetarklassens motståndsstrategier.¹ När det gäller musiken skulle eventuellt det rebelliska och det karnevaliska motståndet kunna inordnas under det förra, medan det motkulturella och det vänsterpolitiska mer tycks vara närmare skötsamheten. Att rocken kan vara mycket skötsam visar inte minst Fredrik Björk, Fredrik Nilsson, Peter Håkansson och Johan Lundin i sina analyser av musikutövare på musikhus, folkhögskolor och i studiecirkel. Spänningen mellan egensinne och skötsamhet finns även i rockens mytbildning som diskuteras av Horgby och Jonas Bjälvesjö. Horgby visar även att en och samma musiker kan gå mellan olika motståndsstrategier i sin analys av amerikansk och brittisk rockkultur 1955–69. Han ser en förskjutning över tid från ett rebelliskt och senare karnevaliskt till ett motkulturellt och vänsterpolitiskt motstånd. Att sätta detta i relation till ett generationsperspektiv hade varit intressant. Vilka föreställningar om samhället bar musiker födda innan andra världskriget med sig – och hade den generation som föddes efter kriget andra idéer?

En intressant diskussion om ungdomens förändrade roll i efterkrigstiden förs av Berggren. ”Ungdom” förknippas då inte längre bara med en förberedelse för vuxenlivet utan, här använder sig Berggren av Eric Hobsbawm, bildar en ny köpstark grupp som skapar en egen livsstil. I denna livsstil är musiken central. Samtidigt är det förstås svårt att tala om *en* ungdomskultur – denna genomkorsas av andra makthierarkier såsom till exempel genus, social klass och etnicitet.

Att ungdomskulturen även påverkas av den allmänna socioekonomiska utvecklingen är troligt. Att mäta detta är svårare vilket framgår av Håkansson och Lundins kapitel "Rock för ett hus" som behandlar tillkomsten av musikhus i Lund och Malmö på 1980-talet. Det är problematiskt av flera skäl. Ett av dem är inte minst att det är svårt att diskutera och beräkna ekonomisk utveckling och tillväxt. Nyare forskning visar till exempel att 1970-talets strukturomvandling och nedgång i den ekonomiska tillväxten inte var så katastrofal som 1990-talets, vilket tidigare forskning velat tro.² Därför skulle en jämförelse mellan vad som händer med ungdomars möjligheter och musikkulturen under slutet av 1970-talet och 1990-talet vara av stort intresse.

En fördjupad diskussion utifrån begreppsparet egensinne och skötsamhet hade varit intressant – inte minst eftersom det med all säkerhet kan påverka möjligheterna att faktiskt göra motstånd och samtidigt uppnå acceptans i maktens korridorer. När det gäller generationskonflikter – åtminstone i Sverige – är det troligt att det skötsamma motståndet mottas på ett annat sätt än det egensinniga. Samtidigt är det förstås en paradox i relation till mytbildningen om rockmusiken. Kanske är det mer rock att supa, knarka och missköta sin kropp (eller åtminstone se ut som om man gör det) än att träna på olika gitarrsolon hemmavid eller löpträna under lediga stunder på turnéer – i alla fall om artisten är man.

Att musiken även kan användas som kritik av den rådande genusordningen visar Greiff och Bergfeldt. I Greiffs kapitel om kvinnor som är countryartister framkommer att dessa kritiserade en genusordning som gick ut på att kvinnor skulle ta hand om hemmet och att män hade "rätt" att överkonsumera alkohol och att lämna kvinnor och barn. Frågan är om dessa artister står för någon grundläggande kritik av en komplementär genusordning, eller handlar det om att männen inte uppfyller sin "del av avtalet". När det gäller Bergfeldts kapitel är kritiken av den vita mannens kultur tydlig – och den del av den vita kulturen som ifrågasätter en hetereonormativ sexualitet. Precis som Bergfeldt påpekar finns det i en del reggaetexter en tydlig homofobi och en hyllning av genuskomplimentära roller för kvinnor och män. Kvinnor förväntas axla ansvaret för ett konstruerat moderskap! Att musik kan utmana vissa makthierarkier, medan den kan verka bevarande för andra makthierarkier är därigenom tydligt.

