

FRÅN KLUBBRUM TILL MEDIELABYRINT

Michael Forsman

Från klubbrum till medielabyrint

UNGDOMSPROGRAM I RADIO OCH TV 1925-1993

Nr 14 i en serie skrifter utgivna av

STIFTELSEN

ETERMEDIERNA I SVERIGE

UTKOMNA VOLYMER I SKRIFTSERIEN

1. Leif Furhammar, *Med TV i verkligheten* 1995
2. Göran Elgemyr, *Radion i strama tyglar* 1996
3. Nina Wormbs, *Genom tråd och eter* 1997
4. Olle Sjögren, *Den goda underhållningen* 1997
5. Torsten Thurén, *Medier i blåsväder* 1997
6. Lars Hänström, *Lär mig att mäta tiden* 1997
7. Peder Lunell-Fallenius, *Radiohuset* 1998
8. Lars-Åke Engblom, *Radio- och TV-folket* 1998
9. Birgitta Höijer, *Det hörde vi allihop!* 1998
10. Alf Björnberg, *Skval och harmoni* 1998
11. Ulla B Abrahamsson, *I allmänhetens tjänst* 1999
12. Peter Dahlén, *Från Vasaloppet till Sportextra* 1999
13. Sune Tjernström, *En svårstyrd skuta* 1999
14. Michael Forsman, *Från klubbrum till medielabyrinth* 2000

© Stiftelsen Etermedierna i Sverige 2000

Fälth & Hässler i Värnamo 2000

ISBN 91-518-3639-4

ISSN 1400-7274

STIFTELSEN ETERMEDIERNA I SVERIGE har initierat och driver ett tvärvetenskapligt forskningsprojekt om de svenska etermediernas uppkomst och utveckling fram till den tid då monopolet upphör. Ett tjugotal forskare är knutna till olika delprojekt och deras resultat publiceras i denna skriftserie. Projektet kommer att sammanfattas i tre populärvetenskapliga volymer. Sveriges Radio AB och Sveriges Television AB har anslagit medel till stiftelsen motsvarande huvudparten av de beräknade kostnaderna. Senare har även Teracom AB inträtt som ett stödjande företag. Dessutom har betydande bidrag erhållits från Marianne och Marcus Wallenbergs Stiftelse, Telia AB, Svenska Spel f.d. Tiptjänst och STIM.

Administrativt leds forskningsprojektet av förre TV1-chefen *Olle Berglund*, som är ordförande i redaktionskommittén, och redaktörerna *Göran Elgemyr* (SR), *Roland Hjelte* (SVT) och *Margareta Cronholm* (SVT). I kommittén ingår även projektledarna professorerna *Stig Hadenius*, *Dag Nordmark* och *Lennart Weibull*. Professorerna *Sverker Ek* och *Jarl Torbacke* tillhör också redaktionskommittén.

Innehåll

FÖRORD · 13

KAPITEL 1

UNGDOM I ETERN · 15

Frågeställningar och material · 16

Perioder och disposition · 19

Genrer, format och public service · 21

Ungdomsbegreppet · 25

Representationer av ungdom i medierummet · 27

KAPITEL 2

MÄKTIGA RÖSTER OCH NYA TONGÅNGAR

RADIO 1925–43 · 31

I allmänhetens tjänst · 31

Radion som folkbildare · 32

Mellankrigsungdom och modernitet · 34

Barnradio för ungdomar · 35

Radio som alternativ till kommersialismen · 38

Alltid redo · 40

På vetenskapliga grunder · 43

Ordfront · 45

Förenad ungdom · 47

Jazzen anfaller · 48

Klubbradio · 54

Sammanfattning · 58

KAPITEL 3

KLUBBRUM OCH ETT FÖNSTER MOT UNGDOMSVÄRLDEN

RADIO 1944–55 · 60

Plats för ungdomen · 61

Helén öppnar Fönstret · 63

På korståg med reportagemikrofonen · 65

Fönsternischer · 67

Ungdomens parlament · 71

Skolad ungdom · 73

Med en egen Stiel · 74

På Weises vis · 77

Klubb Fiskartorpet · 80

Sammanfattning · 84

KAPITEL 4

I TONÅRSLYA OCH PROBLEMBYRÅ

RADIO 1956–63 · 85

Tonårsspis och ungdomskultur · 86

Ungdom på glid · 88

Att bli vuxen · 91

Tonårsträffen · 93

Delvis Presley, delvis jazz · 96

Rockfickor · 100

Pirater och skvalité · 102

Vid popfronten med Klas Burling · 105

Sammanfattning · 108

KAPITEL 5

UNGDOMENS TID OCH GENERATIONSESTRADEN

RADIO 1964–69 · 110

Ut från ungdomsgården · 111

Tonårskväll och blockprogrammen · 115

På toppen · 121

Insänt · 126

Nyttiga program · 127
Folkets röst? · 129
Sammanfattning · 133

KAPITEL 6

FRÅN MEDBORGARKONTORET

RADIO 1970–79 · 135
Medborgarkontoret · 137
»Hundar, hästar och moped« · 140
Tvärs emot systemet · 141
Decentralisering eller censur? · 142
Partiskhet eller samtidsansvar? · 144
Rädda radion! · 146
Radioaktiv · 148
Telefontyckare · 149
Musikens makt · 150
Tonkraft · 153
Rockens roll · 155
Hemma hos · 156
Sammanfattning · 158

