

”HAN TALTE DE OM SOM EN HJÄLTE” – PERFORMATIV MASKULINITET I TV-SERIERN S*M*A*S*H OCH PISTVAKT

Jonas Lindkvist (Lunds universitet)

Abstract

”Han talte de om som en hjälte” undersöker användningen av parodi och satir i de svenska komediserierna S*M*A*S*H (1990) och Pistvakt (1998–2000) samt långfilmen Pistvakt – En albinvästern från de vita vidderna (2005). Genom att analysera hur serierna skildrar performativ maskulinitet utifrån Judith Butlers definitioner i Gender Trouble (1990) dras slutsatser om huruvida den destabiliserar den normerade heterosexuella maskuliniteten. S*M*A*S*H skildrar två normerade idealtyper för maskulinitet, finansmannen som karaktärerna misslyckas att uppnå, och elitidrottaren som man väljer bort. Pistvakt skildrar flera olika normerande maskuliniteter, men destabiliserar samtidigt normerad maskulinitet främst genom att synliggöra det performativa i maskulinitetsskapandet genom att göra karaktären Sven-E till en parodiskt ouppnåelig superhjärteidealbild av maskulinitet.

Nyckelord

Parodi, satir, maskulinitet, television, komedi.

Abstract

”Han talte de om som en hjälte” examines the use of parody and satire in the Swedish comedy series S*M*A*S*H (1990) and Pistvakt (1998–2000) as well as the feature film Pistvakt – En albinvästern från de vita vidderna (2005). By analyzing how the series illustrates performative masculinity from the definitions of Judith Butler in Gender Trouble (1990), conclusions on whether they destabilize normative heterosexual masculinity are drawn. S*M*A*S*H shows two normative ideals for masculinity, the finance mogul that the characters fail to reach, and the elite athlete that the characters discard. Pistvakt shows several different normative masculinities, but also destabilizes normative masculinity mainly by illuminating the performativity of the construction of masculinity by making the character Sven-E a parodically unattainable super hero representation of masculinity.

Keywords

Parody, satire, masculinity, television, comedy.

Inledning

”Det är ett sånt fjollparasoll som stockholmsfjöla spänn upp så int regna ska ställ till frisyrn pån.”

– Sven-Erik Marklund

”Vem tror du att jag är, Mikael Wiehe eller?”

– Einar Berg

Svensk humor har en stolt tradition av parodi och satir. Från studentspex och ett av de tidigaste exemplen på filmisk parodi i Lundakarnevalens *Lejonjakten* från 1908, över revykungar som Ernst Rolf, Karl Gerhard, Povel Ramel och HasseåTage till 1980-talets Galenskaparna & After Shave, *Lorry* (1989–1995) och *Helt apropå* (1985–1992) finns ett starkt inslag av politisk och samhällsnära humor, ofta med referenser till böcker, filmer, tv-serier och andra kulturella verk. 1990-talet kom att präglas mer av ironi och antihumor, med Killinggänget (*I manegen med Glenn Killing* 1992, *Nilecity 105,6* 1995, *Percy Tårar* 1996) som främsta förgrundsgestalter. Frågor som sexualitet, maskulinitet, femininitet, etnicitet och kommersialism har dock alltid fortsatt att spela en stor roll i berättandet, parodierna och satirerna har bara blivit fler och fler.

Syftet med den här texten är att närmare undersöka hur humoristiska skildringar av maskulinitet kan bidra till att synliggöra och destabilisera könsstereotypa och heteronormativa strukturer. Genom att visa hur man kan använda parodi och satir för andra syften än uteslutande humor eller hånskratt hoppas jag kunna utveckla definitionen och betydelsen av begreppen. Parodi och satir är i min mening centrala verktyg för att erbjuda utmaningar mot dominerande normer och strukturer i samhället och humor i film och television är ett av de mest effektiva medel som står till buds för att utföra det. Mikhail Bakhtin skrev att skrattet är den minst utforskade delen av människors skapande och att det är något som är värt att ändra på (Bakhtin 1984). För att göra det har jag valt att genomföra en innehållsanalys av två svenska komediserier från 1990-talet, båda populära i sin samtid om än inte de enorma succéer som tidigare nämnda produktioner. Jag har valt dem för att de nådde en stor publik, men också för att de idag har fallit i viss glömska och förtjänar att lyftas igen, då jag tycker att de innehåller saker som i hög grad är relevanta för vår samtid.

I det svenska humorlandskapet lanserades 1990 tennissatiren *S*M*A*S*H* av Hannes Holm och Måns Hergren. Tv-serien som gick i en säsong med åtta avsnitt om trettio minuter såldes in av skaparna som en kommentar på det pågående svenska tennisundret som hade börjat med Björn Borg på 1970-talet och fortsatt med stjärnor som Mats Wilander och Stefan Edberg under 1980- och 1990-talet. Eftersom den är gjord 1990 hamnar den mitt i den svenska framgångsvågen. Alla skulle vara tennisspelare. Sverige hade under 1980-talet tio herrspelare som var rankade topp tio i världen och dominerade på den här tiden den globala tennissporten. Handlingen i *S*M*A*S*H* utgår från en privat satsning utanför landslagets verksamhet, något som var vanligt vid den här tiden. Serien inleds med att manager Wallner (Sten Ljunggren) och tränare Börje (Tomas Norström) försöker hitta nya tennisstjärnor för att kunna tjäna pengar och öka det svenska PR-värdet. Sigge (Peter Wahlbeck) får vara med tack vare sin bildmässiga likhet med Björn Borg, och han drar med sin kompis Alex (Måns Hergren). Theo (Felix Hergren) kommer med inledningsvis som praktikant, men visar sig vara bättre på tennis än de andra, och

kvartetten kompletteras med den gamla tennisstjärnan Einar Berg (Svante Grundberg) som har fått slut på pengar och vill göra en comeback. Problemet är bara att alla för det mesta är rätt dåliga på att spela tennis.

Pistvakt – En vintersaga (1998–2000, i fortsättningen *Pistvakt*) började i mitten av 1990-talet på Pistolteatern i Stockholm som teaterföreställningen *Bryggvakt*, en direkt parodi på tv-serien *Baywatch* (1989–2001), men föreställningen bytte snabbt namn till *Pistvakt* och handlingen förlades istället till de svenska fjällen.¹ Liksom pjäsen skapades tv-serien *Pistvakt* av Lennart Jähkel och Tomas Norström som spelar Sven-E och Olle. Den följer tre bröder, Sven-E, Jan-E (Jacob Nordenson) och Olle som försöker driva en liten skidanläggning i Svartlien i den norrländska fjällvärlden och samtidigt hantera det tunga arvet från sin berömda fader Stor-Erik (Sten Ljunggren). Tv-serien gick i två säsonger med sex avsnitt om trettio minuter var per säsong och långfilmen *Pistvakt – En albinovästern från de vita vidderna* kom 2005.

