

Musikens starka män och vackra kvinnor

En feministisk diskursanalys av könskonstruktioner i svensk populärmusik

Hanna Fagerström, 37790

Pro gradu-avhandling i svenska

Fakulteten för humaniora, psykologi
och teologi

Åbo Akademi, 2019

ÅBO AKADEMI – FAKULTETEN FÖR HUMANIORA, PSYKOLOGI OCH TEOLOGI

Abstrakt för avhandling pro gradu

Ämne: Svenska språket	
Författare: Hanna Fagerström	
Arbetets titel: Musikens starka män och vackra kvinnor – en feministisk diskursanalys av könskonstruktioner i svensk popmusik	
Handledare: Lotta Collin	Handledare:
<p>Abstrakt: I denna avhandling har könskonstruktionerna i framgångsrika svenskspråkiga poplåtar från sex decennier granskats. Låtarna i fråga är svenska låtar som lyckades placera sig på Svensktoppens lista då de var som populärast. Totalt har tolv låtar som nådde Svensktoppen mellan 1964 och 2014 analyserats. Syftet med studien var att se hur de utvalda låtarna gestaltar manligt och kvinnligt kön. Fokus har legat på hur låtarna språkligt konstruerar de manliga och kvinnliga karaktärerna i låtarna, samt huruvida de utnyttjar stereotypiska framställningar för att gestalta karaktärerna. Bland annat har ordval och verbformer som är kopplade till de manliga och kvinnliga karaktärerna granskats och analyserats. Utöver detta har jag även granskat om låtarna påverkats av de sociopolitiska klimatet de uppkommit i. Främst har jag sett om feminismens framväxt har influerat låtarna och deras framställning av könade karaktärer, det vill säga karaktärer vars kön tydligt framgår i låttexten.</p> <p>Analysens teoretiska ramverk utgörs av feministiska diskursanalytiska teorier. Främst grundar sig undersökningen på teorier anknytna till FPDA, det vill säga feministisk post-strukturalistisk diskursanalys. Även olika typer av feministiska språkteorier, framför allt sådana som fokuserar på stereotyper kring manligt och kvinnligt språkbruk, har fungerat som stöd för min undersökning. Genom att utnyttja dessa teorier och de metoder som associeras med teorierna har jag kvalitativt granskat de utvalda låtarna.</p> <p>Analysen visar att en stor del av låtarna förlitar sig på stereotyper för att framställa karaktärerna. Detta resultat överensstämmer med tidigare forskning som utförts inom detta forskningsområde. Tidigare forskning har visat att popmusiken är en bransch som förlitar sig på stereotyper och konservativa könsföreställningar för att konstruera manliga och kvinnliga karaktärer. Karaktärerna i de undersökta låtarna utgör alltså inga undantag. Låtarna är dock inte genomgående stereotypiska, och även mera framåtsträvande diskurser återfinns i låtarnas texter. Låtarnas diskursnätverk är alltså ofta motstridigt, vilket tyder på att en social förändring är möjlig.</p> <p>Feminismen och dess framväxt förefaller inte ha påverkat de flesta låtar i någon högre grad. Några riktigt markanta skillnader i låtarnas framställning av de manliga och de kvinnliga karaktärerna förekom inte. Dock fanns det låtar i vilka en eventuell påverkan kunde utläsas. Detta var framför allt tydligt i hur de kvinnliga karaktärerna gestaltades. I de låtar där en potentiell influens kunde utläsas var gestaltningen av de könade kvinnliga karaktärerna märkbart mera framåtsträvande. De kvinnliga karaktärerna framställdes som självständiga och som aktiva i sitt handlande.</p>	
Nyckelord: popmusik, feminism, maskulin, feminin, stereotyp, könsframställning, feministisk språkteori, feministisk poststrukturalistisk diskursanalys, diskurs	
Datum: 25.4.2019	Sidoantal: 63
Abstraktet godkänt som mognadsprov:	

Innehållsförteckning

1 Inledning	1
1.1 Introduktion.....	1
1.2 Syfte och frågeställning	3
2 Material	4
3 Bakgrund och tidigare forskning	7
3.1 Feminismens framväxt i USA och Sverige	7
3.2 Tidigare forskning om könsframställning i popmusik	11
4 Teori och metod	16
4.1 Språkets roll i upprätthållandet av maktstrukturer	16
4.2 Feministisk diskursanalys (FPDA)	19
4.3 Metod	23
5 Analys	25
5.1 Fröken Fräken	25
5.2 Min greve av Luxemburg.....	27
5.3 Sofia dansar go-go	30
5.4 Bara 15 år.....	32
5.5 Hit men inte längre.....	34
5.6 Vill du inte ha mina kyssar?.....	36
5.7 Victoria	38
5.8 Vem som helst.....	42
5.9 Som din mamma	46
5.10 Snälla, snälla	48
5.11 Flickan och kråkan.....	51
5.12 Som en karl	53
6 Sammanfattande diskussion	56
Litteraturförteckning	i

1 Inledning

I detta kapitel kommer jag att ge en kort bakgrund till mitt ämnesval samt presentera undersökningens frågeställning och syfte.

1.1 Introduktion

Musiken är en konstform med stort kulturellt värde, och den är således en viktig del av vår kultur och vårt samhälle. Den har förmågan att beröra och provocera, den kan fungera som en plattform för både nöje och protest. Populärmusiken utgör inget undantag. Genom populärmusiken förmedlas känslor, åsikter, värderingar och moraler. Det är en kulturell praktik som inspirerat flera olika sociala grupper.

Musiken, liksom många andra populärkulturella genrer, är ett medium som speglar och återskapar de normer som råder i samhället. Musiken har emellertid också förmågan att förändra och utmana dessa attityder och föreställningar. Genom musiken och därmed även låttexten kan artisten ifrågasätta och protestera mot dominerande normer. Longhurst (2008) påpekar att sociala kategorier som ras och klass har utmanats i bland annat rapmusiken, och inom den starkt feministiska musikrörelsen Riot Grrls har de rådande könsnormerna ifrågasatts. Artister som punkbandet Bikini Kill har utnyttjat musiken för att föra fram sina ideologier samt för att trotsa stereotypiska föreställningar.

Musiken, inklusive populärmusiken, kan alltså både reproducera och motarbeta de normer som dominerar i samhället. Trots detta ses populärmusiken ofta som en sämre form av kultur, en så kallad "låg kultur" (Shuker 2001: 17-19). Enligt Longhurst (2008) har vissa kritiker av populärmusik ofta sett genren som ytterst kapitalistisk och som något som enbart existerar för att generera pengar. Andra kritiker menar att genren är fylld av stereotypiska framställningar av både kön och ras, och att den därför är mindre värd än de genrer som traditionellt klassats som högkultur. Populärmusiken har alltså fått utstå hård kritik under de gångna decennierna. Dess roll i det kulturella livet skall dock inte underskattas. För många är populärmusiken ett medel för att framhäva idéer och åsikter, och musiken kan också spela en viktig roll i konstruktionen av den egna identiteten. Utöver detta har populärmusiken även förmågan att föra människor samman och erbjuda eskapism under svåra perioder i den enskilda individens liv. (Longhurst 2008: 255-256.)

Populärmusik används oftast för att beskriva all typ av musik som konsumeras av den största delen av befolkningen. Begreppet "populärmusik" betyder ursprungligen ungefär "musik för den allmänna befolkningen." Således inrymmer populärmusiken en rad olika undergenrer. Pop, rock, R&B, hip hop, rap och så vidare kan klassas som populärmusik eftersom de, till skillnad från till exempel jazz eller klassisk musik, spelas på de flesta radiostationer runt om i världen. (Shuker 2001: 5-7.) Jag kommer att fokusera på undergenren popmusik i denna avhandling. Orsakerna till detta kommer jag att diskutera närmare i kapitel 3.

Frågor om kön, sexualitet och representation i populärkulturella genrer verkar vara något som intresserat forskare, och könsrepresentation i musik är inte ett undantag. En stor del av forskningen har fokuserat på artistens och hans performativitet, det vill säga klädsel, kroppsspråk och rörelser, på scenen och i eventuella musikvideon (se t.ex McDonald 1997 och Auslander 2006). Forskare har dock även intresserat sig för låtarnas texter. I bland annat Whiteleys (2002) och Palmers (1997) artiklar diskuteras hur amerikanska poplåtar genom användningen av vissa begrepp och fraser konstruerar olika typer av stereotypa könade karaktärer. Dessa undersökningar, som jag kommer att presentera närmare i kapitel 3.2, illustrerar tydligt popmusikens förmåga att reflektera och reproducera rådande normer och stereotyper.

Det finns alltså ett vetenskapligt intresse för popmusik. Den svenska popmusiken och speciellt deras låttexter förefaller dock vara ett tämligen outforskat område, och några diakroniska undersökningar verkar inte ha gjorts överhuvudtaget. Den anglo-amerikanska popmusiken är utan tvekan dominerande ur ett globalt perspektiv, men också den svenska popmusiken innehar ett kulturellt värde, och således anser jag att det är både givande och intressant att studera hur kön representeras i de svenska låtarna. Genom min undersökning hoppas jag kunna fylla den forskningslucka som verkar existera.

1.2 Syfte och frågeställning

I min avhandling ämnar jag undersöka hur maskulinitet och femininitet gestaltas i svensk populärmusik från 1960-talet tills idag. Syftet är att peka ut underliggande normer och könsföreställningar som låtarna reproducerar, samt diskutera hur låtarnas framställning kan påverka samhällets syn på manlighet och kvinnlighet. Vidare vill jag granska relationen mellan musiken och samhället, det vill säga jag vill se huruvida de utvalda låtarna påverkats av det sociopolitiska klimatet de uppkommit i. Fokus kommer att ligga på hur låtarna textuellt konstruerar stereotyper, och således kommer jag enbart att analysera låtarnas texter.

Analysen syftar till att ge svar på följande forskningsfrågor:

- Hur gestaltas manlighet och kvinnlighet i låttexterna? Förekommer det könsroller och könsstereotyper i texterna?
- Har någon förändring skett under de gångna decennierna, och vilka aspekter av gestaltningen har förändrats?
- Har feminismen och dess framväxt påverkat låtarnas gestaltning av manliga och kvinnliga karaktärer?

För att på ett effektivt sätt få svar på dessa forskningsfrågor har jag valt att analysera totalt 12 låtar från de sex senaste decennierna. Låtarna i fråga kommer att presenteras närmare i kapitel 2 och i kapitel 5. I kapitel 3 kommer jag att kort presentera en del av den forskning som gjorts kring kön och könsframställning i amerikansk popmusik. Jag kommer även att redogöra för feminismens framväxt och utveckling i USA och i Sverige.

Analysen av låtarna kommer att utgå från ett feministiskt diskursperspektiv eftersom jag upplever att detta perspektiv fungerar bäst för min undersökning då stereotyper kan anses konstruera diskurser. Min studie kommer även att grunda sig på ett antal feministiska språkteorier. Dessa teorier samt den ovan nämnda feministiska diskursanalysen kommer att presenteras närmare i kapitel 4.

2 Material

Materialet för min undersökning utgörs av låtar som uppnådde stor framgång mellan åren 1964 och 2014. Låtarna i fråga är skrivna och framförda så gott som enbart på svenska. Några få engelska inslag kan förekomma, men svenskan är helt klart det dominerande språket i de undersökta låtarna. Jag har valt att studera två sånger från varje årtionde, vilket betyder att totalt 12 låtar har analyserats. Då syftet med min undersökning inte är att kvantitativt mäta en viss variabel i låtarna anser jag att denna mängd sånger är tillräcklig.

Samtliga låtar är hämtade från Svensktoppen som sänds av det svenska mediebolaget Sveriges Radio, förkortat SR. SR är ett av de största mediebolagen i Sverige, och deras uppgift är att producera så kallad public service radio. Svensktoppen är Sveriges Radios hitlista som uppmärksammar de mest populära låtarna som spelas på stationen. Hitlistan startades 1962 och har sedan dess publicerat en ny topplista en gång i veckan, oftast på söndag. På Svensktoppens officiella hemsida beskriver SR Svensktoppen som “en av de mest betydelsefulla måttstockarna för svensk musik”. Jag anser därmed att Svensktoppen är en pålitlig källa som på ett gott sätt reflekterar de rådande musiktrenderna och de musiktrender som var populära decennier tillbaka. Låtarna som jag valt att undersöka kan alltså ses som representativa exempel på populärmusik som nått stor framgång.

Jag har valt att inte dra likhetstecken mellan sångaren och låtens huvudsobjekt, vilket har kommit att påverka mitt val av studieobjekt. Ingen låt är bunden till den artist som framförde den först, och en låt med exempelvis ett förstapersonsperspektiv kan sjungas av en rad olika artister, oavsett kön. På grund av detta är det så gott som omöjligt att bestämma könet på huvuds subjektet i en låt skriven ur ett jag-perspektiv. Att bestämma könet utgående från subjektets aktioner eller handlingar är möjligt, men det är även problematiskt eftersom man riskerar att bestämma subjektets kön utgående från rådande normer och egna föreställningar om hur de olika könen skall uttrycka sig och bete sig. Således har jag valt att utesluta samtliga låtar i vilka endast en icke-namngiven “jag-” eller “du-” person förekommer.

Låtarna som jag valt att analysera innehåller ett tydligt manligt eller ett tydligt kvinnligt subjekt som markerats genom användningen av pronomen “han” eller “hon”. Också låtar i vilka subjektets kön framkommer genom namn (Exempelvis Victoria eller Sofia) samt låtar i vilken subjekten beskrivs med orden “man”, “pojke”, “kvinna”, “flicka” och så vidare har tagits med i undersökningen. Gemensamt för samtliga låtar är att de könade subjekten

beskrivs av låt-jaget eller en berättare. Detta kan ske genom att subjektets utseende och yttre attribut kommenteras eller att deras handlingar återges.

Ovanstående kriterium har fungerat som den mest betydande faktorn i valet av låtarna. Eftersom detta kriterium är relativt brett återfinns en mängd olika populära svenska poplåtar som uppfyller kravet. Således bestämde jag mig för att slumpmässigt välja en låt från början av varje decennium och en låt från slutet av varje decennium. Jag anser att detta tillvägagångssätt åtminstone till viss mån underlättar granskningen av eventuella sociopolitiska inflytanden. Om en låt från början av ett årtionde skiljer sig markant från en låt från årtiondets andra hälft finns det anledning att diskutera huruvida en sociopolitisk influens kan ha påverkat låtarnas framställning.

Eftersom jag valt att enbart analysera låtar som figurerat på Svensktoppens listor har låtar från genrer utanför popmusiken inte tagits med i undersökningen. Exempelvis kommer inga punklåtar eller metalllåtar att granskas i denna undersökning, trots att en analys av dessa typers låtar utan tvekan skulle vara intressant.

I denna avhandling kommer jag enbart att fokusera på de utvalda sångernas texter, och således kommer jag inte att kommentera själva musiken, dess struktur eller låtarnas eventuella musikvideon. Eftersom denna undersökning är en språkvetenskaplig undersökning med ett fokus på subjekten i låttexten och inte själva artisten anser jag att en analys av musikvideon inte är relevant.

De undersökta sångernas texter har hämtats från källor som jag anser vara pålitliga, exempelvis artistens officiella hemsida eller andra liknande officiella sidor. Samtliga av de utvalda låtarnas texter finner man med relativ enkelhet på internet, då det finns mängder av sidor vars enda syfte är att arkivera sångers låttexter. Jag har dock bestämt mig för att inte utnyttja dessa sidor då de inte är officiella, och därmed inte pålitliga. Dessvärre har jag inte lyckats hitta tillräckligt goda källor för alla låtar, och på grund av detta har jag valt att noggrant transkribera de låtar vars låttext jag inte kommit över. Jag har själv ansvarat för transkriberingen av låtarna och för att undvika misstag och felaktiga transkriberingar har jag lyssnat på låtarna ett flertal gånger. Eventuella misstag kan givetvis fortfarande förekomma, men jag är rätt säker på att dessa potentiella misstag inte förekommer i sådan hög grad att låtarnas innehåll skulle påverkas.

Följande låtar kommer att fungera som analysobjekt i min avhandling:

- *Fröken Fräken* av Sven-Ingvars (1964)
- *Min greve av Luxemburg* av Ann-Louise Hanson (1968)
- *Sofia dansar go-go* av Stefan Rüden (1972)
- *Bara 15 år* av Steaplers (1975)
- *Hit, men inte längre* av Liza Öhman (1980)
- *Vill du inte ha mina kyssar* av Björn Skifs (1987)
- *Victoria* av Magnus Uggla (1993)
- *Vem som helst* av Nanne Grönvall (1998)
- *Som din mamma* av Ingmar Olsson (2002)
- *Snälla Snälla* av Caroline af Ugglas (2009)
- *Flickan och Kråkan* av Timbuktu (2012)
- *Som en karl* av Agnes (2014)

Årtalen i ovanstående lista anger det år låten i fråga låg på Svensktoppen. I denna undersökning är detta årtal av större värde eftersom det visar när låten var som populärast, och därmed när den nådde den största publiken. Många av låtarna utkom samma år som de nådde Svensktoppen, men inte alla. De utvalda låtarna kommer att presenteras mera ingående i samband med analysen.

3 Bakgrund och tidigare forskning

I detta kapitel kommer jag inledningsvis att diskutera feminismens framväxt och utveckling i USA och Sverige. Därefter kommer jag att presentera en del av den forskning som gjorts kring könsrepresentation i populärmusik. Fokus kommer att ligga på studier som granskar de språkliga aspekterna av framställningen eftersom denna typ av undersökning är mest relevant för min egen studie.

3.1 Feminismens framväxt i USA och Sverige

Musiken kan, liksom de flesta övriga konstformer, inspireras av det samhälle och det politiska klimatet den uppkommit i (Longhurst 2009: 106-107). Jag anser därför att det är viktigt att granska och diskutera låtarnas samhälleliga kontext. Särskilt samhällets syn på kvinnan och hennes roll är av stor betydelse för min undersökning, och därför anser jag att det är relevant att presentera feminismen och dess historia. I detta kapitel kommer jag främst att fokusera på feminismens framväxt i 1960-talets Sverige och USA, samt kvinnans ställning i samhället under de gångna 50 åren.

Begreppet feminism innefattar inte enbart *en* typ av ideologi, och det är därmed omöjligt att tala om en enhetlig form av feminism. Begreppet feminism skall snarare ses som en paraplyterm som innehåller en mängd olika typer av ideologier med åtminstone delvis olika idéer och mål (Edlund, Erson & Milles 2007:49). Jag anser att en ingående diskussion av de olika typerna av feminism och deras uppkomst inte är av intresse eller relevant för min egen studies syfte. Istället kommer jag att diskutera feminismens historia ur en mera generell synvinkel. Edlund, Erson & Milles (2007) menar att de flesta femininismer har vissa gemensamma mål som i all enkelhet kan sammanfattas som en vilja att peka ut och motarbeta de maktbalanser som existerar i samhället.

Feminismens historia och framväxt har delats in i tre olika vågor. Den första vågens feminism uppstod under 1800-talet, då kvinnor av borgerlig klass enades i kampen för att bland annat få rösträtt (Osborne 2001: 17). Mest intressant för min egen undersökning och dess syfte är andra vågens feminism som växte fram i slutet av 1960-talet och början av 1970-talet. Freedman (2002) framhäver att denna ungefär tio år långa tidsperiod kom att bli betydande för feminismen och dess utveckling.