KAPITEL 7

I MEDIELABYRINTEN

RADIO 1980–93 · 160
I medielabyrinten · 161
Radio i neon · 165
Ny Våg eller slutstation? · 168
Ung radioförståelse · 171
Alinges eldoradio · 173
Kanalvill · 176
Metropol i brutet monopol · 177
Intimisering eller ironiskt samförstånd? · 179
Digitalisering och sedan? · 184
Sammanfattning · 187

KAPITEL 8

ÖVERTONINGAR · 189

Två programtyper · 190

Var finns publiken? · 193

Från friluftsgård till satellitdisk · 195

Stilisering och televisualitet · 199

Rum för ungdom · 201

KAPITEL 9

GENERATIONSBILDER – TV-MAGASIN FÖR UNGA

1956 – 93 · 203

Magasinerade blickar · 203

Radion i bild · 206

Vi unga · 207

Reservatungdom · 210

Revirungdom · 213

Politik eller pop? · 215

Stänk och Swiisch · 218

Generationsironier då och nu · 222

Knuff · 223

Ventiler · 226

Från Södra station till Växjö och vidare · 227

Hej Bullen – hjälp mig! · 232

Sammanfattning · 234

KAPITEL 10

MUSIKVISIONER – POP I TV

TV 1956 – 93 · 236

Taktfulla bilder · 239

Opoppopa twist · 242

Drop In · 244

Bildreglemente för pop-TV · 247

Popside · 250

Sidsteppad · 252

Levande regionalpolitik ·	255
»Kassablanca«, Måndagsbörsen m.m. ·	257
Videolistor och distanseringseffekter ·	263
Sammanfattning ·	268

KAPITEL 11

EN LJUSNANDE FRAMTID? ·	270
Ungdomsprogram – en genre? ·	271
Musik – den viktigaste koden? ·	273
Ungdom – klubbgäng eller smaksegment? ·	274
Public service – folkbildning eller varuhus? ·	276
En ljusnande framtid? ·	279

NOTER · 281

KÄLLOR OCH LITTERATUR · 324

BILDKÄLLOR · 347

PERSONREGISTER · 349

Förord

Emellanåt kan vårt mångkanalsamhälle flimra och klinga förunderligt tomt. Då är det lätt att nostalgiskt blicka tillbaka mot en tid då utbudet och valmöjligheterna var mer begränsade. I sanningens namn var mina egna ursprungsupplevelser av den programtyp som tas upp i denna bok inte odelat positiva. För en hängiven popfan och stilnyfiken tonåring under 1970-talet framstod ungdoms-TV oftast som en öken, medan ungdomsradians förvisso betydligt generösare utbud ibland kändes lite pratigt och osvärgligt. Men en långvarig clinch med ett stort antal ungdomsprogram från både radio och TV och möten med mängder av skrivet material från sex decennier har kommit att innebära något av en attitydrenovering hos mig. Programutbudet har åtminstone varit mångfasetterat.

En ekonomisk förutsättning för mötet med detta stora och spännande material var från början ett forskningsanslag från Forskningsrådsnämnden (FRN). Sedermera tillkom finansiellt stöd från Stiftelsen Etermedierna i Sverige. Denna kontakt gav mig också möjlighet att delta i ett par lärorika seminarier med de övriga forskarna i Etermedieprojektet. Det har också varit berikande att läsa de böcker som publicerats av andra medarbetare i projektet. Gentemot några av dessa böcker har det varit svårt att upprätta någon absolut revirgräns, men förhoppningsvis breddar snarare än överlappar mitt arbete Alf Björnbergs (1998) bok om musikutbudet i radio och TV, Olle Sjögrens (1997) om radio- och TV-underhållning och Ingegerd Rydins kommande bok om barnprogram i radio och TV.

En annan förmån i samband med denna studie var att jag fick möjlighet att träffa några av de ungdomsprogrammakare som »var med« och jag vill tacka följande som var vänliga nog att ställa upp för intervju: Kersti Adams-Ray, Nils Fagerberg, Gabriella Garland, Lars-Magnus Jansson, Hasse Linder, Lasse Sarri, Birgitta Thofelt, Ragna Wallmark, Lars G Warne, Arne Weise och Margareta Wästerstam. Mina främsta källor under detta arbete har dock varit Sveriges Radios program-, dokument-, bild- och pressarkiv samt SR:s bibliotek. Överallt har jag möts av professionellt sinnad hjälpsamhet. Ett särskilt tack vill jag rikta till dokumentarkivets Börje Sjöman för osviklig vägledning. Kloka synpunkter och sakkorrigeringar på mitt manus har jag fått av Etermedieprojektets tålmodiga redaktionskommitté samt av Erling Bjurström, Göran Bolin och Carin Åberg. Tomas Blom stod för en imponerande språk- och faktagranskning av texten. Andra har läst valda delar av mitt manus: Alf Björnberg lustläste merparten av radiodelen och Hasse Linder gav mig tips angående 1960-talets ungdomsradio. Tack också till Lars-Magnus Jansson och Dag Nordmark för kommentarer. Ansvar för eventuella felaktigheter i manus faller dock helt på författaren själv. Till sist en djup bugning för Gunnel Asplund, Etermedieprojektets sekreterare under den tid då jag arbetade med min bok, vars ordnande hand och medkännande hjärta gjorde allt så mycket lättare.

