

Noterat ♦ 21

SVENSKT VISARKIV

Musik, dans och genus



Noterat • 21 kan beställas från

Svenskt visarkiv

Box 16326

SE-103 26 Stockholm

Besöksadress: Torsgatan 21

Tel: 08-5195 5488

Fax: 08-5195 5449

info@visarkiv.se

www.visarkiv.se

Svenskt visarkiv är en enhet inom Statens musikverk

Redaktion

Dan Lundberg (ansvarig utgivare), Ingrid Åkesson (redaktör för detta nummer),
Roger Bergner, Mathias Boström, Anders Hammarlund,
Eric Hammarström och Karin Strand

© Svenskt visarkiv och författarna 2014

Layout: Bengt-Erik Engholm.

Illustrationerna på omslaget är hämtade ur en serie skillingtryck med texter ur Fredmans epistlar, utgivna år 1825 av Elmén och Granbergs tryckeri i Stockholm.

George Stephens' samling, Växjö landsbibliotek, nr 335 (bilden på framsidan)
och 33 (ex. även i KB, sign. F Bellman h2 resp. b2).

ISSN 1400-7339

NOTERAT är en populärvetenskaplig tidskrift från Svenskt visarkiv. Inriktningen är brett musiketnologisk – här förekommer ämnen som berör musikens roll i samhället samt artiklar som tar sin utgångspunkt i Svenskt visarkivs verksamhetsområden visa, folkmusik, jazz, samt äldre populärmusik. *Noterat* vänder sig till en bred publik – allt från musikkforskare och studenter, musiker och sångare till en kulturintresserad allmänhet.

Noterat har ambitionen att vara ett forum för den musiketnologiska forskningen på olika nivåer men också en arena för diskussion av viktiga frågor inom musiklivet.

Huvudparten av tidskriften utgörs av artiklar av varierande omfång. *Noterat* innehåller också ett "Litet vis- och lätlexikon" – små informativa lexikonartiklar som behandlar kända, eller på andra sätt intressanta, visors och låtars uppkomst och historia.

Noterat utkommer normalt med ett nummer per år, ibland som temamnummer.

Artiklarna i *Noterat* är skrivna på svenska, danska, norska eller engelska. Föreslagna texter läses och utvärderas anonymt av medlemmarna av redaktionsgruppen samt av externa lektörer.

Innehåll

Inledning

Från patriotisk körsång och medeltidsballader till queertango och kastratsång <i>Ingrid Åkesson</i>	5
--	---

Fosterländska sånger – manlighet på högsta volym <i>Hanna Enefalk</i>	9
--	---

Den blindas sång Om visor i marginalen av marginalen <i>Karin Strand</i>	25
--	----

Mord och hor i medeltidsballaderna – en fråga om könsmakt och familjevåld <i>Ingrid Åkesson</i>	45
---	----

”Det var frigörelse!” Svenska kvinnliga rockmusikers berättelser om sitt musikskapande och sitt feministiska engagemang <i>Marika Nordström</i>	68
---	----

Queerdans Om önskan att få vara den man är på dansgolvet <i>Anna Nyander och Elsa Stålnér</i>	88
---	----

Spelmän i dambyxor Om gränsöverskridandets estetik i islams hus <i>Anders Hammarlund</i>	102
--	-----

Queer as folk Om folkmusikens potential att ackompanjera en queer revolution <i>Sara Parkman</i>	115
--	-----

Bröllopsdansen <i>Ulrika Linder</i>	129
--	-----

Kjønnsambivalente stemmer – kastrat og kyborg <i>Erik Steinskog</i>	131
--	-----

Litet vis- och låtlexikon <i>Husarehästarna / Jazzgossen / Skepparen och jungfrun / What a Little Moonlight Can Do</i>	149
---	-----

Författarpresentationer	165
-------------------------	-----

Inledning

Från patriotisk körsång och medeltidsballader till queertango och kastratsång

Det här numret av *Noterat* ansluter sig till en rad av antologier och tidskriftsnummer på temat musik och genus från senare år. Det innehåller dock texter om några frågeställningar som inte hittills har behandlats i större utsträckning – området är också i det närmaste outtömligt! Diskussioner om genus och makt, liksom omvärderingar av kanon och andra invanda tankefigurer, startade förhållandevis sent på musikområdet, till exempel i jämförelse med litteratur och drama. Detta innebär att det finns mycket som är oskrivet eller ännu inte undersökt. Det betyder också att det finns utrymme för olika typer av ingångar i de slags material eller områden som studeras, ett behov av att rita kartor och studera genus utifrån olika utgångspunkter. Som texterna i *Noterat* 21 visar kan frågor som rör representation av kön och makt uppstå i samband med det dagliga arbetet med samlingarna på visarkivet; de kan uppstå i dagens folkmusik- och utövarmiljöer, och de finns hos forskare som inom olika discipliner fokuserar på musikanknutna ämnen.

Artiklarna rör områden som alltid är aktuella inom Svenskt visarkiv – och i förlängningen Statens musikverks – verksamhet, från skillingtryckstexter, polskedans och manskörsång till rockmusik och kastratsång. De medverkande skribenterna har sin bakgrund i ämnen som historia, musikvetenskap, musik-etnologi och litteraturvetenskap samt i flera slags praktiskt utövande eller dokumentation i musikmiljöer. Samtliga intresserar sig för genusproblematik, men ur olika vinklar. Artiklarna spänner över ett vitt fält – vår förhoppning är att de ger en rad inblickar i genustänkande kopplat till musik och dans även för läsare som inte har ägnat sig specifikt åt genusstudier.

De fyra första artiklarna utforskar ett antal uttryck för manlighet och kvinnlighet. Hanna Enefalk undersöker fenomenet fosterländska sånger i de nordiska manskörernas repertoarer från 1800-talets början och in på 1900-talet. Med utgångspunkt i en idéhistorisk översikt över patriotismens framväxt i Europa visar hon hur idéfiguren man-soldat-medborgare kom att utgöra en grund för den nordiska manskörs-kulturen. Enefalk konstaterar att bristen på musikaliska resurser i Sverige såväl som 1800-talets estetiska ideal av enkelhet, tillsammans

med patriotismen, låg bakom den manskörsmusik som lanserades av J. Chr. Fr. Haeffner. Hon analyserar hur det i ett urval sångtexter konstrueras en specifik, krigiskt färgad maskulinitet som har präglat den patriotiska sången samt givit en vidare återklang.

Även Karin Strands bidrag handlar om material från 1800- och 1900-talen, nämligen de skillingtrycksvisor som brukar kallas blindvisor och har sålts på gator och marknader som ett bidrag till försörjningen för sinnesberövade personer. Strand arbetar med en grundläggande genomgång av detta material och dess betydelse ur både sånghistorisk och socialhistorisk synvinkel. Hon konstaterar att visor författade av eller tillskrivna kvinnor utgör en försvinnande del av dessa. Om människor med nedsatt eller försvunnen synförmåga alltid har varit utsatta utgör den blinda kvinnan ett slags vek stereotyp. Blindvisorna berättar om det egna olycksödet i jagform och ger därmed röst åt en undanskymd grupp i samhället. Strand diskuterar förändringar över tid i såväl ideologi som texternas känsloläge i termer av "utsatthetens genus".

I min egen artikel gör jag ett försök att knyta samman temat familje- eller hedersvåld i medeltida ballader med likartade våldsuttryck i det nutida samhället. Om många så kallade medeltidsballader vet vi att de har sjungits åtminstone från 1500- och 1600-talen fram till vår tid. I flera av dem dödas eller hotas kvinnor som själva har velat välja sin käraste – de dödas av sin egen familj. Under denna långa period har såväl lagstiftning som ideologiska och religiösa synsätt på manligt och kvinnligt förändrats och pendlat åt olika håll. Människors föreställningsvärldar har troligen hela tiden präglats av flera lager av tidigare perioders syn på det kvinnliga som underordnat det manliga, från källor som Gamla testamentet och Aristoteles skrifter framåt i tiden. Jag gör en omläsning av ett antal balladnarrativ och analyserar dem utifrån ett könsmaktsperspektiv.

Bristerna i skolans musikundervisning – framför allt att manliga elever ofta ges det mesta utrymmet – kan göra kvinnliga elever till feminister. Det är en av slutsatserna i Marika Nordströms artikel om unga kvinnliga rockmusiker och deras vägar till musiken via feministiska föreningar. Ur ett antal djupintervjuer lyfter hon fram frågeställningar om hur identitet lätt knyts till genus i rockmusikmiljöer och hur hennes informanter hanterar problemen, hur de tar plats på scen i både bokstavlig och bildlig bemärkelse. Både författaren och de intervjuade ställer grundläggande frågor kring rockens könskodade myter och laddningar. Bland annat diskuteras spännvidden i förhållningssätt inom den musikfeministiska rörelsen och att det är accepterat att inta kvinnliga, manliga eller könsöverskridande roller som musiker.

Just könsöverskridande av olika slag intar en central plats i de fyra följande texterna. Den första av dem rör dans, en aspekt av musik och musicerande som inte sällan glöms bort. Anna Nyander och Elsa Stålnér presenterar och diskuterar ett dokumentationsprojekt med fokus på queerdans som de utförde för Svenskt visarkivs räkning under 2013. Liksom Nordström bygger de på intervjuer och fältarbete. Författarna definierar queerdans som "att låta var och en välja vilken roll – och vilket uttryck – man vill ha i dans, oavsett biologiskt kön." Flera av deras informanter framhåller att dansupplevelsen vidgas och fördjupas när de dansande behärskar både förar- och följarrollen frikopplade från sådana stereotypa könsidentiteter som klädstil. Dessutom finns det många som vill ifrågasätta heteronormen och kunna dansa med personer av samma kön eller helt bortse från könsidentitet.

Anders Hammarlunds artikel berör flera olika typer av könsöverskridande musikeridentiteter inom islamsk kultur. Tašmat Kholmatov, en manlig sångare i kvinnokläder i Centralasien, exemplifierar både transvestism och kulturellt könsbyte, en tradition med rötter långt tillbaka i tiden med kopplingar till sibirisk shamanism. Ännu tydligare transaspekter finns hos populära sångartister i Turkiet som i sin artistframtoning står på gränsen mellan manligt och kvinnligt, och där vissa också har genomgått könsbyte. Hammarlund diskuterar dessa och andra exempel mot bakgrund av sufistiska strömningar och den mångfasetterade ottomanska historien. Artikeln ger en kanske mindre känd bild av köns- och religionsbestämda gränsområden inom det stora och disparata islamiska området.

Nästa artikel är snarast ett manifest. Sara Parkman, folkmusiker och queeraktivist, har skrivit en personlig text om folkmusikens potential att ackompanjera en queer revolution. Utifrån bland annat personliga erfarenheter, resonemang om den musikaliska och improvisatoriska kraften i kvinnors vallmusik samt en introduktion till queerteori ställer hon frågor kring hur en queer kvinnlig spelman kan förhålla sig till svenska folkmusiktraditioner och vilka roller som är möjliga att inta. Hon kopplar punk och do it yourself-kultur till teatervetenskapliga tankar om iscensättning som en subversiv metod, men också till sin egen tolkning av Pekkös Pers brudmarsch.

I anslutning till Parkmans text ger konstnären Ulrika Linders parafras på Bror Hjorts målning "Bröllopsdans" en humoristisk och mångbottnad visuell kommentar till genuskoreografin i den svenska folkmusikhistorien. Den åtföljs av konstnärens egen kommentar.

Den sista texten på temat könsöverskridande har tidigare publicerats i den norska *Tidsskrift for kjønnsforskning* 2010 men får här möta en ny läsekrets.

Erik Steinskog diskuterar utifrån filmerna *Farinelli* och *The Fifth Element* de två rösttyperna kastrat respektive cyborg. Kastratsångaren representerar ett historiskt estetiskt ideal som klangligt står utanför kategorierna manligt och kvinnligt; populärkulturens cyborg eller andra utomjordiska och science fiction-mässiga röster och gestalter bär i vissa avseenden upp en likartad estetik. Steinskog diskuterar ingående båda dessa roller utifrån röst, kropp, teknologi, könsuttryck och könsidentitet.

Som vanligt ingår i *Noterat* 21 några korta artiklar i det löpande "Litet vis- och låtlexikon", även de med genusanknytning.

Statens musikverk har i uppdrag att arbeta för ett mera jämställt musikliv. Några av uttrycken för denna strävan har varit ett par större konferenser med teman som rör genus i musiklivet. Den jazzkonferens som hölls i augusti 2012 på temat *The Gender of Jazz and Notions of Authenticity* har resulterat i en antologi som är under utgivning. Flera författares bidrag på temat musik och genus med inriktning på jazz återfinns där; antologin och detta nummer av *Noterat* kan betraktas som komplement till varandra.

Ingrid Åkesson

Fosterländska sånger – manlighet på högsta volym

Hanna Enefalk

Den 16 maj 1918 tillkännagav en kort nyhetsnotis i *Hufvudstadsbladet* att Helsingfors mest framstående manskör – universitetets kör Akademiska Sångföreningen – drabbats av akut tenorbrist.

Sångarnas offer åt fosterlandet.

I det närmaste 30 proc. af Akademiska sångföreningens senaste höst samlade medlemmar ha under de rödas uppror mördats eller stupat i befrielsekriget.

Detta har blifvit ödesdigert isynnerhet för körens tenorer. De flesta af dessa offer hörde till de bästa tenorerna inom föreningen.¹

Bakgrunden till Akademiska Sångföreningens predikament var det inbördeskrig som drabbat Ryssland efter revolutionen 1917 och spritt sig även till storfurstendömet Finland. Revolutionens försvarare, de ”röda”, mötte de anti-revolutionära ”vita” i blodiga konflikter. I Finland besegrades den röda sidan och landet kom att bli en självständig nation istället för en del av Sovjetunionen – den vita segern var ett faktum då *Hufvudstadsbladet* publicerade sin notis om Akademiska Sångföreningens manfall.²

Men vad hade en manskör i kriget att göra? Svaret på den frågan har att göra med en mängd olika faktorer: klasstillhörighet, intereuropeisk politisk historia och universitetets roll i det finska samhället, bland annat. Men det har också att göra med musik.

Kring år 1800 hade en helt ny musikalisk genre uppstått i Nordeuropa. Genren har inte bevärdigats med något eget namn av vare sig litteraturvetare eller musikutvetare, men i sin samtid gick den ofta under benämningen ”fosterländska sånger”. Dessa patriotiska sånger spreds i tusental under loppet av 1800-talet och 1900-talets första hälft, och i dem betonades gång på gång att den sjungande mannen också var en krigare i fosterlandets tjänst. I den här artikeln kommer jag att berätta om hur de fosterländska sångerna uppstod, och hur det kom sig att så starka band knöts mellan krig, manlighet och musik i dessa sånger. Fokus kommer att ligga på Sverige, men jag kommer också att göra utblickar till svenskspråkiga Finland och resten av Europa.³

Från kungahyllningar till sånger om fosterlandet

Under ungefär trehundra år, från 1500-talet och fram till slutet av 1700-talet, dominerades de flesta områden i Europa av starka monarker. I historisk forskning används ett antal olika begrepp för att beskriva den tidens samhälle: ståndssamhället, privilegiesamhället eller *ancien régime*. Inom den historiematerialistiska forskningstraditionen talar man om det feodala samhället. Perioden i sig kallas ofta tidigmodern tid. Under denna tid firades kungliga märkesdagar – kröningar, bröllop och militära segrar – med musik som hyllade Gud och hans ombud på jorden, regenten. Patriotism (och därmed patriotisk musik) handlade alltså inte om kärlek till folket eller landet, utan om kärlek till landets fader, kungen, och Gud Fader.⁴ Det gällde även Sverige. Dübensamlingen i Uppsala universitetsbibliotek, där hovkapellets musik från 1600-tal och tidigt 1700-tal bevarats, är en ovanligt välbevarad kvarleva från denna tid. Även det sena 1700-talets gustavianska opera är i det stora hela ett exempel på denna typ av patriotism.⁵

I och med Franska revolutionen och de efterföljande krigen ändrades emellertid läget abrupt. Det fanns inga kungahyllningar som kunde dra med sig folkmassor som Marseljäsen och "Ça ira". I revolutionens sånger hyllades inga monarker, utan det var "folket" som var det centrala. Hela betydelsen av patriotism hade därmed omkodats. Man var inte längre en undersåte som kämpade för kungen, utan en medborgare som slogs för sitt eget land och sin egen frihet. Och inte heller landet var detsamma. Tidigare hade länder definierats som kungariket, bokstavligen "riken som tillhör kungar". Nu började revolutionärerna istället använda ordet nation – ett ord som kunde syfta både på landet och på det folk som bodde där.⁶

De nya idéerna var oerhört slagkraftiga. Demografiskt och ekonomiskt bars de fram av det faktum att det i stora delar av Europa fanns en växande grupp av människor som hade pengar eller utbildning eller bådadera, men som inte fick del av ståndssamhällets ärvda privilegier. Denna grupp, medelklassen, ville mycket hellre vara medborgare än undersåtar. Men idéerna om nationen hade även en massiv militär uppbackning: under många år stod Europas furstar hjälplösa inför de enorma franska revolutionsarméerna. Den franska ledningen hade nämligen år 1793 infört *levée en masse*, upprättandet av allmän värnplikt. Man hade skapat en nation där varje medborgare också var soldat.⁷

Europas monarkier var med andra ord tvungna att tänka om och anpassa sig för att kunna bemöta det franska hotet. Det gällde att försöka överta tanken som Frankrike så framgångsrikt lanserat: att landet var en nation, som alla manliga

invånare borde slåss för som om den vore deras egen. Men samtidigt ville den befintliga överheten med monarkerna i spetsen behålla så mycket som möjligt av de gamla samhällsstrukturer. Målet var alltså att göra undersåtarna till militanta patrioter utan att i gengäld erbjuda något utökat inflytande över hur landet skulle styras. Balansgången visade sig svår, men lyckades åtminstone delvis.⁸ Runt om på den europeiska kontinenten bildades nationella motståndsrörelser mot den franska expansionen, som slutligen stoppades.

På musikens område skedde en motsvarande kapprustning. Poeter som såg sina länder ockuperade av Frankrike skrev musik och poesi – ”mot-Marseljäser” skulle man kunna kalla dem – där försvaret av den egna nationen prisades. Sitt mest dramatiska uttryck fick det nationella patoset i dikterna av Theodor Körner (1791–1813). Körners sånger lanserade en religiöst och emotionellt hyperladdad syn på döden för fosterlandet: soldatens svärd är hans älskade brud, kriget är heligt, blodet flyter i Guds namn, och så vidare.⁹

Sverige genomgick minst lika stora omvälvningar som resten av Europa under Napoleonkrigen. Rikets enväldige kung, Gustav IV Adolf, kunde inte hindra Ryssland från att gå in i Finland och erövra hela östra rikshalvan. Missnöjet med kungen kokade över och 1809 blev han avsatt genom en statskupp, ledd av ett antal ämbetsmän och höga militärer. I den uppblossande politiska debatt som följde yttrade sig de radikalaste debattörerna för en genomgripande ändring av landets styrelsesätt: ökad frihet för näringslivet, utökade medborgerliga rättigheter, och ett avskaffande av adelns och prästerskapets oproportionerligt stora inflytande i riksdagen. Men den nya grundlagen blev en kompromiss där mycket av den gamla samhällsorganisationen bevarades. Det kungliga enväldet avskaffades visserligen, men riksdagen fortsatte att bestå av adel, präster, borgare och bönder. Kungamakten fick dessutom en kraftfull försvarare i den tronföljare som valdes 1810: Jean Baptiste Bernadotte, eller Karl XIV Johan, som hans namn blev som svensk kung. Karl Johan lyckades också, till skillnad från Gustav IV Adolf, styra in Sverige i en vinnande militär allians. När Napoleon slutgiltigt besegrades fanns Sverige bland segrarmakterna, och Karl Johan kunde som belöning ta över Norge från den danska kronan.

Inblandningen i Napoleonkrigen gjorde att de tyska och franska idéerna om den patriotiske medborgaren kändes aktuella även för svenska skribenter, och precis som på kontinenten började författare och kompositörer skapa ny patriotisk musik. Särskilt aktiva var ett antal personer knutna till Uppsala universitet – något vi får anledning att återkomma till.¹⁰

i den lund,
 :|: där de härliga lagrarna gro. :|:
 Hurral!

21. Krigsbön.

(Musiken af C. M. v. Weber.)

Gud, jag anropar dig!
 Ur dessa dödaars töckniga vågor,
 omhvärfd af blixstars rasslande lågor:
 härarnas Gud, jag ropar dig:
 Fader, du före mig!

Fader, du före mig!
 För mig till segern, för mig till döden!
 Herre, jag vet du styr mina öden.
 Efter ditt råd ledsaga mig!
 Gud, jag bekänner dig!

Gud, jag bekänner dig!
 Fallor ett löf i höstliga tider,
 stupar en härsmakt i brusande strider,
 källa af nåd, jag känner dig;
 Fader, välsigna mig!

Fader, välsigna mig!
 Uti din hand befaller jag lifvet,
 du kan det taga, af dig är det gifvet,
 lefver jag, dör jag, välsigna mig!
 Fader, jag prisar dig!

Fader, jag prisar dig!
 Striden ej gäller vinsten och flården:
 heliga skatter vi skydda med svården.
 Segern och döden prisa dig.
 Gud, dig förtro jag mig!

Gud, dig förtro jag mig!
 Re'n kring mig dödens hälsning hörs
 ryta,
 men då mitt hjärtas krafter bortflyta,
 då dig, o Gud! förtro jag mig.
 Fader, välsigna mig!

BROR KÖRNER.

22. Kör af vindarna.

(Ur "Lycksallighetens Ö". Musiken af N. Möller.)

Upp genom luften, bort öfver hafven,
 hän öfver jorden i stormande färd!

Theodor Körners "Gebet während der Schlacht" ("Krigsbön") i översättning av P.D.A. Atterbom, en av de upsaliensare som var med och skapade en svensk motsvarighet till den tyska nationella rörelsen. Ur Lefve sången 1912.

Patriotismen och manligheten

De nya medborgararméerna ändrade inte bara förhållandet mellan kungar och folk. De innebar också att skillnaden mellan män och kvinnor blev ännu mer accentuerad än tidigare. Även före 1700-talets slut gjorde man visserligen stor skillnad på män och kvinnor – de hade olika arbetsuppgifter, bar olika kläder, och hade olika juridiska rättigheter – men distinktionen mellan frälse och ofrälse var minst lika viktig. Även om mannen i princip skulle vara kvinnans huvud stod adelskvinnan definitivt närmare makten än bonden. När nu det gamla bördssamhället skulle bytas mot ett nytt där alla medborgare (åtminstone i princip) var lika mycket värda, innebar det att samhällets grundläggande skiljelinje mer definitivt hamnade mellan män och kvinnor. Medborgare var ju nämligen den som kunde bli soldat och försvara landet – och kvinnor fick inte bli soldater.¹¹

I och med detta blev patriotism något som skulle utövas av män och för män, medan kvinnor fick nöja sig med att vara åskådare. På musikens område fick det här följden att kvinnoröster inte kunde tas i bruk då de fosterländska sångerna

skulle framföras. I Sverige tillkom dessutom ytterligare två begränsningar, vilka kom att ge genren en mycket speciell karaktär: för det första bristen på resurser hos utövarna, och för det andra en musikestetisk filosofi (importerad från kontinenten) som lämpligt nog betonade vikten av att musik skulle vara enkel och naturlig.¹²

Den som mer än någon annan lyckades göra något kreativt av dessa inskränkningar var Uppsala universitets musikdirektör, Johan Christian Fredrik Haeffner. Han hade under en rad år arbetat för operan i Stockholm, men stod år 1808 i Uppsala utan något kungligt teatermaskineri i ryggen. Universitetsstadens musikaliska resurser var begränsade, men en sak fanns i överflöd: mansröster. Haeffner samlade därför ihop så många musikaliska studenter han kunde få tag i och började producera musik för fyrstämmig manskör.¹³ Konceptet visade sig bli en succé. Haeffners musik för manskör, både den patriotiska och den musik han skrev på andra teman, kom att bilda skola och sprida sig över hela Norden. Stämmorna var okomplicerade och byggde ofta på enkla ackordföljder i en "stompig" rytm. Detta sätt att komponera överensstämde med den musikestetiska filosofi som menade att virtuoseri var konstlat och ofosterländskt. Men musiken

52

No 34. Lejonriddarne. J. C. F. Haeffner.

Måttless.

Vi, kin - ga - sä - ten, il - dri - ga - lun - dar, Klip - per den e - vi - ga

cresc.

fri, ledes värn! Fä - dernes land, för - co - nin - gen stån - der, Vin - lun - ders

cresc.

ö - ner em - da till jern. Till - her - na qv - da, Le - jo - nens rí - ter,

Gull - gul dessan på blå - jor - na fly - ter, Öf - ver de trene strömmar na

1. 2.

bry - ter, Le - jon - riddar - nes fril - van - de klir. fril - van - de klir. Fine.

1706

53

Och väl - ky - rian lå - jer ta - nan På de fält, der hos för - den var

skyd - dan de gäst. Hos - som ö - ga ly - ser ha - nan, Der lön

tum - lar bland öv - er sin blå - di - ga kåst. I spet - sen Uun - ger

Tor. Mod - lommars Uun - ochsten, Och Carl - de - han, så kal - las den

den - dran - de gud; När han svin - gar A - sa - kin - gas, Tändes

1. 2.

stjer - nan öf - nor - den vid tor - ö - nets Uud. I tor - ö - nets Uud. Df.

1706 P. D. A. Afterboom.

"Lejonriddarne" från 1814. Ett exempel på Haeffners skolbildande manskörskompositioner. Ur Studentsången 1883.

hade dessutom ett antal praktiska fördelar: den krävde ett minimum av pengar och musikalisk bildning, och man kunde framträda utomhus. Manskörer tål liksom bleckblåsensemblar regn och blåst, men behöver inga dyra instrument. Dess enda akilleshäl var och förblev rekryteringen av förstatenorer – män med tillräckligt ljusa sångröster är sällsynta.

De patriotiska manskörerna var alltså en genre som gav mycket effekt för lite pengar. Uppsalastudenternas offentliga framträdanden lockade efterföljare vid universiteten i Åbo, Lund, Köpenhamn och Kristiania och kom så småningom att sprida sig även till andra manliga sammanslutningar. Samtidigt tog kompositörer och förläggare chansen att sälja de populära sångerna även i sättning för piano, och spred därmed musiken även till de borgerliga hemmens kvinnliga invånare – vilket alltså inte var i linje med den ursprungliga tanken.¹⁴

Texterna

Den patriotiska trenden från kontinenten plockades som sagt var snabbt upp av svenska poeter. Några av dem hade varit aktiva redan under sengustaviansk tid, men de mest framträdande var yngre personer som hade anknytning till universiteten och den studentsång som så framgångsrikt lanserats av Haeffner. En av direktlänkarna mellan den tyska och den svenska poesin var skalden och uppsalastudenten P. D. A. Atterbom. Han besökte Tyskland, översatte Körner till svenska, och skrev dessutom egna dikter som låg nära Körners i stil. Även storheter som Erik Gustaf Geijer (blivande professor vid Uppsala universitet) och Esaias Tegnér (professor i Lund och blivit biskop) skrev fosterländska dikter som kom att bli skolbildande. Studenter från Uppsala och Lund fortsatte att skriva texter med Atterboms, Geijers och Tegnér's patriotiska dikter som modell under 1800-talets första hälft – bland de mer högljudda studentpoeterna fanns bland andra Carl Wilhelm August Strandberg ("Talis Qualis"), Gunnar Wennerberg och Johan Nybom – och genren cementerades grundligt.

Granskar man de patriotiska sångerna är det alltså tydligt att det under 1800-talets första decennier etablerades ett ganska fast mönster för vad texterna skulle innehålla. Genrens bredd var inte större än att man kan sammanfatta sångtexternas teman i tretton begrepp: Folk, Land, Monark, Ära, Frihet, Manlighet, Moder, Fäder, Bröder, Söner, Blod, Död, och Gud. Flera av dessa bärande begrepp hänger tydligt ihop med den politiska och militära utveckling som

beskrevs ovan. "Folket" var till exempel närmast synonymt med de vapenföra männen. I en sång till Karl XV hette det till exempel:

Du är, Kung Carl!
En bild af Ditt folk;
Ack! så herrligt,
Så trofast, så manligt och ärligt
Det alltid stod.
För stolt att sig böja för sveken,
Det pröfvade hellre, i leken,
Med ungdomsmod
Sin klinga god.¹⁵

Gossar och äldre män beskrevs också ibland som medlemmar av folket, men kvinnor (när de alls nämndes) var närmast folkets egendom. Det var således folkets uppgift att försvara "sina" kvinnor mot utländska män.¹⁶

I de svenska fosterländska sångerna syns också det komplicerade förhållandet mellan nationella ideal och kungamakt. Å ena sidan var de flesta textförfattarna män som behövde en uppluckring av det gamla privilegiesamhället för sin framtida karriär, men å andra sidan kunde karriären (eller privatekonomin) få ett omedelbart lyft om man vann kungamaktens gunst. Resultatet är att vissa sånger uttrycker ohejdad fjäsk för kungamakten, medan andra på olika sätt villkorade kungamakten. "Kungssången" ("Ur svenska hjärtans djup en gång"), är ett bra exempel. Sången utger sig för att vara en hyllning till kungen, men i texten är det snarare folket som är kungligt – de svenska soldaternas blod liknas vid en "kunglig purpur"¹⁷ och kungavärdigheten är gemensam för kung och folk. Sångens andra strof lyder:

O Konung! folkets majestät
Är även ditt. Beskräma det
Och värna det från fall!
Stå oss all verdens härar mot,
Vi lägga dem inför din fot,
En kunglig fotapall."¹⁸

Det tydligaste draget över huvud taget i sångerna är emellertid besattheten av manlighet. Ord som manligt, män, manhaftighet, mannamod, mandom och så vidare hörde till genrens stapelvaror från början till slut. Manlig ansågs uppbarligen den som var stark, modig och patriotisk nog att försvara landet, och

de fosterländska diktarna ägnade avsevärd möda åt att fördöma de män som inte levde upp till idealen. De feiga och kläna och de som på grund av funktionshinder blev utmönstrade från militärtjänst, "kronvraken", utsattes för ren mobbing: "Må en hvar musköt bära: så blott häfdes Sverges ära. Evig blygd åt veklingen!"¹⁹

Upptagenheten av konststillhörighet färgade till och med av sig på beskrivningen av landet. Den patriotiska naturen var tudelad: landets män, berg, furor och minnesstoder var hårda och stod upprätt. Landets kvinnor, blomsterängar och sjöar var mjuka. De fosterländska sångernas natur var alltså bekönad, för att inte säga sexualiserad.

Om man tittar på sångernas familjemetaforer – och de hörde alltså också till de obligatoriska ingredienserna i genren – framträder ett mönster som beskrivits av ingen mindre än Sigmund Freud själv. De fosterländska sångernas land beskrevs som en moder; i vissa fall en oerhört kraftfull kvinnogestalt som både ger och tar liv. "Fäderna" nämns också gång på gång, men är lämpligt nog döda: deras ben ligger begravda i landet/modern. Landet har därmed gått i arv till "sönerna", som (övervakade av fädrens anklagande vålnader) älskar sin moder och uttalar sin längtan att få dö för henne och också de begravas i hennes sköte. "Och kallar du oss, moder god, att vitna för dig med vårt blod, så tag oss i din famn! Vår amma var du, blif vår graf! Ditt folk kan dö, men ej som slaf", skrev uppsalaprofessorn Frithiof Holmgren till melodin av "Ur svenska hjärtans djup", någon gång före 1886.²⁰ I dikten "Sverige" av Erik Sjöberg (pseudonymen Vitalis), publicerad bland annat i en sångsamling från 1828, placeras de krigiska fäderna behändigt nog ute i atmosfärens avlägsnaste delar. Sångaren hoppas däremot på en grav i moderjorden.

Den som sett hvad stjernor Norden hyser,
Och hur hjeltenyet lyser
På dess rena himmel, skönt och klart:
Huru Fädrens skuggor drabba samman
Och uti den höga Norrskensflamman
Hjeltedramat spelas underbart:
Han ej mera längtar till de sköna
Land, der Maj för evigt bofast sig. –
Må du sist min varma tro belöna,
Sverige, Moder, med en graf i dig.²¹

Av någon märklig anledning fick alltså patriotismen i 1800-talets svenska fosterländska sånger formen av ett oidipuskomplex.

Den fosterländska sångens utveckling från 1800-talets slut och framåt

För en modern läsare framstår de patriotiska sångernas värld som ganska märklig, men faktum är att dessa sånger fick ett mycket stort genomslag i 1800-talets Sverige. Sångerna gav medelklassens män tillfälle att sjunga fram sin nationella offervilja i brist på verkliga krig – man fick en chans att framhäva sin rätt till fullvärdigt medborgarskap.

Under loppet av 1800-talet avskaffades allt mer av privilegesamhället: bland de viktigaste reformerna räknas införandet av näringsfrihet, vilket skedde i två etapper 1846 och 1864. Det var till stor del på grund av att medelklassen tryckte på, och jag tror faktiskt att de fosterländska sångerna var en icke oväsentlig del av opinionsbildningen. Inte nog med att studenterna reste runt och sjöng sina manskörer, dessutom hade manskörssången plockats upp av andra manliga organisationer som ville ha något att säga till om i samhället.²² 1866 var målet i princip nått: den gamla ståndsriksdagen, som sedan 1500-talet befolkats av adel, präster, borgare och bönder, byttes mot en modernare tvåkammarriksdag.

Samtidigt hade emellertid den internationella utvecklingen visat att Napoleon-krigens jättearméer hade kommit för att stanna. Både under amerikanska inbördeskriget och kriget mellan Preussen och Frankrike 1870–71 blev det tydligt att ett modernt krig krävde total mobilisering. Den part som inte kunde stöpa om i princip hela den manliga befolkningen till soldater var chanslös. Alla landets män måste alltså förberedas på en eventuell framtida krigsinsats.

Det effektivaste sättet att genomföra detta var att gå via folkskolorna. På så sätt kom försvarsivrarna åt hela befolkningen, och man fick möjlighet att påverka de framtida soldaterna redan i barndomen. En följd av detta var emellertid att även manskören blev för svår och tidskrävande att framföra. I folkskolans lägre klasser var det rent av omöjligt, eftersom man saknade de djupa mansröster. Det uppstod alltså ett behov av ännu enklare fosterländsk sång – gärna för diskantstämmor.

Lösningen på problemet blev att den unisona sången betonades allt mer. Utgivare av skolsångböcker satte om de gamla patriotiska körklassikerna för enstämmig barnkör, men det skrevs också en mängd nya sånger.²³ I dessa började författarna – ofta personer anknutna till skolan, folkhögskolan eller militären – så småningom lägga sig vinn om att använda argument som man tänkte sig att enkla människor och barn skulle förstå: man fortsatte att åberopa abstrakta värden som frihet och ära, men lade till kärleken till närmiljön. Dessutom betonades det, att

när inte krig rådde var det viktigt att var och en arbetade hårt med sitt utan att göra väsen av sig.

Man introducerade alltså en idé om svenskhet som inte bara innebar militant försvarsvilja, utan även civilt arbete utan krav på politiskt medbestämmande.

23

B. ÖVRIGA SÅNGER.

I. Fosterländska sånger.

21. Sverige är mitt allt på jorden.

Marschtakt. *mf* H. HEIMER.

1. Sverige är mitt allt på jorden, intet är som Sverige
skönt med de vita fjäll mot norden, furugördlat, norrskens-
krönt. Där gå fri - a, stol - ta strömmar, klar och
blå är in - - sjöns våg; där bo fädrens stol - ta
dröm-mar än i trog-na sö - ners håg.

2. Sverige ärmitt allt på jorden, 3. Sverige är mitt allt på jorden,
intet är som Sverige kärt. intet är som Sverige rikt;
Första stegen, första orden gav det stundom bark på borden,
där av far och mor jag lärt, var det dock i tro sig likt.
där jag lekt i stilla hagar, Det har bästa malm i bergen,
styrt i sagans rike in, bästa malm i bröst också,
där jag drömt i unga dagar, och i fanan bästa färgen,
drömt om hjärtevännen min. solens gull på himlens blå.

HARALD JACOBSON.

"Sverige är mitt allt på jorden". Det behövdes enkla texter och enkla melodier för att sprida patriotismen till skolbarn. Ur *Sånger för folkskolan* 1929.

Precis som under Napoleonkrigen försökte alltså de försvarsivrande opinionsbildarna odla en nationalism som var aggressiv utåt men foglig när det gällde inrikespolitik. Men franska revolutionens löfte om att medborgaren/soldaten hade rätt till sin del i landets styrelse var långt ifrån bortglömt. För socialdemokratin blev statsmaktens krav på utökad värnplikt ett av de starkaste argumenten för utökad rösträtt – för män.²⁴

Slutord: sånger om krig och krig på riktigt

I Sverige behövde de patriotiska sångarna aldrig uppfylla sitt löfte att dö för fosterlandet. När Norge förklarade den svensk-norska unionen upplöst år 1905 fanns det visserligen patrioter som ropade efter krig, men Sverige var i praktiken alldeles för politiskt splittrat för att något militärt ingripande skulle bli av. Det blev inget krig för Sveriges del 1905, och inte heller 1914–1918 eller 1939–1945. De fosterländska sångerna fick allt fler tillskott av hembygdsromantik, inte minst

— 65 —

37. Jägmarschen.
Hurtigt. Jean Sibelius.

1. Vårt hugg är hårt och vårt hat är kallt, vår
hämnd är hän--gångna släktens. Ett
värjhugg är lye--kan, ett våg--spel allt och
se--gern är mor--gon--vak--tens. Var
re--do, när ro--pet kring bygderna går, vårt
krigs-rop avskal--der-na si--ät. Att

Skyddskårens, sångbok — 5.

— 66 —

fyl--kas och stri-da, tills se--gern är vår och
Fin--land stort och be--fri--at, att
fyl--kas och stri-da tills se--gern är vår och
Fin--land stort och be--fri--at.

2. När hoppet ur folkets bröst försvann, Vi jägare följde vår stjärna. I natt och tvivel hon helig
brann Och bjöd oss vår kungstanke värna. Vi hämnas och strida för tider som gry, Stolt provande
krigets lycka. Vi dikta en saga som djärv och ny
Skall hävdernas böcker smycka.

3. Vår fladdrande fana är hjärtblodsrod. Som
solen dess lejon glänsar. Vi höja dig Finland ur
natt och död Med trygga och vidgade gränser. När
rymderna flamma och elden slår Din bödel besegrad
till jorden, Då bräcker din dag och fri du står
På din post i den fria norden.

*Heikki Nurmio.
(övers. fr. finskan av J. Wegelius).*

"Jägmarschen", det vita Finlands signaturlåda. Sångtexten skrevs ursprungligen i ett tyskt militärläger, på finska, men översattes snabbt även till svenska. Jean Sibelius tonsatte verket. Ur Skyddskårens sångbok 1942.

i form av landskapssånger. Universitetens manskörer höll fortfarande liv i den gamla repertoaren, men folkrörelserna och skolorna (folkhögskolorna inte minst) odlade den unisona sången om vajande sädesfält och solglitter på leende sjöar.

Bland dem som sjöng fosterländska sånger på svenska i Finland var läget ett annat. Landet lydde under den ryska kejsaren, och när Ryssland trädde in i första världskriget 1914 anmälde sig flera hundra finländare till ryska krigsskolor och trupper: man ville vara med och kriga för kejsare och fosterland. Hundra år av patriotisk propaganda hade inte klingat ohörd.²⁵ När emellertid kejsaren störtats stämde inte ekvationen längre. Revolutionärerna utbasunerade en ideologi som gick på tvärs mot allt vad de fosterländska sångerna stod för. Mot fosterlandet stod internationalism, och istället för Gud och monark skulle de arbetande massorna regera. Patrioterna i Finland vände sig då istället till den tyska krigsmakten och slog med dess hjälp ner de revolutionära styrkorna i Finland.²⁶

Under andra världskriget fick de patriotiska sångerna ett nytt uppsving i Sverige, men för generationen som växte upp efter krigets slut kändes den fosterländska repertoaren över huvud taget inte tilltalande. Fortfarande under 50-talet fanns många av de patriotiska sångerna kvar i skolsångböckerna, men under 1960- och 70-talen sopades så gott som hela genren bort från skolorna och det offentliga livet. Kvar blev i princip bara "Du gamla, du fria"²⁷ och första versen av "Ur svenska hjärtans djup en gång".

En hel del av de fosterländska sångernas idégoods verkar emellertid ha överlevt. De högerextrema rörelserna (med vidhängande musik: Vit-makt-musiken var en av de viktigaste inkomstkällorna för 1990-talets främlingsfientliga rörelser²⁸) håller liv i föreställningen om att den militante mannen förtjänar rättigheter som andra inte har. Musikaliskt sett har dock den nya patriotiska musiken föga gemensamt med 1800-talets manskörer: vi har definitivt inte att göra med de bästa tenorerna inom föreningen.

Noter

- ¹ "Sångarnas offer åt fosterlandet", osignerad artikel i *Hufvudstadsbladet* 1918-05-16, s. 5.
Se även Dahlström 1988.
- ² Kriget är fortfarande omstritt i finsk historieskrivning. Se t.ex. Ylikangas 1995.
- ³ Där inget annat anges baseras artikeln på Enefalk 2008.
- ⁴ Anderson 1991:19; Hobsbawm 1994:109.
- ⁵ Ivarsdotter & Skuncke 1998:237.
- ⁶ Emsley 1988:39–40.
- ⁷ Dudink & Hagemann 2004:11; Emsley 1988:52.
- ⁸ Se t.ex. Barmeyer 2001:44f; Emsley 1988:52; Hagemann 2004; Hobsbawm 1994:119.
- ⁹ Portmann-Tinguely 1989:300, 303, 305.
- ¹⁰ Bohlin 2009:11, 13.
- ¹¹ Dudink & Hagemann 2004.
- ¹² Ang. den senare influensen, se Pfannkuch 1976:140.
- ¹³ Bohlin 1977:35–45; Jonsson 1990:54f, 59f, 61.
- ¹⁴ Dahlstedt 2001; Enefalk 2008; Jensen 1996; Lysdahl 1995; Öhrström 1989.
- ¹⁵ *Folkhymn* 1860.
- ¹⁶ Ett exempel kan hämtas ur en sångsamling från 1849: "Barbaren må ej kryssa Kring gamla Manhems fria strand, Och aldrig i vårt fosterland Skall han få våra tärnor kyssa!" *Visbok* 1849:152ff.
- ¹⁷ Strandberg 1877:39.
- ¹⁸ Strandberg 1877:38.
- ¹⁹ *Bibliothek för kvartett-sångare* 1867, sång nr. 131.
- ²⁰ *400 sånger* 1886, sång nr. 111.
- ²¹ Sjöberg 1828:54. Se även *Svenska Sångstycken* 1828:30ff. Ordet "nyet" betyder ungefär "nymånen".
- ²² Jonsson 2009:41.
- ²³ En av de flitigaste aktörerna på området var Alice Tegnér; se Enefalk 2013.
- ²⁴ Sundevall 2012:94–99.
- ²⁵ Klinge 1996:487.
- ²⁶ Se Ylikangas 1995.
- ²⁷ Ramsten & Danielson 2013.
- ²⁸ Löw 2000:70.

Referenser

400 sånger, världsliga och andliga, för folkhögskolor, folkskolor, seminarier, elementarläroverk, sång- och föredrags-förening 1886. Sala: Cecilia & Teodor Holmberg.

- Anderson, Benedict 1991 [1983]. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- Barmeyer, Heide 2001. "German National Thinking and the Building of a Modern National State in Germany in the 19th Century". I: Gudmundur Hálfðanarson & Ann Katherine Isaacs (red.), *Nations and Nationalities in Historical Perspective*. Pisa: Università di Pisa.
- Bibliothek för qvartett-sångare. Samling af 200 sånger för Fyra Mansröster af de flesta Svenska och Norska samt de bästa Utländska tonsättare 1867*. Stockholm: Lundquist.
- Bohlin, Folke 1977. "Från Haeffner till Alfvén". I: Anna (Ivarsdotter) Johnson (red.), *Akademiska kapellet i Uppsala under 350 år. En översikt – från "chorus musicus" till symfonisk samverkan*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Bohlin, Folke 2009. "Samloms bröder! Den svenska körrörelsens uppkomst". I: Carlhåkan Larsén (red.), *Sångare! En bok om svensk manskörssång och Svenska Sångarförbundet*. Stockholm: Sveriges körförbund och Gehrmans Musikförlag.
- Dahlstedt, Barbro Kvist 2001. *Suomis sång. Kollektiva identiteter i den finska studentsången 1819–1917*. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet.
- Dahlström, Fabian 1988. *Akademiska sångföreningen 1838–1988. 150-årsjubileumsskrift med historik av Fabian Dahlström*. Helsingfors: Akademiska sångföreningen.
- Dudink, Stefan & Hagemann, Karen 2004. "Masculinity in Politics and War in the Age of Democratic Revolutions 1750–1850". I: Stefan Dudink, Karen Hagemann & John Tosh (red.), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*. Manchester: Manchester University Press.
- Emsley, Clive 1988. "Nationalist Rhetoric and Sentiment in France". I: Otto Dann & John Dinwiddy (red.), *Nationalism in the Age of the French Revolution*. London: Hambledon.
- Enefalk, Hanna 2008. *En patriotisk drömvärld. Musik, nationalism och genus under det långa 1800-talet*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis. Diss.
- Enefalk, Hanna 2013. "Alice Tegnér och den fosterländska saken". I: *Personhistorisk tidskrift* 109:1. Stockholm: Personhistoriska samfundet.
- Folkhymn 1860* 1860. Text av Carl Anton Wetterbergh ("Onkel Adam"). Stockholm: Statens musikbibliotek.

