

Jazzens inträde, med dess svarta och kvinnliga, ”primitiva” och ”sexualiserade” artister, ledde till ett ifrågasättande av sociala relationer som hotade folkhemmets ordning. Johan Fornäs undersöker i denna artikel en mångfald korsningar av identitetsordningar, intersektioner, och visar på nödvändigheten av att inte på förhand fastslå identitetsordningars inbördes hierarki. Fornäs efterlyser också fler konkreta empiriska studier med ett tydligt intersektionalitetsperspektiv.

Röster som gjorde skillnad. Korsande identifikationer i folkhemmets populärkultur

Johan Fornäs

Intersektionalitet är knappast ännu någon särskilt utarbetad enskild teori, utan snarare ett perspektiv och en lös gruppering av teori-ansatser kring relationer mellan olika identitetsordningar. Ordet ”intersektion” betecknar ju skärningar och korsningar mellan vägar eller kroppar, skärningar som i sin tur kan bilda punkter, linjer eller ytor. Ordet är sammansatt av ”inter” och ”sektion”, ”mellan” och ”skärning”. En *sektion* är en avdelning som skurits ut och avsöndrats ur en helhet. En *sekt* är en extrem form av sådant avskärande. Genom prefixet ”inter” betonas relationerna mellan sådana avdelningar – de samspel som kvarstår eller uppstår mellan utdifferenterade dimensioner. Begreppet ”inter” är över huvud taget typiskt för många nya tvärvetenskapliga ansatser. Intertextuell och intermedial forskning förutsätter till exempel ett samspel mellan olika estetiska ämnen som var för sig har metoder för att studera en specifik konstform eller mediegenre. Intersektionsbegreppet kan an-

vändas väldigt brett som ett uttryck för skärningar, korsningar och interferenser mellan olika ordningar av alla de slag. Så skulle till exempel tvärvetenskap kunna ses som en sorts intersektionalitet mellan discipliner, och man kunde tala om mediekulturens intersektioner mellan privat och offentligt, mellan fakta och fiktion, eller mellan konst och populärkultur. Men där brukar man hellre använda andra termer, som till exempel intertextualitet och intermedialitet som rör samspelet mellan åtskilda textvärldar respektive mediekretsar. Begreppet intersektionalitet används särskilt för samspel mellan just *identitetsordningar*, och öppnar därför för en bred tvärvetenskaplig samverkan mellan perspektiv som sätter enskilda sådana identitetsdimensioner i centrum. Intersektionaliteten fordrar samspel mellan de unga tvärvetenskapliga fälten för analyser av klass, kön, generation och etnicitet.

En grundtanke är att ingen identitetsordning fungerar autonomt, utan alltid i samspel

med andra skillnadsdimensioner. Det finns alltid läckage och inbördes påverkan mellan exempelvis kön och klass och etnicitet och generation. Samtidigt finns det mekanismer som håller dem isär – annars skulle det inte gå att tala om dem. Liksom Bourdieus fält har de någon form av relativ men inte absolut autonomi. I stället för att olika reduktionistiskt monolitiska förklaringsmodeller för genus, klass, etnicitet, generation och så vidare konkurrerar med varandra erbjuder det intersektionella perspektivet ett flerdimensionellt och relationellt tänkande som studerar samverkan men också spänningar mellan olika identitetsordningar i deras ömsesidiga beroenden och ofta motsättningsfyllda samspel. Det finns ingen given hierarki mellan dem, utan sammanhanget i tid och rum avgör vilka dimensioner för identifikation som har störst relevans.

Att identitet rör sig i flera samverkande dimensioner blev bland annat en självklarhet i ungdomskulturforskningen redan i slutet av sjuttioalet. Men att detta nu fått ett namn och blivit föremål för fördjupad tvärvetenskaplig reflektion är glädjande.¹

Moderna människor

Intersektionalitetsperspektivet förefaller exempelvis vara en lovande infallsvinkel för att förstå de korsande identifikationer som utkristalliserades när jazzen klev in i det svenska folkhemmet, som emblem för det moderna och som importerad provokatör gentemot traditionella livsformer. Utmejslandet av nutidens sammanflätade identitetsdiskurser kan intersektionellt, men även intermedialt, följas under perioden 1920-1950 med utgångspunkt i texter som på något sätt relaterar sig till jazz: sångtexter, dikter, romaner, essäer, filmer och radioprogram. I sådana texter framträder en

förhandlingsprocess där olika identitetsrepresentationer utvecklades som individer sedan kunde förhålla sig till när de utvecklade unika subjektiva identiteter. Man kan där urskilja hur den tidens diskurser tematiserade modernitet och tradition, ålder och generation, social klass och kulturell status, ras, etnicitet och nationalitet, men också och inte minst kön och sexualitet. Dimensionernas egenart kan analytiskt friläggas, men också deras inbördes friktioner, i en ständigt pågående dialektik mellan särskiljande och sammanfogning.²

