



**INSTITUTIONEN FÖR
KULTURVETENSKAPER**

NU SKA DU DANSA OCH DET ÄR MED MIG

En kvalitativ och feministisk diskursanalys av
könskonstruktioner i svensk dansbandsmusik

Jonathan Borg

Uppsats/Examensarbete: 15 hp
Program och/eller kurs: Genusvetenskap, fördjupningskurs
Nivå: Grundnivå
Termin/år: Ht/2020
Handledare: Jeanette Sundhall
Examinator: Mia Liinason
Rapport nr:

Abstract/Sammandrag

I denna uppsats har jag undersökt sex dansbandslåtar från 1970-talet ur ett genusvetenskapligt perspektiv. Med hjälp av diskursanalytisk metod samt teoretiska perspektiv och begrepp såsom performativitet, poststrukturalism och hegemonisk maskulinitet har jag studerat hur könskonstruktioner och diskurser görs och uttrycks i låttexter. Den forskning jag använder visar hur dansbandsmusik faller under kategorin fulkultur och jag för diskussioner om vad som anses vara bra eller dålig musiksmak utifrån ett klassperspektiv. Syftet har varit att kritiskt granska hur de utvalda låtarna gestaltar femininitet och maskulinitet och jag har valt låtar från 1970-talet eftersom de kom till i en tid då dansbandsgenren fick stor genomslagskraft i Sverige. Analysen visar att flera av de dansbandslåtar jag undersökt använder sig av könsstereotyper där kvinnor oftast underordnas män och där patriarkala strukturer försätter kvinnliga låtkaraktärer i utsatta situationer. Mitt material innehåller även diskurser om kvinnor och män som utmanar klassiska könsföreställningar och går emot vår traditionella uppfattning om kön. Parallellt med det genusvetenskapliga perspektivet om hur kön görs i låtarna, för jag flera diskussioner i uppsatsen om dansband som populärkulturellt fenomen.

Nyckelord: dansband, kön, genus, femininitet, maskulinitet, hegemoni, dikotomi, stereotyper, fulkultur, arbetarklass, performativitet, heteronormativitet, musik, låt, diskurs, diskursanalys

Förord

Det här arbetet grundar sig i mitt genuina intresse för dansbandsmusik. Jag har sedan barnsben varit omgiven av äldre släktingar som lyssnat på, uppskattat och till och med träffat livskamrater till tonerna av dansbandsmusik. När jag var liten i början av 2000-talet köpte vi hem en CD-skiva i familjen som hette *Kvart i 2-dansen*. På den hade Anders ”Ankan” Johansson och Måns Nilsson tillsammans med klubben Sunkit samlat ett antal dansbandslåtar, med underfundiga och roliga texter, märkliga teman och trallvänlig musik. Dessa låtar hade glada melodier och var väldigt lätta för ett barn att ta till sig. Så började mitt intresse, tack vare den skivan, tills jag i vuxen ålder hörde flera av låtarna på nytt. Den här gången lyssnade jag mer noggrant på texterna och slogs av hur vissa låtar tycktes reproducera konservativa och i vissa fall destruktiva föreställningar om kön. Ju äldre jag blivit desto mer har jag stött på bilden av dansbandskulturen som sexistisk och rasistisk med låg status, vilket har fått många av mina vänner att ta avstånd från musiken. Det verkar som att musiken fått klä skott för politiskt inkorrekta och intoleranta värderingar vilket har satt mig i en knepig position eftersom jag tycker om musiken, men inte skriver under på vad den förknippas med. Jag beslöt mig för att undersöka detta vidare och resultatet blev uppsatsen som du nu läser. Parallellt med att min relation till dansbandsmusiken genom åren har vuxit har även ett starkt genus-, klass- och sociologiskt intresse drivit mig, vilket jag i detta arbete försökt förena med dansbandsmusik.

Jag vill tacka Hanna Fagerström vars avhandling *Musikens starka män och vackra kvinnor* varit en stor inspiration samt min handledare Jeanette Sundhall och mina klasskamrater för vägledning, stöttning och hjälp under detta roliga arbete.

Innehållsförteckning

1.	Inledning.....	6
1.1.	Introduktion.....	6
1.2.	Syfte och frågeställningar.....	8
1.3.	Disposition	9
2.	Material	10
2.1.	Urval och avgränsningar	11
3.	Tidigare forskning.....	12
3.1.	Musik, makt och påverkan	12
3.2.	Fulkultur	13
3.3.	Arbetarklassmusik.....	14
4.	Teoretiska perspektiv och metod.....	15
4.1.	Socialkonstruktionism	15
4.1.1.	Språk.....	15
4.1.2.	Poststrukturalism	16
4.1.3.	Performativitet.....	17
4.2.	Hegemonisk maskulinitet	18
4.3.	Diskurs	18
4.4.	Diskursanalys	19
4.5.	Autoetnografi.....	21
5.	Analys.....	22
5.1.	Hasta la vista	22
5.2.	Hej tjej.....	25
5.3.	Eva (Strippan från Trosa)	28
5.4.	Du gav bara löften	31
5.5.	Svärmor	33
5.6.	Jag vill vara din, Margareta.....	37
6.	Avslutande diskussion.....	41
7.	Litteraturförteckning	44
8.	Bilagor.....	51
8.1.	Hasta la vista (fullständig text).....	51
8.2.	Hej tjej (fullständig text)	52
8.3.	Eva (Strippan från Trosa) (fullständig text)	53
8.4.	Du gav bara löften (fullständig text)	54
8.5.	Svärmor (fullständig text)	55
8.6.	Jag vill vara din, Margareta (fullständig text)	56
	Baksida.....	57

1. Inledning

I detta kapitel ger jag en kort bakgrund till ämnet och presenterar frågeställningar och syfte.

1.1. Introduktion

Till att börja med vill jag berätta om ett av de största svenska populärmusikaliska fenomenen i modern tid: dansbandskulturen. När de flesta idag tänker på *dansband* är det oftast buggdans och band som Vikingarna, Sven-Ingvars eller Lasse Stefanz som dyker upp, men det är bara toppen av isberget. Som mest fanns cirka 5000 aktiva dansband i Sverige under storhetstiden på 1970-talet (SVT, 2020). Dansbandens popularitet och buggens utbredning är koncentrerade till Skandinavien och Tyskland, men i övriga Europa och världen är de tämligen obekanta fenomen, vilket gör att dansbandskulturen bör uppfattas som etniskt homogen (Arrakhi m.fl., 2002, s. 76–77). För många dansare är det umgänget som står i fokus och inte debatten om texterna eller musiken. Som en informant i en kandidatuppsats i musikvetenskap uttryckte det: ”Dansband är inte musikaliskt bra, men den är svängig och dansvänlig. När man hör den vill man bara dansa och umgås! Den är lätt för alla att ta till sig också just eftersom den inte är musikaliskt komplicerad, alla kan känna sig delaktiga av enkla melodier och texter” (Svenning, 2016, s. 17).

Efterfrågan på dansmusik i Sverige växte gradvis under 1900-talets början. Industrialisering och sociala politiska reformer under seklets första hälft gjorde att den genomsnittlige svensken fick mer pengar i plånboken. Man fick mer fritid och kommunikationerna förbättrades vilket underlättade människors resande. Under efterkrigstiden fick de breda folklagen pengar över att lägga på nöjen som bland annat dans, vilket ökade behovet av levande dansmusik. På landsbygden och i småorter runt om i Sverige lät arbetarrörelsen bygga flera Folkets hus och parker. Dessa spelade en kulturell roll som centrala mötesplatser där människor samlades och roade sig (Arrakhi m.fl., 2002; Larsson & Svensson, 1992).

Många av de svenska band vi numera känner som dansband började under 1960-talet som popband, flera inspirerade av bland annat Beatles banbrytande musik. Dessa svenska popband fick under 70-talets första år svårt att försörja sig, men det fanns fortfarande en efterfrågan på

levande dansmusik. Musikbranschen behövde förnya sig och under denna tid bildades nya så kallade ”dansband” som spelade i en slags ”nytraditionell” riktning med svenska texter, inte sällan på dialekt. Denna riktning kallas mogendans: dansmusik som utnyttjar modern elektronisk musikteknologi men som i låttexterna blinkar mycket till äldre svensk musiktradition i form av schlagers, svensktoppsmusik eller ”gamla godingar” (Arrakhi m.fl., 2002). Ordet ”dansband” blev etablerat i Sverige 1976 och dessa band skulle framstå som modernare och tuffare än de dansorkestrar som redan fanns (Eriksson, 2008). Vissa menar att det som gjorde dansbandsmusiken så populär var att den var lätt att dansa till och förmedlade en närhet, en social kroppslighet och en sensualitet (Savander, 1997). Dansbandskonserter blev en plats där människor träffades och blev ihop, många för resten av livet.

Det finns många intressanta detaljer att nämna när det gäller dansbandskulturen genom decennierna: de fantasifulle scenkläderna, de klämkläcka albumomslagen, de bisarra översättningarna, de ekonomiska upp- och nedgångarna, bandnamn som slutar på ”x” eller ”z” och hur genren har pendlat i popularitet och överlevt genom nyare band såsom Arvingarna, Barbados och Larz-Kristerz med flera. Konsumtionen har också förändrats från att musiken och publiken först koncentrerades till dansbanor under 70-talet, sedan till stadshotellen under 80-talet, in i folks vardagsrum på 90-talet i och med Bingolotto och kaféprogrammen, på festivaler på 00-talet, ombord på kryssningsfärjor på 10-talet och digitala livesändningar under 20-talet till följd av coronapandemin (Visonj, 2006; SVT, 2020). Trots att dansbandsgenren länge levt under hot, konkurrens och ett icke-erkännande av en kulturelit har den ändå lyckats vara relevant under fem decennier och anpassat sig till nya tider och konsumtionsmönster.

Förutom kritik mot att dansbandsmusiken ansetts sakna kvalitativa kompetenser och att den haft tydligt kommersiella syften (Thunberg, 1992, s. 24, 25, 29), så har också en stor del av kritiken mot dansband grundat sig i anklagelser om sexism och bristande jämställdhet till följd av den manliga dominansen (Dahlgren, 2020). Både då och nu har anklagelser riktats dels mot de manliga låtskrivarna och dels mot de som står på scenen (Ibid.) då banden, som nästan uteslutande består av män, inte speglar sin publik som oftast består av hälften män och hälften kvinnor. Som en reaktion mot detta har genren på senare år befolkats med queera perspektiv och progressiva genusvärderingar. Ett nutida exempel är dansbandet Hen-Ingvarz

som består av sju kvinnor som skriver normkritiska och feministiska låttexter. Både deras texter och deras blotta närvaro bryter mot och utmanar de mansdominerade dansbanden.

I min analys visar jag hur kontrastskapande görs då många dansbandslåtar förpackat och kamouflerat konservativa könsföreställningar och stereotyper i trallvänlig och glad musik.¹

Att göra ett helhetsporträtt på dansbandskulturen skulle bli en alldeles för lång uppsats, därför har jag valt att i detta arbete fokusera på att analysera diskurser i låttexter. Jag nämner även något om den genomsnittlige lyssnaren och diskuterar kring dansbandens dåliga rykte. Jag har bedrivit arbetet med ena foten fast förankrad inom själva kulturen då jag själv kommer från en lantlig arbetarklassbakgrund där dansbandsmusiken varit en stor del av min uppväxt.

1.2. Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att kritiskt granska hur femininitet och maskulinitet gestaltas i svenska dansbandslåtar från 1970-talet. Jag vill skapa en fördjupad förståelse för hur dansband relaterar till begreppet kön och jag ämnar identifiera diskurser om könsföreställningar i låttexterna. Fokuset ligger på att visa hur könsstereotyper konstrueras och huruvida progressiva eller konservativa könsföreställningar reproduceras genom den trallvänliga dansbandsmusiken. Analysen syftar till att ge svar på följande frågeställningar:

- Hur gestaltas femininitet och maskulinitet i låttexterna?
- Förekommer könsstereotyper i texterna och i sådana fall vilka?
- Märks hegemonisk maskulinitet i texterna och i sådana fall hur?

Jag använder även ett antal analysfrågor genom min metod diskursanalys som arbetar mer direkt i materialet (se kapitel 4.4). Frågeställningarna som jag nämnt ovan hänger ihop med de analysfrågor som arbetar i materialet, men de ska inte ses som samma. Frågeställningarna i detta kapitel är övergripande för hela uppsatsen.

¹ Intressant att nämna är att Hen-Ingvarz använt samma metod men istället stoppat in feministiska och normkreativa budskap till tonerna av glada dansbandsmelodier som en motvikt till flera dansbandslåtar, skrivna av män (Borg, intervju 2020).

1.3. Disposition

Uppsatsen är upplagd så tillvida att jag inleder med att göra en allmän resumé över fenomenet dansband samt presenterar mitt syfte och mina frågeställningar. Därefter visar jag mitt material som består av låttexter från sex dansbandslåtar, vilka utgör huvuddelen av min uppsats, diskursanalysen. Jag fortsätter med att ge läsaren kännedom om den genus-, klass- och musikforskning som varit relevant för mitt ämne samt beskriver ingående de teoretiska och metodologiska perspektiv jag använt för att bedriva diskursanalys. Sedan följer min analysdel där jag ur ett genusperspektiv undersöker vilka diskurser som uttrycks i låttexterna och studerar om och på vilket sätt könsstereotyper görs i texterna. Slutligen sammanfattar jag mitt resultat i en avslutande diskussion.

2. Material

Materialet för min undersökning utgörs av låttexter som skrivits och framförts av personer med kopplingar till svensk dansbandsmusik. Genren nådde sin storhetstid under 1970-talet och det är därifrån jag plockat låtarna. Gemensamt för låtarna är också att de innehåller låtjag som beskriver personer utifrån relationsteman där kön görs och står i centrum för karaktärernas handlingar. Jag undersöker på vilket sätt femininitet och maskulinitet gestaltas i låttexterna.

Bandmedlemmarna och kompositörerna bakom låtarna är uteslutande män med några få kvinnliga undantag. Jag utgår från, om inget annat anges, att låtjagets pronomen i samtliga texter är han och att den/de som låtjagen sjunger om/till är kvinnor. Detta eftersom heteronormen tydligt visar sig i texterna och var utbredd i samhället under 70-talet.