- Hagemann, Karen 2004. "German Heroes. The Cult of the Death For the Fatherland in Nineteenth-Century Germany." I: Stefan Dudink, Karen Hagemann & John Tosh (red.), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*. Manchester: Manchester University Press.
- Hobsbawm, Eric 1994 [1990]. *Nationer och nationalism*. Stockholm: Ordfront.
- Hufvudstadsbladet* 1918-05-16. Helsingfors.
- Ivarsdotter, Anna & Skuncke, Marie-Christine 1998. *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikdramatik*. Stockholm: Atlantis.
- Jensen, Anne Ørbæk 1996, Hellige Flamme. *Studentersang i Danmark i 1800-tallet*. Köpenhamn: Engstrøm & Sødring.
- Jonsson, Leif 1990. *Ljusets riddarvakt. 1800-talets studentsång utövad som offentlig samhällskonst*. Uppsala: Uppsala universitet.
- Jonsson, Leif 2009. "Stå stark, du ljusets riddarvakt! Folkets enande röst – manskörens roll på 1800-talet". I: Carlhåkan Larsén (red.), *Sångare! En bok om svensk manskörssång och Svenska Sångarförbundet*. Stockholm: Sveriges körförbund och Gehrmans Musikförlag.
- Klinge, Matti 1996. *Finlands historia*. 3. Red. Märtha Norrback. Esbo: Schildt.
- Lefve sången! Nyaste sång- och visbok utgifven af Lorentz Lundgren 1912*. Stockholm: Beijers bokförlagsaktiebolag.
- Lysdahl, Anne Jorunn Kydland 1995. *Sangen har lysning. Studentersang i Norge på 1800-tallet*. Oslo: Solum.
- Löw, Helène 2000. "De svenska nationalsocialisternas musik". I: Henrik Karlsson (red.), *Anpassning, motstånd, naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*. Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien.
- Pfannkuch, Wilhelm 1976. "Christoph Willibald Gluck". I: *Sohlmans musiklexikon*. 3. Andra reviderade upplagan. Stockholm: Sohlmans förlag AB.
- Portmann-Tinguely, Albert 1989. *Romantik und Krieg. Eine Untersuchung zum Bild des Krieges bei deutschen Romantikern und "Freiheitssängern"*: Adam Müller, Joseph Görres, Friedrich Schlegel, Achim von Arnim, Max von Schenkendorf und Theodor Körner. Freiburg: Universitätsverlag Freiburg.
- Ramsten, Märta & Danielson, Eva 2013: *Du gamla, du friska. Från folkvisa till nationalsång*. Stockholm: Atlantis.
- Sjöberg, Emil 1828. *Samlade dikter af Vitalis*. Stockholm: Johan Hörberg.
- Skyddskårsfolkets sångbok* 1942. Helsingfors: Centralstyrelsen för Föreningen Lotta Svärd.
- Strandberg, Carl Vilhelm August 1877. *Samlade vitterhetsarbeten. Första delen*. Stockholm: C.E. Fritzes Bokhandel.

- Studentsången. Vald samling affyrstämliga körer och quartetter för mansröster utgifven af Ivar Hedenblad* 1883. Stockholm: Abr. Hirsch.
- Sundevall, Fia 2012. "En man, en röst, ett gevär. Kommentar till texter om mäns rösträtt och värnplikt". I: *Könspolitiska nyckeltexter I*, Klara Arnberg, Fia Sundevall & David Tjeder (red.). Malmö: Makadam förlag.
- Svenska Sångstycken. Nyare och Äldre* 1828. Stockholm: Kongl. Ordens-boktryckeriet.
- Sånger för folkskolan utgivna på föranstaltande av Stockholms folkskoledirektion* 1929. Stockholm: Skriv- och Ritboks-Aktiebolagets Förlag.
- Visbok. Sånger i gladt lag. En vald samling muntra sånger, af våra gladaste författare* 1849. Stockholm: Lundberg & C:o.
- Ylikangas, Heikki 1995. *Vägen till Tammerfors. Striden mellan röda och vita i finska inbördeskriget 1918*. Stockholm: Atlantis.
- Öhrström, Eva 1989. *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet.

Den blindas sång

Om visor i marginalen av marginalen

Karin Strand

En riddares son red i rosendelund
För att lyssna till foglarnas sång
Då såg han en flicka som der satt och sjöng
Och han hörde en harpa som klang.

Så inleds "Den blinda sångerskan", en visa som publicerades första gången i skillingtryck 1903,¹ och sedan har tryckts i flera olika visböcker under 1900-talet. Visan berättar hur riddarsonen blir förälskad i den sjungande flicka han träffar i lunden, även sedan hon berättat att hon är en stackars fattig som får "vandra omkring med min harpa i hand/Goda människor lindra min nöd". När han ber henne plocka en ros på marken för att i dess färg kunna avläsa hennes känslor tar hon upp en röd och inte som förväntat en vit blomma. Riddarsonen blir överväldigad men flickan avslöjar då gråtande att hon är blind: "Jag kan icke skilja på natt eller dag/Jag ser icke solen i skyn." Den unge mannen låter sig inte avskräckas utan friar på stående fot:

Är du blind eller lam skall du ock bli min brud,
Jag är rik, jag har gods, jag har guld.
Du är skön, jag dig smyckar i gyllene skrud,
Får jag blifwa din make så huld.

Flickan ber till Gud om att få synen igen och blir omedelbart bönhörd, varefter paret beger sig hem för att förbereda bröllopet.

Litterära motiv – sociala subjekt

I "Den blinda sångerskan" är den sinnesberövade flickan ett motiv som används för så att säga allmänsentimentala syften. Blindheten antas, vid sidan om skillnaderna i börd, utgöra ett tragiskt hinder för de ungas förening, men

flickans skönhet och mannens starka känslor förmår överskrida dessa världsliga motsättningar. Transcendensen sker när riddarsonen deklarerar att han vill ha flickan trots hennes handikapp. Härigenom tycks blindheten förlora sitt grepp om henne, eller annorlunda uttryckt: genom kärleken får hon klarsyn, gestaltat genom att Gud hörksammar hennes bön. Sensmoralen är avgjort romantisk, en variation på temat kärlek som övervinner allt. Denna moral förutsätter ett hinder som kan demonstrera dess giltighet, och i detta fall får flickans blindhet alltså tjäna som älskarens prov.

Blindhet är ett frekvent och emblematiskt motiv såväl i världslitteraturen som i populärfiktionen, från antiken till dags dato.² Förutom att beteckna bristande eller alltför senkommen insikt i tragedin – som när Oidipus sticker ut sina ögon sedan de bedragit honom – och visionär, alternativ klarsyn hos siare och barder kan i synnerhet den blinda kvinnan som vek stereotyp fylla en viktig funktion i den känslosamma populärkulturen.³

Som litterära motiv används blinda för att gestalta särskilda konflikter eller för att skapa känslomässiga effekter. När det gäller verklighetens blinda, synskadade som sociala subjekt, är det däremot ont om skildringar – i synnerhet ur deras eget perspektiv. Bland de få källor som finns utmärker sig en grupp visor och verser som med en svepande beteckning kan kallas blindvisor: tiggaverser författade av eller attribuerade till blinda personer. Dessa texter gavs ut i enkla småtryck och såldes för den blindas försörjning av personen själv eller via ombud på gator, torg och marknadsplatser. Visorna är i regel skrivna i jagform och berättar om det egna olycksödet i valda tablåer.

Blindvisor är ett fenomen och en genre som i dubbel bemärkelse har befunnit sig i skuggan.⁴ Förutom att huvudpersonerna själva dväls i samhällets utkanter är det en folklig bruksdikt som fram till helt nyligen inte har intresserat visforskningen i nämnvärd utsträckning.⁵ Detta trots att visorna utgör en tradition med en snart sagt lika lång historia som skillingtrycksmediet överlag, och som dessutom fortlever ända in på 1960-talet. En bidragande faktor till det svala intresset från folkmusikforskningen torde vara att visorna inte, med få undantag, har levt i tradition utanför trycken.⁶ Blind- och invalidvisor förekommer sällan i handskrivna visböcker, och lika sällan i (den dokumenterade) muntliga traditionen. Som publik köpte man trycken av medlidande och tog del av personens livsberättelse, men lärde sig sällan själv att sjunga visorna.

Denna amatördikt har undergått förändringar i form och innehåll, från 1700-talets andligt färgade klagovisor i skillingtryck till den mer personligt uttryckta, konkret materiella nöden som beskrivs i tiggaverserna från 1800-talets

mitt. Mot 1800-talets slut sker en ökning av dessa tryck, vilket kan sättas i samband med en lagändring: avskaffandet av den så kallade tiggarslagan år 1846.⁷ Sedan tiggeri kriminaliserats, åtminstone officiellt, kunde de enkla alstren – där man bokstavligen talat säljer sin historia – fungera som ett lagligt och mindre förnedrande sätt att vädja om ekonomiskt bistånd. Ur den så kallade blindsakens perspektiv betraktades dock detta som dolt tiggeri.⁸ Av bevarade tryck att döma får blindvisorna sin verkliga kulmen under 1920- och 30-talet tillsammans med andra tiggarslagor till förmån för arbetslösa, hemlösa och invalider. Betraktade som socialhistoriska dokument finns bland dessa sentida tiggarslagor ett rikt källmaterial med vittnesmål från moderniseringsens undersida.⁹

Blindvisan är en genre som nästan undantagslöst har ägnats manliga levnadsöden. Av de hundratal tryck som finns bevarade i Kungl. Biblioteket och Svenskt visarkiv är endast en försvinnande del författade av, attribuerade eller sålda till förmån för kvinnor.¹⁰ Endast nio kvinnonamn förekommer i anslutning till de närmare 450 visor som hittills särregistrerats i Svenskt visarkivs deldatabas över blindvisor.¹¹ Som en jämförelse uppgår namngivna manspersoner till ungefär 130, och härutöver kommer ett stort antal anonyma, initialförsedda eller allmänt hållna visor där sångtitlarnas genusformer eller upplysningar om personens yrkestillhörighet indikerar att det är fråga om män ("den blinde", "spelemannen" o.s.v.).

Av dessa registrerade visor är det äldsta trycket med upphovskvinna en andligt färgad klagovisa från 1788, och det yngsta en tiggarslag från 1932. Visorna, kvinnorna och deras sammanhang förtjänar en ingående studie, vartill föreliggande artikel är en första sondering. Jag vill i det följande diskutera möjliga skäl till kvinnornas underrepresentation i genren och ge några exempel på visor och tryck från olika historiska tidpunkter där perspektivet utgår från ett kvinnligt subjekt.

Utsatthetens genus

Synskador är funktionsnedsättningar som långt fram i modern tid har varit kopplade till de lägre klasserna och deras barn.¹² Viktiga faktorer är de mindre bemedlades sämre möjlighet till läkarvård, och bristande kunskap om egenvård vid olika åkommor. Talande nog skrevs det in redan i stadgarna för den år 1885 bildade *Föreningen för Blindas väl* att man skulle bedriva folkupplysning om skötsel av blinda barn och sprida "kunskap om de sjukdomar, som oftast medföra

blindhet”.¹³ Som framgår av vistryckens utsagor kunde blindhet drabba som självständig (ögon)sjukdom eller som sviter av andra, illa skötta, sjukdomar, inte sällan i späd ålder. Detta kunde drabba såväl kvinnor som män i lika stor grad.

Den vanligaste orsaken till blindhet i vuxen ålder var dock olyckor i samband med fysiskt utsatta arbeten såsom sprängning och stenhuggning vilka har varit manliga värv. De dramatiska omständigheterna kring sådana tillbud framgår i många visor skrivna av eller attribuerade manliga arbetare, i synnerhet från sekelskiftet 1900, och blev närmast konstituerande för genren i sin sentida form.¹⁴ Det kan uttryckas som i Karl Joelssons ”Invalidens klagan”, en visa som berättar om olyckan som inträffade i samband med sprängning av en järnvägstunnel i Amerika:

10. Ja när som skottet smällde jag högt uppkastad blev
Båd’ eld och stenar yrde och mig de sönderslet
Jag ej vill klandra ödet, min lott jag bär som man,
Fast synen mest försvunnit, jag icke mer har hand.¹⁵

Blindhet var i praktiken alltså kopplat till både klass och genus. Att blindvisor är en nästan uteslutande manlig uttrycksform tycks förutom de faktiska arbetsförhållandena även ha sociala skäl. En anledning till frånvaron av kvinnor i denna diktning och försäljning är den dubbla sociala utsatthet som funktionshinderade kvinnor behäftades med, i synnerhet de kvinnor som levde under fattiga förhållanden utan ordentliga hem.¹⁶

En av de skillnader mellan könen som återkommande lyftes fram i blindinspektörernas rapporter 1903–1923 var graden av rörlighet utanför den privata sfären.¹⁷ Inspektörerna reste på uppdrag av direktionen på Tomtebodas blindinstitut runt i landet för att besöka blinda, och hade i praktiken dubbla roller som både kontrollanter och stödjande välgörare.¹⁸ I deras reseberättelser, vilka diskuteras ingående i Claes G. Olssons (2010) handikapphistoriska studie, formuleras i klartext den filantropiska rörelsens syn på lämpliga respektive olämpliga verksamheter för och beteenden hos synskadade.

I jämförelse med kvinnorna kunde männen, som en inspektör skriver i en rapport 1904, ”röra sig mera fritt och ogeneradt och därigenom lättare försälja sina arbeten”.¹⁹ Denna positiva uppfattning om mobilitet och handel gällde dock endast hederliga hantverk. Gatumusicerande, bettleri och allmänt lösdriveri motarbetades däremot aktivt eftersom det ansågs vara förnedrande för hela blindsaken och riskerade att äventyra filantropins rykte.²⁰ Även i blindinstitutens

undervisning sökte man avvärja gatumusicerandets lockelser och i stället bilda eleverna i anständig musik. I en artikel om blindundervisning i *Nordisk familjebok* 1905 formuleras det sålunda:

Musiken har stor betydelse för blinda som bildningsmedel och äfven för deras själförsörjning, hvarför den vid alla institut förekommer som undervisningsämne. [...] Fiolen och flöjten locka emellertid ofta till gatumusikantens demoraliserande lif, och därför är undervisningen på dessa instrument i modernare institut afskaffad. Som orgelnister och pianostämmare finna många blinda god utkomst.²¹

I verkligheten kunde dock visförsäljning och musicerande inbringa långt bättre inkomster än hantverksyrkena.²²

Det sociala tabut mot lösdriveri var än starkare för kvinnor än för män eftersom de ansågs vara mer utsatta för faror och hot än männen. Den stränga moraliserande blicken riktades i hög grad mot kvinnornas sexualitet vilken antogs vara svårare att kontrollera utanför hemmets domäner.²³ De kvinnor som trotsade konventionerna om lösdriveri skapade särskild oro. Olsson anför som exempel ur inspektörernas rapporter en kvinna vid namn Sofia (född 1869) som trots goda förutsättningar ändå hemföll till musikaliskt vagabonderi och potentiellt omoraliskt leverne. Hon hade fått en bra utbildning i de traditionella blindyrkena vilka hon också arbetade med en tid. Men så kom en annan flicka till henne ”som drog henne, från det ordnade arbetet ut, att ströfva omkring på marknader för att spela och sjunga. Detta lätta amoraliska lif föres fortfarande, och vid mitt besök var hon ej hemma”, rapporterar inspektören med viss indignation.²⁴

Vi ska nu möta några av verklighetens blinda sångerskor som de kommer till uttryck i texter som de själva har, eller sägs ha, författat. Det är nämligen långt ifrån alltid huvudpersonen själv som i direkt mening har diktat visorna. De få fallstudier som hittills har gjorts av de praktiska bestyren kring tillkomsten av blindvisor indikerar att man ofta lät en poetiskt begåvad kamrat utforma texten utifrån sin livsberättelse.²⁵ Även i fall när den drabbade själv är författare måste man räkna med andra personers inblandning och möjliga påverkan ifråga om nedteckning och grafisk representation. Skriftbruk är ju något som långt fram i modern tid har förutsatt syn.

Själva tiggarpositionen i visorna föreskriver också ett i grunden homogeniserat genrejag, trots att det är fråga om berättelser om individuella livsöden, ofta med namngivna huvudpersoner som subjekt. Stilen är mer tids- och kulturbunden

än personligt särpräglad, och verserna förlitar sig på ett formelförråd som i variationer löper genom hela genrens historia. Det är alltså inte fråga om individuellt uttryck i modern mening. Däremot, och detta är det väsentliga, är denna amatördikt bärare av den ickeprivilegierades, den behövandes perspektiv. Som nämnts ovan har denna utsatta position endast i undantagsfall formulerats av kvinnliga subjekt.

”Min dygdespegel skåda”: Margareta Ericsdotter

Det tidigaste trycket av kvinnohand i KB:s skillingtryckssamling signum H (Visor om blinda) är ett alster utgivet 1788 i Gävle med titeln *Trenne aldeles nya och andeliga visor*.²⁶ Tryckets visor och dess företal sägs samtliga vara ”componerade eller dictade af blinda pigan Margareta Ericsdotter uti Hedesunda socken i Gestrikeland”. Sist på framsidan står ett nota bene: ”denna piga är född blind, och har äfwen en syster som är blind född.”

Som framsidan deklarerar är visorna religiöst präglade, och melodihänvisningarna refererar samtliga till psalmer i 1697 års koralbok.²⁷ Innehållsligt är visorna lika delar klagovisor och lovsånger, en egenartad form som är typisk för blindvisor och andra tiggerverser från denna tid.

Företalet upptar en sida på prosa och presenterar den första visan som en ”ny och eftertänkelig lofsång för hwar och en Gudfrugtig”, med hänvisningar till flera bibeltexter. Genom denna inramning och genom sin placering i trycket förlänas denna första sång särskild tyngd. I dess 14 strofer möter vi ett lyriskt jag som inledningsvis upptas av viljan att göra bättring, och ber om nåd och kraft att stå emot världens falskhet.

Texten öppnar med en bild som med tiden kommer att bli en konvention i traditionen av blindvisor, nämligen att den blinda/e ska vara som en spegel för omgivningen. Den syndfulla men botfärdiga tar här till orda, som ett levande exempel på Guds nåd.²⁸

1. Jag börjar nu i werlden här, min dygdespegel skåda,
fast jag uti min ungdomstid försakat Herrans nåde
jag nu alt här till denna dag har brutit mot Din bud och Lag,
men Gud förlåt mig synden.

Spegelmetaforen framställer den blinda som en påminnelse om Guds makt att pröva sina barn. I denna bild ligger också ett moraliskt imperativ till de friska att dela med sig till de olyckliga – i morgon kan det vara den seende som är blind, vilket framförs i tionde strofen:

10. Et som ännu tillbaka står, min vän jag wil dig råda,
låt Gud få med ditt hjerta rå, när du en usel skådar,
då bör du alltid tänka så, en sådan börda kan mig nå,
det har jag wäl förtjenat.

Tilltalet i visan är ömsom (retoriskt) riktat till Jesus ("O Jesu gif mig nåd..."), ömsom direkt till en tänkt läsare eller lyssnare vilken manas till andlig och moralisk reflektion. Först i sjunde strofen antyds ett mer socialt, personlig jag:

7. Fast menniskor de tycker så, min tid skal långsam blifwa,
min Gud han talar til mig då, du skal här roligt bida,
det kors jag dig här lägger på det hjälper jag dig wäl utstå,
om du ståndagtig blifwer.

Det kors som omnämns här får sin förklaring i nästa strof, i indirekt beskrivning: "Lekamligt ljus har jag ej fådt..." Visserligen anslogs redan på tryckets framsida premisserna för visorna; att det är en blind kvinna som författat dem varför läsaren redan torde vara införstådd med detta förhållande. I senare perioders blindvisor är dock själva lytet något som inte bara poängteras genomgående utan också tematiseras. I denna andliga visa framställs ögonens mörker som något som närmast skärper trons klarhet:

8. Lekamligt ljus har jag ej fådt, det kan mig intet skada
för andans frugt som kan förmå alt ondt ifrån mig jaga,
ty Jesus är mitt rätta ljus, Han gifwer trona godt beslut,
när jag det rätt besinnar.

Bildspråket där (fysisk) blindhet ställs mot (andlig) klarsyn och ljus mot mörker är framträdande i blindvisorna långt fram i modern tid. Det är en uppsättning troper som på en gång refererar till faktiska tillstånd och religiösa/poetiska innebörder; en dubbelexponering av den materiella och den metafysiska världen. Detta bildspråk har av allt att döma sina rötter i dessa andliga texter. I de senare profana

tiggarverserna har dessa liknelser mer allmänna och existentiella syftningar, som att beskriva en olycklig barndom i termer av att man "aldrig en ljusglimt förnam", eller lovorda godhjärtade närstående som sägs "sprida ljus i min värld".

Visan slutar med en bön om att Gud ska väcka våra själar så att vi en dag kan stå inför Jesus öppna famn. Det är först i denna sista strof som det egna författandet antyds: "Jag beder i *min* sista Wers...". Detta diktjag är visserligen en särskild namngiven person – pigan Margareta Ericsson – men i denna klagovisa tar hon snarare ordet som kulturell stereotyp: det prövade kristna vittnet. Texten innehåller inga direkta upplysningar om denna kvinnas vardag eller livslopp. Den andliga klagovisans textvärld tycks utesluta vardagslivets, kroppens "låga" och konkret självbiografiska berättelser, vilket gör att den framstår som en stram och begränsande form. Samtidigt är det en genre att uttrycka sig i skydd av – dikta i Guds namn, tala genom att titta.

"Flickans egen wisa"? Maria C.W. Ekström

Från denna andliga 1700-talsvisa rör vi oss fram till 1839 och ett kombinationstryck tryckt i Stockholm som befattar sig desto mer med det kroppsliga. Trycket som är betitlat *En märkwärdig beskrifning eller samtal emellan twenne fruntimmer om den fattiga Fader och Moderlösa Flickan Maria Charlotta Willhellmina Ekström* skildrar det fantastiska tillfrisknandet hos en flicka som hela sitt liv varit svårt sjuk i obestämbara sjukdomar.²⁹ Efter prosaberättelsen som inleder trycket följer "Flickans egen wisa" som återger samma förlopp men i versifierad form i första person, alltså utifrån hennes förmenta perspektiv.

Prosaberättelsen som sträcker sig över fem och en halv sida är utformad som en dialog mellan styvmodern och gudmodern till den sjukliga flickan. I texten beskrivs hennes underliga och hittills obotliga tillstånd där bland annat uppsvällt huvud och kropp, värk, bensår, förruttnade öron, och "skroffler" hör till sjukdomsbilden. Blindhet omnämns som ett av de mera övergående symptomen, men det tycks inte främst vara flickans synskada som sällar denna visa till blindvisorna i KB:s skillingtryckssamling. I stället verkar det vara hjälparen, den godhjärtade "qvartermästaren L. Segerman" som åsyftas: en läkekunnig men oskolad man som helar fattiga sjuka med sina kurer där utbildade läkare gått bet. Eftersom Segerman "ej genomgått läkare examen och är fattig ock blind" har dock kungliga överståthållarämbetet för polisärenden förbjudit honom att hjälpa "af sjukdom lidande likar", och detta trots att han inte skadat någon och inte tar

något betalt. Han utsätter alltså sig själv för stora risker när han hjälper fattiga medmänniskor. I kvinnornas dialog framförs synpunkten att

[d]enna goda gerning förtjenar hwars och ens uppmärksamhet och en belöning som wi barnets fattige fosterföräldrar, ej kunna gifwa denne wälgörande man, whilken hon [flickan] med flere fattige, näst Gud har att tacka för en återwunnen hälsa och från sjukdom befriade lemmar.³⁰

Berättelsen avslutas med ett intygande om att den "är med sanningen och rätta förhållandet enligt", med datering ("juli 1839") och kvinnornas namn under. Därpå följer "Flickans egen wisa" där historien i versifierad form berättas ur flickans perspektiv – om den sjukliga modern som dog när den likaledes sjukliga flickan endast var ett och ett halvt år, om den fattige fadern som dog i kolera och gjorde styvmodern till änka. Att hon själv till slut blev botad tackar hon Gud för, och "den Gud sände", herr Segerman:

16. Han kan wäl mer än skrifwit står
Fast han är blind ty wärre,
Ty han af honom bistånd får,
Som är alla Herrars Herre.

Även efter visan finns ett intyg, där det lyriska jaget erbjuder läsaren att kontrollera sanningshalten i påståendet:

Skulle någon twifla på sanfärdigheten af hwad anfördt är, så kan han blifwa öfwertygad derom
af mig som är att träffa alla dagar uti huset n:o 51 wid St. Paulsgatan en trappa
upp inpå gården.

//Maria C.W. Ekström

Visan utger sig alltså för att vara berättad av Maria Ekström, men huruvida det verkligen är hennes egna ord är mindre säkert. Flickans perspektiv tjänar i detta sammanhang snarast till att stärka framställningens trovärdighet, hon används som vittne. Mycket talar för att det är Lars Segerman själv som är upphovsman till detta tryck som på en gång marknadsför och rättfärdigar hans gärning och indirekt vädjar om ekonomisk ersättning. Segerman visar sig nämligen vara en flitig utgivare av skillingtryck i eget namn: bland signum H återfinns 15 av hans

tryck, utgivna mellan 1814 och 1826: religiösa utläggningar, sorgeskväden, nyårstal och betraktelser av olika slag.³¹

Trots att tryckets baksida anger att det såldes "till flickans förmon för 4 skilling banco" framstår dess egentliga ärende vara att inbringa pengar för att kunna avlöna herr Segerman. Vem som tagit initiativet till kombinationstrycket får vara osagt. I denna inventering av förmodade kvinnliga röster i tiggaverser är alstret ett intressant exempel på hur berättande i första person kan användas för andras syften.

"Jag mig en wisa gör": Carin Stålgren

Vid 1800-talets mitt avskaffades som nämndes ovan den så kallade tiggardaggen, vilket gjorde att bettleri blev förbjudet överallt i landet. I takt med att blindskolor och blindinstitut nu börjar växa fram och filantropiska rörelser för de blindas väl formeras tar en diskurs av omsorg och disciplinering form, grundad i borgerliga värderingar om skötsamhet och respektabilitet. Vid samma tid börjar blindvisornas karaktär förändras, med mer uttryckligt personligt innehåll. Det ska dröja ända in på 1900-talet innan denna sorts självbiografi blir renodlad, men tendenserna finns redan i 1800-talets visor.

Som inslag i ett blandat tryck från 1848 finns "Blinda Carin Stålgrens wisa".³² Sedd i förhållande till Margareta Ericsdotters visa i exemplet ovan är även denna andligt färgad, men med mer uttryckliga självbiografiska referenser. Visan har tolv strofer och öppnar, som många andra visor i samtida skillingtryck, med att presentera själva sången eller sångakten och premisserna för själva visan: "Uti min sorg och ängslan jag mig en wisa gör/Till att fördrifwa tiden och sorgen som jag bär".

Redan i andra strofen berättas om det egna handikappet som drabbade henne som nyfödd. Dock nämns ingen orsak:

2. När jag til werlden föddes, mina ögon klara war;
Den glädjen war ej långsam det war blott 8 dar:
Jag aldrig sen i werlden det klara ljuset såg,
Jag har i mörkret wandrat i 5 och 30 år.

Förutsatt att texten skrevs samma år som trycket gavs ut var Carin Stålgren 35 år 1848, och skulle i så fall vara född 1813. Givet detta blev hon frälst som

fjortonåring, vilket enligt visan skedde år 1827: "[D]å hörde jag en röst/Att Frälsaren för mig lidit och med sitt blod förlöst". Närmare bestämt sägs det vara "Den 24 juni, som war Midsommardag" som döpelseförbundet förnyades.

Gud åkallas i visan med bön om styrka och tålmod "då jag i mörkret går". Korset som metafor förekommer även i denna text och betecknar, som i Ericsdotters visa ovan, givetvis handikappet: en Guds prövning:

9. Ty denna werld ej roar mig, uti min ungdomsdomstid,
Må korset icke hindra mig att följa dygdens stig;
Kom, säg min wän om du har hört hwem korset har förfört,
Ack! nej mit hjerta redan sport, mig korset redan lyckligt gjordt.

Mot visans slut sänder hon tacksamma tankar till lek- och ungdomskamrater som "ledsagat mig med sina trogna händer uppå min vandringsstig". I allra sista strofen deklareraras dock att det numera inte finns någon som kan hjälpa henne, förutom (tron på) Gud:

12. Allt uppå denna wida jord jag ingen huldan har,
Som mig kan trösta med ett ord, Jag har hwarken mor eller far,
Som detta i mitt smärta och i min stora sorg,
Men Herren Gud mig hjälper som är min fasta borg.

Huvudpersonen är alltså andligen räddad men jordiskt i behov av hjälp. Som retorisk akt i förhållande till sin publik är tiggarsversens dubbla projekt att intyga skötsamhet, förtröstan och viss förnöjsamhet och samtidigt vittna om den konkreta nöd som publiken kan underlätta genom att köpa berättelsen om densamma.

"Jag har henne sjelfwer dikterat": Catharina Lovisa Ericson

Ett drygt decennium framåt i tiden finner vi alstret *Fyra Wisor; hwaraf de twenne första äro författade af Blinda Sångerskan*, tryckt i Stockholm 1860.³³ Blinda sångerskan är en pseudonym som av allt att döma förekommer endast i detta tryck, och det verkliga namnet röjs i hennes båda sånger som Catharina Lovisa Ericson. Utöver de självbiografiskt präglade egenkomponerade texterna finns en

visa som har använts i andra tryck med blinda avsändare: "Nu står jag här ensam på stranden". Denna kan alltså betraktas som en generell blindvisa, användbar för olika subjekt.³⁴ Sist i trycket återfinns Tegnér's "Stjernasången", en romantisk dikt om musikens makt som publicerades i flertalet vis- och sångsamlingar under 1800-talet, ofta till musik av C.E Sjögren. Trots att denna alltså inte är direkt förbunden med tematiken i de övriga sångerna ansluter den på ett mer allmänt plan det sentimentala stämningsläget. Sammantaget bildar trycket därmed en enhet, som uppenbarligen såldes till förmån för just denna kvinna.

Liksom Carin Stålgrens visa är Blinda sångerskans visor andligt färgade med självbiografiska referenser. Hennes texter är likartade sinsemellan: båda är ett slags klagovisor men med konkreta detaljer ur det egna livet. Redan i den inledande visans första strof berättar hon om sitt lyte och dess uppkomst:

1. Jag hoppas på Gud! fast i mörkret jag går,
Min motgång i lifwet är denna:
Jag egde min syn blott halftannat år
Förr'n jag lärde werlden att känna.

Hon säger sig "wandra mot grafwen rätt nöjder ändå" eftersom det är Gud som pålagt henne denna prövning, som ett slags gåva för en utvald kristen. I tryckets andra sång beskriver Blinda sångerskan sitt olycksöde än mer detaljerat:

3. Jag war blott på mitt andra år
När jag den lotten fick,
Då sjuknade jag i koppor swår;
Och blind ur waggan gick. –
Och sedan jag framläpat mig;
Och tiggartafwen har följit mig
Hur långt jag än har till min graf,
Tänk efter en och hwar?

Catharina Lovisa Ericson blev alltså blind i späda ålder när hon insjuknade i [smitt] koppor, en sjukdom som länge var den vanligaste orsaken till blindhet.³⁵

I första visans tredje strof anför att de seende bör betrakta henne som en spegel, i vilken de rätt kan uppskatta sina egna intakta sinnen. Spegelmetaforen återkommer i andra visans femte strof då Blinda sångerskan i första person pluralis gör sig till tolk för alla blinda:

5. Ja! liksom speglar få wi gå,
Wi som i mörkret går,
Ja! här ibland båd' stora och små
Ett under wara få.
Fast det är mörkt uppå vår jord,
Så har wi ljus i Herrans ord
Som lyser själen till den fröjd
Som oss bereds i himlens höjd. –

Även här ställs alltså ögonens mörker mot själens ljus. Uttrycket att gå i mörker kan i sammanhanget uppfattas både som att vara fysiskt synskadad och att befinna sig på samhällets skuggsida.

”Min enkla självbiografi på vers jag här vill skriva”: Blinda Ester

Ju längre fram i tiden vi kommer desto mer tonar den kristna förstälseramen av blindhet som en Guds prövning bort ur blindvisorna. Det tidiga 1900-talets tiggарverser är avgjort profana och konkret självbiografiska, med skildringar från rallarliv, arbetsemigration och gryende arbetarrörelse. I den direkta eller indirekta bönen om ekonomiskt bistånd vädjar författarna nu till filantropiska, humanitära värderingar snarare än till religiösa föreställningar om Guds belöning till de hjälpande. Det blir nu också vanligare med separatträck av enstaka visor.

Den självbiografiska karaktären börjar vid denna tid också deklarerar på själva trycken med titlar som ”Min biografi”, ”Självbiografi”, ”Min egen levnadsbeskrivning”, ”Från vaggan till graven” och ”Den blindes livsskildring”. Det är visserligen fråga om levnadsteckningar i mycket komprimerad form, med utsnitt ur det egna levnadsloppet som syftar till att väcka medkänsla. Likväl gör denna visornas struktur tillsammans med upphovspersonernas uppenbara genremedvetenhet att man kan betrakta dessa tiggарverser som ett slags folkliga självbiografier.³⁶

Övervägande delen av dessa moderna tiggарverser är utgivna av män, men det finns några texter med kvinnliga upphovspersoner. En sådan är ”Blinda Esters dikt” utgiven i Stockholm 1929 i ett separatträck.³⁷ Priset var upp till kunden att bestämma, anvisningen på tryckets omslag lyder: ”Var vänlig köp denna dikt. Pris efter behag.” Texten har femton strofer och börjar sålunda:

1. Min enkla självbiografi
på vers jag här vill skriva
i vädjan till er sympati
om ni mig hjälp kan giva.
2. Ty blindhet är det kors jag bär
igenom hela livet
så därför vänner står jag här
och säljer det jag skrivet.
3. Jag endast några dagar var
då synen helt jag miste
Det kändes hårt för mor och far
själv då jag intet visste.
4. Nu känner jag dock bördan svår,
men likväl ej jag klagar
fast jag i mörker vandra får
i alla mina dagar.

Utan den andligt färgade språkdräkt vi såg i tidigare blindvisor delar denna sentida tiggars vers den underliggande moralen om tålmodighet som genomsyrar klagovisorna. Även det att likna blindheten vid ett kors kan sägas vara en reminiscens av föregångarna, en bild vars religiösa referens bleknat med tiden och som alltmer stelnat till en schablon i formelförrådet för denna bruksvers.

Texten presenteras som en dikt, men tematiskt upptar Esters och hennes "cicerons" musicerande på gårdarna en stor del av texten. Musiken de spelar benämns som "gårdsmusik" och sättningen är gitarr respektive fiol. Sången står Ester för:

8. När det är vackra varma dar
Från gård till gård jag linkar
Och sjunger med den röst jag har
Samt på gitarren klinkar.

Gårdsmusikanternas ambition är att spela behagligt – "fastän i harmonien det understundom kan bli fel". Ester anger också förhoppningen med detta alster:

12. Så önskar jag min dikt
förståelse må vinna
För mig är det av största vikt
att genklang den må finna.

Förståelse, sympati och tröst är begrepp som återkommer i dikten – ett alster som har tagit oss fram till mellankrigstidens Sverige.

Röster ur mörkret

I genomgången av den tunna linjen av blinda kvinnors visor har vi kunnat konstatera att dessa, sånär som på Segermans text, ansluter sig till den allmänna tendensen inom genren. Från 1700-talets andligt färgade klagovisor sker en successiv förskjutning till mer konkreta och personligt hållna skildringar av den egna belägenheten som utsatt och behövande. De få visor vi kan koppla till kvinnliga synskadade skiljer sig med andra ord inte nämnvärt från männens sånger i sitt allmänna uttryck. Det anslående med kvinnornas visor är just att de är så sällsynta vilket innebär att traditionen som helhet domineras av manliga erfarenhetssfärer. Dessa blir särskilt uttryckligt beskrivna i 1900-talets visor som i hög grad tar form som versifierade självbiografier med uppsåt att väcka medkänsla.

I den summariska diskussionen ovan har några exempel utelämnats. Närmare bestämt har vi inte berört ytterligheterna ifråga om upphovsmannaskap. Dels är det fråga om vistryck som sålts enbart *till förmån* för blinda kvinnor, vars texter alltså inte författats av och inte heller har någon tematisk koppling till den olyckliga.³⁸ Denna "enbart säljande" repertoar vore i sig intressant att studera som en aspekt av populära visors bruk och resonans.

Dels finns det inom den andliga visan fenomen som Blinda Bengta, alias Bengta Lindh (1845–1920) född i Glimåkra socken, som med tiden blev en lokalt ansedd psalmdiktarska med sina improviserade dikter.³⁹ Uppvuxen under usla förhållanden – bland annat tillbringade hon sin barndom bland gamla på fattighuset – behövde hon inte tigga eller sälja vistryck utan kunde dra sig fram som bland annat bälgramperska. Genom andras försorg tecknades många av hennes alster ner och har getts ut i urval i två olika samlingar.⁴⁰ Själv tyckte inte Bengta att skaldandet var någon konst, att "sätta ihop" var hennes begrepp för det. Blinda Bengta hör visserligen inte till den genre vi här har diskuterat, men

är ett intressant exempel på den sinnesberövade, fattiga kvinnans expressiva sammanhang.

Dessa och alla de hittills ofunna kvinnorna i tiggарversernas värld återstår att lyssna till; blinda sångerskor långt från rosenlundarna i den sagolika visvärld där ett välmående och friskt liv bara är en ädel riddare bort.

Noter

- ¹ A 327:1, OD 8:41 (båda Malmö, 1903). "Författad och till trycket befordrad af Kristina Bergström".
- ² Jfr t.ex. Edward Larrissys (2007) studie av blinda och blindhet som framträdande motiv i romantikens litteratur.
- ³ Se t. ex. den blinda modern i schlagern "Violer till mor" (Roland – Hermani) med vilken Bertil Boo slog igenom 1946. För diskussion om sentimentalitet och genus med bäring på populärmusik, se Strand 2003:47–60.
- ⁴ Detta gäller även tiggарverser och visor av andra sinnesberövade, invalider, arbetslösa och hemlösa. För diskussion om genre- och materialavgränsning ifråga om blindvisor, se Strand 2013/14 (u.u.).
- ⁵ Blindvisor studeras i skrivande stund av förf. som en del av forskningsprojektet *Utanförskapets röster*, finansierat av Kulturrådet, som startade hösten 2013. En förstudie av materialet har möjliggjorts genom medel från Dagmar och Sven Saléns stiftelse.
- ⁶ Ett anslående undantag är "Blinde Lindrots klagan (sång/visa)", en visa från 1901 om rallaren Viktor Lindrot. Om dennes och visans öde, se Kjellgren 1985; Strand 2012; och Strand 2014 (u.u.).
- ⁷ Tiggарstadgan som inrättades 1698 förbjöd tiggeri utanför den egna hemsöcken men medgav det på hemorten (*Nordisk familjebok* 1892, uppslagsord "Tiggeri"). Att Kungliga bibliotekets (KB) samling av tiggарverser, där de flesta av landets bevarade blindvisor förvaras, tar sin början år 1850 talar för en reell ökning eller åtminstone ett diskursivt formerande av detta slags tryck vid denna tid, vilket kan ha ett samband med lagändringen.
- ⁸ Olsson 2010: 234.
- ⁹ Arbetslöshet som tema dominerar stort i tiggарverserna från och med 1922. Dessa tryck studeras av Stefan Bohman i projektet *Utanförskapets röster* (jfr not 5).
- ¹⁰ Det exakta antalet tryck och visor är svårt att uppskatta eftersom blindvisor återfinns både i separattryck och som inslag i blandade tryck i olika samlingar, och dessutom ofta i flera olika upplagor. Gränserna är ofta flytande mellan blindvisor och andra medellösa tryck, och KB:s samling av tiggарverser är dessutom okatalogiserad. Tryck i denna samling refereras till som "TV" med år. En fingervisning är dock antalet sårregistrerade visor i Svenskt visarkivs deldatabas över blindvisor, vilken i skrivande stund innehåller 447 visor. Basen förtecknar de tryck som finns i arkivet i original, kopia eller avskrift och kompletteras löpande. Dubbletter förekommer. Här ingår även kopior av KB:s skillingtryck (främst signum H, visor om blinda) och de

tryck i samlingen av tiggaverser som inventerats och transkriberats för Synskadades museums räkning och välvilligt donerats till arkivet av Sten Gustavsson och Lars Erik Ledung.

- ¹¹ Dessa kvinnor är: Margareta Ericsdotter (H14 Gävle, 1788; A89 Gävle, 1789), Maria Charlotta Wilhelmina Ekström (H2 Stockholm, 1839), Carin Stålgren (GS1005:3, OD 37:93:3 Linköping, 1848), Blinda sångerskan [Catharina Lovisa Ericson] (A 585:1 Stockholm, 1860), Christina Maria Ekbohm (H47 Sundsvall, 1879), Emma Sjöholm (TV Norrköping, 1923), Frida Karlsson (TV Malmö, 1923; TV Stockholm, 1928), Blinda Ester (TV Stockholm, 1929; TV Boden, 1932), Blinda Nora (TV Örebro, 1931).
- ¹² Detta bekräftas till exempel i *Nordisk familjebok* 1905:695f där det i artikeln om blindundervisning framhålls att de "ojämförligt fleste" blinda kommer från fattiga förhållanden. Man hänvisar till en beräkning gjord i Tyskland där 97 % av de blinda levde i armod. Situationen var likartad i Sverige.
- ¹³ Cit. i Förhammar 1995:172.
- ¹⁴ Exempel på några rallaröden diskuteras i Strand 2014 u.u.
- ¹⁵ Första trycket utg. i Nybro ca 1911 (KDBS 72), äv. 1923 och 1928 (TV).
- ¹⁶ Blindinspektören Westbom föreslår till exempel i en rapport från 1904 att speciella hem inrättas för blinda flickor. Olsson, s. 211.
- ¹⁷ Olsson 2010:213.
- ¹⁸ Ibid: 203ff.
- ¹⁹ Cit. i Olsson 2010:213.
- ²⁰ Ibid:232.
- ²¹ *Nordisk familjebok* 1905, uppslagsord "Blindundervisning".
- ²² Exempelvis kunde blinde f.d. rallaren Viktor Lindrot i 1900-talets tidiga år tjäna närmare 600 kronor på ett par veckors kringresande visförsäljning. (Lennart Kjellgrens samling, SVA acc h1483:16 (Korrespondens mellan Kjellgren och Lindrots fosterson Fredrik Lindqvist) vilket motsvarade ett helt års livränta.
- ²³ Olsson 2010:235.
- ²⁴ Cit. i Olsson 2010:235.
- ²⁵ Så var fallet med både Viktor Lindrots och Karl Joelssons självbiografiskt formulerade visor. Se vidare Strand (2014 u.u).
- ²⁶ 1788, Gävle (H14). Äv. Gävle, 1789 (A 89).
- ²⁷ Den första sången hänvisar till "Säll är den man som icke går" (nr. 52 i 1697 års Koralbok, se Jersild s. 419), den andra som är skriven "Öfwer konungen och riket" hänvisar till "Jag är en främling bland alla" (nr. 312 ibid, senare mer känd som "Till Österland vill jag fara"), och den tredje är en julvisa som ska sjungas till tonerna av "Af himmels-högd jag kommen är" (nr. 132 ibid, se Jersild s. 247).
- ²⁸ Denna text, liksom andra citerade texter i artikeln, är avskriven ordagrant från trycket. Strofernas numrering och radbrytning kan i förekommande fall dock vara mina tillägg/ingrepp.
- ²⁹ H2 1839, Stockholm (KB).
- ³⁰ Ibid, s. 8.
- ³¹ Se H 31-H 44 I KB:s skillingtryckssamling.
- ³² GS 1005:3, *Tre alldeles nya visor* (Linköping, 1848).

³³ A 585. Stockholm, 1860.

³⁴ Tidigaste tryckår 1847. Ibland har visan titeln "Den blindes sång", se t. ex. E 1847tt; d3.

³⁵ Av dem som överlevde sjukdomen (mellan 75 och 90 % av dem som insjuknat) fick omkring 10 % bestående men. De flesta fick kopparr i ansiktet, men många blev helt vanställda. Ungefär fem procent miste synen och ett stort antal blev döva. Ganrot 2005.

³⁶ För ingående diskussion om folkliga levnadsteckningar se Liljewall 2001.

³⁷ TV Stockholm, 1929.

³⁸ Se t. ex. H 47 (Sundsvall, 1879) innehållande "Ny järnvägsvisa" samt "Sjömanssång". På framsidan anges att det är "tryckt på blinda Christina Maria Ekbooms förlag och säljes till hennes fördel".

³⁹ Om Blinda Bengtas liv, se Slotterbäck 1989 [1985] och *De blindas Tidskrift* 1936:10.

⁴⁰ 23 av dikterna samlades och renskrevs av kyrkoherde P.H. Paulsson redan 1865.