Valet av material för den här studien har för det första baserats på en tidigare kännedom om dess kvalitet och innehåll, för det andra på att det är ett material som inte har diskuterats tidigare i akademiska sammanhang och för det tredje på att innehållet är särskilt relevant för att undersöka maskulinitetsfrågor i förhållande till parodi och satir.

Parodi och satir

Det första nedskrivna användandet av ordet *parodia* kommer från Aristoteles *Poetiken* (Dentith 2000, 10). Där användes det för att beskriva en sorts motsång som körer använde för att imitera andra sångare (Rose 1993, 7–8). Den moderna forskningen om parodi satte emellertid inte i gång förrän uppmärksamhet gavs till den ryske filosofen, lingvisten och litteraturforskaren Mikhail Bakhtins verk. Han analyserade bland annat verk av Dostojevskij och Rabelais genom att bygga vidare på och kontrastera sig mot tankar från Kant, Hegel, Marx, Freud, Saussure och ryska formalister som Vjatjeslav Ivanov (Bakhtin 1997, 281). För Bakhtin var ord aldrig neutrala byggstenar, utan kom alltid med olika konnotationer beroende på de förkunskaper eller förutfattade meningar vi har eller har haft om dem. Orden är ”bebodda”, de innehåller andra ord, texter, traditioner och genrer. Innan ordet blir en del av en text är det färgat av deltagandet i andra kontexter, det är en del av en konversation med tidigare verk och betydelse, vilket i Bakhtins ord gör ordet *dialogiskt* (Bakhtin 1997, 282). Eftersom vi har en förståelse för vad ett ord betyder utifrån vilka sammanhang det tidigare har använts, eller utifrån vilka vi som användare är, eller i vilken kontext ordet ska användas, så har ordet olika betydelse varje gång det används. Den egna rösten är unik och två människor har aldrig exakt samma upplevelse av ett ord, så det enda sättet vi kan förstå ord och uttryck är att se på hur de har kommunicerats i dess historia och bakgrund genom dialog och hur användandet därmed har förändrats. Man kan, enligt Bakhtin, inte analysera litteratur separat från sin historiska och sociala kontext (Bakhtin 1997, 9).

¹ Bakgrunden till serien förklaras i extramaterialet till dvd-utgåvan av långfilmen *Pistvakt – En albinovästern från de vita vidderna* 2005. Norström och Jähkel gjorde teaterföreställningen *Richard III* tillsammans och såg en bild på Marcus Schenkenberg som skulle vara med i *Baywatch*. Jähkel klappade sig på magen och sade att ”där kommer man ju aldrig vara med”. Det klickade till och tre veckor senare hade de premiär på *Bryggvakt*, som föreställningen först kallades.

Eftersom ordet parodi över tid har uttryckts på olika sätt och med varierande mening är det svårt att fastställa en absolut definition (Rose 1993, 17, Dentith 2000, 9–11). Det kan vara bättre att som Dan Harries i *Film Parody* föreslår se på parodi som en process som ändras och anpassar sig efter sin plats i historien. Det går att göra parodi av alla former av texter och det är utvecklingsprocessen som gör den flexibiliteten möjlig (Harries 2000, 5–6). För att en parodi ska fungera krävs det att den uppfattas som parodi av en publik. Eftersom konstverk tolkas olika av olika publikers kan man inte alltid vara säker på att en parodi förstås som sådan (Hutcheon 1994, 16). Att förstå parodi går också utanför att bara förstå referensen. Kunskap om form, genre och innehåll garanterar inte heller att man uppfattar parodin som sådan, ibland krävs andra förkunskaper som inte behöver ha någonting med utbildning eller filmkunskap att göra. För definitionen av parodi väljer jag att använda vad filmvetaren Richard Dyer menar definierar pastisch när han beskriver den som ”an imitation that you are meant to know is an imitation” och att pastisch är “concerned with imitation in art” (Dyer 2007, 1–6). Jag menar att parodi, liksom Dyers definition av pastisch, skiljs från satir genom att det är medveten imitation av *konst* [”art”]. Dyer fortsätter: “Pastiche may imitate a specific work or else a kind of work (authorial, generic, period). The imitation is of other art, not of life or reality itself” (Dyer 2007, 6). Till skillnad från satir behöver pastisch och parodi alltid referera till en måltext, eller en ”kodad diskurs” som litteraturvetaren Linda Hutcheon formulerar det (Hutcheon 2000, 32). Parodi refererar annan konst, i ordets vidaste bemärkelse, medan satir också kan referera verkligheten. Det finns dock en stor överlappning mellan koncepten, parodin är ofta satirisk och satir i sin tur innehåller ofta element av parodi. I texten använder jag definitionen av parodi som ett verk som återskapar ett annat verk i ett nytt sammanhang med någon form av förändring, som tillsammans med återskapandet bildar ett nytt konstverk. En parodi kan vara och är ofta polemisk mot sin måltext, den kan också vara och är ofta komisk, men den behöver inte nödvändigtvis vara någotdera.

Performativitet och maskulinitet

När man forskar om parodi och maskulinitet blir begreppet *performativitet* praktiskt att använda. Jag har som utgångspunkt valt att använda den klassiska definitionen från Judith Butlers *Gender Trouble* från 1990. Grunden för *Gender Trouble* var att, med inspiration från bland annat Simone de Beauvoir, Luce Irigaray och Mary Douglas, separera det biologiska och det sociala könet och ifrågasätta vad som ses som den naturliga könsordningen, samt att ifrågasätta kopplingarna mellan könsidentitet och sexualitet. Kön och genus, menar Butler, är inte neutrala, utan något man lär sig, från födseln och genom hela livet. Genom att upprepa olika handlingar, beteenden, gester och begär kopplade till samhällseliga normer för femininitet eller maskulinitet iscensätter man ett normerat, på ytan till synes ”naturligt”, könsbeteende och genom den ständiga imitationen av det naturliga beteendet blir det till verklighet. Men eftersom de inte utgår från någon inre kärna utan en fabricerad idé om naturlighet, blir handlingarna och sättet som vi kroppsligt och diskursivt förhåller oss till dem *performativa*. Könstillhörighet och könsnormer utgår inte från något uttryck för sann eller verklig maskulinitet eller femininitet, utan från ett iscensättande av vad maskulinitet eller femininitet anses vara. Kön eller genus *är* därför inte, det *görs*, ständigt, pågående, hela tiden, genom olika handlingar (Butler 1990, 25).