Jag har transkriberat låttexterna efter att ha lyssnat på låtarna via YouTube (länk till låtarna och deras fullständiga texter finns i bilaga 8). För att undvika felaktigheter och misstag i transkriberingen har jag lyssnat på låtarna flera gånger. Jag är medveten om att enskilda misstag kan förekomma, men jag känner mig tillräckligt säker på att dessa i sådana fall inte skulle påverka resultatet av min analys. Följande sex låttitlar utgör materialet för analysen:

Titel	Band/Artist	Utgivningsår
<i>1. Hasta la vista</i>	Schytts	1974
<i>2. Hej tjej</i>	Sven Erics	1974
<i>3. Eva (Strippan från Trosa)</i>	Polarna & Jörgen Edman	1974
<i>4. Du gav bara löften</i>	Vikingarna	1975
<i>5. Svärmor</i>	Bennys	1975
<i>6. Jag vill vara din, Margareta</i>	Sten & Stanley	1976

2.1. Urval och avgränsningar

I mitt urval av dansbandslåtar har jag utgått från flera parametrar. Jag har grävt i mitt eget minne och valt låtar som jag lyssnade på och uppskattade som barn. När jag i vuxen ålder lyssnade på texterna upptäckte jag att de på ett eller annat sätt reproducerade ojämsställda könsstereotyper. I den bemärkelsen har jag gjort ett autoetnografiskt urval och valt låtar som jag burit med mig genom livet, vilket gör mig till ett studieobjekt parallellt med min roll som forskare (Blomberg, 2015; Chang, 2008). Jag har även valt en låt som förekommit i en känd svensk film som än idag visas på tv för nya generationer musikkonsumenter. Dessutom har jag vänt mig till kända och mindre kända dansband, tittat på deras repertoarer och valt låtar som jag aldrig hört förut. Slutligen har jag studerat flera Svensktoppslistor från 70-talet och plockat ut särskilt populära dansbandslåtar därifrån. Jag har finkammat dansbandslåtar från alla möjliga hörn för att undersöka vilka könsföreställningar som reproduceras i dem. Varför jag bara valt låtar från 70-talet är för att rikta strålkastarljuset mot dansbandens storhetstid.

Jag fokuserar enbart på de utvalda låtarnas texter i analysen och inte själva musiken eller dess struktur, då denna undersökning utgår från språkets betydelse för hur vi skapar mening och där *subjekten* i låtarna, inte artisterna, står i centrum. Däremot diskuterar jag musik som maktmedel under kommande kapitel för att kontextualisera kring fenomenet dansband, där musiken har en större roll än texterna. Jag vill tillägga att jag i arbetet med transkriberingen har observerat en kontrast mellan känslan i dansbandslåtarna rent musikaliskt och flera av texternas innehåll (se kapitel 1.1). Kontrasten ligger i att musiken många gånger är glad, dansant och trallvänlig (vilket är en förutsättning för att kunna dansa till den) och att musiken möter texter som reproducerar könskonservativa normer.

Det totala antalet låtar uppgår till sex stycken. Jag hade gärna haft fler för att visa på en större bredd inom genren då ett litet antal låtar inte säger allt om en musikgenre. Men jag har valt att avgränsa mig till det givna antalet för att inte skriva en för lång uppsats. Jag analyserar inte hela låttexterna, utan utvalda stycken som är särskilt intressanta för syftet. Jag hade kunnat utgå från diskurserna jag identifierat och låtit diskurserna styra analysens disposition, men jag har valt att istället lista låttexterna en efter en. Anledningen är att låtarna, fakta om banden och hela dansbandskulturen är så pass central för min uppsats.

För hela låttexterna, se bilagor under kapitel 8.

3. Tidigare forskning

I detta kapitel redovisar jag relevant forskning för min undersökning. Den täcker bland annat genusforskning med fokus på populärmusikens förmåga att påverka och påverkas av sin samtid och varför kulturella fenomen klassas som fulkultur.

3.1. Musik, makt och påverkan

Att musiker och deras performativitet, deras uppträdande och musikvideor är bidragande till hur könsnormer och könsroller reproduceras har det forskats mycket på (Auslander, 2006; Longhurst, 2014; Whiteley, 1997). Något som också i hög grad påverkar vår bild av kön ur ett musikperspektiv är låttexter. Studerar man texter av bland annat Rolling Stones och Beatles ser man hur de i vissa låtar porträtterar kvinnliga karaktärer vars enda funktion är att vara ett objekt för den manliga sexuella lusten. De beskrivs inte sällan som ”unga”, ”små till storleken”, ”dumma” eller ”vackra små horor”. Ett annat exempel är Bruce Springsteens låtar där flera av dem beskriver ”duktiga flickor” som inte är i vägen för de manliga låtjagen och där kvinnan, om hon har tur, kan belönas med att få gifta sig med mannen. Forskning gjord på anglo-amerikansk populärmusik som konstruerar kvinnliga stereotyper och förstärker rådande normer om vad som anses kvinnligt och manligt (Fagerström, 2019, s. 11–15) är även jämförbar med svensk dansbandsmusik, som jag visar i min analys. Detta knyter även an till mina frågeställningar om hur femininitet och maskulinitet gestaltas (se kapitel 1.2).

Musik är ett meningsskapande språk och populärmusik är ett brett, diskursivt fält som rymmer många olika positioner. Positionerna hämtar onekligen inspiration och näring från varandra, vilket ibland leder till korsbefruktningar såsom bitpop-bandet Dunderpatrullens låt *Dansbandstechno*, hårdrocksbandet Black Ingvars tolkningar av kända dansbandslåtar eller det queerfeministiska Hen-Ingvarz (se kapitel 1.1). Ändå reduceras oftast den svenska dansbandshistorien till en beskrivning av att bara bestå av *en* position: musik skapad och framförd av gamla, vita, svenska, heterosexuella män. Dansband har fått konnotationer av maskulinitet då könsroller i vissa fall förstärkts i och med låttexterna som sedan kommit att blandas samman med musiken i sig (Enbäck & Lidström, 2006; Ganetz m.fl., 2009). Detta är

inte konstigt eftersom många dansbandslåtar är skrivna av män, framförda av män och handlar om manliga lätjag.

3.2. Fulkultur

Populärmusik används som begrepp för att beskriva all typ av musik som konsumeras av en stor del av befolkningen, till exempel pop, rock, R&B, hip hop och dansband (Shuker, 2001). Dessutom benämns populärmusik ofta som en sämre form av kultur, ”fulkultur” med låg status (Ibid.). Trots att dansband anses fult av vissa verkar ändå en stor grupp människor gilla musiken. Till exempel har dansbandet Vikingarna sålt fler skivor i Skandinavien än vad Abba någonsin gjort (Rikken, 2019), vilket visar på dansbandens storhet. Dansband beskrivs som en folkrörelse med stor fanskara men uppnår ändå inte fullt kulturellt erkännande (Kjellander, 2013), och den popularitet som dansbanden åtnjöt under 70-talet har inte följt med in i våra dagar. Journalister har på kultursidor genom åren ondgjort sig över dansband och kallat det ”meningslöst”, ”skräp” och avrått läsare från att köpa dansbandsskivor (Thunberg, 1992). Vissa har gått ännu längre än att bara se ned på dansbandskulturen. Ett exempel som visar hur föraktet mot dansband tagit sig uttryck inträffade på Grammisgalan 1992. I sitt tacktal på galan sade gitarristen i indiepopbandet Popsicle att han önskade livet ur medlemmarna i dansbandet Arvingarna genom ”en tragisk bussolycka” (Hjortman, 2016). Andra uttalanden har gjorts där kritiker försökt kväsa dansbanden och mest sett dem som en plåga.

”Populärmusiken kännetecknas precis som andra musikformer eller idiom av en historisk selektionsprocess, där den musik som med tiden uppfattas som ’bra’ lever kvar och den ’dåliga’ glöms bort” (Bjurström, 1993, s. 69). Vilken musik som lever kvar eller glöms bort bestäms till stor del av den så kallade kultureliten: journalister, akademiker och medlemmar i kulturinstitutioner. Deras kulturella kapital och kapacitet att nå ut till stora grupper påverkar onekligen människors uppfattning av musik.

Dikotomin fulkultur-finkultur utgår ofta från personlig smak och Pierre Bourdieu (1993) beskriver smak som något socialt bestämt. Jaget tolkar andra människors smaklöshet som en brist i uppfostran eller utbildning. En person som lyssnar på dansband kan för en utomstående ses som någon med låg status, då dansbandspubliken generellt domineras av människor på landsbygden med arbetarklassbakgrund utan hög utbildning. Eftersom låg status kan kopplas

till brist på utbildning så blir smak en viktig statusmarkör och det blir viktigt att visa att man har god smak när man orienterar sig i sociala sammanhang, enligt Bourdieu (Kjellander, 2013; Lilliestam, 1998). Musiksmak är viktigt för identiteten då vi använder musiksmak som en självrepresentation av det egna jaget inför andra människor.

3.3. Arbetarklassmusik

Jag har studerat forskning gjord på amerikansk countrymusik och funnit en gemensam nämnare med svensk dansbandsmusik: att de båda har arbetarklassen som främsta konsumtionsgrupp. Dessa båda genrer har ett enkelt tilltal med relaterbara teman.

Musik och genusteoretikern Nadine Hubbs (2014) skriver att medelklassen är den grupp med mest socialt kapital som dikterar samhällets kulturella villkor. Den definierar sig som separerad från arbetarklassens leverne och smak och det som kopplas samman med arbetarklass blir därför ofta hånat. Ur denna distansering, och eftersom medelklassen gjort anspråk på många kulturella fält, så har countrymusiken uppstått som en plattform där arbetarklassen kan uttrycka sig genom musik, eftersom den beskriver deras livssituation (Balay, 2017; Hubbs, 2014). Countryns teman och troper ger uttryck för att leva ”ett vanligt liv” som speglar enkelhet och ödmjukhet. Detta blir översättbart till en svensk kontext eftersom många svenska dansbandslåtar inte gjort anspråk på stora, abstrakta teman utan istället sådant som är lätt att relatera till. En slags triviallyrik: vardagliga texter med prosaiska detaljer (Sveriges Radio, 2017).²

Dagens medelklass identifierar sig med värden som tolerans, jämställdhet och antirasism. Därför blir varje ton på en steel-gitarr eller banjo en påminnelse för medelklassen om deras fördomar gentemot arbetarklassen: att de har sexistiska, rasistiska och HBTQ-fientliga värderingar, vilket medelklassen vill fjärma sig från. Då medelklassen inte rör sig med människor från arbetarklass i hög utsträckning och därför inte lyckas beskriva arbetarklassen tillräckligt eller vinna deras sympati, så gör de arbetarklassen en otjänst som bidrar till ökad polarisering (Balay, 2017; Hubbs, 2014).

² Några exempel är: *Jasså du, man ska bli farsa* med Paul Dennis, *Måndag, tisdag* med Tommy Ferns, *Min jojo* med Jigs, *Världens bästa servitris* med Lotta & Anders Engbergs Orkester med flera.

4. Teoretiska perspektiv och metod

I avsnitten nedan redogör jag för de teoretiska perspektiv och den metodologiska ansats som utgjort grunden i min analys. För att göra detta begripligt för dig som läsare presenterar jag teorierna stegvis likt en brygga som leder fram till avsnittet om diskursanalys som metod.

4.1. Socialkonstruktionism

Socialkonstruktionism kallas det vetenskapliga perspektiv som menar att samhället, identiteter, attityder och sociala grupper är socialt konstruerat av människor. Det definieras enligt fyra premisser som jag kortfattat återger:

1. Det har en kritisk inställning till självklar kunskap. Den förståelse och kunskap som vi har av världen är inte en objektiv sanning.
2. Det är kopplat till tid och miljö eftersom vi människor är historiska och kulturella varelser. Våra världsbilder och identiteter kunde ha sett annorlunda ut och de kan förändras och byta skepnad över tid eftersom vi konstruerar världen *diskursivt*: vi bestämmer hur världen ser ut i den tid vi lever i.
3. och 4. handlar om sambandet mellan kunskap och sociala processer och handlingar. Kunskap produceras i sociala interaktioner och genom mellanmännsliga möten skapar vi normer som gör världen begriplig för oss och bestämmer vad som är sanning. Denna sanning måste hela tiden omprövas och förklaras för att vinna laga kraft och förstås av fler än en själv (Winther Jørgensen & Phillips, 2000, s. 11–12).

4.1.1. Språk

Socialkonstruktionismen menar att språket är människans medel att aktivt handla i världen. Språket hjälper oss att förändra eller befästa normer och skapar strukturer som gör världen begriplig för oss. Det är med hjälp av språket som omvärlden (vuxna, barn, kollegor, medier, kulturupplevelser) förmedlar föreställningar, fördomar och attityder som gång på gång kan

upprepas och förstärkas vilket får oss att tro att de är naturliga och självklara (Edlund m.fl., 2007, s. 19).

”Ett uttrycks mening är dess användning” skrev filosofen Ludwig Wittgenstein (1978) som menade att ord i sig är godtyckliga. Det är när de används, muntligt eller skriftligt som de får betydelse. Två sådana exempel är orden *kvinnligt* och *manligt*. De orden har genom reproduktion av att de är varandras motsatser, befolkats med värden som påverkar oss i vår användning av dem. Genom vår förförståelse av orden vet vi att de är synonyma med den heteronormativa bilden av kön. Vi ser kvinnligt och manligt som dikotomier med hjälp av följande motsatspar, där det som förknippas med kvinnlighet nämns först: svag/stark, natur/kultur, känsla/förnuft, omsorg/fostran, passiv/aktiv, försiktig/djärv, osäker/säker (Driveklepp & Nicander, 2014, s. 8, efter Berg 2000, s. 9-10; Hirdman 2004, s. 130). Med hjälp av dessa värdeord som tillskrivs kvinnligt och manligt uttrycks diskursen om att kvinnor anses sämre än män. Språk blir alltså viktigt för att förstå könsskillnader och blir ett maktmedel som skapar och upprätthåller över- och underordningar.