Dessa lät han trycka upp på ett tryckeri i Kristianstad i 2000 exemplar, vilka såldes med "största lätthet" (N.N. 1936:51), inte minst eftersom landstinget subskriberat på ett stort antal. Inkomsten av detta blev tillräckligt stor för att låta Bengta gå i blindskolan Manilla i Stockholm. År 1912 samlade, renskrev och utgav kyrkoherde Lundberg ett andra häfte av Bengtas dikter vars kontanta behållning om 500 kronor gick oavkortat till henne.

Referenser

Källor

Skillingtryck och tiggarsverser

Svenskt visarkivs skillingtryckssamling:

Tryck i serierna A (skillingtryck i original), KDBS (tiggarsverser i original), OD (Oloph Odenius gåva = skillingtryck i original inbundna i volymer).

Svenskt visarkivs kopiesamling:

GS (George Stephens samling = mikrofilmade skillingtryck av original i Växjö bibliotek).

Kop D H (KB:s skillingtryck, signum H i digitala kopior).

Kop/Mf (KB:s skillingtryck, signum E på mikrofilm).

Kop. Sv Allm. V (KB:s Okat. Sv Tiggarsverser 1850–1961 i avskrift).

Otryckt material

Svenskt visarkivs handskriftsamling: SVA 1483:16 (Lennart Kjellgrens samling).
Korrespondens med Viktor Lindrots fosterson Fredrik Lindqvist, vistrycket i avskrift.

Litteratur

- Förhammar, Staffan 1995. "Organiserad filantropi i Sverige under 1800-talets senare del. Exemplet hjälp till handikappade". *Scandia. Tidskrift för historisk forskning*. 61:2.
- Kjellgren, Lennart 1985. "Mig lyster (ej) att sjunga..." *Kvällsstunden* 850208.
- Larrissy, Edward 2007. *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Liljewall, Britt 2001. *Självskrivna liv. Studier i äldre folkliga levnadsminnen*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Lind, Bengta Olaidotter 1865–1912. *Den blinda Bengtas sånger. Upptecknade och till hennes förmån utg. af hennes vänner*; [1: med förord, undert.: Onkel Adam (= C.A. Wetterbergh) och lefnadsteckning af Paul Henr. Paulsson]. Samlingsutgåva av två volymer. Kristianstad.
- N.N. 1936. "En blind skaldinna – undangömd i en smålandssocken visserligen, men varmt avhållen och hyllad av alla i hembygden". I: *De blindas tidskrift. Utgiven till förmån för de blinda* 1936:10. S. 49–52. Örebro läns blindförbund.
- Nordisk familjebok 1892, uppslagsord "Tiggeri" på <http://runeberg.org/nfap/0165.html>
- Nordisk familjebok 1905, uppslagsord "Blindundervisning" på <http://runeberg.org/nfbc/0382.html>
- Olsson, Claes G 2010. *Omsorg och kontroll. En handikapphistorisk studie 1750–1930*. Umeå universitet: Umeå. Diss.
- Slotterbäck, Jean 1989 [1985]. "Blinda Bengta". I: *Glimåkra hembygdsförenings årsbok*. Glimåkra: Glimåkra Hembygdsförening.
- Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Skellefteå: Ord och visor förlag. Diss.
- Strand, Karin 2012. "Blinde Lindrots sång/klagan". Artikel i Litet vis- och låtlexikon, *Noterat 20* (Stockholm: Svenskt visarkiv).
- Strand, Karin 2013/14 u.u. "'Köp den blindes sång' Om självbiografi och bettleri i tiggavverser av blinda. I: *Vardagligt skriftbruk och identitet*. (Red. Ann-Catrine Edlund & Susanne Haugen).

Strand, Karin 2014 u.u. "Mitt liv ska jag förtälja för eder uti sång.' Om förhållandet mellan liv och text i tiggarrisor." I: *Vernacular Literacies – Past, present, future*. (Red. Ann-Catrine Edlund & Susanne Haugen).

Mord och hor i medeltidsballaderna

– en fråga om könsmakt och familjevåld

Ingrid Åkesson

Stolts Inga och liten Kerstin bränns båda på bål. Har de begått något brott? Det vet vi inte – för att straffas med bålet räcker blotta anklagelsen för utomäktenskapliga sexuella förbindelser. Samma sak drabbar lady Maisry på andra sidan Nordsjön. Konung Valdemars syster tvingas dansa sig till döds i ett försök att dölja sin graviditet. Fröken Adelin serveras hertig Fröjdenborgs hjärta tillagat som en ”kostelig rätt” eftersom fadern vill gifta bort henne med en annan man.¹ Dessa skräckinjagande berättelser utspelas i några av de visor vi brukar kalla medeltida ballader. Trots den benämningen tillhör balladerna emellertid inte det fjärran förflutna. Tvärtom har många ballader sjungits långt in på 1900-talet och varit mycket omtyckta, och sedan 1960-talet har de fått uppleva nya popularitetsvågor. Det våld som skildras i just de här balladerna tillhör inte heller enbart det förflutna.

Sånger och visor som har sjungits i generation efter generation är, bland mycket annat, bärare av beteendekodex och etiska normer. De kan vara aktuella i sångarnas samtid eller spegla en tidigare period som inte helt har släppt sitt grepp. Normerna kan röra synsätt på förhållandet mellan olika klasser eller stånd, det kan röra respekt för överheten eller drift med densamma, både kyrklig och världslig. De kan handla om synsätt på familj, släkt och egendom, eller relationer mellan kvinnligt och manligt och mellan kön och makt. Etiska normer kan också gälla förhållningssätt till brottslighet och våld i olika former. Tydligast framträder kanske dessa mönster i de långa medeltidsballadernas narrativ och i andra berättande visor. Långt ifrån alla ballader skapades så tidigt som under medeltiden, men förutom själva balladformen har samhällsbild och etos rötter som åtminstone delvis går ner i för- och tidigmoderna samhällsstrukturer. Inte minst innehåller balladerna skärvor av genusmönster och genuskoreografier, av relationer mellan kön, makt, kärlek och sexualitet. Skärvorna kommer både från ett tidigmodernt samhälle och från de senare perioder då visorna har sjungits och varit en del av många människors mentala bagage.

Balladernas berättelser kännetecknas ofta av våldsamma skeenden. Det gäller långt ifrån enbart kämpavisorna, där en strid i princip utgör huvudmotivet. Mord,

dråp, misshandel och våldtäkter är vanliga motiv i de så kallade riddarvisorna och andra ballader där berättelsen kretsar kring kvinnligt och manligt, individ och familj, makt och vanmakt. År 2001 hade dåvarande Musikmuseet (i samarbete med Svenskt visarkiv) en välbesökt utställning om de medeltida balladernas värld, kallad "Mord och hor". Det är en lakonisk titel som pekar på två mycket vanliga motiv i dessa visor. Emellertid har jag länge funderat över den komplicerade bakgrunden och över de underliggande mönstren av makt, sexualitet och våld som komplicerar såväl "mord" som "hor".

I den här texten undersöker jag några ballader där handlingen kretsar kring våld som utövas inom familjen, främst mot kvinnor, och betraktar dem ur en synvinkel som skiljer sig från tidigare balladforskning. Våldsutövandet är nära kopplat till uppfattningar om och kontroll av kvinnors sexualitet och potentiella fruktsamhet. Det kan också sägas vara kopplat till begreppet "heder" – eller "ära", som det brukar heta i balladtexterna – och därmed också till en skamkultur. Inte endast kvinnor "förlorar sin ära" vid en föräktenskaplig sexuell kontakt (vare sig denna är frivillig eller utgörs av ett övergrepp) – de män som antas ha till uppgift att kontrollera hennes jungfrudom förlorar också ära eller heder när de misslyckas med detta. Skeendet i dessa ballader utspelas i de övre samhällsskikten, och utgången är i många fall, men inte alltid, tragisk. Huvudkonflikten kan innebära en kollision mellan å ena sidan ett erotiskt eller känslomässigt motiv och å den andra sidan reglerna inom familjen och inom ett för- eller tidigmodernt samhälle i allmänhet. De som drabbas av våldet är i de flesta fallen kvinnor, men våldet kan också slå mot män som inte följer reglerna. Genom att närläsa ett urval ballader mot en bakgrund av nutida historisk och genusinriktad forskning försöker jag få syn på vad för slags könsmaktsordning som får genomslag i bland andra Ingas, Kerstins, Adelins och Fröjdenborgs öden. I dagens svenska mediebild associeras hedersproblematik främst med kulturer vid Medelhavet och utanför Europa. Men hur kommer det sig att köns- och så kallat hedersrelaterat våld spelar en så pass framträdande roll i nordeuropeiska visor? Vad är det för slags våld som skildras, vilka utövar det och på vilka grunder? I vilket slags samhälle äger det rum?

Vifinner detta slags ballader såväl i de skandinaviska som de engelska och skotska balladtraditionerna.² Flera motiv går att finna på båda sidorna av Nordsjön, och i vissa fall finns samma balladnarrativ, samma story, i de olika språkområdena. Här nedan kommer jag att diskutera några ballader ur den skandinaviska traditionen som finns upptecknade både i *Sveriges Medeltida Ballader (SMB)*, 1983–2001 och i den danska utgåvan *Danmarks gamle Folkeviser (DgF)*, utgivna av Svend

Grundtvig m.fl. 1853–1965. Från det engelskspråkiga området har jag valt ett par besläktade ballader ur *The English and Scottish Popular Ballads* samlade och utgivna av Francis James Child 1882–1898. Innehållet i dessa balladsamlingar tillhör den stora kategori av europeiska berättande visor med omkväde, där motiv har hämtats från flera skikt av myter, föreställningar och historier från antiken och framåt.

Ballader om hedersmord?

Jag börjar med att presentera tre balladnarrativ där huvudpersonen bränns på bål som straff för påstådda eller verkliga sexuella handlingar. Först några strofer ur "Eldprovet" (SMB 52), upptecknad efter Ingierd Gunnarsdotter i Västergötland på 1670-talet.

Det var herren Peder, han kommer från tinget hem
Stoltsen Inga hans dotter går honom själv igen.
– Det har ingen vållat utan hennes ovän.

Det är tidast från tinget hem, och det är mest i ord
att liten Inga min dotter har gjort både hor och mord.
– Det har ingen vållat utan hennes ovän.

Hören I käre fader, I skulle aldrig sådant tro,
Det har min ovän ljugit på mig, som vill min fästeman få.
– Det har ingen vållat utan hennes ovän.

Det var herren Peder, han talar till svenner två:
I skolen eder i skogen gå och hugga mig där ett bål.
– Det har ingen vållat utan hennes ovän.

De toge liten Inga och kasta på brinnande bål
Både rök och lågor slår liten Inga ifrån.
– Det har ingen vållat utan hennes ovän.

Stolts Inga kastas alltså på bålet av sin far på blotta anklagelsen för att ha haft en föräktenskaplig sexuell relation, blivit gravid samt tagit livet av barnet – det är dessa tillvitelser som rymts i det lakoniska "hor och mord". I de danska varianterna ("Ildproven", DgF 108) är det dessutom den före detta fästmannen som sprider ryktet om Inga då han vill gifta sig med en annan kvinna. Balladen har inslag av mirakel; lågorna viker undan – "både rök lågor slog liten Inga ifrån" – och vägrar bränna Inga eftersom hon inte har begått någon av dessa handlingar. I stället är hon utsatt för förtal, just som det upprepade omkvädet inpräntar: "det har ingen vållat utan hennes ovän". Stolts Inga går i kloster i stället – medeltidsdiktningens vanliga lösning för kvinnor som har svikits av sin familj eller på annat sätt hamnat utanför familjestrukturen. I den historiska verkligheten, liksom i diktningen, stod den möjligheten dock främst öppen för kvinnor ur de högre samhällsskikten som var läs- och skrivkunniga och dessutom hade egendom att tillföra klostret.

Den svenska versionen av "Eldprovet" finns bara dokumenterad i Ingierd Gunnarsdotters variant, så just denna berättelse tycks inte ha fortsatt att sjungas i muntlig tradition, eller tryckts i skillingtryck.³ Däremot finns flera varianter av den på både danska och norska, och utformningen av motivet "hor och mord" återkommer i flera andra ballader. En i Sverige mera spridd liknande legendvisa, dessutom med inslag av incestmotiv, är "Herr Peder och hans syster" (SMB 46), jämförbar med den danska varianten "Møen på bålet" (DgF 109). SMB förtecknar sammanlagt 28 varianter av denna ballad från ca år 1600 fram till 1930-talet, vilket betyder att den har varit livskraftig och väl spridd. När herr Peder inte lyckas förföra sin egen syster anklagar han henne inför fadern för – förstås – "hor och mord". Först hotar han: "Och får jag intet min vilja med dig, så skall jag dikta en lögn på dig", som orden faller i variant SMB 46 D. Herr Peders ord väger tyngre än systemens nekande, och liten Kerstin (som den kvinnliga huvudpersonen heter i många varianter) blir liksom Inga bränd på bål av sin familj. Även i denna ballad segrar dock den oskyldigt dömda kvinnan. Brita Cajsa Carlsdotter från Östra Stenby socken i Östergötland uttrycker sig så här i variant M: "När elden var brunnen och brunnen i glöd, liten Kerstin hon satt der lika vacker och röd." Och nu blir det hon som dömer brodern: "Och väl kan jag tillgifva min fader och min mor, men aldrig herr Peder, min yngsta bror". Och strax därpå sker nästa under: "Der kommo två dufvor av himmelen ned, när de flögo upp så voro de tre." Kerstin hämtas till himmelriket medan hennes bror förs till helvetet av två svarta korpar – samma motiv som i den kanske mest kända legendvisan av alla, den om liten Karin (SMB 42).

handgripligen lyfter henne in i det brinnande bålet samt slår ut det vatten någon annan räcker henne (med associationer till Kristi korsfästelse). Susie Cleland/Maisry straffas för sitt trots, inte heller hon i första hand som individ utan som regelbryterska. Våldet i dessa ballader är inte utslag enbart av en enskild kolerisk faders ilska; brodern med de falska anklagelserna är inte unik utan förekommer överallt i balladerna. Detta slags våld verkar vara inbyggt i den bakomliggande samhällsstrukturen. Det är svårt att inte associera till begreppet "hedersmord" och verkliga händelser i både det förflutna och nutiden.

Nutida tvärvetenskaplig forskning kring våld i både historia och samtid har riktat fokus på just de kulturella och strukturella betydelseerna av våldshandlingar mot individer samt bland annat på hur våld kan vara en faktor i konstruktion av manlighet.⁵ Historiskt inriktade forskare som väljer våld som tema rör sig ofta inom vad som ibland har kallats "den etiska vändningen". Det kan bland annat innebära att man lägger etiska såväl som existentiella aspekter även på händelser i det förflutna, något som den förment värderingsfria vetenskapssynen länge har bedömt som tveksamt.⁶ Genusinriktad forskning, liksom forskning med t.ex. postkoloniala utgångspunkter, måste emellertid bedrivas med stor medvetenhet om sådant som länge har varit osynliggjort.

Samhällsskick och tankemönster – lager på lager av föreställningar om kön och makt

Balladernas idéinnehåll och narrativ utgör ett spektrum av synvinklar. Dels speglas, som jag har påpekat ovan, äldre föreställningsvärldar och hierarkier till exempel i narrativens antika, bibliska eller medeltida motiv, motiv som är gemensamma med många myter och folksagor. Dels har varje sångare genom århundraden av trädning och variation haft möjlighet att med små ändringar, tillägg, uteslutningar och förskjutningar i berättelsen lägga tyngdpunkten på olika aspekter av en historia. Bakom varje dokumenterad balladvariant kan det dölja sig olika skikt av föreställningsvärldar och förhållningssätt. I det här avsnittet skissar jag en idéhistorisk tillbakablick som är avsedd att peka på några möjliga beståndsdelar i dessa skikt.

Vilken specifik tidsera balladernas familjevåld utspelar sig i är osäkert, som alltid är fallet med vistexter. Många balladnarrativ utspelas inom ramen för en könsmaktsstruktur som kan representera ett samhälle med allmänna medeltida eller tidigmoderna kännetecken. Både förkristna, katolska och protestantiska

samhällen i Europa har i olika utformning karakteriserats av åtskillnad mellan könen och kvinnors underordning samt haft mannen som norm.⁷ Somliga föreställningar går mycket långt tillbaka i tiden och har fortlevt ända från de folkgrupper – med en patriarkal himmelsgud som enda gudom – i tvåflodslandet och omgivande områden, vilkas historia skymtar i Gamla Testamentets böcker. Redan i GT anses en kvinna själv bära skulden för en våldtäkt om hon inte har varit i en position att kunna ropa på hjälp tillräckligt högt, dvs. om hon har rört sig ute på egen hand utan följeslagare. I det antika Grekland föds gudinnan Atena ur Zeus huvud utan hjälp av någon modersfigur, och filosofer som Aristoteles hävdade att kvinnan inte hade någon del i barnalstringen utan endast fungerade som behållare. De flesta kyrkofäderna, liksom medeltidsteologen Thomas ab Aquino, anslöt sig till den antika synen på kvinnan som en biologiskt och mentalt ofullständig man och förstärkte därmed tankemönstret mannen-som-norm för århundraden framåt i de kristna områdena. Dessutom behöll kyrkans (manliga) tänkare de tämligen motsägelsefulla föreställningarna om kvinnan som starkare förbunden med naturen och sexualiteten än mannen, vilket naturligtvis förstärktes av Första Moseboks påstående att kvinnan var den huvudsakligen skyldiga till syndafallet och för all evighet skulle straffas med att föda sina barn i smärta.

På det sociala planet medförde detta att kvinnor, liksom barn och tjänstefolk, skulle kontrolleras av mannen/husfadern, som antogs ha större andlig auktoritet, förutom den sociala. Det är rimligt att tänka sig att trådar ur alla dessa tanke-traditioner och några till har vävts samman i det för- och tidigmoderna Europa och i olika former och utsträckning levtt kvar fram till vår tid. Historikern Eva Österberg kommenterar hur medeltidsforskare ibland kan ”ge nya insikter om det moderna, icke genom att använda då:et som en enkel motpol till det moderna utan genom att visa hur det moderna är en komplicerad blandning av nytt och gammalt”.⁸

De uppfattningar om genus och samhälle som uttrycks i medeltida och efterföljande diktning kan knappast kopplas direkt till det samhälle eller den tidsperiod då romanser, dikter och epos antas ha skapats. I både muntlig och skriftlig kultur får vi föreställa oss att det har funnits en överlagring av tankegods från antika myter, romersk rätt, germansk rätt, kristendom, sagostoff osv.⁹ I norra Europa bör den germanska rättsuppfattningen ha satt spår i kulturen; kanske även den romerska rätten. De germanska lagarna innebar generellt att arv huvudsakligen gick på faderslinjen och att kvinnor måste ha en förmyndare (far, make, bror). Germansk lagstiftning gav emellertid änkor en relativt stor

rörelsefrihet i förhållande till såväl ogifta som gifta kvinnor.¹⁰ I skandinavisk arvslagstiftning räknades släktskap på både moders- och faderslinjen, och både döttrar och söner ärvde; sönerna fick dock större del av arvet.¹¹ Historikern Birgit Sawyer påpekar att vikingatidens runinskrifter (där stenarna inte sällan restes av kvinnliga släktingar till den avlidne) tyder på att liknande arvsförhållanden existerade före landskapslagarna.¹²

Kön och makt i nordisk historia

Det har ibland hävdats att den nordiska kulturen gav större självständighet åt kvinnor än vad den kontinentala gjorde. Olika tankeskolor intar något olika synvinklar.¹³ I de isländska sagorna (vilkas värde som historiska källor i och för sig har debatterats hett) agerar åtskilliga kraftfulla kvinnogestalter utifrån sin position i en rik och inflytelserik släkt. Viljestarka kvinnor, främst ur högre samhällsskikt, som har förstått att utnyttja existerande – begränsade – möjligheter till maktutövande, har funnits i olika områden. Dock kvarstår faktum att kvinnor som inte var änkor ur legalt perspektiv ägdes av sina makar eller andra förmyndare. Detta finns bland annat stadgat i den skandinaviske kung Kristofers lag 1442.¹⁴

Äktenskapet byggdes på ett ekonomiskt avtal mellan mannens och kvinnans släkter, där den blivande maken eller hans sändebud förhandlade med kvinnans giftoman – ett mönster som har levt kvar länge, i synnerhet bland jordägande familjer. Birgit Sawyer skildrar hur de blivande makarnas samtycke, och i synnerhet kvinnans, bleven tvistefråga när världslig rätt som utgick från egendomsfördelning kom i konflikt med kyrkans betonande av båda parternas frivilliga samtycke. Brudens samtycke fanns inskrivet endast i somliga landskapslagar; familjens ägor vägde tyngre än kyrkans ord i de flesta fall.¹⁵ Hon påpekar också att fästegåvan har tolkats som betalning för övergången av förmyndarskap över kvinnan från förmyndaren till den blivande maken.¹⁶ Trots att kvinnor kunde ha egendom med sig in i äktenskapet och behålla delar av den som enskild egendom ägde de alltså ingen myndighet förrän möjligen som änkor. En omyndig kvinna måste lyda sin förmyndare, och som Jonas Liliequist¹⁷ framhåller hade maken juridisk rätt att "näpsa" sin hustru (även med fysiskt våld) från landskapslagarnas era till långt in i modern tid. Lagen har inte i större utsträckning lagt sig i våld inom familjen då det har utövats i privat miljö.

Strukturellt våld kopplat till familjemönster, äktenskap och kvinnors sexualitet är ett vanligt förekommande tema i ballader inom t.ex. de spanska och portu-

gisiska språkområdena (se Mariscal Hay 2004 och Nogueira 2004). Motivet finns i många berättelser från länderna runt Medelhavet. Exempelen ovan visar dock att vad vi skulle kunna kalla en heders- eller skamkultur tydligt speglas också i nordliga områden som de engelskspråkiga och de skandinaviska. Helga Kress påpekar i sin text i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*¹⁸ att de isländska sagorna representerar en skriftlig och manligt dominerad – samt ofta misogyn – kultur som hade tagit över efter en muntlig berättar- och diktartadition som till stor del burits av kvinnor. Eva Österberg karakteriserar i en uppsats om etik och våldsmönster i de isländska sagorna, nedtecknade under nordisk medeltid, dessas sociala bakgrund på följande sätt: "Nordiska eller germanska kulturer från vikingatiden och medeltiden har i själva verket kunnat fungera närmast som en arketyper för sådana samhällen, där våld mellan individer och släkter utgjort en legitim metod att lösa konflikter. Mansdominerade samhällen som var starkt präglade av en heders- äre- och skamkultur. Genom att lyhört tolka de isländska texterna kan vi (...) i bästa fall vinna nya insikter om den typen av kulturer över huvud taget – och om våld och våldets representationer som generella fenomen."¹⁹ Flera av de nämnda svenska författarna framhåller också den danske historikern Saxos kvinnofientliga inställning, vilket är väsentligt eftersom hans *Gesta Danorum* från tiden kring sekelskiftet 1200 har spelat stor roll i senare seklers bild av nordisk medeltid.

Samhälle, föreställningsvärldar och visor

Vare sig de isländska sagorna speglar en specifik historisk period eller inte pekar de i alla fall på företeelser och förhållanden som har funnits i människors medvetande då sagorna har skapats och berättats. Det faktum att fäder och bröder bestämde över döttrars respektive systrars giftermål samt kunde ta till drastiska handlingar om kvinnan i fråga ville följa sina egna önsknningar har funnits i berättares, nedtecknares och lyssnares föreställningsvärldar. Det samma gäller balladerna. Vi kan inte söka direkta kopplingar mellan balladtexter å ena sidan och medeltida rättssystem och samhällsstruktur å den andra – balladernas universum eller kronotoper är inte ekvivalenta med något historiskt verkligt samhälle. Dessutom har berättelsernas detaljer och slut i många fall utformats av individuella sångare under betydligt senare tid; därmed har sångaren kunna välja vilken moral som lyfts fram och var de outtalade sympatierna ligger. Eftersom

källmaterialet säger lite eller ingenting om sångarnas egna tankar kring visorna är vi här dock hänvisade till tentativa eller möjliga tolkningar.

Emellertid visar balladnarrativen på samhällsstrukturer och förståelse- och föreställningsvärldar som bör ha varit bekanta för dem som har sjungit eller lyssnat till visorna.²⁰ Och auktoritära mönster av kön och makt, liknande dem som framträder i de isländska sagorna, präglar också många uttryck för de nordeuropeiska balladernas värld. Mycket har skrivits om den bakomliggande samhälleliga ramen och maktstrukturen som styr balladernas handling, där familje- och släktband dominerar över individernas vilja och känslor, ja även över individernas liv. Fäder, makar och bröder har i princip beslutsrätt över sina döttrar, hustrur och systrar. Flickor och kvinnor gifts ständigt bort och byts som ägodelar mellan familjer – samt straffas när de inte lyder. Dock är det också många män som råkar illa ut när de bryter mot regler och patriarkala ordningar.²¹ (För en belysande och samtidigt lättillgänglig genomgång av balladernas motivvärldar, bland annat med avseende på kön, se Jansson 1999.)

Åtskilligt av forskningen kring kön och våld i historia och nutid fokuserar på misshandel inom äktenskap och parförhållanden. Våld mot döttrar är i allmänhet mindre omskrivet. Här får vi gå till forskningen kring så kallat hedersvåld. I Integrationsverkets utredning av våld, hot och kontroll som riktas mot unga kvinnor i Sverige skriver rapportförfattaren Paulina de los Reyes:

Kvinnomisshandel är i regel relaterad till en extrem maktutövning och behov av kontroll. Våldet kommer in i bilden när kontrollen inte kan upprätthållas med andra medel. När det gäller barnmisshandel diskuteras sällan maktaspekterna men för flickor i gränslandet mellan barndom och vuxenliv är våldsinslaget i kontrollutövandet centralt. Utifrån intervjumaterialet och annan information tycks kontrollen över kvinnors liv och sexualitet stå i centrum, oavsett om det handlar om familjer och fäder som misshandlar sina döttrar eller om kvinnor som misshandlas av sina partners.²²

Utan att på något sätt gå in i den infekterade debatten om likheter och skillnader mellan våld, hot och kontroll som drabbar kvinnor och flickor med respektive utan invandrarbakgrund kan vi konstatera att citatet ovan innehållsmässigt binder samman nutid med dåtid, verklighet med visor, öst med väst och syd med nord. Kontroll- och hedersrelaterat våld riktat mot män pga hetero- eller homosexuella relationer ingick inte i de los Reyes undersökning men har också börjat uppmärksammas. I balladexemplen i den här artikeln syns endast

heterosexualitet; samkönade förhållanden eller queera motiv skymtar förvisso i andra visor, men detta kräver en egen artikel.

Våld från flera familjemedlemmar

Med denna historiska översikt som bakgrund ska jag se närmare på några ballader till med motivet familjevåld som är relaterat till "heder". I balladen "Broder prövar syster" (SMB 86) kommer en ung man hem efter flera år på resa och möter sin syster som inte känner igen honom. Han försöker förföra henne med gåvor och vackra ord, men hon är ståndaktig, hennes fostermor har lärt henne att "duka de högas bord, men aldrig att tro hvart fagert ord". Brodern talar då om vem han är och berömmar henne – men tillfogar i textvariant D, upptecknad av A. A. Afzelius ca 1810: "Och hade du trott på mina ord, mitt svärd hade slagit dig neder till jord". Systemens "ära" eller "heder", dvs. hennes mödom, är alltså hans ansvar och det är tillåtet att pröva henne med ojusta medel. I variant I efter Helena Stenbäck f. Wettergren från Östra Husby i Östergötland, född 1780, antyds att brodern dessutom tänkt ta sitt eget liv: "Och hade du ej hullit din ära så god, så ha vi fått sitt vårt hjerteblod". Den s.k. hedern kan kräva offer av båda könen. Slutstroforna om det tilltänkta straffet är dock utelämnade i majoriteten av de tretton varianterna i SMB, och anmärkningsvärt nog finns de inte med i den tidigaste uppteckningen från ca år 1600. Övriga uppteckningar är alla gjorda under 1800-talet, och man kan gissa att några av sångarna har valt att avsluta balladen med konstaterandet att systemen har "hållit äran sin" medan andra har uppfattat broderns auktoritära hot som mera relevant. I de danska varianterna saknas hotet – de slutar med att brodern ger sig till känna och i några fall gifter bort sin syster med en riddare. Konflikten blir mindre uppenbar då hotet utelämnas, men kvar står den manlige släktingens kontroll av den kvinnliga anförvantens sexualitet.

Större dramatik på temat "hederskontroll" möter vi t.ex. i "Konung Valdemar och hans syster" (SMB 160). Den balladen har motsvarigheter i de norska, danska, färöiska och isländska repertoarerna. I katalogen *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (TSB) står den under den underavdelning som neutralt benämns "Murder". Denna ballad är ett exempel på berättelser där kvinnor tar initiativ till våld mot andra kvinnor. Här är det en styvmor alternativt svägerska som är drivande för att straffa sin styvdotter alternativt svägerska för att hon har ett utomäktenskapligt barn. Drottningen, Sofia, skvallrar för sin make kungen

att hans dotter från första äktenskapet (i danska varianter kungens syster, därav balladens titel), som i flera varianter kallas Kerstin, nyss har fött ett barn. Kungen tror henne inte men vill undersöka saken. Kerstin hämtas till hovet och uppmanas att "dansa en Möjaredans", dvs. hon ska genom att dansa alla hovmännen trötta bevisa att hon är en mö i god form och alls inte nyförlöst. Hos Greta Naterberg från Slaka låter det då så här:

Då dansade de en, så dansade de två
Den lilla gröna lind
Lilla Kerstin är lika karsker ändå
Den lilla gröna linden hon sörjer.

Så dansade de två, så dansade fem
Hon tröttnar ut alla konungens hofmän.

Så dansen di en så dansen di två,
Hon tröttade ut konungen lika så.

Emellertid blir drottningen inte tillfreds med detta prov; i två varianter tar hon själv tag i Kerstin och dansar tills denna faller död ner medan mjölken rinner ur hennes bröst. I andra varianter kräver drottningen att få byta bälte med Kerstin, och när denna lossar på sin åtsnörda klädsel rinner mjölk ur hennes bröst. Detta är ett inte ovanligt förekommande motiv, bröstmjölken som vittnar om ett barn fött i löndom förekommer i flera ballader.²³ Fortsättningsvis skiljer sig några olika typer av slut från varandra. Av de sexton någotsånär fullständiga textuppteckningarna i SMB slutar fyra med att kungen hugger sin kniv i Kerstin och dödar henne, alternativt piskar henne med stålspiska. Därpå ångrar han sig i ett par varianter och anklagar sin hustru. Har han inte dödat Kerstin så blir konsekvenserna antingen att hon ber sin far om förlåtelse och blir benådad (fyra varianter inklusive Greta Naterbergs) eller att det visar sig vara "kunga-prinsen af Engeland" som är far till barnet. "Prinsen av England" är en ofta förekommande formel för en man av hög börd, vilkens uppträdande ofta åstadkommer en peripati, en omkastning, i handlingen. Lämpligt nog kommer han just seglande så att de antingen kan resa iväg tillsammans eller också fira bröllop och barnsöl samtidigt i Kerstins hem; detta sker i fem varianter. Eftersom barnafadern visar sig vara av ädel börd blir i två varianter drottningen straffad med döden – att anklaga en oskyldig (vilket Kerstin då betraktas som, eftersom hon lyckas producera en

giftasvillig barnafader) är också ett allvarligt brott. Två varianter har ett öppet men troligen tragiskt slut i den meningen att de slutar med att fadern beordrar fram piskorna.

Samtliga svenska varianter är upptecknade under 1800-talet. De flesta upptecknarna har tyvärr inte angivit vilka som har sjungit balladen, så vi känner varken till kön eller samhällsklass. Det går emellertid att konstatera att de flesta av de upptecknade sångarna har föredragit ett "lyckligt" slut. Kanske har de uppfattat det dödliga våldet som orimligt eftersom åtminstone den legala fadersmakten under 1800-talet tog sig mindre våldsamma uttryck.

En ballad där hela familjen deltar i misshandeln är den skotska "Andrew Lammie", eller som den ofta kallas, "Mill o Tifty's Annie" (Child 233).²⁴ Annie, en rik mans dotter, förälskar sig i Andrew Lammie, som är trumpetare hos lorden av Fyvie.

Lord Fyvie had a trumpeter Whose name was Andrew Lammie
He had the art to gain the heart Of Mill O'Tifty's Annie.

Partiet är omöjligt i familjens ögon eftersom Andrew Lammie som musikanter räknas till tjänstefolket (trots att trumpetare hörde till de musiker som hade högst status), och de två träffas i smyg. När Andrew talar om att han måste resa till Edinburgh förutspår Annie att hon kommer att vara död innan han kommer tillbaka.

I now for ever bid adieu, To thee, my Andrew Lammie,
Or ye come back I will be laid In the green church-yard of Fyvie.

Detta är förstås precis vad som händer. I några varianter är hennes dödsorsak oklar, den tycks glida på ett obestämt sätt mellan kärlekssvånda och familjens misshandel. Dock är misshandeln uttalad i variant C, ur *Buchan's Gleanings*, enligt uppgift upptecknad "from the memory of a very old woman" (ovanstående strofer är också hämtade ur denna variant):

Her father struck her wondrous sore, As also did her mother;
Her sisters also did her scorn, But woe be to her brother!

Her brother struck her wondrous sore, With cruel strokes and many;
He broke her back in the hall-door, For liking Andrew Lammie.

Hela familjen är alltså inblandad i misshandeln, far, mor, systrar och bror. Våld utövas eller initieras inte bara av fäder, eller manspersoner, utan som vanligt i auktoritära samhälls- och familjemönster samverkar individer i olika positioner för att bibehålla maktstrukturerna.²⁵ Liksom i ett par av de tidigare nämnda balladerna står brodern dock här för det ultimata våldet och utdelar de dödande slagen.

Historien om Anne och Andrew ser, liksom de tidigare nämnda balladerna, på ytan ut att vara en berättelse om individuella konflikter, eller om en enskild särskilt intolerant familj, i synnerhet som lorden av Fyvie själv ber Mill O'Tifty att hålla sin hand tillbaka. Men ramen utgörs likafullt av ett samhälle där en dotter eller syster kan misshandlas till döds utan att någon straffas för det. Faderns ånger, i de fall den inträffar i de olika balladerna, skulle kunna tolkas som uttryck för en konflikt mellan hans identitet som representant för regelverk, skamkultur eller bördsstolthet, som kräver drastisk handling, och hans identitet som far och människa. Med tanke på forskningen och debatten kring de så kallade hedersmorden slås en nutida lyssnare av bröders återkommande roll i kontroll av och våld mot systrar i de tre relaterade balladerna såväl som i dagens verklighet.

Våld mot fästman

Som sagt är det dock inte alltid en kvinna som drabbas mest direkt av det våld som utövas av familjen. I en del visor riktas hot och våld i första hand mot en systers eller dotters käraste eller självvalda fästman. Ett vanligt motiv är att de unga älskande flyr och jagas av kvinnans familj, oftast med någon typ av tragisk utgång. I "Clerk Saunders" (Child 69) dödas systemens käraste av en av hennes sju bröder. Motsvarande historia men med annat slut berättas i "Ung Hillerström" (SMB 80), där systemens fästman hotas av hennes sju bröder. Han slår dock ihjäl dem alla och flyr med sin käresta som accepterar hans våldshandling – konsekvenserna av detta finns inte med i balladtexten.

Ytterligare två parallella narrativ finner vi i "Lady Diamond" (Child 269) och "Hertig Fröjdenborg och jungfru Adelin" (SMB 172, DgF 305). Här är det inte jungfrun som sätts i tornet utan hennes av föräldrarna oönskade friare. När hon ändå håller fast vid honom sker det att "de slaktade honom som bönder slakta få" och hans hjärta tillagas och serveras jungfru Adelin respektive lady Diamond. Sångerskan Stina i Stensö, upptecknad av Levin Christian Wiede på 1840-talet (variant H), formulerar handlingen så här:

De togo hertig Fröjdenborgs hjerta så färskt
och deraf så laga di en kostelig rätt.

När rätten den var lagad och allting var gjord
Då satte de rätten på Fröken Adelins bord.

Hvad är väl detta för en kostelig rätt
Jag tycker mitt hjerta det blir så förskräckt.

Och det är hertig Fröjdenborgs hjerta så färskt
Och deraf är lagad en så kostelig rätt.

Balladens hjältninna begår självmord med gift när sanningen uppdagas:

Och är det hertig Fröjdenborgs hjerta så färskt
Så skall det också blifva min sista rätt.

I gifven mig in de vinglasen två
Och der skall jag dricka hertig Fröjdenborgs skål.

I gifven mig in ett glas med mjöd
Och der skall jag dricka mig sjelvan till död.

Den första dryck hon af vinglasen drack
Hennes ögon de runno hennes hjerta det brast.

I *TSB* listas denna ballad tillsammans med två andra under rubriken "Woman dies when her lover is executed by the family" – en möjlighet eller risk som så att säga ingår i balladernas universum. Också våldet mot dotterns käraste återkommer i verklighetens och nutidens skamkulturtänkande.

Genus och makt i balladforskning – några exempel

Inom balladforskningen har många författare beskrivit och analyserat konflikten släkt eller familj kontra individ, och flera uppsatser har skrivits om den typ av genusrelaterat våld som framträder i de refererade balladerna. Emellertid finner jag relativt få exempel på genusanalys eller diskussioner som utgår från ett könsmaktsperspektiv. En författare använder till exempel utan kommentar eller

diskussion begreppet "honour" i samband med tvånget att kunna visa upp ett blodfläckt brudlakan.²⁶ En annan forskare behandlar portugisiska ballader där en förförd och gravid dotter beordras av föräldrarna att begå självmord under den neutrala artikelrubriken "love and death".²⁷ Även katalogisering, och forskares och arkivariers konstruktion av berättelse- eller balladtyper, använder sig i enlighet med äldre folkloristisk tradition av kategorier där kopplingar mellan makt, kön och våld är svåra att få syn på. I *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (1978) står underrubriker som "Conflict or fight between suitor and maiden's family" eller "Bride rescued from unwanted marriage" under den neutrala huvudrubriken "Erotic complications lead to conflict". I avdelningen "Violent or unwanted courtship" samlas en rad korta sammanfattningar av balladnarrativ, där gränsen mellan förförelse och våldtäkt är suddig såväl i balladtexter som i kommentarer.²⁸

Ett maktperspektiv finns emellertid hos Ildikó Kríza, som i uppsatsen "Sin and punishment in folk ballads" diskuterar jungfrudomens värde i samhället. Hennes perspektiv är att "synd" kan vara ett relativt begrepp, och skifta i olika samhällen, medan straffet drabbar objektivt. Hon visar också på hur det som vid första anblicken ser ut som en konflikt mellan individer egentligen handlar om olika former av socialt beteende. "In this connection it should be noted that the sin can only be regarded as sin in a certain context; seen from another angle the same deed is not a sin but part of the socially accepted consensus."²⁹

Både Michele Simonsen och Lise Præstgaard Andersen har skrivit om kön och makt i danska ballader, dock utan någon egentlig könsmaktsteori eller analys. Simonsen konstaterar t.ex. unga flickors utsatthet inom balladens universum, men kommenterar inte vad maktstrukturerna kan tänkas bygga på. Hon behandlar också bland annat maktspel mellan syskon eller mellan svärdotter och svärmor i det hon benämner "klanen"³⁰ men lägger större vikt vid psykologiska motiv för våldshandlingar än vid strukturella.³¹ Præstgaard Andersen (1978) betraktar förhållningssätt till jungfrudomens kulturella kapital i två kategorier av danska ballader: dels narrativ där kvinnor framgångsrikt försvarar sig med list eller våld samt på olika sätt får sin vilja igenom, och dels visor där kvinnor är försvarslösa offer för övergrepp. Hon hävdar att den förra gruppen är äldre, speglar vikingatida normer (t.ex. frillors relativt höga status) och står under mindre inflytande av kontinentens katolska kyskhetskultur än de visor där kvinnor blir offer. En i och för sig intressant teori som dock verkar lite förenklad samt bottnar i en mera okritisk syn på könsmaktsförhållanden under nordisk vikingatid och tidig medeltid än hos de forskare jag har refererat till ovan.

Att kraftfulla kvinnogestalter främst skulle finnas i skandinaviska ballader motsägs av andra författare. Larry Syndergaard lyfter fram positiva kvinnogestalter i såväl danska som engelska och skotska ballader och listar förtjänstfullt nio kategorier av starka kvinnor.³² Emellertid har han inte heller någon diskussion kring kön och makt. Lynn Wollstadt (2003) tar upp en annorlunda och mera ifrågasättande aspekt på kön och beslutsmakt: vilka slags män (med avseende på social ställning såväl som personlighet) anses önskvärda och attraktiva i skotska ballader och, indirekt, av kvinnliga skotska balladsångare?

Skämtballadernas framställningar av förhållandet mellan kvinnligt och manligt har behandlats av en rad forskare. Till exempel påpekar Tommy Olofsson,³³ liksom flera tidigare författare, att maktförhållandena kring den heterobestämda sexualiteten är mera motsägelsefulla i skämtvisorna. En flicka kan i somliga balladvarianter skaffa sig en ny mödom i stället för den hon har blivit av med och glädjas åt sin lust, även om misogynia tonfall är nog så vanliga och skrattet ofta är på kvinnans bekostnad. De här visorna utspelar sig ofta i lägre samhällsskikt än riddarvisorna. Kanske bidrar detta faktum till att man har tillåtit sig att ibland skratta *med* den starka eller listiga kvinnan i stället för åt den lurade kvinnan. Men inte heller studier av skämtvisor ställer i allmänhet frågor om vad för genus- och maktförhållanden som egentligen framträder i balladernas universum.

Slutord

Min diskussion av balladnarrativ på temat familjevåld i den här artikeln är ett försök att hitta trådar mellan visorna och det slags idégoods kring kön, våld och makt som kan ha funnits i de olika nordeuropeiska samhällena både under och efter medeltiden, även sådana föreställningar som inte klart speglas i lagstiftning. Genomgången har visat att det kan vara relevant att utifrån balladerna ställa frågor om kulturellt och strukturellt våld, och till exempel om vad som har uppfattats som "naturligt", eller samhälleligt accepterat, vid olika tidpunkter.

Det finns många oställda och obesvarade frågor kring vad balladerna representerar och likaså massor av intressant material. En fråga som enbart har skymtat förbi i min text är hur balladsångare, vid olika historiska tidpunkter, har förhållit sig till de ofta förfärliga historier de har förmedlat i sin sång. Jag har konstaterat att våldets omfattning i viss mån varierar i olika sångares utformningar av just de här visorna, vilket ytterst tentativt kan tolkas som olika etiska eller känslomässiga förhållningssätt hos utövarna. Varför berättelser om

rigid och våldsam sexualitetskontroll har överlevt så länge är en fråga som skulle kräva en egen utredning. Man kan bland annat spekulera om det kan ha haft en bearbetande och projicerande effekt att sjunga eller lyssna till ballader som återger övervåld av olika slag, i synnerhet hos kvinnliga sångare som kanske har upplevt eller bevittnat övergrepp på nära håll.³⁴

En besläktad fråga är vad de här visorna har att säga oss idag, i ett samhälle där könsmaktsrelaterat våld långt ifrån har upphört. Att de inte är inaktuella har jag visat i artikeln. Inte minst kan man se dem som en påminnelse om att skam- eller hedersrelaterat våld är en mer eller mindre global företeelse och inte totalt främmande för nordisk eller nordeuropeisk kultur. Om, och i så fall hur, de är möjliga att sjunga idag är en öppen fråga. Av de svenska balladerna som jag har tagit upp här finns endast "Hertig Fröjdenborg och fröken Adelin" bland Svenskt visarkivs fältinspelningar, de övriga beläggen är äldre. Mig veterligen är det bara "Eldprovet" som har spelats in av dagens sångare i Sverige. Själv har jag lyssnat när skotska balladsångare har framfört "Bonnie Susie Cleland" och "Mill O'Tifty's Annie" live, i en förtätad stämning. Det lyssnandet gav den ursprungliga impulsen till den här artikeln.³⁵

De aspekter jag har tagit upp utgör bara ett smalt spektrum – bland annat skulle det vara intressant att använda sig av teorier kring hur maskulinitet konstrueras i balladerna. Över huvud taget menar jag att det kan vara fruktbart att i större utsträckning analysera ballader (och andra vistexter) med ett avstamp i tankelinjer inom områden som idéhistoria och genusforskning. Det finns genusmönster i visorna som kan behöva avlyssnas med känsliga öron för att vi ska upptäcka tankestoff som både har präglat det förflutna och fortfarande har genomslag.

Noter

¹ De åsyftade balladerna här är "Eldprovet" (SMB 52), "Herr Peder och hans syster" (SMB 46), "Lady Maisry" (Child 65), "Konung Valdemar och hans syster" (SMB 160) samt "Hertig Fröjdenborg och fröken Adelin" (SMB 172).

² Släktskap mellan dessa språkområden är sedan länge uppmärksammat i balladforskningen av bland andra Larry Syndergaard, bland annat 2010.

³ Sångensemblen Ulv gjorde dock en inspelning av balladen 2012 på cd:n *Eldprovet* (ABM 002) med en nyskapad melodi med medeltida karaktär.