Enligt Freedman (2002) uppkom feminismen till följd av en ökad politisk aktivitet som blev märkbar i USA i slutet av 1960-talet. I universitet runtom i landet protesterade studerande mot Vietnamkriget och dess orättvisor, och det var dessa politiska protester samt det klimat som uppkom till följd av dem som gav upphov till det som kom att kallas Womens' Liberation Movement, eller WLM. För WLM blev frågor kring exempelvis lika lön och abort betydande (Freedman 2002: 4-5). Gemensamt för samtliga feministiska förespråkare var tanken om ett samhälle fritt från förtryck, och dessa gemensamma mål förde en stor mängd kvinnor samman (Osborne 2001: 30-31).

Andra vågens feminism nådde även Sverige. Liksom i USA och England uppstod den svenska motsvarigheten till WLM till följd av politisk aktivitet inom ett stort antal olika områden (Schmitz 2011: 96). Rörelsen var alltså på många sätt förankrad i en politisk kontext, men också de sociala och ekonomiska omständigheterna spelade en stor roll. I det efterkrigstida Sverige utsattes den svenska kvinnan för en rad olika typer av förtryck, och under 1950-talet hade kvinnan endast en roll. Hon skulle vara en lojal maka till sin man och en god mor till sina barn. Denna uppfattning kom att utmanas under 1960-talet, då småbarnsmammor började ta sig in på arbetsmarknaden. Trots detta förändrades kvinnans ställning inte i någon högre grad. (Schmitz 2011: 96-97.)

I samband med detta växande intresse för könspolitiska frågor bildades en grupp som kom att utgöra grunden för kvinnorörelsen i Sverige. Gruppen fick sin början 1968, då åtta 30-40 år gamla arbetande kvinnor träffades för att diskutera de samhällsrelaterade problemen som den svenska kvinnan gång på gång blev tvungen att utstå. Dessa kvinnor arbetade aktivt för att motarbeta den diskriminering som ägde rum i det dåtida samhället. Genom att bland annat ordna studiecirkel och utställningar samt producera informativa bulletiner ville de göra den svenska kvinnliga befolkningen mera medveten om det förtryck de ständigt utsattes för. (Schmitz 2011: 97-99.)

I två år arbetade Grupp 8 aktivt för att förbättra kvinnans ställning i det svenska samhället. Gruppen hade dubblat sitt medlemsantal sedan dess uppkomst, och deras aktioner kring bland annat deltidsarbete och abort hade uppmärksammats i offentligheten. År 1970 började kvinnliga journalisterna producera artiklar om den så kallade kvinnorevolten. Dessa journalister delade Grupp 8:s åsikter och stödde gruppens idéer och aktioner. Artiklarna publicerades bland annat i den populära dagstidningen Dagens Nyheter. (Schmitz 2011: 100.)

Schmitz (2011) menar att detta var en av orsakerna till att intresset för grupp 8 och dess verksamhet växte explosionsartat. Fyra år efter att gruppen grundats hade medlemsantalet ökat från enbart 8 medlemmar till 470 medlemmar. Totalt, ibland även hundratals, kvinnor deltog i de informationsmöten som gruppen ordnade. Flera av kvinnoaktivisterna såg gruppen som ett nödvändigt behov i det kapitalistiska Sverige. För dessa kvinnor var Grupp 8 något av en välsignelse, och något som landet desperat behövde eftersom, som kvinnorna själv uttryckte det "man måste slå sig samman, bli starkare, lägga upp en strategi". (Schmitz 2011: 100.)

Grupp 8 var alltså en synnerligen efterfrågad och omtyckt aktivistgrupp, och dess idéer spred sig snabbt runt om i Sverige. Enligt Schmitz (2011) började en stor mängd kvinnor nu ta initiativ genom att antingen söka sig till några av de nya kvinnogrupper som grundats, eller bilda egna. Bland annat växte en betydande kvinnogrupp, Kvinnoligan, fram i Lund i början på 1970-talet. Den nordamerikanska kvinnorörelsen fungerade som inspiration, och ämnen som exempelvis modersrollen, kvinnans relation till mannen samt kvinnan som sexualobjekt diskuterades. (Schmitz 2011: 100-101.)

Schmitz (2011) menar att Grupp 8 och Kvinnoligan inledde det som kom att bli känt som den nya kvinnorörelsen. Under åren som följde fortsatte kvinnorörelsen att växa, och nya lokala grupper grundades ständigt. Kvinnorörelsen spred sig alltså väldigt snabbt över landet, och de gemensamma idéerna och målen gav de svenska kvinnorna mod att själva protestera mot de rådande orättvisorna i det svenska samhället. Kvinnogrupperna var mycket aktiva, och uppmuntrade kvinnor att delta i kampen genom att bland annat skapa flygblad, pamfletter och paroller, utnyttja slagord samt uppföra teaterpjäser vars främsta uppgift var att föra fram kvinnoförtrycket i ljuset. Ett av de viktigaste och mest spridda medlen för detta var de tidningar kvinnogrupperna tryckte upp. Den största av dem, kvinnobulletinen, trycktes upp i flera tusen exemplar och nådde därmed ett flertal olika kvinnor. Frågor om arbetsförhållanden, daghemsplatser och abort fortsatte att vara relevanta för grupperna, och genom sitt arbete ville kvinnogrupperna utmana de normer och det kvinnoförtryck som rådde i samhället. (Schmitz 2011: 103-106.)

De olika kvinnogrupperna agerade inte i isolation från varandra. Medlemmar från de olika grupperna möttes på årliga konferenser för att diskutera de ämnen som de ansåg vara relevanta samt diskutera de krav som kvinnorna ville driva igenom (Schmitz 2011: 107). 1970-talet var alltså ett årtionde som kännetecknades av en betydande och öppen kvinnokamp

i vilken ett stort antal svenska kvinnor deltog. Kvinnokampen var även framgångsrik under detta årtionde och ett flertal kvinnor visade intresse för att medverka och arbeta för ett bättre samhälle där kvinnan inte utsattes för konstant förtryck och ständiga diskrimineringar. (Schmitz 2011: 110-111.)

Under 1980-talet falnade kvinnoaktivismen och kvinnorevolten dog ut. Osborne (2001) menar att orsaken till detta var ett förändrat politiskt klimat. Konservativa ideologier hade blivit starkare och under ledningen av Ronald Reagan och Margaret Thatcher fortsatte dessa ideologier att bli mer och mer inflytelserika. Den starka konservatismen påverkade samhällets syn på feminismen och dess mål. Osborne (2001) framhåller att det fanns de som menade att samhället inte längre behövde feminism, att maktobalansen mellan könen inte längre existerade. Dessutom började media nu förlöjliga feminismen genom att skapa karikatyrer och överdrifter, vilket föga överraskande påverkade allmänhetens syn på ideologin. Under detta årtionde såg man således inte mycket av de öppna protester, opinionsyttringar och kamper som varit så betydande under slutet av 1960-talet och 1970-talet. Freedman (2002) och Osborne (2001) framhäver att feminismen, som under de tidigare 10 åren fungerat som ett slagkraftigt begrepp som förenade kvinnorna i samhället, blev med ens någonting som man undvek att diskutera. Detta var speciellt märkbart i USA och Storbritannien där flera kvinnor valde att inte associera sig med feminism och den feministiska etiketten (Osborne 2001: 33).

Också i Sverige skedde förändringar inom kvinnorörelsen. En ny ideologisk diskurs hade vuxit sig starkare och även om begreppet feminism inte var lika illa omtyckt som i USA eller England ebbade intresset för kvinnoaktivismen ut. Den sista stora demonstrationen hölls 1981 i Göteborg, och efter detta blev antalet offentliga aktioner allt färre (Schmitz 2011: 107). Arbetet för kvinnornas rättigheter fortsatte dock, om än i en märkbart mindre skala. Bland annat inleddes en betydande och omfattande kvinnoforskning på universiteten (Schmitz 2011: 107). Dock var kampen inte längre lika märkbar i de offentliga rummen. Någon offentlig debatt hölls inte, och information om maktstrukturer och förtryck var inte längre lika tillgänglig för de svenska kvinnorna (Schmitz 2011: 118).

Denna konservativa tidsperiod blev dock inte särdeles långvarig, och i början på 1990-talet blev frågor om maktobalans, jämställdhet och förtryck åter en gång aktuella (Edlund, Erson & Milles 2007: 49). Under denna tidsperiod utvidgades feminismen ytterligare och nya frågor blev aktuella. Teoretiska inriktningar som postkolonial teori och queerteori kom att influera

1990-talets feminism, vilket förde den i en ny, mera omfattande riktning. Andra vågens feminism hade kritiserats för att enbart tala för den vita medelklasskvinnans sak, medan övriga underordnade grupper och minoriteter hade försummats. Nu började frågor kring sexualitet, klass och ras intressera och engagera feministiska aktivister, vilket ledde till att den medelklassfeminism som varit så dominerande under 1970-talet ersattes med en mera omfattande form av feminism. (Edlund, Erson & Milles 2007: 49.)

Under 1990-talet började feminismen och frågor kring könsförtryck och könsmaktordning bli allt mera aktuella även inom den politiska sfären. De flesta partier såg sig tvungna att diskutera ämnet och politiska partier, både liberala och socialdemokratiska, förde fram frågor om jämställdhet. Feminismen blev alltså åter en gång en del av den offentliga debatten, och således blev frågor kring maktobalans relevanta också på ett mera allmänt plan. (Blomberg & Wottle 2011: 9-10.)

Sammanfattningsvis kan man alltså konstatera att frågor kring feminism och maktobalans varit ett ständigt relevant ämne under de gångna 50 åren, om än i olika grad och med något olika mål. Den svenska kvinnans kamp för rättvisa och jämställdhet har inte skett i fullständig tystnad, och jag anser därför att det finns anledning att anta att den svenska popmusiken kan ha influerats av feminismens framväxt. Huruvida feministernas kamp och samhällets förändrade syn på de rådande maktobalanserna överhuvudtaget återspeglas i de utvalda låtarna återstår att se.

3.2 Tidigare forskning om könsframställning i popmusik

Som jag nämnde i avsnitt 1.1 är musiken en av de största och mest betydande kulturformer i samhället, och dagligen konsumeras popmusik av en otalig mängd lyssnare. Mycket av den forskning som studerat relationen mellan kön och musik har fokuserat på själva performativiteten, det vill säga hur sångaren väljer att framhäva sitt kön på scenen eller i en musikvideo (se t.ex Longhurst 2008, McDonald 1997 och Auslander 2006). Forskare har dock inte endast intresserat sig för artisten och hens uppträdanden. Också lyriken har undersökts, dock förefaller den inte ha undersökts i samma höga grad. Det finns dock ett antal studier som fokuserar enbart på den skrivna texten, inte på framförandet. Speciellt mycket uppmärksamhet verkar ha tillägnats den anglo-amerikanska populärmusiken, vilket knappast är överraskande då denna på många sätt dominerar den internationella musiksfären.

En av de forskare som analyserat låttexter är Gareth Palmer (1997) som granskat hur kvinnor framställs i den amerikanska rocksångaren Bruce Springsteens låtar. Springsteen är som bekant en mycket framgångsrik musiker, och hans låtar skildrar ofta den så kallade "blue collar"-livsstilen, en livsstil som på många sätt förespråkar den traditionella västerländska synen på manligt och kvinnligt. Palmer (1997) menar att Bruce Springsteens låtar konstruerar de flesta kvinnliga karaktärer på ett stereotypiskt sätt. De beskrivs ofta som fagra till utseendet, och fungerar antingen som en så kallad "good time girl" eller som en framtida fru till den maskulina protagonisten i sången. Som exempel nämns låten *Racing In the Streets* där den kvinnliga karaktären enbart fungerar som belöning för mannen (Palmer 1997: 103-104). Palmer (1997) tar även upp hur de prostituerade kvinnorna framställs. Liksom de övriga kvinnliga karaktärerna saknar de motivering och personlighetsdrag, och deras uppgift är endast att tillfredsställa mannens behov, i detta fall hans sexuella lust. Hennes kropp är något som det manliga subjektet i låten kan utnyttja för att förstärka och framhäva sin maskulinitet. Palmer (1997) anser alltså att Springsteen genom sina låtar förstärker de rådande normerna om vad som anses manligt och vad som anses kvinnligt.

En liknande åsikt har Sheila Whiteley (2005). Liksom Palmer är hon intresserad av att granska hur begreppet "girl" används för att konstruera kvinnlighet, samt vilka diskurser som binds samman med begreppet. Även hon nämner Bruce Springsteen, och precis som Palmer framhäver hon att Springsteens könskonstruktioner på många sätt är grundade i en traditionell och ytterst konservativ kvinnosyn. I de album som Whiteley (2005) främst diskuterar, den kritiskt hyllade och framgångsrika, *the River*, beskrivs kvinnliga karaktärer som "little girls" i 19 av de 20 låtarna. De framställs som vilsna, rådlösa och i behov av räddning av en man. Enbart genom giftermål kan kvinnorna finna sin plats i livet, vilket enligt Whiteley (2005) förstärker den traditionella dikotomin mellan det manliga och det kvinnliga.

Whiteley (2005) granskar även framställningen av kvinnlighet i ett antal populära rocklåtar, specifikt låtar av de framgångsrika rockgrupperna Rolling Stones och Beatles. Enligt Whiteley är flera av de låtar den förra musikgruppen producerat fyllda med kvinnliga karaktärer som besitter könsstereotypiska karaktärsdrag och vars enda uppgift är att vara ett objekt för den manliga sexuella lusten. Kort sagt, de existerar endast för att tillfredsställa det manliga subjektet i låtarna. De beskrivs som dumma ("stupid girl"), som unga ("little girl") och som en "besatthet" (my obsession). I de låtar där det kvinnliga subjektet tillskrivs karaktärsdrag framställs hon som en "tainted angel" (fördärvad ängel) eller "a pretty little

whore” (en vacker liten hora). De kvinnliga karaktärerna konstrueras alltså som farliga sexuella varelser som man endast kan kontrollera genom våld och hårdhänt behandling. Exempelvis låtarna *Bitch* och *Brown Sugar* innehåller dessa typer av könsframställningar. (Whiteley 2005: 61.)

Beatles låttexter är, enligt Whiteley (2005), inte fullt lika aggressiva eller fokuserade på sexuell lust, vilket knappast är överraskande. Dock återfinns traditionella könskonstruktioner också i deras låttexter. Whiteley (2005) nämner bland annat låtarna *Hello Little Girl* och *When I get home*, i vilken den goda kvinnan beskrivs som späd, empatisk och mjuk till sättet. Dessa karaktärsdrag har traditionellt setts som typiskt kvinnliga och kan därmed ses som stereotypiska. Whiteley (2005) anser även att låtarna förmedlar ett budskap om att de kvinnor som lever upp till denna bild av “den goda kvinnan” blir belönade med ett livslångt äktenskap. Liksom Springsteen framställer alltså Beatles äktenskapet med en man som något av det allra viktigaste för en kvinna, och något som den goda (det vill säga den ideala) kvinnan skall sträva efter. Både de diskuterade artisterna och de låtar som nämnts som exempel kan alltså anses reproducera vissa könsstereotypiska föreställningar, åtminstone för den tid då de uppnådde framgång.

Begreppet “girl” kan alltså användas för att skapa konservativa eller rentav negativa föreställningar om kvinnor. Det kan dock även användas för att protestera emot och krossa rådande könsnormer. Ett exempel är Riot Grrls rörelsen. Neil Nehring (1997) menar att punkband inom rörelsen använde begreppet girl för att protestera mot normer och de könsföreställningar som blivit dominerande. För dem blev begreppet alltså ett kraftuttryck. Jag anser dock att det är viktigt att påpeka att de band som var aktiva inom rörelsen inte kan klassas som popband. Deras musik faller inom genrerna punk eller punk rock, två genrer som enligt bland annat Longhurst (2008) på många sätt motsätter sig popmusiken och de normer som dominerar genren. Denna typs musik finner man därför knappast på musiklistor vars uppgift är att kategorisera och föra fram de mest populära låtarna. Jag tycker dock att undersökningen är värd att nämna då den visar hur språket kan användas för att krossa konservativa könsföreställningar.

Även andra typer av låttextstudier har utförts. I sin undersökning granskar Flynn m.fl. (2016) hur manliga och kvinnliga kroppar språkligt objektifieras i ett antal utvalda låttexter från en mängd olika genrer inom populärmusiken, däribland R&B, pop och rock. Till skillnad från de ovan nämnda undersökningarna har denna analys fokuserat på modern populärmusik, mera

specifikt låtar som kommit ut mellan åren 2009 och 2013. Flynn m.fl. granskade hur könade subjekt tilltalades i låtarna, hur attraktion beskrevs samt om artisterna i fråga objektifierade sig själva i låttexten. Den sistnämnda delen av undersökningen kan, som jag tidigare nämnde, tolkas som något problematiskt då låt-jagets kön oftast kan vara svårt att definiera. De två övriga aspekterna av analysen förefaller dock inte vara lika problematiska och är därför värda att nämnas.

Flynn m.fl. (2016) fann att majoriteten av de undersökta låtarna innehöll någon form av objektifiering. Det kunde handla om att ett könat subjekt objektifierades i låten, eller att det könade låt-jaget objektifierade sig själv. Enligt Flynn m.fl. var kvinnorna helt klart mera objektifierade än männen. Det var märkbart vanligare att den kvinnliga kroppen låg i fokus i de undersökta låtarna, och de var oftare kvinnor som beskrevs som attraktiva och tilltalande. Den manliga kroppen objektifierades också i ett antal av de undersökta låttexterna, dock inte i samma höga grad som den kvinnliga kroppen.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att enligt de undersökningar som presenterats ovan återfinns en del traditionella könsframställningar och stereotyper i den amerikanska populärmusiken. Undersökningarna ovan är visserligen inte helt renodlade språkundersökningar, men jag anser att de ändå är av betydelse för min egen undersökning då de alla tre analyserat könskonstruktioner i populära amerikanska poplåtar. Resultatet från samtliga av de diskuterade undersökningarna pekar mot en tydlig skillnad i hur män och kvinnor återges i amerikanska poplåtar texter. Det är alltså inte enbart genom artisten och hans uppträdande på scenen eller i en musikvideo som stereotypiska och traditionella könsföreställningar reproduceras. Även genom låtarnas texter kan dessa könsföreställningar återskapas och därmed normaliseras. Den språkliga aspekten av musiken är alltså mycket viktig för hur könsföreställningar reproduceras i populärmusik.

Flynns m.fl. (2016) samt Palmers (1997) och Whiteleys (2005) undersökningar visar alltså att musikbranschen inte är fri från traditionella könsföreställningar, och att detta avspeglas i den populärmusik som produceras. Deras undersökningar är alltså av betydelse för mig då de åskådliggör hur åtminstone delar av den anglo-amerikanska popmusiken har konstruerat kön i låttexter under de gångna decennierna. Dessa undersökningar kommer således att fungera som jämförelseobjekt i min egen undersökning. Mitt fokus ligger inte på anglo-amerikans popmusik, men jag upplever att den anglo-amerikanska popmusiken är mycket dominerande och att det därför finns anledning att anta att även den svenska popmusiken kan ha influerats

av den. Genom att jämföra mitt arbete med de ovanstående undersökningarna kan jag se om de svenska poplåtarna jag valt att undersöka konstruerar kön på ett konservativt sätt. Utgående från de undersökningar jag diskuterat ovan torde åtminstone den äldre popmusiken uppvisa klyschor och stereotypiska könskonstruktioner.