Olika identitetsdiskurser utvecklas ibland åtskilda i varsina tidsrytmer och tematiska rum, utan skönjbar inbördes interaktion. Ofta blandas de på ett diffust sätt med varandra, i skiftande kombinationer av inbördes paralleller och konflikter, som gör enskilda texter motsägelsefulla. Men ibland flödar dimensionerna prismatiskt samman och bildar tätt laddade konstellationer där en aktör eller en grupp av utsagor kondenserar flera identitetsordningar i en sammanhållen gestaltning. Det är viktigt att granska flera typer av intersektionella relationer, för att varken överdriva eller underskatta graden av samordning mellan identitetsordningarna.

Ibland händer det att dimensionerna radar upp sig snyggt och prydligt bredvid varandra, så att de dominerande polerna (vuxna vita medelklassmän) förenas gentemot de andras (ungdomars, etniska minoriteters, arbetares och kvinnors) parallella eller inbördes sammanlänkade underordning och ibland motstånd. När 1920-talets nya kvinna bröt in i både skönlitteratur och sångtexter så började samtidigt både arbetarklassen och ungdomarna få en starkare närvaro i offentligheten, och med jazzen också etniska grupper som betraktats som främmande. ”Jag gör vad mig behagar och ler åt alla lagar som förbjuder det som

lockar mig”, sjöng Tutta Rolf i ”En stilla flirt” (1932). En liknande gränsöverskridande nöjeslystnad återfanns i skildringar av såväl svarta amerikaner som ungdomar, från Karl Gerhards ”Jazzgossen” (1922) till hur Josephine Baker eller Louis Armstrong lanserades och själva odlade sin image.³

Också den moraliserande kritiken mot dessa normbrytande nya identitetsförslag tenderade att löpa i parallella banor. När jazzen fördömdes användes en rad likartade argument som drog in flera nivåer. Den var främmande eftersom den var en amerikansk import men också för att den sågs som svart djungelmusik med afrikanska rötter. Den gjorde vuxna barnsligt utlevande och männen kvinnligt känslösamma. Den bröt mot reglerna och hoppade över noga bevakade gränser mellan gammalt och nytt, högt och lågt, svenskt och utländskt, svart och vitt, manligt och kvinnligt.

Nästan ända fram till andra världskriget skildrades gästande afroamerikanska jazzartister som vildar och sjuka djur. Vid Louis Armstrongs besök 1933 skrev exempelvis tonsättaren Gösta Nyström i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* om ”half-cast-niggers”, ”människoöatärtlungen”, ”gravhest gorillevrål från urskogen” och ”dårpippikonvulsion”. Dessa svarta excesser blev extra farliga för att de lockade oskyldiga svenska ungdomar och saboterade deras smak. Jazzen beskrevs i början som ”en hemsk infektionssjukdom, som med stora steg närmar sig våra friska kuster” (Musikerförbundets Hjalmar Meissner 1921).⁴ Det var korsandet av gränser som förskräckte: gränser mellan Amerika och Europa, svart och vitt. Och ungdomar och kvinnor ansågs särskilt lättsmittade.

”Det är inte lätt minsann att vara skapt till man / uti dessa dar när en kvinna har allt som

fordras av en karl”, sjöng Ernst Rolf i ”De’ gör gumman me!” (1927). Och i ”På lediga stunder” (1929) klagade han på ”den moderna kvinnan” som jämt ”går uti ett nöjesrus”, lyssnar på radiomusik och hör ”jazz på Röda Kvarn” men inte gillar att ”laga mat och sköta hem och hus”, ”va’ uti sitt hem och föda barn”.⁵ Det finns massor av klagomål på könsrollernas förmenta upplösning, och då inte bara från stockkonservativa högermän utan också från kommunister och liberala kulturradikaler. Ture Nerman och Gustaf Johansson skrev till exempel för Thor Modéen sången ”Om du vill ha’na, så får du ta’na” (1927), som ironiserar över Fredrika Bremer – ”Den kvinnan kan jag inte alls förstå” – och djupt beklagar att flickan blivit mannens ”monark”: ”Så har vi bytt roll, hon är härskande kön / och jag är det svaga, och är bara skön” .