- ⁴ Jean Redpath sjunger balladen på <http://www.youtube.com/watch?v=Wu1FjiLVgx8> (besökt 130820)
- ⁵ Sociologen Eva Lundgren (bl.a. 1995) hör till de ledande forskarna på området. Se också Lövkrona 2001, Liliequist 2001, de los Reyes 2003, Österberg 2004.
- ⁶ Se Österberg 2004:19–21.
- ⁷ Jfr till exempel Eduards (red) 1983, Hirdman 1988, Ohlander & Strömberg 2002.
- ⁸ Österberg 2004:21.
- ⁹ Jfr t.ex. Ekenvall 1968, Eduards (red) 1983, Sawyer 1992, Österberg 2004.
- ¹⁰ Birgitta av Vadstena var till exempel änka när hon steg fram som religiös och politisk ledarperson.
- ¹¹ Sawyer 1992:35.
- ¹² Ibid:37.
- ¹³ Detta problem går jag inte in närmare på eftersom det faller utanför artikelns egentliga tema och dessutom ligger utanför mitt kompetensområde.
- ¹⁴ Kristofer var kung av Danmark, Norge och Sverige under 1440-talet och reviderade Magnus Erikssons landslag.
- ¹⁵ Sawyer 1992:44 ff. Sawyer betonar också att det främst var kärnfamiljen som stod i centrum och att det nordiska samhället inte var vad som har benämnts ett ättesamhälle (1992:34). (Utökad) kärnfamilj och (hus)fadersmakt är centrala även i senare svensk historia.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Liliequist 2001.
- ¹⁸ Kress 1993:22 ff.
- ¹⁹ Österberg 2004:21–22.
- ²⁰ Traditionella sånger används i viss utsträckning som historiskt källmaterial, t.ex. av den franska historikern Éva Guillourel (2012).
- ²¹ En åtminstone partiell omkastning av både maktförhållanden och genusmönster finner man dock i skämtballaderna.
- ²² de los Reyes 2003:20.
- ²³ Se t.ex. "Den bergtagna" (SMB 24) och "Rosilias sorg" (SMB 92).
- ²⁴ Jean Redpath sjunger balladen på <http://www.youtube.com/watch?v=nAliesQpnUQ> (besökt 130820)
- ²⁵ Jfr schablonen den onda styvmodern som favoriserar sina egna barn och misshandlar eller dödar makens barn från tidigare äktenskap, så att arvet ska gå till hennes egen avkomma.
- ²⁶ Mariscal Hay 2004:178.
- ²⁷ Nogueira 2004:190 ff.
- ²⁸ Detta ämne kräver en egen utredning som det inte finns utrymme för här. Se t.ex. Liliequist 2008 om sammanblandandet av våldtäkt och förförelse i litteratur och historia.
- ²⁹ Kriza 2001:51.
- ³⁰ Historiker som t.ex. Birgit Sawyer betraktar förekomsten av ett klan- eller ättesamhälle i Skandinavien som mycket tveksam och menar att det är kärnfamiljen som har stått i centrum (1992:34). Jag använder begreppet "familj" i artikeln.
- ³¹ Simonsen 2004.
- ³² Syndergaard 2010.

³³ Byrman & Olofsson 2011:99 ff.

³⁴ Här associerar jag till Ann-Mari Häggmans studie (1992) av balladen om Maria Magdalena, som straffas för "lösaktighet", incest och barnamord medan de inblandade männen går fria. Dokumentationen visar att visan har sjungits av flera ogifta mödrar (s.319), och man kan fundera över vilken funktion den kan ha haft för dem.

³⁵ Båda finns att lyssna på, bland annat med sångerskan Jean Redpath, på Youtube. Se länkar i slutnot 4 respektive 24 ovan.

Referenser

Byrman, Gunilla & Olofsson, Tommy 2011. *Om kvinnligt och manligt och annat konstigt i medeltida skämtballader*. Stockholm: Atlantis.

Danmarks gamle Folkeviser Bd 1–9 1853-1923. Utgivna av Svend Grundtvig, Axel Olrik m.fl. Köpenhamn.

de los Reyes, Paulina, 2003. *Patriarkala enklaver eller ingenmansland? Våld, hot och kontroll mot unga kvinnor i Sverige*. Norrköping: Integrationsverkets skriftserie IV.

Eduards, Maud (red.) 1983. *Kön, makt, medborgarskap. Kvinnan i politiskt tänkande från Platon till Engels*. Stockholm: Liber.

Ekenvall, Asta 1968. "Varför har kvinnan ansetts intellektuellt underlägsen mannen? Biologiska teorier i traditionerna kring 'manligt-kvinnligt'. I: *Könsroller i litteraturen från antiken till 1960-talet*. Red. Karin Westman Berg. Stockholm: Prisma. S. 9–27.

The English and Scottish Popular Ballads. Ed. by Francis James Child 1882-98. New York: The Folklore Press in association with Pageant Book Company 1956.

Guillourel, Éva 2012. "Folksongs, Conflicts and Social Protest in Early Modern France (16th–18th centuries)". I: *Identities, Intertextuality and Performance in Song Culture (c. 1500– c. 1800)*. Working Conference, Amsterdam, The Netherlands, October 17–19, 2012.

Häggman, Ann-Mari 1992. *Magdalena på Källebro. En studie i finlandssvensk visstradition med utgångspunkt i visan om Maria Magdalena*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.

Jansson, Sven-Bertil 1999. *Den levande balladen. Medeltida ballad i svensk tradition*. Stockholm: Prisma.

- Kress, Helga 1993. "Vad en kvinna kväder. Kultur och kön på Island i fornnordisk medeltid". I: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* bd 1. Red. Elisabeth Möller Jensen och Anne-Marie Mai. Höganäs: Wiken. S. 22–81.
- Kríza, Ildikó 2001. "Sin and punishment in folk ballads". I: Barna, Gábor & Kríza, Ildikó (red) *Folk ballads, ethics, moral issues*. Budapest: Akadémiai Kiadó. S. 51–59.
- Liliequist, Jonas 2001. "Mannens våld och värde inom äktenskapet. En studie av kulturella stereotyper från reformationstiden till 1800-talets början". I: *Mord, misshandel och sexuella övergrepp. Historiska och kulturella perspektiv på kön och våld*. Red. Inger Lövkrona. Lund: Nordic Academic Press. S. 88–123.
- Liliequist, Jonas 2008. "Pigans nej, det är hennes ja. Då hon säger mest nej, då vill hon helst ha". Om gränsen mellan frieri, förförelse och sexuellt tvång i 1600- och 1700-talens Sverige". *Nätverket* nr 15, 2008. S. 106–116.
- Lundgren, Eva, 1995: Vold og maskulinitet – en godtatt sammenheng? I: *Kjønn og samfunn i endring. Program for grunnleggende samfunnsvidenskaplig kvinneforskning. Konferenserapport*. Oslo: Norges forskningsråd. S. 171–182.
- Lövkrona Inger 2001. "Kön och våld. Historiska och kulturella perspektiv". I: *Mord, misshandel och sexuella övergrepp. Historiska och kulturella perspektiv på kön och våld*. Red. Inger Lövkrona. Lund: Nordic Academic Press. S. 33–45.
- Mariscal Hay, Beatriz 2004. "A Question of Honor. The Gitanos of Andalusia and the Romancero". In: *Ballads and Diversity. Perspectives on Gender, Ethos, Power and Play*. Ed. Isabelle Peere and Stefaan Top, (BASIS 1) Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier. S. 176–181.
- Nogueira, Carlos 2004. "Portuguese Narrative Songs – Love and Death". I: *Ballads and Diversity. Perspectives on Gender, Ethos, Power and Play*. Ed. Isabelle Peere and Stefaan Top, (BASIS 1) Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier. S. 190–198.
- Olofsson, Tommy 2011. "Kvinnligt och manligt i skämtballaderna". I: Byrman, Gunilla & Olofsson, Tommy 2011. *Om kvinnligt och manligt och annat konstigt i medeltida skämtballader*. Stockholm: Atlantis.
- Præstgaard Andersen, Lise 1978. "Kvindeskildringen i de danske ridderviser – to tendenser". *Sumlen* 1978. Stockholm: Svenskt visarkiv. S. 9–23.
- Sawyer, Birgit 1992. *Kvinnor och familj i det forn- och medeltida Skandinavien*. Skara: Viktoria bokförlag.

- Simonsen, Michèle 2004. "Gender and power in Danish traditional ballads". In: *Ballads and Diversity. Perspectives on Gender, Ethos, Power and Play*. Ed. Isabelle Peere and Stefaan Top. (BASIS 1) Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier. S. 242–249.
- Sveriges Medeltida Ballader Bd 1–5 1983–2001. Red. Bengt R. Jonsson, Sven-Bertil Jansson, Margareta Jersild. Stockholm: Svenskt visarkiv/Almqvist & Wiksell.
- Syndergaard, Larry 2010. "Positive Women's Roles and Women's Power in the English-Scottish and Danish Ballads". I: *From "Wunderhorn" to the Internet. Perspectives on Conceptions of "Folk Song" and the Editing of Traditional Songs*. Ed. Eckhardt John and Tobias Widmeyer. (BASIS 6) Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier. S. 106–118.
- The Types of the Scandinavian Ballads. A Descriptive Catalogue*. Red. Bengt R. Jonsson, Svale Solheim, Eva Danielson. Stockholm: Svenskt visarkiv/Oslo: Universitetsforlaget, 1978.
- Wollstadt, Lynn 2003. "A Good Man is Hard to Find: Positive Masculinity in Ballads Sung by Scottish Women". I: *The Flowering Thorn. International Ballad Studies*. Ed. Thomas A. McKean. Logan, UT: Utah State University Press. S. 67–75.
- Österberg, Eva 1995. "Tystnadens strategi i sagornas Island". I: *Folk förr. Historiska essäer*. Eva Österberg. Stockholm: Atlantis. S. 37–72.
- Österberg, Eva 2004. "Våldets känslorum. Berättelser om makt och moral i det förmoderna samhället". *Våldets mening. Makt, minne, myt*. Red. Eva Österberg och Marie Lindstedt Cronberg. Lund: Nordic Academic Press. S. 19–39.
- Österberg, Eva 2005. "Civilisationen, våldet och kvinnorna". I: *Kvinnor och våld. En mångtydig kulturhistoria*. Red. Eva Österberg och Marie Lindstedt Cronberg. Lund: Nordic Academic Press. S. 285–303.

”Det var frigörelse!”

Svenska kvinnliga rockmusikers berättelser om sitt musikskapande och sitt feministiska engagemang

Marika Nordström

”Det var frigörelse!” svarar Anneli med eftertryck när jag ställer frågan hur hon upplevde det att börja spela i rockband i tonåren. Hennes erfarenheter av det egna musikskapandet som positivt och som bärare av emancipatoriska kvaliteter delas av andra. Den här artikeln tar avstamp i djupintervjuer med tio unga kvinnliga rockmusiker på lokal nivå¹ och belyser genus och betydelsen av feminism i förhållande till identiteten som musiker. Musicerandet framställs överlag som något positivt och informanterna betonar olika aspekter av detta. Maria skildrar med inlevelse hur väl hon mår efter en spelning med sitt rockband:

Alltså när man har gjort en spelning, en bra spelning, den känslan efteråt den är liksom... Det är svårt att vara så nöjd annars, alltså det känns så bra. Som i fredags, alltså det känns så bra man liksom... Man fylls av självförtroende efteråt, och känner bara att ”Ah! Jag har gjort nånting bra!”. Och jag... Bara att liksom våga gå på scenen och ställa mej där och spela för dom där hundrafemtio personerna... Det är... Det gjorde jag bra!

Maria beskriver det som att hon under en konsert för en kort stund blir ett med musiken och att hon går in i en annan roll: ”Ja men alltså då är man ju helt inne i musiken på nåt vis, det är bara det som gäller och... Ja men det är lite så där rockstjärnegrejen. Man känner sig lite grann som... Man står där på scenen och känner sig som en rockstjärna!”

Annelis och Marias ord är hämtade ur min avhandling *Rocken spelar roll: En etnologisk avhandling av kvinnliga rockmusiker*.² Citaten inringar centrala teman om hur det framställs att vara lokal rockmusiker: om det starka välbefinnande musicerandet ger, om att växa som person och vad det kan innebära att få stå på en scen. Många utmålar det som stärkande och att självförtroendet får en ordentlig skjuts framåt; en upplevelse som bland annat kan läsas utifrån den status som rockmusik har i dagens samhälle. Även lärandeprocessen – att hela

tiden bli lite, lite bättre på sitt instrument – är en viktig del i detta välmående och i den positiva självbild som kopplas samman med musicerandet i berättelserna. Identiteten och livsstilen som musiker framställs som något i grunden så pass bra och betydelsefullt att det hos mina informanter finns en uttalad vilja att andra kvinnor också ska få möjligheten att uppleva detta.

Det som förenar mina informanter förutom att de är med i rockband är att de alla är medlemmar i feministiska musikföreningar: *She's Got the Beat* (SGTB) i Umeå och *Rockrebeller* i Uppsala. Det finns hos dem som jag har intervjuat en uppenbar passion för musik och politik. Dessa två starka trådar kan ses som logiskt sammanlänkade eller som två sidor av samma mynt: Det föreningspolitiska engagemanget bottnar i den stora glädjen som musicerandet ger, tillsammans med kunskaper och erfarenheter om kvinnors begränsade möjligheter inom detta fält.³

Den här artikeln lyfter fram några centrala frågor ur min avhandling och dessa belyses genom informanternas berättelser. Vad ligger bakom deras engagemang i feministiska musikföreningar och hur kan detta relateras till deras egna erfarenheter och kunskaper? Hur beskriver de sina synsätt på genus och vilka drömmar finns det när det gäller genusnormer och en ökad jämställdhet inom rockens värld? Hur kan dessa visioner jämföras med den verklighet som de upplever som rockmusiker?

Genus löper som en röd tråd genom de berättelser som informanterna för vidare till mig, vilket delvis kan förstås utifrån deras föreningsengagemang. Det handlar om tio kvinnor mellan 19 och 26 år som spelar olika former av rockmusik i band.⁴ Merparten av dem musicerar även vid sidan om bandet, exempelvis som singer-songwriter eller trubadur. I intervjuerna betonas genus och könstillhörighetens betydelse gång på gång. Majoriteten studerar eller har studerat på högskolenivå och det är relevant att nämna att de flesta informanterna har någon form av genusstudier bakom sig.⁵ Den egna livsberättelsen läses ofta utifrån ett genusperspektiv. Det finns en uppenbar vrede över sakernas tillstånd: att det (fortfarande) är betydligt svårare för kvinnor än män att lära sig och få möjlighet att spela rockmusik. Frustrationens intensitet handlar också om att detta i grunden ses som representativt för samhällets allmänna problem med jämställdhet och begränsande genusnormer.

Jag valde att söka mina informanter i dessa föreningar eftersom det i början av 2000-talet började växa fram olika slags satsningar där utgångspunkten var att arbeta för en ökad jämställdhet mellan könen inom (populär)musikarenan. Ett exempel är Popkollo som startade 2003. Popkollo erbjuder bland annat

lägerverksamhet som riktar sig till unga kvinnor som vill lära sig spela olika former av rock- och popmusik.⁶ Det fanns under tidigt 2000-tal en tydlig medvetenhet och intresse för frågor som rör genus och feminism. De feministiska strömningarna tog sig exempelvis uttryck i etablerandet av feministiska fanzines⁷ och i den populärfeministiska tidningen *Darling*, vilken nämns av flera informanter.⁸ Anneli menar att *Darling*, i likhet med vissa artister, var en viktig komponent bakom hennes ökade intresse för feministiska frågeställningar:

Anneli: Det var också... Jag fick ju också lite med mitt intresse för feminism [...] och sånt där, att det kom liksom naturligt och sånt där, att de blev en del av att man...

MN: Hur menar du kom...?

Anneli: Nä men att man fick, att jag fick tillgång på sätt och vis... [...] Man fick ögonen öppna för det problemet som finns ute i samhället och sen så... [...] Det skapar ju ett intresse för att skapa vidare och sen så läste man *Darling* om det och så där.

Musikundervisning som grogrund för feminism

Maria: Det är bara SGTB,⁹ SGTB hela tiden. Och är det inte det så är det bandet, bandet, bandet. Musik, musik. Det är hela min fritid. Det är inte en sekund över till nånting annat. Samtidigt så nu när jag har orken, kör på till 100 %! Ta paus och sen kör på till 100 % igen, för att nu kan vi inte släppa det här, nu har vi börjat komma nån vart.

MN: Vad är det som driver dig?

Maria: Det är det att jag tycker det här är så otroligt viktigt!

MN: Varför tycker du det?

Maria: För att jag själv är tjej som spelar musik, jag vill bli behandlad som vilken annan musiker som helst. Jag vill att det ska bli så och då måste jag arbeta i den här föreningen. Jag måste göra det aktivt och jag måste engagera mej, för jag vet... Jag vet att jag är duktig på att fixa och ordna saker, ta mej för och göra saker, och vet att jag är bra på att prata till mej det jag vill ha. Jag är en bra förhandlare (skrattar lätt). Och därför så känner jag att det är viktigt att jag ställer upp. Just för att jag... Ja jag vet helt enkelt att jag är duktig, jag vet att jag brukar få som jag vill och därför gör jag det.

Marias ord exemplifierar en återkommande koppling mellan ett feministiskt föreningsengagemang och egna erfarenheterna som musiker och visar på hur en

upplevd diskriminering kan fungera som en stark drivkraft till att jobba politiskt. En annan gemensam nämnare är ett märkbart musikintresse från tidig ålder – ett intresse som ofta sporrades av föräldrar och andra närstående. Kommunala musikskolan, pianoлекtioner och andra typer av musikalisk skolning är vanligt förekommande, tillsammans med ett intensivt musiklyssnande. De tidiga musikidolerna betydde mycket, men de förebilder som blev aktuella under senare tonåren är de som överlag gjort det starkaste intrycket. Det rör sig om artister som har haft en mer övergripande inverkan på informanternas liv och påverkat dem politiskt.

Detta fenomen är ett återkommande tema i forskning om populärmusikens betydelse, där det betonas hur artister kan få en politisk betydelse genom att exempelvis förmedla samhällskritik och förespråka alternativa synsätt och livsstilar.¹⁰ Hos mina informanter är detta fenomen uttalat. Det finns hos merparten ett påtagligt rättvisepatos och en feministisk medvetenhet som började ta sig tydlig form under gymnasietiden. Majoriteten av informanterna har en likhetsfeministisk utgångspunkt och ser könen som socialt konstruerade och därigenom i grunden lika när det kommer till egenskaper och möjligheter. Vad som betraktas som "manligt" respektive "kvinnt" ses som temporära, sociala konstruktioner.¹¹ För dem är det framtida idealsamhället en värld utan genusnormativa begränsningar, där alla får göra och se ut på de sätt som passar dem. Ett ämne som väcker frustration är rockmusikens upphöjdhed, i kombination med dess manliga dominans. Petra ser detta som mycket problematiskt eftersom den glädje som rockmusicerandet kan ge därigenom blir mer svåråtkomligt för kvinnor.

Petra: Musik är sån *extrem* status, så det är väl många som tycker om att dra kanske några fler termer än dom måste göra. Det är lite tråkigt att det är så, men det är en cool, det är en cool och hipp värld liksom. Men jag tyckte det var helt dårskap, det var ju ingenting. [...] Alltså det är ju så *enkelt*! (Låter glad och förvånad.) Jag känner mej *lurat*!

MN: Hur känner du?

Petra: Förstår du? Jag blev så där "dom har lurat mej!". För det är så j-a enkelt! Här har jag gått omkring hela min barndom och bara trott så här "nej det här är helt omöjligt område för mej för jag hanterar inte dom här stora starka killarna som kan allt det här". Alltså så har dom bara lurat mej för det är skitenkelt (skämtsamt, glatt). Allting är jätteenkelt! Jag blir förbannad.

Denna vrede står i stark kontrast till den njutning och de lyckokänslor som musicerandet ger och ilskan kan ses som en reaktion på orättvisan i att kvinnor inte har tillgång till denna lycka i samma utsträckning som män. När Petra började förstå hur det går till att skapa musik, blev hon arg eftersom hon inte alls tyckte att det var särskilt svårt – det som förut tyckts helt ouppnåbart och omöjligt visade sig vara relativt enkelt. Petras erfarenheter går att tolka ur ett maktperspektiv och jämföra med tankar om den manliga genikulten.¹² Hennes berättelse exemplifierar ett återkommande tema i intervjuerna om kunskapens nära relation till makten och upplevelsen och innebörden av att stå utanför. Detta utanförskap tar sig olika uttryck. Många beskriver hur de känt sig åsidosatta och diskriminerade i skolans musikundervisning och menar att de fick stå tillbaka för pojkarna och deras behov och att deras egna musikaliska intressen inte blev tillgodosedda. Dessa erfarenheter förefaller ha närt ett gryende feministiskt politiskt intresse. Nu efteråt tillmäts musiklärarna stort ansvar för negligeringen och den könsbaserade segregationen. Eva anser att de manliga eleverna tilläts dominera i klassrummet och ta för sig av musikinstrumenten. ”I den klassen vi var då var det i varje fall så att killarna skrek högst. Då fick dom spela dom instrument som dom ville. Och då blev det så att jag spelade... Kunde väl ibland spela synt, för jag kunde ju ackorden.” Pia blir också arg när hon minns tillbaka och när hon tänker på vad detta har för betydelse i ett större sammanhang när det gäller jämställdhet mellan könen och stereotypa genusnormer:

Det var som att en tjej som är duktig på musik hon kan sjunga! Hon kan sjunga och kanske spela lite synt, medan en kille... Killarna var så där att (de) liksom kunde... Kunde massa olika instrument och var såna här gitarrfantaster och då fick dom fritt utrymme att hålla på med det och det är säkert jättekul för dom, men jag tycker inte det hör hemma på skolan. Jag tycker när man går i skolan, i grundskolan, då ska läraren se till så att alla får prova på. Då kanske dom väcker nåt intresse hos nån, för jag blev ju intresserad. Sen nu tycker jag det är jättekul att liksom spela instrument.

Skolans musikundervisning är ett område som väcker starka negativa känslor. Den verkar symbolisera ett icke-jämställt samhälle och hålls ansvarig för den reproduktion av genusnormer som försvårar för tjejer som vill spela rock. Det här är en bild som även förmedlas inom annan forskning på området.¹³ Där förs skolan fram som en viktig komponent i varför unga kvinnor generellt sett lär sig spela exempelvis elgitarr och trummor senare än män. Denna tidsproblematik ses som fundamental för att förstå varför få kvinnor börjar spela rock, eller slutar

tidigt, och varför tjejer fortlöpande underordnas killar inom rockens värld.¹⁴ En del i denna fråga är att det framställs som betydligt roligare och mer motiverande att redan vid relativt ung ålder vara duktig på sitt instrument. Hantverkets långa inlärningsprocess innebär på så sätt att kvinnor hamnar på efterkälken eftersom de i regel börjar senare än män, vilket också blir bekymmersamt eftersom teknisk kompetens tenderar att värderas högt inom rockens fält. Detta kan betraktas som en norm som påverkar alla. Trots att flertalet informanter har sina rötter inom punken där enkelhet förespråkas och man inte sällan ser ner på ekvilibrism¹⁵ blir de flesta med tiden alltmer intresserade av att utveckla och förfinas sin tekniska kompetens, exempelvis sitt gitarrspelande. Flera talar om hur de känner sig otillräckliga och att de tycker att de är långt ifrån så duktiga som de önskar att de vore. En informant blir påtagligt upprörd när hon reflekterar över skolans roll i allt detta: "[...] Eftersom om jag, nu ska jag inte låta så bitter, men om jag hade fått prova att spela trummor redan i högstadiet, kanske jag hade insett att det var min grej och då hade det varit mycket bättre idag. [...]" Denna känsla av att känna sig otillräcklig och att hela tiden vara på efterkälken sätter sin prägel på den självbild som de har som vuxna musiker och är något som tar bort mycket glädje.¹⁶

Vidare har i stort sett alla fått uppleva fördomar från en relativt tidig ålder. De har till exempel fått höra att kvinnor inte kan spela trummor (lika bra som män) eller att tjejer inte är insatta i ljudteknik. Inrotade vanföreställningar om kvinnor och teknik försvårar, vilket synliggörs exempelvis i begrepp som "techno-phobia" (teknofobi) som ibland används för att beskriva kvinnors generella rädsla för (ny) teknik.¹⁷ Den höga status som kunskaper om teknik allmänt sett har i samhället, i kombination med fältets manliga beövning, brukar föras fram som en förklaring till varför kvinnor har svårt att etablera sig inom rockmusiken.¹⁸ En central del av föreningarnas arbete handlar därför om att tillhandahålla och förmedla information om allt som rör livet som rockmusiker – och där intar ljudteknik en central roll eftersom den kompetensen ses som fundamental för att kunna göra musik. Den blir också ett sätt att hävda och gardera sig mot förutfattade meningar och få respekt och plats inom den sociala arena som rockmusiker rör sig inom.¹⁹ Som lokal rockmusiker är den sociala statusen grundläggande, exempelvis genom att spelningar och bokningar av konserter till stor del sker via kontakter och bekantskapskretsar. Kunskap ses med andra ord som något ytterst centralt: det borgar för självständighet, glädje och möjliggör en tillvaro som musiker på gräsrotsnivå.

Många av informanternas starkaste minnen av hur de som kvinnliga musiker känt sig kränkta handlar om möten med ljudtekniker.²⁰ Maria berättar om vikten

av att kunna området, inte minst eftersom hon vid spelningar ibland brukar träffa människor som har förutbestämda åsikter om tjejer som spelar rock och deras bristande ljudteknikkunskaper.

Maria: Det känns mycket bra, särskilt om man är ute och spelar i andra städer. Så är det roligt för att (skrattar lätt) för att det är alltid samma sak när man kommer nånstans... "Ja tjejer, nu blir det kaos, dom kan ingenting." Och så sen så går vi dit och ställer in våra ljud och bara "vi är klara nu". Då är det väldigt skönt att kunna.

MN: Så det är dom fördomarna?

Maria: Ja vi har ju upplevt det så. Inte på alla ställen där man har spelat men på många ställen har man upplevt det så. Och då är det väldigt kul att kunna sätta dom på plats och visa att... Att man vet ändå litegrann om ljudet.

Livet som rockmusiker på lokal nivå

Överlag skildras livet som lokal rockmusiker som oerhört givande, om än ibland slitsamt och urlakande. Smolket i bägaren består framförallt av erfarenheter av att bli diskriminerad, åsidosatt och att inte bli respekterad som rockmusiker. I berättelserna vägs det goda mot det onda och för den absoluta majoriteten överväger det positiva som får dem att tveklöst vilja fortsätta, trots diverse problem och motgångar. I regel intar musiken och föreningsengagemanget en allt igenom central roll i tillvaron, både känslomässigt och tidsmässigt. Dessa två starka intressen kan ses som tätt sammanvävda där det ena hänger samman med det andra. Exempelvis har informanterna ofta spelningar i föreningens regi på festivaler och dylikt samt använder och delar med sig av sina egna erfarenheter i olika arrangemang som föreningen anordnar, såsom workshops.

Många beskriver en liten lokalt baserad värld av vänskaps- och bekantskapsband, där musik och andra former av konstnärligt skapande står i centrum, tillsammans med ett intresse för politiska rättvisefrågor. Denna värld innefattar allt från att gå på kompisars spelningar (vilket ibland främst betraktas som en solidarisk handling) till för- och efterfester och annat socialt umgänge, där musiken ofta står i centrum på ett eller annat sätt.

Det känns direkt missvisande att benämna informanternas musicerande en "hobby" eftersom ordet för tankarna till något mer avgränsat i tid och där en hobby kan avlösa en annan.²¹ Det kan snarare liknas vid en livsstil och en musikeridentitet som sakta men säkert utkristalliserats under årens gång.²² Merparten gjorde sina första trevande försök under högstadie- och gymnasietiden. De spelade i band

i skolans regi och ägnade sig åt andra former av musicerande, individuellt och kollektivt. Eva berättar om sitt första band under första året i gymnasiet och hur roligt det var, bland annat eftersom de fick möjlighet att lära sig spela tillsammans i lugn och ro utan någon prestationsångest:

Eva: Det var jättekul! Varför då? Ja... Ja för det första så fick jag spela bas som jag hade... Det var som lite lättare än gitarr och så var det så viktigt med basen så här som ligger i grunden och så. Så att jag var glad och så fick jag låna... Ja Annika heter hon som är ett år äldre då, hennes morbrors bas eller nåt som jag fick låna och ha hemma. Det var ju fantastiskt att ha det hemma också, ja men det kändes bra. Och det var inga krav på att vi skulle spela upp eller nånting. Det var ju som ingen som visste.

Vid denna tid började flertalet reflektera kring frågor som rör genus och feminism, och de applicerade sina tankar på sin omvärld, exempelvis i analyser av populärmusiken. Detta innebar på sikt en avgörande förändring i deras syn på sig själva som (blivande) rockmusiker. I berättelserna finns det en påtaglig koppling mellan att starta band och ett markant ökat intresse för feministiska frågeställningar. Dessa händelser sammanfaller i regel tidsmässigt i informanternas liv. Det är inte alltid lätt att veta vad som är hönan och ägget i livsberättelserna och sambandet kan närmast liknas vid en komplex växelverkan. Informanten Maria minns tillbaka till sin gymnasietid och försöker förstå vad som hände; varför hon började lyssna och tycka om ett band som Bikini Kill som hade ett tydligt feministiskt budskap i sitt framförande, sin image och i sina texter: "Men det kan va lite omedvetet, eller ja, nu när jag ser tillbaka på det kan jag se att jag litegrann så. Det hjälpte nog till. Eller så var det att jag började få såna tankar och därför började lyssna på den musiken?"

Detta samband mellan feminism och eget musikaliskt skapande bland kvinnliga rockmusiker på lokal nivå är även väl synligt inom forskningen (också bland musiker som inte är politiskt engagerade på något sätt). Sociologen Mavis Bayton påvisar i sin studie om kvinnliga rockmusiker i England hur central den feministiska övertygelsen är för dem, inte minst eftersom den tillhandahåller alternativa synsätt på kvinnor och män. Vidare kan rockbandet av dess medlemmar ses som en politiskt färgad symbol för kvinnlig frigörelse.²³

Majoriteten skildrar det som avgörande att se unga kvinnor stå på scen och spela punk- eller rockmusik. Detta fenomen kan bland annat ses utifrån att den påfallande majoriteten lokala rockmusiker är män.²⁴ Vissa minns att de till en början hade svårt att se sig själva i den rollen och de nämner ofta frånvaron av

kvinnliga förebilder som en viktig orsak. Petras hågkomster visar på hur betydelsen av förebilder även inbegriper individens egen närmiljö och inte enbart är en fråga om mediekonsumtion, som begreppet gärna för tankarna till. Forskning kring fenomenet förebilder och fans utgår ofta från ett konsumentperspektiv och lyfter fram den betydelse som exempelvis musikaliska förebilder och idoler i medierad form har för individen på olika sätt.²⁵ Den dominerande bilden som förmedlas är att förebilder framförallt finns i mediernas värld, när det i själva verket även kan röra sig om människor i umgänges- och bekantskapskretsen och handla om vardagssituationer. Så var det i Petras fall. Hon sjöng mycket under skoltiden och vid offentliga framträdanden ackompanjerades hon alltid av manliga musiker. Hon hade många killkompisar som höll på med musik men det tog ett bra tag innan hon kände att denna väg även var möjlig för henne själv. Petra framställer det som om själva tanken vara omöjlig eftersom alla instrumentalister hon kände var män.

Petra: Det blir som så här "no access" liksom, det var som bara skiten som tömdes så här "wooooo" (härmar maskin) blinkande och så var det bara så här att hjärnan stängdes av! Alltså förstår du? Det var inte ens... Jag tänkte inte, jag reflekterade inte över det. Ingenting! Jag bara "så är det!". Jag förstår inte, jag kan inte. Jag kan ingenting av det här.

Riot Grrrls och andra förebilder

Det är vanligt att kvinnliga idoler och förebilder lyfts fram under intervjuerna. När Anneli springer och hämtar sina LP-skivor med The Runaways är hon glad och pratar ivrigt och jag får en inblick i vad de betytt för henne och vad skivorna representerar i form av feministisk längtan. Anneli inspirerades också av bandet Hole och sångerskan Courtney Love. Hon är en av dem som nämner deras skiva *Live Through This* som fick stort genomslag i mitten på 1990-talet och som innehöll explicit feministiska texter.²⁶ Anneli talar om en låt från den plattan som fungerade som inlärningsmetod för henne när hon började lära sig spela bas och vars text hon tog till sig: "Hole har en låt som heter 'Doll Parts'. Det är typ tre ackord. 'I am [tytyty] dollparts [tytyty]' [...] Att kvinnan är en docka. Kvinnan är hår, hon är bröst. Alltså hon är det hon är liksom, i dagens samhälle det är det hon är."

Hole och Bikini Kill förknippas med Riot Grrrls Movement som har haft en avgörande betydelse för flertalet informanter, både som musiker och feminister. Riot Grrrls var en feministisk punkinspirerad rörelse som växte fram under 1990-talet i USA och som tog sig uttryck i bland annat punk- och rockband samt feministiska fanzines.²⁷ Även om rörelsen började lösas upp på 1990-talet är dess politiska verkningar synliga än idag.²⁸ Det fanns en påtaglig tro på politisk aktivism vilket kombinerades med en gör-det-själ-anda (Do-It-Yourself) som hämtade sin inspiration från punkrörelsen. Feministiska låttexter som lyfte fram kvinnors liv och erfarenheter var ett viktigt signum.²⁹

För Pia fick Bikini Kill en central betydelse. Hon och hennes kompisar inspirerades av den feminism som genomsyrade bandet och av idén att spela själv och att det inte är vare sig särskilt krångligt eller svårt att själv göra låtar.

Pia: Alltså, vi lyssna väl ganska mycket på, eller dom omkring oss på, lyssna väl en del på det. Och så, så det är ju väldigt starkt förknippat med... Just med att börja spela för oss. Och just också att det var tjejer som spela och dom också var så här liksom, "man ska spela själv, man ska spela själv" och så, och att man kunde lära sig spela. Så att dom visa ju att det var möjligt att kunna få ge ut en skiva och ändå spela så pass enkelt som dom gjorde då för att dom inte kunde bättre. Dom kunde spela ändå, så då tyckte vi "äh, va fan, då kan vi också spela".

Band som Bikini Kill förmedlade ett budskap till unga kvinnor att tro på sig själva och sin kapacitet, vilket framställs som något fundamentalt viktigt. Förståelsen av vad förebilder kan betyda fördjupas när informanter talar om sina tidiga erfarenheter av att känna sig utestängda, negligerade eller inte tagna på allvar. Det finns olika varianter på detta tema i berättelserna, med genus som det sammanhållande kittet. Ett exempel handlar just om Riot Grrrls. Pia är en av dem från Umeå som minns att hon inte kunde se sig som en del av den mansdominerade hardcoren som utmärkte stadens musikliv under stora delar av 1990-talet. För Pia och hennes kompisar blev Bikini Kill alternativet.

Pia: Så man kände väl aldrig att man va, alltså det var inte den här identifikationen som man hade med dom. Man hade aldrig det med dom banden utan det var ju killarna som tyckte att det var läckert, medans vi hade ju det här när det kom Bikini Kill och liksom det, då var ju det våran grej för att spela musik, det var liksom... Så man var ju... Man blir ju fortfarande inspirerad av att lyssna på även äldre skivor.

Inom forskningen skildras inte sällan rocken som karaktäriserad av sin manliga dominans och kopplas samman med maskulinitet och manlig sexualitet.³⁰ Den har även setts som ett uttryck för arbetarklassens sociala problem där rockmusiken fungerar som en tillflyktsort och representerar en dröm som i bästa fall kan mynna ut i en alternativ karriärmöjlighet.³¹

Informanternas berättelser visar på hur de genom sitt rockmusicerande utmanar eller bryter mot förväntade genusmönster – något som framställs i ömsom positiva och ömsom negativa ordalag. En sådan till synes vardaglig företeelse som att gå med elgitarren på ryggen genom staden kan (ofrivilligt) komma att betraktas som en symbolhandling och en form av ställningstagande. Kristin berättar om den härliga känslan att vandra längs gatorna med gitarren på ryggen och återger en episod ur sitt liv som kan exemplifiera elgitarrens symboliska funktion och koppling till maskulinitet.

Kristin: För då känner man sej lite, ja tuff! Och ja, man känner att man sticker ut! Jag kommer ihåg så här, ett roligt exempel när jag gick i gymnasiet och gick med gitarren genom A-stad, tillsammans med min pojkvän som jag hade då och han hade ryggsäck på ryggen, men han spelade också gitarr. Då sa han så här "du, kan inte vi byta så jag kan bära din gitarr?" Han kände sej lite mesig då att gå bredvid mej som hade gitarren.

Pojkvännen fick inte byta och Kristin låter säker på sin sak när hon förklarar varför: "Därför att det var ju min gitarr och det var ju jag som spelade på den."

Feminina, maskulina och könsöverskridande roller i band

Även i skildringarna av livet i bandet tillmäts könstillhörighet och genus stor betydelse. Här uppstår ibland ett tydligt glapp mellan den verklighet som informanterna nödgas förhålla sig till och det ideala samhälle som de drömmer om. Egentligen vill de inte att kön ska vara avgörande, men de egna erfarenheterna synliggör genusnormernas genomslagskraft. Överlag förefaller det vara lättare att hitta kvinnliga än manliga bandmedlemmar och enklare att etablera långvariga bandsamarbeten med andra tjejer. De som har en soloverksamhet exempelvis som trubadur påtalar hur en stor fördel med detta är att de inte är beroende av att hitta och behålla bandmedlemmar.

I framställningarna av den första tiden blir det uppenbart att bandens sammansättning av mestadels tjejer inte i första hand handlar om något medvetet val utan snarare kan ses som en avspeglning av samhällets genusmönster. Flera informanter har uppfattat den lokala rockmusikscenen som generellt svårtillgänglig; detta tolkas bland annat som ett genusrelaterat problem i och med att det finns en påtaglig manlig dominans inom den lokala rockmiljön. Flera nämner hur de uttryckligen har känt sig exkluderade och att det kanske inte ens kom på tal att försöka bli medlem i band där majoriteten av medlemmarna var män – en erfarenhet som kan sättas i relation till forskning som pekar på hur kvinnliga rockmusiker utesluts ur olika sociala sammanhang inom rockens värld.³²

Petra och hennes kompis sjöng mycket tillsammans och de frågade om de fick bli medlemmar i ett band där de var kompisar med de manliga musikerna, men de blev avvisade. Det var ett nej som hon vid tidpunkten accepterade. Då resonerade hon och hennes kompis i termer av att de inte var tillräckligt bra men nu långt efteråt är Petra mer osäker på sin sak och kan känna förvåning över det som hände. Varför blev de egentligen ratade den gången för länge sedan?

Petra: Vi frågade faktiskt. Det var det som var så himla löjligt. Vi frågade och då sa dom "nä, nä vi vill inte ha..." Ja men ena killen sa så här provocativt: "Nä vi vill inte ha några tjejer i vårt band" liksom, men det var mer på skämt liksom. Men man vet ju aldrig. Men jag vet faktiskt inte varför vi inte fick va med. Dom tyckte väl inte att vi var nå duktiga liksom. Vi var väl duktiga sångerskor men dom ville väl ha... Dom ville väl ha coola killar.

Det här är ett exempel på ett minne som etsat sig fast. Kanske vidarebefordrar Petra episoden till mig för att den ses som talande och symbolisk? Ofta handlar hågkomster av detta slaget om genus och om orättvisor som format deras liv och politiska engagemang. Att vissa signifikanta berättelser lyfts fram gång på gång kan tolkas som en narrativ strategi utifrån vetskapen om mitt avhandlingsämne. Sannolikt ses jag som ett språkrör som kan föra vidare viktig information som synliggör makt och underordning inom rockens värld.³³

Som ung vuxen är Petra väldigt engagerad i föreningsarbetet och hon brinner för att andra ska få de möjligheter hon inte fick – en drivkraft som hon delar med merparten. Tidigare var Petra medlem i ett uttalat feministiskt band som bland annat försökte lära ut rockensemblespel till de unga tjejerna i publiken vid konserter. Numera spelar hon i flera olika konstellationer samtidigt och upplever känslor av utanförskap och otillräcklighet i det band som förutom henne själv

enbart består av manliga medlemmar. Petras erfarenhet är inte unik. Trots att informanterna distanserar sig från ett essentialistiskt förhållningssätt till kön, blir det ibland märkbart svårt att bevara denna distans i praktiken. När de talar om samarbetsproblem eller otrivsel inom band, är det inte ovanligt att de tolkar detta utifrån föreställningar om hur män och kvinnor är. Kristin föredrar i likhet med flera andra att spela med kvinnor och menar att det bottnar i erfarenheter som hon bär på. Hon är glad att hon hittat andra tjejer att musicera med. ”Dels för att det är lättare tycker jag och det är svårt att vara enda tjejen i ett band med bara killar. Då får man hävda sej, på ett sätt.” I talet om bandet blir det då och då påtagligt att det finns en ideologisk bakgrund till ställningstaganden och arbetssätt. Kristin är en av dem som har en mera radikalfeministisk utgångspunkt. Hon låter säker på sin sak när hon förklarar att för henne är idén om systerskap viktig att praktisera i bandet.

Men sen så har jag också saknat att liksom hitta nåt slags systerskap eller nåt sånt där, andra tjejer som bara tycker om att rocka och spela.[...] Ja, jag tror att det är nånting med att man är, att man är tjejer som gör nånting och man kan nånting. Man kan stå för sig. Det är inte så mycket... Man skulle kunna säga att man umgås litegrann som killar, fast det känns lite dumt att säga så men... Ja man, man spelar musik och man tycker det är roligt och man vågar vara starka personligheter tillsammans på nåt sätt.

Kristin verkar inspireras av hur män umgås med varandra inom bandet, även om hon kanske inte riktigt känner att det är rumsrent att tycka så. Kristins könsöverskridande förhållningssätt är representativt. Det är talande att ingen informant ser rockens maskulina kodning som något problematiskt i sig – snarare ses det som en möjlighet. Det är villkoren för kvinnliga musiker som måste förändras. Detta ställningstagande kan ses utifrån att merparten av mina informanter sällar sig till en queerfeministisk ideologi som fundamentalt utmanar föreställningar kring kön och sexualitet.³⁴ Ett konkret uttryck för detta är en allmän försiktighet i uttalanden kring hur män och kvinnor ”är”, förmodligen eftersom sådana kommentarer tros cementera eller reproducera könsstereotypa föreställningar. Även när det gäller frågan om stil blir denna hållning tydlig. Stilmässigt skiljer sig informanterna åt sinsemellan. Vissa klär sig gärna i kortkort och använder mycket smink, medan andra anammar en mer könsneutral (alternativt mer maskulin) framtoning med jeans och skjorta. Det är talande att det finns en stor tolerans inför andras stilmässiga val.³⁵

Diskriminering och strategier

Överlag betraktas rockbandet och musicerandet som något stärkande och positivt för den egna utvecklingen. Omvärldens värderingar och åsikter utvecklas dock lätt till något problematiskt, exempelvis genom att kvinnor som spelar i band ofta får symbolisera ett (mer) jämställt samhälle. Ett återkommande dilemma för mina informanter är att omgivningen tenderar att fokusera på att de är kvinnor och att deras kompetens som musiker kommer i andra hand. Intresset och nyhetsvärdet är stort när det kommer till unga kvinnor som spelar rock och detta skildras som något positivt, men framförallt som en belastning.³⁶ Flera berättar om den tvetydiga glädjen i att få spelningar för att de är "tjejband". Ordet i sig väcker starka negativa känslor och förefaller inkapsla underordningens mekanismer. Många trycker på att de vill bli sedda som musiker och att deras könstillhörighet borde vara irrelevant. Detta fenomen illustrerar på sätt och vis glappet mellan en ideal värld där män och kvinnor är jämställda och könstillhörigheten inte begränsar och den verklighet som informanterna känner till, där kön fortfarande till stor del är avgörande och där kvinnor och män i många avseenden har långt kvar till att kunna betraktas som jämlikar.

Det jämställda drömsamhället skildras som svåruppnåeligt och bakom denna strävan skymtar en politisk paradox som tenderar att drabba minoritetsgrupper. Begreppet *strategisk essentialism* som myntades av Gayatri Chakravorty Spivak kan användas för att beskriva det förhållningssätt och den strategi som förningarna utgår ifrån i sitt arbete. I sin politiska strävan att försöka arbeta sig ur en underordning nedtonas (tillfälligt) inbördes olikheter kvinnor emellan, för att på så sätt uppnå politiska mål.³⁷

För mina informanter har vägen till att bli rockmusiker i regel varit lång och krokig. Föreningsengagemanget grundar sig i en önskan om att det i framtiden ska bli lättare för unga kvinnor att (börja) spela rock; att exempelvis skolundervisningen ska bli mer genusmedveten och icke-diskriminerande samt att synen på tjejer som spelar rock ska förändras och med tiden neutraliseras. Denna längtan ansluter till visionen om ett framtida samhälle där kön inte spelar någon roll och där begränsande genusnormer upphävts. Det finns en tro på att kunskapsspridning och medvetandehöjning i frågor som rör genus och musik med tiden kommer att leda till en värderingsförändring, som i sin tur kommer att undanröja diverse praktiska hinder. Parallellt med detta finns tanken på att när tillräckligt många kvinnor börjar spela rockmusik, kommer de fördomar och svårigheter som begränsar att börja suddas ut.

Slutord

Mina intervjuer ger mycket information om hur livet som aspirerande rockmusiker kan te sig. Vid sidan om genus talar informanterna ofta utifrån sina erfarenheter som rockmusiker på gräsrotsnivå, och där identifierar de sig upprepade gånger med manliga musiker. De skildrar hur det är att befinna sig fjärran från de stora scenerna och de glädjeämnen och problem som det livet för med sig: hur de kämpar för att försöka få spelningar, släpar på tung utrustning, repar med bandet och tränar hemma så att fingertopparna till slut blir hårda. De talar om den nervositet och eufori som kan infinna sig vid spelningar och försöker beskriva den närmast sinnliga njutning som musicerandet ger och som är avgörande.