4 Teori och metod

I detta kapitel kommer jag att presentera den teori som min undersökning grundar sig på. Inledningsvis diskuterar jag de feministiska språkvetenskapliga teorier som är relevanta för min egen undersökning. Jag kommer sedan att presentera den feministiska diskursanalysen (FPDA) som kommer att fungera som ram för min analys samt diskutera de metoder jag kommer att utnyttja för att på ett gott sätt hitta svar på mina frågeställningar.

4.1 Språkets roll i upprätthållandet av maktstrukturer

Maktrelationerna som förekommer i samhället upprätthålls på ett antal olika sätt. Det kan ske på direkta och uppenbara sätt genom exempelvis lagstiftning (Baker 2008: 91). Det flesta typer av maktordningar i samhället är dock inte fullt lika tydliga och framträdande. Dessa kan i korthet sammanfattas som allmänna föreställningar och normer som i samhället anses vara allmänt accepterad fakta. Stereotyper om klasser, raser och kön kan ses som exempel på detta (Baker 2008: 91).

Enligt Baker (2008) spelar språket en stor roll i hur stereotypiska föreställningarna, inklusive könsföreställningar, formas och återskapas. Denna process är oftast omedveten. När vi talar med varandra gör vi konstant lexikala val, och de val vi gör kan säga mycket om det samhälle vi lever i och de ideal vi har. Vi kan exempelvis använda olika ord för att tala om en person som vi anser vara attraktiv beroende på om vi uppfattar personen i fråga som man eller kvinna. Vi kallar mannen "stilig" och kvinnan "vacker" eller "elegant." På detta sätt återskapar och förstärker vi omedvetet de könsföreställningar som råder i samhället. Reproduceringen av existerande könsföreställningar sker givetvis inte enbart genom talat språk. Också genom skriven text, som exempelvis noveller, nyhetstexter och musiktexter, kan dessa könsföreställningar återskapas. Språkets roll i upprätthållandet av de maktrelationer som återfinns i det moderna samhället är alltså betydande. (Baker 2008: 14-16.)

Bucholtz & Hall (1995) och Baker (2008) framhäver att enligt traditionella könsföreställningar är män och kvinnor mer eller mindre varandras motsatser. Begreppet "man" definieras både av vad en man enligt rådande normer är och vad han inte är. De drag som anses vara omanliga och som inte överensstämmer med den ideala bilden av mannen är

drag som vanligtvis klassas som kvinnliga. Män och kvinnor förväntas alltså ha olika karaktärsdrag. Baker (2008) framhäver att män förväntas vara aktiva, starka, rationella och modiga. Han skall enligt rådande könsnormer sträva efter framgång och uppskattning. Dessa egenskaper utgör tillsammans den stereotypiska mannens roll, och denna typ av maskulinitet kallas hegemonisk maskulinitet. Baker (2008) påpekar även att den stereotypiska kvinnans karaktärsdrag skiljer sig starkt från den ideala mannens karaktärsdrag. Kvinnor skall vara passiva, emotionella, omtänksamma och ömsinta. Kort sagt, kvinnor skall besitta karaktärsdrag som på många sätt är den raka motsatsen till den ideala mannens drag.

Dominansrelationen mellan män och kvinnor har intresserat forskare, och olika teorier om denna relation har tagits fram. En av dessa är Bornsteins modell, som diskuteras i Bakers (2008) text. Enligt Bornstein kan maktrelationen bäst beskrivas som en pyramid av makt. I toppen återfinns både de män som lever upp till den hegemoniska maskuliniteten, det vill säga de män som innehar de karaktärsdrag jag nämnt ovan. Även de kvinnor som lever upp till den ideala bilden av hegemonisk femininitet, det vill säga uppvisar karaktärsdrag som hjälplöshet och passivitet, befinner sig högt upp i pyramiden. Dessa kvinnor uppnår makt genom att tillfredsställa och finnas till för de män som är hegemoniskt maskulina. Deras makt är alltså beroende av männens makt och de förväntas leva upp till en roll som aktivt förpassar dem till en underordnad position. (Baker 2008: 122-123.)

Som jag redan nämnde spelar språket alltså en betydande roll i upprätthållandet av de maktstrukturer som dominerar i samhället. Utöver de egna språkliga val vi konstant gör i vår vardag kan könsföreställningar förstärkas även på mera akademiska plan och genom det arbetet språkforskare utför (Baker 2009: 29). Under de gångna decennierna har synen på mannens och kvinnans språk varierat i olika grad (se bl.a. Baker 2008, Sunderland 2006 och Weatherall 2002). Sunderland (2006) påpekar att under början av 1900-talet såg språkforskare kvinnans språk som en bristfällig form av det manliga språkbruket, en tanke som idag känns ytterst konservativ och synnerligen föråldrad. Denna tanke kom dock att påverka den syn dåtidens samhälle hade på könsens språkbruk och påverkade därmed den tidens normer. Kvinnor sågs som språkligt undermåliga, vilket åtminstone till viss del påverkade deras status i samhället. Denna teori kallas inom den moderna feministiska språkforskningen för "deficit theory", det vill säga bristteorin. (Baker 2008: 29-30 och Weatherall 2002: 54-57.)

Teorin om kvinnan som språkligt undermålig är givetvis inte den enda språkliga teori som varit rådande. Vissa språkforskare påstod att mannens språk och kvinnans språk var likvärdiga men olika. Denna föreställning är, åtminstone till viss grad, synlig inom den tidiga språkforskningen (Sunderland 2006: 6-7). Språkforskare fokuserade främst på att peka ut skillnader mellan de två typerna av språkbruk medan likheter inte diskuterades i samma höga grad. Språkforskare ansåg bland annat att kvinnor använde märkbart fler tomma adjektiv medan mäns språk var mera kortfattat och sakligt (Baker 2008: 46). Baker (2008) och Sunderland (2006) menar att denna typ av forskning förstärker, liksom den tidigare nämnda bristteorin, föreställningen om att kvinnor och män är olika med olika typer av språkbruk, vilket i sin tur upprätthåller de maktstrukturer som existerar i samhället.

De rådande normerna, inklusive språknormerna, kan alltså påverka vårt beteende. Som Baker (2008) framhäver kan en man agera, mer eller mindre medvetet, på ett stereotypiskt maskulint sätt eftersom det anses vara socialt acceptabelt. Av samma orsak kan en kvinna anamma ett mera stereotypiskt feminint språkbruk. Män och kvinnor anpassar sig enligt normerna, och producerar och reproducerar stereotyper och traditionella könsföreställningar bland annat via det språk de använder. Liksom de flesta andra normer är dessa språknormer inte statiska eller stelnade. De kan förstärkas och accepteras, men även utmanas och förändras. (Baker 2008: 88.)

Som det framgått i detta kapitel spelar språket en stor roll i förmedlingen och upprätthållandet av maktordningen mellan könen. Stereotypier, bland annat föreställningen om män och kvinnor som varandras motsatser, hålls levande genom språket. Språk syftar här inte enbart på talat språk. Även olika typer av texter, inklusive låttexter, kan upprätthålla rådande maktstrukturer. I min egen undersökning kommer jag därför att försöka finna exempel på könsframställningar som lever upp till de könsstereotypier jag nämnt ovan.

4.2 Feministisk diskursanalys (FPDA)

Min undersökning grundar sig på ett antal feministiska språkteorier, av vilka den feministiska diskursanalysen (FPDA) är den mest centrala. FPDA är en teori som syftar till att identifiera konstruktioner som reproducerar maktförhållanden, och därmed fungerar den väl för min undersökning. Teorin har vuxit fram i samband med den förändrade synen på manligt och kvinnligt språkbruk som ägde rum under den senare hälften av 1900-talet (se bl.a. Weatherall 2002).

Språkforskare under början och mitten av 1900-talet var, som jag konstaterade i avsnitt 4.1, främst intresserade av att diskutera de skillnader som förekom mellan män och kvinnors språkbruk. Detta ledde till att föreställningen om män och kvinnor som markant olika blev märkbart mera allmän. Språket sågs som en spegel som reflekterade de skillnader som man ansåg existerade mellan män och kvinnor. Dessa skillnader ifrågasattes inte utan förklarades utifrån biologiska faktorer. Denna typ av språkforskning karaktäriserades av en så kallad manlig överlägsenhet, i vilken det maskulina och det manliga språket sågs som det ideala, och det feminina och kvinnliga var bristfälligt och ofullständigt. (Baker 2008: 29-32 och Talbot 1998: 36-37.)

Under de senaste decennierna har detta synsätt kommit att starkt kritiseras (se bl.a. Bucholtz & Hall 1995, Talbot 1998 och Cameron 1992). Idag förefaller en del av språkforskningen, speciellt den som inspirerats av bland annat den moderna feminismen, vara mer intresserad av att granska de idéer och föreställningar som råder kring bland annat begreppen manligt, maskulint, kvinnligt och feminint. Det växande intresset för dessa typer av föreställningar, så kallade diskurser, kan åtminstone delvis förklaras av den förändrade synen på kön (Weatherall 2002: 75-76). Weatherall (2002) framhäver att man tidigare såg kön som någonting essentiellt, någonting som var en bestående del av en människas psyke. Under de senaste åren har denna tanke dock blivit allt mera föråldrad och omodern. Istället ses kön, specifikt det så kallade sociala könet, som något som vi ständigt konstruerar och reproducerar genom vårt beteende, men också genom socialt umgänge och kommunikation (Weatherall 2002: 80).

Tanken om det sociala könet som separat från det biologiska könet är inte ny. Redan under 1960-talet ifrågasattes den traditionella idén om det biologiska könet som det enda rätta könet, vilket ledde till att den traditionella synen på manligt och kvinnligt språk som två

separata typer kom att utmanas. Föga överraskande började man även kritisera vissa könsrelaterade föreställningar, exempelvis att män av naturen var rationella medan kvinnor var emotionella. Dessa och liknande konservativa könsföreställningar som tidigare setts som allmän accepterad fakta var inte längre hållbara. (Weatherall 2002: 80-81.)

Det som vi traditionellt uppfattar som manligt och kvinnligt grundar sig alltså inte på biologiska faktorer. Dessa föreställningar om kön och könsroller är istället idéer som konstruerats och reproducerats under en mycket lång tid. Det är en process som är ständigt i rörelse och som ständigt förändras, och i denna process spelar språket en betydande roll. Som jag nämnde ovan är det genom språket och de språkliga val vi gör som vi reproducerar rådande föreställningar. Språket är alltså inte enbart en spegel som reflekterar de skillnader som enligt rådande normer förekommer mellan män och kvinnor. (Weatherall 2002: 76 & 78.)

Teorin om kön som någonting socialt konstruerat har alltså kommit att påverka den moderna feministiska språkforskningen. Enligt bland annat Weatherall (2002), Cameron (1992) och Baker (2008) var den tidiga feministiska språkforskningen främst intresserad av peka ut de ord som kunde anses vara sexistiska och som framställde kvinnor i ett negativt ljus eller helt och hållet uteslöt dem. Inom den moderna feministiska språkvetenskapen är denna metod visserligen inte helt försummad, men den är inte längre dominerande. Idag har feministisk post-strukturalistisk diskursanalys, det vill säga FPDA, blivit en allt mera central forskningsgren (Weatherall 2002: 76-77).

Begreppet diskurs är något omtvistat, och förefaller sakna en helt entydig definition. Detta är dock inte särdeles konstigt med tanke på att begreppet används inom en rad olika språkvetenskapliga och socialvetenskapliga forskningsfält. Då denna undersökning är språkvetenskaplig kommer jag att diskutera begreppet ur en genomgående språklig synvinkel. Dock används, som Baker (2008), Talbot (1998) och Sunderland (2011) påpekar, begreppet diskurs på olika sätt även inom de språkliga vetenskaperna. Diskurs kan till exempel användas för att tala om en typ av språk (klassrumsdiskurs, mediediskurs och så vidare). Jag anser därför att det är viktigt att klargöra hur begreppet kommer att användas i min egen undersökning. I min avhandling ämnar jag att använda diskurs utgående från den definition jag diskuterar i nedanstående stycke.

Vissa språkforskare (se exempelvis Sunderland 2006) anser att diskurser kan ses som en typ av system som utnyttjas för att förklara och förstå de sociala och kulturella praktiker som

förekommer i samhället. Genom dessa olika system kan maktförhållanden formars och hållas levande. Diskurser kan alltså beskrivas som ett sätt att framställa samhället, ideologier samt sociala identiteter. Weatherall (2002) menar att inom ett flertal vetenskapliga fält, bland annat socialkonstruktivismen och mycket av den moderna feminismen, ses diskurser som ett av de mest betydande medel för upprätthållandet och återskapandet av makt- och dominansrelationer, till vilka relationen mellan män och kvinnor utan tvekan hör. Genom ständig reproduktion av dominerande diskurser kan maktbalansen upprätthållas. Texter kan alltså innehålla stereotypiska könsföreställningar även om begrepp som explicit underkastar eller försummar kvinnor inte förekommer i texten. (Weatherall 2002: 79-80.)

Diskurser är dock inte stagnerade eller stelnade. Som Sunderland (2004 & 2006) påpekar kan diskurserna och diskurssystemen förändras och omformas genom bland annat ett aktivt och medvetet ifrågasättande av rådande diskurser. För att en diskurs skall kunna omformas, upprätthållas eller förändras krävs dock repetition. Det är genom repetition och konstant reproduktion som diskurser normaliseras. En etablerad diskurs kan alltså enbart förändras om den upprepas i sin nya form gång på gång (Sunderland 2006: 50). Sunderland (2006) framhäver dock att varje försök att textuellt omvandla en viss diskurs inte kommer att påverka diskursen och dess förekomst och utbredning i samhället. Hon för fram den åtskillnad som Fairclough (2003) gör mellan så kallade "construals" och "constructions". Det förstnämnda begreppet syftar på det sätt som vi kan föreställa oss den sociala världen runt omkring oss, medan det sistnämnda begreppet syftar på de konstruktioner som förekommer i samhället. Möjligheten att förändra en rådande konstruktion beror bland annat på vem det är som försöker förändra konstruktionen samt hur den sociala realiteten ser ut då försöket görs. Det är emellertid sällan som en representation påverkar samhällets konstruktioner på flera olika plan. Vanligtvis förändras konstruktionen enbart på ett plan, till exempel kan maktskillnaderna förändras men relaterade plan förblir oförändrade. (Sunderland 2004: 33-34.)

Objektet för samtliga typer av diskursanalyser är texten, det vill säga det skrivna eller talade språket (se ex. Sunderland 2006, Fairclough 2003 och Talbot 1998). Diskurser är alltså inte enbart bundna till det talade språket utan förekommer även rikligt inom skriven text. Enligt bland annat Sunderland (2006) och Fairclough (2003) kan diskursanalyser utföras på ett flertal olika typer av texter, inklusive medietexter som nyhetstexter, annonser, reklamtexter och, som i mitt fall, sångtexter. Alla dessa texter innehåller diskurser som på ett eller annat

sätt konstruerar samhället och den värld vi lever i. För att effektivt kunna peka ut diskurser i olika typer av texter måste relevanta så kallade textuella ledtrådar identifieras. Dessa ledtrådar kan urskiljas bland annat genom att granska passivitet, aktivitet samt nominalisering (Sunderland 2004: 34).

Det finns givetvis även andra aspekter av texten som genom grundlig analys kan ge värdefull information. Sunderland (2004) hävdar att man utöver de redan nämnda aspekterna av texten även kan granska de som hon valt att kalla "social actors" (social aktör) och "social action" (sociala handlingar). Den första kategorin inrymmer textens karaktärer, det vill säga de personer som utför handlingarna. Som det tydligt framgår i namnet inbegriper den sistnämnda kategorin de handlingar som den sociala aktören utför, men också ting som ideal, kunskaper och åsikter faller under denna kategori. Som Sunderland (2004) framhäver kan både den sociala aktören själv och den sociala aktörens ordval påverka tolkningen. Kontexten har alltså stor betydelse för hur ord kan tolkas. Genom att analysera ordval, upprepningar av ord samt vilka benämningar som används om och av textens sociala aktörer kan olika typer av diskurser identifieras. Även en analys av verbtyper, verbfraser samt aktiv kontra passiv kan ge värdefull information om de diskurser som förekommer i texten (Sunderland 2006: 166-167). I min undersökning kommer de sociala aktörerna att utgöras av de könade karaktärerna i låttexterna, men också av eventuella okönade berättare eller låt-jag. De okönade berättarnas och låt-jagens handlingar är inte relevanta i analysen, och därmed har verbfraser som är bundna till dessa karaktärer inte granskats. Däremot kan de ordval dessa karaktärer gör vara av stor betydelse. Ordval som är kopplade till de okönade låt-jagen eller berättarna har således analyserats.

Sunderland (2006) nämner även att både det sagda och det osagda i texten spelar en roll i identifieringen av diskurser. Vilka får komma till tals i texten? Vilka aspekter av textens narrativ står i fokus, och vilka omnämns inte alls. Vilka ordval görs, och vilka möjliga ordval kunde textens skribent ha gjort? Både vad som sägs och vad som inte sägs spelar alltså en stor roll i identifieringsprocessen. Eftersom det feministiska perspektivet är centralt inom FPDA granskas även graden av progressivitet i de uttalanden som förekommer i en viss text. Grundar de sig på traditionella föreställningar eller kan de anses vara mera framåtsträvande. Vilka val skulle ha varit de mest ideala ur ett feministiskt perspektiv?

Utöver detta kan forskaren identifiera diskurser genom att utgå från hens förståelse och kunskap om den kontext texten uppkommit i. Även hens kunskap om relaterade texter och

sociala praktiker kan underlätta identifieringen. Diskurser är inte isolerade enheter, de är diakroniskt och synkroniskt bundna till varandra. Intertextualiteten, det vill säga en texts relation till en annan text, är därmed av betydelse för diskursanalysen. Exempelvis kan en text innehålla referenser till en viss välkänd skönlitterär text, och denna referens kan ge forskaren värdefull information om diskursordningen. (Sunderland 2006: 50-51.)

I denna avhandling har jag undersökt hur de utvalda låtarna konstruerar och framställer kön genom att granska de språkliga element som utnyttjas i låtarnas texter. Med andra ord har jag fokuserat på hur låtarna i fråga språkligt konstruerar könsdiskurser. Genom att granska vilka diskurser som förekommer i låttexterna har jag på ett effektivt sätt kunnat diskutera hur dessa könsdiskurser kan påverka samhällets syn på kön. I nästa avsnitt kommer jag att redogöra för de språkliga aspekter av texten jag analyserat samt diskutera hur analysen har gått till i praktiken.

4.3 Metod

Som det framgick i föregående avsnitt har jag utfört en feministisk diskursanalys av samtliga låttexter. Undersökningen stöder sig främst på det teoretiska perspektiv och metoder som Sunderland (2006 & 2004) presenterar och diskuterar i sina verk *Language, Gender and Children's Fiction* (2004) samt *Language and Gender - an advanced resource book* (2006). Med dessa verk som inspiration har jag granskat de adjektiv och verbfraser som är kopplade till de könade subjekten i låtarna. Jag har granskat de eventuella substantiv låt-jaget eller berättaren använder då de talar om de könade subjektet eller subjekten i låtarna. I stycket nedan diskuterar jag dessa tillvägagångssätt mera ingående.