Inte sällan löpte som synes trådarna samman. Samme Ture Nerman ogillade i en artikel masskulturens amerikanisering i ”jazz och charleston, tuggummi och pullovers, mannens feminisering och kvinnans avköning” (*Boxar-näsan* 1933). Och även efter kriget fortsatte gränsbevakningen. I filmen *Jens Månsson i Amerika* (1947) sjöng Edvard Persson sången ”Sverige-Amerika hand i hand” och passade på att markera mot både det svarta och det feminina: ”Amerika är inte bara jitterbuggning / och gummituggning eller hottentottsmusik./ Amerika är också sånt som timmerhuggning / och karlatag på farm och i fabrik”.⁶

Primitivism

Ömsevis parallella och sammantvinnade trådar mellan identitetsformer återfinns också bland dem som istället hyllade de ras- och könsmässigt ”andra” men samtidigt höll dem kvar som objekt i denna motposition. Det finns i hela moderniteten – från dess tidiga

faser till vår egen tid, och i höga såväl som låga kulturella genrer – ett starkt inslag av primitivism som söker efter botemedel mot civilisationens våndor i något radikalt annorlunda: hos Kvinnan, Negern eller Barnet. Sådana tankar dyker upp i populära texter, men också hos författare som Artur Lundkvist. Hans sätt att hylla jazzens kombination av primitivt och hypermodernt knöt an till moralpanikens klyschor, men vände dem uppochner. I en artikel från 1935 beskrev han till exempel jazzen i följande termer: ”Maskinsången sammansmälter med djungelkakafonin, djungelfåglarnas skrik: den intrikata föreningen av civilisation och primitivitet”.⁷ Metaforiken är helt identisk med den som Armstrongs rasistiska recenser använde, men medan de förfasade sig så tjugades Lundkvist.

Feministiska litteraturvetare har nagelfarit hans och andra arbetarförfattares skildringar av kvinnor som jordbundna kroppar. Parallellt har postkoloniala kritiker granskat hans primitivistiska stereotyper kring svarta. Tyvärr tänks sällan dessa dimensioner samman, trots att de är så intimt förbundna hos primitivisterna. Så är det exempelvis märkligt att när Lundkvists egendomliga resebok från Afrika, *Negerkust* (1933), analyserades i antologin *Sverige och de Andra* för ett par år sedan så nämndes inget om hur han där behandlade svarta kvinnor.⁸ Lundkvist projicerade sin civilisationskritiska fascination för det begärliga Andra inte bara på Negern utan också på Kvinnan. Bägge identifierades med natur och drifter som det bortträngda Andra som den moderna manliga, vita civilisationen måste återknyta till för att befrias från sina neurotiska plågor. ”Jag tillhör kulturen, jag är fången i den”, kunde han skriva, och framhäva sin längtan efter något:

... som befriar mig från jaget, mitt gamla, stelrande, nötta jag, som jag är trött på intill döden. Ett bad i naturen. En uppståndelse till ett nytt liv. En värld så frisk som på den första dagen. Och jag har sökt det elementära, det överindividuella, hos mig själv och hos kvinnan. Som individ fann jag kvinnan liten och tröttande som jag själv; jag sökte henne som element.⁹

I ett kapitel beskrivs sedan hur en vän hjälpte honom ”att skaffa mig en flicka”, vilket föranledde en lyrisk betraktelse över denna kombinerat köns och rasöverskridande transaktion:

Vi kan inte tala med varandra: vår relation blir därför uteslutande beröringens och den instinktiva korrespondensens. [...] Vi är representanter för två olika, främmande raser, men på en enda punkt kan vi mötas: förutsättningen är den naturliga driften hos våra kroppar och vi är sunda nog att för tillfället kunna glömma de sociala omständigheterna.¹⁰

Genom att omtolka ett bordellbesök till fri kärlek skrev Lundkvist in sig i en samtidigt patriarkal och rasistisk tradition där det manliga vita subjektet likställer kvinnor, svarta och natur och manipulerar dem alla som objekt för att bota sitt eget civilisatoriska lidande.

Primitivismen kan här framstå som minst lika förödande som den avståndstagande rasismen. Men samtidigt hade den en viss anti-rasistisk potential. Att fascineras av det svarta eller kvinnliga ”Andra” bar på minst två kritiska möjligheter. Dels var primitivismen ett led i en självprövande civilisationskritik som kunde utvecklas i radikal riktning, även om

den ofta stannade vid en föga förpliktigande exotism. Lundkvist likaväl som senare den "vite negern" Norman Mailer, eller de unga som identifierade sig med afroamerikanska uttryck, utvecklade en kritisk reflexivitet kring vit västerländsk kultur och samhälle som skiljer dem från den rasistiska moralpanik som bara fördömde allt främmande och hyllade det egna. Dels ledde fascinationen för det främmande till att man närmade sig dessa andra kulturer vilket öppnade en dörr för att verklig dialog kunde uppstå, där de andras röster kunde göra sig hörda lättare än gentemot dem som bara stängde öronen. Lundkvist reste runt i världen och läste svarta författare,