Det finns en stark upplevelse av musicerandet som stärkande på olika sätt. Det är vanligt att mer eller mindre medvetet använda sig av det egna musicerandet i terapeutiskt syfte.³⁸ Det handlar om att må bra, att känna harmoni och nöjsamhet och att exempelvis sitta hemma på sängen med sin gitarr i famnen och höra de egna tonerna och uppleva meningsfullhet och välbehag. Samspelet och livet med bandet är en stark drivkraft och vissa liknar det vid en familj som de inte kan vara utan. Vissa tycker att det inte finns något bättre än att stå på scenen och ta emot publikens bekräftelse medan andra känner att de växer av att utvecklas musikaliskt i enskildhet. Allt det positiva som musicerandet för med sig bildar på sätt och vis ramen för deras föreningsengagemang och är det som driver informanterna att fortsätta arbeta för att fler tjejer ska få möjlighet att uppleva detta.

Noter

- ¹ Jag väljer att använda mig av begreppet "lokala musiker", bland annat som ett substitut till begreppet amatörmusiker vilket jag anser vara missvisande med tanke på att ambitionsnivån ofta är hög (och ordet "amatör" kan även upplevas som ringaktande). Jag använder begreppet för att beskriva musiker som framförallt verkar lokalt (mestadels har spelningar i den egna staden) och som inte har skivkontrakt.
- ² Nordström 2010. Här är det viktigt att påpeka att genrebenämningen "rock" i detta sammanhang används som paraplygenre som innefattar olika slags musikaliska uttryckssätt (jfr Fornäs 1995:112) Det som förenar mina informanter är att de spelar i band, och instrumentellt har bandet ofta den "klassiska" rockformationen med gitarr, bas, trummor och ibland synt/keyboard. Den musikaliska inriktningen har dock sett olika ut; från jazzinfluerad pop till punk och hårdrock, exempelvis.
- ³ Jfr Bayton 1998.
- ⁴ Det empiriska materialet består av tio djupintervjuer mellan en och tre timmar långa, samt deltagande observationer vid exempelvis workshops, festivaler och spelningar.
- ⁵ Majoriteten kan sägas tillhöra medelklassen och även om klasstillhörighet är relevant är det genus som är i fokus i berättelserna och (därmed) det som analyseras i denna artikel.
- ⁶ Källa: www.popkollo.se/om-popkollo/historik/ (Besökt 2013-11-01); Kofi-Bruce 2002.
- ⁷ Gunnarsson Payne 2006.

- ⁸ Vidare kom det under den här tidsperioden inflytelserika böcker som *Under det rosa täcket* av Nina Björk (1996) och antologin *Fittstim*, där bland annat Marit Bergman skrev om sina erfarenheter av att vara kvinnlig rockmusiker i Sverige (Olsson, Zilg & Skugge 1999).
- ⁹ She's Got the Beat.
- ¹⁰ Se t.ex. Dunn 2012; Street 2006.
- ¹¹ Jfr Gemzöe 2002:30-75.
- ¹² Se t.ex. DeNora 1995.
- ¹³ Bergman 2009:146 f; Green 1997:193–229.
- ¹⁴ Se t ex Clawson 1999; Lilliestam 2009:170.
- ¹⁵ Se t ex Reynolds & Press 1995:327 f.
- ¹⁶ Dessa erfarenheter delar de med många manliga musiker. Musiker överlag påverkas starkt av de förväntningar som finns på dem att utföra sitt hantverk väl, och att hela tiden utveckla sin tekniska kunnskap (jfr t.ex. Lilliestam 2009:80–85).
- ¹⁷ Bayton 1997: 42.
- ¹⁸ Toynebee 2000: 98–101.
- ¹⁹ Se t.ex. Bayton 1998:38–41; jfr Cohen 1991, 1997.
- ²⁰ Det är viktigt att påpeka att den stress och hårda jargong som är vanligt vid exempelvis sound check även drabbar manliga musiker inom detta fält (se t.ex. Berkaak & Ruud 1994:144–150, jfr Bennett 1980:164).
- ²¹ I detta sammanhang är det relevant att nämna att det är en oerhört liten minoritet rock- och popmusiker som (enbart) kan leva av sin musik i Sverige idag och som därför kan benämnas som "professionella" (se t.ex. Lilliestam 2009:80–85).
- ²² Jfr Green 2008:5–8.
- ²³ Bayton 1993; Bayton 1998:61–62.
- ²⁴ Ett exempel är att cirka 12 % av de ungefärligen 100.000 som är anslutna till studieförbundets rockbandsverksamhet är kvinnor. (Källa: *Om rock i cirklar*, 2006).
- ²⁵ Jfr Hills 2002, Sandvoss 2005.
- ²⁶ Burns & Lafrance 2002:97–131.
- ²⁷ Riot Grrrls fick med tiden mer påtagligt subkulturella särdrag och dess stilmarkörer och politiska budskap populariserades av kommersiella intressen. Detta tog sig bland annat uttryck i Spice Girls kända slogan "Girl power!" (se t.ex. Schilt 2003; Wald 1998).
- ²⁸ Dunn 2012.
- ²⁹ Se t.ex. Leonard 2007.
- ³⁰ Frith & McRobbie 1978/1990.
- ³¹ Cohen 1997; Whiteley 1997:xix.
- ³² Se t.ex. Bayton 1998: 38–41; jfr Cohen 1991, 1997.
- ³³ Patterson 2002.
- ³⁴ Se t.ex. Rosenberg 2002.
- ³⁵ Jfr Coates 1997; Halberstam 1998.
- ³⁶ Jfr Nordström 2004.
- ³⁷ Spivak 1997.
- ³⁸ Jfr DeNora 2000.

Referenser

Intervjuer (varav alla är anonymiserade)

Anneli 2002-10-04.

Maria 2002-04-09.

Åsa 2003-11-03.

Lena 2003-01-12.

Petra 2002-05-10.

Pia 2002-02-27.

Cecilia 2003-10-23.

Sofie 2004-02-05.

Kristin 2002-10-02.

Eva 2003-12-04 .

Litteratur

Bayton, Mavis 1988/1990. "How Women Become Musicians". I: Frith, Simon & Goodwin, Andrew (eds.), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge.

Bayton, Mavis 1993. "Feminist Musical Practice. Problems and Contradictions". I: Bennett, Tony, Frith, Simon & Grossberg, Lawrence et al. (eds.), *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*. London & New York: Routledge.

Bayton, Mavis 1997. "Women and the Electric Guitar". I: Whiteley, Sheila (ed.), *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London & New York: Routledge, s 37–49.

Bayton, Mavis 1998. *Frock Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Bennett, H. Stith 1980. *On Becoming a Rock Musician*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Bergman, Åsa 2009. *Växa upp med musik. Ungdomars musikanvändande i skolan och på fritiden*. Göteborg: Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet. Diss.

Berkaak, Odd Are & Ruud, Even 1994. *Sunwheels. Fortellinger om et rockeband*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Björk, Nina 1996. *Under det rosa täcket. Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Burns, Lori & LaFrance, Mélisse 2002. *Disruptive Divas. Feminism, Identity & Popular Music*. New York: Garland.
- Clawson, Mary Ann, 1999. "Masculinity and Skill Acquisition in the Adolescent Rock Band". I: *Popular Music*, volume 17/1.)
- Coates, Norma 1997. "(R)evolution Now? Rock and the Political Potential of Gender". I: Whiteley, Sheila (ed.), *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London: Routledge.
- Cohen, Sara 1991. *Rock Culture in Liverpool. Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Cohen, Sara 1997. "Men Making a Scene. Rock Music and the Production of Gender". I: Whiteley, Sheila (ed.), *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London and New York: Routledge.
- DeNora, Tia 1995. *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna 1792–1803*. Berkeley: University of California Press.
- DeNora, Tia 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunn, Kevin 2012: "We ARE the Revolution", Riot Grrrl Press, Girl Empowerment, and DIY Self-Publishing". I: *Women's Studies. An Inter-Disciplinary Journal*. Volume 41, Issue 2.
- Fornäs, Johan 1995. "The Future of Rock. Discourses That Struggle to Define a Genre". I: *Popular Music* Volume 14/1.
- Frith, Simon & McRobbie Angela 1978/1990. "Rock and Sexuality". I: Frith, Simon & Goodwin, Andrew (eds.), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge.
- Gemzöe, Lena 2002. *Feminism*. Stockholm: Bilda Förlag.
- Green, Lucy 1997. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, Lucy 2008. *Music, Informal Learning and the School. A New Classroom Pedagogy*. Aldershot: Ashgate.
- Gunnarsson Payne, Jenny 2006. *Systemskapets logiker. En etnologisk studie av feministiska fanzines*. Umeå universitet, Institutionen för kultur och medier.
- Halberstam, Judith 1998. *Female Masculinity*. Durham & London: Duke University Press.
- Hills, Matt 2002. *Fan Cultures*. London & New York: Routledge.
- Kofi-Bruce, Kpone 2002. "Maximum Rock and Roll. The Girls' Rock Camp". I: *Off Our Backs* 32.

- Leonard, Marion 1997. "'Rebel Girl, You Are the Queen of My World' Feminism, 'Subculture' and Grrrl Power". I: Whiteley, Sheila (ed.), *Sexing the Groove. Popular music and gender*. New York: Routledge.
- Lilliestam, Lars 2003. "Bilderna av Kent. En fallstudie av musikjournalistik, autenticitet och musikmytologi". I: *STM-online*, Vol. 6. (http://www.musikforskning.se/stmonline/vol_6/lilliestam/index.php?menu=3) (besökt 130920)
- Lilliestam, Lars 2009. Musikliv. *Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg: Ejeby. 2:a reviderade upplagan.
- Nordström, Marika 2004. "Rockspelande unga kvinnor – mediafenomen och feministisk praxis". I: *Kulturella Perspektiv*, nr 1.
- Olsson, Belinda, Zilg, Brita & Skugge, Linda 1999. *Fittstim*. Stockholm: Dagens Nyheter.
- Om rock i cirklar*. En broschyr från år 2006, utgiven av Folkbildningsförbundet.
- Patterson, Wendy 2002. "Introduction". I: Patterson, Wendy (ed.) *Strategic Narrative. New Perspectives on the Power of Personal and Cultural Stories*. Lanham: Lexington Books.
- Reynolds, Simon & Press, Joy, 1995. *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*. London: Serpent's Tail.
- Rosenberg, Tiina 2002. *Queerfeministisk agenda*. Stockholm: Bokförlaget Atlas.
- Sandvoss, Cornel 2005. *Fans. The Mirror of Consumption*. Oxford: Polity Press.
- Schilt, Kristen 2003. "A Little Too Ironical: The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Female Musicians". I: *Popular Music and Society*, Vol. 26, No.1, 2003.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1997. "In a word. Interview". I: Nicholson, Linda (ed.), *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*. New York & London: Routledge.
- Street, John 2006. "The Pop Star as Politician. From Belafonte to Bono, From Creativity to Conscience". I: Peddie, Ian (ed.). *The Resisting Muse. Popular Music and Social Protest*. Aldershot: Ashgate.
- Toynbee, Jason 2000. *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- Wald, Gayle 1998. "Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth". I: *Signs*, 23:3.
- Whiteley, Sheila 1997. "Introduction". I: Whiteley, Sheila (ed.) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London and New York: Routledge.

Queerdans

Om önskan att få vara den man är på dansgolvet

Anna Nyander och Elsa Stålnér

Många människor ser pardans som något som utförs av en man och en kvinna, där mannen för och kvinnan följer. Så är det ofta men långt ifrån alltid. Generellt sett är det mer sannolikt att man ser samkönade danspar på en folkmusikfestival än på den typiska salsaklubben. I vissa folkdanssammanhang har det länge varit vanligt med två kvinnor som dansar ihop. Sedan några år tillbaka kan man ibland även se par där två män dansar tillsammans. Det är fortfarande relativt ovanligt, men det förekommer. I andra sammanhang är det sällsynt med samkönad dans. I mars 2013 anmälades ett folkdanslag i södra Sverige till Diskrimineringsombudsmannen efter att två tjejer som anmält sig som ett par till en kurs i gammaldans hade stött på motstånd mot att dansa tillsammans. De fick bland annat höra att "en kvinna inte orkar dansa hambo som kavaljer"¹ Samkönad dans är på många håll ett laddat fenomen och många undviker att dansa med personer av samma kön av rädsla för att bli uttittade eller till och med trakasserade. Motståndet kan – beroende på sammanhang – visa sig handgripligen eller ganska subtilt.²

Vill man anmäla sig till en kurs i polska finns det i dag flera olika typer av kurser att välja mellan. Valmöjligheterna gäller inte bara vilken typ av polska som lärs ut eller vilket förhållningssätt lärarna har till traditionen, utan även hur rollfördelningen i paret ser ut. Det finns kurser där det i princip alltid är mannen som för och kvinnan som följer. Och så finns det kurser där man utgår ifrån funktionerna i paret, där läraren i stället för att prata om "kavaljer" och "dam" hänvisar till den i paret som för och den som följer, oavsett kön. På dessa kurser kan man ofta få lära sig båda rollerna. Utöver dessa två typer av danskurser finns det numera även de som utannonseras som "queerpolska". Har man träffat på begreppet *queer* tidigare kan man ana att det handlar om att bryta mot idén om att det är ens biologiska kön som avgör huruvida man ska föra eller följa i pardans. Men vad är den djupare innebörden, hur skiljer sig queerpolskakurser från de kurser som redan utgår från funktionerna i paret i stället för kön, och varifrån kom idén till queerdanskurser från början? I den här artikeln kommer vi att försöka svara på dessa frågor.

De senaste åren har begreppet queerdans dykt upp allt mer. Man har kunnat läsa om queertangofestivaler, terminskurser i queerdans och workshops på pridefestivaler. Under 2013 har Svenskt visarkiv dokumenterat danskurser som utannonserats som queerdans. Vi har valt fyra olika danstyper: tango, salsa, lindy hop och polska. Vi har filmat dansundervisning, intervjuat danslärare, gjort enkäter bland kursdeltagare samt samlat kursinformation och texter om queerdans som danslärarna lagt ut på internet. Detta material finns nu tillgängligt på Visarkivet för den som vill forska i ämnet. Men innan vi går in på vad queerdans är gör vi en tillbakablick i historien.



Den här skylten har tidigare hängt vid dansbanan i Degerfors. Foto: Marie Bryggegård.

Har pardans alltid inneburit en man och en kvinna?

Samkönad pardans är inget nytt. Att två män dansar med varandra har exempelvis varit vanligt i tangons historia. Antropologen och tangoläraren Charlotte Rivero berättar att i Argentina, där tangon påstås ha fötts, dansades tango från början av alla, överallt: ”män med män och mormor med barnbarn.” Men hon menar att tango alltid främst varit en manlig angelägenhet. Det var en manlig dans där männen uttryckte sin maskulinitet. Två män dansade jämställt med varandra i tango; ingen underkastade sig den andra och därmed var bådas maskulinitet bibehållen.

I Buenos Aires var prostitution vanlig kring förra sekelskiftet. Många manliga

arbetare invandrade från Europa till Buenos Aires, vilket innebar att det fanns fler män än kvinnor i området. På bordellerna i hamnkvarteren fanns det som med dagens språkbruk skulle kunna kallas en queer subkultur; där jobbade även lesbiska och manliga prostituerade. I den här miljön utvecklades tango.³ Under 1900-talets första hälft spreds tango internationellt. Den bild av tango som följde med internationaliseringen var att den präglades av starka känslor och tydliga sexuella anspelningar. I och med detta trängdes det queera undan och tango blev en heterosexuell angelägenhet. Tango marknadsfördes som det kittlande mötet mellan en "machoman" och en underdånig, feminin kvinna. Mannen påklädd, kvinnan avklädd.⁴ Män fortsatte ändå att dansa tango ihop, om än inte lika mycket i det offentliga. Men det har börjat vända igen. Sedan drygt tio år finns det en gaytangoklubb i Buenos Aires som är väldigt populär, inte bara bland homosexuella män.

Kvinnor då, har de dansat tango ihop? Charlotte Rivero berättar att det alltid varit mer laddat. I början av 2000-talet var det fortfarande riskfyllt för argentinska kvinnor att visa sig öppet lesbiska och samkönad tango för kvinnor skedde därför fortfarande bakom låsta dörrar på hemliga adresser. När Rivero reste till Argentina för att hitta kvinnliga förebilder var det inte så lätt. Nu däremot finns det öppna queertangoklubbar, liksom det finns gaytangoklubbar.

Men det är inte bara i tangomiljön det förekommit samkönad dans. I sammanhang där det funnits många män har det ofta förekommit att män har dansat tillsammans, till exempel i guldruschens USA, i gruvmiljöer, på fartyg, i fängelser och på bordeller.⁵ I gamla tider var fest starkt förknippat med dans. Etnologen och dansforskaren Mats Nilsson berättar att när det var fest i miljöer med bara män så var det vanligt att män dansade med varandra. Det handlade om att roa sig. Det berättas också att män har övat med varandra för att lära sig dansen innan de bjudit upp en kvinna.⁶ Rivero invänder och menar att det nog inte var så enkelt. Hon tror att många män som dansade ihop gjorde det för att de var attraherade av varandra.

I en intervju i *Rauk 'N' roll 1960-talet*, ett radioprogram i P4 om rockens historia på Gotland, berättar Claes Edmark i bandet *Classes* om hur det var att spela till dans på gotländska landsbygden: "Man började alltid med en vals. Och då dansade två killar med varandra och två tjejer med varandra. Det där har jag inte sett igen förrän på 70-talet långt upp i Norrland." Vad gäller kvinnor som dansar med kvinnor så vet man inte lika mycket om hur det var tidigare. Kvinnor har i högre grad haft arbete i hemmiljöer. Nilsson tror att de också har dansat, men detta är inte lika väl dokumenterat.



En nutida FRYKS- DALS- DANS

(Rheinländer)

(Som *Da Capo*-nummer med stormande bifall
spelas af Kongl. Wermlands Regementes Musik-kår.)

Arrangerad för
PIANO
af
E. WILLNERS

50 öre.



STOCKHOLM
ABR. LUNDQUISTS KONGL. HOF-MUSIKHANDEL
GEORG ABR. LUNDQUISTS FÖRLAG
Malmstorgsgatan N:8 och Stureplan N:2

Omslaget till En nutida Fryksdalsdans, tryckt år 1901. Original i Svenskt visarkiv.

Nilsson menar att det mycket väl kan vara så att normen att pardans ska utföras av en man och en kvinna kan ha stärkts under 1900-talet i och med modernitetens framväxt. Han menar att det som inte längre är det aktuella modet har en tendens att stelna i former – man fixerar det så som man tror att det varit tidigare.

På Svenskt visarkiv hittar vi fler spår av samkönad dans. I samlingen *Svenska folkdanser* del II finns det en uppteckning av en polska för två män, "gangs föra" från Nås i Dalarna.⁷ Ernst Klein från Nordiska museet som bland annat dokumenterade dans på 1920-talet filmade två kvinnor från Dalarna som dansade ihop.⁸ Och i boken *Spel opp I spelemänner* av Otto Andersson beskrivs hur männen dansade ihop vid den första riksspelmansstämman i Stockholm 1910. "Det var ont om flickor den kvällen, varför gubbarna nödgades att dansa mest med varandra. Och det gjorde de gladeligen."⁹ Så nej, samkönad dans är inget nytt. Men queer dans betyder mycket mer än att dansa med någon av samma kön.

Hetero – homo – queer

Den franske filosofen och idéhistorikern Michel Foucault beskriver i boken *Sexualitetens historia 1 – Viljan att veta* hur man på 1700-talet började klassificera, sortera och diagnostisera samhällsmedborgare. Hetero- och homosexualitet började ses som två åtskilda sexualiteter. I och med att man framhöll vad som ansågs normalt sågs allt annat som onormalt och avvikande. Heterosexualitet ansågs vara det normala, och därmed hamnade homosexualitet i underläge. Foucault menar att så snart man skapar motsatser, bildas maktstrukturer.¹⁰

Begreppet *queer* började dyka upp runt 1990.¹¹ Det kan sägas vara en vidareutveckling av eller ett komplement till begreppen homosexuell, gay och lesbisk, eftersom dessa likt begreppet heterosexuell fortfarande är kategorier som utesluter dem som inte upplever sig passa in.¹² En grundläggande tanke med begreppet är att det inte ska kategorisera – alltså inte göra uppdelningar som kvinna, man, lesbisk, transsexuell eller bög – för att undvika fördomar och normer som talar om för människor hur de bör vara utifrån deras kön eller sexualitet. Att vara queer eller att ha ett queert förhållningssätt innebär då främst att vara icke-normativ.¹³

Queer som begrepp kan användas på lite olika sätt. Dels kan det innebära en aktivism: att medvetandegöra heteronormen, att ifrågasätta de sexualitets- och könsroller som finns i samhället och som gör att en del människor känner sig uteslutna och förtryckta. Dels kan queer användas som identitet av personer som inte anser sig platsa inom normerna för sexualitet och könsroller, exempelvis homo- och bisexuella, men också transpersoner eller individer som inte kan eller vill identifiera sig som varken man eller kvinna.¹⁴ Och utöver detta är queer en vetenskaplig teori som används exempelvis inom genusvetenskap. En av

förgrundsgestalterna inom queerteori är Judith Butler, som menar att genus inte är medfött utan en social konstruktion, och att till exempel motsatserna manligt-kvinnligt upprätthålls genom att vi ständigt återskapar dem.¹⁵ Inom genusteorin använder man sig bland annat av så kallade "queera läsningar" vilket innebär att se på en text – en bok, ett konstverk, en film eller en situation – och undersöka vilka normer och föreställningar som kommit att forma denna text och på vilket sätt dessa påverkar vår förståelse av det budskap som förmedlas. Detta kan tydliggöra hur heteronormativitet finns på så många olika plan och tar sig många olika uttryck i vår vardag.¹⁶

Queerdans

Pardans påverkas, liksom mycket annat, av kulturella normer, men vad gäller just pardans kan man tycka att könsrollerna har konserverats medan de har förändrats i samhället i övrigt.¹⁷ Queerdans handlar om att ifrågasätta att det är män som för och kvinnor som följer i dans, att låta var och en välja vilken roll – och vilket uttryck – man vill ha i dans, oavsett biologiskt kön. På queerdanskurser lär sig alla deltagare att både föra och följa. På så sätt kan pardansen bli tillgänglig även för dem som inte känner sig bekväma i de manliga och kvinnliga stereotyperna.¹⁸ I artikeln *What is Queer Tango* menar Charlotte Rivero att queertango skapar förutsättningar för jämlikhet vad beträffar genus och sexualitet.¹⁹

Rent praktiskt har rollbytena utförts lite olika på kurserna vi besökt. Vid något tillfälle fick eleverna dansa flera danser i samma roll innan de bytte, en gång nästan halva lektionen. Vid andra tillfällen har eleverna först lärt en figur i den ena rollen, därefter direkt i den andra, och då har rollbytena skett oftare. Ett par av lärarna uppmuntrade även till rollbyten under själva dansen.²⁰ Erik Mägi, jurist och queerdanslärare som undervisar i polska, berättar att han går steget längre: han jobbar med att få eleverna att "hitta bortom föra-och-följa". Gemensamt för alla lärarna var att alla var väldigt konsekventa med att se till att eleverna lärde sig både att föra och att följa.²¹

Men inom queerdans är man inte först med att lära ut båda rollerna – könsneutral pedagogik har funnits inom vissa inriktningar inom folkdans ända sedan 70-talet och inom samkönad tävlingsdans sedan 90-talet i Sverige.²² Vad är det då som skiljer en kurs med könsneutral pedagogik där man förhåller sig till förare/följare i stället för dam/kavaljer, från en kurs som utannonseras som "queerdans"? Mägi menar att det finns en gemensam medvetenhet kring

könsroller och genusfrågor, och att man väljer att aktivt bryta mot heteronormen på queerdanskurser. Man vill ha friheten att både föra och följa och nå jämställdhet, inte bara i dans utan även i samhället i övrigt. Skillnaden sitter alltså främst i medvetandet: medan man på queerdanskurser har en tydlig, gemensam genuspolitisk agenda är det inte självklart att det finns någon sådan agenda på alla förare/följare-kurser. Att utannonsera en kurs som "queer" tydliggör vad eleven kan förvänta sig, vilket kan vara en trygghet för många.²³



Tangodansare på Charlotte Riveros queerdanskurs. Foto: Torbjörn Ivarsson.

Att få vara sig själv

Peter Csaszi, dansare och queerdanslärare, berättar att han kände att han inte passade in på klubben där han och hans tjejkompisar dansade salsa. Han förstod inte varför han alltid skulle föra och tjejerna följa – han ville göra båda delar. Att kunna hela dansen och inte bara den ena av rollerna tycker Csaszi ger en större helhet. Både för att det är roligare och för att det ger mer förståelse för danspartnern. En annan anledning till varför han nu väljer queerdans är att han vill kunna dansa med andra män.

Det finns många anledningar till varför man söker sig till queerdans. Det

kan handla om att man vill få dansa båda rollerna. Många är trötta på att man förväntas föra bara för att man är man och följa bara för att man är kvinna. Eller så gillar man det ena mer än det andra, att man som kvinna helst vill föra eller tvärtom. Det kan också handla om att man inte bara vill dansa med personer av motsatt kön, utan med vem som helst. Att pardans kan handla om flirt för heterosexuella är självklart för de flesta, men inom queerdans kan den möjligheten finnas för alla.²⁴ En annan viktig faktor är ens könsidentitet. Många vill slippa vara fast i de uttryck, beteenden eller utseenden som är kopplade till ens biologiska kön. Csaszti påpekar att en del kvinnor är trötta på att de förväntas ha högklackade skor och utmanande kläder när de dansar salsa. Som transperson vill man kanske slippa vara den som utmärker sig. För en del kan det vara känsligt att överhuvudtaget bli definierad som man eller kvinna. På queerdanskurser behöver man inte ta ställning till vare sig sin egen eller andras könstillhörighet, eftersom förar- och följarrollerna är frikopplade från biologiska kön.²⁵ Och så finns de politiska skälen – att man vill ifrågasätta heteronormen, i dans liksom för övrigt i samhället. En del kommer inte i första hand till queerdanskurser för att de gillar att dansa, utan hittar dansen genom ett intresse för queer och HBTQ-frågor i allmänhet. Danskurser eller danskvällar som annonseras som "queer" kan innebära en fristad. Man vet att man är välkommen som man är och att där finns fler med liknande värderingar.²⁶

Men är begreppet queerdans helt problemfritt? Lärarna vi har intervjuat har fått en del reaktioner på att de väljer att utannonsera sina kurser som queerdans – en del menar att folk kan bli avskräckta från att komma.²⁷ Csaszti tror att heterosexuella kanske inte tror att de är välkomna på queerdanskurser eller att de inte vågar komma för att de inte vet vad som förväntas av dem. Det kan kännas skrämmande att plötsligt inte tillhöra normen. Malin Backström, författare och queerdanslärare, väljer att ibland kalla sina kurser queerdans och ibland inte, fast hon undervisar med samma pedagogik. Detta gör hon för att nå olika målgrupper. Det går inte att få ett sammanhang där alla tillhör normen, menar Csaszti. Även inom queer bildas normer. Många som söker sig till queerdanskurser vill lära sig att både föra och följa, men inom HBTQ-rörelsen finns en del som vill agera väldigt maskulint eller feminint och då kanske inte både förarrollen och följarrollen passar ens identitet. Man är välkommen att bara dansa ena rollen, men då tillhör man inte majoriteten.²⁸

Till Sverige via Hamburg

När Charlotte Rivero började dansa tango var det självklart att hon som kvinna skulle dansa som följare och lära sig "kvinnostegen" och "kvinnorollen". Hon upplevde att männen hade tolkningsföreträde i dansen, att hennes roll endast var att anpassa sig. Då bestämde hon sig för att själv leda kurser där följare lär sig att föra, för att få tillgång till båda rollerna. Deltagarna på dessa kurser var bara kvinnor och Rivero ville undersöka hur kvinnan kunde utveckla sitt uttryck i tangon. Hon förvånades över att medvetenheten kring genusfrågan var så liten i tangomiljöer och när hon startade sina förarkurser för kvinnor möttes hon av starka reaktioner från den övriga tangovärlden.²⁹

År 2003 hörde Rivero talas om en queertangofestival i Hamburg och reste dit tillsammans med en danspartner. Väl på plats blev hon lite besviken då festivalen visade sig vara mer gay än queer: det fanns fortfarande tydliga mans- och kvinnoroller i dansen. De kvinnor som förde andra kvinnor var klädda i klassiskt maskulina kläder medan följarna, oavsett kön, var traditionellt kvinnliga i klänningar och klackar. Rivero och hennes partner var de enda som bytte roller under dansen och även om det fanns en medvetenhet om queer på festivalen lockade den snarare en begränsad gayskara och det fanns få heterosexuella på plats. Hon upplevde att festivalen kom att handla mer om samkönad dans än rörliga roller och nya sätt att se på förare och följare. Men hon inspirerades ändå av att kombinera queerbegreppet med dans och när hon kom tillbaka till Stockholm bestämde hon sig för att öppna sina danskurser för både män och kvinnor som ville föra så väl som följa och att kalla detta för queertango. Hennes kurser var de första i Sverige med uttalad queerpedagogik och 2007 var hon en av huvudarrangörerna av Stockholm International Queer Tango Festival, med dans, workshops och föreläsningar med dans- och genusforskare. Samma år arrangerades Argentinas första queerdansfestival i Buenos Aires.³⁰

Sedan 2006 driver Rivero dansskolan *Tangoverkstan – roller i rörelser* i Stockholm samt reser runt i Sverige och undervisar och föreläser om sin pedagogik. Hon är en avgörande pionjär för queerdansen i Sverige och flera av de andra danspedagogerna vi träffat har deltagit i hennes kurser innan de själva startade queerdans inom andra genrer. Numera erbjuds kurser i queerdans på flera håll i landet, men framför allt i de större städerna. Förutom hittills nämnda genrer kan man även se kurser i till exempel queerbugg och queerfoxtrot.³¹



Queersalsalärare Peter Csaszti. Foto: Torbjörn Ivarsson.

Behövs queerdans om 20 år?

De danslärare vi intervjuat hoppas att även dansmiljöer som inte är uttalat queer ska inspireras av pedagogiken med könsneutrala roller. Förhoppningen är att det i framtiden inte ska behövas kurser och danskvällar som utannonseras som queer, utan att synen på samkönad dans och dans där kvinnor för och män följer inte längre ska ses som något ovanligt eller avvikande, så att alla kan känna sig välkomna oavsett uttryck.³²

Peter Csaszti tycker sig redan nu se hur värderingar från queerdansen även börjar märkas i den övriga dansmiljön. Malin Backström har lagt märke till att allt fler kvinnor anmäler sig som förare till olika danskurser och hon tycker sig se fler samkönade par på dansgolven. Charlotte Rivero berättar att hon nu för tiden ofta träffar personer utanför queersammanhang som är intresserade av hennes pedagogik. Hon tror att queertangon har lyckats spridas och växa så pass fort

mycket på grund av att den aldrig varit avgränsad till endast HBTQ-personer. Ända sedan starten har hon sett en blandning på sina kurser, både vad gäller kön och ålder men också homo-, bi- och heterosexuella. Hon tror att queerdansen varit med och bidragit till att många danspedagoger slutat använda orden man och kvinna för att beskriva dansens två roller och olika steg. Nu undervisar de flesta istället utifrån begreppen förare och följare.³³

I Sverige verkar det dock fortfarande mer accepterat att två kvinnor dansar med varandra än att två män gör det. Inom flera olika genrer har man länge kunnat se kvinnor dansa med varandra på danskvällar och danskurser där det funnits fler kvinnor än män. Eftersom anledningen till detta till synes ha varit just att det funnits för få män, har detta beteende ofta accepterats och inte setts som störande eller sexuellt laddat.³⁴ Man kan ifrågasätta att överskottet på kvinnor alltid skulle ha varit anledningen till att kvinnor valt att dansa ihop, men kvinnor har i vilket fall fått fritt spelrum att dansa med andra kvinnor. Däremot ifrågasätts fortfarande män som dansar med varandra.³⁵

Malin Backström tror att manlig homosexualitet provocerar mer än kvinnlig och att många manliga dansare är rädda för att ses som homosexuella om de dansar med andra män. Hon tror också att det är statusvärderingar som hindrar män att följa och att dansa med varandra. Att föra har historiskt sett varit en manlig handling och har i och med detta fått högre status. När en kvinna väljer att föra har hon bytt upp sig till en bättre roll, medan en manlig följare istället anses ha bytt ner sig genom att dansa i en traditionellt kvinnlig roll. Dessa värderingar finns på flera områden i samhället. När kvinnor tar sig an ett tidigare manligt område ökar hennes status medan det omvända snarare reducerar manlighet och rang.³⁶ I *Jasså, min herre dansar dam idag?* skriver etnologen Linnea Helmersson: "Kanske är det just för att det historiskt sett är kvinnorna som har haft något att tjäna på att komma in på det andra könets område. Det har sällan eller aldrig varit gynnsamt för män att gå in i den kvinnliga sfären."³⁷

En del av deltagarna på queerdanskurserna dansar bara på tillställningar som utannonseras som queerdans. Men en del väljer att ibland gå ut tillsammans för att dansa queert även i övriga dansmiljöer.³⁸ Att vara en del av en grupp kan göra det lättare att våga. Det är lättare att komma i grupp och veta att man – om inte annat – i alla fall kan dansa med varandra, menar Backström.³⁹ Även om det blir allt vanligare med samkönad dans är det långt ifrån accepterat på alla dansklubbar och kurser. Det finns fortfarande en risk att utsättas för klagomål, diskriminering eller till och med fysiska övergrepp. Denna risk gör att många deltagare på queerdanskurser känner sig osäkra inför att besöka andra

danstillfällen än de som är uttalat queer.⁴⁰ Samtidigt anser både de danspedagoger vi pratat med och dansetnologen Mats Nilsson att det är viktigt att queerdans inte blir en egen, avskild genre. För att påverka pardans i stort måste queerdans synas och finnas även utanför dansmiljöer som är uttalat queer.⁴¹ Tanken är inte att skapa ytterligare en subkultur utan helt enkelt att skapa dansmiljöer där alla kan ha roligt och känna sig bekväma.⁴²

Behövs särskilda kurser och danskvällar med queerdans om 20 år? Eftersom queer handlar om att vara normkritisk och eftersom det alltid finns normer – att bryta mot normer skapar ju också normer – lär det sannolikt finnas företeelser att vara uppmärksam på och att ifrågasätta. I queerdansrörelsen möter gamla pardanstraditioner det moderna samhället, med nya behov och politiska intentioner. Hur detta kommer att påverka danserna och dansandet i det långa loppet återstår att se. Tydligt är att varje danslärare som undervisar i pardans tar ställning i fråga om könsroller och normer – vare sig denne har reflekterat över det eller inte.

Noter

¹ Svenska Dagbladet 2013-03-21.

² SVAA20130410QD001.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ SVAA20130514QD001.

⁶ Ibid.

⁷ *Svenska folkdanser del II* 1971, s. 75.

⁸ AFD-video 40001-40001.

⁹ Andersson 1958:210.

¹⁰ Se Foucault 1992:44 ff. (Refererad i Ambjörnsson 2006:45–47)

¹¹ I *Norstedts stora engelska ordbok* (2011) finns bland andra dessa betydelser för ordet queer: konstig, underlig, egendomlig, besynnerlig.

¹² Ambjörnsson 2006:8.

¹³ Ibid, s. 27.

¹⁴ Stålnér 2012:10.

¹⁵ Butler 1990.

¹⁶ Ambjörnsson 2006:159–169.

¹⁷ Nilsson 1998: 229f.

¹⁸ SVAA20130410QD001.

¹⁹ Rivero 2006:187.

- ²⁰ SVA AVDA20130327QD001-SVA AVDA20130327QD002, SVA AV-
DA20130415QD001-SVA AVDA20130415QD002, SVA AVDA20130421QD001-
SVA AVDA20130421QD005, SVA AVDA20130530QD001.
- ²¹ SVA AVDA20130327QD001-SVA AVDA20130327QD002, SVA AV-
DA20130415QD001-SVA AVDA20130415QD002, SVA AVDA20130421QD001-
SVA AVDA20130421QD005, SVA AVDA20130530QD001.
- ²² SVAA20130514QD001, SVAA20130423QD001.
- ²³ SVAA20130531QD001.
- ²⁴ SVAA20130410QD001.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ SVAA20130531QD001.
- ²⁷ SVAA20130410QD001, SVAA20130423QD001.
- ²⁸ SVAA20130410QD001.
- ²⁹ SVAA20130515QD001.
- ³⁰ Ibid.
- ³¹ Ibid.
- ³² SVAA20130410QD001, SVAA20130423QD001, SVAA20130515QD001.
- ³³ SVAA20130515QD001.
- ³⁴ Stålner 2012:15-16.
- ³⁵ Ibid.
- ³⁶ SVAA20130423QD001.
- ³⁷ Helmersson 2005:13.
- ³⁸ SVAA20130410QD001.
- ³⁹ SVAA20130423QD001.
- ⁴⁰ SVAA20130410QD001.
- ⁴¹ SVAA20130515QD001, SVAA20130514QD001.
- ⁴² SVAA20130410QD001.

Referenser

Otryckta källor

Svenskt visarkiv

AFD-video 40001-40001. (Arkivet för folklig dans).

Enkäter med queerdanselever 2013.

Intervju med Malin Backström 2013-04-23. SVAA20130423QD001.

Intervju med Peter Csaszti 2013-04-10. SVAA20130410QD001.

Intervju med Erik Mägi 2013-05-31. SVAA20130531QD001.

Intervju med Mats Nilsson 2013-05-14. SVAA20130514QD001.

Intervju med Charlotte Rivero 2013-05-15. SVAA20130515QD001.
Queerlindyworkshop 2013-04-21. SVA AVDA20130421QD001-
SVA AVDA20130421QD005.
Queerpolskurs 2013-05-30. SVA AVDA20130530QD001.
Queersalskurs 2013-03-27. SVA AVDA20130327QD001,
SVA AVDA20130327QD002.
Queertangkurs 2013-04-15. SVA AVDA20130415QD001,
SVA AVDA20130415QD002.
Rauk 'N' Roll 1960-talet. Radioprogram 2010-12-20. <http://sverigesradio.se/sida/gruppsida.aspx?programid=272&grupp=18754&artikel=4164543>
(besökt 130902)

Tryckta källor och litteratur

Ambjörnsson, Fanny 2006. *Vad är queer?* Stockholm: Natur och kultur.
Andersson, Otto 1958. *Spel opp i spelemänner. Nils Andersson och den svenska spelmansrörelsen*. Stockholm: Nordiska museet.
Butler, Judith 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
"DO-anmälan mot folkdanslag". *Svenska Dagbladet* 2013-03-21. http://www.svd.se/nyheter/inrikes/do-anmalan-mot-folkdanslag_8020804.svd
(besökt 130920)
Foucault, Michel 2002. *Sexualitetens historia. Bd I. Viljan att veta*. Göteborg: Daidalos.
Helmersson, Linnea 2005. *Jasså, min herre dansar dam idag? En etnologisk studie av folkdans och kön*. C-uppsats. Härnösand, Mittuniversitetet, Institutet för humaniora.
Nilsson, Mats 1998. *Dans – kontinuitet i förändring. En studie av danser och dansande i Göteborg 1930–1990*. Göteborgs universitet. Diss.
Rivero, Charlotte 2006. "What is Queer Tango?" I: *The North in a Global Context. Proceedings. 8th International NOFOD Conference. January 12–15 2006*. Stockholm.
Stålnér, Elsa 2012. *Vem får lov? En etnologisk undersökning av queerdans*. C-uppsats. Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvetenskaper.
Svenska folkdanser del II. Falun: Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur 1971.

Spelmän i dambyxor

Om gränsöverskridandets estetik i islams hus

Anders Hammarlund

Han sitter som en kvinna; han svär som en kvinna; han hälsar som en kvinna! V.N. Basilov och hans kollega R. J. Rassudova från Sovjetiska vetenskapsakademins etnografiska institut i Leningrad blir förundrade över en gammal man vid namn Tašmat Kholmatov som de träffar i Gavo. Egentligen hade de inte alls tänkt besöka just den här byn vid Ferghana-dalens mynning; den ingick inte i resrutten för deras vetenskapliga expedition som syftade till att dokumentera schamanistiska inslag i den centralasiatiska folkkulturen. Detta var 1968, och schamanismen var ett fenomen som var misstänkliggjort av de båda överideologier som då dominerade och konkurrerade i de här trakterna – islam och sovjetkommunismen. Man fick gå försiktigt tillväga, men Basilov och Rassudova kunde legitimera sitt intresse vetenskapligt genom att närma sig ämnet ur påbjuden historiematerialistisk synvinkel.

När de hörde talas om Tašmat-barnet (som han kallades av somliga i sin by) bestämde sig de sovjetiska etnograferna för att göra en avstickare till Gavo. Ferghana-dalen är ett bördigt, tätbefolkat och mytomspunnet landskap mitt i det annars torra och ödsliga Centralasien. Större delen av området tillhör Uzbekistan, en delrepublik som på ganska godtyckliga grunder konstruerades av de sovjetiska imperiebyggarna, men egentligen har en etniskt komplex sammansättning. Dalgången skickar in en kil österut mot det kinesiska gränslandet, mellan Tien Shan-bergen i norr och bergskedjan Gissar-Alai i söder. Kulturen är muslimsk, persiskinfluerad och mestadels turkspråkig.

Den gamle Kholmatov väckte forskarnas intresse eftersom han tycktes exemplifiera företeelser som var kända från sibirisk schamanism, nämligen transvestism och kulturellt könsbyte. Det ansågs föga troligt att sådant kunde förekomma i det muslimska Centralasien, där det strikta upprätthållandet av könsåtskillnaden ju ses som ett framträdande kulturdrag. Men den gamle Kholmatov (född 1886) kom dem tillmötes i brokiga kvinnokläder; prickiga blåvita dambyxor, en blommig klänning och blåa plastskor. Till detta bars kalott och ett vältrimmat skägg.



Tašmat Kholmatov, baksji i Gavo (Efter Basilov 1996).

Mannen kallades också Taşmat-*baksji*, vilket antydde hans roll som helare och "klok gubbe". Som sådan åtnjöt han stor aktning i byn, och trots det avvikande genusbeteendet var han en välintegrerad familjefader som hade haft fyra hustrur och hade både barn och barnbarn. Taşmat ville själv inte redogöra i detalj för sin verksamhet, men byborna berättade utförligt om hans traditionella metoder för andeutdrivning och botande. Att spela rollen som kvinna (eller snarare som ett slags "kvinnoman") hade ålagts honom redan i ungdomen, och detta var ett uppdrag som han inte kunde dra sig undan. Det var förstås inte byborna eller någon överhet som föreskrivit honom detta, utan hans *paris*, hans "andar". Under ett svårt sjukdomstillstånd hade de i kvinnlig skepnad kommit till honom med den ovillkorliga kallelsen. Han var sedan dess övertygad om att han skulle bestraffas med döden om han svek sitt löfte till andarna. Således hade han i decennier gestaltat ett slags "tredje kön" i Gavo. I detta var han mycket respekterad, speciellt av kvinnorna, som ofta anlidade honom för att bota sina sjuka barn.

Hur ställde han sig egentligen till islam? Detta måste ju bli en viktig fråga i detta monoteistiska och i religiöst avseende till synes monolitiska samhälle. Taşmat hade i sin ungdom bedrivit koranstudier, och man hade förväntat sig att han skulle bli en *khodza*, en religionslärare. Men hans *paris* hade oåterkalleligen satt stopp för detta. Man konstaterar alltså att det i den här miljön faktiskt fanns gränser för den annars allomfattande islam. Och att Taşmat och alla som anlidade honom accepterade, ja rentav krävde denna gränsdragning.

I vetenskapliga termer kan man beskriva den här situationen som synkretistisk. Under den officiella skriftreligionens paraply har äldre, folkliga traditioner länge tolererats och på ett ganska motsägelsefullt sätt sammanfogats med den reglerade religionsutövningen, i den mån de inte uppfattades som direkt anstötliga. Vördnaden för *hazretler*, vördade och "heliga" män inom islam, har till exempel ofta dekorerats med inslag av helbrägdagörelse och helande. Dessutom kom själva vördnadens *former*, ritualerna, det estetiska i religionsutövningen, just i de centralasiatiska miljöerna att ses som legitima redskap eller medier för islams budskap. Den religiösa *helhetsupplevelsen* ställdes i fokus, och kontrasterades mot den rationella analysens lärda men torra kunskap. Taşmat förde i själva verket Basilov och Rassudova till sufismens gränstrakter, och de insåg plötsligt att de därmed närmade sig musikeknologins domäner, en region som de som renodlade etnografer inte riktigt kunde överblicka.