Det som är viktigt att komma ihåg är att bara för att genus konstant skapas och återskapas betyder inte det att det är något som är enkelt att ändra. Man kan inte bara önska bort konstruktioner i vad Pierre Bourdieu kallar för ”performativ magi” när de redan är historiskt inristade i institutioner, diskurser och kroppar (Bourdieu 1991, 116 & 122, Bourdieu 2001, 243). Den ständiga upprepningen av det normativa könsbeteendet av den stora majoriteten av samhällskroppen innebär att kön läses som naturligt och konstant och att det genom sociala normer blir obligatoriskt att följa beteendet eftersom samhället straffar dem som misslyckas att uppträda i sitt kön på rätt sätt. Genus kan ses som en stiliserad upprepning av handlingar, eller som en rad av sociala strategier för överlevnad (Butler 1990, 33, Butler 2004, Enke 2012, 18). Samma krafter som kontrollerar vad kön kan och bör vara kontrollerar också processen som skapar skillnader mellan sexualiteter, starkt kopplade till respektive kön, heteronormativiteten där män förväntas vara sexuellt attraherade av kvinnor och vice versa blir genom upprepningar, iscensättningar och normeringar ”naturlig” och ”normal”. Det skapar en illusion av en inre naturlig biologisk essens som vi alla bär på, och konstruktionen av den här essensen, samt osynliggörandet av konstruktionen, är centralt för att diskursivt begränsa sexualitet till en obligatorisk reproduktiv heterosexualitet. Eftersom det inte finns någon underliggande essens att referera till blir genus performativt, en konstant och upprepad iscensättning (Butler 1990, 141). Många texter har skrivits inom filmvetenskapen om betydelsen och konstruktionen av genus och sexualitet, både när det gäller representationer inom film och television, men även för konsumtionen av alla former av rörlig bild. Tydliga representationer av kön och genus utifrån en normativ heterosexuell könsidentitet har visat sig vara en av de viktigaste faktorerna för sättet som åskådare subjektivt identifierar sig med karaktärer inom film och television (Sandler 1998, 155, Sedgwick 1993, 58). Flera andra forskare har också visat på kopplingarna mellan mediaskildringar och patriarkala strukturer så som stereotypa könsskildringar (Torre 1990, Ashcraft & Flores 2012, Ali & Batool 2015) och maskulinitet (Oppliger 2006, Giaccardi et al. 2016, Giaccardi et al. 2017, Gürkan 2022).

Raewyn Connell har applicerat performativitet på maskulinitetsforskning genom att tillämpa Antonio Gramscis hegemonikoncept och synliggöra hur manlighetsnormer bidrar till att upprätthålla heterosexuella mäns överordning genom att normaliseras och institutionaliseras och därmed göras naturliga och osynliga (Connell 1987, 1992, 1995). Maskulinitet beskrivs som könade handlingar av både män och kvinnor, där fokus precis som i performativiteten ligger i görandet, inte i varandet. Michael Kimmel definierar maskulinitet som en ständigt föränderlig uppsättning betydelser som vi skapar i förhållande till oss själva, till varandra och till omvärlden. Manlighet är socialt konstruerad och skapad och befäst genom kultur (Kimmel 1994, 120). James Messerschmidt beskriver hegemonisk maskulinitet som en tids- och platsspecifik maskulinitet som legitimerar ojämlika genusstrukturer mellan män och kvinnor, mellan maskulinitet och femininitet och mellan olika maskuliniteter. (Messerschmidt 2019, 86). Connell och Messerschmidt skriver om skapandet av hierarkier bland maskuliniteter vilket marginaliserar queer maskulinitet genom fördomar och våld och begränsar heterosexuella mäns handlingsutrymme till en kontext där homosexualitet är stigmatiserat och patologiserat (Connell & Messerschmidt 2005, 843). Det binära i Connells definition

av den hegemoniska maskuliniteten har kritiserats från flera håll. Yang, till exempel, menar att hegemoni utifrån Gramsci är dialektal och kommunicerar mellan dominanta och underlydande grupper, att dominanta maskuliniteter upprätthålls genom en kombination av våld och samtycke (Yang 2020, 319 & 324), medan Pitt och Fox menar att Connells dualistiska ordning inte kan appliceras på vissa grupper av homosexuella män vars maskulina identitet varken rättar sig efter eller underordnar sig den (Pitt & Fox 2012, 37–46, 2013, 174). Stevie Desjarlais bygger vidare på Kimmel och Robert Brannons uppdelning i fyra vanliga representationer av klassisk amerikansk populärkulturell maskulinitet där en maskulin man absolut inte ska vara feminin, ska sträva efter materiell framgång, ska vara lugn och stoisk och aldrig visa känslor, och ska uppvisa mod och aggressivitet genom att ta det han vill ha (Desjarlais 2023, 84–97, Kimmel 1994, 125–126, Brannon 1976, 50, 91, 162, 200).

Steve Cohan kopplar i *Masked Men* performativitetsteori till manliga skådespelares agerande som en mångbottnad maskerad där lager av maskulinitet kan läsas olika av olika åskådare både på och bortom bioduken, vilket stämmer väl med Dyers beskrivning av pastisch som något som måste förstås av en publik och som läses olika av olika publik (Cohan 1997, 79, Dyer 2007, 24). Med andra ord: en direkt imitation kan av rätt publik också uppfattas som parodi. Ett iscensättande av något som ligger nära normen kan verka subversivt för vissa och stabiliserande för andra, beroende på vem som är avsändare och vem som är mottagare. Det viktiga när det gäller representationerna av maskulinitet här är att de, för att de ska uppfattas som destabiliserande eller subversiva, behöver uppfattas som medvetet ifrågasättande eller åtminstone synliggörande av performativa strukturer. Det måste alltså finnas en möjlighet att utläsa en ifrågasättande eller parodierande bild av maskulina normer, även om den bilden inte behöver uppfattas så av alla typer av publik.