Analysen av genusordningen och musiken hade jag gärna sett mera av i boken och ska nu därför gå över till en mer personlig betraktelse av musiklivet för att förklara hur jag tänker.³ Min första egna skiva fick jag

i början av 1970-talet. Det var ”Top of the Pops” och på omslaget var det en mycket avklädd kvinna. Jag minns att jag gillade låtarna – en av dem var Goodbye Yellow Brick Road. Bilden på den avklädda kvinnan tyckte jag däremot var ganska pinsam. Omslaget gömdes därför nog undan när skivan skulle spelas på familjens grammofon i vardagsrummet. Bilden säger en hel del om hur distributören tänkte sig kunden – jag har svårt att tro att den tänkta köparen var en flicka på 9 år. Den ideala konsumenten var nog en man. Som jag minns det var de flesta av artisterna också män och texterna handlade om mäns problem.

Rock- och popmusiken var och är manligt genuskodad och som tjej fick (får) man antingen identifiera sig med de manliga artisterna och förlika sig med porriga skivomslag eller försöka hitta egna uttryck. För mig var det till en början en befrielse när punken kom. Fortfarande var det flest killar som spelade musik också den musik jag lyssnade på. Mina absoluta favoriter var ”The Jam”, vars första skiva jag fick av en kille i min klass. Han hade snattat den från den lokala skivaffären och skivan hade inget omslag. Denna gång hade jag inte behövt gömma omslaget – männen utanpå skivan var påklädda med slips, skjorta och kavaj. Musiken var arg och texterna handlade om orättvisorna i samhället, men Paul Weller utmanade inte heller genushierarkin.

I punkvågen förekom också så kallade ”tjejband”. Jag, Sussi, Åsa och Chattie startade bandet ”Parasit” – namnet tog vi eftersom vi till en början inte hade några egna instrument eller förstärkare. Allt fick vi låna av (kill)banden. Håkan Lager, musikrecensent, skrev en artikel om oss och vår största spelning var på Musikverket på Götgatan i Stockholm. I artikelns rubrik var det epitetet ”tjejband” som dominerade. Att ”tjejbanden” kallades just ”tjejband” har förstås att göra med den manliga genuskodningen av den samtida musiken. Att ingen behövde nämna de andra bandens genus var lika självklart, som att alla vet vilket genus de har som spelar i Allsvenskan. Rocken, precis som idrotten, är manligt genuskodad och det är bara undantagen som pekats ut.⁴ Därför heter det tjejband och Damallsvenskan och inte killband och Herrallsvenskan.

Att vara tjej och punkare i sjuan i en högstadie- och gymnasieskola 1977 var ingen fullträff. Jag inbillar mig att det var lättare att vara punkkille. Det var inte ovanligt att de äldre killarna i skolan skrek skällsord efter mig – inte minst ”vad ful du är”. Det hände att de spottade efter mig i korridoren. Sådär i efterhand kan jag förstå att mitt yttre måste ha varit hotfullt – att istället för att välja att vara diskret och traditionellt kvinnligt gå klädd i stora tröjor och militärbyxor ifrågasatte naturligtvis

de givna könsrollerna. Att vara kritisk mot de etablerade genushierarkierna var förstås farligt i en skolmiljö.⁵ Och inte bara i en skolmiljö. När kvinnor som är pop- och rockmusiker betar sig på samma sätt som män som är det, förfäras pressen. I media är en supande och knarkande Britney Spears inte alls lika tuff – snarare patetisk och omoraliskt – som till exempel Liam Gallagher (Oasis). Att Britney förlorar vårdnaden om sina barn blir löpsedelstoff och det är tydligt att hon inte uppfyller kraven på det konstruerade moderskapet. Liams fadersroll verkar däremot ohotad.