Stockholm i november 1999

Michael Forsman

Ungdom i etern

Ungdom är en högintressant grupp inte bara för de kommersiella medierna. Också radio och TV i public service-tappning har ägnat denna del av publiken/befolkningen intresse och möda, då det i public service-uppdraget ingår att tillhandahålla informativa och underhållande program också för denna grupp.

Organisatoriskt, utbudsmässigt och publikt har det på såväl radio- som TV-sidan också utvecklats specifika normer, koder och förväntningar i och kring program för, om, med och i viss mån av ungdom. Sammantaget och sett i relation till annat utbud gör detta att vi kan tala om »ungdomsprogram« som en särskild programkategori. En historisk kartläggning av ungdomsprogrammens framväxt och förändring bör dock inte rymma endast diskussioner av form och innehåll, även de funktioner och relationer som program för ungdom haft i förhållande till det programproducerande företaget, den tänkta publiken och samhället i stort är av intresse. Ungdomsprogrammen har ju inte bara fungerat som en service för en åldersmässig och på senare år mer livsstilsavgränsad publikgrupp, de har också bidragit till att skapa uppmärksamhet och offentlighet kring ungdom som social och kulturell kategori och kan även sägas ha haft betydelse för hur ungdomar i vårt samhälle danas. Som en del av fritidsfären och moderniteten kan etermedierna ses som en socialisationsfaktor. I kraft av sin programverksamhet har man också bidragit till den samhälleliga symbolproduktionen kring »ungdom« genom de program för, om, med och i viss mån av ungdom man erbjuder.

Även om dessa »bilder« av ungdom rymmer referenser till ungas faktiska liv och programmen gärna skapat dialogiska öppningar till den tänkta publiken är programmen att betrakta som representationer, det vill säga sociala och kulturella konstruktioner med ideologiska dimensioner, som betingas av såväl inom- som utommediala strukturer, villkor och tankemönster och som också bildar en plattform för hur den tänkta publiken kommer att förstå och uppleva sig själv.¹ Det finns många olika typer av studier som rör relationen mellan ungdom och medier, men ytterst lite har hittills handlat om public service-utbudet för ungdom. Förhoppningsvis kan denna studie av public services ungdomsprogram i radio och TV 1925–1993 bidra till att fylla något av detta tomrum.

Frågeställningar och material

Vi kommer här att röra oss över sju decennier och mellan två medier på en resa från enkanalsmonopol till avreglerat (läs kommersialiserat) mång(medialt)kanalsamhälle. Trots att en mängd programtitlar och personer passerar revy, liksom försök att i ord återge sådant som för många kan vara okänt programmaterial eller i bästa fall vaga lyssnar- och tittarminnen, kan någon heltäckande eller »objektiv« bild omöjligen ges. Det är en fråga både om en rekonstruktion och om en konstruktion av ett sammanhang i vilket radions och TV:s ungdomsprogram sätts in. Syftet med detta är att, som ett led i en grundforskningsprocess, lyfta fram och beskriva en tidigare närmast helt outforskad genre, och diskutera denna i relation till den institution inom vilken den producerats, det vill säga det svenska public service-väsendet. För att kontextualisera ungdomsprogrammen ytterligare använder jag mig bland annat av ungdomskulturforskning och medieteorier.²

De program som jag har valt ut och kommenterar under resans gång är i första hand egenproducerade programserier som gjorts av redaktioner med särskilt ansvar för ungdomsprogram

och/eller program som rubricerats som »ungdomsprogram« eller »program för ungdom« i programtidningar och annat. Jag har i stort sett bortsett från inköpta program, ungdomsdramatik, rena skolprogram eller humorsatsningar av och för unga. Där emot omnämns en och annan singelproduktion och även några program som kan sägas ligga lite utanför ungdomsprogrammen men som jag ändå anser har bidragit till att kasta visst ljus över helheten. Utöver detta beskrivande och pusselläggande har jag försökt frilägga något av det genremässigt gemensamma i ungdomsprogram vad gäller innehåll/form och förhållningssätt gentemot (den tänkta) publiken. Sålunda diskuteras ungdomsprogrammens uttryckskoder, programformat, stilarter och tilltalsformer. Frågeställningarna härvidlag rör bland annat urvalet av inslag och relationer till rådande »tidsanda«, musikpolitiska val, journalistiska vinklingar, programtitlar, programledare och musikinslag, men också olika sorters kommunikation med den faktiska publiken. Jag har också försökt peka på den dialog och de spänningar som funnits mellan det programproducerande företaget – public service-institutionen – och stat, marknad och civilt samhälle. Framför allt är det radions och i viss mån TV:s roll som en faktor i strävanden att organisera ungdomens fritid som här blir belyst, men också förhållandet till musikmarknaden och olika ungdomskulturella strömningar.