Analys

Det finns flera likheter mellan *S*M*A*S*H* och *Pistvakt*. Båda utspelar sig i representationer av extremt maskulina miljöer, internationellt elitidrottande respektive den norrländska fjällvärlden. Båda är komediserier med inslag av parodi och satir och de visar olika sidor av en typisk svenskhet. Men på många sätt är också serierna varandras motsatser. *S*M*A*S*H* är extremt urban, internationell och modern medan *Pistvakt* är extremt rural, lokal och traditionell. Båda har en tydlig klassaspekt i att de är centrerade kring pengars värde, men där *Pistvakt* behandlar det som ett nödvändigt ont för att klara vardagen är det i *S*M*A*S*H* pengarna som är målet i sig. Där *S*M*A*S*H* är lättsam med en svängig signaturmelodi av The Creeps (*Smash*) är *Pistvakt* i många stunder vemodig, med en mörk och ledsam signatur av Weeping Willows (*Blue and Alone*).

*S*M*A*S*H* och att välja bort idealet

*S*M*A*S*H* är främst en satirisk serie. Den presenteras som en tennissatir och även om den innehåller inslag av parodi, som när Einar Berg i avsnittet *God Jul* med ljud och specialeffekter plötsligt imiterar araucan från *Djungelns Clown* (*Clown of the Jungle*, Hannah 1947) är det inte ett dominerande inslag i serien. Även om titeln är hämtad från *M*A*S*H* (1972–1983) har tennisserien inget med sjukhusserien att göra, mer än att de

båda är komediprogram. Frågesporten i avsnittet *Tv-programmet* är förvisso en form av parodi, men används inte heller i något vidare syfte. I stället synliggör serien genom främst satiriska medel det absurda i den hyperkapitalistiska kulturen på 1980-talet, som tennisen i hög grad var en del av. I inledningen av det första avsnittet *Va é de för set* presenteras den svenska historiens innovationer och uppfinningar, som dynamiten, agafyren och propellern, som följer av viljan att råda brist på den största saknaden av alla i den svenska nationen, inte bristen på mat eller värme, utan bristen på PR-värde.

Ett exempel på en idealbild för 1980-talets maskulinitet, vilket ligger till grund för tiden som S*M*A*S*H verkar i, var den muskulösa idrottaren (Brookes 2002, 114, Whannel 2002, 174).² Ofta illustrerad av stjärnor som Carl Lewis eller Mike Tyson men även från filmer som *Rocky IV* (Stallone 1985) och kampen mellan den goda naturligt tränade Rocky Balboa från USA och den steroidpumpade övermänniskan Ivan Drago från Sovjetunionen.

Skildringen av den tränade muskulösa manliga idrottskroppen görs här till motsatsen av en feminiserad kropp utifrån de klassiska maskulinitetstroperna som Desjarlais lyfter fram i sin text, och där just aggression, våld och ambition är centrala för berättandet. Ett annat exempel på maskulinitetsideal vid den här tiden var den framgångsrike finansmannen, kanske främst personifierad genom Gordon Gekko från *Wall Street* (Stone 1987), en karaktär som i extrem grad lever upp till klassiska manliga ideal som strävan efter materiell framgång, frånvaron av känslor, samt aggression och våld när det behövs (se Desjarlais, Kimmel, Brannon). Både elitidrottaren och finansmannen är exempel på män med stor framgång både inom sitt gebit, och i förlängningen som heterosexuella män som skildras som attraktiva för heterosexuella kvinnor. Som man förväntas du sträva efter att uppnå någon av idealtyperna, efter att med Butlers ord iscensätta den normerade maskuliniteten och heteronormativiteten, men genom att driva med de fasader som krävs för att upprätthålla illusionerna av dessa idealbilder, destabiliserar man också deras legitimitet.

I S*M*A*S*H uppstår komedin ur maskulinitetsperspektiv främst på två olika sätt. Det första är killarnas misslyckande att nå upp till idealet som affärsmän med materiell framgång, trots att de faktiskt lyckas med att tjäna pengar på sin sport. När en reklamkampanj slår fel i *Va é de för set* går spelarna ut offentligt med att de inte ska acceptera några som helst reklamkontakt, vilket i sin tur leder till att de erbjuds de största reklamkontrakten i branschen och blir ekonomiskt oberoende. De misslyckas uppåt. I *Fack off* strejkar de för att driva igenom en höjning av prispengarna i Wimbledon, eftersom inflationen innebär en lönesänkning på 4% jämfört med städarna i turneringen som fått en lönehöjning på 5%. I *Wow, håll käften!* när de faktiskt får tillgång till stora pengar har de ingen aning om vad de ska göra med dem. Alex, som tydligast får ikläda sig rollen som finansvalpen i gänget, spekulerar på världens börser med ekonomiskt goda resultat, men drogerna han tar för att hålla sig vaken och a jour med finansvärldens svängningar gör att han får ett fysiskt och mentalt sammanbrott. Sigge anlitar rådgivare

² Både Brookes och Whannel visar hur maskulinitet och muskler är tydligt villkorat ur ett etnicitetsperspektiv, där manliga svarta idrottare och vita idrottare behandlas olika, och där svarta idrottare förvisso kan hyllas av media och befolkning, men samtidigt har närmare till att detroniseras och återigen beskrivas i nedsättande termer.

som säger åt honom var pengarna bör satsas men som i slutändan tar det mesta själva, Teo försöker ge bort sina pengar till den svenska staten som vägrar ta emot dem, och Einar slösar sina pengar på vin, kvinnor och dans utan att kunna njuta av någotdera. Det är ändå ekonomin och möjligheten att tjäna pengar som är det viktigaste, det enda som är viktigt, i spelarnas vardag. Den forne stjärnan Einar säger till och med rakt ut i avsnittet att ”Vi spelar väl inte tennis för att det är kul eller?” Spelarna misslyckas med enkla saker, försätts i komiska situationer som att inte kunna checka ut från sitt hotellrum i Italien (*Check Out*) eller att kunna lämna ett land, i det här fallet Sydafrika (*Den vita sporten*), båda gångerna på grund av brist på pengar. De är beroende av sin manager Wallner för att alls kunna göra någonting, de vallas mellan hotellrum och turneringar utan någon egen agens och förväntas göra som de blir tillsagda. De representeras som barn, eller i alla fall inte fullvuxna män. Som karaktärer har huvudpersonerna tydliga svagheter som definierar dem. Alex är girig, Sigge är dum, Einar är lat och Teo är naiv, men de är alla själviska och vill alla, möjligtvis med undantag av Teo som mest gör som de andra säger, uppnå materiell framgång. Här lever de inte upp till det maskulina ideal de strävar efter och det är i det som komiken uppstår, men även en kritik av ett samhälle där idrottaren som maskulint ideal ska vara en självklarhet.