Undersökningen har inletts med en analys av hur de könade subjekten i låtarna beskrivs. Fokus har legat på bland annat yttre attribut och karaktärsdrag. Utnyttjas så kallade stereotypiska adjektiv för att framställa subjekten eller är karaktärsbeskrivningarna mera neutrala? Beskrivs ett manligt subjekt i låttexten till exempel som "stilig" eller "stark"? Gestaltas samtliga kvinnliga subjekt i låten som exempelvis "mjuka" eller "fagra"? Jag har även undersökt hur de könade subjektens handlingar framställs. Vilka verb utnyttjas för att återge subjektens handlingar, och förekommer det några tydliga skillnader i hur de manliga och de kvinnliga subjektens handlingar återges? Framställs de könade karaktärerna som aktiva eller som passiva? Finns det några likheter som är värda att lyfta fram? Kort sagt har

jag alltså granskat de språkliga medel som utnyttjas för att framställa de könade subjekten och deras handlingar. Jag har givetvis pekat ut eventuella skillnader, men jag har även lyft fram de likheter som förekommit i framställningen av de två könen. Genom att göra detta har jag på ett relativt enkelt och effektivt sätt kunnat identifiera diskurser i de undersökta låttexterna.

Till sist har jag att granskat hur de könade subjekten omnämns i de undersökta låttexterna. Jag har sett vilka begrepp låt-jaget eller låtens berättare använder om de könade subjekten i de olika låtarna. Benämns till exempel en kvinnlig karaktär som kvinna, eller kallas hon genomgående "flicka", "tös" eller liknande. Som jag diskuterat i kapitel 4.1 kan de ordval vi gör i olika typer av texter säga en hel del om de normer som är dominerande i samhället. En granskning av de ordval som förekommer i texter har därmed varit en relevant och viktig del av min analys.

Identifieringen av relevanta textuella ledtrådar har utgjort den måhända mest betydande delen av min analys. Genom att identifiera dessa ledtrådar har jag kunnat peka ut de relevanta diskurserna, det vill säga de diskurser som på ett eller annat sätt konstruerar en stereotyp eller en konservativ könad karaktär. Min avhandling syftar dock inte enbart till att urskilja och beskriva diskurserna i de utvalda låtarna. Som jag konstaterade i avsnitt 1.2 hade jag även för avsikt att se huruvida låtarna influerats av den sociala kontext de utkom i. Jag har därför sett om det finns någon relation mellan diskurserna i de undersökta låtarna och det socialpolitiska klimat som rådde under det årtionde de kom ut. Främst har fokus legat på om feminismen och dess framväxt som jag diskuterat i kapitel 3.1 potentiellt påverkat könskonstruktionerna i låtarna. Denna aspekt av analysen kommer jag att diskutera i kapitel 6.

5 Analys

I detta kapitel kommer jag att granska låtarna och analysera de språkliga element jag diskuterat ovan.

5.1 Fröken Fräken

Den första låten jag kommer att analysera är musikgruppen Sven-Ingvars klassiska låt *Fröken Fräken*. Låten gavs ut år 1964 och nådde stor framgång inte bara i Sverige, utan även utomlands. Låten låg på Svensktoppen i sex veckor, från den 21 november 1964 till den 9 januari 1965. Under denna period lyckades låten klättra upp till första plats på hitlistan. I låten uttrycker låt-jaget sin förälskelse för den unga Fröken Fräken. Fröken Fräken fungerar som det könade subjektet i låten, och hennes utseende kommenteras på ett flertal ställen i sången.

De flesta av de beskrivningar och kommentarer som ges om Fröken Fräken fokuserar på hennes utseende och yttre attribut. Exempelvis hennes personlighetsdrag omtalas inte överhuvudtaget i låten. Däremot beskrivs Fröken Fräkens utseende med en rad olika positiva adjektiv. Hon beskrivs till exempel som söt på ett flertal ställen i låten. Adjektivet "söt" förekommer bland annat i refrängen ("lilla söta Fröken Fräken") och i frasen "det sötaste av sött". Även fraser som inte explicit kommenterar hennes påstådda skönhet fokuserar på yttre attribut. Exempelvis beskriver låt-jaget Fröken Fräken som "blond som ängens råg"

Utöver detta nämner låt-jaget att Fröken Fräken skiner glatt "som Karlstadssola". Om det sistnämnda syftar på Fröken Fräkens utseende är enligt mig något osäkert då frasen även kan syfta på ett gott humör och ett soligt sinne. Jag upplever dock att utgående från sångens kontext kan man anta att även denna kommentar hänvisar till yttre attribut snarare än inre personlighetsdrag. Frasen "skiner som solen" syftar alltså, enligt mig, på ett glatt leende ansikte.

På ett flertal ställen i låten återger låt-jaget sina egna känslor för Fröken Fräken, samt hur hennes omgivning reagerar på henne:

- (1) Och som Karlstadsola skiner hon så glatt
Och hon lockar oss till kärleksfulla små skratt
Hon är den som jag beundrar mest

Reaktionerna som Fröken Fräken ger upphov till både hos låt-jaget och folket runt omkring henne är genomgående positiva och då inga personlighetsdrag återges kan man anta att det är hennes utseende som de värdesätter allra mest.

I låten förekommer även några andra könade karaktärer som jag vill kort diskutera trots att de inte spelar någon stor roll i låtens narrativ eller ges några långa och ingående beskrivningar. I låtens inledande två versrader omnämns två missar:

- (2) Jag har sett Miss Grekland
Jag har sett Miss Kina
Nästan alla världens vackra Misser har jag mött
Och jag tyckte alla sköna var och fina

Även här fokuserar låt-jaget enbart på missarnas utseende och inte på deras personlighetsdrag eller övriga attribut. De beskrivs endast som söta och fina, några andra karaktärsdrag nämns inte. Jag anser att detta är ytterligare ett exempel på diskursen om den ideala kvinnan som konventionellt attraktiv. Jag tycker att det även är intressant att låt-jaget enbart nämner missar, det vill säga kvinnor som vunnit en stor skönhetsävling. Även detta förstärker, enligt mig, diskursen om den konventionellt vackra kvinnan som den ideala.

Fröken Fräken, som alltså konstrueras som den ideala kvinnan i låten, benämns genomgående med begreppen "fröken", "flicka" och "jänta". Begreppet "flicka" och dess synonymer kan användas i en rad olika textuella sammanhang, och betydelsen kan variera beroende på kontext. Whiteley (2005) menar dock att begreppet ofta syftar på en ung person av kvinnligt kön som saknar sexuell erfarenhet. Låten konstruerar alltså Fröken Fräken som ung och oskyldig. Denna bild förstärks ytterligare av adjektiven "lilla" och "söta" som upprepas ett flertal gånger under låtens gång. De två adjektiven gör det uppenbart för lyssnaren att Fröken Fräken är en ung flicka. Också detta kan ses som en diskurs, den ideala kvinnan skall vara både vacker och ung och oskyldig.

Som jag konstaterat ovan fokuserar låt-jaget för det mesta på Fröken Fräkens utseende, och endast ett fåtal av fraserna återger hennes handlingar. De få verb som återfinns i låtarna, "gå"

och ”vandra”, är neutrala och kan därmed inte anses konstruera några stereotypiska könsdiskurser. Avsaknaden av verbfraser och den rikliga mängd deskriptiva adjektiv som förekommer i låten antyder att det är Fröken Fräkens, och således även den ideala kvinnans, utseende som är det allra viktigaste, inte hennes beteende, personlighetsdrag eller de handlingar hon utför. Denna konstruktion är helt klart den dominerande diskursen i låten.

5.2 Min greve av Luxemburg

Ann-Louise Hansons låt *Min greve av Luxemburg* utkom år 1968. I låten uttrycker låt-jaget sin frustration över att inte ha funnit den perfekta mannen. Hen använder deskriptiva ord och fraser för att beskriva den ideala mannen samt för att rata de män som inte lever upp till hens standard. Låten konstruerar alltså både den ideala mannen och den alldagliga mannen som låt-jaget upplever som undermålig och bristfällig. Liksom *Fröken Fräken* innehåller *Min greve av Luxemburg* en rad olika deskriptiva ord som förbinds med den ideala mannen och den bristfälliga normala mannen. Utöver detta förekommer en rad olika verbformer i texten. Kort sagt, låten i fråga är rik på språkliga element som förbinds med ett antal olika könade karaktärer. Låten inleds med en kort beskrivning av den typ av man som låt-jaget anser vara den mest ideala:

- (3) Var finns han.
Min greve av Luxemburg.
Var finns han
Han som är manlig, stark och grann.
Var finns han
Han som är ridderlig och sann.

Ett flertal adjektiv förekommer i versraden ovan, och ett stort antal av dem kan anses vara starkt maskulint kodade. De tydligaste maskulina adjektiven är ”manlig”, ”stark” och ”ridderlig”. Stark är, som jag konstaterat i ett tidigare avsnitt, ett karaktärsdrag som traditionellt ansetts vara typiskt maskulint, och därmed kan användningen av begreppet ”stark” i denna kontext ses som stereotypiskt. Jag anser att även begreppet ”ridderligt” kan ses som exempel på ett adjektiv som traditionellt förknippas med män och maskulinitet. Medeltidens riddare var, som bekant, en klass individer som så gott som genomgående bestod av män. Riddare ses även som modiga och starka, två karaktärsdrag som klassas som typiskt

maskulina. Genom att beskriva den ideala mannen med begreppen “manlig”, “stark” och “ridderlig” reproducerar låten föreställningen om den ideala mannen som stereotypiskt maskulin. Han skall uppvisa drag som enligt traditionella könsnormer anses vara kännetecknande för en man. Låt-jaget använder även begreppen “sann” och “grann för att beskriva den ideala mannen. Dessa begrepp uppfattar jag som relativt neutrala, och således anser jag att de inte kan anses konstruera en stereotypisk maskulin diskurs. Jag upplever att låtens titel också är av intresse. Den ideala mannen benämns genomgående med titeln “Min greve av Luxemburg”. Ordet “greve” antyder en man av hög klass och ädelt uppförande. Således får lyssnaren intrycket att den ideala mannen även skall uppvisa en hög grad av klass.

Som jag konstaterade i detta avsnitts inledande stycke beskrivs även män som låt-jaget upplever som bristfälliga och icke-ideala. I exempelvis den tredje versen nämner låt-jaget en rad olika egenskaper som hen anser vara opassande för den ideala mannen. I de första två versraderna används adjektiven “snäll” och “rar” samt frasen “ljuger när han kan”. De två adjektiven och frasen i fråga sammanbinds med ett “men”, och således blir det tydligt att den sistnämnda egenskapen är den negativa. Att ljuga är ett karaktärsdrag som anses negativt oavsett kön och således kan det inte anses konstruera några stereotypiska könsdiskurser. Även adjektivet “snäll” kan ses som relativt neutralt och bidrar inte till att konstruera en stereotypisk diskurs. Däremot kan adjektivet “rar” eventuellt tolkas som ett mera feminint kodat ord. Att vara rar antyder åtminstone en viss grad av ömsinhet, något som bekant anses vara ett karaktärsdrag som traditionellt kopplats till kvinnlighet. I detta fall tillskrivs detta något feminina ord den ideala mannen, vilket givetvis är intressant då denna konstruktion åtminstone delvis går emot traditionella föreställningar kring män och maskulinitet.

I de två följande versraderna återfinns man ytterligare en intressant konstruktion. Låt-jaget nämner att en potentiell partner “är karl” men också “tyrann”. I denna versrad framställs frasen “att vara karl” som en positiv egenskap, medan begreppet “tyrann” ses som någonting negativt. “Karl” syftar här knappast enbart på personer av manligt kön, utan torde snarare syfta på män som lever upp till det manliga stereotypiska idealet, de som ofta kallas “riktiga män”. Låt-jaget framställer alltså den stereotypiska maskulina mannen som någonting positivt och som ett ideal värt att sträva efter. Låt-jaget understryker även betydelsen av den ideala mannens längd, då hen i den första versraden upplyser lyssnaren om att ett flertal av de män hen mött varit antingen för långa eller för korta.

I låten förekommer även följande versrad, i vilken låt-jagets väninnor uttrycker sin åsikt över låt-jagets jakt på den perfekta mannen:

(4) Och väninnorna jag har.

De säger med förakt.

Men vad du saknar är en karl.

Det är ju det jag sagt.

I ovanstående utdrag beskrivs varken den perfekta mannen eller de män som låt-jaget klassar som undermåliga. Däremot förekommer en intressant diskurs som låt-jagets väninnor förmedlar. I ovanstående utdrag uttrycker väninnorna förakt över att låt-jaget inte hittat en man. De menar att en man är något som låt-jaget "saknar", något som fattas hen. Det är uppenbart att kvinnorna i fråga inte är nöjda med låt-jagets avsaknad av manligt sällskap, och således kan man anta att kvinnorna ser en manlig partner som någonting essentiellt. Låten konstruerar därmed ytterligare en diskurs, nämligen den om kvinnan i behov av en manlig partner, en diskurs som i hög grad bygger på traditionella könsroller.

Min greve av Luxemburg är alltså en låt som på många sätt förlitar sig på stereotyper och traditionella könsföreställningar för att konstruera den så kallade perfekta och ideala mannen. I låten är diskursen om den "riktiga mannen", det vill säga en man som lever upp till den traditionella maskulina rollen och som innehar karaktärsdrag som anses typiska för män, ytterst påtaglig. Den ideala mannen beskrivs utgående från traditionella föreställningar om hur män skall vara, med vissa få undantag. Jag vill dock framhäva att den icke-ideala mannen, som också konstrueras i låten, inte tillskrivs några riktigt stereotypiska feminina karaktärsdrag. Låten konstruerar därmed inte explicit den icke-ideala mannen som den ideala mannens raka motsats, utan snarare som någon som besitter karaktärsdrag som i allmänhet anses vara bristfälliga, som att ljuga eller vara tyrann.

5.3 Sofia dansar go-go

Sofia dansar go-go utkom 1972 och framfördes av Stefan Rügen. Låten blev en succé och lyckades stanna på topplistan i hela 15 veckor, från november 1971 till februari 1973. Som bäst låg låten på första plats. I låten fungerar karaktären Sofia som huvudsobjekt, och låtjaget återger hennes vardagsliv och den uppståndelse hon ställer till med då hon på lördagarna beger sig ut för att dansa. Föga överraskande beskriver låtens berättare Sofias utseende samt hennes aktioner ingående. Låten inleds med följande vers:

- (5) Folk blir vilda när Sofia dansar go-go.
 Varje karl blir yr och lysten, det är böljegang i bysten,
 hela salen brakar loss och skriker mera!

I versraden ovan återger berättare de reaktioner Sofias dansande ger upphov till. Berättaren använder begrepp och fraser som “vilda”, “yr” och “lysten” för att beskriva reaktionerna. Orden och fraserna i fråga är relativt intensiva, och därmed ger det intrycket att även de reaktioner som Sofias dansande ger upphov till är intensiva till sin karaktär. Intressant nog använder berättaren både begreppen “folk”, “hela salen” och “karl” för att beskriva reaktionerna i rummet. De två första begreppet inbegriper alla som befinner sig i salen där Sofia uppträder, inklusive alla män. Låten lyfter dock fram männen specifikt genom användningen av begreppet “karl”, och nämner att de blir “yra och lystna”, två begrepp som skildrar känslor av åtrå och begär. Genom att lyfta fram männen på detta sätt framstår deras reaktion som central. Jag anser att det även är värt att nämna att frasen “yr och lysten” åtföljs av frasen “det är böljegang i bysten” vilket gör det uppenbart att det är Sofias dans och hennes rörelser som framkallar den intensiva reaktionen och begäret. Ett liknande fall förekommer i ett senare skede i låten, då frasen “Alla tycker hon är läcker när hon vickar på sin häck” används om Sofia. Inga övriga förklaringar till uppståndelsen ges, och således kan man som lyssnare anta att det är specifikt Sofias bröst och bakdel samt hur de rör sig under dansen, som ger upphov till yrseln och lusten som männen i salen känner. Även frasen “spräcker kjolen”, som återkommer på ett antal ställen i låten, kan ses som ett exempel på en liknande konstruktion. I frasen i fråga nämns inte en kroppsdel uttryckligen, men begreppet kan ses som en metafor som beskriver hur Sofias bakdel svänger då hon dansar.

I låten förekommer även andra exempel på könskonstruktioner som är stereotypiska till sin natur. Ett exempel finner man bland annat i följande vers:

- (6) Ingen mening med att fria under veckan drar Sofia.
hem till fyra barn och man utanför Kumla.
Hon ska laga mat och duka och ta vara på sin sjuka man
när han vart ut med grabbarna å rumlat.
Pysslar om och lagar maten det är alltid fullt på faten.
Det är bara att gå lös på isterbanden.

I ovanstående utdrag skildras Sofias vardagsliv och de sysslor hon utför då hon inte är ute och dansar under helgerna. De aktioner som hon genomför, det vill säga laga mat, duka bordet och ta hand om sin man, är exempel på sysslor som är typiska för den traditionella och konservativa kvinnorollen enligt vilken kvinnan skall vara den som ansvarar för hemmet. Hon skall vara en lojal och omtänksam hustru som är villig att pyssla om sin man, samt sköta hushållssysslor och ta hand om barnen. Mannen däremot är fri att “vara ute och rumbla” med sina manliga kamrater. Sofias framställning i ovanstående stycke följer alltså den traditionella föreställningen om kvinnor och kvinnors roll och kan alltså betraktas som ytterst konservativ. Dock framställs Sofia inte enbart utgående från traditionella könsföreställningar. I versraden som följer ovanstående utdrag kan en annan diskurs utläsas, en diskurs som inte lika tydligt återspeglar traditionella könsföreställningar och könsroller. I versen berättar låt-jaget vad Sofia gör då vardagen tar slut:

- (7) Hon får sno å gno å städa ifrån måndag å till fredag.
men när lördagsmiddag kommer är det stopp.
Då får familjen tugga rester, hon ska ut med sin orkester.
Och på lördag, söndag ska dom spela opp.

I den första raden berättar låtens berättare att Sofia ägnar sig åt ytterligare en hushållssyssla, städning, under vardagen. Därmed är diskursen jag diskuterat ovan fortsättningsvis tydlig i utdragets inledande del. I de övriga tre versraderna skildras dock en annan sida av Sofias liv. Sofia ska ut med sin orkester, och hennes familj blir tvungna att, åtminstone för stunden, klara sig utan henne. Fraserna “skall ut” och “är det stopp” insinuerar en hög grad av säkerhet, och valet att gå ut med sitt band framställs därmed som någonting som Sofia ämnar göra oavsett sin familjs eventuella åsikter om saken. Sofia konstrueras därmed som en kvinna

som inte till fullo är bunden till traditionella könsroller, och som vågar bryta mot normerna för sitt eget nöjes skull. Hon framställs även som aktiv i sitt handlande. Jag anser att denna del av låten är särdeles intressant då låtens könsframställning i övrigt är tämligen stereotypisk och konservativ.

5.4 Bara 15 år

Bara 15 har spelats in av ett par olika musikgrupper, men det var dansbandet Steaplers version som uppnådde stor framgång. Låten låg på Svensktoppens lista i 11 veckor, från 27 oktober 1974 till januari 1975 och lyckades även nå första plats. *Bara 15 år* besitter vissa likheter med Sven-Ingvars sång *Fröken Fräken*. Liksom *Fröken Fräken* fungerar en ung kvinnlig karaktär som huvudsubjekt. Hon skildras på ett ytterst positivt sätt, och framstår på många sätt som den perfekta kvinnan. Därmed kan man konstatera att även hon representerar ett visst kvinnligt ideal. Detta blir tydligt i bland annat den första versen:

- (8) Hon är bara femton år och livet leker än
hennes långa ljusa hår smeks av vinden där hon går.
Hon är en drottning klädd i jeans
Ja den vackraste som finns,
och hon är ung, och fri, och lycklig och bara femton år.