Studien är kvalitativ, det vill säga det är i första hand fråga om en sammanställning och tolkning av dokument, programmaterial, skriftliga källor och intervjuer. Att jag inte har genomfört någon statistisk bearbetning av ett representativt urval av programutbudet för ungdom över tid beror både på ett personligt vägval och på att materialtillgången är högst varierande.³ Till exempel finns det gott om sparade manus från den tidiga radion men bara ett fåtal och slumpvis räddade program, fram till 1978. På TV-sidan är programbeståndet ännu glesare fram till 1978.⁴ Ändå har det antal arkiverade program jag stiftat närmare bekantskap med blivit ganska ansevärt. Till min hjälp har jag i övrigt haft den, inte alltid så konsekvent sparade och med tiden

alltmer summariska, interna dokumentationen; i form av bland annat protokoll från redaktioner och andra mötesfora samt intern och extern korrespondens. Olika typer av material som publicerats i anslutning till det programproducerande företaget har också varit vägledande, inte minst årsböcker, programtidningar som *Röster i Radio-TV*, personaltidningar och alster ur radio och TV:s egna skriftserier.⁵ Därtill kommer biografier, sedvanliga litteraturstudier samt inte minst ett stort antal dagspressklipp. Dessutom har insiderminnen från elva programmakare och redaktionsansvariga varit till hjälp.⁶

I genrestudier är det dock inte intentioner och personer utan konventioner och program som står i centrum. En risk med alltför närsyna genrestudier är därför att både enskilda aktörer och omgivande strukturer glöms bort. Men genrestudier kan också användas som en växel till vidare resonemang, genom att peka på vad som på olika nivåer inverkat på en genres utveckling, status och karaktär. Att nagelfara ungdomsprogrammens centrala teman och uttrycksformer har således inte varit ett självändamål, utan jag har också försökt att kontextualisera dessa, både till public service-institutionens interna strukturer och till dess mer externa kopplingar. Till den interna dimensionen hör bland annat frågor rörande den redaktionella organiseringen, interna debatter, programmakares tankar och gärningar samt vissa tekniska aspekter. Den mer externt orienterade kontexten vetter både mot den statligt-administrativa sfären och mot den kommersiella och ungdomskulturella världen. Å ena sidan rör frågorna här sådant som gäller public service-institutionens förhållande till offentligt reglerad verksamhet (ungdomspolitik) och det civila samhället, främst i form av folkrörelse- och föreningsliv, å andra sidan dess relation till marknadens utmaningar och ungdomsutbud liksom förhållandet till olika strömningar inom ungdomskulturen. Till exempel relateras radions tidiga ungdomsutbud till då gällande folkrörelseideal och politiska ambitioner att organisera ungdomens fritid, popmusikens plats inom ungdomsradiation under 1960- och 1970-talen diskuteras i förhål-

lande till musikpolitiska förändringar och stridigheter och hitlisteprogrammens etablerande i TV under 1980-talet sätts i relation till musikvideons genombrott och utmaningarna från satellit-TV-kanaler.

Perioder och disposition

Mina i flera fall rumsligt associerande kapitelrubriker är inte frikopplade från periodiseringen och dispositionen av materialet, vilken dock inte vilar på samma grunder för radio respektive TV-sidan och därför kräver en närmare förklaring. Att periodisera i fasta intervaller, såsom decennieindelningar, är en vanlig princip, men historien har en tendens att inte följa någon almanacka. Ett alternativ som faller sig naturligt just då det gäller svensk radio- och TV-historia är att följa kanalutvidgningar och andra tekniska och organisatoriska epokskiften. Jag har valt en väg där inre omorganiseringar fått styra men där också viss hänsyn tagits till programmässiga »revolutioner«. I och med att min tidsplan vilar på pragmatisk grund – att skapa en kapitelindelning och grund också för resonemang av mer tematisk natur – är inte skotten alltid vattentäta. Således omnämns i några avsnitt program som så att säga hör hemma i en senare period, till exempel gäller detta diskussionen om *Klubb Fiskartorpet* i kapitel 3.

Den första perioden i min kronologiska genomgång av radioutbudet är åren 1925–43, den del av enkanalsperioden som brukar förknippas med ett paternalistiskt radiotilltal med räckvidd mellan folkrörelser och högborgerlighet. Kapitlet inleds med mer allmänna resonemang om radion som folkbildare och ungdomens situation och samhällseliga position under mellankrigstiden. Här är programmen för ungdom få medan program om ungdom är lättare att spåra. Man kan dock finna olika klubbliknande program för ungdom, där syftet inte bara var att underhålla utan också att stimulera till eget engagemang i föreningar och klubbar. Under mellankrigsperioden finner man i anslutning

till program för ungdom också något av en stridsfråga, nämligen diskussioner om jazzens och senare swingmusikens vara eller icke vara i radioutbudet.

Under min andra period, 1944–55, vinner Radiotjänst och radiojournalistiken en ökad självständighet, och mer underhållande och »radiomässiga« tonfall växer fram. Samtidigt präglas stora delar av utbudet fortfarande av uttalade folkbildningsambitioner, något som också märks i det program som gjort att mitt startår för denna (efterkrigs)period satts till 1944, nämligen det banbrytande ungdomsmagasinet *Fönstret* (1944–51). Föreningsambitionerna är fortfarande starka men ungdomsprogrammen vinner, i likhet med andra delar av utbudet, nu en ökad självständighet. Med tonårsmarknadens framväxt i mitten av 1950-talet kommer en rad »tonårsmässiga« musikprogram, med yngre programledare och en ökad betoning på musikutbudet. När sedan piratradions utmaningar pareras genom satsningen på Melodiradion, utvecklas under åren 1956–63 den i huvudsak musikbaserade typ av ungdomsradio vi än idag kan höra spår av. Men trots de nya tongångarna ligger ungdomsradion kvar under en avdelning för talade program, och frågor om tilltagande generationskonflikter och ungdomsproblem blir föremål för ökad bevakning, även inom andra sektioner på radion.