Detta stod klart när Taşmat plockade fram sin *tjildirma*, en stor handhållen ramtrumma. Det visade sig att mannen i sina yngre år hade uppträtt som en mycket uppskattad sångare och *tjildirmaspelare*, och att de här förmågorna tycktes vara

en väldigt viktig del av hans allmänna kompetens, en betydelsefull komponent i hans karisma. Han var alltså inte bara en *baksji*, en helare och exorcist, utan också något utöver detta. Eller var kanske hans musikaliska förmågor en förutsättning för den schamanistiska utövningen? I Basilovs skildring tycker jag mig kunna läsa mellan raderna hur han och Rassudova kommer i svårigheter när de börjar försöka sammanfatta sina intryck av Gavos originelle kulturarbetare. De letar efter orden, vill hitta en klargörande tolkning som kan passas in i den påbudna marxistisk-leninistiska kulturteorin, diskuterar fram och tillbaka. Slutligen tycker de sig kunna enas och slår (ganska oortodoxt) fast att Tašmat Kholmatov i själva verket är en *artist* – en person som gör sig till fokus för andras upplevelse, som blir en ställföreträdande utlevare i en värld där utlevelsen kan vara ohedersam och socialt riskabel. Och som därför måste leva i en tredje värld, vid sidan av eller kanske mitt emellan könets bipolära riken. Som kan väcka kärlek utan att själv vara dess egentliga föremål. Som kan vara nära kvinnorna utan att hota deras kyskhets, som kan vara nära männen utan att hota deras könsmakt. Som kan vara ett *eller* i ett system som är uppbyggt kring *antingen*.

I sufismens gränstrakter – Zeki Müren och Bülent Ersoy

Lägg märke till att Tašmats könsbyte är just ett rollspel. Alla vet att han är en man i kroppsligt, sexuellt avseende, men att han sätter sig över det naturgivna (och därmed av Gud instiftade) gör honom i ordets egentliga betydelse övernaturlig, transcendent. Han visar på människans gudalikhets i det att han skapar vidare där naturen satt en gräns. Människans föreställningsförmåga (och *föreställningsförmåga*) är förbluffande; hon kan försätta sig i trans, gå över gränsen och bli utom sig, transcendera och sedan börja om efter transitionen. Hon skapar och upplever sin värld i ett transande.

Sufismen är den domän inom islam där man finslipar verktygen för sådana gränsövergångar. Man brukar tala om sufismen som islams mystika¹ aspekt. I opposition mot den lagiska tolkning av religionen som tidigt blev ett framträdande drag inom den politiska, statsbyggande islam hävdade diktare, musiker och filosofer konstens kraft och betydelse som den religiösa känslans sanna uttryck. Sufismen har aldrig blivit någon enhetlig rörelse eller organisation, den har en närmast anarkistisk sida och det finns ett otal riktningar. En grundtanke var,

bildligt uttryckt: skickliga lärde kan utfärda religiösa pass, rättsligt oklanderliga dokument, men som poeter borde de också kunna hitta de känslomässigt övertygande orden och språkklangerna i bön och dikt. I de mångtusenåriga schamanistiska traditionerna fanns kunskapen om det estetiska hantverket, om hur rörelsemönster, rytmer och klanger kunde befrämja upplevelsen. Dessa medier tog sufierna med sig in i den muslimska ordningen. De lagklokas ständiga gränsbevakning var givetvis en förutsättning för överskridandet. "Utan gräns, ingen transcendens" skulle man ha kunnat skandera i 900-talets persiska och turkmenska Nishapur. För det var just från den staden, där persisk och turkisk kultur överlappar varandra i Centralasien, som sufismens estetiska medier spreds – västerut mot Turkiet, Balkan och Maghreb, söderut mot Indien och österut längs sidenvägens radband av städer och oaser. Teknikerna för att bli utom sig hade blivit ett artisteri frikopplat från schamanrollen.

Tidigt i min beröring med turkisk musik blev jag anbefalld sångaren Zeki Müren. De turkiska vännerna kunde inte nog prisa hans uttrycksfullhet och närmast mytologiska karisma. Jag lyssnade på hans LP-skivor, men jag förstod mig till att börja med inte alls på honom. Ottomansk konstmusik och poesi tycktes vara grundvalen, och i det estetiska huset hittade jag ganska bra. Men här kommunicerades någonting kulturspecifikt utöver det som man kunde inhämta i nothäftena och diktböckerna från antikvariaten i Sahaflar ovanför Kapalı çarşıbasaren i Istanbul.

Müren (1931–1996) var född i Bursa, en stad präglad av den klassiska ottomanska kulturen. Han började sin bana som konsthantverkare och studerade först vid konstakademin i Istanbul. Redan i tjugoårsåldern var han etablerad som sångare, och den turkiska statsradion gjorde honom riksbekant. Han blev den stora stjärnan inom den genre som i det republikanskt sekulära Turkiet som grundats av Mustafa Kemal började kallas *Türk sanat musiki*, "turkisk konstmusik". Det här var en musik som byggde vidare på 1800-talets sofistikerade musikaliska och litterära kultur i ottomanska rikets storstäder, främst Konstantinopel, Saloniki och Smyrna. Det nationella epitetet "türk" sattes dit närmast som en legitimering; musiken ifråga hade egentligen en kosmopolitisk bakgrund, men här kunde man under konstens och nationens skyddsmantel odla vidare makam-kulturen och föra in den klassiska verskonsten i den moderniserade riksturkiskan. Zeki Müren bidrog också som estradör till att föra ut den här ursprungligen ganska privata musiken i en modern kommersiell kontext. Hans konserter, eller närmast varietéframträdanden på de specifika lokaler som i Turkiet kallas *gazino* blev stilbildande för en hel genre, där kontakten och dialogen med publiken blev ett viktigt inslag.

Från att tidigt i karriären haft en framtoning av effeminerad yngling blev Mürens persona efterhand alltmer den mogna, sofistikerade kvinnans.



Zeki Müren. Konvolut till LP:n Ayrıldık işte (Vi har gått skilda vägar) 1989, senare återutgiven som CD.

Ännu mer demonstrativ har transaspekten blivit hos efterföljaren Bülent Ersoy (f. 1952), som liksom Müren började sin karriär som manlig sångare, med en efterhand allt tydligare kvinnlig framtoning. Ersoy genomgick 1981 en könsbytesoperation, men bibehöll sitt manliga förnamn Bülent. Hens försök att få könsbytet officiellt erkänt ledde till en konflikt med den dåvarande militärregimen i Turkiet, som ju förvaltade arvet från kemalismen, den politiska ideologi som hade tagit demonstrativt avstånd från den ottomanska kulturens tvetydigheter. Men nu kunde Ersoy för många framstå som en representant för

det förtryckta kvinnokönet, vilket starkt bidragit till hens stora popularitet inom kvinnliga publikgrupper i Turkiet. Som kvinna uttalade Ersoy sig även positivt om det hävdande av traditionella islamiska värden som förespråkas av det moderat islamistiska AKP-partiet, sedan 2002 i regeringsställning i Turkiet.

Men könsbytesoperationen var inte bara provokativ för de kemalistiska generalerna. Den var ju också en utmaning mot ett traditionellt spel kring könsgränsen som har mycket gamla rötter i Turkiet. *Köçekler* kallades under ottomansk tid män som framträdde som kvinnor, som under bestämda kulturella former avsade sig positionen som manliga subjekt för att spela rollen av behagfulla kvinnliga objekt. Här var det essentiellt att det hela tiden var underförstått att de faktiskt var män. Ersoys könskorrigering däremot kunde nu uppfattas som att hen egentligen från början varit en kvinna som falskeligen uppträtt som man under ungdomsåren, men nu "återvände" till sitt sanna kön! Transande i den riktningen var helt främmande även för den sufiskt påverkade ottomanska traditionen, och Ersoy blev nu föremål för dubbla aggressioner. 1989 blev hen beskjuten under ett framträdande, men överlevde.

Köçekler – kvinnliga ynglingar och dancing boys

Efter att inte bara ha avlyssnat utan även avläst den turkiska konstmusikens värld insåg jag så småningom att det man odlade under den nationella täckmanteln som *türk sanat musiki* också var en tvetydighetens kultur i positiv mening, en anda som byggde på gränsens och överskridandets upplevelse. Det var inte enbart skalor och rytmer och versmått som traderades; de var bara komponenter i eller redskap för ett förhållningssätt som kunde påminna om Tašmat Kholmatovs i Gavo.

I det gamla Centralasien, (inte minst i Ferghana) där så mycket av den ottomanska kulturen hade sina rötter, var *köçekler*, "småpojkar", "ynglingar" (av *küçük*, 'liten'), ett slags tredje kön, vilket Basilov och Rassudova inte verkar ha känt till (eller möjligen inte ville diskutera). Syftet var, liksom i den schamanistiska kontexten, att besegra (eller överlista) naturen med estetiska medel. Till konsertstraden tog Zeki Müren med sig en yttring av gränsöverskridande som hade varit en central institution i det gamla riket, den artistiska transvestitismen. Detta ingick dock inte i republikens officiella kulturpolitik, som trots den pågående sekulariseringen

innebar ett införande av strikta islamiska uppförandekoder på det könspolitiska fältet. *Köçek*-dansarna, som fram till det tidiga 1800-talets reformer hade varit ett självklart inslag på kaffehusen i Konstantinopel, ansågs nu inte längre förenliga med den reformsinnade elitens självbild, och förvisades från metropolen. Deras dans och musik hamnade på landet och blev en folklig underhållningsform. Man kan hitta otaliga exempel på YouTube på den här transvestistiska folkkulturen med framstående manliga höftvickare. Många utövare tog också sin tillflykt till Mehmet Ali Paschas halvt självständiga Egypten, där de anses ha bidragit till utvecklingen av det som långt senare i västerlandet kom att kallas magdans.

Men vilka var dessa *köçekler*, dessa "dancing boys" som kunde påträffas från Bengalen (där de blev populära bland somliga brittiska officerare under kolonialtiden) till Maghreb och kanske särskilt i Konstantinopel efter den ottomanska erövringen 1453? De var ursprungligen ställföreträdande utlevare. Rekryteringen av dessa ungdomar var under den klassiska perioden kopplad till den institution som kallades *devşirme* och var sultanernas redskap för att motverka svågerpolitik och uppkomsten av konkurrerande maktcentra. Sultanerna ville inte ha någon ärftlig adel, utan föredrog att bygga upp en militär och administrativ elit som bestod av *kullar*, personer med slavstatus. Muslimer kunde i princip inte förslavas, men riket hade ju en stor kristen befolkning. Som ett slags skatt tvingades den icke-muslimska befolkningen i de erövrade områdena att regelbundet överlämna en kvot av pojkar i 7–8-årsåldern. Dessa fördes till sultanpalatset och uppfostrades till muslimer samt skolades militärt, intellektuellt och administrativt. De var kärnan i *Yeni çeri* de "nya trupperna" ('janitscharerna'), som skulle upprätthålla väldet. Genom att de hade tvingats över en gräns utan återvändo var dessa särskilt skickade att bekräfta och bevaka gränsen. Det skall framhållas att den här härskarmetoden egentligen inte hade något med islam att göra; den är mycket äldre än så, och *devşirme*-systemet kritiserades också av de rättslärdar såsom stridande mot *sharia*.

Vissa av dessa rekryter gavs artistisk skolning och kunde uppträda som *çengiler*, dansare och spelmän, bland annat vid omskärelsefester i sultanpalatset. *Çengi*-traditionen hade ursprungligen skapats av kvinnliga artister långt före islam, men i sultanens palats kunde kvinnor inte uppträda offentligt. Därför instruerades särskilt begåvade och skönlemmade pojkar, som sedan uppträdde i kvinnlig utstyrsel och med feminin framtoning. Den här sensuella genren fick snart ett egenvärde. Att liksom Taşmat Kholmatov som ett tredje, föreställt kön stå över det bipolärt givna gav en särskild aura.

Det kan tilläggas att det i Ottomanska riket fanns ett fjärde "kön" som i

praktiken blev statsbärande, men det skapades inte av föreställningsförmågan, utan med hjälp av kniven. Makten kom att utgå från den förbjudna zon (*harem*) där sultanens kvinnor vistades, och för denna institutions administratörer gällde en absolut kvalifikation – demaskulering. Eunuckerna härskade i palatset, formellt slavar, reellt ofta som ett slags dolda eminenser med kontroll över regimen reproduktiva bas.

Utanför palatset representerades den ottomanska kulturen av sufiska esteter, Mevlevi-ordens diktare, flöjtspelare och hovmän, som kunde recitera Rumis versrader. Men i palatsets skola *Enderun* utbildades de tvångsrekryterade unga männen. De fick inte gifta sig, palatsets kvinnor var onåbara, homosexualitet var ett strikt tabu, men *köçek*-dansarna var ju ett slags feminina objekt mot vilka en legitim lystnad kunde riktas och levas ut.

Uteliggare, filosofer och artister i Pera

I Konstantinopel vann *köçek*-artister också beundrare utanför palatset, och en underhållningskultur som härnade hovkulturens former växte fram på kaffehusen (*meyhaneler*). De dansande pojkflickorna blev här en kommersiell nisch i en socialt alltmer tvetydig kontext, en prostitution där inte bara pojkarnas artistiska färdigheter utan även deras homosexuella tillgänglighet blev en kommersiell tillgång.

Här närmar vi oss faktiskt en central aspekt av sufi-traditionen från Nishapur – sjunkandet, självförnedringen, som inom vissa sufi-riktningar sågs som en nödvändig metod för övervinnandet av det jagiska hyckleriet. Den sant vise muslimen skulle enligt den radikala melami-sufismen, som blev en betydelsefull strömning i Ottomanska riket på 1500-talet, söka sig till föraktade yrken och hemlighålla sin djupa andlighet, eftersom demonstrativ fromhet var ett slags skrytsamhet. Endast genom att erfara vad det innebär att vara den lägste kunde man förstå människans sanna villkor. Här var ju den utblottade och raggige Shems från Täbriz, den klassiske diktarfilosofen Rumis halvt mytiske "förförare", en emblematisk gestalt – en skitig uteliggare som ger inspiration till den sufiska filosofins mest högtaktade diktverk, *Mesnavi*.² Var höll egentligen Rumi hus när han försvann för en tid efter sitt möte med Shems? Detta förblir oklart, vilket kanske egentligen är klargörande. Det har något med ett besök på andra sidan gränsen att göra. Idén om att gå till botten för att avkläda sig skrymteriets falska kostymer.

I det gamla Konstantinopel (som först på 1900-talet blev Istanbul) utgjorde hamnviken Gyllene hornet en lockande gräns för överskridanden och bottenlösa fall. Söder om viken låg den centrala staden, sedan 1500-talet övervägande muslimsk. Norr om viken låg stadsdelarna Galata och Pera, som av ottomanerna avdelats som västerländska, huvudsakligen kristna enklaver. Invånarna i de traditionella muslimska grannskap, *mahalleler*, som växt fram runt moskéerna, hade sällan ärbara ärenden norr om Gyllene hornet. Men i Galata och Pera skapades miljöer som tillät dyrkan av det sköna i nya former – musikkaféer, teatrar, hotell, bordeller. När så småningom vid mitten av 1800-talet en bro byggdes över Gyllene hornet – till många konservativa muslimers fasa – kunde man enkelt promenera till andra sidan (även om det försiktigtvis togs en broavgift av trafikanterna). Nya möjligheter för filosofiska besök i de drucknas föraktade rännstenar, således. Det är karaktäristiskt att en av de gator som från bron ledde upp till Pera kantades av musikaffärer. Vid backkrönet låg en av den sofistikerade, litterära sufismens bastioner, Galatas Mevlevi-hus, där några av 1800-talets mest kända musikpersonligheter hade verkat, men sedan utbredde sig den offentliga och kommersiella estetikens, sinnlighetens och berusningens miljöer. Det var här i detta specifika gränsrike som Konstantinopels unga sufi-sinnade esteter kring 1900 kunde tillåta sig att dyrka *sanat*, konsten. Pera var ett absolut nödvändigt komplement. Det måste finnas något på andra sidan gränsen.

När sommaren 2013 en oväntat hätsk konflikt utspelades på Taksim-platsen (i den gamla västerländska stadsdelen) och dominerade nyhetsflödet från Turkiet i månader ser vi att mångsekelgamla gränsdragningar fortfarande är politiskt aktiva. En nymuslimskt definierad kontrollmakt står mot en sekularistisk frihetlighet som präglas av rätten till individualistisk upplevelse och utlevelse – just det som Pera förkroppsligade för det sena 1800-talets ottomanska litterater.

Konvertitens lockelse

Kanske har jag nu förirrat mig från det gränsöverskridande som primärt har med könet att göra. Men utflykten till Pera bottnar i att jag kommen så här långt i texten känner att jag kanske riskerar att sammanföra i grunden olikartade företeelser under samma kategoriska tak. Vi måste vidga perspektivet. Åter till Gavo. Taşmat Kholmatov verkar inte ha varit sexuellt objektifierad i sin uppladda kvinnoexistens. Han bibehöll ju vissa tydliga manliga attribut, som skägget och huvudbonaden, och hade ju närmast en gummas framtoning. Hans roll var heller

inte socialt påtvingad, utan antagen på eget initiativ (även om han framställde sina *paris* som ordergivare). Det är viktigt att fundera en stund över maktaspekterna i gränshanteringen. För *devşirme*-pojkar förelåg ju ett oundvikligt diktat. De tvingades in i en ofrihet som bland annat innebar att de måste *avstå* från könet och reproduktionen. Alltså avköning under dödshot. Taşmat däremot gav sig *tillgång* till bägge könen. Han gick egentligen inte över gränsen, han snarare balanserade på den, och just detta var poängen med hans rollspel. De pojkar som dansade kvinnligt på kaffehusen i 1700-talets Konstantinopel (eller i krigsherrarnas Afghanistan på 1990-talet) var däremot ofrivilligt sålda på könets marknad och fick tjänstgöra som passiva partners i ett manligt erotiskt spel.

Vi kanske skall titta mera på gränshanteringens mekanismer i allmänhet, och frigöra oss från det transande som ensidigt har med kön och genus att göra. Det föresvävar mig att den religiösa övergången, konverteringen, här kan leverera tankematerial. *Devşirme*-pojkar utsattes ju inte bara för sexuell tvång, de tvingades också över religionsgränsen. Har den gränsen kanske likheter med genusgränsen?

Bokreligionernas segertåg i antikens slutskede medförde ett tidigare okänt krav på entydighet. Den gamla polyteistiska mångfalden av samexisterande lokala gudomligheter och kulter ersattes av konfessionella regelverk som uppfattades som universellt giltiga. Varje individ avkrävdes ett slags lojalitetsförklaring, ett löfte om obrottslig trohet till vissa verbalt formulerade trossatser. Trosbekännelsen, konfessionen, blev avgörande. Denna var ju i sig en gränsdragning mot det man *inte* trodde på. Medlemskapet i den religiösa gemenskapen förutsattes vara på livstid. Man kunde egentligen inte säga upp sig, vare sig inom kristendomen eller islam. Däremot tog konfessionerna gärna emot proselyter, men då krävdes ritualiserade konverteringsprocedurer. Personen ifråga måste vändas upp och ned – detta är den ursprungliga betydelsen av det latinska ordet *convertere* – och därmed föras över gränsen i ett slags rite de passage. För den som hade förts över fanns ingen återvändo.

Konvertiter var personer som hade levt ett annat liv i en annan värld och som därför hade speciella erfarenheter. De hade det osedligas lockelse i ordets ursprungliga bemärkelse, de hade varit på andra sidan av en etisk gräns och kunde vittna om en tillvaro där det påbudna inte gällde. Ur islams synpunkt sågs den omvända som en person som hade befunnit sig i ett tillstånd av förnekelse, eftersom Muhammeds uppenbarelse var universell och riktade sig till hela mänskligheten. Det var svårt för den födde muslimen att föreställa sig detta tillstånd. Förnekelsen och okunnigheten var ett slags svart antimateria som

tydliga fanns – men hur var den egentligen beskaffad? Konvertiten bar alltså med sig en lockelse om insikter i det egna, som bara kunde nås genom närkontakt med den omvända, och den transvestitiska konvertiten var dubbelt löftesrik. Den som strävar efter sann och ärlig insikt måste alltså göra en svår resa tur och retur till Trans-islamistan, ett rike där de rituella tvagningarna är okända, där svinen bökar i smutsen, där musiker är älskade och där kärleken till vinet är statsreligion. Och där könens roller är omvända, vända uppochner.

Noter

- ¹ Eftersom ordet "mystisk" är belastat med i sammanhanget missvisande associationer använder religionsvetarna adjektivformen "mystik" för att beteckna de upplevelsemässiga och esoteriska sidorna av religionsutövningen.
- ² Shems från Täbriz var en kringvandrande nay-spelande dervish (vishetssökare) som 1244 uppenbarade sig i Jalal ud-din Rumis studerkammare i staden Konya och med sin musik och starka personlighet framkallade en emotionell livskris för den dittills strängt intellektuelle muslimen. Om Shems talar Rumis poesi kärlekens symbolspråk, och det har spekulerats mycket om arten av deras relation.

Referenser

- Aşan, Emine 2003. *Rakipsiz sanatkâr Zeki Müren* [Den oförliknelige artisten Zeki Müren]. Istanbul.
- Basilov, V. N. 1996. "Vestiges of Transvestism in Central-Asian Shamanism". I: *Shamanism in Siberia*. Edited by Vilmos Diószegi and Mihály Hoppál. Budapest (Akadémiai Kiadó). (Bibliotheca Shamanistica, volume 2.
- Beşiroğlu, Ş. Şehvar. u.å. "Music, Identity, Gender: Çengis, Köçeks, Çöçeks". ITU Turkish Music State Conservatory, Musicology department. <http://www.pera-ensamble.com/images/stories/artists/sehvar/musical%20gender%20identity.pdf> (besökt 140119)
- Burén, Ann af 2011. "Especially Loved by Allah: Muslim and LGBTQ in Istanbul". I: *Temenos* 2011(47), s. 61–76.

- Dobben, Danielle J. van 2008. *Dancing Modernity. Gender, Sexuality and the State in the Late Ottoman Empire and Early Turkish Republic*. The University of Arizona, Near Eastern Studies.
- Hammarlund, Anders 2010. *Intet. Musiker medier mystiker*. Stockholm: Carlsson.
- Karayanni, Stavros Stavrou 2004. *Dancing Fear & Desire. Race, Sexuality and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Waterloo, Ont. Wilfried Laurier University Press.
- The Poetics and Politics of Place. Ottoman Istanbul and British Orientalism*. Edited by Zeynep İnankur, Reina Lewis and Mary Roberts. Istanbul 2011 (Pera müzesi). Pera Museum publication Symposium series ; 46. 1.

Queer as folk

Om folkmusikens potential att ackompanjera en queer revolution

Sara Parkman

Avsändaren och bakgrunden

Jag är den fittfödde folkmusikern. Jag ser upp till dig gubbe, till dig gumma. Jag älskar vårt arv. Jag älskar din musik, vår estetik och er musik. Mitt krav: jag vill också få bli respekterad utifrån min frihet som traditionsbärare att ändra i musiken och göra den till en del av mig. Och jag, Sara Lovisa Margareta Parkman, bor i en kropp som inte är som du kanske alltid tänkt. Min kropp, det som är jag, vilar i en idé om att inte bli definierad utifrån mitt juridiska och biologiska kön. Min kropp vill få sväva däremellan. Ett inter. Könlös i olika kroppar som signalerar man, barn, kvinna, flicka, tönt, ful, gullig, barsk etcetera.

Några gubbar har aktivt tillåtit sig att bli provocerade av den yngling jag verkar vara. Gubbar som säger att jag inte är kompetent nog att göra uttalanden om vad som är bra folkmusik eller inte. Att jag inte har rätt att spela denna polska då jag inte har blodsbånd till ursprunget, inte har lärt mig den på rätt sätt, inte tolkar den på ert vis. Jag struntar i er. Jag är den fittfödde folkmusikern och jag tar plats i denna värld som spelman, eller ska vi säga spelhen? I min konstnärliga utopi snickras världsbilden ihop av eviga kollage där låtar, bilder, erfarenheter, kroppar och videor blandas. I en salig röra.

Det här kommer att bli en text med några akademiska referenser. Några intervjuer. Personliga erfarenheter. Det är också en text byggd på känslor och längtan. En längtan efter att skapa utopisk musik i ett musikaliskt rum vars strukturer inte består av tydliga hierarkier, musik som krossar dikotomierna mellan fult/snyggt, manligt/kvinnligt, snobbigt/folkligt eller varför inte dur/moll.

Ni kan se detta som mitt manifest.

Vi börjar:

Vi ska prata om musik och genus. En ordkombination som av många ses som utsliten, uttjatad, uttömd. Och på ett sätt kanske det är så, för idag har vi

kommit till en punkt där vi sakligt kan konstatera att musiklivet inte på något vis är jämställt. Det är fakta, inte en åsikt. Dit har vi kommit eftersom vi har pratat, pratat och pratat. Och bråkat. Kämpat. I Marie Selanders bok *Inte riktigt lika viktigt* har starka kvinnor berättat om förhållanden för kvinnliga musiker och framförallt om alla bortglömda genialiska fittfödda musiker. Tack Marie. Ditt arbete är banbrytande och du är guld värd som ikon, musiker, idol och ryggdunkande kvinna. Vi har organisationer som KVA¹, Popkollo som ordnar musikläger för tjejer och transpersoner och IMPRA², som jobbar idogt för att kartlägga och synliggöra existerande kvinnliga genier. Tillsammans arbetar vi för ett jämlikt musikliv och det är ett livsviktigt initiativ.

Det finns dock ett fält som ännu inte är lika undersökt, utforskat, upphaussat, hyllat, stött av statliga kulturmedel. Det är idén om en feministisk musikalisk estetik. Idén om normkritisk musik. Den utopiska queera musiken. Bilden av ordlös musik som kan illustrera något, skapa något, vara subversiv, bygga något nytt. Det är min dröm, textens syfte, kreativitetens motor. På samma sätt som bildkonsten kan vara provocerande och politisk vill jag hitta spår av musik som fyller samma funktion. Jag vill genom denna text öppna för möjligheten att skapa en queer folkmusik. Detta är ett första försök att knyta ihop olika teorier, resonemang, personer och händelser för att trevande utforska ett rum där ännu inte så många har vandrat.

Var befinner jag, Sara Lovisa Margareta Parkman, mig?

Jag valde folkmusik som mitt språk. I synnerhet den svenska. Eller kanske mer specifikt den tretakts-baserade. Polskan är intatuerad på min högra arm och skall förbli där tills döden skiljer oss åt. Och genom den vill jag tradera och berätta vidare: historier, öden, epoker, nutid, dåtid och framtid. Jag vill vara en del av en lina, en röd tråd som växer till en stickekofta. Ett korresponderande mellan olika tider.

Jag valde en kultur som är starkt förknippad med ett nationalistiskt bygge. Jag valde en kultur som är väldigt heteronormativ och som har tydliga normer för vad jag som kvinna förväntas göra.

Men det är i detta som spänningen finns, som motståndet vänds till ren inspiration. Det är inte värst givande att gå på en motorväg utan det är stigarna, skogen och snåren som är det roliga.

Vi säger: "Ta något gammalt och gör något nytt av det". Rent konkret: Att spela en polska efter Olle Falk på den feministiska tidskriften *Bangs* åttonde mars-fest på Kulturhuset i Stockholm. Fast det är inte en gubbe som spelar, utan en lagom mullig gullig queer person med blommig klänning, keps och kängor. Där händer det något, en förskjutning. Det förväntade upphör att existera.

Var är vi nu i texten?

Jag har en idé om en musikalisk estetik som rör sig bortom konventionella uppfattningar om musik och struktur. Jag har en idé om att bygga denna utifrån mitt språk – och just nu är det folkmusik. Jag har också en vision av att undersöka den queera potentialen i musik och musikerns roll som bärare av koder. Och så kommer jag att fundera kring vad fåbodkultur har med saken att göra.

Först: en kort introduktion till queerteori

Ur ett queerteoretiskt perspektiv existerar det inte något "naturligt" kön. Judith Butler, författare till bland annat boken *Gender Trouble* (1990), menar att det inte finns någon universell kvinna eller man, att en genusdualism bara begränsar och normerar. Både kön och genus är begrepp som måste ses som lika konstruerade, något som vi skapar genom hela livet genom upprepade handlingar: *performativitet*. Våra känslor och identiteter är skapade i en historisk, social och kulturell kontext. I RFSL:s (Riksförbundet för homosexuellas, bisexuellas och transpersoners rättigheter) principprogram förklaras queer på följande sätt:

Med en queer syn på sexualitet tydliggörs att sexuell läggning och sexualiteter är något som görs och ständigt görs om. Genom en sådan förståelse ifrågasätts heterosexualitetens normerande funktion och hur detta bidrar till att sexualiteter polariseras, sätts emot varandra och uppfattas som statiska och uteslutande varandra.³

Queerteori bygger på en anti-identitetsteori, där våra identiteter är produkter av vår omvärld, och där man talar om *språket* som en viktig del av identitetsskapandet. Språkets betydelse utgår från skillnad och uppskjutande. Detta gör att för att vi ska förstå vad t.ex. begreppet man eller homosexuell betyder, behöver vi en motsats – i skillnaden uppstår min identitet.

Genom att använda sig av ett normalitetsbegrepp försöker queerteorin förklara kvinnans underordning, och man gör det genom begreppet heteronormativitet

som underbyggs av genus, kön och begär. Genom att samhället förväntar sig att heteronormen är det naturliga, skapas ett behov och ett beroende av motsatser: mannen och kvinnan. Fanny Ambjörnsson menar att "relationer av makt är själva utgångspunkten för våra självuppfattningar"⁴. Om vårt identitetsskapande är beroende av makt innebär det att samhällets dikotomier också blir laddade med makt, och på det viset skapas hierarkier. Olika hierarkiska modeller spelas parallellt upp hela tiden genom handlingar, lagar och regler, och på det sättet skapas komplexa hierarkiska system som sätter reglerna för vad som anses vara naturligt. En människa föds in i dessa system som domineras av dikotomier inom bland annat ras, kön, begär och klass. Butler (1990) menar att vi som motstånd mot rådande normer ska könskriga, genom att använda oss av genus på "fel sätt". Ordningen i samhället är inte statisk, därför har vi en makt att förändra och vi har också möjlighet att genom "queera läsningar" se världen ur nya perspektiv.

Idén om musik som något neutralt

Den amerikanska musikforskaren Susan McClary har i sin bok *Feminine endings* (1991) lyft fram teorier om att all musik som skapas skrivs utifrån kontext och sammanhang. McClary etablerar tesen om att mycket av den musik vi kategoriserar in i facket västerländsk konstmusik är könad, det vill säga att den i sig symboliserar feminint eller maskulint. I boken undersöker hon hur musik konstruerar kön och sexualitet, och då den kom ut första gången 1991 sågs detta som något väldigt banbrytande. Hon hämtar främst material från musikdramatik där både manliga och kvinnliga karaktärer finns, och utifrån det analyserar hon de olika musikaliska ingredienser som tonsättare har använt för att illustrera feminint respektive maskulint. McClary påpekar, som titeln också avslöjar, att olika slags kadenser kodas som maskulina eller feminina. De manliga kadenserna kodas som starka, aktiva och expressiva medan de kvinnliga står för något mjukt, passivt och lite töntigt. McClary visar återigen på den klassiska uppdelningen av kön. "Music does not just passively reflect society; it also serves as a public forum within which various models (along with many other aspects of social life) of genre organization are asserted, adopted, contested, and negotiated."⁵

McClary citerar också följande ur *The Harvard Dictionary of Music* (1970):

Masculine, feminine cadence. A cadence or ending is called "masculine" if the final chord of a phrase or section occurs on the strong beat and "feminine" if it is postponed to fall on a weak beat. The masculine ending must be considered the normal one, while the feminine is preferred in more romantic styles.

Detta är ett talande exempel på hur samhällets syn på kön tar plats i vårt sätt att analysera och tala om musik, och i hur vi bygger musik. Observera också att det är den maskulina kadensen som passerar som normal; det neutrala, normen. Kvinnan är den andra. Vi ser en binär uppdelning mellan maskulint/feminint, man/kvinna, och en tydlig skillnad mellan stark/svag och sedermera subjekt/objekt. I dessa binära kategorier kan vi också lägga in västerländskt klassiska antagna motsattpar som rationell/känslöstyr, samt naturligtvis också dur/moll och dissonans/konsonans – de sistnämnda motsatser som McClary menar står i samma relation till varandra som attraktion och utlösning.

I en masteruppsats från Kungl. Musikhögskolan skriven av Isak Edberg hittar jag liknande tankar och teser som grundar sig på välkända teoretiker som Foucault, Butler och Bourdieu. Han menar att idén om den naturliga, neutrala, universella musiken är en omöjlighet och bara en produkt av ett samhälle där de som står högst upp i hierarkin har makten att bestämma vad som är normen, och i detta fall det neutrala. Det vill säga att den musik som omringar oss idag inte på något sätt är neutral. Skaparen/avsändaren/tonsättaren/musikern har en högst väsentlig roll i det ljudande materialet och dess plats i en diskurs är en relevant del av musiken.⁶

Vi kan konstatera: musiken som vi känner den är således inte universell eller allmängiltig. Den insikten pekar på att det måste finnas andra sätt att uppfatta och skapa musik. Ännu kanske inte utforskade, men möjligheten finns.

Fäbodliv och do-it-yourself-kultur

Jag har länge fascinerats av fäbodskulturen och dess musik. Estetiskt för att tonerna från lockrop och kohorn går rakt in i blodet i min kropp och gör mig lycklig. Historiskt för att fäbodsmiljön har drag av matriarkat och har varit förbehållen kvinnor i många hundra år. Vad skapas i sådana miljöer, i sådana luckor i en annars patriarkal värld? Inför denna text har jag mött folksångerskan Agneta Stolpe från Äppelbo och professor emeritus Anna Ivarsdotter, Uppsala.

I källaren i Universitetshuset, där det berömda citatet "Att tänka fritt är stort, att tänka rätt är större" står stort på väggen, välkomnar Anna mig vid entrén. Hon

växte upp i Malung och var varje sommar uppe på fåboden som valflicka med sin mor och andra kvinnor från byn. Ivarsdotter har sedan sextioalet haft ett stort intresse för musiken på fåbodarna och 1986 disputerade hon på avhandlingen *Sången i skogen. Studier kring den svenska fåbodmusiken*. I sin forskning har hon dels fokuserat på det rent fysiska och mätbara som sker med rösten vid lockrop, och dels undersökt vallmusikens historia. Hon har funnit belägg för att kulning fanns redan så tidigt som på 1600-talet och att det redan då var ljud som i de flesta fall var reserverade för kvinnor. Alltså: de modala tongångar vi hör i vallmusiken är uttryck för en kvinnlig musiktradition.

Här ser vi en förskjutning – när musiken har varit en del av vardagsarbetet och vardagslivet har den varit något som alla har kunnat nyttja, den har varit bruksmusik. Att utöva musik har inte varit förbehållet ett specifikt kön. Alla har haft tillgång till den, även om spelmanstraditionen och över huvudtaget musicerande i det offentliga rummet har dominerats av män. När folkmusiken tog sig upp på scenen, fick högre status och efter hand professionaliserades, försköts rollen som musikalisk utövare till något maskulint. Vi ser liknande förskjutning i t.ex. matlagning – en handling som har varit, och fortfarande är, väldigt kvinnligt kodad. Däremot domineras det svenska kocklandslaget markant av män. Professionalisering av en verksamhet innebär i många sammanhang en förändring från feminint till maskulint.

När det sker en professionalisering av kultur blir också begreppet *kvalitet* närvarande. Vem är det som definierar kvalitet? Vem har makten att säga att något är bra? Att det duger? Sanna Adibzadeh och Sabina Husberg Götling är två Stockholmsbaserade aktivister som i maj 2013 gav ut fanzinet *Crush & Create* med tema D.I.Y. (do-it-yourself). I den inledande texten trycker Adibzadeh på två viktiga punkter med DIY: det ska skapa en känsla av att peppa varandra och ifrågasätta normer för vad som är kvalitet. I samma fanzine skriver Rebecka Askaner i texten "Manifest mot kvalitetsbegreppet":

Kvalitet är ett ord som härskar för att söndra. Kvalitet är ett ord som ställer skapande människor mot varandra i en kamp om vem som ska få rätten till utrymme, erkännande, kulturstöd, uppskattning, publik och spridning. Kvalitet är ett ord som ingen vet vad det betyder, som skiftar form, slingrar sig och aldrig stannar kvar länge nog för en att lära känna det. Kvalitet är ett ord som används av de som sitter på en maktposition för att bedöma och stänga ute de som befinner sig i en beroendeställning, och på sätt skapa en konkurrenssituation mellan skapande människor.⁷

Konkurrens bygger på hierarkier, på system där det finns en åtråvärd topp att uppnå. Genom att konkurrera förstör vi för varandra och omöjliggör en kultur/ett samhälle där många får plats.

Alltså: krossa dikotomin. Dumpa det binära systemet. Fram för flerfald. Mångfald. Splittring.

Att rucka på kvalitetsbegreppet innebär att strunta i vad som anses vara fint och fult. Att ignorera kvalitetsbegreppet. Därför är det en politisk handling att unna sig av det fula. I folkmusiken ligger gammaldansen nära till hands, typ repertoaren hos en dragspelsklubb i Blekinge eller hambohits från Hälsingland. Gammaldansen ses i vissa kretsar som folkmusikens "fulkultur", likt schlagerfestivalen i ett bredare musikperspektiv. Men samtidigt så in i helskotta svängigt och värdefullt. Att värdera upp, i detta fall gammaldansen, blir en liten handling i ett större sammanhang av att se de konstnärliga hierarkier som gynnar vissa och totalt ignorerar andra.

Tillbaka till fäbodarnas musik, ett kulturarv som för många är okänt men där musiken varit högst närvarande och komplex. Under en intervju med Agneta Stolpe berättar hon: "För kanske 15 år sedan var jag och Susanne Rosenberg på ett seminarium där en manlig musiker sa: 'Inom svensk folkmusik finns ingen improvisation' och vi såg på varandra och vände oss samtidigt och sa: Ni känner alltså inte till kvinnornas musik?" Just det: Improvisationen hade en stor plats i dessa kvinnors musicerande. Något som annars är en musikalisk praktik som är mycket manligt kodad. Den improviserade vallmusiken är en för många okänd del av vår musikaliska historia som bör uppmärksammas mera!

Stolpe berättar också om ljuvligheten och skickligheten i Damm Karins lockrop: "När jag var liten minns jag att vi gick ut för att lyssna till när Damm Karin lockade, det var allmänt känt att hon kulade så fint. Jag tänker att om hon varit man och av en annan klass hade hon varit kompositör." Här ser vi hur begrepp som klass och kön korresponderar med varandra i en väv som skapar hierarkier, där till sist enbart de som har alla rätt kommer fram som erkända kulturutövare.

Jämförde sig kvinnorna mycket med varandra? Tävlade de med varandra i vem som var bäst på lock? På den frågan svarar Stolpe att Torbjörn Ivarsson en gång gjorde en intervju för radion med Karin Edvardsson från Sörsjön, Särna. Han frågade henne "Var det inte så, Karin, att ni jämförde er med varandra, vem som var värst och bäst?" Karin svarar "Oh Tok!! Nej, var och en lät efter sin egen pipa!" Sen är hon tyst och säger: "Men det är klart, när jag var ung så var det en kvinna som lät 'holiholiholi', och då skrattade vi lite grann – men! Hennes kor kom, och det var huvudsaken!"

Det är här jag ser en koppling mellan do-it-yourself-kulturen och idén om att vara objekt för självbestämmande å ena sidan och å den andra fäbodskulturen där inte kvalitet i den benämning vi känner det är rådande, utan funktion. Funktionen är det som avgör om det är bra eller inte. Punkt slut. I detta ser vi inte en vertikal hierarkisk form där olika uttryck ställs mot varandra utan mer något som liknar en kedja där de olika länkarna är beroende av varandras förmåga och funktion.

Anna Ivarsdotter berättar om hur hon och hennes mor var ute tillsammans och vallade kor. Plötsligt försvann en del av boskapen och Anna som då var tre år blev beordrad av sin mor att sitta alldeles stilla medan hon sprang iväg över myren för att hitta djuren. Hon berättar om hur ljudet från mammans lock försvann längre och längre bort i samklang med klockorna på kossorna. Efter ett tag kom ljudet tillbaka och kom då närmare och närmare, och med detta transporterande av ljud kom också tryggheten tillbaka. När Anna berättar om denna händelse är det tydligt hur viktigt detta ljudminne fortfarande är; en koppling till både modern och naturen. Och det är det Anna också kommer tillbaka till, att de ljud som fanns kring en fäbod var en del av ett ekologiskt system. En kommunikation och tillika en nödvändighet. Och både Anna Ivarsdotter och Agneta Stolpe återkommer till det viktigaste med dessa ljud: funktionen.

Vallmusikens roll, likt så många andra underkategorier i folkmusikens flora, är alltså en funktion. Få kontakt med andra människor och djur. That's it. Och i den idén tar begrepp som fint/fult eller bra/dåligt inte alls så mycket plats. På samma sätt är det med vaggvisorerna. Ungen ska somna. Inget mer. Sen är det naturligtvis så att människor uppskattade ljuden och tyckte de var vackra, men det var inte det primära syftet. Det är intressant, för i detta faktum kan vi närma oss en annan typ av diskurs där musiken har en annan roll. Musikens roll som funktion gör att den kommer närmare oss, den blir inte något vi sätter upp på en piedestal, något vi beskådar, utan vi är aktiva subjekt i musiken och därmed medskapare. Lite punk, lite D.I.Y. En vacker bärande detalj i detta är också att både vallmusikens och vaggvisornas strukturer var uppbyggda så att de kunde innehålla improvisationer för att de skulle kunna pågå i evigheter tills lillungen somnade eller djuren kom. I detta ser vi inte en hierarkisk form av musik utan mer en linjär som går framåt utan tydligt mål eller slut. Särskilt i vallåtarna bygger det mer likt ett samtal på fraser, frågor och svar, men inte i en hierarki utan mera som ett ständigt pågående samtal. Ett annat sätt att betrakta musik som inte kommer ur en patriarkal musiktradition.

Sen kan vi också konstatera att i folkmusikmiljöerna idag finns redan en massa av D.I.Y.-kulturen. Du köper en billig fiol, åker på några kurser, plankar låtar från

skivor och sen drar du på spelmansstämma och spelar med andra. Där ligger det mycket fina och unika att vi vågar blanda amatörer med professionella. Sen finns det naturligtvis en drös cementerade hierarkier där statussymboler som kön, geografisk hemvist, släkt och nätverk har en mycket betydande roll.

För övrigt kommer ett framtida projekt handla om att leta efter ledtrådar kring eventuella lesbiska relationer på fåbodarna. Jag menar: vi har ett matriarkat där hierarkin bygger på ålder och erfarenhet mellan kvinnorna. Beroende på fåbodens geografiska avstånd till byn är den mer eller mindre isolerad från andra människor och det under ganska långa perioder under sommartiden. Homosexuella relationer var under denna tid något oerhört skamfullt och tabubelagt, men vad som döljer sig bakom de berättelser vi känner till idag som har förts vidare i form av visor, historieskrivning och från generation till generation vet vi inte säkert. Vi vet att det som inte passar in i den rådande normens syn på etik och moral inte kommer med i historieskrivningen. Så vad finns utanför? Jag vill leta efter queera läckage! Kan en läsa i texter att det förekommit samkönade relationer och handlingar? Jag vill tro det, då all annan forskning visar på att det funnits överallt under alla tider.

I en antologi från Högskolan för scen och musik i Göteborg, *Musik och genus*, finns ett utdrag ur en föreläsning av Susan McClary. I den talar hon om hur kvinnor under medeltiden, trots att de enligt sed inte fick sjunga eller yttra sig i kyrkan, tilläts skapa musik med syfte att uppnå extas. McClary lyfter framförallt fram Hildegard von Bingens musik. Hennes texter anslöt sig till tidens tradition av erotiskt bildspråk i skildringen av mötet mellan Gud och människa, men också själva musiken strävade efter att gestalta eller simulera extas och eufori. Kvinnor ansågs kunna skapa sådan musik bättre än män eftersom flera kyrkofäder menade att kvinnor stod närmare det erotiska begäret, och det var detta begär som användes i det religiösa bildspråket. Hildegards musik simulerar extas oftare än vad som är vanligt hos samtidens manliga tonsättare. I denna handling kan vi läsa in ett motstånd. Kvinnan hade inte rätt att göra sig hörd i församlingen, men några få kvinnliga undantag som Hildegard fick skapa musik då kyrkliga auktoriteter eftertraktade den extatiska musiken. Några kompositörer kunde alltså använda sin femininitet för att skapa musik som gick utanför normen, som gjorde uppror och provocerade genom att ta plats.⁸

Som Judith Butlers innebörd av ordet *könskriga* – att använda sig av sitt genus men på fel sätt, att använda sig av välkända symboler men göra lite fel och på det sättet tillåta en förskjutning. Som att använda sig av feminina symboler men i fel sammanhang, till exempel att klä sig slampigt och samtidigt visa upp sitt

intellekt. Det är i motståndet här som jag finner det intressanta. För jag tror inte på det essentiella könet men i en värld där ett patriarkat styr och med en hierarki med vita västerländska män längst upp kan vi använda oss av femininitet och separatistiska kvinnliga rum för att skapa oss ett annat estetiskt rum. Det blir subversiva handlingar som också då kan förändra och vidga synen på kön.

Att bygga något nytt, helt utan referenser och redan befintliga byggstenar ter sig som en svår och nästintill omöjlig uppgift. Kanske också naiv och i slutändan ganska ointressant. Så då står jag här i rollen som folkmusiker med ett fett stort intresse för det folkliga, för det traditionella, för det fula, för det som i det moderna musiklivet oftast inte räknas som tjugigt eller intressant. För mig blir vallmusiken en stig in i en värld av icke-hierarkisk musik.