Ann Weatherall (2002) som är professor i psykologi hänvisar till flera studier som visar hur manlig dominans avspeglas på institutionell nivå i samhället. Många maktsfärer, såsom nationella parlament, företag och ekonomiska institutioner består av en överhängande majoritet män. Att män i så stor omfattning har ledande positioner påverkar vilka i samhället som får komma till tals och vilka som blir lyssnade på (Ibid. s. 67–68). Det sägs ibland att konsten och kulturen speglar samhället, och om samhällets maktspråk historiskt är och har varit manligt kodat så får det naturligtvis konsekvenser för hur kvinnor, icke-män och barn beskrivs och gestaltas i kulturen. Kvinnor och barn framställs ofta som den Andra i relation till män (Hall, 1997). I min analys lyfter jag exempel där språket används i låttexter för att göra objektifierande uttalanden om kvinnor. Jag visar hur kvinnliga karaktärer sällan besparas från sexuella anspelningar gällande deras kroppar och utseende.

4.1.2. Poststrukturalism

Poststrukturalism är en del av den övergripande kategorin socialkonstruktionism (Winther Jørgensen & Phillips, 2000, s. 12–13) och den poststrukturalistiska maktförståelsen kännetecknas av begreppet diskurs och menar att makt är dynamiskt. Makt ser olika ut

beroende på vem som utövar den, i vilken tid och på vilken plats. Språket är ett viktigt verktyg för att handskas med makt där ord får sin betydelse/mening i relation till andra ord. Michel Foucault (1982) menar att makten formar individen som subjekt. Individens handlingar är med och repeterar strukturella mönster, vilket Judith Butler (1990) utvecklat med teorin performativitet: vi är alla med och skapar makten, vi *gör* makten. För genusvetenskapens del innebär det att det inte finns några genusidentiteter utan våra handlingar (Alm, 2019). Mer om det i kapitlet nedan.

4.1.3. Performativitet

Performativitet betonar individen som aktiv och medskapande i sociala möten. Det vill säga att *människan* är den som *gör* i alla sociala sammanhang. Performativitet är en mellanmänsklig process där handlandet framhålls. I stället för att säga att någon *har* ett visst kön eller *är* en kvinna eller man, menar Butler (1990) att vi *gör* kön. Vi skapar, förstärker eller undergräver föreställningar om oss själva med hjälp av språket, vilka motsvarar vad samhället förväntar sig av en kvinna eller man (Edlund m.fl., 2007, s. 12–13).

Butler (1990) använder performativitet för att diskutera hur kön och genus är socialt konstruerat: en handling eller en serie av handlingar som sker oavbrutet. Det är något vi upprepar i sociala möten och som således blir till kvinnligt eller manligt. Vi blir män genom att bete oss, klä oss, röra oss och framträda på ett sätt som män förväntas göra enligt de koder som kulturen historiskt har skapat för manlighet. Detsamma gäller för kvinnor (Björk, 2012, s. 139; Butler, 1990). När dessa koder upprepas och förstärks i litteraturen kan de leda till att stereotyper framträder, vilket går tillbaka till mina frågeställningar (se kapitel 1.2). I min analys arbetar jag med performativitet för att förstå hur könade subjekt och stereotyper *görs* med hjälp av språket. (se kapitel 4.4 för stereotyper). Låttexterna visar också hur flera karaktärers performativa handlingar skapar starka kontraster som ger upphov till både konflikter och reproduktion av konservativa könsföreställningar.

4.2. Hegemonisk maskulinitet

Sociologen Raewyn Connell (2008) menar att det existerar flera slags manligheter. Av alla dessa har den *hegemoniska maskuliniteten* en ledande position då företrädare för den innehar makten i samhället, över andra män. Den definieras som det ideala sättet att vara man på och kräver att alla män infogar sig i det idealet. Den vill också legitimera genusordningen där kvinnor underordnas män (R. W. Connell & Messerschmidt, 2005). Även om vissa män också underordnas andra män på grund av hegemonisk maskulinitet så drar alla män som grupp nytta av att vara födda som män och har som kollektiv makten över kvinnor (Gottzén, 2014; Edlund m.fl., 2007, s. 42; R. Connell, 2008). Den hegemoniska maskuliniteten har historiskt sett olika ut, men det som gör den identifierbar över tid är att det alltid varit den för stunden dominerande maskuliniteten (Ibid.). Flera av lätjagen i min analys ger uttryck för hegemonisk maskulinitet då de direkt eller indirekt utövar en makt de fått på grund av sitt kön.

4.3. Diskurs

Diskurs är inte ett lätt begrepp att förklara och definitionen är inte helt entydig. Ibland är det en synonym till ordet *text* och ibland en benämning på *talat språk* (UR Play, 2015).

Definitionerna varierar beroende på vilket fält det används i, men den definition av diskurs som jag använder är att det är ”ett bestämt sätt att tala om och förstå världen (eller ett utsnitt av världen)” (Winther Jørgensen & Phillips, 2000, s. 7).

Michel Foucaults arbete beskriver hur diskurser spelar roll i hur vi ser på världen runtomkring oss och hur maktrelationer skapas. Han analyserade hur människor förstår sig själva i sin egen tid, sin egen kultur och hur kunskap om sociala individer och delade/gemensamma meningar mellan människor produceras genom olika tidsperioder (Hall, 1997). För honom var det lönlöst att söka efter en sanning om hur världen är uppbyggd och konstruerad, eftersom en sådan sanning inte existerar. Det enda möjliga är att studera de diskurser som finns för att vi människor ska förstå och förklara den verklighet vi lever i (Hallgren & Johansson, 2007, s. 9).

Diskurs kan ses som en ständigt pågående social process där ord och begrepp, som i sig själva är intetsägande, laddas och befolkas med värden och innehåll för att göra världen begriplig.

Diskurser är sociala konstruktioner som organiserar och producerar kunskap, vilka uttrycks

och görs om hela tiden genom historien och i samhället (Talbot, 1998, s. 150–151). Diskurser får oss att förstå vår omgivning och är avgörande för hur maktrelationer och maktstrukturer skapas och upprätthålls. Språkforskaren Jane Sunderland (2006) har lyft flera genus- och språkforskare som under 1970- och 80-talen studerade könsdiskurser och de såg hur olika former av dominans uttryckte sig mellan kvinnor och män. Dessa studier visade hur män generellt pratar mer än kvinnor, avbryter oftare, ger kortare svar, ställer färre frågor och i högre utsträckning än kvinnor styr samtalsämnen (Ibid. s. 53).

I min analys visar jag att flera dansbandstexter som berättas genom manliga perspektiv tenderar att sätta sina egna behov i första rummet och ha ett ointresserat förhållningssätt gentemot kvinnliga karaktärer. I tre av analysens sex låtar som endast författats av män förekommer åtskilliga beskrivningar av kvinnor som passiva, åsidosatta eller utan större handlingskraft. Istället är det männen som står för handlingarna och som endast beskriver kvinnorna. Ann Weatherall (2002) skriver att diskurser är betydelsefulla för att upprätthålla och återskapa makt- och dominansrelationer. Dessutom kan texter innehålla stereotypa könsföreställningar även om ord som uttryckligen underkastar eller åsidosätter kvinnor inte förekommer i texten (Fagerström, 2019, s. 21 efter Weatherall 2002, s. 79-80).

4.4. Diskursanalys

I detta arbete utgår jag från författarna Marianne Winther Jørgensens och Louise Phillips (2000) definition av diskursanalys. Metoden är sprungen ur socialkonstruktionism och syftar till att förstå den värld vi lever i och de subjekt som befolkar världen. Genom att analysera språk och text går det att kartlägga maktrelationer i samhället som uttrycks genom diskurser (Ibid, s. 8). Diskursanalys som metod måste skräddarsys i varje undersökning utifrån de frågeställningar och det material som presenteras (Hallgren & Johansson, 2007, s. 13). I mitt fall utgår jag från ett antal analysfrågor för att på olika sätt identifiera könsstereotyper och underliggande diskurser om könsföreställningar i låttexterna. Analysfrågorna på nästa sida vilar på feministisk grund och syftar till att synliggöra språkliga konstruktioner som reproducerar maktförhållanden mellan kön.

Urvalet består av ett begränsat antal låtar inom dansbandsgenren och är alltså inte representanter för hela genren. Därför förekommer ett antal risker när man gör diskursanalys

av enskilda texter (böcker, nyhetsartiklar, låttexter etcetera). Inte bara för att jag riskerar att ge en snedvriden bild av dansbandsgenren, utan också att jag som forskare löper en fara att bara fokusera på vad jag tycker är intressant och vad som bekräftar mina förutfattade meningar. Som genusvetare finner jag ett värde i att kritisera texter som innehåller uppenbart skadliga (sexistiska, rasistiska, HBTQ-fientliga) diskurser. Genom att rikta uppmärksamheten mot dessa texter går det att skapa medvetenhet om deras potentiella skada. Studier som kritiserar diskursanalys som metod hävdar att forskaren väljer sitt material på ideologisk grund och att hen väljer texter som redan stöder forskarens förutfattade meningar. Som försvar till denna kritik har det angetts att forskare som bedriver diskursanalys är öppna med sina positioner och situeringar och att en av huvudprinciperna för diskursanalys är att resultaten av analysen alltid ska sträva efter att ge läsaren möjligheter till flera tolkningar (Baker, 2008, s. 102, efter Widdowson 1995:169 och efter Fairclough 1996). Min tolkning presenteras i analysen, men du som läsare kanske gör en annan tolkning av låttexterna utifrån hur du är situerad.

I denna uppsats granskar jag hur språket används för att konstruera kön i dansbandslåtar. Genom att peka på likheter och skillnader som förekommer i framställningen av kön diskuterar jag hur könsnormer både utmanas och bekräftas i låttexterna. Jag använder mig av följande analysfrågor för att arbeta diskursanalytiskt med mitt material:

- Beskrivs subjekten med könsstereotypa eller neutrala adjektiv?
 - Exempel på kvinnliga stereotyper: osäker, inkännande, mjuk, varm, rar, söt, barnkär, omtänksam, anpassningsbar, intuitiv, vårdande, omhändertagande, känslösam, empatisk, sentimental, vacker, snygg och sexig (Driveklepp & Nicander, 2014, s. 9 efter Josefson 2005)
 - Exempel på manliga stereotyper: logisk, teknisk, principfast, auktoritär, tuff, aggressiv, självsäker, praktisk, självständig, påhittig, rationell, modig, tapper och rakryggad (Ibid. s. 8)
- Hur framställs de könade subjektens handlingar?
 - Vilka verb används för att beskriva subjektens handlingar?
 - Förekommer det likheter/skillnader i hur kvinnliga respektive manliga karaktärers handlingar återges?
- Framställs låttexternas könade karaktärer som aktiva eller passiva?

Dessa analysfrågor har jag använt till att analysera materialet för att på ett konkret och direkt sätt påvisa hur diskurser och återkommande teman visar sig. De hänger ihop med mina frågeställningar (se kapitel 1.2), men ska inte ses som samma frågor.

Jag bedriver diskursanalysen genom att hitta svar på analysfrågorna i låttexterna och därigenom urskilja vilka diskurser som uttrycks. Jag namnger diskurserna själv utifrån de teman som visar sig i texterna, till exempel: ”diskursen om mannen som inte kan hålla tillbaka sin åtra”. Min analys består också av att föra en diskussion om låttexternas teman och berättelser och jag presenterar bakgrunder till varför vissa fenomen i texterna beskrivs på det sätt de görs. Efter analysen för jag en avslutande diskussion i kapitel 6 om låttexternas teman och de diskurser jag identifierat.

4.5. Autoetnografi

Jag som forskare har i denna uppsats grävt i mitt eget minne för att plocka fram några av de dansbandslåtar jag analyserar. Det innebär att mitt eget Jag blir utgångspunkten för urvalet av materialet och jag spelar en dubbelroll i undersökningen: både som forskare och som studieobjekt (Blomberg, 2015; Chang, 2008). Jag vill betona att min huvudsakliga metod i denna uppsats är diskursanalys, men i urvalet av låtar har jag alltså jobbat autoetnografiskt. Den autoetnografiska metoden härstammar i mångt och mycket från etnografin och de båda metoderna vill synliggöra och förklara sociala och kulturella strukturer genom att analysera och tolka empirisk data (Ibid.). Autoetnografisk metod sätter Jaget i fokus för hur forskningen bedrivs och forskaren har alltid tillgång till källmaterialet, vilket är forskaren själv (Ibid).

Precis som diskursanalys som metod mötts av kritik för att forskaren tillåts vara väldigt subjektiv, så har även autoetnografin kritiserats med argumentet att det inte går att inneha rollen som forskare och studieobjekt samtidigt, då detta medvetet kan påverka studiens reliabilitet (Ibid.). Dock menar jag i likhet med feministisk etnografi att det inte går att komma runt faktumet att en forskare alltid har en situation någonstans och alltid bär på egna erfarenheter och minnen (Davis & Craven 2016). I autoetnografins fall manifesteras detta i form av att författaren till viss del även är sitt eget material. Autoetnografisk metod är en kvalitativ metod, och sådana syftar inte till att räkna, mäta eller upprepa en studie (Ibid.).

5. Analys

I detta kapitel analyserar jag sex dansbandslåtar, alla utkomna under perioden 1974 – 1976 då dansbandsmusiken hade fått sitt genombrott i Sverige. Analysen bedrivs utifrån de språkliga element som jag diskuterat ovan. Jag refererar till låtjagen med pronomen man/han och motkaraktärerna som kvinna/hon, om inget annat anges. Orsaken är att det inte förekommer några homosexuella relationer i låtarna och att det i dansbandskulturen länge varit heterosexuella relationer som varit de enda socialt accepterade (Arrakhi m.fl., 2002, s. 76; Nilsson, 2004).

5.1. Hasta la vista

Hasta la vista är skriven av Gert Lengstrand och Rune Wallebom. Den spelades in av dansbandet Schytts år 1974 och låg på Svensktoppen under elva veckor. Låten har varit med mig länge i livet då jag hörde den först i 10-årsåldern på samlings-cd:n *Kvart i två-dansen*. Låtarna på den skivan spelades i programmet *Så funkar det* i Sveriges Radio P3 under tidigt 2000-tal.