Att popmusikens tillväxande smakspektra och mer publiktillvända programformer ersätter tidigare organisationstillvänd pratrado markeras under åren 1964–69 bland annat av att ansvaret för ungdomsprogrammen då hamnar hos Underhållningsavdelningen. Under denna period cementeras också en rad format för popradio, till exempel hitliste- och önskeprogram. Men även de samhällskritiska ambitionerna och ett ökat experimenterande med radions uttrycksformer hör till bilden. Som ett tecken på ungdomens ökade samhälleliga betydelse kan det faktum ses att ungdomsradion under åren 1970–79 utgjorde en egen redaktion, för första gången utan kopplingar till barnradion. Det kom att storma en del kring ungdomsradion och anklagelser för vänstervridning var vanliga.

Under perioden 1980–93 kommer nya föreställningar om kulturbegreppet och radioformens betydelse att generera ett delvis nytt tonläge, och ambitionerna att skapa ytor för direktkontakt med publiken fördjupas. Samtidigt ökar oklarheterna kring vad som kan anses inrymmas i begreppet ungdomsprogram. Att det i dagsläget inrymmer ett mycket brett ålders- och livsstilsspektrum bekräftas av att P3 sedan 1993, då Sveriges Radios stora kanalomläggning gjordes och radiomarknaden kommersialiserades, vill vara en kanal för dem upp till 40 år.

Även på TV-sidan har det blivit allt svårare att hitta klara indelningsgrunder. Min studie gör också där halt vid 1993, det vill säga det år då Sveriges Television blev en självständig enhet. Så långt följer jag TV-utbudet för ungdom från TV:s start 1956. Detta görs på ett tämligen kronologiskt sätt och med liknande ambitioner och stil som i radiodelen men uppdelat i två programtyper, magasinprogram och popprogram.

Omfångsmässigt ligger tonvikten i studien på radioutbudet, som behandlas i kapitel 2–7. Kapitel 8 kan ses som en övergång mellan radio och TV, genom att jag där tar upp några mer generella förutsättningar för ungdoms-TV. Kapitel 9 och 10 ägnas specifikt åt magasinprogram för ungdom respektive pop-TV. I det avslutande kapitlet försöker jag kortfattat dra ihop några av trådarna innan jag vänder blicken mot framtidens ungdomsutbud.

Genrer, format och public service

Utöver en rad andra problem som följer med ett dylikt företag, är jag medveten om att tre problematiska begrepp ingår i ramverket till min studie, nämligen public service, genre och ungdom. Dessa begrepp kräver en viss teoretisk översyn innan vi fördjupar bekantskapen med själva programmaterialet.

För många framstår nog ungdomsprogram som *en* genre som ter sig distinkt i förhållande till andra delar av radio- och TV-

utbudet. Det är program för, med, om och i viss mån av unga, och man tänker kanske också på specifika innehållsliga och formmässiga drag, såsom betoning på ämnen med anknytning till ungas livsvärld och smakfält och snabba och fräcka formgrepp. Att klassificera och typologisera det artgemensamma och särskiljande i ett standardiserat utbud hör också till genrestudiernas profil (franskans *genre* betyder bland annat typ, eller sort). I enlighet med ett dylikt taxonomiskt genreperspektiv kartläggs vanligt förekommande och dominerande formelement, teman och stilgrepp. Denna typ av studier kan göras såväl kvantitativt som kvalitativt, men i båda fallen bygger de på en tanke om att det går att fånga in det typiska. Inte sällan kombineras sådana kartläggningar med perspektiv på hur genrer utvecklas och »förfaller«. I enlighet med ett mer processuellt synsätt på genre, som jag ansluter mig till, är genrer ständigt i rörelse och tillväxt (franskans *genre* knyter även an till att något nytt genereras).⁷ Givetvis medför mitt historiskt orienterade upplägg närmast automatiskt att frågor om både det typiska och det föränderliga aktualiseras. Tillämpningen av genre som en estetisk och historisk bestämning kan alterneras med ideologiska eller rituella perspektiv på genrer. Genom upprepning av kända och förväntade formler och berättelser kan nämligen genrer sägas bidra till att upprätthålla vissa föreställningar som är samhällslegitimerande, genom att i symbolisk form fortlöpande filtrera centrala frågor, strukturella konflikter och förändringar i kulturen, som därmed görs hanterliga, begripliga och ges en »magisk lösning« (Feuer 1989).

»Ungdomsprogram« är en konkret, historisk uttrycks- och upplevelseform i ett faktiskt utbud, med specifika uttryck och koder: unga programledare, »ungdomligt« och aktuellt språkbruk, klädstilar, musikval, programtitlar, och en viss stilisering och komposition i programmets (audiovisuella) uttryckssida (Berland 1993a, Fiske 1987). Men genren konstitueras i ett spel med andra kategoriseringar och kan inte frikopplas från sin historiskt specifika plats och status i produktion, utbud och reception och i förhållande till andra programkategorier (Andersen

1994). Som vi kommer att se har ungdomsprogrammen också hela tiden påverkats av förändringar inom andra programkategorier. (Jag tangerar härvidlag flera av de tidigare arbeten som gjorts i etermedieprojektet, främst Björnberg 1998 och Sjögren 1997.)