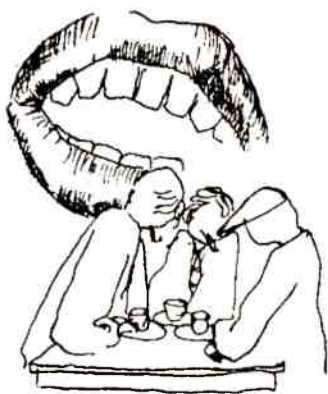
vilket ledde till läroprocesser som åtminstone slipade ner de polariserande stereotyperna en aning. Men problemet förblir att det radikalt Andra som i realiteten finns som en underström i varje subjekt och kultur utprojicerades på verkliga andra grupper av människor som därigenom låstes fast i en ensidigt antitetisk position. Primitivismen byggde på likartade polariserande stereotypiseringar som rasismen och sexismen.¹¹

"Kvinnan" och "Negern" som kulturens Andra hade en ambivalent ställning: samtidigt föraktade och fruktade. I Adolf Hallmans bild "Det vita slaveriet" (1928) påstås att "vita äro förtryckta av svartingarna och de låta oss



*"Det vita slaveriet".
Illustration av Adolf
Hallman ur Erik Lindorm:
Revyn 1928 (1928).
© Cecilia Steen-Johnson.
Foto: Kungliga biblioteket.*

dansa efter deras saxofon”. I Slas’ teckning till Eriks dikt ”Blues till Bessie Smith” (1948), svävar bluesdrottningens gigantiska mun hotfullt över de unga grabbarna på grammofonfikat. En jazzsång som ”Harlems ros” (1934), kanske något inspirerad av Josephine Bakers gestalt, skildrar en nattklubbssans som tvingas slava åt sin direktör men samtidigt med sitt erotiska utspel förslavar de hänförda manliga gästerna. Liksom i sånger som ”Det farliga könet” (1927) skildras hon som samtidigt svag och stark, ömkansvärd och hotande.¹² Dessa dubbelheter var och förblir än idag typiska för hur moderna kvinnor, svarta och populärkulturella underhållare beskrivs. När identiteterna flyter samman skärps dessa paradoxer till en förtätad sammanblandning mellan kvinnor, svarta och populärkultur såsom samtidigt både föraktade och fascinerande ”låga Andra”, som därtill ansågs ha en särskilt tät kontakt med såväl en ”ursprunglig” kroppslighet som en erfarenhet av det moderna livet.



”Blues till Bessie Smith”. Teckning av Stig Claesson till dikt av Gustaf Rune Eriks. Ur Vitabergsklubben ”mäplare – poeter” (1948). © Stig Claesson/BUS 2004.

Sådana samstämmigheter, *homologier* mellan identitetsordningarna, kan en intersektionell analys få syn på. Men lika ofta händer det att de olika dimensionerna skär varandra på långt mer oklara och motsättningsfyllda sätt. Då uppstår inga tydliga dikotomier av över- och underordning, utan istället komplexa blandformer och korsande maktspel där positionerna ofta är ambivalenta och motsägelsefulla. Ta till exempel en sång som ”Gå och lägg dej mamma” (1927).¹³ Där ställs mamman åt sidan både av pappan som vill gå ensam på danslokal, och av sonen och dottern som själva vill få lyssna på jazzradio och därför övertalar modern att lämna över bägge hörlurarna till dem: ”du förstår ej jazzmusik och dansar charleston ej, / och du har ju sagt det låter blott som grytlock säj?” Ansatsen till dels en könskonflikt och dels en generationsklyfta liksom upphäver varandra: mot faderns kritik av modern står de unga syskonens gemenskap vilket skapar en oklar ambivalens där föräldragenerationens inbördes könskamp motsägs av ungdomarnas könsallians och å andra sidan avvärjas barnens föräldrarevolt av att pappan delar deras nöjessmak. Sådant är inte ovanligt, och förhindrar varje alltför entydig och rätlinjig analys av materialet.