Det andra sättet som komedi uppstår är genom den genuina oviljan att uppnå idealet som elitidrottare. Genomgående i serien poängteras det att det enda eftersträvansvärda är ekonomisk framgång. På frågan vad de skulle göra om de fick tillräckligt med pengar svarar de unisont ”sluta med tennisen såklart”. Att bli bra på tennis, att spela tennis överhuvudtaget, är bara ett medel för att få in pengar. Det finns ingen motivation att leva upp till maskulinitetsidealet som elitidrottare, och genom att driva med de fasader som krävs för att upprätthålla illusionerna av idealbilderna så destabiliserar *S*M*A*S*H* dess legitimitet här. Synliggörandet av den hyperkapitalistiska världen kopplat till både nation, industri och individ, och spelarnas vägran att spela åtminstone en av rollerna som förväntas av en maskulin man, den som elitidrottare, och istället krasst och helhjärtat omfamna att pengar är det enda som betyder något, är seriens mest intressanta ställningstagande. Det blir som mest tydligt i avsnittet *Den vita sporten*, då spelarna blir lurade av tränare och manager att åka till apartheidregimens Sydafrika, vilket på den här tiden är mycket känsligt på grund av den pågående idrottsliga bojkotten vilken svartlistar alla idrottare som tävlar på sydafrikansk mark. På den svenska legationen i Pretoria har man en vit telefon och en svart telefon på skrivbordet. Kungaparet sitter på väggen. Men när spelarna ringer för att få hjälp med att lämna landet svarar legationssekreterare Perm (Per Eggers) avvikande och gör allt för att undvika frågan, tills spelarna tröttnar och lägger på. De besöker i stället Sydafrikas Svenska Kamratförening för att samla ihop pengar. På mötet läser Alex rummet (bestående av gamla generaler, några brunskjortor och gamla militärfruar) rätt och ber om pengar till att adressera de riktiga problemen i Sydafrika, att få svenska jordgubbar till den svenska befolkningen. När Teo utan att lyfta blicken från sin serietidning aningslöst och oengagerat säger att man ska stoppa apartheidregimen och ge den svarta majoriteten makten i landet utbryter det tumult och storslagsmål på mötet. När de sedan försöker med ett svenskt företag i Sydafrika (Svenska HumHum AB) möter de företagets VD (Johan Rabaeus) som visar upp en vattensifon som KAN användas som kanongranat och en skruvspridare till dammsugare som KAN

användas till målsökande robotar, men ”företaget har alltså skriftliga garantier från den sydafrikanska regeringen att det icke kommer att användas som något annat än” vattensifoner och skruvspridare till dammsugare. Skildringen av spelarnas misslyckande att leva upp till det maskulina idealet som materiellt framgångsrika och oviljan att leva upp till idealet som fysiskt aggressiva muskulösa idrottare leder karaktärerna på en väg där serien inom loppet av ett humoravsnitt lyckas driva med det svenska hyckleriet kring apartheid för såväl statliga institutioner som individer och företag, i motsats till den officiella svenska hållningen. Avsnittet specifikt och serien i stort använder sig av våra förväntningar på och fördomar om maskulinitetens normer, vilket resulterar i träffsäker och bitande satir.

***Pistvakt* och regleringen av maskulinitet**

En gång för länge sedan kom de första besökarna till Svartlien, den mörkaste pistade björnhålan och köldhålet i Norden. De kom för skönheten. De kom för äventyret och faran. Några visste inte vart de kommit. Men alla stod under beskydd av en man vars rykte spritts över hela världen, från alla dem vars liv han kallat åter från Pärleporten. Mannen var Diplom-pistvakten och legendaren Stor-Erik Marklund. Det här är historien om Stor-Eriks tre söner och det tunga arvet efter den beundrade fadern.

Så inleds varje avsnitt av tv-serien *Pistvakt*. Det är i hög grad en serie om hur man förhåller sig till maskulinitet. Beundran för den försvunne fadern och det tunga arvet som han har lämnat efter sig handlar om hur man sköter vardag och heroiska insatser i en karg verklighet. Storebror Sven-E är en konservativ och normerande kraft, som hindrar all form av förändring förutom den som leder i faderns fotspår. Fadern Stor-Erik höll inte på med känslor, han var i Desjarlais, Kimmels, och Brannons ord en stoisk man som inte visade känslor mer än mod och aggressivitet. När Sven-E i avsnittet *Julafton -73* som en 14-årig grabb pratar med sin far säger han ”jag tyck om dig far” och får till svar ”pip int iväg nu” innan fadern förklarar att han kommer att lämna familjen för en ny kvinna i Norge. Det är då en 14-årig Sven-E beger sig ner till Beng-Has (Pierre Lindstedt) bodega. Beng-Ha som har känt familjen hela livet förstår hur det är fatt och frågar Sven-E om han vill gömma sig nere i källaren för att gråta lite, eftersom en riktig man inte gråter i offentligheten, en riktig man ska enligt maskulinitetsidealet inte visa känslor, men Sven-E ber i stället om sitt livs första hojt, den hembrända spriten som serveras i bodegan, och får det av Beng-Ha. Det är här Sven-E gör sig själv till en vuxen man och för att bli det behöver han stänga av sina känslor och bli någon annan än den han nyss har varit, han blir tvungen att iklä sig rollen som familjens överhuvud och huvudsakliga försörjare, med allt vad det innebär. Som vuxen man har han anammat faderns persona samtidigt som han bygger vidare på legenderna och myterna, trots att han till skillnad från sina bröder vet sanningen. När någon börjar tänka på världen utanför Svartlien där de bor eller på större frågor än den direkta vardagen stänger han av med ”rot int nå mer i det där nu”. I långfilmen ska Jan-E och Olle köra smäll-lek där man ska sätta handen i en råttfälla och inte rycka till när den smäller ner. Det är en tävling i att inte uttrycka känslor. De

misslyckas kapitalt. Men när Sven-E senare på kvällen råkar fastna med handen i råttfällan rör han inte en min.

