

STM 1997:1

Öppet forum

Var är kvinnorna i svensk rockhistoria?

En essä kring genusperspektiv och historieskrivning

Av Alf Arvidsson

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Öppet forum

Var är kvinnorna i svensk rockhistoria?

En essä kring genusperspektiv och historieskrivning

Alf Arvidsson

Syftet med denna essä är att utifrån det empiriska exemplet svensk 60-talsrock belysa metodologiska frågor som är relevanta ur etnologiskt perspektiv. Frågan om kvinnorepresentationen i historieskrivningen används här för att avtäckta vidare frågeställningar rörande rollanalys och historiekonstruktion.

All historieskrivning tar på något sätt avstamp i sin egen nutid. När man ser bakåt i tiden, lägger man först och främst märke till de detaljer som är meningsfulla i nutiden. "Vilka är rötterna till att dagens musiksamhälle ser ut som det gör" finns ofta som den underliggande motiveringen till att utföra historisk forskning – antingen man tar avstamp direkt i samtiden, eller i en skriven musikhistoria. En annan bevekelsegrund kan vara viljan att upptäcka ett annat samhälle och en annorlunda estetik – fördjupningen i en historisk epok får samma exotiserande verkan som en musikantropologisk studie i ett fjärran land men utförs som en resa i tiden i stället för rummet. Oavsett motiven innebär den historiska forskningen att man sitter med facit i hand och kan avgöra att händelsen X eller personen Y hade viktigt inflytande under lång tid framåt, eller att personerna Å Ä Ö var de som dominerade samhällslivet under en viss tidsperiod, medan andra individer kan räknas bort. Det sker alltså en urvalsprocess där fakta bedöms som relevanta eller icke-relevanta när man skriver historia. Även i framställningen av "helt okontroversiella" avsnitt som alla är överens om är det fråga om en representation av ett historiskt skede eller förlopp, alltså ett urval av vad som är viktigt och oviktigt.

Vidare så måste man ställa frågan: vem skriver historia, vem avgör om detaljer är meningsfulla eller inte? Vilka perspektiv använder sig historikern av? Ställer man inte dessa frågor när ett nytt forskningsfält etableras så finns risk att många individuella

synsätt och preferenser hos enskilda forskare kommer att bilda mönster för hur historien ska uppfattas. Detta är speciellt viktigt att tänka på när det gäller fält där den inledande historieskrivningen inte alls utförs av forskare utan av journalister eller de agerande själva.

Syftet med denna essä är dubbelt. Genom att diskutera möjliga tolkningar till varför kvinnorepresentationen i framställningar om svensk rock under 60-talet är så låg, vill jag dels belysa hur en historieskrivning byggs upp kring några grundläggande idéer som tas för givna, och visa hur genusteoretiskt inspirerade frågeställningar bidrar till att frilägga dessa principer; och dels vill jag omvänt diskutera hur genusteoretiska perspektiv kan berika en historiskt inriktad forskning genom att tillföra nya frågeställningar. Jag tänker inte närmare presentera historiografi eller genusteori; för det senare hänvisar jag till Boëthius 1991 (litteraturvetenskap), McClary 1991 (musikvetenskap), Lundgren 1992 och Lundgren m.fl. 1996 (etnologi).

Svensk rockhistoria är ett fält som i hög grad bygger på en historieskrivning som formuleras av journalister, entusiaster och musikbranschens egna aktörer. Några större syntetiserande översikter finns inte; Brolinson & Larsen 1984 fyller funktionen av vetenskaplig introduktionstext. Därutöver finns svepande översikter i olika populära framställningar, t.ex. Eriksson 1975, Rasmusson 1988. I dessa gör det långsiktiga historiska perspektivet att urvalet av detaljer blir starkt begränsat. Den journalistiska dominansen förstärks av att det finns få problematiserade systematiska studier, främst Brolinson & Larsen 1984 och Lilliestam 1987, som båda framför allt tar fasta på vad som hände i musikens detaljer när svenskar började spela rockmusik under perioden 1955–1965. En annan genre är den lokal-regionalhistoriska, som kan vara desto detaljrikare men har sina geografiska begränsningar, t.ex. Hofverberg 1985, Eriksson & Gertten 1989, Sidén 1991. Här är det också journalister eller lokala entusiaster som står för skrivandet. De två sistnämnda har sin form huvudsakligen från att intervjuer med olika musiker redovisas kapitelvis, kronologiskt ordnade. Journalister står också för en kvantitativt stor del genom artiklar i dagspress och vecko- och månadspress, i regel centrerat kring enskilda artister-grupper i samband med återföreningar och återutgivning. Detta skrivande är tillsammans med skivbolagens återutgivning av inspelningar (plus spelning av "gamla godingar" i P3, P4 etc, TV-program etc) det historieberättande som starkast påverkar den allmänt spridda historiesynen. Olofsson 1995 kan ses som en del av denna inriktning: den förenar diskografi (utarbetad av Sture Hallberg) med artistencyklopedi och utgör på så vis ett värdefullt referensverk, samtidigt som den reducerar rockmusiken till en fråga om skivutgivning.

Olofssons och Hallbergs arbete har ambitionen att vara heltäckande, men de av praktiska skäl nödvändiga gränsdragningar de gör gentemot "svensktopps- och jazzfacket" innebär en mekanism som marginaliserar eller osynliggör flera kvinnliga artister. Boken innehåller en övervägande majoritet av manliga artister; när Olofsson &

Hallberg ska exemplifiera artister som gjort enstaka "rock"-inspelningar men utesluts är plötsligt könen lika representerade (Olofsson 1995:11) .

Inom rockmusiken utövas ett aktivt förhållningssätt till den egna historien vilket tar sig uttryck i återutgivning av gamla inspelningar, nyinspelningar av äldre låtar, "cover"-band, återlanserande av äldre artister, stilistiska drag som medvetet används för att ge en historiserande effekt, travestier på skivomslag m.m. På detta sätt skapas rockhistoria genom att vissa artister, stilar, låtar, stilistiska effekter väljs ut och presenteras som rockhistoria.