Låten handlar om ett låtjag som befinner sig på charterresa i spanska Málaga. Han beskriver i första versen en trevlig tillvaro ”där svenskarnas hjärtan tänds av solen och spanska stränder” (se bilaga 8.1), ständigt omgiven av spansktalande människor. Charterresor till södra Europa hade vid mitten av 70-talet blivit eftertraktade och lockade många svenskar ner till medelhavsvärmen. 1978 reste en miljon svenskar på charter (Hasselgren, 2020) och Sveriges charterfascination ringades in i Lasse Åbergs film *Sällskapsresan* (1980).

Vi får tidigt veta hur låtjaget i *Hasta la vista* väljer att spendera sin resa, tillsammans med en spansk kvinna i en luxuös och eskapistisk tillvaro:

- (1) Träffade en liten vän
En skönhet ifrån Spanien – Olé

Sedan dess har jag blott levt av sol och kärlek, rom och cola
Snart så ska jag resa hem och då vet man hur det är

När låtjaget berättar för oss om hur han träffade den spanska kvinnan i exempel 1 så beskrivs hon som "liten". Detta sker upprepade gånger, både i *Hasta la vista* och i andra låtar som jag analyserar i denna uppsats. Att med språkliga medel förminska henne förutsätter att det finns en fysisk kontrast i deras relation och att han i jämförelse är stor. Min bild är att han använder hennes storlek för att själv framstå som större och starkare och att hennes "litenhet" blir något oskuldsfullt, vilket skapar en maktdynamik mellan dem. Låtjaget säger att han snart ska åka hem och påminner sig själv om att "då vet man hur det är". Vi vet inte "hur det är", men i kontrast till den flärdfullhet som han nu åtnjuter, kan vi urskilja att tillvaron där hemma lämnar mer att önska. Vad det rör sig om får vi veta i andra versen. Först ska vi ha en refräng:

- (2) Hasta la vista, nu reser jag hem till Sweden
I dina spanska ögon jag ser en tår
Hasta la vista, och gracias för den här tiden
Innan jag går vill jag kyssa dig, por favor

Texten innehåller flera spanska ord och referenser som uttrycker en diskurs om Spanien som något främmande, mer exotiskt än Sverige, vilket blir ett performativt kontrastgörande (Butler, 1990). Han ser att kvinnan han dejtade i Málaga gråter när han tar farväl av henne då han skymtar en tår i hennes "spanska ögon", som om hennes ögon skulle skilja sig från andra ögon? Detta är också ett kontrastgörande där kvinnan framställs som den exotiska Andra (Hall, 1997). Han ger uttryck för den manliga stereotypen som tar vad han vill ha. Han åker på utlandssemester, inleder en relation med en kvinna för att snabbt avsluta den då semestern är över. Något som fortsätter att reproduceras genom låten. Andra versen börjar:

- (3) Adiós sa jag och skänkte
Bort en liten kyss och tänkte
På min lilla svenska señorita

När han har sagt hej då till den spanska kvinnan börjar han tänka på en annan, en "svensk señorita" som också hon beskrivs som "liten". Detta innebär att han träffar två kvinnor, en i Spanien och en i Sverige.

- (4) Vill ej se åt en paella
Falukorv jag skulle välja nu

När han tänker på kvinnan i Sverige så gör han en liknelse till mat där han står och väger mellan det spanska eller svenska köket. Han väljer svensk falukorv över spansk paella, vilket blir en symbol för att det som finns hemma i Sverige känns mer tryggt och bekvämt. ”Borta bra, men hemma bäst” då Spanien bara symboliserar äventyr och risktagande för honom, återigen ett kontrastgörande mellan Spanien och Sverige.

- (5) Du måste förlåta mig min lilla mörka Juanita
Nu så vill jag hem till henne som snart ska bli min fru

Här får vi veta att den spanska kvinnan som låtjaget dejtade heter Juanita och att han nu väljer bort henne för att resa hem till sin blivande fru. Han nämner återigen att hon är ”liten” och poängterar att hon är ”mörk” som syftar till hennes etnicitet. Han talar nästan uteslutande om hennes yttre istället för hennes personlighet och egenskaper, vilket är en stereotyp beskrivning av kvinnliga karaktärer. Kontrasterna som låtjaget beskriver blir ett återkommande stilgrepp i *Hasta la vista*. Det exotiska blir ett tema för att visa hur det mesta i Spanien är spännande och kontrasterar den gråa, trista svenska vardagen. Detta är ett exempel på vad jag i kapitel 3.3 vill kalla arbetarklassmusik, då låtjaget ger uttryck för att leva ett vanligt liv (Balay, 2017; Hubbs, 2014) hemma i Sverige som han nu ska hem till. Spanienresan är blott en eskapistisk parentes där han på ett utnyttjande sätt kurtiserat en annan kvinna. Han bekräftar att han varit otrogen mot sin fästmö och avsäger sig ansvaret för Juanitas känslor. I sista raden i exempel 5 noterar jag att låtjaget ”vill” hem till sin blivande fru. Jag tolkar att han gör ett val. Han säger inte att han ”måste” åka hem, utan han ”vill” åka hem. Däremot säger han att Juanita ”måste” förlåta honom. Jag upplever att han söndrar och härskar med Juanitas känslor då hon uppenbarligen fäst sig vid honom. Inför Juanita sår han split mellan henne och fästmön hemma i Sverige genom att skapa en konflikt mellan dem och det framkommer inte om Juanita visste att hon var en otrohetsaffär för låtjaget.

Hasta la vista innehåller en aktiv manlig karaktär och två passiva kvinnliga karaktärer. Låtjaget uttrycker två välkända diskurser: dels den om mannen som inte kan hålla tillbaka sin åtrå då låtjaget utnyttjar semestertillfället till att vara otrogen. Dels uttrycker han även en diskurs om mannen som beskyddare som måste ta hand om kvinnan, ett maktutövande där han spelar på Juanitas fysiska underlägsenhet för att skaffa sig ett övertag. Låtjaget avslutar relationen med Juanita för att bege sig hem och inleda ett äktenskap med en annan kvinna.

Det visar på en ironi där låtjaget ska gifta sig och underförstått visa trohet samtidigt som han åkt till Spanien och dejtat andra kvinnor. Skillnaden mellan låtjagets och Juanitas handlingar är att hennes beskrivs som passiva: hon blir känslosam och gråter för att han lämnar henne då hon vill vara med honom. Låtjaget å andra sidan visar tecken på en auktoritär självständighet som är stereotypt manlig. Han visar i slutet av låten att det är han som har makten och att han dikterar villkoren för de relationer han är en del av.

5.2. Hej tjej

Låten *Hej tjej* är skriven av Peter Himmelstrand och framfördes av gruppen Sven-Erics år 1974. Jag ska kortfattat beskriva Himmelstrands musikaliska gärning, då han spelat en stor roll i den svenska populärmusikens utveckling under 1900-talet som flitigt anlita kompositör. Hans repertoar som text- och musikförfattare uppgår till cirka 900 registrerade låtar (Sveriges Radio, 2020). Två av hans låtar har dessutom vunnit Melodifestivalen: *Det börjar verka kärlek banne mej* (1968) med Claes-Göran Hederström och *Det blir alltid värre framåt natten* (1978) med Björn Skifs. Innehållet i Himmelstrands bidrag till den svenska populärmusiken beträffande genus visar på en bredd med både konservativa och progressiva könsföreställningar. *Hej tjej*, jämte låtarna *Man e' man* (1969) och *Lita inte på tjejer* (1974) tillhör en falang som reproducerar könsstereotyper. Däremot har han skrivit låtar med kvinnliga sångare där låtjaget inte trånar efter en man, befinner sig i underläge eller utför stereotypt kvinnliga handlingar. Ett exempel som beskriver en frigjord kvinna som inte vill inordna sig i någon könsstruktur är *Kär och sisådär* (1972) med Kisa Magnusson. Det gör Himmelstrand till en komplex textförfattare att förstå ur ett genusperspektiv.

Hej tjej handlar om ett låtjag som bjuder upp en tjej till dans. Låten börjar med att låtjaget uttrycker förvåning över någonting som han "hittat". Innan vi får veta att det är en kvinna, beskriver han henne som ett "fynd", vilket får mig att tänka att han hittat en sak. Han har alltså på förhand förtingligat och avhumaniserat henne. Språket används som ett verktyg för att objektifiera kvinnan:

- (6) Men vad nu då
Men se vad man hittar
Här går man och gör ett fynd

/.../

Nu ska du dansa och det är med mig

Innan nån annan tar hand om dig

Låtjaget tar aktivt tag i situationen när han går fram till den passiva kvinnan i hörnet som han hittat och säger åt henne att dansa med honom, ”innan någon annan tar hand om [henne]”. Med sin order ger han uttryck för hegemonisk maskulinitet (Connell, 2008), en diskurs om manlig överlägsenhet, då han hävdar sin auktoritet som man. Hon ”ska” dansa med honom, vilket hon senare gör som då legitimerar hans dominanta position. Han får som han vill. Vad som också bidrar till hans makt är den förutfattade meningen och traditionen att det är mannen som förväntas bjuda upp kvinnan till dans och att han också ska föra under dansen. De könsroller som män och kvinnor socialiseras in i förmedlas genom tradition och kultur och tar sig uttryck i dansen (Arrakhi m.fl., 2002, s. 75).

De vanligaste pardanserna för dansbandsmusik i Sverige är bugg och foxtrot. Buggen som utövas idag uppkom på 70-talet och har processats och stöpts om genom decennier av utveckling. Det är inte förvånande att det förekommer tydligt manliga och kvinnliga över- och underordningar i en dans- och musikstil som är så gammal, vilket uttrycker en diskurs om kvinnan som ett stödjande för mannen som leder dansen (Arrakhi m.fl., 2002, s. 76; Ronström, 1998).

Refrängen spinner vidare på det manliga låtjagets förvåning och häpenhet över att aldrig ha träffat den kvinna som han nu dansar med:

- (7) Hej tjej, hej tjej
Tänk att jag aldrig har sett dig förrän nu
Hej tjej, hej tjej
Var har du gömt dig förut?

Låtjaget nämner henne inte vid namn utan reducerar henne till sitt kön. I slutet av andra refrängen gör låtjaget henne uppmärksam på att det minsann var *han* som hittade henne (se bilaga 8.2) och att hon har gömt sig för honom. Språket används på olika sätt för att framhäva en diskurs om honom som en upptäckare och erövrare, om än påtagligt förvånad.

Andra versen börjar med att låtjaget fortsätter uttrycka förvåning över att ha hittat kvinnan:

- (8) Tänk va, här går man
Och vips med detsamma
Så snubblar man på en sån brud
Klart man blir häpen
Börjar att stamma
Om man ens får fram nåt ljud

Här beskrivs en hittills okänd inneboende tveksamhet hos låtjaget. Han har uppenbarligen blivit så tagen av kvinnan han bjudit upp att hans självförtroende börjat vackla. För oss som publik är det svårt att förstå varför och vilka egenskaper kvinnan besitter som gör honom så hänförd. Vi får dock en ledtråd i slutet av andra versen som avslöjar en del av hemligheten:

- (9) Det var det värsta vad du är söt
Hjärnan känns som en enda gröt
Ler du mot mig sådär lite mer
Svarar jag inte för vad som sker

Här beskrivs kvinnan med det könsstereotypa adjektivet ”söt”, som föregås av ”Det var det värsta” som ytterligare blir ett tecken på låtjagets förvåning över att ha stött på henne. Den här mannen blir så till den mildra grad förvånad av kvinnan han dansar med att ”hjärnan känns som en enda gröt”. Vad ska det betyda? Vad är det som händer med honom när han är med henne? De ringa beskrivningar av henne som ges står för mig inte i proportion med de massiva reaktioner som kommer från hans sida. Kvinnans leende mot låtjaget får mig att tro att hon blir förtjust i honom. Då säger han att han inte kan lova vad han gör därnäst vilket är en tydlig sexuell anspelning med hotfulla undertoner. Han menar att han inte kan ta ansvar för sina handlingar vilket går att jämföra med diskursen om mannen som inte kan hejda sin sexuella lust. Föreställningen om att mannen ska vara den sexuellt pådrivande ökar risken för feltolkningar, att inbilla sig att passivitet står för att den andre har gett sitt godkännande när det i själva verket kan vara ett tecken på att den andre är rädd eller stressad (Jørgensen & Hallqvist, 2017). I *Hej tjej* är låtjaget ointresserad av samtycke från tjejens sida innan de går vidare med kvällen. Även här uttrycks en diskurs om mannen som inte kan hålla tillbaka sin åtrå och en diskurs om kvinnan som följer mannens alla steg och låter honom diktera villkoren.

Kvinnan som låtjaget bjudit upp till dans har inget att säga till om i *Hej tjej*. Hon är passiv, underlägsen och gestaltas inte med några egna handlingar utan fungerar som ett stödjande medel för mannen när han ska dansa. Han recenserar hennes yttre men nämner inte hennes personlighet och pratar om henne som en sak, ett ”fynd”. Han bockar i de manliga stereotyperna auktoritär, tuff, modig och rakryggad i deras möte och dans.

5.3. Eva (Strippan från Trosa)

Eva (Strippan från Trosa) är skriven av Monica Carlsson och Pär Björck och spelades in 1974 av dansbandet Polarna och Jörgen Edman. Låten blev känd för den större allmänheten när bandet sjöng den i Lasse Åbergs film *Repmånad* från 1979. Det var genom den filmen som jag först kom i kontakt med låten. Gruppen började spela 1971 då de släppte sin debutplatta *Schwabadaba Ding Ding (Ta't lugnt)*.