Sven-E ser också till att de andra bröderna till bästa förmåga ska leva upp till bilden av sin far, det normerade maskulinitetsidealet. När Sven-E i avsnittet *Doris är död* för en gångs skull gråter av sorg efter ett dödsbud försöker mamman trösta honom genom att smeka honom ömt i håret. Först säger Sven-E ”fjöl av, ta int på mä sådär”, men efter en blick mot bröderna som fortfarande sover fortsätter han ”ja ta på mig då om du vill”. Det är viktigt att inte visa svaghet eller feminina sidor inför andra. I *Väck inte den bjärv som sover* har Sven-E genomfört fyra krävande och halvt omöjliga sysslor redan innan de andra bröderna har hunnit vakna på dagen. Men Sven-Es maskulinitet räddar inte bara livet på folk, den är också toxisk och destruktiv mot människorna runt honom. Han reagerar kraftigt när han i avsnittet ser Jan-E ta på sig ett guldhalsband och spreja sig med parfym och säger ”Har du skickat efter smyckn å parfymen till dig själv?” och ”ta av dig den därn”. När Jan-E i *Flytande inspektion* dristar sig till att använda ett paraply tycker Sven-E att det är omanligt och kommenterar ”Det är ett sånt fjollparasoll som stockholmsfjola spänn upp så int regna ska ställ till frisyran pån.” Inte heller får Jan-E åka på dans i närmaste by eftersom han behövs på plats. Sven-E ser det som en av sina uppgifter att hålla allt som det är och att både genom förmaning och eget exempel lära främst Jan-E hur man är en riktig man som deras far var. Sven-E är förkroppsligandet av den performativa maskuliniteten och fungerar samtidigt som den normerande samhällskroppen som i Butlers och Connell/Messerschmidts ord straffar de män i hans närhet som inte lever upp till maskulinitetsidealet. Lillebror Olle är mer ursäktad när han inte lever upp till maskulinitetsnormen, eftersom han inte förväntas göra det. När Olle i *Lavinbjärn* lämnas ensam för att vaka från toppen av fjället börjar han öva på hur han ska vara trevlig mot storsan (kvinnorna från staden som ska besöka Svartlien), och han spelar manlighet genom att citera Robert DeNiros ”you talkin to me”-monolog från *Taxi Driver* (Scorsese 1976). Olle är lillebror som leker och inte någon riktig man. Sven-E säger i *Årets vackraste dag* att han har ärvt faderns väderknä och lite av hjärnan, Jan-E säger att han kanske har ärvt pappans harmoni. När Olle frågar vad han har ärvt sprider sig en talande tystnad. Olle lever inte upp till faderns ideal, han är en pojke som aldrig kan bli en full man, även om han klarar av vissa sysslor. De älskar honom, men han är en oskyldig entitet som också måste hållas sådan. Det är dock skillnad när Olle ställs mot jämförelser utifrån. Han kan området, eventuella hot och hur man hanterar dem mycket bättre än stockholmsturisterna och han visar i *Besök från Vargvallen* att han kan dricka betydligt mer hojt än sin motsvarighet från den konkurrerande skidorten Vargvallen. Olle är skyddad inom familjen som ett undantag från maskulinitetsnormen, men genom det också begränsad i sin agens. Det är inte han som tar beslut om vad som ska hända i livet och det är inte han som driver sin berättelse framåt.

Superhjältemaskulinitet

Pistvakt utspelar sig uttryckligen i en sagovärld, som den fullständiga titeln *Pistvakt – En vintersaga* ger vid handen, även om denna sagovärld är modellerad på den svenska fjällvärlden. Saker som händer skildrar en vardag, men i varje avsnitt händer också något extraordinärt som kräver hjältemod. Berättandet i avsnitten utgår oftast från att någon

kommer utifrån med löfte eller hot om förändring. Någon gör ett misstag, ofta någon av de yngre bröderna, och Sven-E måste rädda dagen genom ett osannolikt hjältemod, med tydlig betoning på osannolikt. Sven-E lever inte bara upp till de maskulina idealen om mod och aggressivitet och historierna som de berättar om sin far, han överträffar dem. När skotern inte går i gång i *Årets vackraste dag* hotar Sven-E den med yxan och säger att ”den som inte hjälper till när det behövs som mest skrotas”, och då brummar skotern igång. Han kör ut med skotern i en våldsamt snöstorm, gör en sidledes loop medan han kör, skotern går till slut ändå sönder och han måste bära hem en vilsen entreprenör (Christer Fant) på sina axlar. När den nye kompetente länspolisen Yngve (Carl Magnus Dellow) i *Flytande inspektion* hotar att stänga ner verksamheten på grund av alla lagöverträdelser räddas alla av att Sven-E övermänskligt drar upp länspolisen från träsket precis som Stor-E enligt legenden hade gjort med en familj på sin tid. Jan-E ropar till Sven-E på väg ut genom dörren för att rädda polisen: ”Du är int Jesus, Sven-E, du kan int gå på vattn!” Polisen bärgas på 50 meters djup i nollgradigt vatten och Sven-Es kommentar är ”jamen det var ju ett hål där så det var bara att dyk i” och ”Bara du tryckutjämn på tio och tretti meter och slappnar av så hjärtverksamhetn nästan avtar så är det inga problem.” Realismen får stå tillbaka för maskuliniteten. Sven-E går ut barbröstad i femtio minusgrader för att få känna på ”sann kyla” (*Doris är död*), han kan flyga ett flygplan trots att han aldrig har suttit i ett tidigare och lär sig snabbt också att backa med det (*Lusekoftanovan*), han drar ut Beng-Ha från en brinnande bodega (*Julafton -73*) och han talar ner Jan-E från fjället trots att han själv har 43,3 graders feber (*Besök från Vargvallen*). När Olle tillsammans med tio webarbetare från Stockholm blir fast i en grotta i *Väck inte den bjärv som sover* ber han om räddning från Stålmannen, Spindelmannen eller Jesus. I Sven-E kombineras alla tre.

Sven-E uppfyller och överträffar så till den milda grad det maskulinitetsideal som hans far har satt och som i sig vida överstiger det som samhället ställer på en man. Hans bedrifter är så fantastiska, så överdrivna att de blir parodi, antingen specifikt på förlagan *Baywatch* eller på genren eller tropen med den manlige hjälten som räddar dagen. Det övernaturliga i Sven-Es bravader synliggör det absurda i de maskulinitetsideal som han lever efter, som han upplever sig tvungen att leva efter. Genom att visa upp det performativa, det konstruerade i det ständiga görandet av maskulinitet, genom att överdriva idealet så mycket och överstiga gränserna för vad som är mänskligt möjligt, så lyckas man driva med originalidén och därigenom destabilisera maskulinitetsidealet som sådant. Det görs tydligt att det här är ett ideal, önskvärt eller ej, som är omöjligt att leva upp till, vilket gör att man i stället ifrågasätter idealet.