När historieskrivandet sker genom sådana processer, där den nutida massmediala användningen dominerar, blir det en segrarnas historia, och berättarnas subjektiva historia. De som inte var "störst" får ännu mindre plats, och de som befann sig farligt nära gränserna för rockmusiken ramlar nu helt utanför.

Mitt val av svensk rock (pop) under 60-talet som studieobjekt utgår, förutom från mitt personliga intresse för svensk populärmusikhistoria över huvud taget, från två förutsättningar. Den ena är att 60-talet ofta framställs som en begriplig enhet, såväl musikaliskt som ungdomskulturellt. Den andra är att svensk pop från 60-talet också ses som ett enhetligt fenomen som kan avskiljas från 60-talets pop i allmänhet. Detta konkretiseras bl.a. att det i en värld där artistorienterade album är norm kan ges ut samlingsalbum med "svenskt 60-tal" som organiserande tema.

Om man studerar framställningen av fältet "svensk rock (pop) under 1960-talet" är det en total manlig dominans som presenteras. Det är övervägande manliga musiker som står i fokus och som tillskrivs de viktigaste positionerna. Då könsfördelningen inom Sveriges befolkning förhåller sig ganska nära 50–50 borde en sådan avvikande bild väcka förundran. Ett sätt att glida undan denna typ av fråga har varit "den cyniska realismens inställning": en hänvisning till en allmän mansdominans i historien och att kampen för kvinnors frigörelse precis hade startat på 60-talet, och följaktligen var mansdominans en självklarhet. En sådan ståndpunkt är ohållbar, både för att den minimerar kvinnorörelsens långa historia och för att den negligerar den forskning som uppmärksammat kvinnligt musicerande före 1960-talet (Öhrström 1987, Myers 1993). I denna artikel ska jag diskutera hur denna snedvridning uppstår. Jag vill här ta upp tre typer av förklaringar:

1. Rockmusiken under 1960-talet blev de facto kvantitativt dominerad av manliga musiker – något som i sin tur inte bara kan tas som något givet, utan måste problematiseras: genom vilka processer skapades denna manliga dominans?
2. Fokuseringen på artister som viktigaste aktörer inom rockmusiken osynliggör andra roller och aktiviteter, där kvinnor kan ha haft viktiga positioner.
3. I processen att skapa historia sker systematiska urval efter gränsdragningar, vilket ytterligare förminskar antalet synliga kvinnor.

I denna diskussion har jag utgått från ett trettiotal artister som skulle kunna komma ifråga att diskuteras i beskrivningar av 1960-talets rockmusik¹. Mina urvalsprinciper utgår ifrån att de givit ut skivor i eget namn under decenniet, riktat sin verksamhet mot en tänkt ungdomspublik och med stilistiska drag inom rocktraditionen. Denna sammanställning, vilken inte bygger på några större efterforskningar utan huvudsakligen på sammanställning av litteraturuppgifter samt personliga minnen visar att åtminstone ett trettiotal kvinnliga artister dokumenterades på skiva. Jag har grupperat dem i olika kategorier: popgrupper, sånggrupper och sångsolister med huvudsaklig inriktning på popmusikfältet, sångerskor med inriktning på underhållningsbranschen i bredare bemärkelse samt instrumentalister. Efter att denna sammanställning gjordes utkom Olofsson 1995 vilket ytterligare ökade på min lista, utan att i grunden förändra de slutsatser jag dragit.

Det fanns alltså kvinnor som ville vara aktiva inom rockmusiken, inte ett fåtal utan många. Men vad innebar deras könstillhörighet för möjligheterna att göra karriär? Rockmusiken under 1960-talet dominerades av manliga musiker, vilket bidrog till att ställa upp extra hinder för kvinnor. De kvinnliga förebilder som fanns (England, USA) var enskilda sångerskor eller sånggrupper. Speciellt under perioden 1964–67 var popGRUPPEN, med 2 elgitarer, elbas, trummor och sånguppgiften fördelad bland instrumentalisterna, idealet. Hur många flickor kunde komma i kontakt med andra likasinnade för att få ihop en grupp? Och hur många av dem fick den uppbackning hemifrån som pojkar fick t.ex. för instrument- och förstärkarinköp? En möjlig tolkning är att se popmusiken under 60-talet som en process där en relativt ny teknologi – elförstärkta musikinstrument – introducerades i breda befolkningslager, och detta skedde enligt ett vanligt mönster: männen dominerar introduktionsfasen.

Ett alternativ till att bilda en grupp var att försöka vara solosångerska, men detta innebar att hitta en manlig grupp som var villig att vara kompgrupp – något som störde idealbilden av den självständiga gruppen. En manlig grupp med kvinnlig sångerska gav snarare konnotationer av att vara dansband än att vara popband. I vilken utsträckning de kvinnor som lanserades som sångsolister på skiva också hade möjlighet att

1. Följande artister har jag utgått ifrån i mina resonemang. För biografier och diskografier, se Olofsson 1995 där ytterligare kvinnliga artister förekommer.
Popgrupper: Plommons; Nursery Rhymes; Sunny Girls; Les Angeliques; Rainy Day Women (ej i Olofsson).
Sånggrupper: Pearlettes; Kringlorna; the Chicks; the Kays; Modettes (Bella and Me).
MAK les soeurs.
Sångsolister: Elanor Bodel; Doris; Suzie; Shirley Ann; Charlotte Walker; Cecilia Stam; Lena Junoff (=Adah Helene, Margaret Lee); Anita Berggren; Beverly Glenn (ej i O); Alice Babs; Anita Lindblom; Gunilla Thorn; Jane Swärd; Karin Stigmark; Eva Rydberg; Kisa Magnusson och Susie Heine (ej i O).
Instrumentalister: Ingela Brander (ej i O); Merit Hemmingson.

möta levande publik, och i så fall om det var i sammanhang som räknades inom popmusiken, är inte möjligt att avgöra. Pearlettes, som turnerade i folkparkerna, kunde hyra kompgrupper (Olofsson 1995:258); Modettes och Kays fick tillgång till kontinuerligt musikersamarbete genom att införlivas med/förstärka Beatmen resp Gunnar Kinch Music Five ("and the Kays"), d.v.s. genom att förminska självständigheten som artister (Olofsson 1995:57f, 182).