I vissa texter odlas ambivalenser och motsägelser väldigt tydligt, vilket gör att de glider undan från de enkla dikotomiseringarna och stereotyperna. Lundkvists författarkollega och generationskamrat Karin Boyes roman *Astarte* (1931) tematiserade exempelvis på ett mycket mer komplext och ambivalent sätt flera identitetsdimensioner, med kön och modernitet som centralaxlar. Där skildrades konstruktionen av kvinnlighet genom en rad av konsumtionens och kulturens centrala praktiker och rum, som hela tiden också drar



Artur Lundkvist
och Karin Boye
(1935).
Foto: SVT:s
bildarkiv.

in klass, ålder och etnicitet, men upprätthåller spänningarna och motsägelserna inom och mellan dem. I ett kapitel skildras till exempel jazzen och dansen i anslutning till de gängse primitivistiska schablonerna som både bejakas och problematiseras. Där talas om ”heta lena lemmar, molande hunger, åtråns ursång, sjungen i tropiska djungler, där månskenet suger och fasanerna ropar i ljum dimma”, men i nästa ögonblick om en ”smattrande torr takt, som när en leddocka hoppar omkring och har precis så roligt som hon får för trådarna, ledda av en mäktig hand eller ett mekaniskt urverk”. Kritiken destabiliserar fascinationen men dödar den inte. Jazzen skildras som en kombination av liv och död, kropp och maskin, sida vid sida, i en öppen ambivalens.

Hybridiseringslust

Alice Babs erbjöd under åren runt 1940 en påfallande konvergens av identitetsteman. Berömt är hennes genombrott som tonårsidol i filmen *Swing it, magistern!* (1940) där hon som ung kvinna i allians med främst manliga spelkompisar och sin magister till sist charmar skolan och vuxenvärlden. Det slutar i total försoning och harmoni, men särskilt i scenen med titelmelodin sker både könsmissigt och åldersmissigt en tillfällig omvändning av

maktrelationerna, när hon som elev mästrande undervisar sin lärare i swingens och livsglädjens konst. Men skärningen mellan identitetsdimensionerna är här ambivalent, eftersom skolflickans revolt får stöd av lystna äldre herrar och i det längsta har den barska rektorskan som huvudfiende.

I sånger som ”Gå opp och pröva dina vingar” (från filmen *Örnungar* 1944) framtonade också en ungdomlig modernitet, men fortfarande betonades att livsstilen både passade gammal och ung: ”Ålder och sånt spelar rakt ingen roll / Vi ha ej satt några gränser / Ty gammal och ung det blir plus minus noll / och framåt och oppåt det är vår paroll”.¹⁴ Modern ungdomlighet men utan avsiktlig generationskamp alltså – sådant kom först med rocken på femtio- och framför allt sextioalet. I radioserien *Vårat gäng* som också blev film (1942) odlade en ungdomlig klubbgemenskap som kan ses som ett försiktigt embryo till en ungdomskulturell formering. Där beskrev sig Alice Babs som en ”Jitterbug från Söder” (1940).¹⁵ Swingtösen definierar sig här negativt gentemot konventionella parideal: ”den svärmiska modellen / passar inte mig – jag tackar nej”. Hon ”väntar med fästman och väntar med ring” – hon ”vill va fri”, sjunga och dansa hellre än bli gift. Det är en ungdomlig frihetslust och ett hävdande av en självständig kvinnlig subjektstatus.

Den unga Alice Babs var kontroversiell. Hon blev först angripen av män som STIM-chefen Eric Westberg som i *Film-journalen* skrev att hon lät ”som en slyna” som borde ”ha smisk på stjärten och sättas på skolbänken”. Att en ung och söt svensk flicka sjöng jazz med afroamerikansk bakgrund var för många anstötligt, och att hon sedan också hade mage att stolt och frimodigt dra med sig unga fans i eländet gjorde inte saken bättre.

Filmen vimlade av tvetydiga blandningar av barnlig oskuld och lätt maskerade sexuella begär, men den präktiga inramningen gjorde det i längden svårt för kritikerna, och STIM-chefen bad senare om ursäkt för sina ord. Då hade Alice Babs i sången "Swing ändå" fått framföra ett försynt självförsvar i uppföljaren *Magistrarna på sommarlov* (1941): "det har till och med funnits de som har sagt att en slyna jag e' / för att jag sjunger som jag sjunger". Hennes rollfigur försvarar sig med en jämförelse: "Wagner – han var nog väldigt bra på sitt sätt / Mitt sätt är betydligt enklare, det vet jag nog".¹⁶ Så blandas även klassdimensionen in med kön och ålder; i samtliga fall som ett frimodigt men försonligt självhävande underifrån.