För det finns ett värde i att plocka fram stereotyp feminina handlingar och lyfta fram dom, lyfta upp dom och sen förändra dom så att vi inte enbart cementerar redan rådande roller. Lite som att ta tillbaka rätten att få vara brudig/kvinnlig/tjejig. Vara den aktiva. En konkret handling utifrån detta skulle kunna vara att klä sig helt i rosa, glitter och paljetter och samtidigt locka på valfri boskap. En väldigt "femme" fåbodjanta. Om jag kan bygga musik utifrån andra referenser, minnen och erfarenheter så ser jag det som en feministisk handling.

Nasim Aghili och iscensättningen

I den queerfeministiska tidskriften *FUL* skriver dramatikern, regissören samt chefredaktören Nasim Aghili intressant om iscensättningar. Hon refererar till teatervetaren Elin Diamond som menar att det är illusionen om att publiken förflyttas till andra rum, epoker och att skådespelarna går in i andra karaktärer än vad de egentligen är som reproducerar en patriarkal estetik. Likt Judith Butlers idéer kring queerteori menar Diamond och Aghili att repetitionen av fiktion och berättelser sker tills fiktionen blir sanning. Vi lär oss "sanningen" utifrån ett mönster av upprepningar i en ordning som någon annan har valt. Istället uppmanar Aghili oss att använda presentation. Hon säger: "Presentation är bara temporär. I det temporära, i realtid, sker de ständiga förskjutningar som undviker ett definitivt, stabilt berättande."⁹ Aha, en subversiv metod!

Aghili beskriver tidskriften *FUL* som oberoende av att iscensätta fiktion, då hen menar att fiktionen varit en vit, straight och patriarkal praktik som haft som idé att vara det enda verkliga, det autentiska. Och när vi talar om autenticitet kommer vi återigen närmare denna texts huvudämne – den queera folkmusiken.

För mycket handlar om att iscensätta gamla ideal i musik. "Fiktionen och det autentiska har alltid inom konsten hållit handen. Realismen har varit fiktionens täckmantel. Genom realismen sprids sanningar som inte behöver understöd i verkligheten. Realismen är fördomarnas och våldets täckmantel. Reproduktionen av gamla sanningar som återuppfinner sig själva som nya."¹⁰ Här kan vi också se en koppling till Susan McClarys forskning och Isak Edbergs masterarbete – idéer om tydliga värderingar som genom tidens reproducerande har blivit det neutrala, det allmänna.

Hur kan vi då föra över scenkonstens syn på iscensättning till ett ljudande sammanhang där förvisso också scenen har en central plats? Inom folk- och världsmusikfältet är diskussionen kring autenticitet konstant och rörlig med många åsikter och vinklar. Vem har rätt att tolka en låt? Får jag spela låtar från Bingsjö fastän jag aldrig bott på Pekkös Gustafs gård och rensat i potatislandet? Är det äkta att spela polska på en synt? Vi kanske bara ska strunta i att vara autentiska? Strunta i reglerna? Att spela folkmusik blir lätt en iscensättning av osynliga regler som bygger på sexistiska och framförallt nationalistiska förståelser. Där bör det ske en förskjutning för att folkkulturen ska vara en del av ett samtida uttryck på väg framåt. Kan jag som musiker istället använda mig av *FULL*:s metod och se mitt utövande som något temporärt, något flyktigt, men som ändå har en tydlig koppling bakåt till sin historia?

Jag lämnar dessa frågor obesvarade i denna text och låter dem få växa.

Aghili uppmanar också till att ta makten över sin egen iscensättning. Viktigt! Jag säger: jag tar makten över folkmusiken i min kropp, jag bestämmer hur jag tolkar den och vad jag lägger för värderingar i den. Jag bygger om och skäms inte över det. Exempel: Efter Pekkös Per finns en fantastisk brudmarsch i fyra repriser. Ofta spelad. Jag har alltid fascinerats av att en brudmarsch kan låta så aggressiv som den gör, så bitsk och sur. Därför har jag nu tolkat om den och skrivit en egen brudmarsch som jag alltid spelar ihop med Pekkös Pers låt. Istället för att låta det bli musik som kopplas till bröllop har jag nu valt att låta dessa två marscher i en blandning bli en hyllning till alla brudar, kvinnor, tjejer, flickor, queers, tanter... En "brudmarsch" i en annan bemärkelse av ordet. Och det är jag som har förändrat innebörden, jag har tagit makten över iscensättningen och vilken historia som ska berättas.

Aghili tar upp en fråga som jag många gånger känner igen mig i: Finns det ett värde i att arbeta med konst och kultur som politiskt verktyg? Aghili ger

snabbt svar på frågan och lyfter fram hur konsten är nödvändig för att leva, för att kommunicera och skapa förskjutningar i ett samhälle som byggs på orättvisor. Och här tror jag på musikens roll som funktion. Musiken ska inte vara något vi iscensätter i tradition på en scen – musiken ska vara en del av dig, mig, alla. Ett sätt att leva, lika naturligt som att dricka kaffe med dopp eller värma lunchlåda i mikro. På samma sätt som fåboddkullorna hade locken och kulningen som språk för att få vardagen att gå ihop vill jag ge musiken i mitt liv samma plats. Jag tänker på min mamma som alltid visslar. Hon tänker: livet blir bättre när jag gör så. Musiken ska vara en del av människan och ses som ett sätt att skapa ett bättre samhälle. Musiken är också ett verktyg för att skapa mellanmänniskliga relationer. En nyckel in till en, om än tillfällig, bubbla där vardagens hierarkier och skillnader kan försvinna för ett tag.

Subjektet och objektet

En aspekt av den queera musiken är också den roll jag som musiker väljer att inta när jag ska iscensätta något. Vilken person väljer jag att visa? Det faktum att jag som komplex människa inte enbart har en identitet gör att jag, aktivt eller passivt, väljer en karaktär som får ta plats på scenen. Och vem blir jag då? Vilket utrymme ges till mig som kvinna? Som folkmusiker?

Det är många konserter jag har bevittnat där musikerna på scen består av främst män på kompinstrument och sen en kvinna som frontfigur, då oftast som sångerska. I laguppställningen har det blivit oerhört tydligt vilka som är subjekt och vem som är objekt, likt den västerländska dikotomin av kön – på scenen tilldelas oftast män den aktiva rollen och kvinnor den passiva. Även om kvinnan i många fall är upphovsperson till musiken, är det tydligt att det oftast är instrumentalisterna, och då i de flesta fall männen, som ses som den musikaliska grundbulten. I detta spänningsfält är det lätt att göra revolt. Kvinnor erbjuds ett fåtal roller att välja mellan på scen: den sexiga, söta eller moderliga. Men alltid beskådad, ett objekt för någon annans skull. Spektrumet för manliga musiker är mycket bredare, då de aldrig placeras in i fack som "manlig musiker" eller blir ifrågasatta i sitt kön.

Att då se kvinnor som står på scen och fullständigt tar kontrollen och struntar i rådande normer för hur de förväntas vara är en befrielse. Jag tänker på Anna von Hausswolffs¹¹ kontrollerade och samtidigt vilda scenuttryck. Eller sångerskan och hardingfelespelaren Tuva Syvertsen i norska Valkyrien Allstars som röjer allt i sin

väg när hon på scen tar plats, ger plats, vågar vara ful och grym samtidigt som hon trollbinder alla. De tar nya vägar och gör genom det en feministisk handling. De är subjekt. De skapar sina egna sammanhang och bygger reglerna själva.

I min egen sceniska roll vill jag bestämma allt själv. Jag vill ta plats. Jag vill visa att jag kan det jag gör. Att jag är bra. Jag är stolt. Jag vill få vara ful, snygg, vicka på höften. Vara aktiv eller passiv.

Under en föreställning i en förort till Stockholm uppträdde jag i somras i en stor röd och guldig mantel. Jag trivdes fruktansvärt bra i den. Den skrek: Här är jag och jag tänker inte ge vika en tum!

Jag vill nog aldrig bestiga en scen utan mantel igen. Och manteln kommer jag dela med mig av till mina medsystrar, medqueers, tanter och alla de andra som behöver känna att det går att förändra en musikvärld till något nytt och annat.

Puss och tack för att du läst. /Sara

Noter

¹ Kvinnlig Anhopning av Svenska Tonsättare.

² Nätverk som främjar jämställdhet inom improvisationsmusik.

³ RFSL Lathund Queer 2012 (http://www.rfsl.se/public/lathund_queer.pdf)

⁴ Ambjörnsson 2006:44.

⁵ McClary 1991:8.

⁶ Edberg 2013.

⁷ Askaner 2013:58.

⁸ McClary 2012.

⁹ Aghili 2011:8.

¹⁰ Aghili 2012:9.

¹¹ Anna von Hausswolff har gett ut två album och är verksam som musiker, tonsättare och konstnär i Göteborg.

Referenser

Otryckta källor

Intervju med Agneta Stolpe Stockholm, 12/4 2013.

Intervju med Anna Ivarsdotter Uppsala, 21/5 2013.

Litteratur

Aghili, Nasim 2011. "Ful: iscensatt". *Tidskriften Ful* 2011:3-4. <http://www.tidskriftenful.se/mag.php?m=ful&issid=1326130723&text=1326148776>
(besökt 131101)

Ambjörnsson, Fanny 2006. *Vad är queer?* Stockholm: Natur och Kultur.

Butler, Judith 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*.
New York: Routledge.

Diamond, Elin 1997. *Unmaking Mimesis. Essays on Feminism and Theater*.
London: Routledge.

Edberg, Isak 2013. *Performativ estetik*. Masteruppsats. Stockholm: Kungl.
Musikhögskolan.

Götberg, Sabina och Adibzadeh, Sanna 2013. *CRUSH & CREATE – diy zine*.
Stockholm. <http://www.crushandcreate.se/crush-create-zine/>
(besökt 131101)

McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender & Sexuality*.
Minneapolis: University of Minnesota Press.

McClary, Susan 2012. "Gudomlig kroppslighet och mystisk förening". I:
Olofsson, Charlie (red.) *Musik och genus. Röster om normer, hierarkier och
förändring*. Göteborg: Göteborgs universitet.

RFSL Lathund Queer 2012 http://www.rfsl.se/public/lathund_queer.pdf (besökt
131101)

Selander, Marie 2012. *Inte riktigt lika viktigt. Om kvinnliga musiker och glömd
musik*. (Publikationer från Jazzavdelningen, Svenskt visarkiv: 23) Möklinta:
Gidlunds förlag.

Bröllopsdansen



Bröllopsdansen, Ulrika Linder 2013. Teknik: torrpastell och kol på papper.

Detta är en parafras på Bror Hjorths kända målning "Bondbröllop", eller "Bröllopsdansen", från 1924. Jag hade blivit inbjuden att ställa ut tillsammans med verk av Bror Hjorth på Rackstadmuseet under sommaren 2013. Jag visste tidigt att jag ville jobba med parafraser. Men själva temat på min utställning kom något senare, när jag och museichef Lena Hellström skämtade om att denna utställning skulle bli som ett arrangerat äktenskap mellan mig och Bror.

Jag bestämde mig då för att behandla arbetet inför utställningen som ett fiktivt äktenskap, dock med skillnaden att det var jag som var geniet, konstnären, vilket ju gjorde Bror till min konstnärsfru, i traditionell bemärkelse. Den här bilden föreställer vår bröllopsdans. Eftersom jag har tagit Brors plats på bilden har jag gjort mig själv överdrivet stor, medan Bror är liten och nätt. På bilden finns även mina föräldrar i bakgrunden, samt spelkvinnorna Carina Normansson och Sara Parkman. De får gestalta spelmännen på Bror Hjorths version, som är Hjort Anders och en ung Viksta-Lasse.

Ulrika Linder

Kjønnsambivalente stemmer – kastrat og kyborg

Erik Steinskog

Stemmer oppfattes som kjønnede, men noen stemmer lar seg bare vanskelig innordne innenfor en kvinnelig eller mannlig kjønnskategori. To slike stemmer representeres ved kastraten og kyborgen, to figurer som tilhører hver sin tid: kastraten som en barokk figur med storhetstid på tidlig 1700-tall, kyborgen som en science-fiction figur fra en nær eller fjern framtid. Disse to figurene kaster gjensidig lys over hverandre og utfordrer hvordan mer ordinære stemmer kan tenkes i forhold til kjønnskategorier. I denne artikkelen analyseres samspillet mellom stemme og teknologi, som utfordrer kjønnskategoriseringer.¹

To filmscener

Publikum venter; atmosfæren sitrer av forventning. Dirigenten løfter staven sin, og orkesteret begynner å spille. Forventningene stiger, og det kommer en mann. Eller, vent litt, er det en mann, eller er det noe annet? Er det en påfugl? Skapningen kommer ned fra taket i en vogn, og kvinnene i publikum tar til å dåne. Så begynner han å synge, Farinelli, den berømte kastraten, og publikum reagerer, roper, besvimer. Bortsett fra én, en tysk baronesse som lesende nipper til teen sin. Inntil Farinelli avbryter sangen og venter til hun oppdager det. Flau lukker hun boken, og Farinelli gjenopptar sangen. Baronessen er beveget. Veldig beveget. Og mot slutten kommer det en tåre i øyekroken. Det er det nærmeste filmen kommer til å vise en orgasme, *aural sex*, hvor mottaket av denne enorme stemmen nesten blir for mye.

Vi er på en satellitt i det ytre rom, men det er en gammeldags operaatmosfære ved stedet. Mennene er i smoking, kvinnene i gallakjoler, og forventningen brer seg i salen. Ruby Rhod annonserer at vi skal få høre den største divaen av dem alle. Hun kommer på scenen og begynner langsomt og svakt å synge. Det er melankolsk og atmosfærisk, men begynner hurtig å bevege seg i en annen retning. En slags galskap eller monstrositet tar over, og musikken beveger seg mot de stratosfæriske høyder. Divaen beveger kroppen sin, danser, og musikken

begynner å overskride grenser. Det er som om sangeren kjemper for livet. En publikummer er mer oppmerksom enn de resterende; vi ser ham i close-up, og det er nærmest som om han gråter.

Disse to scenene, den første fra Gérard Courbiaus film *Farinelli* (fra 1994), den andre fra Luc Bessons *The Fifth Element* (fra 1997), rammer inn denne artikkelen. Begge filmene er franske og fra 1990-tallet, og er, på tross av alle forskjeller, ofte knyttet sammen som versjoner av en neobarokk estetikk. Den første filmen tar oss tilbake til barokken, men en særegen barokk; den andre gjentar visse barokke dimensjoner, om enn i det ytre rom. Relasjonen mellom de to sangstemmene som høres, og spørsmål om kjønn og teknologi åpner for diskusjonen av kjønnsambivalens på tvers av historiske perioder. Et viktig spørsmål for artikkelen er hvordan teknologier medvirker til konstruksjon av den kjønnede stemmen, samtidig som de utfordrer klare kjønnskategorier.

De to stemmene kommer fra to svært ulike individer. Farinelli som kastratsanger fra 1700-tallet og Diva Plavalaguna som en utenomjordisk fra framtiden. Felles for stemmene er en slags fremmedhet: kastratstemmen er forgangen, og vi har ingen ordentlig fornemmelse av hvordan den lød, mens den utenomjordiske stemmen hører til en mulig framtid. Likevel viser scenen i *The Fifth Element*, gjennom referansen til en av de klassiske operascenene fra det nittende århundret – den såkalte «galskapsscenen» fra Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor* (fra 1835) – at framtidens stemmer kan ses som videreføringer av fortidens. Diva Plavalaguna begynner å synge Lucias arie, men midtveis i framføringen endres musikken, og en slags tekno-beat kommer inn. Deretter utvides stemmen radikalt, med glissandi over flere oktaver, og der ikke minst overskridelsen av melodisk toppunkt samtidig forlenger operahistoriens bestrebelser på de høye tonene. Der skriket tidligere kunne ses som melodiens absolutte grense, slik Michel Poizat beskriver det i *The Angel's Cry* (1992), slik overskrider den overjordiske divaen denne grensen samtidig som hun beholder melodisiteten.

Publikum i de to scenene har også noen mulige likheter. Den aurale orgasmen den tyske baronessen har, der tårer langsomt flyter nedover kinnet hennes, gjør at man ser nærmere etter på Corben Dallas' ansikt. Er det ikke noen tårer i øynene hans også? Hva enten han gråter eller ei, er det åpenbart at divaens stemme har en sterk effekt på ham. Han er beveget. Begge disse scenene viser dermed framstemmens kraft og hvordan lytterne beveges gjennom en form for erotiske.

Perspektiver på stemmens kjønn

Stemmer oppfattes som kjønnede. Vi vet, eller tror vi vet, hvordan en kvinnestemme og en mannsstemme høres ut, og vi er rimelig sikre når vi for eksempel hører en stemme i telefonen, om vi taler med en mann eller en kvinne. I enda større grad enn talestemmen oppleves sangstemmen som kjønnnet. Den har også karakter av nærmest å være et objekt; et objekt for vår fascinasjon og vårt begjær. Samtidig finnes det stemmer som ikke like lett lar seg lese i forhold til etablerte kjønnskategorier. På samme måten som kroppen ikke nødvendigvis er åpenbart kjønnnet, så også med stemmen. Noen stemmer er kjønnsambivalente. Denne artikkelen diskuterer to eksempler på slike kjønnsambivalente stemmer, to historiske ytterpunkter så å si: På den ene siden kastratsangeren og på den andre kyborgens. Men poenget er ikke å diskutere en eventuell historisk bevegelse fra kastraten til kyborgens. Snarere er det å sette disse to figurene side ved side for å se hvordan de gjensidig belyser hverandre.

Kastraten som den viktigste operastemmen fra tidlig 1700-tall, der unge gutter ble beskåret slik at de skulle beholde guttestemmen også etter at de var blitt voksne, settes altså sammen med kyborgens, den kybernetiske organismen, der teknologi og biologi i intim forstand konstruerer en menneskelignende størrelse. Kyborgens stemme er en teknologisk modifisert stemme, og parallellene til kastraten er ikke helt tydelige. Men også kastratstemmen er teknologisk modifisert, det er bare en annen forståelse av teknologi. Kastraten kan dermed forstås som «a man-made not-man», en definisjon som samtidig understreker det konstruerte både ved figuren og dermed også ved stemmen.²

I enda større grad enn den kan forstås som teknologisk konstruert inkarnerer kastratens stemme viktige trekk ved kjønnsdiskursen. Gitt hvordan stemmer tradisjonelt forstås som kjønnnet både i forhold til en dualisme mellom mannlig og kvinnelig, og i forhold til stemmefag som sopran, alt, tenor og bass, havner kastraten utenfor kategoriene. Én måte å forstå en slik ambivalens på gis av queerteorien, gjennom dens utfordringer av normative modeller. I *Female Masculinity* framhever queerteoretikeren Judith Halberstam et forhold mellom stemmer og kjønnsambivalens. I diskusjonen av «the bathroom problem» og hvordan transpersoner ikke passer inn hva angår overvåkingen av toalettene fordi det er stemmen som røper personen og gir adgang til «det riktige» toalettet.³ Toalettproblemet overføres til også å være et stemmeproblem, og ambivalensen blir vanskeligere å håndtere. Hva er det som skal «bevises» stemmens tilhørsforhold?⁴

Kjønnsaspektet er ikke bare til stede i forhold til stemmen alene, men også i dens forhold til kroppen. Teknologisk utvikling har gjort det mulig å løsrive stemmen fra kroppen på måter som tidligere var uhørte i ordets bokstavelige forstand, altså aldri hørt (om) før. Både i forhold til telefonen og grammodfonen opplever vi stemmer som eksisterer uten kroppen eller uten synlig nærvær av kroppen. I slike sammenhenger forstås stemmene som «rene». Samtidig spiller kroppen med. Når vi hører en stemme på plate, hører vi også i en eller annen forstand stemmens kropp; stemmen er kroppslig preget og dermed ikke en ren stemme likevel.⁵ Denne teknologisk reproduerte stemmen er en annen stemme, med en løsere forbindelse til kroppen enn den stemmen vi hører *live*. Innenfor musikkvitenskapen er det påfallende at den rene stemmen synes å ha eksistert mye lenger enn reproduksjons- og lagringsteknologien impliserer. Som musikologen Susan McClary skriver i *Feminine Endings*, kan det virke som om musikkvitenskapen har hatt en frykt for kroppen⁶, som om den aktivt har forsøkt å *ikke* tenke kroppen. Dermed har man fokusert på stemmen alene, med dertil hørende renhetsdiskurs. Her løsrives altså stemmen fra det fysiske og nærmer seg det metafysiske. Stemmen blir en ren entitet fjernet fra materialiteten, og som kroppsløs (*disembodied*) også til et objekt.⁷

Kastratens utfordringer

Et av de klassiske spørsmålene fra psykoanalysen er Freuds «Hva vil kvinnen?». Dette spørsmålet har blitt sett på som et av de mer misogyne eller fallosentriske innenfor psykoanalysen, der man forutsetter at det kvinnen «egentlig» vil ha, er sex, eller mer presist: sex på mannens premisser. Kastraten kan forstås med henvisning til Freuds spørsmål. I *Castration: An Abbreviated History of Western Manhood* svarer litteraturforskeren Gary Taylor i denne retningen, men svaret inneholder likevel noen overraskelser: han hevder at det kvinnen vil ha er en evnukk, altså i en viss forstand en kastrat.⁸ Han presiserer at han med evnukk forstår «et sterilt menneske med penis» som gjør det mulig å ha sex uten de «farlige» konsekvensene. Evnukken kan dermed bidra til seksuell tilfredsstillelse uten fare, uten graviditet, med andre ord en kontrollert og såkalt sikker sex. Taylor viser deretter hvordan evnukkene i rikt mon bebor det kulturelle landskapet, med eksempler fra Mary Renaults historiske roman *The Persian Boy* (1972), Anne Rices *Cry to Heaven* (1982) og Courbiaus *Farinelli*. Og det siste eksemplet gjør Taylors diskusjon interessant i denne sammenheng.

Farinelli er en film basert på en sann historie og tar oss tilbake til første halvdel av 1700-tallet. Filmen forteller historien om Carlo Maria Broschi, også kjent som Farinelli (1705–1782), og hans eldre bror, komponisten Riccardo Broschi. De to brødrene er på mange måter avhengige av hverandre, ettersom Riccardo skriver musikken Farinelli framfører, og gjennom filmen blir denne avhengigheten både klarere og samtidig mer problematisk. Brødrene er tett sammenvevd, så tett at de deler alt, inkludert kvinner. Dette kommer i veien for det store fellesprosjektet deres, Riccardos *Orpheus*, en opera basert på et av de klassiske operatiske temaer. *Orpheus* blir aldri en realitet, men filmen ender med et annet «felles mesterverk»; et barn Farinellis elskerinne får med Riccardo, men der Riccardo drar bort rett etter befruktningen slik at det blir Farinellis barn. Filmen demonstrerer den sikre sexen Taylor viser til, og en stemme som utfordrer.

Kastratens stemme og dens forhold til de kategoriseringer som gjøres av stemmen, utfordrer muligens mer i dag enn den gjorde i sin historiske epoke. Da kastratene var tidens diva'er, var de en alminnelig dimensjon av operascenen – om enn ingen ville innrømme at kastratene kom fra dem; kastraten var alltid fra et annet sted. I dag, og delvis fordi det er vanskelig å tenke kastraten uten samtidig å tenke kastrasjon, er bildet endret. I tillegg er det tale om en stemme ingen helt vet hvordan lød. Kastratens stemme insisterer på at stemmen er kjønnnet gjennom en konstant problematisering av den samme kjønnethet. Men muligens er dette bare for oss. Kastratens samtid forstod hans stemme som maskulin, og uten de samme assosiasjonene til kastrasjon som kulturen etter Freud har vanskelig med å legge inn i dette begrepet. Som et operatisk fenomen er det selvsagt stemmen som forlanger mest oppmerksomhet. Men det er også viktig å huske at kastratens performance, i det minste i noen kontekster, også inkluderte cross-dressing. Litteraturforskeren Valeria Finucci beskriver i *The Manly Masquerade* hvordan kastraten prefigurerer et nytt maskulinitetsideal. Hans utseende ble modell og mote og bidro til en feminisert maskulinitet som ideal.⁹ Finucci beskriver en erotikk knyttet til en feminisert maskulinitet som en form for masochistisk estetikk. En annen interessant dimensjon i hennes beskrivelse er hvordan maskerade knyttes til maskulinitet. I mange tidligere teoretiske diskusjoner synes det som om maskeraden primært relaterte til femininitet, som kvinnens så å si iboende og naturlige artfisielitet. Ved å beskrive mannen innenfor det samme rammeverket blir kjønn noe man blir og ikke noe man er, og man har muligheten til, gjennom ens konstruksjon eller performance, å bli et kjønnnet vesen.

Kastratens kjønn

Det er innenfor en slik kontekst *Farinelli* utfordrer oss. Alle tidligere forestillinger om kastraten som av nødvendighet impotent eller ute av stand til seksuell aktivitet, og den tilsynelatende motsatte fordom at hvis kastraten hadde seksuelle preferanser, måtte de være homoseksuelle, begge disse fordommene utfordres i filmen. Særlig er dette tilfellet i noen scener der Farinellis stemme åpenbart fungerer som et begjærsobjekt, og der begjæret, om det gis seksuelle konnotasjoner, indikerer en form for ambivalens. Felicia Miller argumenterer for hermafroditten som figur,¹⁰ mens Gary Taylor foreslår evnukken som en androgyn figur, men begge synes å fryse en slags dualisme mellom biologisk kjønn og sosialt kjønn. Imidlertid er det særlig selve rammen som utfordres: er kastratens stemme og performance maskulin, feminin, eller noe annet? Er den queer?¹¹ Kastraten blir her nærmest et ikon for queer theory, hvor etablerte skiller mellom hetero og homo, normal og unormal, mannlig og kvinnelig blir umulige å opprettholde.

En måte å gå til denne stemmen på ville være å beskrive den som en kvinnelig stemme i en mannlig kropp. Det er tross alt også dette som antydes i betegnelsen «mannlig sopran», gitt at sopranstemmen i den klassiske forståelsen nettopp er kvinnelig. En slik beskrivelse viser likheter til spørsmål om transseksualitet, ikke minst i frasene «en mann i en kvinnekropp» eller «en kvinne i en mannskropp», fraser som anvendes i legitimeringen av operasjoner. Et slikt argument er biologisk fundert. Innenfor en aktivistisk diskurs kan dette være legitimt, men det oppstår likevel noen paradokser på det estetiske og det kulturelle plan. Referansen til biologi gjør at alle fellestrekk mellom transseksualitet og transvestisme forsvinner; forbindelsene mellom kastratens stemme og hans cross-dressing blir uklare, og nettopp i denne forbindelsen oppstår det en annen mulig forståelse av stemmen. Muligens gir det mer mening å forstå den som en vokal cross-dressing heller enn som en biologisk endring av kroppen. I så fall ville man innenfor operahistorien kunne se kastraten som en slags parallell til de såkalte «bukseroller»; det vil si kvinner som spiller menn eller gutter. Her er det forbindelsen mellom den kvinnelige stemmen og bekledningen som synes å vise til en form for cross-dressing, mens i forhold til kastraten er dette ikke nødvendigvis tilfellet. Kastraten ble brukt i så vel kvinnelige som mannlige roller, og det finnes eksempler der menn og kvinner spilte menn og kvinner om hverandre på operascenen i noe som med dagens øyner framstår kjønnsforvirret, men der samtidige rapporter ikke tyder på en slik forvirring.

Et viktig spørsmål i diskusjonene om kastraten er hva som ble fjernet, og hva dette gjorde med mennene. Som flere har påpekt, kastratsangerne mistet verken sin attraktivitet eller virilitet (i hvert fall ikke med nødvendighet). Dette har også konsekvenser for hvordan vi i dag oppfatter kastratsangerne. Det er en historisk forskyvning som er sentral, og vi trenger en viss historisk imaginasjonskraft for overhodet å kunne forestille oss både hvordan en kastrat låt, men ikke minst hvordan han ble forstått og oppfattet. Som følge av operasjonen virker det som om kastraten bryter med alle kjente kategorier. Stemmen står ikke i forhold til kroppen og blir dermed i enda større grad et fremmedlegeme eller et objekt. Kroppen vokser også på til dels «fremmed» vis; deler av kroppen ble abnorme, «for store» i forhold til enhver tanke om «normalitet».¹² Etter hvert som kastratene ble eldre, hadde mange av dem tendenser til fedme og overvekt og var dermed også gjenstand for karikaturer. Men også kastratens stemme er «monstrøs».

Det er en stemme som ikke er av denne verden. Klangen er «fremmed», det er stemmen til en mann som ikke har fått bli mann, en voksen mann uten en voksen manns stemme. Det er en stemme hvis utvikling har blitt stoppet, og som sådan hadde den allerede i den tiden den ble hørt, noe av «det tapte objekt» ved seg. Det er en bevaring av «det tapte objekt», der det som skulle ha blitt borte, likevel ikke er det. De få opptakene av en «autentisk» kastrat, Alessandro Moreschi (1858–1922), gjort i Vatikanet i 1902 og 1904, gir ingen idé om en slik autentisitet. Moreschi var blitt litt oppi årene, og verken kroppen eller stemmen hans kan sies å representere kastratstemmens kraft i sitt ytterste. Opptaksteknologiene på denne tiden bidrar også til hvordan stemmen hans høres, og i kombinasjon gjør disse to dimensjonene at vi aldri helt vil få vite hvordan en kastrat lød. Vi har ingen lydlige dokumenter av denne kraften. Verken en kvinnelig sopran eller en guttesopran kan mer enn antyde noe av denne lyden. Den mannlige sopranstemmen bryter med våre fordommer om den voksne manns stemme etter stemmeskiftet, der altså den naturlige utviklingen gjør at mannens stemme synker til «normalt» mannlig leie. For å dyrke fram kastratstemmen skulle altså naturens prosesser stoppes, og ved inngrepet som hindrer stemmeskiftet, bevares altså en guttestemme også i den voksne mannen. Det kirurgiske inngrepet, en medisinsk teknologi anvendt direkte på kroppen, stopper deler av guttens vekst, om enn kroppen fortsatt utvikler seg til en voksen manns kropp. Den stemmen som ble resultatet, en stemme som ble dyrket videre i sangopplæring – som her kan kalles en pedagogisk teknologi – var altså ikke en kvinnestemme i en mannskropp, men en annen mannsstemme. Den kroppen stemmen kom fra, hadde en manns lungekapasitet. Kastratene sang heller ikke nødvendigvis kvinnelige roller; for

det meste sang de mannlige hovedroller, noe som igjen viser hvordan ettertiden utfordres i forhold til vokal normativitet.¹³

Den teknologiske kastratsanger

I *Farinelli* konstrueres en kastratstemme, men denne gangen i studio. Filmen forlanger så å si en reproduksjon av Farinellis stemme; uavhengig av filmens make-believe synes en form for realisme nødvendig i forhold til det historiske materialet, og på lydsporet må dette gjøres teknologisk. I filmen gjøres det ved å morfe sammen en kvinnelig og en mannlig stemme for deretter i studioet å konstruere en stemme som ikke er av denne verden, en «u-naturlig» stemme. Lyden er interessant, men lipsyncen er ikke av helt samme standard; stemmen vi hører, blir nærmest for mye av et objekt. Dette behøver ikke være et problem for det poenget jeg forsøker å få fram. Tvert imot, hva denne «elektroniske hermafroditten»¹⁴ viser klart, er stemmen som objekt løsrevet fra kroppen. I tillegg, som musikologen Katherine Bergeron skriver i artikkelen «The Castrato as History», bringer lipsyncens overtydelighet stemmen i fokus. Det er som om vi tvinges til å høre den som objekt.¹⁵ Filmens stemme eksisterer uavhengig av den kroppen bildene viser den skulle komme fra.

Det som understrekes i filmen, er vanlig når man tar opp stemmer; med bilde og lyd på hvert sitt spor.¹⁶ Samtidig viser det også en viktig dimensjon ved hvordan musikk mottas og konsumeres i dag, også i forhold til operaer. Når vi lytter til en CD, hører vi stemmer og orkester, men ser ingen kropp. På en måte hører vi ikke kroppene heller. Med andre ord, stemmene kommer til oss som om de var uten kropp, for alltid avskårne fra kroppen og dermed frittflytende. På denne måten lærer vi oss å lytte til de teknologisk perfekte stemmene, noe som igjen har konsekvenser for forventinger til live-framføringer. Vi begynner å forvente det teknologisk perfekte (det som tidligere het *high fidelity*) også når vi er i operahuset. Ved hjelp av teknologien produseres også her lyder som ikke er av denne verden, lyder som aldri har eksistert, og som heller aldri vil eksistere. Et berømt eksempel er 1953-opptaket av Richard Wagners *Tristan und Isolde* dirigert av Wilhelm Furtwängler. Mot slutten av denne operaen synger Isolde noen høye C-er. Kirsten Flagstad hadde ingen mulighet for å få disse til (godt nok), så Elizabeth Schwarzkopf synger dem, og de ble slicet sammen med Flagstads sang.¹⁷ Og det er altså en lignende prosedyre som anvendes i *Farinelli*.

Kyborgen

Bevegelsen fra kastraten til kyborgen kan betraktes som en historisk bevegelse. En slik historie handler både om stemmeteknologier og stemmemedier og om humanitet, der den posthumane tilstand synes å vokse ut av interaksjonen mellom teknologi og menneske. I en slik bevegelse framstår også slektskapet mellom kastraten og kyborgen, eller det man noe bredere kan kalle en posthuman stemme. Det posthumane er ikke minst knyttet til en tett forbindelse mellom det humane og dets verktøy og/eller teknologier.¹⁸ I en forstand er all bruk av teknologier en utvidelse av menneskekroppen; verktøy og/eller teknologier anvendes for å gjøre ting kroppen ikke kan gjøre alene, eller for å gjøre ting, som kroppen bare med større vanskeligheter kan få til, enklere. En slik utvidelse av menneskekroppen kan være tidsbegrenset, som når vi anvender verktøy, eller av mer varig karakter, som når man kobler ulike former for proteser til kroppen. Den kanskje tydeligste varianten av dette er kyborgen, en term som trekker sammen det kybernetiske og organismen, altså en kybernetisk organisme. Biologen og filosofen Donna Haraway argumenterer i sin «A Manifesto for Cyborgs» for at kyborgen eksisterer hinsides eller etter kjønn. Men dette har ikke alltid vært like selvsagt. Det finnes en kjønnsambivalens også her, og jeg mener at kyborgen med fordel kan leses sammen med kastraten, og at disse to figurene gjensidig belyser hverandre.

Jeg vil argumentere for at det posthumane har en historie, og at denne historien går langt tilbake i tid. Kastratsangeren er, i en bestemt forstand, allerede posthuman. Dette blir tydelig gjennom den teknologiske dimensjonen, der kastraten kan forstås som en «man-made not-man» og dermed som et ikon for posthumaniteten på en lignende måte som kyborgen er det. Selv om det jeg her diskuterer er en historie om vokalitet fra kastraten til kyborgen, forutsetter jeg samtidig at kastraten i en bestemt forstand allerede var en kyborg. Det er ikke som en kybernetisk organisme, men som et teknologisk modifisert menneske han blir en syngemaskin. Han er en entitet, kan hende mer en «det» enn en «han», konstruert for å synge og som sådan en stemmeteknologi i og av seg selv. Bevegelsen mellom «det» og «han» er viktig og kan knyttes til hvordan kastraten forholder seg til andre entiteter, så som roboter og kyborger hvor den menneskelige dimensjonen er problematisert, og det dermed gir bedre mening å diskutere det som en upersonlig størrelse. Problemet med personlig pronomen viser til hvordan kategoriene utfordres og brytes. Er allerede kastraten først og fremst en «den»?

Eller en «han»? Og hva med kyborgen? I forhold til diskusjonen om kastratens monstrøse dimensjoner, som også ses antydning i tittelen på operaforskeren Richard Somersets-Wards historie om sopranstemmen, *Angels and Monsters*, vises det til en ikke-menneskelig dimensjon. Om man velger å se kastraten som monstrøs, finner vi også et annet monster fra den europeiske moderniteten, monsteret i Mary Shelleys *Frankenstein* (fra 1818). Her finnes også en skapning som får sin stemme og sin subjektivitet, men der spørsmålet om skapningen – og skaperen – henger over dens væren. Han markerer en slags grense for humaniteten, men hva denne grensen er, og hvor den er, er ikke like klart. Som Slavoj Žižek hevder vedrørende monsteret i *Frankenstein*: dets subjektivitet kommer fra det øyeblikk det/han sier «I», altså fra når han tar opp førstepersons pronomen og anvender et førstepersons perspektiv i språket.¹⁹ Dette er en bevegelse fra «it» til «he», en bevegelse Žižek sammenligner med Rachel i Ridley Scotts *Blade Runner* (fra 1982). Rachel er en kvinnelig replikant (filmens svar på kunstige kvinner), men vet det ikke selv, noe som får Dechard, som er en «blade runner» og dermed skal avsløre replikanter, til å pendle mellom «it» og «she» i beskrivelsen av henne.

Den samme pendlingen synes også å forekomme i forbindelse med kastraten.²⁰ Rachel viser hvordan heller ikke kyborgens historie unngår kjønnsproblematikker. I den historiske perioden som finnes mellom kastraten og kyborgen, finnes det en lang tradisjon for artifisielle kvinner som viser den kjønne diskursen knyttet til kyborgens forhistorie. Samtidig kan denne historien gjøre oss blinde for likhetene på tvers av historien. Knyttet til stemmen er likevel muligheten for den teknologiske reproduksjonen av stemmen et sentralt historisk skille. Stemmens reproduktibilitet har endret vår forståelse av stemmens lyd i en slik grad at fortiden først og fremst er til stede i nåtiden som et lydarkiv hvor vi lytter med teknologisk endrede ører. Våre ører er, som kulturforskeren Friedrich Kittler skriver i en noe annen kontekst, de første som kjenner de akustiske effektene Richard Wagner antyder i *Lohengrin* (fra 1850) med svell, ekko og etterklang.²¹ Det er en forsinkelse skrevet inn i resepsjonen, hvor vi lytter annerledes. Dette er der Kittler hevder at Elsa (den kvinnelige hovedpersonen i *Lohengrin*) er «the first resident of Electric Ladyland», og dermed antyder den mekaniske eller artifisielle kvinnen. Hvor langt tilbake i tid man vil skrive historien om den artifisielle kvinnen, er delvis en smakssak; en lesning av bibelens skapelsesmyte vil kunne føre den helt tilbake til Eva som avledet av Adams ribben. Men innenfor den historiske konteksten som behandles i denne artikkelen, er Olympia i E.T.A. Hoffmanns «Der Sandman» (fra 1816), som også er en operatisk karakter i og med Jacques Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* (fra 1851), et godt sted å begynne. Denne mekaniske kvinnen

får sine etterkommere blant de «feminine kyborger» – såkalte «fembots» (eller feminine roboter) – som finnes i rikt mon. Her kan nevnes morgendagens Eva i Auguste Villiers de l'Isle-Adams roman *L'Ève future* (fra 1878), Maria i Fritz Langs *Metropolis* (1927), i tillegg til Rachel i *Blade Runner*.

Mann, kvinne, maskin

Femboten finnes også innenfor musikken. Som i eksemplene over knyttes i denne figuren gjerne artifizialitet og erotiske sammen, ikke minst gjennom en erotisering av kvinnestemmen. Et eksempel er Donna Summers «Love to Love You Baby» (fra 1975), der sukk og skrik av sensuell, seksuell eller erotisk karakter anvendes musikalsk. Det er en slags hyperseksualisering som finner sted i kjønningen av femboten, som kroppsliggjøring av det mekaniske, noe som ikke minst ses når hun er i hendene på mannlige produsenter. Slik medieforskeren Susana Loza viser i artikkelen «Sampling (hetero)sexuality», er det i forhold til musikalske representasjoner av orgasmen, og i særdeleshet den kvinnelige orgasmen, denne diskusjonen først føres. Her kommer fembotens erotiske dimensjoner i første rekke, samtidig som elektronikken erotiserer den kvinnelige stemmen.²² Men i fembot-eksemplene synes heteronormativiteten å slå inn; representasjonene foldes inn i en klassisk kjønnsdikotomi. Stemmer knyttet til teknologi (det man kan kalle kybernetiske stemmer) lyder nærmeste uten unntak fremmede. I mer historiske forstand høres dette i vocoder-stemmer, en stemme der vokal og instrument blandes teknologisk, noe som skaper en nærmest klassisk posthuman stemme. Det er en lyd som på mange måter forbindes med cirka 30 år gammel popmusikk, men en lyd som også har fått en renessanse, ikke minst fra og med Chers «Believe» (fra 1998). Etter Cher blir lyden av autotune, en digital teknologi som i utgangspunktet retter opp ustemt sang, men som kan overstyres til å skape vokale effekter, vanlig innenfor populærmusikken. Autotune kan gi noenlunde den samme effekten som vocoder, men gjør samtidig at vocoderen får noe nærmest gammelmodig over seg. Vocoderen en «varmere» og mer «menneskelig» sound enn nyere teknologier.

Dette er en konstruksjon som sier noe mer generelt om hvordan elektroniske instrumenter og musikkteknologier opparbeider seg egenskaper og dimensjoner som framstår kvasinaturlige. Dermed blir de med tiden «more real than the real thing»; en slags nostalgi som også minner om ulike former for dyrkelse av det teknologisk ukompliserte, også selv om denne i sin tid var svært komplisert.

Dermed kan man si at på lignende måte som kastraten har historien innskrevet i seg, finnes det også historiske eller historiserende dimensjoner i teknologien. Teknologiens historisitet blir tydelig når vi hører eldre teknologi. Og slik framstår vocoderen i dag i en viss forstand uskyldig. Den gir sangstemmen en slags aura av humanitet eller menneskelighet og sjelfullhet, noe som i første omgang lyder paradoksalt. Spørsmålet om menneskeligheten blir dermed aktuelt, og man kan tenke på hvordan HAL, computeren i Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (fra 1968), synger idet han (?) blir skrudd fra hverandre. I denne sangen er det nærmest som om maskinen blir menneskelig, og viktigere: som om maskinen blir mer menneskelig enn mennesket som opererer på den.²³

Overført til populærmusikkhistorien kan vi tenke over hvor sjelden den «rene» eller umodifiserte stemmen har blitt. Vi har blitt så å si posthumane, men kan hende skjedde dette allerede i 1978 da Kraftwerk ga ut sin plate *The Man Machine*, hvor vi hører «We Are The Robots».²⁴ Kraftwerk er knyttet til det vi kan kalle første generasjons vocoder-brukere innenfor populærmusikken. Og muligens er det først i neste generasjon eller senere generasjoner at den humaniserende dimensjonen ved teknologien finner sted. Samtidig tilhører vi og våre ører også denne senere dimensjonen, så når vi hører Kraftwerk, hører vi tilbake i tiden. Historien er altså også innskrevet i det teknologiske.

Vocoderen er en stemmesynthesizer som «blander» stemmen med instrumentklang. Dermed oppstår det en hybrid klang. Den lyden som framstår som signaturen for hvordan en vocoder lød, var tett på en «robotaktig» lyd og dermed nær kyborgen. Enda tydeligere enn i forhold til Kraftwerk kjennetegnes Laurie Anderson av sin teknologisk modifiserte stemme, noe som ikke minst skyldes bruken av vocoder. Gjennom denne blandingen skapes det en annen stemme som ikke er av denne verden. Man kan også hevde at ethvert eiendomspronomen må fjernes fra denne stemmen; den framstår som splittet fra seg selv. Dermed vises et skille mellom subjektivering og teknologi som samtidig ikke lar seg opprettholde. Dikotomien mellom den organiske stemmen og den syntetiske blir tydelig, og dermed oppheves også noe av subjektiviteten eller individualiteten. Det kommer flere stemmer fra samme kilde. Med Anderson blir forholdet mellom menneske og maskin tematisert, og hun framstår som en kyborg.

Men det er sentralt å gå lenger enn bare å si menneske og maskin. Det er eller var viktig også å påpeke at det er en kvinne og maskiner som framstilles. Anderson er ikke nok en representant for den artifisielle kvinnen, snarere en konstruktør. Hun bryter dermed også med den klassiske forstillingen om det som på engelsk heter *man-machine-relations*. Det er en *woman-machine-relation* og dermed

en subversiv mekanisme idet teknologien løsrives fra mannlighetens domene. Samtidig utfordres identitetskategoriene gjennom den teknologisk produserte flerstemmigheten. Andersons stemme framstår ikke lenger som en gammeldags identitet; hun blir mangfoldig multiple gjennom teknologien. Hun medierer seg selv på en slik måte at hun framstår som alltid allerede multiplisert mediert.²⁵ Den identitetstenkingen hun dermed stiller spørsmål ved, angår også kjønn. Femininiteten utfordrer stereotypien om teknologien forstått som et maskulint domene, som noe menneskene (og i denne sammenhengen mennene) skulle dominere og bruke i utforskningen og pregningen av verden. At en kvinne som Anderson går i klinsj med teknologien slik hun gjør, utfordrer dermed mannens klassiske posisjon i forhold til teknologien og musikken. Tenker vi oss stereotype forståelser av hvilken musikk kvinner skal forholde seg til, synes det klart at dette er en annen form for musikk. En form for kroppsliggjøring av det faktum at Anderson er en kvinnelig utøver som bryter seg inn på teknologiens, og dermed mannlighetens, domene, gjør at hun framstår som en androgyn persona. I hvilken grad dette også toner ned hennes seksualitet, er vel mer et åpent spørsmål. Hun spiller også på kroppen, og også en androgyn kropp er erotisk eller seksuell. Men samtidig, som kjønnsforskeren Rosi Braidotti framhever i *Nomadic Subjects*, gjennom denne pendlingen mellom ulike persona, er Andersons kropp heller ikke én. Den er en stadig skiftende størrelse og ligner også her kyborgene.²⁶

Et godt eksempel er Andersons «O Superman» (fra *Big Science*, 1982), som faktisk ble en hit i 1981.²⁷ Her brukes stemmen og vocoderen, og en teknologisk reproduksjon knyttet til delay. Selv om musikken kan virke enkel, oppstår det andre former for kompleksitet i en slags nedbygging av klassiske tankemodi innenfor den vestlige kunstmusikken. Argumentet er for så vidt greit nok, men i min sammenheng er det primært bruken av teknologi og de implikasjonene dette har for forståelsen av kjønn som er sentral. Dette siste momentet kommer enda tydeligere fram i «Langue d'amour» (fra *Mister Heartbreak*, 1984), hvor stemmen gjennom vocoder og splittet i flere register leder til en slags diffus erotisme, som i kontrast til mer klassiske forestillinger synes å kunne representere et kvinnelig begjær eller *jouissance*.²⁸ En grunn for dette er dog de momenter i musikken som utfordrer klassisk logikk knyttet til tonalitet og narrativitet. Dermed får man, vil argumentet være, en annen strukturering av det musikalske materialet, og dette er en struktur som bryter med patriarkatet (og den tonale og narrative logikken) og i stedet viser muligheten for en kvinnelige *jouissance*. Og den er, som vi har lært av Lacan, hinsides fallos eller det falliske.