En väg vid sidan om livespelningar på klubbar och popgalor och tävlingar var skivbolagsvägen: att synas genom skivinspelningar och i deras efterföljd radio och TV, genom att lanseras av ett skivbolag. Med den vägen följde då att skivbolaget bestämde eller hade starka åsikter om repertoar, kompmusiker, klädsel, vilka radio- och tv-program och vilka tidningar som var lämpliga. Där kan man då ana en tendens hos skivbolagen att hellre orientera sig mot "schlager"- eller "svensktopp"-kategorin som man antog vara mer lukrativ, kanske mer beräknelig än den renodlade popfåran. Detta fick till följd att kvinnliga artister hamnade på fel sida om den språkliga gränsen, och tappade något av trovärdigheten som "genuina" popmusiker. Ett exempel är att sångerskan Shirley Ann, som hade en slags Joan Baez-folkpop-framtoning och framträdde med Bosse Hansson, Janne Karlsson & Boz Scaggs som kompgrupp inte fick plats för detta på skiva: istället lät skivbolaget henne sjunga in en svensk version av den gamla franska visan Plaisir d'amour, en utgåva som utkonkurrerades av Anna-Lena Löfgrens version. Gruppen Angeliques från Göteborg var tydligen svår att placera i kategorier för skivbolaget, förutom singeln "Sunshine Boy" gav man samtidigt ut titlarna "Jag ska måla hela världen lilla mamma" och "Tre små flickor". Tidningen Bildjournalen, som i hög grad uppmärksammade kvinnliga musiker och diskuterade deras svårigheter i popbranschen, arrangerade under två år tävlingen "POP-flickan" som skulle ge utrymme och uppmärksamhet åt kvinnliga sångerskor. 1967 vann Anita Berggren, vokalist i Leif Kronlunds dansorkester. Förutom en single som pryddes av texten "POPflicka 1967" gjordes ingen uppföljning av denna uppmärksamhet. Flera liknande exempel återfinns i Olofsson 1995.

För de som kom in i branschen fanns det också könsrelaterade erfarenheter som kunde vara avskräckande. Kvinnliga orkestrar har ofta bemötts med principen att könstillhörigheten och inte det musikaliska kunnandet var den viktigaste tillgången i mötet med publiken (se även Myers 1993). Så råkade t.ex. Rainy Day Women ut för att deras framträdanden i Frankrike annonserades som "topless" (Eriksson-Gertten 1989:122). Karin Stigmark var huvudsakligen verksam i Frankrike under mitten av 1960-talet, men uppmärksammades också i svensk press som följde hennes karriär. När hon skulle lanseras som skivartist 1965, ville skivbolaget samordna det med lanseringen av sångaren Antoine, som skulle ha en image av fransk Bob Dylan. Karin Stigmark fick följaktligen ta Joan Baez roll, och skulle i promotionsmaterial utpekas som Antoines fästmö. För att underbygga detta skickades båda två upp till Stockholm

när modskravallerna på Hötorget bröt ut, och de fick gå ut på torget från olika håll och mötas där, i en iscensättning av ett fejkat första möte. Antoine försvann ganska snabbt från den franska scenen, men Karin fick dras med epitetet "Antoines älskarinna" länge efteråt (Aftonbladet 671203). Dessa typer av könsrelaterade processer, där kvinnliga artister inom branschen behandlas annorlunda än manliga, kan antas bidrag till att antalet kvinnliga artister som verkligen uppmärksammades blev litet. En helt annan erfarenhet var att kvinnliga artister inte uppskattades av delar av publiken – både Nursery Rhymes och Plommons nämner att flickor i lägre tonåren, som utgjorde stor del av publiken, inte uppskattade dem (Olofsson 1995:243, 266). Likaså fanns också en skepsis hos stora delar av den manliga publiken. Det fanns alltså flera mekanismer som kan antas specifikt förde bort kvinnor från positioner som uppmärksammade rockmusiker: sämre tillgång till teknologi, underordning, domesticering (styrning mot det mer föräldraanpassade svensktoppfacket), sexualisering.

Kan vi hitta fler kvinnliga ansikten genom att vidga perspektivet till andra aktörsroller? Svensk pop under 60-talet utformades också av managers, roadmanagers, radios producenter och programledare, journalister och musiksribenter, konsertarrangörer, ungdomsledare, kompositörer, fanklubbspresidenter och fanklubbsmedlemmar samt en mer anonym men månghövdad publik. Denna översikt ger oss flera kvinnliga namn. I TV och radio var Kersti Adams-Ray och Inger Flyckt viktiga rituella ceremonimästare i Drop in, Grammofonhörnan resp. Tio i Topp. Deras röster kan sägas utgöra en viktig del i svensk 60-talspop. Skribenter som Inger-Marie Oppered i Expressen och Barbro Norström i Bild-journalen stod för den skriftliga diskursen kring popmusiken – den sistnämnda inte minst som främjare av kvinnliga musiker. I Malmö var Ingela Ström en central person i poplivet: drev popklubbar, ordnade konserter med utländska artister m.m. (Eriksson & Gertten 1989:53-59). Av komponerande kvinnor kan nämnas Lena Eidervall, som genom bekantskap med Mecki Mark Men inspirerades att skriva de låtar, som utgör gruppens två singleframtidor. Denna rad av exempel torde räcka för att antyda vikten av att analysera musicerande som sociala processer, med många andra viktiga roller förutom musikerns. Slutligen måste publikens viktiga roll framhållas. Även om det var manliga musiker som dominerade scenen totalt 1964–67 kunde det inte ske utan kvinnlig aktivitet. De manliga musikernas popularitet förutsatte kvinnliga fans, som köpte skivor, foton och inträdesbiljetter. Kvinnor var direkt aktiva i fanklubbar, kampanjer i omröstningar m.m. (För en diskussion om att vara fan, se Steward & Garratt 1985:140–150). Vidare visar hemlighetsmakeriet och sensationslystnaden kring manliga artisters familjer (t.ex. avslöjandet av Benny Andersson som tvåbarnsfar i Bild-journalen nr 48, 1966) att manliga musikers privatliv också är en del av deras offentliga liv (se även Balfour 1985 och Des Barres 1989).