Här handlar det hela tiden om en kulturell nivå av identitetsordningar av symboliska representationer. Alice Babs personligt upplevda och narrativt skapade identitet är en annan sak. Hon var (eller blev) knappast feminist, och hennes texter var det ju också andra som författade. Men i hennes scengestalter, utformade i samverkan mellan tidens trendkänsliga kompositörer, författare och regissörer, däribland Kai Gullmar, Hasse Ekman och Povel Ramel, utkristalliserades just en förtäta intersektionell positionering som på spännande sätt omvandlade konventionella identiteter längs flera dimensioner. Man kunde lätt tänka sig att en sådan gränsutmanande gestalt var dömd att marginaliseras, men så blev det ju inte alls. Tiden råkade behöva en radikal omdefinition av förhållanden mellan könen, klasserna, etniciteterna och generationerna. Alice Babs hamnade också ganska snart på "rätt" sida om normgränserna. Det berodde delvis på att hon trots allt samröre med Duke Ellington och en afroamerikansk genre själv var så tydligt och skötsamt vit, men också på



*Alice Babs och Adolf Jahr i filmen
Swing it, magistern! (1940).*

att hon genom målmedvetet musicerande med seriösa och kyrkliga inslag snabbt rörde sig bort och upp från de riskablare populärkulturella genrererna.

Men under åren kring 1940 var ordningen tydligt i rörelse. Den klämmiga reklamsången "Jag har en liten Radiola" (1939) sjöng hon in som blott femtonåring.¹⁷ Den framstår som en hyllning till en påbörjad och efterlängtd medialiserad kulturell globalisering, där radios toner låter henne resa kors och tvärs i världen och särskilt ta del av swingen från "Harlems negrer", som sedan ekar vidare och berikas med nya övertoner i London, Wien, Berlin, Paris och Tunis, för att till sist landa här hemma i det egna landet. Just förbindelserna över jorden och identifikationen med andras kulturformer var ett återkommande tema inte minst i Alice Babs vän Povel Ramels verk. I "One hundred per cent" (1944) blandas svenskt och amerikanskt med en helt annan accent än i nyssnämnda Edvard Persson-film: här hyllas kvinnlig konsumtion, hybrid stil och populärkulturell njutning. Andra liknande uttryck gavs i "Johanssons boogie woogie vals" (1944) där bondsonen tog hem en jazz-

skiva från Harlem till Tranås och komponerade om den i svensk tretakt.

En allvarligare form av en sådan gränskorsande identifikation formulerades av Gunnar Ekelöf i hans "Non serviam" (1945), med sin radikala öppning: "Jag är en främling i detta land / men detta land är ingen främling i mig! / Jag är inte hemma i detta land / men detta land betar sig som hemma i mig!" I protest mot den instängda svenska folkhemsidyllens exklusioner sökte han "juden, lappen, konstnären" i sig själv och ville "jojka mot vinden: Vilde! Neger! – / stängas och klaga mot stenen: Jude! Neger! – / utanför lagen och under lagen: / fången i deras, de vitas, och ändå / – lovad var min lag! – i min!"

För Ramel och Babs, liksom för Karin Boye och Gunnar Ekelöf, framstod inte svart och vitt som polära motsatser. Istället bjöd världen på en spektral mångfald av identitetsmöjligheter, där det egna jaget kunde välja att öppna sig för olika andra och göra sig mer flexibelt. Ramel älskade att leka med halsbrytande kombinationer av svensk landsbygd, indiska fakirer, kinesiska mandariner och västindisk calypso. Det byggde på naiva stereotyper, men distanserade sig från rasismens såväl som primitivismens polära och dikotoma logik. Visst fanns ett element av suspekt exotism, som när Alice Babs senare i filmen *I dur och skur* (1953) uppträdde som en sorts Pippi Långstrump i blackface-mask. Men lusten i egna identitetsexperiment innebar samtidigt en implicit kritik av konventionella svenskhetspositioner. När nazisten Erik Waller i en famös pamflett *Jazzen anfaller* (1946) varnade för att denna musik hade farliga rötter bland "berusade negrer i bordellmiljö" kom Ramel genast med ett motangrepp i kampsången "Jazzen anfaller!" (1946), som ironiskt hotade att "Jazzen skall fira en fruktansvärd seger, / innan ni anar det

själv är ni neger". Här handlar det om en lust i hybridiserande identitetsbyten snarare än primitivismens exploaterande av de Andra.

Intersektionella möjligheter

Några universalrecept på hur man i forskningen balanserar identitetsdimensionerna mot varandra finns inte, utan detta är beroende av kontexten: både av vilka fenomen man studerar och utifrån vilka frågor det sker. Jag tror inte på att söka en enda korrekt linje, utan här behövs mer forskningsarbete längs olika linjer, med tålmod och insikt om att det alltid också finns andra perspektiv än det egna som kan visa sig fruktbara. Om man inte uppfattar identitetsordningar som naturgivna essenser utan som historiska och sociala konstruktioner går det inte heller längre att förutsätta att det skulle finnas en självklar uppsättning av sådana ordningar. Exempelvis är triaden klass-kön-etnicitet bara ett utsnitt ur ett mycket mer komplext nätverk av ordningar, där man lika gärna kunde tillfoga sexualitet, nationalitet, religion, ålder, generation, politisk tillhörighet, subkulturell livsstil etc. Listan är principiellt öppen och det går inte att normera fram en enda för alla sammanhang "korrekt" kombination. Därmed kan man heller inte alltid kräva att en eller flera av dem alltid måste vara med, för då hamnar man snart i en omöjlig kravlista.