Genrer är således en fråga om tidsbestämda tankemönster, som producenter och publik tillämpar i en ständigt pågående »förhandling» (Neal 1980/83). Men det är också ett slags abstrakt princip som kommer till uttryck i budgetar, organisationsplaner, programtablåer och som är vägledande i produktionssystemet och för framställningsformerna. En genreskillnad som ofta görs inom public service går mellan information och underhållning. Här ligger också ofta en åtskillnad mellan talat utbud och musik. Även då det gäller ungdomsprogram har denna haft betydelse, även om mixningar mellan tal och musik, faktaförmedling och upplevelseradio är något som kommit att känneteckna ungdomsutbudet i både radio och TV. Men visst har det dokumentära och rapporterande också i ungdomsprogrammen ofta använts i syfte att uppfylla public services mål rörande bildning, begriplighet och information, medan underhållningsprogrammen gärna knutits till musikaliska upplevelser och humor.

Inom genreteorin antas också att det med en viss framställningsform följer en viss verkningsgrad och olika grundpåståenden om människan, samhället, världen etc (Palmer 1990).⁸ Vad är det då för påståenden som görs och vilka bakomliggande antaganden kännetecknar program för ungdom? Dels att programmen erbjuder en spegling av ungas egen verklighet och går deras specifika behov till mötes. Dels att det skapas en zon för en specifik identifikatorisk gemenskap, baserad på ålder och andra sociala och kulturella gränsmarkörer som förbinds med ungdom. Ett revir för viss eterautonomi förvisso, men vars funktioner och effekter i likhet med andra genrer inte kan frikopplas från den programproducerande institutionens samhälleliga roll och funktion. Det vill i detta fall säga public service-institutionen och dess ideologi.⁹ Till skillnad från mer innehålls- och formba-

serade genrebestämningar (till exempel nyheter, sport, talkshow) bygger ju tanken om ungdomsprogram, eller för den delen barnprogram, på en social och åldersmässig bestämning av den tänkta publiken. Här i vilar ett antagande om att särartsprogram behövs för att i dialog möta vissa grupper sociala, kognitiva, psykologiska och kulturella behov och utvecklingslinjer.

Med andra ord kan ungdomsprogram, i likhet med barnprogram, kopplas till frågor om samhällelig socialisation och normöverföring, men också till öppenhet och inlemmande av nya och ibland radikala strömningar i mönster för förmedling av samhällelig stabilitet och smakfostran. Fostran och konstituerandet av en gemensam offentlighet är också två viktiga dimensioner av public service-begreppet. Olika röster ska ges plats, och den information som förmedlas ska vara allsidig, opartisk och saklig och ge medborgarna kunskap som ger dem möjlighet att delta i samhällets demokratiska processer.¹⁰ För att tjäna dessa allmänna och offentliga intressen bör public service-institutionen också äga en självständighet gentemot olika externa sfärer och intressenter, såväl stat som marknad. Utbudet ska dock vara öppet gentemot sin publik, som också är den finansiella garanten för verksamheten genom sina licensavgifter, och tillmötesgå publikens rätt inte bara till information utan också till upplevelser präglade av mångfald, allsidighet och kvalitet.¹¹

För att uppnå sådana mål, men än mer för att effektivisera produktionen, nå den tänkta publiken och särskilja genren gentemot andra delar av utbudet har en rad olika »format« utvecklats. Ett format kan ses som ett regelsystem för vilka inslag, musikstilar, presentationsstilar som väljs ut och hur dessa sätts samman och presenteras strukturellt och stilistiskt (Berland 1990, 1993a, 1993b). Ett exempel på ett format är hitlisteprogram, en programform som i likhet med andra format så att säga skär genom genrebegreppet och också kan figurera i olika medier och skilda produktionssystem. (Således finner vi hitlisteprogram i både radio och TV och i såväl licens- som annonsfinansierade kanaler.) Formattanken har sin bakgrund i kommersiella radio-

stationers verksamhet men bygger även då det gäller public service på en analys eller föreställning om den tänkta målgruppens demografi, intressen och vardagsliv. I båda fallen är ett centralt mål att nå publiken, men i kommersiella sammanhang är det institutionella målet att sälja publikens lyssnar- eller tittartid till annonsörer. För public service är det institutionella målet av en annan art och har mer att göra med de övergripande målen för public service-verksamheten och den sociala ansvarsideologi som denna vilar på.