De tendenser som under 1960-talet förde kvinnliga artister bort från rampljuset förstärks genom att de faller bort i de olika former av historieskrivning som förekommer. Här ska genast sägas att svensk rockhistoria i allmänhet, och 1960-talets i synnerhet, inte har alstrat så mycket av mer medveten historieskrivning. En vanlig generell bild är en estetisk värdering: svensk pop under 1960-talet var osjälvständig i förhållande till engelska och amerikanska förebilder, tafatta försök att efterlikna "äkta vara". Ur ett nutida lyssnarperspektiv är den ointressant, så när som på "lysande undantag" (Lennart Persson, recension av Stora popboxen, Pop nr 15, s 1647). Ett annat perspektiv finns i bedömningen av 1960-talets ungdomskultur som naiv och aningslös i förhållande till den politiska medvetenhet som senare fick genomslag – 1960-talets popmusik ställs alltså i förhållande till 1970-talets progressiva musikärelse. Mot dessa perspektiv står den positiva värderingen av 60-talet som isolerad epok, d.v.s. utanför ett historiskt sammanhang; till denna attityd och dess roll i formandet av bilden av 60-talet återkommer jag nedan.

Den svepande översiktliga karaktären hos de historiska framställningar som finns gör att det övervägande är de mest framgångsrika grupperna som nämns. Katharina Brette Kromsten nämner Nursery Rhymes och räknar upp Plommons, Rainy Day Women, MAK les soeurs i sin korta översiktsartikel om Tjejband i Kvinnors musik – en artikel som har tyngdpunkten på 1970- och 1980-talen. I övriga former av historieskrivning (Eriksson 1975, Rasmusson 1988, olika artiklar i dags- och veckopress) är det i regel endast Plommons och Nursery Rhymes som är de kvinnliga artister som nämns. Dessutom nämns de ofta samtidigt, och framställs som representanter för en dualistisk bild. Plommons får framstå som det extremt feminina bandet som var mycket medvetet om sitt yttre, medan Nursery Rhymes framstår som kompromisslösa i sitt musikaliska skapande – något som förstärks av att flera av medlemmarna fortsatt inom folkmusik och jazz. Förmodligen var mycket av denna polarisering medvetet förstärkt av media under 1960-talet. Stilmässigt vore det mer riktigt att jämföra Nursery Rhymes med tidiga Shanes, Slam Creepers, Lea Riders Group. Med kunskap om de tendenser som finns inom mytologiserande framställningssätt (Olrik 1965) är det inte orimligt att göra följande tolkning: det finns utrymme för ett belägg av varje avvikelse från normen. Det finns egentligen bara utrymme för en kvinnlig rockgrupp i det offentliga medvetandet. Pamela Brandt i USA-bandet Ariel ger antydningar om detta (Gaar 1992:130):

"Columbia wouldn't even listen to our demo tape, because they said they already had an all-girl band", says Brandt. "And if you say to them, 'But wait a minute – you have forty "all-boy bands" signed to this label. You just don't call them that. Why is it that all of us females have to compete for the same novelty slot?'"

I fallet Plommons-Nursery Rhymes är det möjligt att göra en tvådelning, genom att polarisera bilden av dem. De andra grupperna går inte att ta in i ett sådant mönster,

och lämnas följaktligen utanför. Att Plommons och Nursery Rhymes framställs som två aspekter av en enhet, tjejgruppen, understryks bl.a. av att båda grupperna nämns i samma andetag i Bonniers Rocklexikons artikel om Marie Selander, trots att hon inte hade någon koppling alls till Plommons. Ingen av dessa två grupper fick något definitivt genombrott i form av hits, vilket gör att de försvinner ur den historieskrivning som koncentrerar sig på toppnivån.

En annan form av historieskrivning sker genom återutgivning av inspelningar från 1960-talet. Återutgivningar har alltid varit fonogrambranschens dominerande sätt att skapa historia. Med undantag för de tillfällen när en enstaka hit återlanseras – t.ex. Moonlight serenade med Glenn Miller 1954 i samband med Millerfilmen, eller Bill Haleys Rock around the clock 1968 – är samlingsalbumet den form som de kommersiella bolagen brukar använda sig av. Samlingsalbumets försäljningsargument är att den utgör ett urval, det ska fånga essensen hos en artist, en stil eller en epok. Ett försök till analys av de urvalskriterier som ligger bakom samlingsutgåvor ger följaktligen besked om vad som ses som det viktiga i historien.