I *Jakten på en dräpare* konfronterar Sven-E sin far och säger att han lämnade familjen. ”Du försvann för 27 år sen och befordre mä å axla na mantel av bly och trälom, och lämna mor i en frätande sorg som gör att skuggan hennes gör fläckar på väggen.” Han fortsätter sedan: ”Det gjorde du, men det gör int min far. Min far rädda människor till livet. Han talte de om som en hjälte. Han dräpte bjärv å klättra i berg, å sa gonatt till oss varevige kväll, sen försvann han.” Den far som Sven-E känner till, den han väljer att komma ihåg, är hjälten och den maskulina förebilden. Det är den som han först vidarebefordrar till sina bröder, även om han sedan tvingas berätta sanningen om fadern senare i långfilmen. Legenderna säger att under lavinen -72 grävde Stor-Erik fram femton turister med bara

händerna. Mor minns det som fem. Sedan berättar Sven-E om fadern och att jo, ”han räddade någon i lavina -72, men det var inte femton pers som han grävde fram med bara händerna, det var en person som han grävde fram med en spade ur ett snöras från bak bodegan”.

Något uttalat normbrytande som händer i serien förtjänar också uppmärksamhet. I slutet av varje avsnitt, efter att konflikter har uppstått och lösts genom ett ojämförligt hjältemod, så förenas karaktärerna i dans. Alla avsnitt och än mer avancerat i filmen innehåller koreograferade dansnummer där alla bröder deltar med full insats, även Sven-E. Dansandet bryter helt mot alla normer om maskulinitet där man ska visa sig stark, stoisk, inte visa känslor och inte visa tecken på femininitet. Dansen är en katharsis efter att ha upplevt en traumatisk händelse och det skildras i serien som underhållning men också som någonting absolut livsnödvändigt för bröderna i byn. Det är tydligt att dansen alltid har funnits med dem, de har övat på de olika dansnumren och de genomför dem utan tvekan och med stor livslust. Om den överdrivna maskuliniteten hos Sven-E destabiliserar strukturerna genom att performativt iklä sig stereotyperna och vrida upp aggregatet får dansen samma effekt från motsatt håll. Den synliggör det konstgjorda och koreograferade i vad karaktärerna håller på med och lyfter därmed fram performativiteten i karaktärer och berättande. Dansen blir en intressant kontrast mot seriens i övrigt karga och glädjelösa ton och har bidragit till att forma bilden av serien i det allmänna medvetandet. *Pistvakt* var och är en stor publikframgång, serierna och filmen sågs av många tittare och skivor med parodier av kända rocklåtar av typen som spelas just under dansnumren i serien har sålts med stor framgång.³ Skådespelarna i serien har åkt på utsålda turnéer främst i norra Sverige och folk uppskattar oironiskt serien, filmen och sångerna. Att serien presenterar en övernaturlig bild av livet i fjällen uppfattar nog många, men det är långt ifrån alla som skulle säga att den var kritisk mot en ouppnåelig manlighetsnorm. Snarare är det vanligaste när jag har läst inlägg på forum där serien har diskuterats att man har anammat språkbruket och inställningen. Visst skrattar man åt överdrifterna, men ett djupare ifrågasättande syns inte. Serien imiterar en maskulinitet som för en viss publik inte uppfattas som parodisk, men för en medveten publik blir synliggörandet av det konstruerade och performativa i Sven-E:s representation omöjlig att tolka som något annat än en drift med och ett destabiliserande av den hegemoniska maskulina ordningen. Parodi måste uppfattas som sådan av en publik, som Hutcheon, Cohan och Dyer säger. Olika publikar läser texter olika beroende på förutsättningar och utgångspunkter. Att det som presenteras här inte är den allmänna bilden av serien är rimligt att påstå, men likafullt finns det en publik som tydligt ser synliggörandet av den performativa maskuliniteten.

³ Tv-serien nådde miljonpublik med en reprissändning i januari 2002 som sågs av 1,385 miljoner tittare, ”SVT dominerar på tv-toppen”, Svenska Dagbladet 2002-01-08, i december 2001 var det ett av de tio mest populära tv-programmen på tv, ”MMS Månadsrapport Tv-tittandet under december 2001” <https://docplayer.se/12408016-Mms-manadsrapport-tv-tittandet-under-december-2001.html>, biofilmen var den svenska biofilm med flest antal besökare 2005 och skivan *Gaj å Partaj* från 2001 har över 20 miljoner streams på Spotify.

Slutord

S*M*A*S*H och Pistvakt är två klassiska svenska tv-serier som med olika medel lyckas synliggöra performativiteten i olika maskulinitetsideal och därigenom destabilisera strukturerna som de bygger på. S*M*A*S*H är en tydlig satir. Den adresserar och leker med maskuliniteter och hittar en hel del komedi framför allt i synliggörandet av oviljan att leva upp till maskulinitetsidealet som elitidrottare. De manliga karaktärerna väljer bort ett av de givna maskulinitetsidealerna och försöker istället att uppnå det andra, strävan efter materiellt välstånd över allt annat, kungen över kapitalismen i det nya samhället. I skildringen av deras jakt på pengar och framgång som ska leda till mer pengar lyckas serien leverera en bitande satirisk syn på det svenska samhället, från hyckleriet kring vapenhandel och självbilden som fredlig nation till en genomsyrande kapitalism och materialism med rasistiska undertoner som inte har blivit mindre träffsäker sedan 1990. Pistvakt erbjuder många intressanta resultat när man analyserar dess performativa maskulinitet. Främst kanske i Sven-E:s roll som den konservativa och normerande kraften i serien, men också som deltagare i de återkommande och normbrytande dansscenerna. Mest intressant ur ett maskulinitetsperspektiv är nog ändå den parodiska superhjälteskildringen av Sven-E som i sin omöjlighet synliggör det performativa och därigenom möjliggör ifrågasättanden av mansrollen, särskilt kombinerat med den medvetet uppdelade bilden av faderns bravader jämfört med fadern som mänsklig gestalt. Sven-E är en omöjlig förebild att leva upp till och serien synliggör den performativiteten tydligt, till skillnad från serier som *Baywatch* som den parodierar. Om det är den ideala mansrollen som man måste leva upp till och den uppenbart är omöjlig, vart kan man bege sig som man då? Ja, åtminstone till ett ifrågasättande av maskulinitet som struktur.