Vad är egentligen nytt i detta, och varför har diskussionen inletts just nu? Det sägs att intersektionella relationer växt i betydelse i det senmoderna, vilket skulle förklara begreppets framväxt. Jag är inte riktigt övertygad om detta, eftersom identitetsordningarna alltid torde ha varit inbördes sammanflätade. Kanske är det snarare det senaste kvartsseklets utveckling av flera parallella identitetsinriktade forskningsfält för ungdoms-, genus- och

etnicitetsforskning som fött behovet av en sådan sammanlänkning?

Alla idéer har sina baksidor. Det *kan* finnas en risk att intersektionalitetsbegreppet i den breda politiska samhällsdebatten genom en sorts inflation kan komma att avtrubba den kritiska udden i de enskilda identitetsriktningarna. Om det vävs samman med en bred diskurs om mångfald där allt fler faktorer vägs in så kan det i värsta fall leda till att några av de olika ingående fronterna neutraliseras genom att spelas ut mot varandra. Det är därför viktigt att kritiska forskare inte lånar sig till sådant maktspel genom att använda begreppet som vapen att slå varandra i huvudet med, så att det blir till en inbördes kamp mellan genus-, klass- och etnicitetsorienterade forskare.

För mig är den kunskapsmässiga produktivitet som uppstår ur intersektionalitetens tvärvetenskapliga hybridisering en välkommen befrielse från reduktionismernas bojar. Men paradoxalt nog har det här i Sverige använts i ett positionskrig mellan förespråkare för olika dimensioner, som bygger barriärer snarare än broar. Inte minst har genus- och etnicitetsforskare hamnat i ett olyckligt ställningskrig där intersektionalitetstankens konstruktiva potentialer riskerar att gå förlorade när begreppet istället kidnappas och förvandlas till ett medel att resa snarare än riva murar mellan olika identitetsperspektiv.¹⁸ Då riskerar "inter-" att uttraderas ur "intersektionaliteten", och kvar blir den sönderskärande "-sektionen" med dess olycksbådande närhet till sekterismen. Tolkningskonflikter är nyttiga, men inte om de blockerar för nödvändiga allianser. Jag föredrar "inter" framför "sekt".

Alla identitetsordningar är intersektionellt konstituerade, men alla teorier uppmärksammar inte detta. Jag konstaterade inledningsvis

att intersektionalitet är ett perspektiv snarare än en teori. Det kanske räcker bra så. Men det är viktigt att komma till skott och göra konkreta empiriska tolkningar utifrån detta perspektiv – samt arbeta vidare med att utveckla mer systematiska intersektionalitetsteorier som anger tänkbara modeller för hur identitetsordningar samartikuleras. Intersektionalitetsbegreppet kan behöva preciseras, differentieras i olika principiella varianter, operationaliseras och sättas i arbete i specifika undersökningar. Där återstår mycket att göra.

Hur förhåller sig olika identitetsdimensioner till varandra i olika sammanhang? Vilka huvudtyper av relationer kan man skönja? Jag har antytt exempel på dikotomisering, parallellitet, förstärkning, projicering, överlagringar, allianser, motsättningar, kontrast och kontrapunkt, men skulle liksom för andra aktuella "inter-begrepp" (intertextualitet, intermedialitet, interaktivitet) vilja se fler och bättre förslag till teoretiskt välgrundade modeller. Mina exempel på intersektionella relationer i kulturella diskurser visar att de kan bygga på homologier och samverkan men också på konflikter och ambivalenser mellan identitetsordningar. På samma sätt kan dessa nya vetenskapliga perspektiv skapa såväl dialogisk samverkan som kritisk konfrontation mellan olika identitetsanalytiska dimensioner, i en förnyad och förnyande intersektionell, intermedial och interdisciplinär interaktion.