Återutgivningen av svensk 60-talspop har en egen historia. 1969 utgavs flera Greatest hits-samlingar med de mest hitproducerande grupperna: Hep Stars, Tages, Shanes. Detta kan ses som en summering av en avslutad epok – grupperna hade nyligen upplösts eller begränsat sin verksamhet – nu erbjöds den kompletta samlingen av hits för de fans som inte hunnit med att köpa alla singlar, eller som ersättning för de singlar som blivit utslitna. Vid mitten av 70-talet kom några samlingsalbum inspirerade av filmen American Graffiti, "Swedish Graffiti 1-3" koncentrerade på hits från 1960-talet – detta vid en tidpunkt då svensk 60-talspop annars stod lågt i kurs. Sonet stod bakom denna utgivning; Elektrakoncernen gav ut en enkel-LP 1978 "Popcorn" och EMI en dubbel 1979, "Du skulle vart me!". 1982 kom ett dubbel-album med hits "Tio i Topp – 32 originallåtar"; flera senare utgåvor bygger på samma urvalsprincip. Gemensamt för återutgivningen under denna period är att albumen mer eller mindre direkt utsägs vara representationer av 60-talet som period, och att de inriktas på hits och hitgrupper. Denna typ av utgåvor fortsätter kontinuerligt, t.ex. "Tillbaka till 60-talet" 1992.

1983 börjar en ny period. Då kom bolaget EMI med en serie dubbel-LP med olika manliga grupper (Tages, Shanes, Hepstars, Ola & Janglers). Till skillnad från tidigare utgåvor som inriktat sig på gruppernas hits, och därigenom indirekt definierat sin publik som de f.d. hitsingleköpande tonåringarna, har dessa utgåvor mer karaktär av att vara gjorda för konnässörer. Förutom hitlåtar finns också utvalda B-sidor, ambitiösa A-sidor som floppat, inspelningar som endast funnits på original-LP, och svåråtkomliga inspelningar som inte funnits i skivhandeln. En annan skillnad mot tidigare utgivningar var att här hade skivbolaget köpt loss inspelningar från andra skivbolag för att utgåvorna skulle bli historiskt heltäckande. Denna serie utlöste en våg av utgiv-

ningar med alltmer obskyra band: Fabuolus Four, Panthers, Nameloser, Shamrocks, Friends, Sooner or Later, Phantoms, Caretakers, Lea Riders Group, A Taste of Blues representerades med varsin LP. På flera av dessa utgåvor, med grupper som inte hade gjort studioinspelningar tillräckligt för att räcka till en LP, ingår privata liveinspelningar. Gemensamt för dessa utgåvor är att det är små skivbolag inom samlarkretsar som står för utgivningen, och utgåvorna kan ses som detaljstudier i svensk rockhistoria, ämnade för de mest insatta eller för de enskilda gruppernas fans. Denna utgivning har huvudsakligen initierats av entusiasterna på småbolagen, och det kan bara konstateras att de kvinnliga grupperna inte väckt deras intresse. Konnässörsperspektivet är mest utpräglat på AMIGOs samling Searchin for shake (1984), där Lennart Perssons estetiska ramar har renodlats. LP-serien Pebbles som ges ut i Los Angeles har mer av ett samlarperspektiv. 3 LP ägnas åt svenska band, såväl de mest kända som okända band som Melvins, Manufacture, String Tones, Geranium Pond. Dessa samlingar är helt kvinnofria. Även den LP "Skånsk rockhistoria" som utgavs tillsammans med boken Eriksson & Gertten 1989 saknar kvinnliga artister trots att Gunilla Thorn och Rainy Day Women ägnas var sitt kapitel i boken.

Övergången till CD-mediet har givit upphov till ytterligare en ny återutgivningsvåg. 1980-talets samlingar har återkommit, vid sidan om återutgivning av hela LP-album från 60-talet, ibland kompletterade med bonusspår. Av samlingsalbum med 60-talsinriktning kan speciellt två utgåvor från 1995 nämnas: "Stora popboxen" och "Det var bättre förr!", båda utgivna i anslutning till Olofsson 1995 – den förstnämnda sammanställd av Olofsson själv. I synnerhet Stora popboxen vänder sig med sin koncentration på okända inspelningar och artister till en mer exklusiv publik och utgör ett komplement till en redan känd historia. Olofssons estetik lyser igenom: poplåtar och garageslammer-inspelningarna får mer framstående position, instrumentallåtar a la Shadows och jazz/bluesinspirerad musik saknas. Det kan också noteras att kvinnliga artister får större utrymme i bild (2 kvinnliga grupper och 5 manliga avbildas på omslaget, varav en kvinnlig i centrum av bilden) än i ljud (de tre CD som ingår i boxen innehåller 4 låtar med kvinnliga artister och 85 låtar med manliga).

Det är alltså samlingsutgåvorna 1975–1982 och senare som främst representerar en helhetsbild av svenskt 60-tal. De riktar sig varken till de inbitna fansen eller till de kräsna kännarna utan riktar sig till en odefinierad allmänhet, i en situation då få andra utgåvor finns tillgängliga. Vilka urvalskriterier dominerar på dessa utgåvor? Följande prioriteringsordning tycks ha gällt: 1) Inspelningar som varit hits; 2) andra inspelningar med artister som haft hits; 3) inspelningar med grupper som inte fick något genombrott på hitlistorna men ändå hade relativt etablerat rykte. För samlingarna Swedish Graffiti och Tio i topp verkar prioritet 1 ha dominerat; för Popkorn och Du skulle vart me tycks begränsningen till det egna skivbolagets inspelningar ha gjort att 2) och 3) får mer framträdande roll. Speciellt Popkorn är uppbyggd av inspelningar

av grupper som fick genombrott efter att de bytt till annat skivbolag, vilket gör att samlingen blir mer kuriosabetonad. Vilka kvinnliga artister kommer ifråga för denna typ av återutgivning? Suzie, Eleanor Bodel, och Doris hade 1–4 hits vardera, och finns följaktligen förhållandevis väl representerade på hitdominerade samlingskivor med återutgivning. Nursery Rhymes och Plommons återfinns också med 1 låt vardera (Swedish Graffiti resp Du skulle vart me).