Berättaren använder begreppet "drottning" för att beskriva den kvinnliga karaktären. Givetvis anser inte berättaren att den kvinnliga karaktären i låten är en egentlig drottning, utan begreppet används här som en metafor. Berättaren vill troligtvis framställa den kvinnliga karaktären som ideal, den finaste och mest perfekta av de kvinnor hen känner. Detta blir desto tydligare då frasen "drottning klädd i jeans" återföljs av frasen "vackraste som finns". Den unga kvinnliga karaktären i låten beskrivs, liksom *Fröken Fräken*, som ljushårig och blåögd. Vidare nämner låt-jaget att hon är vacker och "söt att titta på". En central diskurs i låten är alltså den om den unga, blonda och blåögda kvinnan som den vackraste och den mest attraktiva.

I låten skildras även den kvinnliga karaktärens intressen och personlighetsdrag. Bland annat i den andra versen förekommer denna korta beskrivning:

- (9) Hon går på diskotek och jämt så är hon kär.
Och hon tar allting på lek och lever som hon lär.

Låtens kvinnliga protagonist tillskrivs inte några explicita personlighetsdrag i utdraget ovan. Trots detta konstruerar låten här en specifik typ av kvinnokaraktär. Fraserna “Hon går på diskotek” samt “Hon tar allting på lek” framställer den kvinnliga huvudkaraktären som lekfull, rentav naiv och omogen. Denna föreställning överensstämmer med frasen “bara 15 år”, en fras som fungerar som låtens titel och som återkommer i refrängen. Genom att använda ordet “bara” framställs 15-åriga kvinnor som unga, och måhända även något omogna. En liknande konstruktion förekommer alltså i exempel 9. Även frasen “lever som hon lär” antyder en viss grad av barnlighet. Jag anser dock att denna fras även antyder en viss grad av sorglöshet och fri vilja. Som det framgick i utdraget jag diskuterade i avsnittets inledande del beskrivs den kvinnliga karaktären som “ung, fri och lycklig”. Hon konstrueras alltså explicit som en sorglös karaktär som inte förefaller vara orolig eller plågad av några bekymmer.

Låt-jaget nämner även att den kvinnliga karaktären “jämnt är kär”. Ordet “jämnt” antyder att den kvinnliga karaktären gång på gång blir förälskad, troligtvis i nya personer varje gång. Egenskapen att ständigt förälskas kan se som något stereotypisk eftersom kärlek är någonting som långt styrs av känslor. Enligt traditionella könsföreställningar är kvinnor märkbart mera emotionella och ömsinta än män, och således kan man anta att det enligt traditionella könsföreställningar är lättare för kvinnor att bli förälskade.

I *Bara 15 år* förekommer alltså ett par mycket tydliga diskurser. Låten konstruerar, liksom *Fröken Fräken*, den blåögda och ljushåriga kvinnan som den vackraste, och därmed den mest ideala. Den andra diskursen som är påtaglig i låten är den om den unga kvinnan som lycklig och sorglös. Flickan i låten framställs genomgående som obekymrad och livsglad, några negativa känslor återges inte. Hon framstår även som känslös och kärleksfull, karaktärsdrag som traditionellt kopplats till kvinnor och kvinnlighet. Några drag som klart och tydligt kan tolkas som riktigt framåtsträvande förekommer överhuvudtaget inte i låten. Den kvinnliga karaktären gestaltas alltså på ett sätt som kan tolkas som stereotypiskt och konservativt. De drag som den kvinnliga karaktären uppvisar beskrivs genomgående som positiva, det är dessa karaktärsdrag som gör henne till en “drottning” och till “den vackraste som finns”. Låten framställer alltså de stereotypiska kvinnliga karaktärsdragen som önskvärda, rentav ideala. Därmed kan man hävda att låten på ett flertal sätt reproducerar traditionella könsföreställningar.

5.5 Hit men inte längre

Hit men inte längre är en låt av Liza Öhman. Låten utkom under början av år 1980 och framfördes under melodifestivalen samma år. Låten nådde även Svensktoppen där den låg i tio veckors tid, från 23 mars fram till den 25 maj. Som bäst låg låten på andra plats. Melodifestivalen är ett ytterst populärt musikprogram i Sverige och således kan man förmoda att låten nådde ut till en stor publik. I låten förekommer ett kvinnligt låt-jag, några övriga könade karaktärer återfinns inte. Den kvinnliga karaktären förefaller vara fången i en relation hon inte är lycklig i, och hon har för avsikt att bryta sig loss från den för sin egen skull. Låten innehåller inga deskriptiva begrepp och inga beskrivningar av hennes utseende ges. Däremot innehåller låten en hel del verbfraser som återger kvinnans handlingar. Ett flertal intressanta exempel förekommer i utdraget nedan:

(10) Hit, men inte längre.

Ja, för min del så får det vara.

Nu har jag gråtit en sista gång.

Och nu vill jag ut, inte sitta här fången

Hit, men inte längre.

Det finns gränser för vad man klarar.

Nu vill jag pröva en kvinnas vingar.

mot nya himlar och se vart vindarna bär.

I exempel 10 framställs relationen som någonting negativt, någonting som håller den kvinnliga protagonisten fast. Detta blir tydligt genom användningen av fraserna “nu vill jag ut” och “inte sitta här fången”. Båda av dessa fraser hänvisar till fångenskap och fångslande, och därmed blir det tydligt att den kvinnliga karaktären i låten upplever sin relation som en fördärvlig ofrihet som hon vill fly undan. Liknande konstruktioner förekommer även på andra ställen i låten. I den första versen nämner låt-jaget att hennes partner hållit henne fången, och partnern liknas därmed vid en fångvaktare och kvinnan som dennes fånge. Den kvinnliga karaktären framställs dock inte som en passiv fånge, oförmögen att förändra sitt öde eller den situation hon hamnat i. Tvärtom gestaltas kvinnan som aktiv i sitt handlande. Den inledande frasen i exempel 10, en fras som även fungerar som låtens refräng, framställer kvinnan som någon som vågar säga stopp och dra gränser. Även den nästkommande satsen i exemplet visar att den kvinnliga karaktären är villig att sätta gränser och aktivt arbeta för sitt eget

välstånd. I den andra delen av exempel 10 förekommer frasen “nu vill jag pröva en kvinnas vingar” och liksom den tidigare nämnda frasen framställer även denna sats kvinnan som aktiv social aktör. Begreppen “vingar” och “himlen” torde här symbolisera frihet, och därmed framstår det kvinnliga låt-jaget som självständig och som obunden. Den kvinnliga karaktären gestaltas alltså på ett sätt som trotsar kvinnliga stereotypier. Det finns emellertid vissa konstruktioner i exempel 10 ovan som kan ses som åtminstone något traditionella. Frasen “nu har jag gråtit för sista gången” kan tolkas som delvis stereotypisk. Den framställer visserligen, liksom de exempel jag diskuterat ovan, den kvinnliga karaktären som aktiv i sitt handlande. Frasen framhäver dock även den kvinnliga karaktärens emotionella tillstånd, och gestaltar därmed henne som någon som öppet visar sina känslor genom att bland annat gråta, vilket överensstämmer med bilden om kvinnan som emotionell och känslsam. Konstruktioner av denna typ är likväl tämligen ovanliga.

I exempel 10 ovan framställs den kvinnliga karaktären alltså som aktiv. Konstruktioner i vilka hon framställs som passiv förekommer också, dock används dessa fraser enbart om den person kvinnan var i de förflutna. Dessa konstruktioner ställs i kontrast mot den person kvinnan är nu. Ett exempel på detta förekommer i utdraget nedan:

(11) Jag följde dina steg.

Jag dansade och neg.

Men nu törs jag vara mig själv.

I exempel 11 ovan gestaltar låt-jaget sig själv som passiv. Det är speciellt den första frasen som ger detta intryck, specifikt användningen av frasen “följde dina steg.” Frasen insinuerar att det kvinnliga låt-jaget tidigare var bunden till sin partner, och att det var partnern som bestämde i relationen. I följande sats återfinns begreppet “neg”, det vill säga “niga”. Att niga är ett sätt att visa artighet och hövlighet mot bland annat auktoritetsfigurer, vilket ger intryck att kvinnan i det förflutna var artig och foglig mot sin partner. Även denna sats antyder att relationen inte var helt jämbördig. Då partnerns kön förblir utsagt kan man inte med säkerhet säga om partnern i fråga är man eller kvinna. Klart är dock att den kvinnliga protagonisten var underordnad sin partner, och att deras relation byggde på maktskillnader. Den sista meningen inleds med orden “men nu”, vilket visar att den passivitet som de två föregående raderna konstruerat inte längre är gällande. Satsen “vara mig själv” förstärker intrycket ytterligare, och antyder att den person kvinnan var tidigare, det vill säga den som passivt följde sin partner, inte var hennes riktiga jag.

Den kvinnliga karaktären som låten konstruerar skiljer sig alltså markant från de övriga kvinnliga karaktärer jag diskuterat. Hennes utseende eller yttre attribut omnämns inte överhuvudtaget. Istället fokuserar låten främst på den kvinnliga karaktärens handlande, och hur hon själv ämnar bryta sig loss från en destruktiv relation. Den kvinnliga karaktären gestaltas, med vissa undantag, som en aktiv social aktör. Det är denna konstruktion som starkast går emot de konservativa och stereotypiska föreställningar som råder om kvinnor.

5.6 Vill du inte ha mina kyssar

Vill du inte ha mina kyssar? är en låt av den svenska sångaren Björn Skifs. Låten låg åtta veckor på Svensktoppens lista, från första februari till 22 mars. Som bäst låg låten på plats 3. Låten handlar om obesvarad kärlek och djup besvikelse. Låt-jaget uttrycker sin frustration över att hans älskade är ovillig att kyssa honom trots att han, som han själv uttrycker det, gjort allt för denne.

Till skillnad från några av de låtar jag diskuterat ovan innehåller *Vill du inte ha mina kyssar?* inga adjektiv som explicit skulle beskriva låt-jaget eller hans älskades utseende och personlighet. Däremot förekommer en rad verbfraser som på ett intressant sätt konstruerar låt-jagets karaktär. Även andra aspekter av låten skiljer sig markant från de låtar jag diskuterat ovan. En märkbar skillnad är att varken låt-jaget eller låt-jagets älskare explicit könas. Inga namn, pronomen eller liknande förekommer i låten. Helt fri från textuella ledtrådar är låten dock inte, och utgående från dessa kan man lista ut låt-jagets kön, och därmed är det möjligt att analysera könskonstruktioner i låten. Jag anser att följande utdrag visar att låt-jaget är en man:

(12) Lärde du, lärde du, lärde du inte dig utav
din mamma vad pojkarna vill ha.
Dom vill ha, Dom vill ha, dom vill ha allt
det där som du kan ge dom.
Så du vet vad jag vill ha.

I utdraget ovan meddelar låt-jaget till sin älskade att "pojkar vill ha allt". Då denna fras följs av satsen "så du vet vad jag vill ha" blir det klart för lyssnaren att låt-jaget är av manligt kön.

I ovanstående utdrag finner man också en könskonstruktion som återkommer på ett flera ställen i låten. Låt-jaget framhäver att pojkar, och troligtvis därmed även män, “vill ha allt” och “det där som du kan ge dom”. Vad “det där” syftar på förblir oklart och specificeras inte i låten, och därför anser jag att en diskussion kring detta inte är relevant. Då inga tydliga ledtrådar om detta återfinns i låten är det omöjligt att klart fastställa vad låt-jaget syftar på. Den mest väsentliga och för min analys mest intressanta delen i utdraget är frasen “vill ha allt” Genom att kombinera frasen med ordet “pojkar” konstruerar låten inte enbart låt-jaget som någon som är krävande och i behov av detta “allt”, utan även samtliga personer av manligt kön framställs på samma sätt. Som jag redan nämnde är denna konstruktion central i låten, och återkommer på flera ställen i låten. Bland annat förekommer ett exempel på detta i låtens första vers:

(13) Gjorde jag, gjorde jag, gjorde jag
inte allt man kan begära.
Av ett hjärta utav guld.
Borde du, borde du borde du inte
ge nånting till mig nu
Och du vet vad jag vill ha

Även här framställs låt-jaget som någon som känner sig berättigad till ett specifikt ting, han vill ha någonting som endast låt-jagets älskare kan ge honom. Låt-jaget framhäver att han har ett hjärta av guld, det vill säga att han är genomgod och välmenande. Huruvida detta karaktärsdrag är ett genuint personlighetsdrag hos låt-jaget blir aldrig tydligt då inga motkommentarer eller bekräftande kommentarer ges. Det är dock uppenbart att låten konstruerat en person som åtminstone upplever sig vara en godhjärtad person, och att han därför anser att han förtjänar att få det som bara hans älskade kan ge honom. Ett liknande exempel finner vi i låtens refräng:

(14) Vill du inte ha mina kyssar?
Hejhejhej
Får du inte mina pengar
Vill du inte ha mina kyssar?
Hejhejhej
Får du inte stanna kvar hos mig min vän

Som det tydligt framgår i utdraget ovan är låt-jaget och åtrår sin älskades kärlek. Satsen “får du inte mina pengar” åtföljs av satsen “vill du inte ha mina kyssar”. Här blir det tydligt att låt-jaget gett pengar i gåva till sin älskade, en akt av generositet som han förväntar sig

kompensation för, i detta fall i form av en kyss från sin älskade. Att låt-jaget försöker muta sin kärlek med pengar är uppenbart. Nästa rad "Du och jag och mina miljoner, alla kan vi bo hos mig." förstärker detta intryck ytterligare. Man kan anta att låt-jaget innehar en stor förmögenhet, och att han tack vare detta har möjlighet att så att säga muta sin älskade för att få dennes kärlek. I den sista versraden frågar låt-jaget sin älskade om dennes ovilja beror på att hen inte "får stanna", det vill säga att någon utomstående förbjudit hen från att umgås med låt-jaget. Låt-jaget framstår därmed som övertygad om att hans älskades ovilja att acceptera hans kyssar beror på någon annan utomstående.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att låten konstruerar en manlig karaktär som känner sig berättigad till sin älskades kyssar för att han gett denne kompensation i form av pengar. Detta karaktärsdrag beskrivs som typiskt för samtliga personer av manligt kön, och därmed kan man se den som en diskurs. Intressant är även att detta karaktärsdrag inte framställs som negativt. Några positiva begrepp anknyts inte heller till låt-jagets handlingar, och dessa framstår därmed som neutrala och nästan förväntade av en man i hans position. Att muta sin största kärlek för att få en kyss kan tyckas opassande och rentav absurt, men låten gestaltar detta som fullständigt acceptabelt.

5.7 Victoria

Magnus Ugglas låt *Victoria* utkom 1993 och placerade sig på svensktoppen den 29 maj. Som bäst låg låten på andra plats. Till skillnad från några av de andra låtarna jag valt att undersöka befann sig *Victoria* enbart en kort stund på Svensktoppen. Jag anser dock att låtens närvaro på listan, om än för en kort stund, visar att låten spelades ett flertal gånger och därmed nådde en mängd olika lyssnare. I *Victoria* beskriver låt-jaget en namnlös kvinna som förefaller vara låt-jagets flickvän, fru eller förlovade. Låt-jaget berättar om sin kvinnliga partner för lyssnaren genom att beskriva hennes utseende och beteende och sedan döma henne utgående från dessa. Låten är alltså rik på deskriptiva begrepp och fraser som på ett tydligt sätt konstruerar en typ av kvinnlig karaktär. Exempelvis låtens refräng innehåller ett par tydliga konstruktioner:

(15) Ja ja, jag vet
du är ingen Victoria
ingen prinsessa alls.
Inte nån slät änglalik med gloria
som aldrig nånsin ger hals.
Ja jag vet att du inte är nån smal och nätt en,
bara en ordinär som går på toaletten.
[...]
och älskar dig just som du är

I utdraget ovan nämner låt-jaget att hans kvinnliga partner inte är en Victoria, en prinsessa eller en ängel. Namnet Victoria syftar här med högsta sannolikhet på den svenska kronprinsessan och fungerar alltså som en synonym för begreppet prinsessa. Begreppet prinsessa är förknippat med kvinnor och femininitet, specifikt kvinnor av hög klass och idealt beteende, så kallade "fina flickor". Även begreppen "ängel", "änglalik" och "gloria" har en tydlig metaforisk betydelse i låtens kontext. Dessa begrepp har traditionellt använts för att karaktärisera en annan typ av ideal kvinna, det vill säga den godhjärtade och omtänksamma kvinnan. Begreppen är därmed starkt kopplade till konservativa föreställningar om kvinnor och kvinnlighet. Det blir därför uppenbart för lyssnaren att låt-jagets kvinnliga partner inte lever upp till dessa traditionella föreställningar om prinsesslika och änglalika kvinnor. Kvinnan i fråga är, enligt låt-jaget, en "ordinär", ett begrepp som antyder att den typ av kvinna som konstrueras i låten kan klassas som "vanlig" och "alldaglig". Låt-jaget verkar alltså inte se sin partner som den ideala kvinnan, men hen ratar henne inte för det. Denna tanke förstärks, enligt mig, av frasen "älskar dig just som du är".

Låt-jaget återger inte enbart den kvinnliga karaktärens beteende och handlingar för lyssnaren. Även hennes utseende kommenteras. Ett exempel förekommer bland annat i låtens brygga:

(16) Fast när du med lupp
lagt en smakfull makeup,
och fått på din nya dräkt,
blir du den friska fläkt,
då går varje kille i spinn,
och jag tänker stolt: hon är min!

Detta är den enda vers i låten i vilken låt-jaget framställer sin kvinnliga partner som attraktiv för män i hennes omgivning. Speciellt fraserna "friska fläkt" och "går varje kille i spinn" gör

detta uppenbart för lyssnaren. Intressant nog fokuserar samtliga beskrivande fraser i utdraget enbart på den kvinnliga karaktärens yttre attribut. Till exempel adjektiv eller andra begrepp som beskriver hennes personlighet förekommer inte överhuvudtaget i utdraget. Det blir därmed uppenbart för lyssnaren att det är den smakfulla makeupen och den nya dräkten som ger upphov till männens reaktion. Denna framställning om den sminkade och uppklädda kvinnan som den mest attraktiva är formad utgående från traditionella föreställningar om kön.

Den kvinnliga karaktärens utseende kommenteras även på andra ställen i låten. I refrängen som jag diskuterat ovan förekommer frasen "jag vet att du inte är nån smal och nätt en" och i den tredje och sista versen kommenteras kvinnans utseende igen då låt-jaget nämner att "jag vet att du också är rätt bred om stjärten,". Den sista meningen kan tolkas som en något subtil kommentar om den kvinnliga partners vikt. Henne bakdel är bred, vilket inte är det ideala för låt-jaget. Således konstruerar låten diskursen om den smala och nätta kvinnan som den perfekta och mest ideala.