Noter

1 Artikeln bygger samman tankar från dels en plenardebattinledning och dels en föreläsning vid den nationella genuskonferensen i Norrköping 4-5/2 2005, på temat intersektionalitet. Inom det breda fältet för tvärvetenskapliga och kritiska kulturstudier har begreppet numera en självklar plats: vid den

- första nationella konferensen för kulturstudier i Norrköping 13-15 juni 2005 låg det till exempel till grund för ett flertal sessioner, och detsamma har länge gällt de internationella konferenserna Crossroads in Cultural Studies.
- 2 För en mycket mer ingående intersektionell analys av detta material, se Johan Fornäs: *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*, Norstedts 2004. Folkhemstematiken vidareutvecklas i Johan Fornäs: "Från marginalisering till blandning: Skillnader i jazzepokens folkhem", *Frispel. Festskrift till Olle Edström*, Alf Björnberg, Mona Hallin, Lars lilliestam och Ola Stockfelt (red.), Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet 2005.
 - 3 "En stilla flirt" (1932) har musik av Jules Sylvain och text av Gösta Stevens. "Jazzgossen" (1922) har musik av Edvard Brinck och text av Karl Gerhard.
 - 4 Hjalmar Meissner: "Varning för jazz!", *Scenen*, nr. 12, 1921.
 - 5 "De' gör gumman me!" (1927) har musik av Jules Sylvain, "På lediga stunder" (1929) av Irwing Yowa; bägge med text av Herr Dardanell (Tor Bergström).
 - 6 Musik av Alvar Kraft, text av Berco (Berndt Carlberg)
 - 7 Gunnar Eriksson och Artur Lundkvist: "Hot-Jazz", *Karavan*, vol. 2, 1935.
 - 8 Michael Mc Eachrane: "'Neger och lokomotiv!' – Primitivism och modernitet i Artur Lundkvists författarskap", *Sverige och de Andra. Postkoloniala perspektiv*, Michael Mc Eachrane och Louis Faye (red.), Natur och Kultur 2001.
 - 9 Artur Lundkvist: *Negerkust*, Bonniers 1933, s. 116f.
 - 10 Lundkvist, 1933, s. 153.
 - 11 Stuart Hall: "The West and the Rest: Discourse and Power", *Formations of Modernity*, Stuart Hall och Bram Gieben (red.), Polity Press/The Open University 1992.
 - 12 "Harlems ros" (1934) har musik av John Malm och text av Sven Paddock, medan "Det farliga könet" (1927) skrevs av Jules Sylvain och Alexander Stern.
 - 13 Musik Jules Sylvain, text Jean Ernst.
 - 14 Musik och text av Lasse Dahlquist.
 - 15 Musik och text av Jokern (Nils Perne), Sven Paddock och Nisse Lind.
 - 16 Musik Kai Gullmar, text Hasse Ekman.
 - 17 Musik Jules Sylvain, text Jokern (Nils Perne).
 - 18 Tendenser till sådant skyttegravskrig återfinns i några av reaktionerna på Nina Lykkes artikel "Intersektionalitet – ett användbart begrepp för genusforskningen", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 24:1, 2003, fram till Paulina de los Reyes och Diana Mulinari: *Intersektionalitet. Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*, Liber 2005.

Nyckelord

intersektionalitet, identitetsordningar, jazz, Sverige 1920-1950, populärkultur, ras, klass, kön, generation

Summary

"Voices making difference: Crossing identifications in Swedish popular culture 1920-1950" starts and ends with reflections on the concept of intersectionality and its uses in recent debates. Its potentials to open dialogues between different perspectives on identity orders such as gender, sexuality, ethnicity, class, age and generation need to be nourished and protected against divisive ways of transforming it into a means to dig trenches between perspectives. It is argued that there is no a priori given set of identity dimensions, but that the choice of which

orders to focus is always context-dependent and needs to be decided for each particular study. It is also emphasised that both crossings and boundaries between dimensions need to be reconstructed in empirical interpretations, since links and differences are produced in specific cultural practices and texts, even though the connecting "inter-" may analytically and politically be privileged over the dividing "-sect". A further observation is that while in some texts, identity orders may line up or prismatically reinforce each other in clear patterns, they often combine in much more diffuse, ambiguous and contradictory ways. The central sections of the article present an example of an intersectional and intermedial analysis of song lyrics, novels, films and other identity texts that were triggered by the advent and assimilation of jazz music in the Swedish welfare society during the period 1920-1950. Examples of primitivist polarisations of white/black and male/female are juxtaposed to more open subject positions. An example of the former is the author Artur Lundkvist, who in his book *Negerkust* (Negro Coast, 1933) exploited black women as both racially and sexually "Others". The teenage jazz star Alice Babs exemplifies the hybridising option, her songs and films around 1940 transgressed and redefined borders in the age, class, gender and ethnic dimensions.

Johan Fornäs
Kulturstudier (Tema Q)
Linköpings universitet
SE-601 74 Norrköping
fornas@acsis.liu.se