Hinsides kjønn?

I diskusjonen av kastraten hevder musikologen Joke Dame at den kjønnsambivalens som høres i forhold til både kastraten og kontratenoren, gjør publikum nervøse.²⁹ Men, hevder hun, popmusikken har gitt flere muligheter for å høre stemmer hinsides normative kjønnskategorier. Innenfor popmusikken anvendes kategorier som også har vært brukt om kastraten: det androgyne, det engleaktige, mekaniske, konstruerte, artifiisielle. Når disse begrepene anvendes om mannlige sangere, kan de alle forstås som å fjerne enhver rest av maskulinitet; sangeren blir framstilt som kjønnsløs eller ikke-mannlig. Men når kastratens stemme beskrives, skjer det noe annet, og verken forskere eller øyenvitner synes å stille spørsmål ved stemmens «maskuline» attributter. Den forstås som en nærmest fallisk stemme med en penetrerende kraft som trenger seg inn i tilhørerens ører. Tilhøreren er dermed i en posisjon som den som blir penetrert; passiv og mottakende. Men viktigere enn å lese forholdet mellom stemmen og øret i etablerte kjønnede kategorier er muligens hvordan en slik dualitet åpner opp på tvers av kjønnsdikotomier. Selv om begrepet «fallisk stemme» vanligvis har blitt brukt om mannlige stemmer, er det også anvendt om kvinnelige, og øret som mottaksorgan er i denne sammenhengen identisk hos kvinnelige og mannlige tilhørere. Det Dame kaller en «aural homosexuality» i den barokke operaen, kan altså like gjerne ses som et forhold mellom stemme og øre hinsides de to kjønn; en polymorf perversitet som Freud muligens ville ha kalt det.

Kastratens stemme klinger i våre ører, om enn vi ikke helt vet hva vi hører. Som Bergeron (1996) viser, hører vi i en viss forstand en historisk størrelse som vi imaginært skaper idet vi hører denne lyden. Den lyden vi får i *Farinelli*, er ikke «the real thing»; det er en kopi, men det beste vi kan få. En lignende dimensjon finnes i forhold til særlig de tidlige kybernetiske stemmene, altså til den robotaktige stemmen vi hører hos Laurie Anderson og Kraftwerk og andre. Mange av dagens computermanipulerte stemmer er manipulert til en slik grad at de ikke skal høres; deres uhørbarhet er hovedpoenget. Men nettopp derfor utfordrer de også i mindre grad stemmens kjønnet. Manipulering av kroppen og manipulering av stemmen kan innenfor en slik diskurs forstås som to sider av det samme. Et radikalt skille mellom kropp og stemme er problematisk å opprettholde, om enn formidlingen av stemmer – i film, på CD og på andre måter – er avhengig av en slik oppdeling. Men nettopp det at skillet utviskes samtidig som det understrekes, viser hvordan stemmens kjønnet er en del av en konstruksjon som aktivt

forholder seg til en del av stemmeuttrykket. Oppdelingen mellom stemme og kropp viser, på ulikt vis gjennom historien, hvordan stemmens oppleves som kjønnnet. Men i sammenstillingen mellom kastraten og kyborgsen ser vi ulike måter kjønnsrelasjonen utfordres på.

Diva Plavalaguna, som åpnet denne artikkelen, framstår for sitt publikum med en fremmed kropp. Når hun begynner å synge, er det med ekko av 1800-tallets opera, om enn arien som representerer kvinnelig galskap likevel peker framover, der den senere hysteriske kvinnen kan forstås som en subversiv femininitet. Men stemmen hennes endres hurtig, og hun tar oss mot sin egen samtid, som i filmens fortelling er 2214. Tydeligst blir dette i en glissando der hun dypt fra et register som vanligvis forstås som mannlig, lar tonen gli til de overskridende høyder. Den fremmede stemmen høres, men slik Corben Dallas tydelig blir beveget, har denne stemmen en kraft som også beveger oss. Den kastratstemmen vi hører, også i sin konstruerte form i *Farinelli*, har en forgjengelighet ved seg; det er som om vi hører at den ikke er varig. Diva Plavalaguna er umenneskelig, men også her høres forgjengeligheten. Hennes arie er en svanesang; hun blir drept like etter. Men i et historisk møte mellom henne og Farinelli kan vi likevel forestille oss en fantastisk duett; en duett, for å parafrasere Haraway, som er hinsides kjønn, hinsides den kjønnede sangstemmens nåværende todelthet.

Noter

¹ Artiklen har tidligere publicerats i *Tidsskrift for kjønnsforskning* nr. 3/2010.

² Definisjonen «man-made not-man» er hentet fra Valeria Finuccis *The Manly Masquerade* (2003:153).

³ Halberstam 1998:20ff.

⁴ Se her også Erik Steinskog, «Voice of Hope» (2008) og «Skeiv musikk» (2008).

⁵ Stemmens forhold til kroppen knyttet til en slik renhetsdiskurs finnes ikke minst i den litteraturen som forholder seg til henholdsvis Michel Chions *The Voice in Cinema* (1999) og Roland Barthes' «The Grain of the Voice» (1977).

⁶ McClary 1991:4.

⁷ Stemmen som objekt diskuteres ikke minst av Michel Poizat (1992) og av Mladen Dolar (1996; 2006).

⁸ Taylor 2002:3.

- ⁹ Finucci 2003:226.
- ¹⁰ Miller 1997.
- ¹¹ Finucci 2003:227f.
- ¹² Som Piotr O. Scholz skriver: «If the surgery was performed before puberty, it could lead to gigantism and mild to moderate obesity» (Scholz 2001:16).
- ¹³ I tillegg til Finuccis (2003) diskusjon av kastratens forhold til endrede normativitetsforståelser, er dette også et tema i kapitlet om kastraten i Richard Somerset-Wards *Angels and Monsters: Male and Female Sopranos in the Story of Opera* (2004).
- ¹⁴ Miller 1997.
- ¹⁵ Bergeron 1996:184.
- ¹⁶ Se Mary Ann Doane: «The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space» (1985).
- ¹⁷ Dette er ett av de tidligste eksemplene på slicing i musikkproduksjonen.
- ¹⁸ Hayles 1999.
- ¹⁹ 1993:40.
- ²⁰ Joseph Auner diskuterer en lignende bevegelse i forhold til Radiohead's «Fitter Happier» (fra *OK Computer*, 1997) (Auner 2003:112).
- ²¹ Kittler 1994:223.
- ²² Loza 2001:350.
- ²³ jf. Auner 2003.
- ²⁴ En diskusjon av Kraftwerk i forhold til kyborg-vokalitet finnes i Biddle (2004).
- ²⁵ McClary 1991:137.
- ²⁶ Braidotti 1994:279.
- ²⁷ Se også McClary 1991:132ff.
- ²⁸ McClary 1991:145.
- ²⁹ 1994:141.

Referanser

- Auner, Joseph 2003. "Sing it for Me' Posthuman Ventriloquism in Recent Popular Music". I: *Journal of the Royal Musical Association* 128:98–122.
- Barbier, Patrick 1996. *The World of the Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*. London: Souvenir Press.
- Barthes, Roland 1977. "The Grain of the Voice". I: Roland Barthes: *Image – Music – Text*. London: Fontana Press.
- Bergeron, Katherine 1996. "The Castrato as History". I: *Cambridge Opera Journal* 8 (2):167–184.
- Biddle, Ian 2004. «Vox Electronica. Nostalgia, Irony and Cyborgian Vocalities in Kraftwerk's *Radioaktivität* and *Autobahn*». I: *Twentieth-Century Music* 1 (1):81–100.

- Braidotti, Rosi 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Chion, Michel 1999. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Dame, Joke 1994. "Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato". I: Philip Brett, Elizabeth Wood og Gary C. Thomas (red.): *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. London: Routledge.
- Dickinson, Kay 2001. "'Believe'? Vocoder, digitalised female identity and camp". *Popular Music* 20 (3):333–347.
- Doane, Mary Ann 1985. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space". I: Elisabeth Weis and John Belton (red.): *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.
- Dolar, Mladen 1996. "The Object Voice". I: Renata Salecl og Slavoj Žižek (red.): *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham: Duke University Press.
- Dolar, Mladen 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Feldman, Martha 2009. "Denaturing the Castrato". I: *The Opera Quarterly* 24 (3–4):178–199.
- Finucci, Valeria 2003. *The Manly Masquerade: Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*. Durham: Duke University Press.
- Halberstam, Judith 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Haraway, Donna 2004. *The Haraway Reader*. New York: Routledge.
- Hayles, N. Katherine 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kittler, Friedrich 1994. "World-Breath: On Wagner's Media Technology". I: David J. Levin (red.): *Opera Through Other Eyes*. Stanford: Stanford University Press.
- Loza, Susana 2001. "Sampling (Hetero)sexuality. Diva-ness and Discipline in Electronic Dance Music". I: *Popular Music* 20 (3):349–357.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Miller, Felicia 1997. "Farinelli's Electronical Hermaphrodite and the Contralto Tradition". I: Richard Dellamora og Daniel Fischlin (red.): *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*. New York: Columbia University Press.
- Poizat, Michel 1992. *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Ithaca: Cornell University Press.

- Scholz, Piotr O. 2001. *Eunuchs and Castrati: A Cultural History*. Princeton: Marcus Wiener Publishers.
- Somerset-Ward, Richard 2004. *Angels and Monsters: Male and Female Sopranos in the Story of Opera*. New Haven: Yale University Press.
- Steinskog, Erik 2008. "Voice of Hope: Queer Pop Subjectivities". *Trikster: Nordic Queer Journal* 1. (<http://trikster.net/1/steinskog/1.html>) (besökt 131216)
- Steinskog, Erik 2008. "Skeiv musikk – konstruksjon av kjønnsbilder". I: Anne Lorentzen og Astrid Kvalbein (red.): *Musikk og kjønn – i utakt?* Oslo: Norsk Kulturråd. S.159–168.
- Taylor, Gary 2002. *Castration: An Abbreviated History of Western Manhood*. London: Routledge.
- Žižek, Slavoj 1993. *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press.

Litet vis- och låtlexikon

Husarehästarna

Hanrejen, den bedragne äkta mannen, har länge varit ett populärt humoristiskt motiv. En vida spridd skämtvisa på detta tema brukar kallas "Husarehästarna" (Skv 51). I visan upptäcker mannen, som är bonde, att allt inte står rätt till hemmavid. I stallet upptäcker han tre främmande hästar, som tillhör husarer, och längs vägen genom huset in mot sängkammaren finner han persedlar som tyder på att husarerna är i huset, och i slutet av visan påträffas de i den äkta sängen. När bonden frågar sin hustru vad det är han ser, får han till svar beskyllningar om att han är från vettet eller full eller besatt av onda makter, följt av en mängd kreativa och oförargliga förklaringar från hustruns sida på vad hästarna, utrustningen och husarerna i själva verket är. Husbonden konstaterar det absurda i hennes påståenden men tycks i flera varianter köpa förklaringen och kalla sig själv lycklig; i andra varianter medger mannen att han är lurad.

Det äldsta kända belägget för denna skämtvisa är från England, där den publicerades i ett tryck på 1760-talet med titeln "The Merry Cuckold and the Kind Wife". Visan har fått en stor spridning på de brittiska öarna och i USA och ingår bland annat i Childs stora engelska och skotska balladutgåva (1882–1892) som nr 274, med titeln "Our Goodman". I slutet av 1780-talet översattes visan till tyska och det är sannolikt tyska varianter som ligger till grund för dess senare spridning i stora delar av Europa. På danska trycktes visan i ett skillingtryck redan 1799, medan det enda kända svenska vistrycket är mycket senare, från Falun 1888 (KB E 1888g). Från Sverige finns dessutom ett 20-tal varianter av "Husarehästarna" upptecknade och en handfull traditionsinspelningar. Visan är belagd huvudsakligen från Sveriges södra delar och finlandssvenska områden. Sveriges Radios inspelning med visan från 1957 med Ola Brenner från Åbo förtjänar att lyftas fram, eftersom Brenners framförande med blandning av sång och tal är dramatiskt och har en fin humoristisk uttrycksfullhet.

Tidigare forskning har påpekat likheter mellan kvinnans förklaringar till sitt utomäktenskapliga samliv i "Husarehästarna" och en medeltida ballad, "Tore och

studerande från Ljungsarps församling i Västergötland.

370.

[illegible]

First staff of music, measures 1-4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

Nog är jag en lyck-lig man, jag som mån-gen ann'!

Husarehästarna ur Bondesons visbok 1903.

150

En annan skämtvisa med liknande fråga-svar-uppbyggnad är "Bonden och hans hustru" (Skv 70). Här upptäcker bonden en främmande man redan ute på gårdsplanen. Men när han frågar sin hustru vem den andra mannen är kommer hon i den här visan inte med några undanflykter utan berättar att det är hennes älskare. Denne kommer att få den finaste uppsättning av henne, samtidigt som maken ska förpassas bort från bordet, erbjudas skämd mat och slutligen få sova bland lössen i stian.

"Husarehästarna" har sjungits till flera olika melodier, men den vanligaste är den som anges i exemplet ovan och som vi idag kanske främst förknippar med sångleken "Skära havre". Denna melodi har ansetts på långt håll vara besläktad med en tysk vaggvisemelodi, som möjligen ligger till grund också för några av Bellmans visor, exempelvis Fredmans sång nr 41, "Joachim uti Babylon".

Även om det i "Husarehästarna" porträtteras en självsäker och försigkommen kvinna, som ser till att få det hon vill ha, är det tveksamt om den i första hand ska tolkas som ett kvinnligt sexualesmancipatoriskt inlägg. Vissa skämtvisor "med en förstucken kritik mot de män som inte fullgör sina äktenskapliga förpliktelser" har säkerligen sjungits och uppskattats av kvinnor (af Klintberg & Mattsson 1986, s. 33). Men i det här fallet är visans verkliga vinnare istället snarast husarerna, som gör bonden till hanrej genom att lägga dennes hustru. Det är nämligen i bevärnings- och soldatsammanhang som de flesta belägg för visan finns – i det enda skillingtrycket kallas den följaktligen "Bevärningsvisa för 1888". Det är inte långsökt att tänka sig att visan, där den mer än lovligt godtrogne bonden blir bedragen av sin snabbtänkta hustru som föredrar de stiliga uniformerade och mustaschprydda husarerna, uppskattades i militärkretsar. I dessa manligt dominerade miljöer har visan ibland inte slutat med husarerna på huvudkudden. En informant till Nordiska museets insamling om soldatvisor skriver: "I knektkretsar hade man till detta lagt ännu en vers, vars grovt naturalistiska innehåll jag blott gör en antydning åt. Vad som hon uppgav det vara har jag glömt, men i omkvädet nämner han saken 'med to (hår) omkring, ha, ha, ha, etc.'" (Nm EU 18629). En finlandssvensk variant som innehåller denna strof finns återgiven i *Fula visboken* (1986).

Mathias Boström

Källor och litteratur

Otryckta

Svenskt visarkivs registrant över skämtvisor i svenska traditionsuppteckningar:

Skv 51. Husarehästarna.

Provinsialtoner om "Husarehästarna" (radioprogram sänt 2001-04-08 i Sveriges Radio P2).

Tryckta

Anderberg, Bengt, af Klintberg, Bengt & Mattsson, Christina 1986. *Fula visboken. 50 folkliga erotiska visor valda och kommenterade*. Södertälje: FIB:s Lyrikkлубb. Tiden.

Child, Francis J. 1882–1898. *The English and Scottish Popular Ballads*. Boston: Houghton, Mifflin and Company.

Danielson, Eva & Ramsten, Märta 1989. *Skämtvisor från fem sekel*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Danielson, Eva & Ramsten, Märta 1998. *Räven raskar. En bok om våra sånglekar*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Grüner-Nielsen, Haakon 1927–1928. *Danske Skaemteviser. (Folkeviser og litteraer Efterklang) efter Visehaandskrifter fra 16.-18. Aarh. og Flyveblade*. Köpenhamn: Univ.-Jub. Danske Samfund.

Jonsson, Bengt, Solheim, Svale & Danielson, Eva (red.) 1978. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*.

Sveriges medeltida ballader, Band 4:1. 1996.

Jazzgossen

I Karl Gerhards sommarrevy *Ställ er i kön* (1922) dansade fyra jazzgossar in på scenen iklädda storrutiga överrockar med skärp. Karl Gerhard själv kunde nog ikläda sig rollen som "slank och smärt som vidjan", men hans kumpaner stoltserade däremot med en viss rondör. Den här gestaltningen gjorde kupletten rent burlesk och bidrog också till att ta fokus från de förtäckta undermeningarna i texten.



"Jazzgossen" blev Karl Gerhards första stora schlager och den kom att följa honom genom hela livet. I det fåtal dagstidningsrecensioner av revyn jag läst så nämns faktiskt "Jazzgossen" endast en passant, och den enorma framgång som kupletten skulle få kan inte anas där. Ordet jazz signalerade vid den här tiden något modernt och inte som idag en musikgenre. Begreppet var mer förknippat med nya modedanser än själva musiken och i Sverige kan man säga att ordet jazz användes väldigt generöst på alla restauranger med dans. Klimatet för att odla sina nöjen var gynnsamt. En av de allra tidigaste användarna (om inte den första) var den "ökända jazzimportören" Ernst Rolf, men Karl Gerhard var inte sen att följa efter när han fick chansen.

Vad var nu en jazzgosse? Han var en urban ung man med starkt feminina drag, dragning åt det homosexuella, blasé, med uppseendeväckande, moderiktig klädsel, sena morgnar i sidenpyjamas och hans hobby var att: ... dansa jazz. Per Gerhard nämner i sin bok om Karl Gerhard att "'Jazzgossen' blev 20-talets efterträdare till 'Grilljannen', som en gång besjungits av Sigge Wulff, och en företrädare till 'Swingpjatten' många år senare." Nu kanske vi också kan lägga till efterföljare som glamrockare, synt-poppare eller en artist som David Bowie.

En stor del av kuplettens framgång måste tillskrivas den danska melodin "Den lille rystedans" vilken skrevs 1922 av Edvard Brink (1883–1970) till en revy i Köpenhamn. Det berättas att han vid ett motorstopp mitt i natten kom på melodin och i skenet av en gatlykta tecknade ner den. Med sinsemellan olika texter blev den sedan en stor schlager i Storbritannien, Tyskland, Frankrike, Belgien, Nederländerna, Sverige, Sovjetunionen med flera länder.

Åke Pettersson kallar i sin bok om Karl Gerhard kupletten för "ingenting mindre än en litterär sensation, om man betänker dess tillkomstår – 1922." Textens allusioner på homosexualitet verkar dock ha gått dåtidens publik förbi. Ändå låg ämnet i tiden, och kopplingen mode/modernt/"inne" med homosexuell attityd hos unga män finner sin parallell i 1920-talets Harlem, New York, där de afrikansk-amerikanska bluesångerskorna i mer eller mindre förtäckta former kom att sjunga om kvinnlig homosexualitet.

Karl Gerhard kan sägas genomgående i sitt liv ha försökt tänja på rådande regler och tankesätt. "Jazzgossen" är ett exempel med sin anspelning på homosexualitet. Ytterligare exempel är kupletten där han utmanade kungahuset genom att som Gustav V uppträda i tenniskläder. Hans motstånd mot nazisterna i "Den ökända hästen från Troja" är ju välbekant. Ett annat exempel är det som i dag är ett aktuellt debattämne, nämligen homosexualitet och adoption. Men i och med att "Jazzgossen" blev så starkt knuten till Karl Gerhard – gick han på restaurang så

spelade orkestern genast några takter av melodin – innebar det att den ”dolda” innebörden i texten glömdes bort och låten snarast blev en signatur för Karl Gerhard som revymakare och kuplettmästare. Ironiskt är också att lättingen som besjungs i texten inte alls stämmer överens med Karl Gerhard som person, en omvittnat icke-dansant arbetsmyra.

Redan 1922 spelade Karl Gerhard in kupletten på skiva och det dröjde över 30 år innan han spelade in den igen år 1954. Den senare versionen innehåller alla verser och är mer tydlig i sina homosexuella anspelningar. Ytterligare en anledning till att undermeningarna nu går fram tydligare är att tiden är en annan. Vi talar nu om en tid efter Haijby- och Kejneaffärerna. I Hasse Ekman-filmen ”Jazzgossen” (1958) fick Karl Gerhard ännu en chans att framföra kupletten men här i en historisk version med samma koreografi, kostym och scenografi som i revyn från 1922.

Andra artister har också tagit sig an ”Jazzgossen”: Lille Gerhard spelade in den 1963 i en version med hårdföra saxofonriff. Intressanta är Magnus Ugglas olika inspelningar, bland annat en från 1977 i punkversion som är fylld av allmän upprorsanda och med tidsanpassad text. Magnus Uggle har ju förutom sin buspojksimage även en period förknippats med glamrocken och dess ofta androgyna framtoning. Magnus Ugglas många skildringar av det stockholmska utelivet har många paralleller till jazzgossens värld, exempelvis ”Fula Gubbar” och ”Kung i Baren”. Denna känsla av samhörighet med Karl Gerhard tar sig senare uttryck i Ugglas andra inspelning av ”Jazzgossen” (2006), där han går tillbaka till originalmelodin och Karl Gerhards text, och där han inte nöjer sig med denna låt utan hela cd:n består av Karl Gerhard-material. Några år senare (2010) kommer ytterligare en cd med ännu fler Karl Gerhard-låtar.

Jörgen Adolfsson

Källor och litteratur

Litteratur

- Gerhard, Per 2007. *Karl Gerhard. Med kvickheten som vapen – en återblick*. Stockholm: Lind & Co.
- Pettersson, Åke 1977. *Ett bedårande barn av sin tid. Några kapitel om Karl Gerhard*. Falköping: Stegelands.

Fonogram

Magnus Ugglå: *Va' ska man ta livet av sig för när man ändå inte får höra snacket efteråt*. Stockholm: CBS Records, p 1977.

Magnus Ugglå: *Ett bedårande barn av sin tid. Magnus Ugglå sjunger Karl Gerhard*. Stockholm: Sony BMG Music Entertainment, p 2006.

Skepparen och jungfrun eller Valivan

Balladen "Skepparen och jungfrun" (SMB 191, TSB D 426) är i sina svenska varianter inte en utan två berättelser med minst tre olika slut. Detta är inte helt ovanligt: åtskilliga så kallade balladtyper kan ses som ett slags kluster av motiv, som hålls samman av vissa gemensamma drag. Om vi betraktar andra europeiska motsvarigheter till balladen innehåller de ännu fler motiv och ytterligare minst en variant av handlingen. "Skepparen och jungfrun" är också en ballad som på flera sätt är intressant ur genussynvinkel. Jag kallar här den ena av de två berättelserna för *köpmansberättelsen* och den andra för *cross-dressingberättelsen*. Båda leder fram till att jungfrun förs bort, enleveras, på ett skepp över havet.

I köpmansberättelsen sker följande: En ung kvinna promenerar på havsstranden (i en del varianter bryter hon då mot sin mors uttryckliga tillsägelser). Där möter hon en skeppare eller köpman, som bjuder henne ombord för att se på hans varor. Köpmannen ger henne vin, hon faller i sömn i hans famn och vaknar upp långt ute till havs. Köpmannen säger att hon ska stanna hos honom tills hon har fått en son som kan styra skeppet och en dotter som kan sy på silke. Efter detta kan handlingen sluta på olika sätt: hon stannar hos köpmannen med eller mot sin vilja, eller hon hoppar överbord med varierande resultat. Jag återkommer till slutet.

Det andra narrativet (i de skandinaviska varianterna) är mera komplicerat och omfattar fler episoder. Eftersom det innehåller ett centralt utklädselmotiv där en person av ett kön klär ut sig till ett annat väljer jag beteckningen *cross-dressingberättelsen* (en term väl etablerad på engelska men utan någon hanterlig svensk motsvarighet). I det narrativet lyder handlingen så här: En jungfru avvisar alla friare eftersom hon är hemligt förälskad i Valivan/Vallevan, som hon inte har

sett på flera år, eller eventuellt bara har hört talas om. Valivan förklarar sig till en ung adelskvinna och kommer till jungfruns hem under föregivande att lära sig broderi av henne – alltså en ytterst feminin syssla. På så sätt blir han/hen insläppt i kvinnornas del av huset. Han övertalar (fortfarande förklädd) jungfrun att följa honom till sitt skepp. Efter detta är händelsekedjan lik köpmansberättelsen. Valivan ger jungfrun vin, hon somnar och vaknar upp ute till havs. Vid det här laget bör hon ha förstått att Valivan är en man, men hon vet fortfarande inte vem han är (detta kommenteras ö h t inte i balladtexten i någon variant). Hon låtsas ha små barn hemma som behöver henne, vilket Valivan ju vet inte stämmer. Valivan säger först att hon måste stanna och föda barn åt honom, i samma ordalag som den namnlöse skepparen/köpmannen, men avslöjar sedan att han är den hon är hemligt förälskad i. Där slutar balladen med ett implicerat lyckligt slut, eller hur lyssnaren nu väljer att tolka historien.

I katalogen *The Types of the Scandinavian Ballads* (TSB) kategoriseras "Skepparen och jungfrun" som "folk tale motif", troligen baserat på cross-dressingberättelsens mera komplicerade handling, som ju påminner om åtskilliga sagor med förklädnadsmotiv. I visor av flera olika slag, även senare sådana, förekommer ganska ofta tämligen otroliga förklädnadsmotiv. Ett exempel är den visa som på svenska oftast börjar i stil med "Det gick en jungfru uti en hage, till henne kom där en ung sjöman". Den unga kvinnans länge väntade fästman dyker där upp efter sju år, oigenkänd, och prövar hennes trohet innan han tar fram sin halva av den tudelade ringen som var deras löftessymbol. (Hans trohet talas det inte om alls i visan.) Liknande förklädnadsmotiv förekommer flitigt i visor över hela Europa, och dessutom i mängder av berättelser och teaterpjäser. Hos Shakespeare är t.ex. förklädnadsmotivet mycket frekvent. Att de förklädda sällan känns igen förrän de själva avslöjar sig är en underförstådd förutsättning som ingår i fiktionen.

Dokumenterade varianter

I *Sveriges Medeltida Ballader* (SMB) finns 26 tryckta varianter av balladen "Skepparen och jungfrun", samt en lista på femton ej avtryckta varianter från svenska och finlandssvenska områden. Balladen dokumenterades ganska sent; alla varianter är nedskrifter eller inspelningar direkt från sångare (från 1811 till 1960-talet). "Skepparen och jungfrun" har inte tryckts i skillingtryck, och det finns bara ett par exempel på tryckta versioner i sångböcker från 1800-talet.

Överföringen av balladen bland sångare i svenskspråkiga områden lär alltså inte ha påverkats så mycket av tryckta versioner. Några sångare har dock skrivit ner texten i sina egna handskrivna sångböcker.

Visarkivet har endast ett par inspelningar, samtliga gjorda av Matts Arnberg för Sveriges Radio. Balladen spelades in med båda syskonen Anders Carlsson och Lena Larsson från Ytterby, Bohuslän, vid mitten av 1950-talet; med Lena Larsson också 1961. En finlandssvensk variant spelades in 1957 med Emelie Louise Malm i Pernå, Nyland. Hennes variant, liksom en av Lena Larssons, fanns med på lp:n *Den medeltida balladen* 1962 (ny utgåva på cd 1995). Beträffande uppteckningar ägnade sig 1800-talets insamlare i första hand åt sina egna hemtrakter, så vi har framför allt uppteckningar från södra Sverige. Inspelningarna från 1900-talet tillsammans med tidigare uppteckningar från samma områden visar att balladen verkar ha sjungits i gehörstradition på båda sidorna om Östersjön så sent som på 1950-talet. Trots att dokumentation från områden längre norrut är sparsam kan balladen naturligtvis ha sjungits på många andra platser.

p Och jungfrun hon gångar sig åt sjö - ge - strand

— Ack lilla vännen min! —

f Der båtar och skutor de gå uti land

p — Efter dagg faller rågn

stacc. e p *mf* *9p* Månn det dagas intet än Mendet dagas likväl under tiden.

Skepparen och jungfrun SMB 191 K efter Anna Qvarsbom.

Av de 26 avtryckta varianterna i SMB har 23 en något så när komplett intrig. Bland de tryckta och de listade varianterna tillsammans finns ett tiotal fragmentariska texter med en eller två verser. Flera av dessa har melodier och är därför intressanta. Det finns ett antal olika omkväden, däribland ett par nonsensomkväden. Inget av dem har någon direkt koppling till balladens handling. Melodierna varierar från äldre sådana av modal typ till treklangsmelodier som troligen är från tiden kring 1900. Anna Qvarsbom i Östra Husby, Östergötland, sjöng en fin mollmelodi som L. Chr. Wiede upptecknade på 1840-talet.

Sexton av de totalt 41 varianterna uppges ha sjungits av kvinnor och fem av män. I övriga fall saknas sångarens namn, så vi känner endast till vilka som har sjungit hälften av de dokumenterade varianterna. Dessutom vet vi – som vanligt när det gäller visor – inte i vilken mån sångarna har sjungit olika versioner vid olika tillfällen och förlängt eller förkortat balladen, eller valt olika slut. Emellertid går det att vaska fram tre olika typer av slut på denna ytterst varierande ballad.

Olika slut

1. Genomförd enlevering

Jungfrun vaknar upp långt ute till havs. Hon ber att få bli seglad till land, till de barn hon säger sig ha, men skepparen säger att han kan "se på hennes snövita bröst att de ej ha varit någon småbarnatröst" samt upprepar ett par till av de formler som återkommer i till exempel balladen om Redebold och Gullborg, även kallad "Vänner och fränder" (SMB 15). Skepparen/köpmannen säger vidare att hon inte får komma iland förrän hon har fått en son som kan styra skeppet och en dotter som kan sy på silke. Jungfrun stannar då kvar, mer eller mindre frivilligt. Tio varianter slutar med framgångsrik enlevering; bland dem finns samtliga varianter som omfattar cross-dressingberättelsen, dvs. de där skepparen är identisk med Valivan.

2. Katastrofal enlevering

a) När jungfrun förstår att skepparen vägrar låta henne komma hem kastar hon sig överbord. Efterföljande verser saknas eller har medvetet uteslutits, så att slutet är öppet men med en antydning om tragedi. Tre varianter slutar på detta sätt, samtliga inspelningar från 1900-talet.

b) Jungfrun hoppar överbord och drunknar. Sex finlandssvenska varianter har detta slut; fem av dem har dokumenterats i samma område i Nyland. Eftersom ingen av dessa texter (SMB 191 AJ-AL, AN, Z, alla tryckta i *Finlands Svenska Folkvisor* V) innehåller mera av historien verkar det troligt att andra versioner av berättelsen inte har funnits med i denna lokala tradition.

3. Omintetgjord enlevering

Jungfrun hoppar överbord men drunknar inte utan simmar hela vägen hem – eller får fram en båt och ror hem, likt flera varianter av den engelska "The Maid on the Shore" eller "The Sea Captain" (Roud 181). I båda fallen når hon stranden före skepparen/köpmannen som följer efter på sitt skepp. I slutstroforna sitter hon i sitt föräldrahem och skrattar åt skepparen som står utanför och svär. Jungfrun frågar retoriskt: var är nu min son som kan styra skeppet och min dotter som kan sy på silke? Här har vi ett klassiskt motiv, jungfrun som med list och/eller styrka undgår sexuellt utnyttjande.

Nio varianter av "köpmansberättelsen" slutar med omintetgjord enlevering. Motivet finns i både 1800-tals- och 1900-talssångares repertoarer och i olika geografiska områden, dock inte i de finlandssvenska. I variant O, den enda från Dalsland, finns en extra strof på slutet där skepparen avslöjar att han är en kungason från England. Detta leder dock inte vidare och kan vara en strof som har vandrat in från någon av de ballader där det motivet förekommer. Variant M slutar helt öppet med att jungfrun vaknar upp på skeppet vid Englands kust. Vi vet inte om övriga strofer har gått förlorade eller uteslutits medvetet – ytterligare en variant från samma område, och även den upptecknad av Levin Christian Wiede vid ungefär samma tidpunkt, 1840-talet, slutar med att jungfrun simmar hem.

Dessa olika berättelseslut, inklusive motivet "jungfrun simmar eller ror i land", förekommer i såväl danska (DgF 241 A, B, DgF 242) och norska varianter som i varianter ur brittiska, nordamerikanska, franska och spanska balladutgåvor. Cross-dressing-motivet förekommer i norska varianter men verkar annars vara sparsamt förekommande. De olika sluten laddar balladen med helt olika slags modus, tragiskt för drunkningen och komiskt, snarast skämtviseliknande, för simbravaden. Tyvärr finns ju i de flesta fall endast en uppteckning eller inspelning med varje sångare, så vi vet inte i vilken utsträckning en sångare kan ha varierat texten i olika situationer. Slut som växlar mellan lyckligt och olyckligt (eller mellan

liv och död) i olika varianter förekommer i en mängd ballader; här är "Skepparen och jungfrun" ett ganska typiskt exempel.

Cross-dressing-motivet i "Skepparen och jungfrun" är tämligen ovanligt i svenska ballader eftersom det handlar om en man som framgångsrikt klär ut sig till kvinna; motivet förekommer t.ex. också i "Jungfru Gunnela och riddar Perleman" (SMB 101), men det motsatta motivet är vanligare. I båda fallen är ett syfte att kunna få tillträde till rum som tillhör det andra könet. I de flesta fall resulterar förklädnaden i någon typ av förvirring kring kön och sexualitet (här finns en intressant studie av cross-dressingmotiv och bekönad mening i kanadensiska ballader, gjord av Pauline Greenhill). I flera skandinaviska och andra ballader är cross-dressing en emancipatorisk handling som åstadkommer en förskjutning av kön och makt, i synnerhet när en kvinna uppträder i mansdräkt. I "Skepparen och jungfrun" kan motivet framför allt karakteriseras som flertydigt och ambivalent: förklädnaden ger Valivan möjlighet att bli bekant med och enleva en kvinna, men om han genomför detta i sin maskulina eller feminina identitet är inte helt klart; berättelsen ger en eventuell möjlighet till en queer läsning. Han ägnar sig åt en ytterst feminint kodad sysselsättning, sömnad, för att uppnå sitt mål. I åtskilliga andra vistexter förlöjligas en man som gör kvinnors arbete, men Valivan verkar lyckas med att göra berättelsen queer på sina egna villkor.

Ingrid Åkesson

Referenser

- Danmarks gamle Folkeviser* Bd 1–9 1853–1923. Utgivna av Svend Grundtvig, Axel Olrik m.fl. Köpenhamn.
- Greenhill, Pauline 1995. "Sexuality and Gendered Meanings in Cross-dressing Ballads". *Journal of American Folklore* 108, 1995.
- Sveriges Medeltida Ballader 4:2. Ed. Bengt R. Jonsson, Margareta Jersild, Sven-Bertil Jansson. Utgivna av Svenskt visarkiv. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1983–2001.
- The Traditional Ballad Index. Copyright © 2013 by Robert B. Waltz and David G. Engle. <http://www.fresnostate.edu/folklore/Contents.html> (besökt 130927)
- The Types of the Scandinavian Ballads. A Descriptive Catalogue*. Red. Bengt R. Jonsson, Svale Solheim, Eva Danielson. Stockholm: Svenskt visarkiv/Oslo: Universitetsforlaget, 1978.

What a Little Moonlight Can Do

Ooh, ooh, ooh
What a little moonlight can do
Ooh, ooh, ooh
What a little moonlight can do to you
You're in love
Your heart's fluttering all day long
You only stutter cause your poor tongue
Just will not utter the words
I Love you
Ooh, ooh, ooh
What a little moonlight can do
Wait a while
Till a little moonbeam comes peepin' through
You'll get bold
You can't resist him
All you'll say
When you have kissed him is
Ooh, ooh, ooh
What a little moonlight can do

Billie Holidays version

"What a Little Moonlight Can Do" skrevs av amerikanen Harry M. Woods (han hette egentligen Henry MacGregor Woods, 1896–1970) i London år 1934 till filmen "Road House" (svensk titel saknas). Han hade fått uppdraget att leverera material till filmstudion engelska Gaumont och hade flyttat till England samma år. I februari 1934 noteras det att Alfred Hitchcock var tänkt som regissör, men så blev inte fallet. I filmen sjöngs låten av Violet Loraine. Då med en inledande vers vilken exempelvis Billie Holiday hoppade över i sin kända tolkning inspelad 2 juli 1935 med Teddy Wilsons orkester, där även en specialinkallad Benny Goodman ingår.

Harry M. Woods saknade sedan födseln fingrar på vänster hand men ändå uppmanade hans mamma honom att lära sig spela piano. Efter sin utbildning vid Harvard-universitetet bosatte han sig i Cape Cod och blev bonde. Första världskriget innebar att han hamnade i armén, och där började han skriva sånger.

Efter kriget bosatte han sig i New York och inledde sin karriär som sångskrivare och år 1926 var han etablerad på Tin Pan Alley. Han samarbetade med artister som Al Jolson, "Whispering" Jack Smith och Cliff Edwards för att nämna några från de tidiga åren. Han fortsatte att arbeta fram till omkring år 1945 då han drog sig tillbaka.

Mängder av artister har spelat in "What a Little Moonlight Can Do", exempelvis "alla" de stora jazzsångerskorna (undantaget Sarah Vaughan), och dessutom Tony Bennett, Al Bowlly, Frankie Lymon, Billy Eckstine, Diana Ross, Etta Jones, Barbara Hendricks samt många fler. Ändå är det till Billie Holiday de flesta associerar den. Hon lyckas med sitt dröjande sätt att sjunga fylla låten med en bitterljuv stämning som inte finns i originalversionen.

Även svenska jazzsångerskor har sjungit den och en härlig version med Nannie Porres finns i TV-programmet "Fri entré" från 1960-talet, där hon blir ivrigt påhejad av Monica Zetterlund, Beppe Wolgers, Lars Ekborg, Lena Hansson, Sune Mangs och Catrin Westerlund.

Hasse och Tage fick till "O va' en liten gumma kan gno" i sin svenska text från revyn *Glaset i örat* med premiär 20/9 1973 på Berns salonger. Monica Zetterlund sjunger "Hjälp själv till om nå't ska hända" med flera tvetydigheter som förekommer i texten av Hasse och Tage (i samma revy förekommer även "Vad har du i fickan, Jan?").

O, o, o, va' en liten gumma kan gno, gno, gno.

O, o, o, va' en liten gumma kan gno, gno, gno.

Jäntor nu

är alltid trötta,

men vi står i

fast vi är nötta,

man får stå på

om man ska få det som man helst vill ha det.

O, o, o, va' en liten gumma kan gno, gno, gno.

Vill du nå't

får du inte ligga och bara glo.

Var som jag,

var pigg och vaken

och håll i-gång

och gnugga staken,

för, o, o, o, va' en liten gumma kan gno.

Musik och dans!

Hjälp själv till

om nå't ska hända!
Gör nå'nting –
för vill du ända
till stjärnorna
så får du sikta på ett bryn i skogen.
O, o, o, va' en liten gumma kan gno, gno, gno.
Vill du nå't
får du inte ligga och bara glo.
Var som jag,
häng med i svängen
och somna sen
så nöjd i sängen,
för o, o, o, va' en liten gumma kan gno.

Förkläde, huckle och kvast var attributen i kombination med Monicas hemgjorda koreografi. Herman Howell som var revyns koreograf sa "she is hopeless", men han hade ändå det goda omdömet att inse att om hon fick göra som hon själv ville så blev det bra. I sin svenska form fick alltså "What a Little Moonlight Can Do" en helt annan laddning än i originaltexten. Från troskyldig kärlekssång till fräckt socialreportage. Hasse Alfredson och Tage Danielssons text tar fasta på språkljuden i stället för innehållet i den engelska texten. Som kuriosa kan nämnas att i den TV-inspelade versionen av *Glaset i örat* gör Monica Zetterlund en "hälsning" till Billie Holiday i fraseringen av slutorden i texten.

Jörgen Adolfsson

Författarpresentationer

JÖRGEN ADOLFSSON (f. 1951) är verksam inom jazz och experimentell musik samt forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv.

MATHIAS BOSTRÖM (f.1973) är musiketnolog och forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv.

HANNA ENEFALK (f. 1976) är lärare och forskare vid Historiska institutionen i Uppsala. Hon disputerade år 2008 med avhandlingen *En patriotisk drömvärld. Musik, nationalism och genus under det långa 1800-talet*. Inom kort kommer hon att publicera resultaten av en undersökning av Uppsala universitetsbiblioteks skillingtryckssamling. Hon har även nyligen avslutat ett forskningsprojekt kring 1800-talets dryckesvanor.

ANDERS HAMMARLUND (f. 1948) är musiketnolog, forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv och forskningssamordnare vid Statens musikverk. Som musiker, forskare, radioman och författare har han sedan 1970-talet särskilt ägnat sig åt musik och kultur i östra Europa, Turkiet och Centralasien.

MARIKA NORDSTRÖM (f. 1969) är fil. dr. och forskare i etnologi vid Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet. Hon disputerade 2010 med en avhandling om kvinnliga rockmusiker som är aktiva inom feministiska musikföreningar. Nordström har deltagit i ett forskningsprojekt om musikskapandets villkor och forskar nu inom projektet *Narrating Sápmi – Production and transmission of indigenous knowledge*, där hon bland annat intervjuar samiska musiker inom populärmusikfältet utifrån frågeställningar som rör identitet och politisk aktivism.

ANNA NYANDER (f. 1975) är dansarkivarie vid Svenskt visarkiv och dessutom verksam som danspedagog inom folklig dans. Hon initierade ett dokumentationsprojekt rörande queerdans vid Svenskt visarkiv våren 2013, som genomfördes tillsammans med Elsa Stålnér. Nyander är utbildad på Danshögskolan i Stockholm och har dessutom studerat enstaka kurser i dansetnologi.

SARA PARKMAN (f. 1989) är student vid Kungl. Musikhögskolan där hon studerar fiol på folkmusikinstitutionen. Hon är verksam som frilansande musiker med bland annat En Folkmusikalisk Shåw, Pianomaskinen, Den Nya Alliansen och som soloartist. Vid sidan av musiken arbetar hon för Sveriges Radio och producerade senast en dokumentär om musik, queer och religion för P2. Hon har studerat genusvetenskap och är aktiv inom skapandet av queera rum i Stockholm.

ERIK STEINSKOG (f. 1969), lektor i musikvidenskab ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Dr. art. i musikkvitenskap fra Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU) i 2002, med avhandlingen *Arnold Schoenberg's Moses und Aron: Music, Language, and Representation*. Aktuell forskning omhandler musikk, kjønn, seksualitet, og rase; afrofuturisme, stemmeforskning og forskjellige former for musikkvitenskapelige kulturstudier.

KARIN STRAND (f. 1970) är fil. dr. i litteraturvetenskap och forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv. Hennes forskningsintressen rör tidig populärmusik, musiktextanalys och mediering. Genusperspektiv finns närvarande både i hennes avhandling om sentimental populärsång och i andra publikationer. Hon forskar för närvarande om tiggarsverser av blindas inom ramen för projektet *Utanförskapets röster*.

ELSA STÅLNER (f. 1987) tog våren 2013 kandidatexamen i etnologi vid Göteborgs Universitet. I kandidatuppsatsen *Vem får lov* diskuteras queerdans som en nutida utveckling av pardansen i Sverige och arbetet baseras på intervjuer med danspedagoger. Under vårterminen 2013 praktiserade Elsa på Svenskt visarkiv och arbetade tillsammans med Anna Nyander i ett dokumentationsprojekt rörande queerdans. Material liksom informanter och kontakter från uppsatsarbetet kom att spela stor roll även under arbetet med projektet.

INGRID ÅKESSON (f. 1954) är fil. dr., musiketnolog och forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv med vokala folkmusiktraditioner som specialområde. Hennes forskningsintressen omfattar bland annat kreativitet och förhållandet mellan tradition och modernitet. Även litteraturvetenskap och idéhistoria ingår i hennes bakgrund. Hon har bland annat publicerat artiklar om genus i folkmusik och om olika aspekter på medeltida ballader i dåtid och nutid.