Efter 68-vänstern utmanades gamla traditioner och synen på sexualitet liberaliserades. 50- och 60-talen beskrevs som tillknäppta och nöjesindustrin ville göra något djärvt för att leva upp till publikens förväntningar på mer utmanande och tidigare tabubelagda nöjesakter. Runtom på svenska krogar föddes idén om att arrangera sång och dans med nakna inslag för att behaga en manlig publik: ”En strippa kanske [kan] hjälpa till att få ordentlig fart på danssäsongen. För naket, det är ju alltid spännande.” som en nöjesarrangör på 70-talet uttryckte det (Ihreskog, 2018). Tidningar skrev vid tiden referat om stripteaseuppträdanden där den företrädesvis manliga publiken blev stum av förvåning, vilket ökade nyfikenheten och intresset. Dansbanden ville fånga upp trender som gick i samhället och nakna kvinnokroppar blev ett populärkulturellt fenomen som gav upphov till låtar som *Sofia dansar go-go* med Stefan Rüden, *Sexiga Rut* (med jättebomber) med Streaplers, *Tänk att va' lektyrfotograf* med Paul Dennis för att nämna några. *Eva (Strippan från Trosa)* är en låt som härrör ur denna tematik.

Låten börjar med att låtjaget beskriver en kvinna som kommit till ett hotell i en icke namngiven stad för att uppträda som stripteasedansös. Hon beskrivs som ”tjusig” och vikten läggs genast vid hennes utseende. Hon kommer från Trosa i Sörmland som i sammanhanget är en ordlek eftersom *trosa* är en homonym: det är både en kommun och ett underklädesplagg.

Kvinnan heter Eva och hennes stripteasedans gör succé hos den hänförda manspubliken på stadshotellet. De har aldrig sett en naken kvinnokropp i ett offentligt rum tidigare, vilket de tycker är spännande. Precis som i *Hasta la vista* förhöjs det exotiska och annorlunda. Det blir en kontrast mot den gråa och trista vardagen. Männerna som kommer till hotellet för att se Eva dansa, är de som står för flest handlingar i låten jämte deras fruar, vilket jag kommer till senare. Männerna betraktar Eva och hennes handlingar är ganska få till antalet. Männerna beskriver till exempel att Eva i själva verket faktiskt inte dansar så mycket under sina uppträdanden, utan den centrala handlingen är att hon bara klär av sig:

- (10) Hon kallas stripteasedansös, då är man generös
Dansen det är det rätt smått om
Det gör detsamma för man jublar ändå
När hon står där utan en tråd

Genom hela låten finns tydliga uppdelningar och diskurser där männen är de aktiva, betraktande karaktärerna och Eva den passiva. Låtjaget beskriver hur männen häpnar över synen när Eva klär av sig och hennes närvaro skapar sensation hos den manliga publiken:

- (11) Eva, Eva
Du får gubbarna att leva
De har aldrig sett
Någonting så nätt
Som när du med snärt
River av dig kläderna

Precis som i föregående låtar beskrivs kvinnan, Eva, som ”nätt” = liten. Detta kopplar till min tidigare forskning (kapitel 3.1). Senare i refrängen beskrivs hur alla män ”ropar efter mera”. De vill se mer av Eva och deras glädjetjut aldrig tar slut. Männerna utvecklar vad som påminner om ett skoptofilt förhållande till Eva: de finner sexuell tillfredsställelse genom att betrakta hennes nakna kropp som ett sexuellt objekt. Filmteoretikern Laura Mulvey (1975) som introducerade begreppet ”male gaze”/”manliga blicken” skriver att i en värld där sexualiteten i fiktionens värld är ojämförbar, så sätts det likhetstecken mellan aktiv = man och passiv = kvinna. I *Eva (Stripttan från Trosa)* så projicerar den manliga blicken sin sexuella fantasi på Evas kvinnokropp som framställs exhibitionistiskt. Kvinnor som (i det här fallet med

språkliga medel) görs till sexobjekt hamnar i centrum för den erotiska blickens uppmärksamhet och blir utmärkande för det manliga begäret (Mulvey, 1975, s. 11). Framställningen av Eva som ett sexobjekt är ett exempel på hur konservativa könsföreställningar förekommer i låttexten, även om inte Eva uttryckligen blir underkastad eller åsidosatt.

Den trollbindande effekt som Eva har på stadens män gör att deras fruar börjar prata på sina kafferep om hur de ska få sina makar att stanna hemma. I andra versen framstår fruarna som irriterade och svartsjuka över att deras män vill gå och titta på Eva. Denna tematik går även att se i låten *Hasta la vista*, där man kan dra liknelser till den kvinnliga konkurrensen om mannen. Det sjungs att staden i vanliga fall är ”fridsam” med, vad jag uppfattar som, lyckliga par som mår bra i sina äktenskap. Men sedan Eva kommit och uppträder varenda kväll så ruckas hela den annars så fridsamma balansen. Det har kommit en ny attraktiv kvinna som stjälar alla mäns uppmärksamhet och deras fruar känner sig åsidosatta när Evas fängslande nakna kropp får männen att tråna efter henne:

(12) För klockan sju var kväll
Står gubben där så säll
Utanför stora hotellet
Ja han vill se Eva
Och det till varje pris
Till frugan tas ingen notis

Eva har inget stort utrymme för handling i låten utan hennes enda funktion är att hon strippar och står naken inför en massa jublande män. Vi vet inte vad Eva har för intention med uppträdandet eller hur hon reagerar på den stora efterfrågan som dansen ger upphov till. Vi får heller inte någon hint om hur Eva är som person. Det enda låttexten säger om henne är att hon är en kvinna som klär av sig sina kläder och står naken framför en massa upphetsade män. Det enda Eva gör som kan betecknas som aktivt är att hon ”river” av sig kläderna med ”snärt”, vilket antyder att hon är ivrig med att klä av sig och förmodligen är medveten om de reaktioner som hennes uppträdande frambringat. Evas karaktär reduceras en kvinnlig stereotyp som är vacker, snygg och sexig. Och trots att hon aktivt klär av sig blir hennes handlingar ändå passiva i relation till hur männen agerar och hur fruarna reagerar.

Låten beskriver ett otyglat manligt begär över en kvinnas nakna kropp och det uttrycks en diskurs om mannen som en voyeurist som inte kan hålla tillbaka sin åtrå, vilken vi även sett i de första två låtarna. För att använda Wittgensteins (1978) teori (se kapitel 4.1.1) blir orden ”gubbar”, ”striptease”, ”kläder” etcetera i sig själva godtyckliga. Det är när de sätts samman i denna kontext som de uttrycker diskursen om den manliga voyeuristen. I och med relationen upphetsade män-naken kvinna görs en slags lyteskomik som brukas hamna under rubriken fulkultur (se kapitel 3.2). Jag skulle vilja jämföra det med grövre buskteater som ofta förlitar sig på stereotyper, vilka är tänkta att skapa en komisk effekt som visar femininitet och maskulinitet i sina mest överdrivna former. Eva som strippar och klär av sig kläderna skapar en sexuell nyfikenhet som får männen att vallfärda till hotellet för att se henne. Hon förväntas ge dem någonting outtalat som deras fruar inte kan ge dem vilket leder till att fruarna går samman för att försöka få bort sina makar från Eva. Jag upplever fruarnas reaktion som en känsla av maktlöshet inför faktumet att deras makar väljer bort dem då de anser fruarna vara mindre attraktiva än Eva.

5.4. Du gav bara löften

Du gav bara löften skrevs av Eivor Fred och Rune Wallebom år 1975 och blev en stor hit. Den spelades in och gavs ut av flera band, men de som rönste störst framgång var Vikingarna. Deras version låg på Svensktoppens förstaplats i elva veckor det året. Ungefär hälften av det årets 15 Svensktoppslåtar framfördes av dansband, vilket visar på dansbandens växande popularitet i Sverige på 70-talet. Vikingarna är ett av Sveriges i särklass mest populära dansband, framför allt med Christer Sjögren som sångare. Sedan starten har bandet sålt mer än 11 miljoner skivor i Skandinavien.

Låten handlar om en avslutad kärleksrelation där låtjaget sörjer över att ha blivit lämnad av sin partner. Låten börjar raskt med refrängen där låtjaget känner sig lurad och hjärtekrossad av alla löften partnern gav:

- (13) Aldrig mer får jag se dig, inte höra din röst.
Aldrig mer kan jag finna nån som ger mig tröst
Du gav bara löften som jag ej förstod
Nej älskling förstå mig, aldrig mer kan jag tro

Varken förr eller senare i låten återfinns några könade karaktärer. Hela berättelsen utgår från låtjaget som minns tillbaka till den lyckliga tiden med exet, varvat med det lidande och de plågor som låtjaget känner just nu. Låtjaget verkar ha blivit så krossad av förlusten att hen ”aldrig mer kan finna någon som ger [hen] tröst”.

Låten innehåller inga beskrivningar av låtjaget eller ex-partnerns utseenden, istället besjungs flertalet verbfraser som beskriver låtjaget och exets handlingar:

- (14) Första gången vi sågs var allt underbart
Vi log mot varandra, allting stod så klart
Jag inledde planer om äktenskap och ring
Men du sa som oftast: vad tjänar det till?

Det framgår i exempel 14 att låtjaget hade högre förväntningar på deras relation än vad exet hade. Låtjaget försökte enträget få partnern att svära trohet, då hen uppfattade att båda var överens om att leva tillsammans livet ut, vilket inte stämde.

Min heteronormativa hjärna kan inte undgå att försöka könskoda låtkaraktärerna. Främst för att kunna arbeta med analysfrågorna i texten och undersöka om och hur könsstereotyper görs. Å ena sidan ser jag det som feminint kodat att ”göra upp planer om äktenskap och ring” och maskulint kodat att svara ”vad tjänar det till?” på frågan om en ska gifta sig. Å andra sidan upplever jag det som maskulint kodat att traditionellt vara den som friar till kvinnan i ett heteronormativt förhållande. Denna dubbeltydighet gör det svårt att avgöra om låtjaget är en man eller kvinna. Att texten är skriven både av en man och en kvinna sår mer tvivel i mig. Kan det vara så att *Du gav bara löften* är en av få könsneutrala dansbandslåtar som aktivt utmanar traditionella könsroller? Jag lämnar den frågan öppen för tolkning.

Efter mycket funderingar och vändor så försöker låtjaget i sista versen ta sig vidare och blicka framåt till en tillvaro utan sitt ex:

- (15) Nu går jag här ensam, vet ej vad som sker
Minnena bleknar och framåt jag ser
Kanske jag åter blir olyckligt kär
Men då ska jag veta vad kärlek är

Det finns ingenting i texten som avslöjar vad karaktärerna har för kön, vilket gör det svårt att dra någon slutsats om huruvida könsstereotyper förekommer i låten. Får handlingarna som utförs av låtens två karaktärer några konsekvenser för vår generella förståelse av kön och för vårt återskapande av köns kategorier? Dubbeltydigheten i karaktärernas handlingar, framför allt i versen om äktenskap gör att jag drar slutsatsen att låten inte reproducerar konservativa könsföreställningar och stereotyper. Låten handlar om två karaktärer som har gjort slut, vilket verkar ha tagit hårdare åt låtjaget än ex-partnern. Det görs en språklig gestaltning av passionen genom en hövisk kärleksdiskurs, vilket härrör från provençalsk trubadurlyrik från 1100-talet. En sådan kännetecknas av ”att den älskade idealiseras samtidigt som föreningen med henne på olika vis förhindras” (Franzén, 2009, s. 234). Kärlek har i den västerländska kulturen handlat mycket om kontroll, att ha kontroll eller låta sig kontrolleras av passionen (Ibid, s. 231). Låtjaget är påtagligt hjärtekrossad, men bryter mot denna konvention och uttrycker en diskurs om någon som hedersamt lämnar en relation och blickar framåt.

5.5. Svärmor

Låten *Svärmor* skrevs av Jonny Eliasson och gavs ut av bandet Bennys år 1975. Dansbandet Bennys började som popband på 60-talet men gled, liksom många andra, över till att spela dansbandsmusik från och med 70-talet och framåt.

I den här låten gestaltas myten om en illvillig svärmor, en inte sällan återkommande nidsbild i litteratur och media (Bäck, 1999, s. 37). Bland annat har dansbandet Donnez gjort låten *Akta dig för svärmor*, där ett låtjag berättar om en sträng och kontrollerande svärmor. Dessutom ges tips och råd i media (Svedlund, 2020) till par om hur de lätt manövrerar svärmödrar som till exempel ifrågasätter pars beslut eller kritiserar deras sätt att leva. Den här låten börjar med att låtjaget berättar om en tjej han dejtjar:

(16) Jag har sällskap med en tös
Hon är käck, hon är rar

Han beskriver henne som ”käck” och ”rar” där det senare faller inom ramen för könsstereotypa adjektiv. I slutet av första versen träffar vi låtens huvudperson:

- (17) När jag kommer dit
Bistra ögon jag får se
För då står svärmor bak gardinen och lurar

Låtjaget beskriver hur han ser sin svärmors ”bistra ögon” i fönstret när han hälsar på hos tjejen föräldrar. Svärmor ”lurar” bakom gardinen och vi förstår att låtjaget inte ser fram emot mötet med henne. Låtjaget utmålar genomgående sin svärmor i dålig dager, vilket förstärks i refrängen:

- (18) Men du ska inte lita på din svärmor
Du ska inte lita på din svärmor
Hon kan va bra när du är där
Men sen låter det såhär:
”Vilken grabb, vilken stil han har”

Låtjaget uppmanar den som lyssnar att inte heller lita på *sin* svärmor. Han låter sin svärmor få exemplifiera hur alla svärmödrar påstås vara och att de i själva verket pratar skit bakom ens rygg. Han ger henne dock lite beröm då hon i alla fall ”kan vara bra när man är där”, det vill säga när han umgås med henne. I andra versen spekulerar låtjaget om hur tillvaron hade sett ut ifall hans svärmor inte hade existerat:

- (19) Om inte svärmor funnits
Hade allt vart frid och fröjd
För hon håller liksom tösen sin förtöjd
Men svärfar han är bra
För han tycker liksom jag
Att den kärringen, hon gör en inte glad

Låtjaget menar att svärmodern är ett problem för att hon inte låter sin dotter komma för nära låtjaget. Vi får också veta i exempel 19 att låtjaget tycker om sin svärfar. De verkar komma överens på grund av den effekt som svärmodern har på dem: att hon inte gör dem glada. De gaddar ihop sig och bildar gemensam front i sitt ogillande av svärmodern och uttrycker en diskurs om det manliga kollektivet som håller varandra om ryggen. De kallar henne ”kärring”,

vilket har använts i nedsättande bemärkelse om ålderstigna kvinnor under det senaste seklet. Idag talar man om ”kärringar” ofta med pejorativa tillägg: ”gammal kärring” eller ”kärringjävel”. Ordet kärring sägs inte härstamma från ordet kär, så som kärlek eller käresta, utan uppstod i fornsvenskans kärpling som ytterst härrör till ordet karl. Förr var ordet mindre negativt laddat men syftade även då på äldre kvinnor (Harrison, 2015). Utifrån vår moderna förståelse av ordet ”kärring”, som också fanns på 70-talet, ser vi hur låtjaget ytterligare befäster sin distans till sin svärmor och hur mycket han ogillar henne.