Diskursen om kvinnan som beroende av sitt utseende återfinns även på andra ställen i låten. Ett flertal gånger, främst i den andra versen, nämner låt-jaget att låtens kvinnliga karaktär inhandlar en mängd olika dyrbara klädesplagg, exempelvis blusar och skjortor. Samtliga av de aktioner som den kvinnliga karaktären utför i versen relaterar till kläder och inhandlande av kläder. Bland annat förekommer fraserna "allt som du shoppar", "letar dräkt och blus" samt "för den sista ensemblen har ju alla sett" i låten, tre fraser som tydligt illustrerar den kvinnliga karaktärens intresse för mode. Låten konstruerar alltså en kvinnlig karaktär som förefaller vara utseendefixerad och som ständigt känner sig tvungen att förnya sin garderob.

I låtens inledande vers kan ytterligare två traditionella diskurser identifieras. Låt-jaget berättar om hur hans partner "malar, ständigt talar", och det blir därmed klart för lyssnaren att låt-jagets partner är extremt pratsam. Detta intryck förstärks ytterligare av användningen av ordet "malar", ett begrepp som ofta används för att beskriva personer som är ytterst pratglada, så kallade pratkvinnor. Kvinnan i fråga konstrueras därmed som någon som ständigt talar och som verkar ha svårt att vara tyst. Att kvinnan pratar mer än mannen är en stereotyp som grundar sig på traditionella föreställningar om kvinnligt och manligt språkbruk (se bl.a. Baker 2008). Detta så kallade meningslösa pladder ses som typiskt för det kvinnliga språket, och kontrasteras ofta mot mannens språk, som traditionellt ses som mera kortfattat och rationellt. Det är en föreställning som långt bygger på uppfattade motsatser mellan könen. Att det är fråga om ett karaktärsdrag som bygger på en stereotyp blir ännu tydligare då låt-jaget klagör

att hans partner talar i telefon. Denna beskrivning för tankarna till bilden av kvinnan som i timtal sitter och skvallrar med någon, oftast sina väninnor, i telefonen. Även detta är någonting som kan klassas som en stereotyp.

Berättaren fokuserar dock inte enbart på den kvinnliga karaktärens utseende. Även hennes körförmåga kommenteras. I slutet på den andra versen berättar låt-jaget vad som händer när hans kvinnliga partner lånat bilen:

(17) Har du lånat min bil.
är där mera textil.
ibland talldoft och tobaksstank,
en P-bot och notoriskt snustorr tank.

Liksom resten av versen framställer de två första raderna av utdraget den kvinnliga karaktären som intresserad av kläder. Den sista raden i versen antyder däremot att låt-jagets partner inte behärskar bilar och bilkörning. Samma intryck ger frasen "snustorr tank." Adjektivet "notorisk" i frasen insinuerar att den tomma tanken är en ständigt återkommande företeelse, och att kvinnan i fråga därmed inte är kunnig nog eller alternativt är fullständigt ovillig att tanka bilen. Kvinnan konstrueras hur som helst som någon som inte förstår sig på bilar. I detta utdrag kan man alltså identifiera ytterligare en diskurs, kvinnan som usel bilförare och bilägare. Utseendefixeringen samt intresse för kläder och mode är som jag redan konstaterade ett intresse som ofta tillskrivs kvinnor. Bilar däremot har traditionellt ansetts vara ett maskulint intresse och därmed något som kvinnor inte behärskar.

Victoria är en låt som på ett flertal olika sätt konstruerar en konservativ kvinnliga karaktär. Jag upplever alltså att de könsframställningar som förekommer i låten kan, utgående från de detaljer jag diskuterat ovan, tolkas som stereotypiska. Genom att göra detta reproducerar låten de konservativa föreställningar som råder om kvinnor och femininitet. Låten konstruerar dock inte genomgående den kvinnliga partnern utgående från traditionella könskonstruktioner. Som jag redan konstaterat karaktäriseras kvinnan som icke-änglalik, och som opassande i rollen som prinsessa. Hon lever inte upp till rådande skönhetsideal och utför handlingar som inte är lämpliga för den ideala kvinnan. Bland annat nämner låt-jaget att kvinnan är en rökare, som trots flera försök inte lyckas bli av med sitt beroende. Detta, och de övriga karaktärsdrag jag diskuterat ovan, framställs dock inte som någonting mindervärdigt. Inga som helst negativa begrepp och uttryck kopplas till den kvinnliga

karaktärens beteende eller personlighetsdrag. Tvärtom anser låt-jaget att hen “gjort lyckoskottet”, vilket antyder att hen känner sig lycklig tillsammans med sin kvinnliga partner och uppskattar hennes karaktärsdrag även om några av dem inte lever upp till de normer och förväntningar som ställs på kvinnor. Låten dömer alltså inte kvinnor som uppvisar vissa icke-typiska feminina drag. Även i *Victoria*, en låt som i hög grad konstruerar kön på ett traditionellt och stereotypiskt sätt, återfinns man alltså diskurser som åtminstone delvis går emot konservativa könsföreställningar.

5.8 Vem som helst

Vem som helst, en låt som framfördes av Nanne Grönvall, utkom i november år 1998 och befann sig på Svensktoppen i 6 veckor. I låten skildrar det kvinnliga låt-jaget sin jakt efter den så kallade “drömprinsen” under en kväll ute på krogen. Både en uttalad kvinnlig och två manliga karaktärer förekommer i låten, och karaktärerna i fråga har en central roll i låtens narrativ. Låt-jaget beskriver både sig själv och de två männen för lyssnaren, och låten är därmed rik på både deskriptiva fraser och satser som återger subjektens handlingar.

Att den man låt-jaget ämnar hitta representerar ett ideal blir uppenbart genom benämningen “drömprinsen”. Denna benämning, som används genomgående i låten, kan jämföras med “prinsessa” som förekommer i Magnus Ugglas låt *Victoria*. Begreppet används som benämning för en typ av karaktär som liksom sagornas prinsar och prinsessor representerar en viss typ av ideal. Det är alltså fråga om en typ av intertextuell association (jfr Sunderland 2006: 168). Begreppet “dröm” antyder att den perfekta mannen är bättre än verkligheten, vilket ytterligare förstärker uppfattningen om låt-jagets åtrådda man som den ideala.

Diskursen om kvinnan som beroende av sitt utseende påträffades i Magnus Ugglas låt *Victoria* (se exempel 16), och denna diskurs återfinns även i *Vem som helst*. Liksom *Victoria* framställs den kvinnliga karaktären som någon som bryr sig om sitt utseende, och som är mån om att göra sig tilltalande och attraktiv. Denna aspekt av hennes karaktär blir speciellt tydlig i låtens inledande refräng:

- (18) Jag har donat, jag har fixat, jag har gjort mig riktigt snygg
Och nu känner jag mig rent utav kaxigt trygg

“Donat” och “fixat” i utdraget ovan är begrepp som avser någon form av praktiskt arbete. I utdragets första rad förekommer alltså en semantisk upprepning. Denna upprepning indikerar att låt-jaget lagt mycket tid ner på att göra sig snygg, något som gör att hon känner sig “kaxigt trygg”. Att vara snygg ger låt-jaget alltså en känsla av trygghet och kaxighet, hon känner sig självsäker då hon fått göra sig attraktiv. Låt-jaget framställs därmed som utseendefixerad, åtminstone i viss mån. En liknande konstruktion förekommer även på ett senare ställe i låten. När låt-jaget väl finner den man som lever upp till hennes höga standard känner hon sig tvungen att imponera på honom till sin bästa förmåga. Hon väljer att göra detta bland annat genom att gå fram till honom “som om hon gick på catwalk”, en tydlig association till skönhetsvärldens modeller. Det är uppenbart att låt-jaget vill imponera på den ideala mannen samt att hon vill göra sig så attraktiv för honom som möjligt. Låten konstruerar därmed den kvinnliga modellen som den mest ideala och mest attraktiva kvinnan. Paralleller kan dras till exempel 2, i vilken låt-jaget menar att skönhetsmissar representerar den ideala tilldragande kvinnan. Låten konstruerar alltså på flera sätt utseendet som ytterst viktigt för kvinnor, speciellt för kvinnor som vill vara tilltalande och attraktiva för män i hennes omgivning. Intressant att notera är att den så kallade “drömprinsens”, det vill säga den man som låt-jaget ser som den ideala mannen, yttre attribut och utseende inte beskrivs överhuvudtaget i låttexten. I låten förekommer alltså en tydlig skillnad mellan hur den kvinnliga karaktärens och den manliga karaktärens utseende återges.

Som jag redan diskuterat ovan används begreppet “drömprins” som benämning för den ideala mannen i låten. Det är dock inte den enda benämning som återfinns i låten. Även andra typer av benämningar förekommer. Ett exempel kan ses i utdraget nedan:

- (19) Om nån lelle plötsligt skulle komma fram
Och säga; "tjena stumpan, ska vi ta en liten dans
Och sen gemensamt gå hem till mig?"
Så ska jag svara "lilla bubben, du är ingenting för mig"

I exemplet ovan använder den manliga karaktären begreppet “Stumpan” då han tilltalar den kvinnliga karaktären i låten. Benämningen “Stumpan” tolkar jag i denna kontext som något nedvärderande då det är en för den kvinnliga karaktären främmande man som använder det. Som det tydligt framgår i exempel 19 är det dock inte enbart den kvinnliga karaktären som benämns med denna typ av nedsättande benämning. Benämningen som hon använder, det vill säga “lilla bubben”, ser jag som ett exempel på ett nedvärderande uttryck. “Bubben” kan

tolkas som ett barnsligt smeknamn, ett namn som antyder en viss grad av naivitet och oskuldsfullhet. Detta intryck förstärks ytterligare av adjektivet "lilla". Låtens kvinnliga karaktär framställs därmed som någon som inte uppskattar nedsättande och sexistiska smeknamn, och som även är villig att så att säga ge tillbaka med samma mått. Den här aspekten av den kvinnliga karaktärens personlighet bryter mot de traditionella och stereotypiska föreställningar som råder om kvinnor, och den kan således tolkas som en framåtsträvande och progressiv gestaltning.

I exempel 19 ovan introduceras den man som låt-jaget upplever som icke-ideal. Förutom det redan diskuterade användningen av namnet "Stumpan" ges lyssnaren inga textuella ledtrådar som skulle ge en närmare inblick i den icke-ideala mannens personlighet och karaktär. Det är inte förrän i låtens refräng som några karaktärsdrag tillskrivs den icke-ideala mannen:

(20) Tror du verkligen jag tar vad som helst

Ser jag ut som om jag tar vem som helst?

Du är nog både trevlig och snäll

Men du går faktiskt fetbort ikväll

(...)

Tror du verkligen jag tar vad som helst

Ser jag ut som om jag tar vem som helst?

Du må till och med vara intellektuell

Men du går faktiskt fetbort ikväll

I ovanstående två exempel blir det klart för lyssnaren att låt-jaget upplever mannen i fråga som icke-ideal, eller åtminstone inte god nog. Detta blir tydligt främst genom användningen av fraserna "vem som helst" och "vad som helst". Trots att låt-jaget ratar mannen beskrivs han inte med några negativa begrepp, utan snarare lyfter låt-jaget fram karaktärsdrag som hon anser vara positiva, i detta fall karaktärsdragen "trevlig och snäll" och "intellektuell". Samtliga av dessa tre karaktärsdrag är relativt neutrala, och de kan inte starkt kopplas till varken en manlig eller kvinnlig stereotyp. Således kan man inte framhålla att den icke-ideala mannen i låten skulle framställas på ett sätt som kan ses som icke-maskulint. Han tillskrivs inga typiskt kvinnliga karaktärsdrag, och de karaktärsdrag som låt-jaget nämner framställs inte som negativa. Därmed är det svårt att fastställa exakt varför den icke-ideala mannen är så fränstötande för låt-jaget. Överraskande nog beskrivs inte heller låtens ideala man. Det är

enbart genom det redan diskuterade benämningen “drömprinsen” som det blir uppenbart att karaktären i fråga representerar ett visst ideal.

Som jag redan nämnt är passivitet något som traditionellt ansetts vara ett typiskt kvinnligt karaktärsdrag. I *Vem som helst* framställs det kvinnliga låt-jaget genomgående som aktiv i sitt handlande. Hon är inte det passiva subjektet som den manliga sociala aktörens handlingar riktar sig emot, utan hon är själv aktiv i jakten på den ideala man hon tränar efter. I låten återfinns fraserna “Jag bestämmer mig att våga gå till hastig offensiv” samt “jag lägger in en stöt och börjar flörta som en örn”, fraser som tydligt framställer henne som aktiv social aktör. Därmed lever hon inte upp till den stereotypiska föreställningen om kvinnan som passiv. Helt fri från stereotypiska gestaltningar är *Vem som helst* dock inte. När den ideala mannen inte visar intresse för henne väljer låt-jaget att gå hem med den icke-ideala mannen istället trots att hon i en tidigare del av låten beskrivit detta beteende som “desperat”, och därmed som någonting negativt. Här återfinns alltså två mycket olika och motsägande konstruktioner där kvinnan som är beroende av manligt sällskap gestaltas både som desperat och som det korrekta och det förväntade. Den sistnämnda konstruktionen upplever jag dock som den mera dominerande av de två.

Vem som helst konstruerat en kvinnlig karaktär som på många sätt bryter mot de traditionella föreställningar som råder om kvinnor och den kvinnliga rollen. Hon framställs som aktiv och bestämd, karaktärsdrag som traditionellt klassats som typiskt maskulina (se bl.a. Baker 2008 och Sunderland 2006). Som jag diskuterat ovan är hon dock inte helt fri från traditionella och stereotypiska framställningar. Både diskursen om kvinnan som den attraktiva och diskursen om kvinnan i behov av en man för att känna sig fulländad återfinns i låtarna. Det förekommer alltså både traditionellt bundna och framåtsträvande diskurser samtidigt, och låtens diskursordning kan alltså ses som rätt blandad. Vissa stereotypa föreställningar utmanas medan andra reproduceras.

5.9 Som din mamma

Ingemar Olssons låt *Som din mamma* utkom i april 2002 och lyckades hålla sig kvar på Svensktoppen i tretton veckor, från den tjugonde april till den trettionde juli. Som bäst placerade sig låten på fjärde plats. Låten förefaller vara en hyllning till mamman och den kärlek hon hyser till sitt barn. Låten konstruerar alltså den kärleksfulla mamman, en kvinnlig karaktär som inte förekommit i någon av de andra låtarna jag analyserat. Således fungerar den ypperligt som undersökningsobjekt i min egen undersökning.

I låten förekommer varken en namngiven person eller ett anonymt låt-jag. Hyllningen görs av en berättare som förblir namnlös genom låten. Till skillnad från de övriga låtar jag undersökt förekommer inte en specifik kvinnlig karaktär i låten. Istället förefaller låten handla om mammor i allmänhet. Detta blir bland annat tydligt i exempel 21, i vilken berättaren använder frasen “din mamma” istället för till exempel “min mamma”. Det är alltså lyssnarens mamma, och därmed samtliga mammor, som karaktäriseras i låten. De karaktärsdrag som återges av den namnlösa berättaren kan alltså, enligt låten, tillämpas på samtliga mammor i världen.

Låten är, som jag redan nämnde, en form av hyllningslåt. Således förekommer inga negativa beskrivningar eller gestaltningar. Däremot är låten rik på positiva beskrivningar av vad som låt-jaget förefaller anse vara drag som är typiska för samtliga mammor i världen. Bland annat i låtens inledande vers nämner låtens namnlösa berättare ett karaktärsdrag som hen framställer som karaktäristiskt för mammor i allmänhet:

(21) Ingen förstår dej som din mamma
Gud är också mor

I exempel 21 karaktäriseras mamman som en person som förstår sina barn bättre än någon annan. Den andra frasen i utdraget anser jag vara mycket intressant. Som det tydligt framgår i utdraget beskrivs Gud som mor. Denna beskrivning står i kontrast till den mycket mera allmänt förekommande benämningen “fader” som traditionellt används i de flesta religiösa kontexter. Detta skulle därmed kunna tolkas som en protest mot rådande normer om den allsmäktiga fadern. Ett senare exempel visar dock att denna tolkning måhända inte är helt korrekt, och att begreppet snarare har använts i andra syften. Exemplet kan ses nedan:

- (22) Ingen förstår dig som din mor
Gud är också mor
Kärleken själv som tröstar när vi gråter
Uthärdar alla svårigheter, hoppas allt och tror
Ser alla brister, glömmer och förlåter

Som det tydligt framgår upprepas frasen “Gud är också mor” i exempel 22, och denna fras åtföljs av satsen “kärleken själv”. Både gud och “din mor” tillskrivs alltså de egenskaper som nämns i resten av versen, och det blir därmed uppenbart att den namnlösa berättaren ser en moders kärlek till sitt barn och Guds kärlek som jämbördig. Frasen “Gud är också mor” används alltså för att framhäva en mammas kärlek till sitt barn, en kärlek som hen alltså liknar vid den kärlek Gud enligt traditionella religiösa föreställningar ger oss människor. Någon protest mot den rådande föreställningen om Gud som den allsmäktiga fadern är det alltså knappast frågan om.

Moderkaraktären i låten konstrueras alltså i exempel 22 som kärleksfull, omsorgsfull och som förstående. Dessa aspekter av den kvinnliga karaktären är utan tvekan centrala genom hela låten. En moders kärlek framställs som gränslös bland annat genom fraserna “högre än bergen” och “djup som oceanen”. Även adjektiven “varm” och “stor” används för att beskriva den kärlek en mamma ger sina barn. Kärleken gestaltas också som någonting självklart. Verbformen “är + egenskap” används genomgående genom låten. Verbformer som uttrycker osäkerhet eller möjlighet, exempelvis “kan vara + egenskap” eller “kanske är + egenskap” förekommer inte överhuvudtaget.

En annan central aspekt av *Som din mamma* är relationen mellan mamman och barnet. Relationen omnämns på ett flertal ställen i låten, och framställs som någonting ytterst starkt och positivt. Liksom en moders kärlek framställs den som en självklarhet. Bland annat använder berättaren ordet “givet” för att beskriva relationen. Begreppet tyder på att berättaren anser att en orubblig relation mellan mor och barn är en självklarhet, något som alla mammor har till sina barn.

- (23) Villig att offra livet för att rädda sina små
Hellre bli dödad själv än svika barnen

Relationen mellan barnet och mamman framställs även här som ytterst starkt. Detta intryck blir uppenbart genom upprepningen av satserna “villig att offra livet” samt “Hellre bli dödad

själv”. Trots att det inte är fråga om direkt upprepning, det vill säga samma fras upprepas inte två gånger, upprepas innehållet. Konstruktionen om mamman som villig att offra sig själv för sina barn blir därmed tydlig. Jag upplever att det är intressant att låten använder “bli dödad” istället för till exempel “döda”. Att bli dödad kan ses som någonting passivt, medan “att döda” utan tvekan skildrar en aktiv handling. Handlingen associeras också med aggressivitet och våldsamhet, egenskaper som ofta kopplas med män snarare än med kvinnor. Man kan alltså anta att de mindre aggressiva och mera passiva “bli dödad” används för att det bättre överensstämmer med den traditionella bilden av kvinnan.

Låten konstruerar alltså en kvinnlig karaktär som långt lever upp till den traditionella arketyper om den omsorgsfulla och kärleksfulla modern. En i låten ofta förekommande konstruktion är den om mamman som den mest kärleksfulla, och hennes kärlek liknas vid den som Gud enligt den kristna tron ger oss. De kvalitetsdrag hon besitter kan, åtminstone i viss mån, ses som stereotypiska. Kärleksfull kan ses som synonym till ömsint och älskande, karaktärsdrag som traditionellt associeras med kvinnor och kvinnlighet. Utöver detta utgör mammarollen den måhända mest traditionella rollen för kvinnor (se bl.a. Sunderland 2006 & Baker 2008). Som jag redan nämnde är låtens mamma inte en specifik karaktär, utan hon representerar samtliga mammor i världen. Låten kan därmed anses konstruera diskursen om den “riktiga mamman”, en typ av ideal som mammor förväntas leva upp till.