När inföll det sextiotal som ska representeras? Det diffusa "sextiotal" som det refereras till har något olika innebörd. I flera fall specificeras till snävare perioder: 1963–69 (Du skulle vart me), 1964–69 (Stora popboxen), 1965–68 (Searchin for shakes). Tyngdpunkten ligger på en ännu snävare tidsrymd. På "Du skulle varit med" är 25 av 32 låtar från 1964–67. Searchin for shakes är med ett undantag inspelad 1965–66. Det är alltså den period då de svenska grupperna i Beatles efterföljd slog igenom och stod på topp som är viktigast. Avgränsningen bakåt är en markering mot rock- och twistsångare i Elvis' och instrumentalgrupper i Shadows efterföljd – i den mån de fortsatte att vara verksamma efter 1963 är de inte bärare av de mest centrala värdena. Avgränsningen framåt i tiden kan tydas på flera sätt: nya artister, scener, skivbolag, sång på svenska – sammantaget är det en generationsväxling som inte ses som en självklar förnyelse utan istället som ett historiskt brott. Denna koncentration på 1964–67 som central period av 60-talet får konsekvenser för kvinnorepresentationen. Det historiserade perspektivet innefattar då egentligen bara en inspelning med kvinnlig artist: Mama didn't lie med Doris & Plums från 1967. Andra kvinnliga artister hade hits vid "fel" tidpunkter – Eleanor Bodel 1968–70, Suzie 1963 och 1970 (i den mellanliggande tidsrymden hade hon betydande framgångar i ur popsypunkt ointressanta Holland och Västtyskland). Perioden 1964–67 är också som nämnts ovan en period som fokuserar på sång- och instrumentalgruppen. När denna period står för 60-talet som helhet förminskas återigen sångsolisternas och sånggruppernas betydelse. Även i ett internationellt perspektiv innebär framhävandet av perioden 1964–67 att perioden 1961–63 då "girl groups" var som mest framträdande nedvärderas (för en monumental översikt av engelska och amerikanska kvinnliga artister, se Gaar 1992).

Redan sammanställningen av kriterierna "grupp" och "hits" utesluter alltså samtliga artister jag har nämnt. En annan typ av uteslutning sker på stilistiska grunder. Rockmusik ska vara elektrisk musik. Detta diskvalificerar delvis Shirley Ann, MAK les soeurs och andra som ackompanjerades av akustisk gitarr; ett instrument som lika gärna kunde referera till Bob Dylan och andra som är säkerställda inom rocktraditionen får i detta fall kanske associationer till svensk visa. Sången skulle vara på engelska, vilket ifrågasätter franskspråkighet hos Karin Stigmark, delvis Cecilia Stam, tyska hos MAK les soeurs samt alla vars inspelningar inriktades på svenska språket. Grupper skulle vara instrumentalgrupper, inte sånggrupper (Pearlettes, Kringlorna, Chicks, Modettes, Kays). För Ingela Brander och Merit Hemmingson, tensorsax respektive orgel samt

Beverly Glenn gäller att de hamnar i marginalen mellan rockmusik och jazzmusik ("underhållningsjazz") och utesluts från båda traditionerna.

Vissa sångerskor är alltför etablerade i någon annan kategori och kan inte räknas till rocktraditionen. Eva Rydberg är alltför mycket skådespelerska för att räknas, trots en satsning med folkparksturné med Jerry Williams och roll som kvinnlig popsångerska i filmen Drra på! Alice Babs räknas till jazzmusiken och till en annan generation, trots att hennes inspelningar länge vände sig till en tonårspublik – förutom att "S:t Louis blues" var tio-i-topp hit 1963 borde hennes 50-talsinspelningar som Rockin Robin, Making love och Purple people eater nämnas i rockhistoriska sammanhang. Anita Lindblom är alltför mycket svensktoppssångerska, trots att "Sånt är livet" var en av de största tonårshitsen 1962 – en bedömning som likaledes utdefinierar ungdomsinriktade inspelningar i början av 60-talet av Lill-Babs, Siw Malmkvist och många andra. För Rainy Day Women, Sunny Girls, Ingela Brander, Karin Stigmark gäller att de hade större framgångar utomlands än i Sverige och därigenom räknas bort.

För att säkert få en plats i den svenska rockhistorien ska det alltså röra sig om en grupp, som är verksam företrädesvis under perioden 1964–1967, som spelar in skivor, som sjunger på engelska, har en eller flera hits på Tio i Topp-Kvällstoppen (Svensktoppen är delvis diskvalificerande), kommer från Stockholm, har tydligt avskilt sig från kategorierna jazz och schlager (svensktopp), framträder på de "rätta" scenerna inom Sverige (framgångar i europeiska länder utom England räknas inte): Nalen, popgalor, popklubbar, radio- och tv-program som Tonårskväll, Drop in. Dryga tjugotalet kvinnliga grupper-artister passar in i en eller flera av dessa kategorier, men ingen uppfyller samtliga krav. Ser man däremot på manliga musiker finns det bevekelsegrunder för att ändå ta med dem. Jerry Williams är en solosångare som under 60-talet var mest uppmärksam 1962–63. Till skillnad från Gunnar Kinch, Charlie Kuylenstierna med flera som då sjöng i samma stil har Jerry genom sin fortsatta karriär befest sin plats i 60-talshistorien. Ett annat exempel är hur Eriksson & Gertten i sin skånska rockhistoria infogar ett kapitel kring Hasse "Kvinnaböske" Andersson, vilket uppenbarligen motiveras med hans publika genombrott på 1980-talet (a a 1989:107ff). Motsvarande exempel på hur kvinnliga musiker uppmärksammas med hänvisning till sin fortsatta karriär saknas.