Ungdomsbegreppet

Hur ungdomsprogrammen utformats och formaterats, målgrupper definierats och vilka tankemönster och målformuleringar som gällt inom public service-institutionen kan inte frikopplas från hur »ungdom« definierats i samhället i stort. Att ungdomsbegreppet och ungdomsperioden i högsta grad är föränderliga har flera historiker och ungdomsforskare påpekat (Bjurström 1997, Gillis 1981, Mitterauer 1991, Springhall 1986). Hur ungdom definieras beror också på vilken dimension av ungdomsbegreppet som diskuteras: ungdom som biologisk kategori, psykologisk utvecklingsfas, social kategori eller kulturell föreställning (Fornäs & Ganetz 1991). Ungdom som en biologisk avgränsning är starkt relaterad till ålder, puberteten och den fysiska utvecklingsprocessen. Här kan ungdomstiden sägas ligga mellan 12 och 20 års ålder. Den så att säga inre ungdomsperioden (adolescensen) är knuten till utvecklingspsykologiska och psykodynamiska processer, som bland annat innefattar den inre frigörelsen från föräldrar och skapandet av en tydligare självbild och fastare jaguppfattning. Uppfattningen om och upplevelsen av ungdomsperioden har också att göra med sociala avgränsningar. Var på ålderskurvan dessa institutionellt och offentligt stipulerade gränser placeras varierar över tid och beroende på vilken sfär och vilken typ av rättigheter och skyldigheter det är frågan om. Således finner

man till exempel olikheter i tillämpningen av åldersgränser inom skola, politik, nöjesmarknad, ungdomsgrupper, medieutbudet och arbetsmarknads- och bostadspolitik. Den kulturella bestämningen av ungdom är den mest flytande, eftersom den har att göra med vilka attribut och symboliska värden som i olika tidsperioder och sammanhang förknippas med ungdom. Samtidigt som ungdomsperioden i flera avseenden i dag kan sträckas ut upp i trettioårsåldern så har den kulturella symbolvärld, i form av stilattribut och annat, som förknippas med ungdom blivit mer tillgänglig, inte minst genom mediernas försorg, och därigenom ianspråktagen såväl av betydligt äldre som av barn, något som inte minst gäller populärmusiken. Med tiden har just frågan om hur man avgränsar ungdomsprogrammen, bland annat genom profileringar i musikutbudet, också blivit alltmer brännande för både radio och TV. Ska ålder, musiksmak eller livsstil användas som indelningsparameter?

Jämfört med dagens differentierade och mer flytande ungdomsbegrepp framstår ungdomsbilden från början av detta sekel som betydligt homogenare, då ungdom bland annat användes som en symbol för nationens framtid och, ur ett utvecklingspsykologiskt perspektiv, fungerade som en bestämning för ett mer ursprungligt naturtillstånd.¹² I och med att ungdom enligt dessa synsätt i hög grad sågs som en övergångsfas kom diskussionerna om ungdomsgruppen ofta att kretsa kring hur samhällets goda krafter skulle kunna skydda barn och ungdomar från yttre hot, bland annat från marknadens populärkulturella utbud. Kampen kom i första hand att gälla ungdomens fritid och hur denna skulle organiseras på bästa sätt (Olsson 1991, 1995).¹³ Radions roll i förhållande till ungdomen kom också att i hög grad bidra till organiserandet av ungdomens fritid, genom skapandet av ett symboliskt klubbrum till vilket publiken inbjöds.

Medan de ovan nämnda synsätten dominerats av instrumentella perspektiv och fokuseringar kring integrationsproblem har ungdom också länkats samman med förändring och ett existentiellt och kulturellt »sökande« som närmast setts som ett nor-

mal- och idealtillstånd i det moderna. I enlighet med detta modernistiska synsätt har ungdomen ansetts bäst skickad att hantera och experimentera med den framtid som så att säga redan anlänt. Men det var först i och med framväxten av en särskild ungdomsmarknad på 1950-talet som ungdom mer överlag kom att förknippas med (det eviga) nuet, förverkligat genom åldersspecifik konsumtion och identitetsbildning (Grossberg 1992). Det är också då som radion och sedermera TV i allt högre grad börjar konstituera sin ungdomspublik genom att mer och mer knyta an till populärkulturella yttringar.¹⁴

Trots dessa uppladdningar kring ungdom är det inte alltid ungdomar som social grupp utan mer föreställningarna om »ungdomlighet« som varit valutan i detta symboliska spel. Men samtidigt som man har dessa kulturella dimensioner i åtanke är det viktigt att inte glömma att ungdom (som social kategori) inte är en enhetlig grupp, utan måste differentieras efter klass, kön, etnicitet, boendeort och ålder (Fornäs & Ganetz 1991). Dessa aspekter bör man ha i åtanke också vid en studie av ungdomsprogram. Till exempel har frågor om Stockholmscentreringen i ungdomsutbudet, åldersdifferentiering och med tiden en ökande medvetenhet om kön och etnicitet kommit att inverka på programmen.

Representationer av ungdom i medierummet

Förutom en under detta sekel intensifierad vetenskaplig kunskapsproduktion kring ungdom, ges kulturella föreställningar kring ungdom mängder av uttryck i form av mediala representationer. Enligt Hall (1997) pekar representationsbegreppet på att något beskrivs eller avbildas och samtidigt tillskrivs och förbinds med vissa symboliska betydelser. Men i en studie av representationer är det inte graden av överensstämmelse med »verkligheten« som är det intressanta, utan representationssystemets inre systematik och uttrycksformer (Griffin 1993). Studier av repre-

sensationssystem, till exempel en genre, syftar dock inte till rent formalistiska strukturtolkningar utan vill också frilägga institutionaliserade praktiker och system där vetandet om oss själva och världen bildas, organiseras och utvecklas (jfr Foucault 1969/72). Studier av mediala representationssystem kan sålunda vara ett sätt att diskutera dominerande diskurser och medieinstitutioners praktiker och ideologi- och subjektivitetsproduktion.