5.10 Snälla snälla

Snälla snälla är en låt av Caroline af Ugglas. Låten utkom 2009 och liksom *Hit men inte längre* debuterade *Snälla snälla* först i melodifestivalen. Låten var mycket framgångsrik i tävlingen och slutade på andra plats. Den 10 maj samma år dök låten upp på Svensktoppen för första gången, och befann sig på listan i hela 13 veckor. Låten nådde alltså en mycket stor publik, och dess framgång kan knappast någon förneka.

Snälla snälla är en dyster kärlekssång i vilken en olycklig kärlek skildras. I låten återfinns ett kvinnligt låt-jag som ber sin älskade att stanna efter att denne valt att avsluta relationen, och låten skildrar den kvinnliga karaktärens känslor efter uppbrottet. Låt-jagets kön skrivs explicit inte ut i låten, dock kan man utgående från frasen “en annan kvinna” som återfinns i tredje versen räkna ut att låt-jaget är av kvinnligt kön.

Snälla, snälla innehåller inga som helst deskriptiva adjektiv. Låt-jagets namnlösa partner varken könas eller beskrivs, och således förblir denna karaktär ett mysterium för lyssnaren. Däremot återges det kvinnliga låt-jagets handlingar och sinnesstämning på ett flertal ställen i låten. Ett exempel förekommer i utdraget nedan:

(24) Snälla, snälla, snälla, snälla
Jag ber dig, snälla, snälla, snälla, snälla
Stanna kvar hos mig
För jag behöver ju dig

Upprepningen av begreppet “snälla” samt frasen “jag ber dig” tyder på att kvinnan i låten är desperat och ytterst förtvivlad. Den sista frasen i utdraget förstärker detta intryck ytterligare. Begreppet “behöver” antyder att den kvinnliga karaktären inte klarar sig utan sin partner, att hon är fullkomligt hjälplös och maktlös utan denne. Relationen framställs därmed som ett behov för kvinnan, något som hon inte klarar sig utan. Partnern förblir som sagt namnlös och könas inte, och därmed kan man inte med säkerhet påstå att den kvinnliga karaktären är beroende av en manlig partner, något som utan tvekan hade kunnat klassats som stereotypiskt. Det är emellertid uppenbart att den kvinnliga karaktären är oförmögen att klara sig på egen hand. Begreppet “ju” indikerar att detta är något som hennes partner, och måhända även andra, är medveten om. Det faktum att kvinnan är hjälplös utan en partner i sitt liv framstår därmed som en självklarhet.

I ovanstående exempel gestaltas kvinnan alltså som desperat och hjälplös. Ytterligare exempel på konstruktioner återfinns på andra ställen i låten. I bland annat exempel 25 nedan förekommer en sådan konstruktion:

(25) Så snälla, snälla, snälla, snälla
Jag säger snälla, låt mig inte sitta
Nej, sitta ensam här
Ja, medan du är där

Åter en gång upprepas frasen “snälla snälla”, vilket ytterligare förstärker intrycket av kvinnan som desperat och förtvivlad. Frasen “låt mig inte sitta här” framställer dessutom kvinnan som passiv, den indikerar att kvinnan inte kan agera självmant. Denna fras vittnar även om en viss maktskillnad i relationen, där partnern innehar den högsta makten. Kvinnan är helt klart den

underordnade i relationen då hon genomgående framställs som någon som behöver sin partner i sitt liv, och som dessutom förefaller vara ytterst passiv.

Gestaltningen av kvinnan som passiv och som beroende av sin partner är märkbar genom hela låten. Ett liknande exempel som det jag diskuterat ovan kan ses i exempel 26 nedan:

- (26) Så snälla, hjälp mig fatta, hjälp mig att förstå
Ja, vad har jag gjort för fel som har fått dig att gå
Ja, för det är väl så

Fraserna “hjälp mig att fatta” och “hjälp mig att förstå” gestaltar, liksom exempel 25, den kvinnliga karaktären som beroende av sin partner och dennes omdömen och förstärker därmed intrycket om en ojäm maktrelation. Också i exempel 26 framstår kvinnan som i behov av sin partners omdömen och åsikter, hon behöver sin partners hjälp för att förstå varför hon valt att lämna henne. Ordet “väl” i exemplet sista rad uttrycker visserligen en viss grad av tvekan, men samtidigt antyder även denna sats att kvinnan är osäker och att det är upp till hennes partner att ge det avgörande omdömet.

I *Snälla Snälla* återfinns man alltså en rad olika framställningar som kan klassas som stereotypa, och därmed reproducerar låten traditionella könsföreställningar. Genom bland annat en excessiv upprepning av frasen “snälla snälla” konstruerar låten en kvinnokaraktär som förefaller desperat och som fasar för att bli lämnad ensam. Hon framstår som något irrationell och som väldigt känslös. Även i denna låt förekommer alltså diskursen om kvinnan som emotionellt driven och som irrationell, en diskurs som alltså är konservativ till sin karaktär. Även diskursen om kvinnan i behov av en partner kan utläsas. Den kvinnliga karaktären gestaltas som någon som är fullständigt maktlös utan sin partner. Kvinnans behov av en (oftast manlig) partner är, som jag konstaterade i kapitel 3.2, en inom popmusiken återkommande diskurs som förefaller grunda sig på traditionella och stereotypiska könsföreställningar.

5.11 Flickan och kråkan

Flickan och kråkan är en låt som ursprungligen kom ut 1981 och framfördes av Mikael Wiehe. Det är dock inte denna version jag valt att analysera. Låten blev aktuell igen 30 år senare, då Hiphop-artisten Timbuktu släppte ut sin version av låten. Denna version kom ut i slutet av 2011 och nådde Svensktoppen i januari 2012. Låten stannade på Svensktoppen i hela 31 veckor, och var alltså mycket framgångsrik. Enligt mig tyder detta på att låten inte uppfattades som föråldrad av lyssnarna.

Låt-jaget i låten berättar om en besynnerlig dröm hen nyligen hade. I drömmen möter hen en flicka som bär på en skadeskjuten kråka, och denna något melankoliska scen väcker starka känslor hos låt-jaget. Som det framgår ur låtens namn fungerar en flicka som huvudsubjekt i låttexten. Flickan, som förblir namnlös, spelar en betydande roll i låtens narrativ och hennes utseende beskrivs på ett flertal ställen i låten. Även hennes aktioner återges av låt-jaget. Detta gör att låten i fråga fungerar utmärkt som ett studieobjekt för min undersökning.

Det namnlösa låt-jaget fungerar alltså som den centrala figuren i låten, och introduceras redan i den inledande versen. Låtens andra huvudkaraktär, den namnlösa flickan, introduceras inte förrän i den andra versen. Efter att ha snabbt presenterat den unga flickan för lyssnaren övergår låt-jaget till att kort beskriva hennes utseende:

(27) Och hon springer med fladdrande lockar.

Hon springer på taniga ben.

I utdraget ovan förekommer två fraser som beskriver flickans utseende, "fladdrande lockar" och "taniga ben". Dessa två deskriptiva fraser konstruerar tillsammans en typ av flicka som kan ses som traditionell och konservativ. "Taniga ben" antyder att flickan i fråga saknar styrka och att hennes ben är smala och nätta. Flickan konstrueras alltså här som svag och klen, vilket kan uppfattas som stereotypiskt. Karaktärsdraget "stark" och kroppslig styrka förknippas som bekant med maskulinitet och manlighet, och är därmed ett karaktärsdrag som ses som otypiskt för kvinnor. Begreppet "fladdrande lockar" är inte lika starkt kopplat till feminina stereotyper, utan torde här istället fungera som en symbol för flickans unga ålder. Ett liknande exempel på detta återfinns i låtens tredje vers, i vilken låt-jaget fortsätter att återge flickans utseende för lyssnaren:

(28) Flickan är liten och hennes hår är så ljust,
och hennes kind är så flämtande röd.

Liksom i låtarna *Fröken Fräken* och *Bara 15 år* beskrivs flickans hår som ljust. Jag anser dock att det ljusa håret i detta fall inte fungerar som ett tecken på den kvinnliga karaktärens skönhet. Frasen har, liksom satsen “fladdrande lockar” jag nämnde ovan, snarare använts för att framhäva flickans oskuldsfullhet och naivitet. I samma fras nämner låt-jaget att flickan med kråkan är liten, vilket i detta fall med största sannolikhet främst syftar på hennes ålder

Som jag redan konstaterade är flickan i låten namnlös. Enbart benämningen “flickan” används om henne, inga andra benämningar förekommer överhuvudtaget. Som jag nämnde i avsnitt 5.1 syftar begreppet “flicka” på en ung kvinnlig person som saknar livserfarenhet och som besitter en oskuldsfull och renhjärtad karaktär. Genom att enbart använda begreppet flicka framhäver alltså låt-jaget hennes unga ålder, naivitet, barnslighet och oskuldsfullhet.

Flickan med kråkan är tveklöst den mest centrala könade karaktären i låten. Hon är dock inte den enda. I den fjärde versen återfinns en manlig karaktär, nämligen flickans pappa. Han spelar inte någon större roll i låtens narrativ, men trots detta anser jag att den ytterst lilla roll han spelar är av intresse.

(29) För hon vet att det är sant, det som pappa har sagt:
att finns det liv är det aldrig för sent

Pappan framställs här nästan som en mentor, en vis karaktär som flickan söker sig till för tröst och vägledning. Pappans påstående beskrivs av flickan som sanning, och något som hon alltid vetat. Hans påstående och flickans åsikt om sin far kritiseras inte av låt-jaget eller flickan. En stereotyp kring maskulinitet är att män inte är lika emotionellt drivna som kvinnor och således låter de inte känslorna styra dem. Mannen är den rationella och den logiska, medan kvinnan ses som emotionell och ömsint (jfr bl.a. Baker 2008 och Sunderland 2011) Denna föreställning är tydlig i låten ovan. Den lilla flickan visar stor empati för den döende kråkan, ett djur som sällan klassas som särdeles gulligt eller tilltalande. Detta blir bland annat tydligt i frasen nedan:

(30) Och hon bönar och ber och hon hoppas och tror,
att det inte ska vara för sent

I frasen ovan förekommer handlingarna ”att böna” och ”att be”, handlingar som uttrycker en viss grad av desperation. ”Böna” och ”be” är synonymer och satsen innehåller därmed en upprepning. Denna upprepning förstärker intrycket av desperation och förtvivlan ytterligare. Flickan konstrueras dock inte enbart som misströstande. Verben ”hoppas” och ”tror” visar att flickan även är optimistisk och hoppfull. Att uppvisa hopp i en situation som är tröstlös kan eventuellt ses som något irrationellt och emotionellt. Jag upplever dock att konstruktionen i detta fall inte är stark nog för att kunna klassas som stereotypisk.

I *Flickan och Kråkan* återfinns man alltså en hel del diskurser, och ett flertal av den kan ses som traditionella och konservativa. Flickan framställs genomgående som empatisk, känslös och oskuldsfull och samtliga av dessa karaktärsdrag grundar sig på stereotypiska könsföreställningar. Även låtens enda manliga karaktär gestaltas på ett sätt som kan tolkas som konservativt.

5.12 Som en karl

Liksom *Flickan och kråkan* är popartsitens Agnes låt *Som en karl* inte en original komposition. Den ursprungliga versionen av låten utkom 1967 och sjöngs av Lill Lindfors. Låten är alltså gammal, men eftersom den lyckades placera sig på Svensktoppen under 2010-talet kan man anta att inte upplevs som omodern. Således anser jag att en analys av låten är givande och relevant. Agnes version av låten utkom i december år 2013 och befann sig på topplistan fram till 19 januari 2014, totalt 8 veckor. Som bäst låg *Som en karl* på femte plats. I låten beskriver låt-jaget en anonym manlig karaktär för lyssnaren. Hans utseende och karaktärsdrag återges, om än inte särdeles ingående. Låten kan ses som en typ av kärleksförklaring till låtens namnlösa manliga subjekt, en man som låt-jaget ser som en ”riktig” karl. Även i denna låt förekommer alltså en så kallad ”ideal man”.

Låt-jaget inleder låten med att återge den manliga karaktärens yttre attribut för lyssnaren. Någon ingående beskrivning är det dock inte frågan om. Låt-jaget återger samtliga av den manliga karaktärens drag genom att använda frasen ”som en karl”. Några övriga beskrivningar förekommer inte:

- (31) Han går som en karl, han ser ut som en karl
med en kropp som en karl
och han kysser som en karl ska,
som en karl ska

Här torde begreppet "karl" används i liknande betydelse som i *Min greve av Luxemburg*, det vill säga i betydelsen "riktig man". I denna vers klargör låt-jaget inte vad hen menar med frasen "som en karl", och således anser jag att begreppet "karl" här innefattar de egenskaper som traditionellt kopplas till män och maskulinitet. Som jag redan konstaterat innefattar begreppet "man", och därmed även begreppet "karl", karaktärsdrag som stark, modig och rationell. Man kan därför anta att den man som låt-jaget beskriver innehar dessa karaktärsdrag. Låt-jaget konstruerar här alltså den ideala mannen som någon som lever upp till det stereotypiska maskulina idealet vad gäller utseendet. Han rör sig på ett sätt som förväntas av en stereotypiskt ideal maskulin karaktär. Låt-jaget nöjer sig dock inte med att enbart återge den manliga karaktärens utseende och beteende, hen skildrar även några av mannens personlighetsdrag för lyssnaren:

- (32) Han har charm som en karl, han är fräck som en karl
nonchalant som en karl
och han rör sig som en karl ska
som en karl ska

Som det framgår i exemplet ovan karaktäriserar låt-jaget den ideala mannen med totalt tre olika personlighetsdrag. Samtliga av dessa tre drag åtföljs åter en gång av satsen "som en karl", vilket gör det uppenbart att låt-jaget anser att dessa karaktärsdrag är ideala för en så kallad "riktig man". De tre karaktärsdrag som låt-jaget nämner är de enda personlighetsdrag som återfinns i låten. Adjektivet "fräck" kan tolkas som en stereotypiskt maskulin egenskap eftersom den antyder en viss grad av likgiltighet. Detsamma gäller även adjektivet "nonchalant". Genom att använda dessa två adjektiv konstruerar låten en karaktär som framstår som något oempatisk och oemotionell.

Satsen "som en karl" samt "som en karl ska" upprepas också i denna vers ett flertal gånger. Frasen framstår som ytterst central i låten och beskrivningen av den ideala mannen. Genom ständig upprepning befästs intrycket att de egenskaper låt-jaget nämner är egenskaper som varje man bör besitta, samt att det manliga subjektet i fråga lever upp till de maskulina

idealet. Dock tillskrivs mannen även drag som låt-jaget framställer som icke-maskulina. Ett exempel återfinns i versen nedan:

(33) Men djupt därinne har han ett barnasinne
Och jag ska ge allt vad jag har till denna underbara karl

Konjunktionen “men” i utdraget ovan antyder att barnasinnets är något som är atypiskt och onormalt för “den riktiga mannen”, det vill säga den stereotypiskt maskulina mannen som låten konstruerar. Att ha ett barnasinne är alltså något som framställs som icke-maskulint. Således kan man anta att de kvalitéer som associeras med barn och barndom även ses som otypiska för så kallade “riktiga maskulina män”. Karaktärsdrag som naivitet, oskuldsfullhet och godtrogenhet, karaktärsdrag som Whiteley (2005) menar att traditionellt associeras med barn och barndom, står i stark kontrast till de drag som traditionellt uppfattas vara typiska för män. Därmed kan även utdraget ovan anses bidra till konstruktionen av en stereotypiskt manlig karaktär. Egenskapen gestaltas dock inte som någonting negativt. Tvärtom förefaller låt-jaget se egenskapen som någonting positivt. Detta blir uppenbart i utdragets sista sats, i vilken den manliga karaktären beskrivs som en “underbar karl”. Adjektivet “underbart” är starkt positivt laddat, och därmed blir det uppenbart att mannen i låten representerar en typ av ideal. Låten framställer alltså de traditionella maskulina dragen som någonting ytterst positivt, och som någonting värt att sträva efter.

6 Sammanfattande diskussion

I denna undersökning har tolv svenska poplåtar från sex olika decennier analyserats. Gemensamt för de analyserade låtarna är att en könad karaktär förekommer i låten, och att denna karaktär beskrivs på ett eller annat sätt. Syftet med undersökningen var att kritiskt granska hur manlighet och kvinnlighet gestaltas, vilka könsnormer som skapas och upprätthålls genom låttexterna, samt huruvida de förekommer progressiva diskurser i de låtar som utkom under en mera liberal tidsperiod. I detta kapitel kommer jag att sammanfatta resultatet samt diskutera de diskurser som förekom mest i de undersökta låtarna och som därmed kan ses som de mest dominerande. Jag kommer även att granska huruvida låtarna överhuvudtaget påverkats av det sociala och politiska klimat de uppkom i.

I de undersökta låtarna återfinns en rad olika diskurser. Vissa centrala diskurser återkommer i låtarna och jag anser därför att de är värda att diskuteras något mera ingående. I ett flertal av de låtar i vilken en kvinnlig karaktär förekommer kan man utläsa diskurser som relaterar till den kvinnliga karaktärens utseende. Den kvinnliga karaktären tillskrivs adjektiv som "vacker", "söt" och "fräsch", speciellt om hon gestaltas som ett ideal. I ett antal av låtarna framställs skönhetsmissar och catwalkmodeller, kvinnor som traditionellt uppskattats för sin konventionella skönhet, som de mest ideala. De manliga karaktärernas utseende kommenteras inte i lika hög grad. Den enda låten i vilken den manliga karaktärens utseende återges är Agnes låt *En sån karl*. I låten berättar låt-jaget för lyssnaren att den manliga karaktären ser ut och rör sig "som en karl", en typ av beskrivning som inte explicit beskriver mannen i fråga utan istället förlitar sig på lyssnarens föreställningar om ideala män. Några deskriptiva adjektiv förekommer alltså inte överhuvudtaget. Bortsett från detta exempel återfinns inga beskrivningar av de manliga karaktärernas utseende eller yttre attribut i de undersökta låtarna. Inte ens i låtar som *Min greve av Luxemburg* eller *Vem som helst*, i vilka en ideal man återges för lyssnaren, förekommer några beskrivningar av de manliga karaktärernas utseende. Endast den ideala mannens karaktärsdrag skildras för lyssnaren, hans utseende återges inte överhuvudtaget. Detta är en av de mest märkbara skillnaderna mellan hur män och kvinnor återges i låttexterna, och således anser jag att den aspekten av könsskildringen kan anses konstruera en diskurs. Mera specifikt konstruerar den diskursen om den ideala kvinnan som konventionellt attraktiv. Den här diskursen förefaller vara relativt vital och livskraftig då den återfinns i ett flertal av låtarna. Denna diskurs kan ses som relaterad till diskursen om kvinnan som beroende av sitt utseende, en diskurs som kunde identifieras i ett antal av låtarna.