Att manliga grupper inte behöver ha haft hits för att uppmärksammas t.ex. i form av egna album har jag redan tagit upp. Sång på engelska är inte heller ett absolut krav. Hep Stars, Lenne Broberg, Tommy Körberg med fleras svensktoppsframgångar ställer inte deras identitet i tvivelsmål. Pugh Rogefeldt blir hjälte just genom att han vid rätt tidpunkt skrev på svenska. Hjältestatusen gör också att hans riktiga bruk av akustisk gitarr inte blir problematisk. Gränsen till jazzmusik är inte något problem när det gäller grupper som Hansson & Karlsson eller Made in Sweden; för dem gäller att de

framträdde vid rätt tidpunkt och på rätta scener, i motsats till Ingela Brander och Merrit Hemmingson.

Utvidgar man fältet till att studera unga kvinnors musikaliska preferenser kan man också ta in artister som Sven-Ingvars, Peter Holm, Claes-Göran Hederström i resone-mangen. Namnen faller inte väl in i rockens estetik (utom Sven-Ingvars som retroaktivt fått kultstatus), men detta visar bara på att en estetisk kanon är en produkt av definitionsstrider där en sida gått segrande fram.

För att belysa detta vidare måste man vidga synen på vad rockmusik är. Rockmusik är inte enbart en stilistisk tradition; den är också ungdomsmusik och populärmusik. Man kan se detta som tre olika semantiska fält som överlappar varandra, tre fält som samtliga är av allmänt samhällsligt intresse. Ett fält kan kallas för ungdomars musikskapande. Samtliga former av musik som olika ungdomar utövar/använder har genom generationstillhörigheten relevans för ungdomar som helhet. Vidare är ungdomar den dominerande kategorin på populärmusikens fält, i betydelsen musik som kommersiell marknad. Förhållandet mellan ungdomar och populärmusikmarknad antas vara reciprokt, d.v.s. populärmusikindustrin ser ungdomar som sin största målgrupp och ungdomar har kännedom om populärmusiken som en viktig del i att tillägna sig samhället i processen att bli självständiga. Slutligen har rockmusik etablerats som en självständig musikalisk delkultur, med egna hjältar och maktstrukturer, som förvaltar den dominerande traditionen inom såväl ungdoms- som populärmusik.

Slutsats: ungdomar som (om dom inte medvetet söker etablera sig inom någon subkultur) debuterar musikaliskt bedöms såväl i förhållande till ungdomsskiktet, till populärmusikmarknaden och till rockmusiken. Av dessa är rockmusikdelkulturen den förhållandevis mest stabila; alltså, i det långa loppet har det rockestetiska perspektivet kommit att dominera. Dessutom är det som vi kan se rockestetiken som är mest välformulerad, som har en inarbetad retorik vilken kan användas för att in- och utdefiniera enskilda musiker. Och avskiljandet från andra grupper verkar vara ett centralt drag i den manliga självbilden inom rockmusiken, speciellt avskiljandet från 60-talsföräldragenerationens musiksmak. Det kan inte tas för givet att denna tendens till avskiljande varit lika central inom kategorin 60-talets tonårsflickor som helhet, vilka istället kanske kunde inkorporera fransk och svensk schlager i sin musikvärld tillsammans med engelsk-amerikansk popmusik utan att göra avskiljandet lika definitivt. Det är dock den manligt dominerade diskursen som blivit rådande i historieskrivningen.

Avslutning

Den dominerande bilden av svensk rockmusik under 60-talet kretsar kring perioden 1964–67 som avskild epok, där kontinuiteten både bakåt och framåt i tiden är av un-

derordnad betydelse. Denna fokusering bygger på att representationer i hög grad riktar sig till de som själva var aktiva under perioden, som musiker, inbitna fans eller genomsnittliga skivköpare. För denna grupp har perioden 1964–67, och framför allt hitsen från denna tid, ett stort nostalgiskt värde: för skivbolagen har hitfokuseringen härigenom ett relativt sett stort kommersiellt värde genom att "säkra kort" kan användas i utgivningen. Vidare finns en särskild 60-talsestetik, odlad av konnässörer och skivsamlare, i vilken dels poplåtsformen, dels spontaniteten framhålls som viktiga. Outsagt görs gränsdragningar dels gentemot pre-Beatlesformer, dels mot den utveckling som rockmusiken tog från 1967 med psykedelisk musik, blues, supergrupper etc. Fokuseringen på denna period som representativ för hela 60-talet får en mängd konsekvenser; förutom koncentrationen på manliga artister som norm kan också nämnas inriktningen på samtida hitsinglar som enda representativa klingande dokument (vilket i förhållande till att lyssna på liveinspelningar ger oss ett 60-tal ur dåtida skivproducenters perspektiv). Denna historieskrivning, som har sin giltighet för de grupper jag nämnt, måste kompletteras med problematiserande frågeställningar, t.ex. Hur formerades roller och rollförväntningar under denna period? Hur påverkades musikliv i Sverige i längre perspektiv? Det faktum att så många kvinnor hamnar i marginalerna till rockhistorien gör att frågan måste ställas om det inte är mer fruktbart att forska kring gränsområdena mellan etablerade stilar, genrer och delkulturer än att cementera uppfattningar om vad som utgör det centrala inom dem. Brolinson & Larsen 1984 med sin avvikande epokindelning, Lilliestam 1988 och Björnberg 1987 är inne på dessa fält. Mer generellt: varje form av historieskrivning utgör ett urval som är meningsfullt ur någons perspektiv. En betydande del av vår historieuppfattning byggs upp i mediala situationer som inte definieras som historieskrivning. Som professionell forskare måste man reflektera över vilken historieskrivning som har blivit den självklara i offentligheten, och vem som har formulerat den och upprätthållit den, innan man kan ta den för given. Med genusteoretiska frågeställningar kan man blottlägga historieskrivningens tendenser att förenkla och reducera ett givet förlopp eller skede samt att med historiskt material utgöra utsagor om nuet.