I tredje versen beskriver låtjaget goda sidor hos svärmodern, att hon kan vara ”hygglig om hon vill”. Han pendlar i sitt tyckande, men det ska snabbt ställas på ända i versens sista rader:

(20) Men det är synd, detta här
För man är ju riktigt kär
Men det finns ju nåt som kallas gevär

Låtjaget beskriver hur kär han är i tjejen och att svärmodern står i vägen för deras relation. För ett ögonblick överväger låtjaget om han ska döda sin svärmor genom att skjuta henne. Uppbyggnaden vi sett tidigare i låten om hur låtjaget ser sin svärmor som en fiende leder fram till den här punkten. Han säger inte rakt ut att han ska döda henne, men likväl är det ett hot om våld då han är beredd att gå hur långt som helst för att röja svärmodern ur vägen. Refrängen tar vid direkt där tredje versen slutar och är ett snabbt svar på de sista raderna om låtjagets potentiella mordplaner:

(21) Men du ska inte skjuta på din svärmor
Du ska inte skjuta på din svärmor

Låtjaget tar alltså tillbaka det han precis sagt och antytt i versen innan i och med textraden: ”Du ska *inte* skjuta på din svärmor”. Precis som i förra refrängen så är detta en uppmaning. Effekten är uppenbarligen menad att vara komisk och professorn och lingvisten Paul Baker (2008) skriver att sexism ofta skämtas bort när den avslöjas. Bakers studier av hegemonisk maskulinitet visar hur män i både tal och skrift kan använda sig av ”double-voiced” sexism. Det innebär att om ett skämt inte faller i god jord så kan man alltid säga att man var ironisk och göra en poäng av att man i själva verket inte tyckte så egentligen. Den som då fortfarande kritiserar en kan anklagas för att överreagera eller sakna humor och på det sättet skapar man

ett starkt försvar mot kritik efter att ett sexistiskt skämt dragits (Ibid, s. 251–252). I det här fallet rör det sig om någonting värre då låtjaget inte bara fäller kvinnoförnedrande yttranden om sin svärmor, han hotar också med att döda henne ifall hon ställer sig i vägen för hans och tjejens kärlek. Han använder inte ord som direkt uttrycker att han ska döda henne, men han gör hotfulla konnotationer där svärmodern underkastas (se kapitel 4.3) och riskerar falla offer för hans otyglade vrede. Hot om våld återfinns sedan länge i musikhistorien i elisabetanska sånger från 1600-talet. Där finns flera exempel på manliga låtjag som inte accepterar ett ”nej”, ömsom vädjar, ömsom hotar, beskriver kvinnor som hatfulla, föraktfulla, grymma samt hotar med våld (Karlsson, 2016). Många nutida populärmusiklåtar innehåller också hot om våld, självmord, stalking och övriga kvinnoförnedrande yttringar (Leander, 2017).

Mina associationer till hur låtjaget ser på sin svärmor får mig att dra kopplingar till litteraturens kvinnliga skurkar. I flera sagor gestaltas dessa, oftast äldre, kvinnor som onda och elaka. De anses utgöra ett hot som måste besegras. Att låtjaget vill besegra sin svärmor märks inte minst när han och svärfadern pratar om svärmodern bakom hennes rygg och när han för ett ögonblick antyder att han vill döda henne. För att dra ytterligare paralleller till sagornas värld så kan låtjagets svärmor jämföras med sagors onda kvinnor som beskrivs som aktiva och viljestarka, vilket ses som negativa drag när det handlar om kvinnor och barn men inte om män (Willebrand Winnberg, 2020; efter Cranny-Francis, 1992). Svärmodern i låten är en kvinna med starka åsikter som anses jobbig eftersom hon ställer krav på andra och uttrycker en vilja som inte bevarar en patriarkalt konstruerad femininitet (Ibid.).

Diskursen om den stereotypa svärmodern som en dominant, misstänksam matrona med paraply, mustasch och strikt klädsel har bland annat gestaltats av Julia Cæsar som spelar svärmor till karaktären Kronblom i filmen med samma namn från 1947. Detta är en utbredd diskurs av svärmödrar och historieforskaren Kalle Bäck (1999) har visat att det i själva verket är stor skillnad mellan dikt och verklighet gällande svärmorsmyten, även om vissa detaljer förvisso stämmer. Enligt *myten* är Svärmodern ett manligt problem där relationen svärmor-svärson på förhand är dömd till att vara konfliktfylld. Bäckes forskning (Ibid.) visar istället med utgångspunkt i det gamla bondesamhället att den som i själva verket hamnade i svärmoderns skottglugg var svärdottern. Det var alltså inte i första hand ett manligt problem. När den äldre generationen lämnade över ansvar för gård och jordbruk till den yngre generationen så motsatte sig oftast svärmodern maktskiftet till svärdottern gällande ordningen

i hemmet, där kvinnan hade ansvaret. Bäck skriver att ”skillnaden mellan myt och verklighet måste analyseras utifrån stereotypens roll som förklarande och förstärkande element inom ramen för den patriarkala samhällsordningen” (Harrison, 2000, s. 189; Bäck, 1999).

Tjejen som låtjaget har sällskap med är en passiv karaktär. Svärfadern är även han passiv som bekräftar låtjagets bild av svärmodern som en elak och outhärdlig ”kärring”. Svärmodern är en aktiv karaktär som inte beskrivs med stereotypt kvinnliga adjektiv, snarare tvärtom. Hennes gestaltning påminner starkt om stereotypen ”hagga” eller ”ragata”, en sur, bitter kvinnlig antagonist med antifeminina drag. Det antifeminina förstärks ytterligare i och med att ordet ”kärring” ursprungligen härstammar från ordet ”karl”.

Både svärmodern och låtjaget framstår som väldigt hårdnackade och envisa som utkämpar en strid mot varandra, vilket visar hur även denna låt innehåller performativa kontrastgöranden. Den kvinnliga svärmodern har gjort ett maktanspråk som det manliga låtjaget i en patriarkal värld inte kan acceptera. Ur svärmoderns perspektiv kan man förstå det som att det kommer in en främling i slakten som vill lägga beslag på hennes dotter. Hon ser sig som beskyddare över sitt barn och anar ugglor i mossen när en främmande man vill bli ihop med dottern. Hon kanske är rädd att han ska skada henne. Låtjaget å andra sidan går in i konflikten som kär pojkvän med gamla mansideal som säger att mannen ska fungera som beskyddare åt en kvinna när de blir tillsammans. När han blir ihop med tjejen blir han påtvingad en nära relation med sin svärmor som han upplever att han inte kan förändra. Enligt låtjaget håller svärmodern tillbaka dottern och försvarar för honom att bli den beskyddare som normer och traditioner säger att han ska vara. Precis som i *Hasta la vista* uttrycks här en diskurs om mannen som beskyddare av kvinnan.

5.6. Jag vill vara din, Margareta

1976 skrev Jan-Eric Karlzon låten *Jag vill vara din, Margareta* som Sten & Stanley framförde samma år. Det blev en stor hit och slutade på Svensktoppens andraplats när musikåret 1976 summerades. Gruppen Sten & Stanley började, likt Bennys, som ett popband i början av 60-talet. De är fortfarande aktuella och är idag mest förknippade som dansband. *Jag vill vara din, Margareta* ses lite som bandets signaturmelodi och jag själv kom i kontakt med

låten när jag var barn och spelade den på musiklektioner i skolan. Det är en kärlekslåt där låtjaget har svårt att uttrycka sin kärlek för karaktären Margareta.

Låten börjar med att låtjaget berättar för publiken att han har en hemlighet och att någon har fångat hans intresse. Vi får inte reda på så mycket utan det väcks snarare en nyfikenhet om att få veta vem den här personen är och vad den har gjort som fått honom intresserad:

(22) Och den blick som jag fick sa mig allt
Det jag vill kan jag nog få tusenfalt
Och nu börjar jag förstå att jag är kär

Låtjaget har än så länge inte haft någon direkt interaktion med personen som fångat hans intresse utan de har, så vitt vi förstår, bara kommunicerat via blickar. Han säger sig vara säker på att kunna ”få” henne och bockar i den manliga stereotypen ”själsäker”. Dock förekommer ordet ”nog” innan ”få”, vilket får oss att ana en viss osäkerhet. Låtjaget har efter blickarna de utbytt fått känslor för kvinnan och blivit kär, lagom till att det drar ihop sig till refräng:

(23) Jag vill vara din, ska du veta
Bara vara din, Margareta
Stå där vid din dörr, kär som aldrig förr
Men vågar inte ringa
Pulsarna, de bränner så heta
Känner du som jag, Margareta?
Blickarna du gav, gav du dem som svar eller ej?

Här bryter låtjaget mot diskursen om den beskyddande mannen när han säger sig vilja ”vara” hennes, en performativ handling (Butler, 1990) som ordagrant kan översättas till att han vill låta sig ”ägas” av henne. Den stereotypa mannen brukar vara den som vill ”äga” eller ”erövra” kvinnan i en kärlekskontext. Här placerar sig låtjaget istället i ett sårbart underläge. Han säger hur han står utanför hennes dörr och inte vågar ringa på. Låtjaget framställs vara desperat och i behov av ett tecken från Margareta för att kunna gå vidare med sina känslor. Han undrar om hon känner likadant och försöker tolka om blickarna hon gav var ett tecken på kärlek. Han upplever en suggestiv jakt där Margareta spelar svårfångad.

Att tveka på om en person man är intresserad av spelar ett spel med ens känslor eller om den vill framstå som ointresserad, är ett ämne som genererat många huvudbry och gett upphov till spekulation. En snabb googling på ”playing hard to get” genererade i 2,5 miljarder sökresultat. Att människor idag söker svar på om deras partner spelar svårfångade är alltså ett utbredd fenomen. En psykologisk undersökning i ämnet (Dai m.fl., 2013) visade att flera testpersoner som genomgick studien fick en ökad attraktion för personer de dejtade som spelade ointresserade av deras frågor. Trots att attraktionen ökade så minskade känslan av att de gillade personen. Det finns olika karaktärer som gestaltats utifrån detta tema, den manliga playern eller en kvinnlig femme fatale. Inga av dessa kan sägas förekomma i låten, då beteendet att spela svårfångad är en annan grej. Så frågan är om låtjaget faktiskt har låtit sig förföras av Margareta och ifall de kommer inleda en relation? Vi får helt enkelt gå vidare till andra versen för att undersöka:

(24) Och jag går hem igen med din bukett
Det jag vill säga dig är inte lätt
Kan inte hjälpa att jag känner mig så här

Låtjaget vågade inte ringa på hos Margareta utan begav sig hem med blommorna som han tänkte ge henne. Varken förr eller senare får vi träffa Margareta utan vi lär bara känna henne genom låtjagets beskrivningar av henne och att hon tidigare har flörtat med honom, ändå är hon låtens huvudperson. Låtjaget är den enda vi följer och den som står för handlingarna. Han är den aktiva karaktären. Dock är hans handlingar inte så värst aktiva eftersom han inte utför den huvudhandling som är central för låten, nämligen att fråga Margareta om hennes känslor. Han pendlar fram och tillbaka mellan aktiv och passiv och framstår som ganska velig, vilket inte är en stereotyp manlig egenskap.

Låtjaget bryter ganska genomgående mot diskursen om mannen som hård och det finns en samtida pejorativ benämning för vad som uppfattas som en ”mjuk” och ”vek” man, i kontrast mot en mer stereotyp ”hård” manlighet. Begreppet ”velourman” uppkom på 70-talet i samband med att det mjuka tyget velour blev populärt och började marknadsföras som ett unisexmode. Velourman blev en stereotyp som började hänvisas till som en alternativ idealman, en man som tagit intryck av jämställdhetsutvecklingen, förväntades vara skötsam och behjälplig mot sin partner och som tonat ner en annars traditionellt hård manlig attityd

(Harrison, 2018). Mansrollen genomgick en transformation i början av 70-talet som välkomnades av vissa men hånades av andra och därför kan låten sägas uttrycka en diskurs om mannen som mjuk och känslös, i kontrast till de hårda män vi mött tidigare i analysen.

Då låtjaget tidigare i versen begav sig bort från Margaretas dörr så får vi i andra refrängen veta att han raskt har vänt om och gått tillbaka till henne för att göra ett nytt försök att ringa på. Andra refrängen är en upprepning av första och vi får återigen ta del av låtjagets tvivel kring hur han ska göra med sina känslor för Margareta. Hela låten är mer eller mindre ett porträtt av en kärleksfull tveksamhet där klassiska manliga stereotyper utmanas. En tredje refräng avslutar låten och inleds med följande rader:

(25) Ska du aldrig nånsin få veta
Att jag gillar dig, Margareta?
Står här vid din dörr, kär som aldrig förr
Men vågar inte ringa

Låtjaget pratar med sig själv men till Margareta som i ett hopplöst försök att få henne att med tankens kraft öppna dörren. Låten slutar med att vi lämnas i osäkerhet om Margareta någonsin öppnade dörren eller om hon och låtjaget fick tillfälle att prata om sina känslor för varandra.