Bibliografi

- Ali, Rabia & Saira Batool. 2015. ”Stereotypical Identities: Discourse Analysis of Media Images of Women in Pakistan”. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 4(2). <https://doi.org/10.17583/genres.2015.1502>
- Ashcraft, Karen Lee & Lisa A. Flores. 2012. ”Slaves with white collars: Persistent performance of masculinity in crisis”. *Text and Performance Quarterly*, 23(1). <https://doi.org/10.1080/10462930310001602020>
- Bakhtin, Mikhail. 1997. *Det dialogiska ordet*, tredje upplagan, översatt av Johan Öberg. Gråbo: Bokförlaget Anthropos AB.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World*, översatt av Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Baywatch*. 1989–2001. GTG Entertainment, Pearson All-American Television, The Baywatch Company & Tower 12 Productions. TV-serie.
- Brookes, Rod. 2002. *Representing Sport*. London: Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1991. *Language and symbolic power*, redigerad av John B. Thompson, översatt av Gino Raymond & Matthew Adamson. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

- Bourdieu, Pierre. 2001. *Masculine domination*, översatt av Richard Nice. Cambridge: Polity.
- Brannon, Robert. 1976. "The male sex role: Our culture's blueprint of manhood, and what it's done for us lately". I *The forty-nine percent majority: The male sex role*, redigerad av Deborah S. David & Robert Brannon. Reading, Mass: Addison-Wesley.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing gender*. New York: Routledge.
- Clown of the Jungle*. 1947. Jack Hannah. Disney Studios. Kortfilm.
- Cohan, Steve. 1997. *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Connell, Raewyn & James W. Messerschmidt. 2005. "Hegemonic masculinity: Rethinking the concept". *Gender & Society*, 19(6).
<https://doi.org/10.1177/0891243205278639>
- Connell, Raewyn. 1995. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- Connell, Raewyn. 1987. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge: Polity.
- Connell, Raewyn. 1992. "A very straight gay: Masculinity, homosexual experience, and the dynamics of gender". *American sociological review*, 57(6).
<https://doi.org/10.2307/2096120>
- Dentith, Simon. 2000. *Parody: The New Critical Idiom*. London & New York: Routledge.
- Desjarlais, Stevie. 2023. "Measures of Success: Competing Masculinities in Cobra Kai". *Journal of Popular Film and Television*, 51(2).
<https://doi.org/10.1080/01956051.2023.2190075>
- Dyer, Richard. 2007. *Pastiche*. New York: Routledge.
- Enke, Anne (red.) 2012. *Transfeminist Perspectives in and beyond Transgender and Gender Studies*. Philadelphia: Temple University Press.
- Giaccardi, Soraya, L. Monique Ward, Rita C. Seabrook, Adriana Manago & Julia Lippman. 2016. "Media and modern manhood: Testing associations between media consumption and young men's acceptance of traditional gender ideologies". *Sex Roles*, 75(3–4). <https://doi.org/10.1007/s11199-016-0588-z>
- Giaccardi, Soraya, Monique L. Ward, Rita C. Seabrook, Adriana Manago & Julia Lippman. 2017. "Media Use and Men's Risk Behaviors: Examining the Role of Masculinity Ideology". *Sex Roles*, 77(1). <https://doi.org/10.1007/s11199-017-0754-y>
- Gürkan, Hasan. 2022. "The Representation of Masculinity in Cinema and on Television: An Analysis of Fictional Male Characters". *European Journal of Multidisciplinary Studies*, 7(1). <https://doi.org/10.26417/ejms.v5i1.p402-408>
- Harries, Dan. 2000. *Film Parody*. London: British Film Institute.
- Helt apropå*. 1985–1992. SVT Drama. TV-serie.
- Hutcheon, Linda. 2000. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: First Illinois Paperback.
- Hutcheon, Linda. 1994. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- I manegen med Glenn Killing*. 1992. SVT Drama. TV-serie.

”Han talte de om som en hjälte” – Performativ maskulinitet i TV-serierna
S*M*A*S*H och Pistvakt

- Kimmel, Michael S. 1994. ”Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity”. I *Theorizing Masculinities*, redigerad av Harry Brod & Michael Kaufman. Newbury Park: Sage. <https://doi.org/10.4135/9781452243627.n7>
- Lorry. 1989–1995. SVT. TV-serie.
- M*A*S*H. 1972–1983. 20th Century Fox Television. TV-serie.
- Malik, Qurratulann. 2021. ”Representation of Hegemonic Masculinity in Pakistani TV”. *Journal of Media Studies*, 36(1).
- Messerschmidt, James W. 2019. ”The salience of ‘hegemonic masculinity’”. *Men and masculinities*, 22(1). <https://doi.org/10.1177/1097184x18805555>
- Nilecity 105,6. 1995. SVT Drama. TV-serie.
- Oppliger, Patricia A. 2007. ”Effects of gender stereotyping on socialization”. I *Mass Media Effects Research: Advances through Meta-Analysis*, redigerad av Raymond W. Preiss, Barbara Mae Gayle, Nancy Burrell, Mike Allen & Jennings Bryant. New York & London: Routledge.
- Percy tårar. 1996. SVT Drama. TV-serie.
- Pistvakt – En vintersaga. 1998–2000. SVT Drama. TV-serie.
- Pistvakt – En albinövästern från de vita vidderna. 2005. Stephan Apelgren. SVT. Film.
- Pitt, Susan L & Christopher A. Fox. 2012. ”Performative masculinity: A new theory on masculinity”. I *Masculinity/Femininity: Re-Framing a Fragmented Debate*, redigerad av Ambrogia Cereda & Jon Ross. Oxford: Inter-Disciplinary Net.
- Pitt, Susan L & Christopher A. Fox. 2013. ”Revisiting Connell’s masculinities: Performative masculinity – a new approach”. I *Femininities and Masculinities in Action: On Theory and Practice in a Moving Field*, redigerad av Katarina Gregersdotter & Nils Hållén. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Rocky IV. 1985. Sylvester Stallone. United Artists. Film.
- Rose, Margareth A. 1993. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- S*M*A*S*H. 1990. SVT Drama. TV-serie.
- Sandler, Kevin S. 1998. ”Gendered Evasion: Bugs Bunny in Drag”. I *Reading the Rabbit: Explorations in Warner Bros. Animation*, redigerad av Kevin S. Sandler. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1993. ”Epistemology in the Closet”. I *The Lesbian and Gay Studies Reader*, redigerad av Henry Abelove, Michèle Aina Barale & David M. Halperin. New York: Routledge.
- Wall Street. 1987. Oliver Stone. Twentieth Century Fox. Film.
- Whannel, Gary. 2002. *Media Sport Stars. Masculinities and Moralities*. London & New York: Routledge.
- Yang, Yuchen. 2020. ”What's hegemonic about hegemonic masculinity? Legitimation and beyond”. *Sociological Theory*, 38(4). <https://doi.org/10.1177/0735275120960792>