Undersökningar av en epok, en stil, en subkultur etc. kan lätt få en bekräftande karaktär där en redan färdig mytologiserad bild förstärks. Genusteoretiska perspektiv tvingar oss att utgå från att 1) musik är social aktivitet; 2) social aktivitet innebär att organisera människor i mer eller mindre fasta roller och rollbeteenden; 3) organisering av människor utgår i de flesta fall från uppdelning efter manligt och kvinnligt kön; 4) i sammankopplingen mellan biologiskt kön och sociala aktiviteter uppstår en könsrelaterad laddning av roller och rollbeteenden. Utifrån detta kan följande frågor ställas: Vilka roller finns inom en musik? Vilka roller framhålls som de mest centrala och de mest statusfyllda, vilka roller ingår också i spelet men marginaliseras och osynliggörs? Är rollerna könsrelaterade, och är de i så fall hierarkiskt ordnade? Bearbetas en köns-

uppdelning (ambivalenta roller, ritualer, könsändrade sångtexter etc) eller är den inte ifrågasatt? Hur återskapar och/eller omskapar musiken existerande roller och kategoriseringar avseende t.ex. kön, klass, etnicitet, ålder, generation, lokal och nationell identitet? Genom sådana frågor tydliggörs musikens förmåga att kanalisera och omforma sociala relationer, samtidigt som de kan belysa varför viss musik får publikt stöd där annan musik misslyckas.

KÄLLOR

Otryckta källor

Telefonintervjuer med Signe Andersson, Lena Eidervall, Marie Selander.

Tidningar och tidskrifter

Bild-journalen 1965, 1966:48.

Idolnytt 1967:17

Aftonbladet dec 1967.

POP nr 15, 1995.

Litteratur

Balfour, Victoria 1985: *Rock Wives*.

Boëthius, Ulf 1991: Från könsrollskritik till genusanalys: Könsorienterad forskning om ungdomars läsning. I: Fornäs, Johan m fl: *Kön och identitet i förändring. Stockholm*. FUS-rapport nr 3, s 173-217.

Bonniers Rocklexikon, 2 uppl. Stockholm 1993.

Brette Kromsten, Katharina 1990: Tjejbänd. I: Ramsten, M & Öhrström, E m fl: *Kvinnors musik*. Stockholm.

Brolinson, Per-Erik & Larsen, Holger 1984: *När rocken slog i Sverige*. Stockholm.

Des Barres, Pamela 1989: *I'm with the Band. Confessions of a Groupie*. London.

Eriksson, Bengt 1975: *Från Rock-Ragge till Hoola Bandoola*. Stockholm.

Eriksson, Bengt & Gertten, Magnus 1989: *Skånes rockhistoria 1957–1977* Del 1. Lund.

Gaar, Gillian G. 1992: *She's a rebel: The History of Women in Rock & Roll*. Seattle: Seal press.

Hofverberg, Jan 1985: *Rock i Umeå 1958–1983*. Umeå.

Lilliestam, Lars 1988: *Musikalisk ackulturation – från blues till rock*. Göteborg.

Lundgren, Britta 1992: Den bekönade kulturen. I: Ehn, Billy (red): *Kultur och erfarenhet*. Stockholm, s 41–64.

Lundgren, Britta m.fl. 1996: *Åtskilja och förena: Etnologisk forskning om betydelser av kön*. Stockholm.

McClary, Susan 1991: *Feminine endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota.

Myers, Margaret 1993: *Blowing her own trumpet: European Ladies' orchestras & other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*. Göteborg.

Olofsson, Hans 1995: *Stora popboken: Svensk Rock & Pop 1954–1969*. Stockholm.

Olrik, Axel 1965 [1908]: Epic Laws of Narrative. I: Dundes, Alan (ed): *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs, N.J. .

Rasmusson, Ludvig 1988: *Rockens historia*. Stockholm.

Sidén, Hans 1991: *60-talspop i Göteborg: Tages, Cue och jag och du*. Göteborg.

Steward, Sue & Garratt, Sheryl 1985: *Signed, sealed and delivered: True life stories of women in pop*. London.

Öhrström, Eva 1987: *Borgerliga kvinnors musicerande under 1800-talet*. Göteborg.

Fonogram

Stora popboxen 1964/69

Tillbaka till 60-talet. EMI CMCD 6050, 1991.

Du skulle vart me'! En tillbakablick på de svenska pop-åren 1963/69. EMI 7C 138/35694/5 M, 1979.

Popkorn: Svenska 60-tals band. Telestar TRS 11197, 1978.

Searchin' for shakes: Swedish Beat 1965/1968. Amigo AMLP 2004, 1984.

Skånes rockhistoria 1957–1977 volym 1. BOX 006, 1989.

Därutöver har diskografiska uppgifter ur Olofsson 1995 samt Sveriges Radios databas GAMBA använts.

SUMMARY

Where are the women in Swedish rock history?

In this essay, methodological questions concerning gender analysis and historiography are put forward. The starting-point is a discussion of the views of Swedish rock music in the sixties as mainly dominated by male musicians, which are supplied in newspaper and magazine articles, radio and TV programmes and record re-releases focusing on the 60's. As possible causes of this male bias are hypothetized: 1) female would-be rock musicians in the sixties were steered away from music and from visible positions on the rock scene by mechanisms of denial of access to the new technology, subordination to male musicians, domestication and sexualisation; 2) other roles in rock as a social system such as being a fan are being ignored; 3) women musicians are further marginalized when Swedish 60's rock is conceptualized as a "oldies but goodies"-phenomenon focusing on hit records by groups rather than solo artists. The conclusions of the essay are: the historiography of musical subcultures as stated by journalists and re-release record producers should be viewed as statements of present-day aesthetics; the presence or absence of women in popular representations of music genres and styles can be used as a methodological tool making the complex system of different roles inherent in music visible.