6. Avslutande diskussion

I denna undersökning har jag analyserat sex dansbandslåtar som alla utkom i mitten av 70-talet, då dansband blev populärt. Syftet har varit att kritiskt granska hur femininitet och maskulinitet gestaltas i dessa låtar. Jag har också undersökt om och hur könsstereotyper förekommer i låtarna samt om hegemonisk maskulinitet framträder och i sådana fall på vilket sätt. I detta kapitel sammanfattar jag resultatet och diskuterar mer ingående centrala diskurser som återkommit i analysen.

I flera av låtarna som beskrivs ur ett manligt perspektiv porträtteras passiva kvinnor som oftast fungerar som kärleksintresse för den i motsats aktiva mannen. Låtarna *Hasta la vista*, *Hej tjej*, *Eva (Strippan från Trosa)*, *Svärmor* och *Jag vill vara din*, *Margareta* innehåller alla kvinnliga karaktärer som mest fungerar som stillastående schackpjäser medan de manliga låtjagen är initiativtagande och drivande. Det görs en diskurs i dessa låtar om kvinnan som ett stödande medel för mannen som han enkelt tror att han kan få. Kontraster är ett återkommande tema där kvinnliga karaktärer porträtteras som passiva, svaga, försiktiga och osäkra medan manliga karaktärer framställs aktiva, starka, djärva och säkra (se kapitel 4.1.1).

De kvinnliga karaktärerna beskrivs sällan utifrån sin personlighet utan istället för sitt yttre. Det läggs särskilt vikt vid deras utseenden i fyra låtar: *Hasta la vista*, *Hej tjej*, *Eva* och *Svärmor*. Dessa låtar har varit intressanta i analysen då jag anser att de reproducerar konservativa könsföreställningar. I *Hasta la vista* beskrivs den spanska Juanita som ”liten” och ”mörk” samt att hon har ”spanska ögon”, ett exotifierande av hennes etnicitet och något som låtjaget funnit attraktivt när han haft en affär med henne. *Hej tjej* innehåller ett avhumaniserande av den kvinnliga karaktären då låtjaget beskriver henne som ett ”fynd” som han hittat. Han pratar också om hennes yttre när han kallar henne ”söt”. I *Eva* förekommer en stor grupp män som betraktar en ensam naken kvinna. Hon beskrivs som ”tjusig” och ”nätt” på vilken den manliga erotiska blicken projiceras och hennes stripteasedans framställs också exotiskt. I dessa låtar görs diskursen om kvinnan som ett sexuellt objekt.

Detta tema fortsätter in i diskursen om mannen som inte kan tygla sitt begär: både det sexuella och det våldsamma. Detta märks tydligt i de fyra nämnda låtarna där vi ser manliga låtjag som ettdera inte kan låta bli att vara otrogen, inte kan utesluta att göra sexuella närmanden utan att

invänta ett godkännande eller som rusar iväg från frugan för att se en kvinna strippa. Det våldsamma begäret märks i låten *Svärmor* där låtjaget överväger om han ska döda sin svärmor. Orsaken är att hon upplevs jobbig då hon ställt sig utanför en patriarkalt konstruerad femininitet. Hon utmanar den hegemoniska maskulinitet som han representerar vilket får honom att vilja straffa henne för att ha utmanat hans auktoritet.

Diskursen om mannen som den auktoritära ”herren på täppan” visar sig, förutom i *Svärmor*, även i *Hasta la vista* där låtjaget tror att han kan behandla kvinnor hur han vill och leka med deras känslor utan att det får konsekvenser. Låtjaget i *Hej tjej* visar också upp hotfulla auktoritära drag när han å ena sidan säger till tjejen: ”Nu ska du dansa och det är med mig” och att han blivit så upphetsad av henne att han inte kan svara för sina handlingar. Den hegemoniska maskulinitet som det manliga kollektivet drar nytta av och indirekt upprätthåller går som en röd tråd genom dessa fyra låtar. Det manliga kollektivet som maktsubjekt förekommer dessutom i *Eva* samt *Svärmor* då det dels är en stor grupp män som gemensamt betraktar och objektifierar en naken kvinna och dels två män som gör gemensam sak i sitt missnöje med en kvinna som utmanar deras makt.

Jag har i denna uppsats studerat dansbandslåtar och funnit att det finns tydliga skillnader i hur femininitet och maskulinitet gestaltas: unga kvinnor görs feminina, små, vackra och åtråvärda i låtarna medan den gamla, eller äldre kvinnan (som kanske bara vill skydda sin dotter), är besvärlig. Männerna görs starka, självständiga, auktoritära och har oftast ett otyglat begär som kan drabba den som inte är på sin vakt. De uteslutande manliga låtskrivarna har konstruerat flera könsstereotyper som reproducerar snedvridna normer och föreställningar om kön, vilka i slutändan kan vara skadliga för hur vi människor gör kön.

Jag vill dock understryka att dansbandsgenren liksom alla genrer är komplex och svårdefinierbar. Det är omöjligt att dra alla dansbandslåtar över en kam då det finns exempel som lyfter motsatta teman än de jag radade upp. För precis som jag nämnt att konservativa könsföreställningar görs, så förekommer även teman som bryter mot detta. Där möter vi istället diskurser om mannen som underlägsen och tvivlande i *Jag vill vara din, Margareta*, vilken utmanar hegemonisk maskulinitet. I låten *Du gav bara löften* möter vi ett icke könsbestämt låtjag som sörjer en förlorad relation. Jag kan inte dra någon slutsats om vilket kön de båda karaktärerna har och därmed inte fastställa vad deras handlingar säger om femininitet och maskulinitet. Det ges heller inte några könade beskrivningar eller pronomen

av karaktärerna i *Jag vill vara din, Margareta*. Låten *Svärmor* är intressant då den innehåller en stark och självständig kvinnlig karaktär, vars maktanspråk över sin dotter inte erkänns av det manliga låtjaget. Det görs en dikotomi mellan man-kvinna (låtjag-svärmor) där någon måste besegras då det i låtjagets värld måste finnas ett fast och hierarkiskt genussystem, där könen hålls isär och där mannen är överordnad (Rubin, 1975).

Jag har i denna undersökning helt fokuserat på låttexter och utelämnat både musikteori och fördjupning i den tidsepok som dansbanden frodades i. 70-talet var inte bara en tid då det skrevs låttexter innehållandes ojämställda könsförhållanden, det var också en tid då den så kallade andra vågens feminism vann mark då kvinnorörelsen krävde reformer för ökad frihet och jämställdhet. Jag hade velat fördjupa mig i detta och studera den blomstrande dansbandskulturen med sina ibland skeva texter, som existerade parallellt med en radikal feministisk kvinnorörelse som säkert inte hade mycket till övers för dansbandens ofta misogyn låttexter. Påverkades dessa rörelser av varandra? Hur förhöll de sig till varandra?

En annan aspekt jag hade velat studera är likheten mellan vit, svensk dansbandsmusik och svart hip hop ur ett klassperspektiv. Grovt generaliserat har dessa båda genrer ett rykte om sig att i hög grad förmedla konservativa könsföreställningar. I dansbandslåtar kamoufleras innehållet med trallvänlig musik medan det i flera hiphoplåtar explicit sjungs ut i grova ordalag.

Jag vill med denna undersökning sälla mig till det forskningsfält där populärmusik kritiskt granskas ur ett genusperspektiv. Dansband är sprungen ur populärmusiken och Roy Shuker (2001) visar hur populärmusik ofta förlitar sig på stereotyper som är bekanta för publiken och reproducerar normer som lyssnarna ser som allmän fakta. Givetvis finns undantag, både i min analys men också bland övriga dansbandslåtar vars karaktärer utmanar traditionella könsföreställningar. Denna uppsats som till största delen handlar om musik tar dock inte upp musikteori utan fokuserar uteslutande på låttexter och hur diskurser i dessa görs.

Sammanfattningsvis drar jag slutsatsen att dansbandsmusik fått klä skott för en serie anklagelser om hur dess låttexter reproducerat skeva normer och föreställningar om kön. I vissa fall har detta visat sig stämma, medan det samtidigt förekommer låtar inom hip hop, R&B och pop som gör precis samma sak. Avgörande för hur dessa kategoriseringar av musik görs är bland annat vilken social samhällsklass som konsumerar musiken och hur olika klasser förhåller sig till varandra.

7. Litteraturförteckning

Vetenskaplig litteratur

- Arrakhi, J., Nilsson, D., & Pettersson, M. (2002). *Dansband: Produktion, reproduktion och konsumtion av en umgängeskultur : en antologi från Samhälls- och kulturanalys år 2002*. Linköpings universitet., ITUF.
- Auslander, P. (2006). *Performing glam rock: Gender and theatricality in popular music*. University of Michigan Press.
- Baker, P. (2008). *Sexed texts: Language, gender and sexuality*. Equinox Pub.
- Bjurström, E. (1993). *Spelar rocken någon roll?: Kulturell reproduktion och ungdomars musiksmak*. Gotab.
- Blomberg, L. (2015). ATT VARA EN VARA: En autoetnografisk studie av konsumtion och identitetsskapande. [Examensarbete, Umeå universitet].
<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:umu:diva-103971> Hämtad 2021-01-16
- Bourdieu, P. (1993). *Kultursociologiska texter* (4. uppl.). BÖstlings bokförlSymposion.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Bäck, K. (1999). *Den besvärliga svärmodern: Myt, nidbild eller verklighet : en historisk studie av förhållandet mellan svärdöttrar och svärmödrar*. Noteria.
- Chang, H. (2008). *Autoethnography as method* (Developing qualitative inquiry ; 1). Walnut Creek, Calif.: Left Coast Press.
- Connell, R. (2008). *Maskuliniteter* (andra upplagan). Daidalos.
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19(6), 829–859.
<https://doi.org/10.1177/0891243205278639> Hämtad 2021-01-04

- Cranny-Francis, A. (1992). *Engendered fiction: Analysing gender in the production and reception of texts*. New South Wales University Press.
- Davis, D., & Craven, C. (2016). *Feminist ethnography : Thinking through methodologies, challenges, and possibilities*. Rowman & Littlefield
- Dai, X., Dong, P., & Jia, J. (2013). When Does Playing Hard to Get Increase Romantic Attraction? *Journal of experimental psychology. General*, 143.
<https://doi.org/10.1037/a0032989> Hämtad 2020-12-02
- Driveklepp, H., & Nicander, C. (2014). *Kvinnliga, manliga och stereo- typer: En kvantitativ och kvalitativ bildanalys med ett genusperspektiv av läroböcker för Engelska 5* [Examensarbete, Malmö högskola/Läraryrket].
<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:mau:diva-31020> Hämtad 2020-11-10
- Edlund, A.-C., Erson, E., & Milles, K. (2007). *Språk och kön*. Norstedts akademiska förlag.
- Enbäck, E., & Lidström, M. (2006). *Vad har genus att göra med musik och identitet?* [C-uppsats]. Örebro Universitet.
- Fagerström, H. (2019). *Musikens starka män och vackra kvinnor* [Pro gradu-avhandling i svenska]. Åbo Akademi.
- Foucault, M. (1982). The Subject and Power. *Critical Inquiry*, 8(4), 777–795.
<https://doi.org/10.1086/448181> Hämtad 2020-12-10
- Franzén, C. (2009). *Om den passion som kallas kärlek* (s. 231–241). Södertörns högskola.
<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:liu:diva-52538> Hämtad 2020-12-14
- Ganetz, H., Gavanoas, A., Huss, H., & Werner, A. (2009). *Rundgång: Genus och populärmusik*. Makadam.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.
- Hallgren, E., & Johansson, M. (2007). *Mångfald. En diskursanalys av ett begrepp i tiden* [C-uppsats, Göteborgs Universitet]. <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/4507> Hämtad 2020-11-11

Winther Jørgensen, M., & Phillips, L. (2000). *Diskursanalys som teori och metod*. Lund: Studentlitteratur.

Wittgenstein, L. (1978). *Filosofiska undersökningar*. Bonnier.

Vetenskapliga artiklar

Balay, A. (2017). Review: Rednecks, Queers, and Country Music by Nadine Hubbs. *Labor*, 14(1), 116–118. <https://doi.org/10.1215/15476715-3718602> Hämtad 2020-12-10

Fairclough, N. (1996). A reply to Henry Widdowson's "Discourse analysis: A critical view". *Language and Literature (Harlow, England)*, 5(1), 49–56. <https://doi.org/10.1177/096394709600500105> Hämtad 2021-01-07

Harrison, D. (2000). Kalle Bäck: Den besvärliga svärmodern – myt, nidsbild eller verklighet. *RIG - Kulturhistorisk tidskrift*, 83(3), Article 3. <https://journals.lub.lu.se/rig/article/view/4000> Hämtad 2020-12-11

Hirdman, Y. (2004). Genussystemet—Reflexioner kring kvinnors sociala underordning. I *Genushistoria: En historiografisk exposé: Vol. S. 113-133*. Genushistoria : en historiografisk exposé 2004.

Karlsson, K. A. (2016). Kärlekssånger—En täckmantel för förbjudna begär. *Svensk tidskrift för musikforskning*, 98, 45–69.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6> Hämtad 2020-11-25

Rubin, G. (1975). The traffic in women: Notes on the "political economy" of sex. I *Toward an anthropology of women: Vol. S. 157-210*. Toward an anthropology of women New York, 1975.