Många vågade börja spela i och med punken, men de flesta av dem var killar. Här fanns inslag av alla de motståndsdimensioner som Horgby tar upp. I Stockholm bildade de skötsamma musikföreningar som fick stöd av de olika bildningsförbunden, medan de egensinniga hängde i Gallerian i city. Säkert var uppdelningen inte så enkel och hur den etablerades återstår att studera. Men inte heller denna musikstil kunde bidra till en upplösning av de traditionella genushierarkierna. Kanske fanns det – på samma sätt som genusmönster i arbetslivet kunnat förändras i tider när något nytt införts, till exempel ny teknologi – en öppning i och med ett nytt kulturellt uttryck, men ganska snart var genusmönstren bestämda igen.⁶ Att det kvinnliga och det manliga dessutom hållits åtskilt är uppenbart i arbetslivet – när sekreteraren blev förknippat med kvinnlighet försvann männen som sekreterare.⁷ Det är troligt att det varit på samma sätt i musikklivet. En forskningsfråga som återstår att besvara är huruvida en manligt genuskodad genre inom musiken kan omkodas till kvinnlig och om i så fall männen försvinner och kvinnor inträder. Olika roller på scenen har också en genuskodning. Tjejer var/är oftare sångerskor än spelar gitarr – genuskodningen var/är stark. Men varför förknippas män och manlighet med gitarrer? Hur kommer det sig att jag från mina tonår nästan bara minns män som diskuterade singlar, b-sidor, obskyra bandmedlemmar och specifika ackord? Generellt kopplas manlighet och maskulinitet till makt⁸ – samtidigt kopplas rocken till motstånd mot makten. Denna paradox gör betydelsen av att ställa olika makthierarkier mot varandra i en analys av motståndet tydligt. Vilka utmanas; vilka tillåts vara kvar; finns det några som till och med legitimeras? Här återstår mycket forskning att göra.

NOTER

- 1 Se till exempel Björn Horgby, *Egensinne och skötsambet. Arbetarkulturen i Norrköping 1850–1940*, Stockholm 1993.
- 2 För en diskussion om detta se Rodney Edvinsson, *Growth, accumulation, crises. With new macroeconomic data for Sweden 1800–2000*, Stockholm, 2005.
- 3 Att använda de egna upplevelserna för att analysera samhällsfenomen är naturligtvis problematiskt eftersom det i analysen kan finnas en tydlig individuell och subjektiv slagsida. Att det ändå är möjligt med mycket intressanta resultat visar bland andra Karin Widerberg i Karin Widerberg, *Kunskapens kön. Minnen, reflektioner och teori*, Stockholm: Nordstedt, 1995.
- 4 För diskussioner om idrottens genuskodning se bland andra Håkan Larsson, ”Idrottens genus. En forskningsgenomgång”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 2005:1, s 27–39.
- 5 För en analys av genus, klass och sexualitet i skolmiljö och om det viktiga i att följa de gängse ramarna se Fanny Ambjörnsson, *I en klass för sig. Genus, klass och sexualitet bland gymnasietjejer*, Stockholm 2004.
- 6 Ulla Wikander har visat att när ny teknologi infördes runt sekelskiftet 1900 i porslinsfabriken Gustavsberg ifrågasattes genuskodningen av arbetet. Under en period var genusarbetsdelningen i förändring och män och kvinnor kunde arbeta med likartade saker, därefter särskiljdes det manliga och det kvinnliga igen. Ulla Wikander, *Kvinnor och mäns arbeten. Gustavsberg 1880–1980. Genusarbetsdelning och arbetets degradering vid en porslinsfabrik*, Lund 1988.
- 7 För en analys av kontoristens genusomkodning se Mats Greiff, *Från chefens högra hand till proletär. Proletarisering, feminisering och facklig organisering bland svenska industritjänstemän*, Lund 1992. När det gäller genusordningens principer – åtskillnad och hierarki – se Yvonne Hirman, *Genus. Om det stabila föränderliga former*, Malmö 2001.
- 8 Se bland andra Robert Connells diskussion av maskulinitet i Robert Connell, *Masculinities*, Berkeley 2005.