I låtarna återfinns därtill diskursen om den unga flickan som naiv, ömsint och oskyldig. I de tre av låtarna i vilken en uttalad flicka förekommer som könad karaktär konstrueras hon nästan undantagslöst som oskuldsfull och fläckfri. Hon beskrivs även som känslös och ömsint. Detta resultat sammanfaller åtminstone delvis med de resultat som Whiteley (2005) presenterar i sin text om flickor i amerikansk popmusik. Whiteley framhäver dock att oskyldighet och naivitet är något som ofta ses som typiskt för barn och barndom generellt, inte enbart för flickor. Jag anser dock att dessa drag även kan ses som något stereotypiska. Den ömsinhet och de emotionella drag som tillskrivs flickorna i låtarna överensstämmer med stereotypiska föreställningar om kvinnor och kvinnlighet.

Relaterad till ovan nämnda diskurs är diskursen om kvinnan som den emotionella, den ömsinta och den kärleksfulla. I en stor del av låtarna i vilken en kvinnlig karaktär förekommer gestaltas hon på ett eller annat sätt som känsloladdad eller affektiv. Denna framställning står i stark kontrast till de manliga karaktärernas framställning. De manliga karaktärernas emotionella tillstånd återges knappt alls, och därmed framstår de som märkbart mera rationella än de kvinnliga karaktärerna i låtarna. Denna tydliga skillnad i framställningen av mäns och kvinnors känslor verkar grunda sig på föreställningen om män som rationella och kvinnan som irrationell och emotionell. Denna föreställning har setts som ytterst stereotypisk (se bl.a. Baker 2008).

Ytterligare en diskurs som är tydlig i ett flertal av låtarna är den om kvinnan som ofullständig utan manlig partner. Som det framgått i analysdelen gestaltas ett antal av de kvinnliga karaktärerna som i behov av en man i sitt liv. De manliga karaktärerna i de undersökta låtarna gestaltas inte på samma sätt överhuvudtaget. De framställs som märkbart mera självständiga och oberoende än de kvinnliga karaktärerna. I endast en av låtarna, *Hit men inte längre*, förekommer en kvinnokaraktär som tydligt bryter mot denna traditionella framställning. Diskursen om kvinnan som ofullständig utan en partner förefaller vara relativt allmän i den moderna popmusiken. Whiteley (2002) kunde identifiera den i Bruce Springsteens låtar och i ett antal olika populära låtar från de gångna decennierna. I dessa låtar gestaltades kvinnan som vilsen och hjälplös, som någon som behövde räddas av en man, en framställning som är mycket lik den som bland annat förekommer i *Snälla, Snälla*.

Diskurser om de manliga karaktärerna återfinns givetvis också i de undersökta låtarna. Den måhända mest framträdande och oftast förekommande diskursen är den om den ideala mannen som stereotypiskt maskulin. I ett flertal av låtarna beskrivs den ideala mannen med

adjektiv som “stark”, “ridderlig” och “fräck”, egenskaper som utan tvekan kan ses som stereotypiska och som lever upp till traditionella föreställningar om hur män “skall vara”. Diskursen återfinns båda i låtar från 1960-talet och 1990-talet, vilket tyder på att den är livskraftig och vital, sociopolitiska förändringar till trots.

Ett stort antal av de återkommande diskurserna kan alltså ses som stereotypiska och traditionella. De mera framåtsträvande framställningarna skall dock inte helt ignoreras. Sunderland (2006) framhäver att det i en viss diskursordning kan förekomma ett flertal diskurser av olika typ, och att dessa diskurser så att säga “tävlar mot varandra”. Dessa motstridiga diskursordningar, så kallade ideologiska dilemman, antyder att en social och diskursiv instabilitet kan förekomma i den undersökta texten, och dessa instabiliteter kan utgöra början till förändring. Enbart ett fåtal av låtarna konstruerar karaktärer som är genomgående traditionella och stereotypiska, vilket visar att låtarnas nätverk av diskurser är relativt motstridigt och att en social förändring är möjlig.

I denna avhandling har jag, som jag redan konstaterat, även försökt finna relevanta kopplingar mellan låtarnas könskonstruktioner och feminismens framväxt. Som det framgått i denna undersöknings analysdel förlitar sig de båda låtarna från 1960-talet på stereotyper för att återge de kvinnliga och manliga karaktärerna. Det finns alltså inga tecken på att feminismen, som alltså inledde sin framväxt under 1960-talet, kom att påverka låtarna och deras konstruktion. Snarare förefaller det förlita sig på olika traditionella föreställningar som var allmänna under den första halvan av 1900-talet (jfr bl.a. “bristteorin” i Sunderland 2006 & i Wheaterall 2008).

1970-talet var det årtionde då kvinnorörelsen på allvar etablerade sig. Det politiska klimatet blev därmed mera liberalt. Denna förändring verkar dock inte ha påverkat de två 1970-tals låtarna i någon högre grad. Skillnader i framställningen som eventuellt kan förklaras av de förändrade sociopolitiska klimatet kan utläsas, men dessa skillnader är i det stora hela inte särskilt omvälvande eller banbrytande. Jag anser att exempelvis skildringen av den unga blonda flickan, en karaktär som konstrueras i både *Fröken Fräken* och *Bara 15 år*, blir något mindre stereotypiskt i den sistnämnda låten. Även den andra låten från 1970-talet, *Sofia dansar go-go*, innehåller vissa konstruktioner som kan ses som något mera framåtsträvande, och som åtminstone gör försök till att konstruera en mera progressiv kvinnlig karaktär. Denna aspekt av könsframställningen kan eventuellt ha påverkats av den framväxande feministiska rörelsen. Det är dock viktigt att påpeka att merparten av låten gestaltar en ytterst traditionell

kvinnlig karaktär. Överlag är könsframställningarna i låtarna inte märkbart annorlunda än de som återfinns i låtarna från 1960-talet, och någon revolutionerande och progressiv framställning kan man alltså knappast tala om. Således är det svårt att fastställa huruvida låtarna i fråga influerats av det sociopolitiska förändringarna i samhället, eller om de få förändringarna i hur de könade karaktärerna framställs enbart är slumpmässiga. Klart är dock att kvinnorörelsens framväxt och ökade influens under 1970-talet inte kom att påverka låtarna i någon högre grad. Båda låtarna från 1970-talet innehåller, som jag redan konstaterat, en mängd olika framställningar som kan anses bygga på stereotyper och traditionella könsroller.

1980-talet var, som jag konstaterade i avsnitt 3.1, en tid då konservativa tankar och ideologier växte sig starkare, och den feministiska våg som varit så påtaglig under 1970-talet ebbade ut. *Vill du inte ha mina kysisar* uppvisar vissa konservativa drag vad gäller framställningen av den manliga karaktären och dessa något traditionella och stereotypiska framställningar överensstämmer med det då rådande politiska klimatet. Låten innehåller dock inte några riktigt tydliga konservativa framställningar. Liza Öhmans låt *Hit men inte längre* kan däremot ha influerats av de sociala förändringar som ägde rum i det svenska samhället. Låten utkom under början av år 1980, och man kan anta att det konservativa politiska klimatet inte vid denna tidpunkt hunnit växa sig riktigt starkt. Således anser jag att det inte är långsökt att anta att låten, vars kvinnliga karaktär alltså framställs både som aktiv i sitt handlande och som oberoende av en partner, influerats av de föregående decenniets sociopolitiska förändringar. Den kvinnliga karaktären uppvisar drag som överensstämmer med de ideal och målsättningar som den svenska kvinnorörelsen arbetade för vilket tyder på att det liberala politiska klimatet eventuellt påverkat den kvinnliga karaktärens framställning.

Som jag konstaterade i kapitel 3.1 inleddes den tredje vågens feminism under 1990-talet. Till skillnad från 1970-talets låtar, som inte förefaller ha influerats i någon högre grad av den framväxande kvinnorörelsen, återspeglar låtarna från 1990-talet åtminstone delvis de samhällseliga förändringarna som var i rörelse. Den första av låtarna, Magnus Ugglas *Victoria*, utkom som sagt i början på 1990-talet, mera specifikt 1993. Som jag visat i bland annat exempel 16 och 17, är låten rik på beskrivningar som kan ses som stereotypiska. Helt genomgående traditionell är låten dock inte. *Victoria* innehåller vissa framställningar som kan uppfattas som mera liberala och mera framåtsträvande, men de är relativt få till antal. *Vem som helst* innehåller märkbart fler progressiva könskonstruktioner, den kvinnliga karaktären i låten är inte fullt lika stereotypiskt gestaltad som kvinnorna i de flesta av de andra undersökta

låtarna. *Vem som helst* utkom i slutet av 1990-talet, och därmed finns det anledning att anta att låten eventuellt influerats av tredje vågens feminism och rörelsens framväxt under den senare hälften av 1990-talet, medan *Victoria* mycket väl kan ha påverkats av de mera konservativa politiska klimat som rådde under 1980-talet. Dock innehåller *Vem som helst* även vissa drag som kan ses som traditionella och något stereotypiska och därmed kan man knappast påstå att *Vem som helst* är en låt som aktivt motarbetar och protesterar mot könsnormer och stereotypiska föreställningar om kvinnor och män.

Det progressiva mönstret upprepas dessvärre inte i låtarna från 2000- och 2010-talet. Samtliga låtar från dessa två decennier innehåller konstruktioner som knappast kan ses som framåtsträvande eller progressiva. Tvärtom förefaller flera av låtarna konstruera sina könade karaktärer utgående från stereotyper och arketyper. I Ingemar Olssons låt konstrueras en moder utgående från väldigt traditionella och klassiska föreställningar om mammor och deras roll. De två sista låtarna, *Flickan och kråkan* samt *Som en karl*, är så kallade ”covers” och således anser jag att det inte är relevant att här diskutera om och hur låtarna influerats av sociopolitiska förändringar i samhället. Intressant är dock att dessa två låtar, som alltså ursprungligen utkom under 60- respektive 80-talet, ännu idag kan uppnå stor framgång. Man kan därmed anta att de konstruktioner som förekommer i låtarna fortsättningsvis är aktuella, och att lyssnarna inte upplever dem som gammalmodiga eller föråldrade.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att de flesta av de undersökta låtarna inte har påverkats av det sociala klimat de uppkommit i, åtminstone inte i någon högre grad. Några större skillnader mellan låtarna från de olika årtiondena förekommer generellt inte. Att de flesta av de undersökta låtarna inte uppvisar särdeles framåtsträvande drag är dock inte oväntat. Enligt Shuker (2001) är popmusikbranschen en industri som långt förlitar sig på stereotyper och konstruktioner som är bekanta för lyssnaren, det vill säga de följer de normer som de flesta lyssnare anser vara allmän fakta. Undantag till detta förekommer dock också, och i ett par av låtarna kan eventuella sociopolitiska influenser pekats ut. Tydligast är dessa influenser i låtarna *Vem som helst* och *Hit men inte längre*, vars kvinnliga protagonister gestaltas på ett sätt som går emot traditionella och stereotypiska föreställningar om kön. Båda låtar uppvisar alltså tydliga progressiva drag, drag som enligt min tolkning kan ha influerats av de sociala och politiska förändringar som ägde rum i samhället under det decennium de uppkom. Helt resistent mot sociopolitiska influenser förefaller låtarna alltså inte vara. Detta visar att den svenska musikbranschen inte existerar i ett vakuum och att de förändringar som

sker i samhället kan komma att påverka låtarnas handling och gestaltningen av låtarnas karaktärer.

I denna avhandling har jag enbart fokuserat på de undersökta låtarnas sångtexter. Detta har jag gjort för att hålla mig inom ramarna för vad som kan klassas som en språkvetenskaplig undersökning. Jag anser dock att en mera omfattande analys, i vilken den eventuella musikvideon ingår, skulle kasta mer ljus på den problematik som jag diskuterat ovan. Enligt bland annat Longhurst (2008) och Whiteley (1997) kan även artistens framträdande på scenen och i de musikvideon som åtföljer låtarna reflektera de normer som råder kring män och kvinnor. Exempelvis har Whiteley (1997) undersökt den brittiska rocksångaren Mick Jagers framträdanden under de gångna decennierna. Whiteleys undersökning visar att Jagers kroppsliga rörelser och beteende influerades av den typ av musik han spelade. I utpräglade rocklåtar, en genre som traditionellt kopplats till maskulinitet, var Jagers rörelser och beteende märkbart mera typiskt maskulint. Performativiteten kan även användas för att protestera eller leka med normer, något som Longhurst (2008) framhäver. Han menar att Madonna bland annat genom sin performativitet lekte med olika föreställningar om kön och sexualitet. Dessa undersökningar är endast två exempel på undersökningar som gjorts inom detta specifika område, och de tyder på att musikvideos roll är betydande i återskapandet av eller protesterandet mot rådande normer och stereotyper kring kön och könsroller. Genom att analysera både den skrivna texten och den inspelade videon skulle ytterligare aspekter av könsframställningen kunna granskas. Jag menar alltså att en analys av exempelvis performativiteten i en musikvideo skulle kunna tillföra värdefull information om könsframställningen i modern svensk popmusik

I min undersökning har jag som bekant endast granskat musik som kan klassas som "pop" vilket betyder att genrer som faller utanför genren popmusik inte har undersökts. Exempelvis har genrer som heavy metal eller country inte tagits med i denna undersökning. Dessa genrer har klassats som typiska "maskulina genrer" som domineras av manliga artister. Speciellt Heavy metal har setts som en musikgenre som tilltalar män och som aktivt återskapar patriarkala ideologier genom bland annat låttexterna (Shuker 2001: 234). Således anser jag att det skulle vara intressant att diakroniskt granska hur kön och sexualitet framställs i låtar inom dessa genrer. En studie av denna typ skulle, enligt min mening, ge en bredare och mera omfattande bild av könsframställningen och rådande könsdiskurser inom den moderna populärmusiken.

Vidare skulle, så vitt det bara är möjligt, en kvantitativ analys kring ämnet kunna utföras. Till exempel skulle en undersökning i hur ofta de könade karaktärernas utseende kommenteras i låtarna kunna göras. Denna typ av undersökning skulle ge en mera omfattande bild av de könsnormer som förekommer i samhället och tydligt peka ut de eventuella skillnader som förekommer mellan hur manliga respektive kvinnliga karaktärer gestaltas i svensk populärmusik.

Jag upplever att undersökningar i vilka könskonstruktioner granskas är intressanta, givande och relevanta, och således anser jag att vidare forskning i ämnet utan tvekan skulle vara givande. Jag är övertygad om att fler undersökningar inom ämnet skulle ge en mera omfattande bild av de könsföreställningar som reproduceras i populär media. Genom att peka ut de diskurser som förekommer i låtar och liknande material kan individer göras medvetna om de stereotypiska föreställningar som råder i samhället samt de föreställningar som de själva eventuellt har.

Allra sist vill jag diskutera undersökningens teoretiska ramverk samt den metod jag valt att utnyttja. Personligen upplevde jag det teoretiska ramverket som fungerande. Genom att utnyttja de feministiska språkteorier som Sunderland (2006), Wheatherall (2002) och Baker (2008) presenterat har jag lyckats identifiera relevanta diskurser. Jag anser dock att det är viktigt att jag framhäver teoriramverkets subjektivitet. Som jag diskuterade i denna avhandlings teoridel kan FPDA anses vara en relativt subjektiv forskningsgren. De metoder som utnyttjas inom detta forskningsfält är ofta färgade av forskarens ideologier och åsikter. Som Sunderland (2006) själv framhäver är diskursanalys av denna typ en metod som bygger på undersökarens egna sociala och politiska perspektiv. Någon som exempelvis innehar en starkt feministiskt ideologi kommer att kunna peka ut anti-feministiska diskurser i en given text, medan någon som inte är lika intresserad och insatt i feminismen måhända missar de textuella ledtrådar som för feministen är uppenbara och tydliga. Diskurserna kan också tolkas olika beroende på vilka värderingar en person har. Någon kan tolka en viss diskurs som positiv, medan en annan person kan se exakt samma diskurs som negativ (Sunderland 2006: 166-167). De betyder alltså att även min undersökning och de analyser jag gjort kan ses som något subjektiva. De slutsatser jag dragit bygger på mina egna erfarenheter och de politiska synsätt som jag har. Som det framgår i undersökningens teoridel har jag inför den här analysen fördjupat mig i feministisk språkteori, någonting som utan tvekan påverkat mitt analysperspektiv och min förmåga att peka ut diskurser. Personer som saknar denna kunskap

och som inte till fullo delar mina åsikter skulle måhända inte tolka texterna på samma sätt som jag gjort i denna undersökning. Jag upplever dock att det slutsatser jag kommit fram till grundar sig på föreställningar som är relativt allmänna, och de stereotypier jag diskuterar torde många känna igen. Dessutom anser jag att det feministiska perspektivet enbart varit till fördel för undersökningen eftersom det hjälpt mig peka ut diskurser som jag möjligen annars hade missat.

Litteraturförteckning

Auslander, Philip (2006): *Performing Glam Rock. Gender and theatricality in popular music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Baker, Paul (2008): *Sexed Texts: Language, Gender and Sexuality*. London: Equinox Publishing.

Blomberg, Eva & Wottle, Martin (2011): Feminism och jämställdhet i en nyliberal kontext 1990-2010", *Tidsskrift för genusvetenskap*. 2-3/2011, s. 97-116

Bucholtz, Mary & Hall, Kira (1995): *Gender Articulated. Language and the Socially Constructed Self*. Milton Park: Routledge.

Cameron, Deborah (1992): *Feminism and linguistics theory*. London: Macmillan.

Edlund, Ann-Cathrine, Erson, Eva & Milles Karin (2007): *Språk och kön*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.

Fairclough, Norman (2003): *Analysing Discourse: textual analysis for social research*. London: Routledge.

Freedman, Estelle (2002): *No Turning Back. The history of feminism and the future of women*. New York: Random House Publishing Group.

Flynn, Mark A, Craig, Clay M, Anderson, Christina N & Holody, Kyle J (2016): Objectification in Popular Music Lyrics: An Examination of Gender and Gender Differences, *Sex Roles*. 3-4/2016, s. 164-176

Longhurst, Brian & Bogdanovic, Danijela (2009): *Popular music & society*. Cambridge: Polity Press.

McDonald, Paul (1997): "Feeling and Fun", Whiteley, Sheila (red.) *Sexing the Groove: popular music and gender*. London: Routledge, s 277-295.

Nehring, Neil (1997): *Popular Music, Gender and Postmodernism: Anger is an Energy*. Thousand Oaks: SAGE Publications.

Osborne, Susan (2001): *Feminism*. Harpenden: Pocket Essentials.

Palmer, Gareth (1997): "Bruce Springsteen And Masculinity", Whiteley, Sheila (red.) *Sexing the Groove: popular music and gender*. London: Routledge, s 100-117.

Schmitz, Eva (2007): *Systerskap som politisk handling. Kvinnors organisering i Sverige 1968 till 1982*. Lund: Lund University Publications.

Shuker, Roy (2001): *Understanding Popular Music*. London: Routledge.

Sunderland, Jane (2006): *Language And Gender. An advanced resource book*. New York: Routledge.

Sunderland, Jane (2011): *Language, gender and children's fiction*. London: Continuum International Publishing Group.

Talbot, Mary M. (1998): *Language And Gender. An introduction*. Cambridge: Polity Press.

Weatherall, Ann (2002): *Gender, Language and Discourse*. East Sussex: Routledge.

Whiteley, Sheila (1997): "Little Red Rooster v. The Honky Tonk Woman", Whiteley, Sheila (red.) *Sexing the Groove: popular music and gender*. London: Routledge, s 67-100.

Whiteley, Sheila (2005): *Too Much Too Young. Popular music, age and gender*. East Sussex: Routledge.