Widdowson, H. (1995). Discourse Analysis: A Critical View. *Language and Literature*, 4(3), 157–172. <https://doi.org/10.1177/096394709500400301> Hämtad 2021-01-07

Artiklar i dagspress

- Dahlgren, M. (2020, oktober 8). *Dansbands-musiker kämpar mot "sexistisk kultur" i branschen – Arbetet*. <https://arbetet.se/2020/10/08/dansbandsmusiker-kampar-mot-sexistisk-kultur-i-branschen/> Hämtad 2020-10-09
- Harrison, D. (2015, januari 16). *Kärringens ursprung*. *Svenska Dagbladet*.
<http://blog.svd.se/historia/2015/01/16/karringens-ursprung/> Hämtad 2020-12-07
- Harrison, D. (2018, november 8). *Så blev velourpappan nya idealmannen*. *Svenska Dagbladet*.
<https://www.svd.se/sa-blev-velourpappan-nya-idealmannen> Hämtad 2020-12-02
- Hasselgren, B. (2020, april 21). *Den svenska charterresans historia*. Bizstories.
<https://www.bizstories.se/foretagen/den-svenska-charterresan-62-ar/>
Hämtad 2020-11-30
- Hjortman, E. (2016). *Arvingarna om oron efter Popsicles hotfulla önskan*.
<https://www.expressen.se/noje/arvingarnas-radsla-efter-rivalens-onskan/>
Hämtad 2020-12-16
- Ihreskog, M. (2018, februari 25). *Fröken Naken klädde av sig på balkongen – Helagotland*.
<https://helagotland.se/15081672> Hämtad 2020-12-01
- Jørgensen, M., & Hallqvist, M. (2017, november 29). *Debattartikel: Psykologerna: "Därför begår människor sexuella övergrepp"*. SVT Nyheter.
<https://www.svt.se/opinion/jorgensen-o-hallqvist-om-overgrepp> Hämtad 2020-12-02
- Leander, A. (2017, januari 7). *11 populära låtar med mörka budskap – som du nog har missat*. Nyheter24.
<https://nyheter24.se/nyheter/trender/872188-11-populara-latar-med-morka-budskap-som-du-nog-har-missat> Hämtad 2020-12-22
- Rikken, C. (2019). *Vikingarnas besked efter återföreningen – åker på stor turné*. Aftonbladet.
<https://www.aftonbladet.se/a/e8XXII> Hämtad 2020-11-30

Svedlund, L. (2020, juni 26). *Jobbig svärmor? 7 gånger du verkligen ska säga ifrån*. Femina.

[https://www.femina.se/livsstil/jobbig-svarmor-7-ganger-du-verkligen-ska-saga-
ifran/2577185](https://www.femina.se/livsstil/jobbig-svarmor-7-ganger-du-verkligen-ska-saga-ifran/2577185) Hämtad 2020-12-07

Visonj, K. C. (2006, april 15). *Allt färre dansband i svängen*. Sydsvenskan.

<https://www.sydsvenskan.se/2006-04-15/allt-farre-dansband-i-svängen>
Hämtad 2020-12-09

Facklitteratur

Berg, B. (2000). *Genuspraktika för lärare*. Lärarförbundet.

http://jamda.ub.gu.se/bitstream/1/396/1/genuspraktika_2006.pdf
Hämtad 2020-11-16

Eriksson, L. (2008). *Livets band: Den svenska dansbandskulturens historia*. Prisma.

Lilliestam, L. (1998). *Svensk rock: Musik, lyrik, historik*. Ejeby.

Nilsson, M. (2004). *Dans från långdans till bugg*. Svenskt visarkiv.

Thunberg, B. (1992). *Vikingarna: Berättelsen om hela folkets dansband*. Lyckaäpple.

Övrigt

Alm, E. (2019, mars 29). *Makt, motstånd och social förändring* [Föreläsning vid Göteborgs universitet].

Borg, J. (2020, oktober 15). *Intervju med Lovisa Hübinette och Erika Parmasund från dansbandet Hen-
Ingvarz* [Personlig kommunikation].

Björk, N. (2012). *Under det rosa täcket: Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier* ([Ny utg.]). Bonnier pocket.

Gottzén, L. (2014, november 6). *Genus och maskulinitet* [Föreläsning vid Linköpings universitet].

Information hämtad från digitalt dokument <https://www.jamstall.nu/wp-content/uploads/2014/01/Maskulinitetsteori-pdf.pdf> Hämtad 2021-01-05

Sveriges Radio. (2017, juni 29). Om sjuttioalets dansband redux—Snedtänkt med Kalle Lind. I

Snedtänkt. <https://sverigesradio.se/avsnitt/922037> Hämtad 2020-12-29

Sveriges Radio. (2020, april 23). Om Peter Himmelstrand—Snedtänkt med Kalle Lind. I

Snedtänkt. <https://sverigesradio.se/avsnitt/1500125> Hämtad 2020-11-30

SVT. (2020). *Den svenska dansbandshistorien* [TV-serie].

<https://www.svtplay.se/den-svenska-dansbandshistorien> Hämtad 2020-12-08

UR Play. (2015). *Vad betyder diskurs? | Bildningsbyrån förklarar | UR Play*.

<https://urplay.se/program/189528-bildningsbyran-ordforradet-diskurs>

Hämtad 2020-11-11

8. Bilagor

För att ge dig som läsare en fördjupad förståelse av hur låtarna i min analys är uppbyggda så finner du nedan låtarnas fullständiga texter samt länkar till en upplagd inspelning av respektive låt på YouTube.

8.1. Hasta la vista (fullständig text)

Framförd av: Schytts [1974](#)

Skriven av: Gert Lengstrand, Rune Wallebom

https://www.youtube.com/watch?v=Vj3pzM0V-aU&ab_channel=Schytts-Topic

[Vers]

Malaga med sol och stränder
Många svenska hjärtan tänder
Allting som man hör är española

Träffade en liten vän
En skönhet ifrån Spanien – Olé

Sedan dess har jag blott levt av sol och kärlek, rom och cola
Snart så ska jag resa hem och då vet man hur det är

[Refräng]

Hasta la vista, nu reser jag hem till Sweden
I dina spanska ögon jag ser en tår
Hasta la vista, och gracias för den här tiden
Innan jag går vill jag kyssa dig, por favor

[Vers]

Adiós sa jag och skänkte
Bort en liten kyss och tänkte
På min lilla svenska señorita

Vill ej se åt en paella
Falukorv jag skulle välja nu

Du måste förlåta mig min lilla mörka Juanita
Nu så vill jag hem till henne som snart ska bli min fru

[Refräng]

[Refräng]

8.2. Hej tjej (fullständig text)

Framförd av: Sven Erics [1974](#)

Skriven av: Peter Himmelstrand

https://www.youtube.com/watch?v=A0S0opKVXBk&ab_channel=Sven-Erics-Topic

[Vers]

Men vad nu då
Men se vad man hittar
Här går man och gör ett fynd

Står du här ensam
I hörnet och tittar
Det är inte lite synd

Hör du på bandet, sån festlig låt
Det är nog bäst att vi gör nåt åt'

Nu ska du dansa och det är med mig
Innan nån annan tar hand om dig

[Refräng]

Hej tjej, hej tjej
Tänk att jag aldrig har sett dig förrän nu
Hej tjej, hej tjej
Var har du gömt dig förut?

Hej tjej, hej tjej
Att man har missat en flicka som du
Hej tjej, hej tjej
Men du jag fann dig till slut

[Vers]

Tänk va, här går man
Och vips med detsamma
Så snubblar man på en sån brud

Klart man blir häpen
Bötjar att stamma
Om man ens får fram nåt ljud

Det var det värsta vad du är söt
Hjärnan känns som en enda gröt
Ler du mot mig sådär lite mer
Svarar jag inte för vad som sker

[Refräng]

8.3 Eva (Strippan från Trosa) (fullständig text)

Framförd av: Polarna & Jörgen Edman [1974](#)
Skriven av: Monica Carlsson, Pär Björck.
Övrigt: Framfördes i Lasse Åbergs film *Repmånad* från 1979
https://www.youtube.com/watch?v=PuVZHtlBwAg&ab_channel=nieljco

[Vers]

Här uppå stans hotell
Uppträder varje kväll
En tjustig dam ifrån Trosa
När hon kom hit så blev det genast succé
Sånt var de ej vana att se på krogen

Hon kallas stripteasedansös, då är man generös
Dansen det är det rätt smått om
Det gör detsamma för man jublar ändå
När hon står där utan en tråd

[Refräng]

Eva, Eva
Du får gubbarna att leva
De har aldrig sett
Någonting så nätt
Som när du med snärt
River av dig kläderna

Eva, Eva
Alla ropar efter mera
Det tar aldrig slut, deras glädjetjut
Så Eva, kom ut!

[Vers]

På varje kafferep
Talas det om små knep
Hur hålla gubben sin hemma
Var liten fru uti vår fridsamma stad
Är allting annat än glad åt detta

För klockan sju var kväll
Står gubben där så säll
Utanför stora hotellet
Ja han vill se Eva

Och det till varje pris
Till frugan tas ingen notis

[Refräng]

8.4. Du gav bara löften (fullständig text)

Framförd av: Vikingarna [1975](#)
Skriven av: Eivor Fred, Rune Wallebom
Övrigt: 1:a på Svensktoppen 1975

https://www.youtube.com/watch?v=rfi99hocdck&ab_channel=blu200910

[Refräng]

Aldrig mer får jag se dig, inte höra din röst.
Aldrig mer kan jag finna nån som ger mig tröst
Du gav bara löften som jag ej förstod
Nej älskling förstå mig, aldrig mer kan jag tro

[Vers]

Första gången vi sågs var allt underbart
Vi log mot varandra allting stod så klart
Jag inledde planer om äktenskap och ring
Men du sa som oftast: vad tjänar det till?

[Refräng]

[Vers]

Nu går jag här ensam, vet ej vad som sker
Minnena bleknar och framåt jag ser
Kanske jag åter blir olyckligt kär
Men då ska jag veta vad kärlek är

[Refräng]

8.5. Svärmor (fullständig text)

Framförd av: Bennys [1975](#)

Skriven av: Jonny Eliasson

https://www.youtube.com/watch?v=PQyJCS816v4&ab_channel=Rallylasse1

[Vers]

Jag har sällskap med en tös
Hon är käck, hon är rar
Hon bor i en stuga ut på landet

När jag kommer dit
Bistra ögon jag får se
För då står svärmor bak gardinen och lurar

[Refräng]

Men du ska inte lita på din svärmor
Du ska inte lita på din svärmor
Hon kan va bra när du är där
Men sen låter det såhär:
”Vilken grabb, vilken stil han har”

[Vers]

Om inte svärmor funnits
Hade allt vart frid och fröjd
För hon håller liksom tösen sin förtöjd

Men svärfar han är bra
För han tycker liksom jag
Att den kärringen, hon gör en inte glad

[Refräng]

[Vers]

Om detta kan va ärftligt
Känner jag ej faktiskt till
Men hon kan ju vara hygglig om hon vill

Men det är synd, detta här
För man är ju riktigt kär
Men det finns ju nåt som kallas gevär *

[Refräng]

Men du ska inte skjuta på din svärmor
Du ska inte skjuta på din svärmor
Hon kan va bra när du är där
Men sen låter det såhär:
”Vilken grabb, vilken stil han har”

8.6. Jag vill vara din, Margareta (fullständig text)

Framförd av: Sten & Stanley [1976](#)

Skriven av: Jan-Eric Karlzon

Övrigt: 2:a på Svensktoppen 1976

https://www.youtube.com/watch?v=w4vqM67MgYQ&ab_channel=Sten%26Stanley-Topic

[Vers]

Ingen vet det jag vet, en hemlighet
Någon som jag tycker om har gjort mig het
Kan jag hjälpa att jag känner det så här?

Och den blick som jag fick sa mig allt
Det jag vill kan jag nog få tusenfalt
Och nu börjar jag förstå att jag är kär

[Refräng]

Jag vill vara din, ska du veta
Bara vara din, Margareta
Stå där vid din dörr, kär som aldrig förr
Men vågar inte ringa
Pulsarna, de bränner så heta
Känner du som jag, Margareta?
Blickarna du gav, gav du dem som svar eller ej?

[Vers]

Och jag går hem igen med din bukett
Det jag vill säga dig är inte lätt
Kan inte hjälpa att jag känner mig så här

[Refräng]

Jag vill vara din, ska du veta
Bara vara din, Margareta
Står här vid din dörr, kär som aldrig förr
Men vågar inte ringa
Pulsarna, de bränner så heta
Känner du som jag, Margareta?
Ingen annan vet om min hemlighet mer än jag

Ska du aldrig nånsin få veta
Att jag gillar dig, Margareta?
Står här vid din dörr, kär som aldrig förr
Men vågar inte ringa
Pulsarna, de bränner så heta
Känner du som jag, Margareta?
Ingen annan vet om din hemlighet mer än jag

Baksida

Många associerar nog dansband med *Leende guldbruna ögon*, *Eloise* eller *Jag vill vara din*, *Margareta*. Glada, oskyldiga, trallvänliga och musikaliskt enformiga hits som många innerst inne kan utantill men som få vågar erkänna att de faktiskt lyssnar på.

I denna kandidatuppsats har jag, Jonathan Borg, student i genusvetenskap vid Göteborgs universitet, plockat fram några gamla dansbandsdängor från 1970-talet för att undersöka hur dessa låtar gestaltar femininitet och maskulinitet.

70-talet var dansbandens guldår då många bra men också många konstiga låtar skrevs.³ Jag vill vidga gemene mans bild av dansband som fenomen och visa på en variation: visst finns det starka inslag av sexism och vita gubbar så det räcker och blir över. Men genom ett klassperspektiv och en insikt om att fokuset alltid legat på dansen uppenbarar sig en komplexitet för den som studerar dansbandens historia.

Samtidigt som jag i uppsatsen problematiserar låttexter som reproducerar konservativa könsföreställningar, har jag upptäckt att dansbandens popularitet är större än vad kreti och pleti nog förstår. Dansbandspubliken sägs ha skapat en folkrörelse i och med sin kärlek till musiken. Dansband är ett av den svenska musikhistoriens största fenomen och har samtidigt som denna uppsats tillblivelse dokumenterats i SVT (*Den svenska dansbandshistorien*) under hösten 2020.

Så hur kommer det sig att musiken å ena sidan vunnit folks hjärtan där de stora banden spelat på arenor inför tusentals dansande par samtidigt som genren hånats i media och av många anses som sunkig, sexistisk och manschauvinistisk?

Svaret finner du i denna uppsats.

³ I kategorin konstiga dansbandslåtar märks exempel som *Gösta gigolo* med Ingmar Nordströms, *Putti Putti* med Sten & Stanley, *Här kommer Mårtensson* med Schytts, *Starke Arvid* med Ola, Frukt och Flingor, *Robot Romeo* med Jigs, *Här finns det jobb för vitaminer* med Sten Nilsson, *Det sa prästen ingenting om* med Peter Himmelstrand och Kerstin Aulén, *Limon Limonero* med Mats Olin med flera.