Detta gäller också mediala representationer av ungdom, till exempel i form av fotografier (Hebdige 1989). Hur är det då med radios och TV:s bilder av ungdom? Ser man till TV- och ungdomskulturforskningens fält har ungdomsprogram på senare år framstått som liktydigt med det kommersiella TV-utbudet, såsom MTV (se till exempel Forsman 1993, 1995, Frith m.fl. 1993, Goodwin 1992). En viss koppling till public service kan man finna i studier av den kommersiella radion och piratradions utmaningar mot public service, men tyngdpunkten ligger där på de kommersiella aktörerna (Barnard 1989, Chapman 1992, Scanlon 1991, Berland 1990). I den hittills enda egentliga studien av public services bilder av ungdom fann Cecilia von Feilitzen (1989), inom ramen för forskningsprogrammet »Televisionens idévärld«, tre dominerande bilder av ungdom i svensk TV: ungdom som problem, ungdom som ideal och ungdom som identitetssökare. Denna studie gällde dock inte främst ungdomsprogram, utan baserades på ett representativt programurval.

Att public service-kanalerna emellanåt haft trovärdighetsproblem i förhållande till ungdomspubliken menar vissa forskare beror på att de kulturella utmaningar som ungdom, och också viss rockmusik, periodvis stått för representerats på ett alltför tillrättalagt sätt inom ramen för en dominerande ideologi, samtidigt som TV-institutionerna måste förhålla sig till det nya och det populära för att upprätthålla sin legitimitet (Bodroghkozy 1991, Hill 1991, Spigel & Curtin 1997). Programmen har också bidragit till att skapa en särskild ungdomsgemenskap i gränslandet mellan privat och offentligt och mellan statlig ungdomspolitik och tonårsmarknadens utbud: »in such a manner as to dis-

place 'youth' from its cultural and geographical place and reconstitute it within an electronic community» (Oswell 1998:43).

Vid en historisk genomgång av utbudet av ungdomsprogram slås man också av ett antal strategier i skapandet av sådana gemenskaper. Eftersom en kärna i produktionen av ungdomsprogram under lång tid var samarbeten med folkrörelse- och för-
eningsverige, med närhet till den officiella ungdomspolitiken och till ungdomsforskning, menar jag att man kan hävda att ungdomsprogrammen är komponenter i en historisk process där ungdom också konstruerats som ett objekt för olika vetenskapliga praktiker och socialpolitiska åtgärder. Jag vill dock inte för-
enkla eller romantisera genom att påstå att public service entydigt dolt eller exploaterat ungas »autentiska« kultur, ty samtidigt har ungdomsprogrammen ingått i en process där ungdom län-
kats till egensinnig konsumtion och alternativa sociala rörelser.

Public service har genom sina program otvivelaktigt gett ungdomen en plats i etern och bidragit till att synliggöra och medvetandegöra denna grupp som ett (kollektivt) subjekt. Detta kan metaforiskt sägas ha skett i olika medierade »rum« (spaces) som konstituerats i etern genom olika format, programkoder och tilltalsformer. Dessa medierum har en materiell och institutio-
nell sida i form av inspelningsmiljöer (studio, exteriörer etc), redaktionella strukturer, ekonomi, teknik, tidsmallar, program-
mens placering i kanal- och programtablåer etc. Men det handlar också om ett system av representationer baserat på olika format, programkoder och stiliseringsprocesser (jfr kapitel 8). Det vill säga att ett simulerat rum byggs upp i etern, genom programvär-
dars röster, musikläggningen, sammanställningen av materialet, journalistiska vinklingar etc. Härigenom konstitueras också olika upplevelserum för publiken att träda in i, etermedierna skapar också ett narrativt sammanhang som bidrar till att strukturera
vår vardagliga och existentiella tid (vårt ofta rutinartade lyssnan-
de och tittande vid olika tidpunkter i vardagsflödet). För att utbudet ska bli meningsfullt förutsätts att programmen har en publik och tas emot i och förankras i ett situationellt, vardagligt

rum. Detta handlar både om den faktiska plats vari programmen avlyssnas eller ses och om ett mer abstrakt kognitivt och emotionellt upplevelserum. Genom att i eterrummet förmedla och associera till en målgrupps vardagserfarenheter och intressen överbryggas således skillnader mellan vardag och institution, livsvärld och systemvärld, privat och offentligt.¹⁵ Dessa rum har en teknisk och kulturell topografi som kan styra och påverka, men de har också en mångtydig meningspotential och erbjuder sin tänkta publik olika entréer.

Sådana inviter till deltagande lägger också en grund för en känsla av en »imaginär« gemenskap mellan program och publik. Detta kan till exempel komma till uttryck i form av programledarnas sätt att tala till eller blicka mot den »föreställda publiken«, eller genom att man i programmet haft en högljudd studiopublik, som ett signum för gemenskapsidentifikation för en i realiteten utspridd publik vid mottagningsapparaterna i hemmen. Sådana »bilder av publiken« (images of audiences) har en tidsbundenhet och det är intressant att följa förändringarna, från den tid då man fortfarande försökte tala till ungdomen som ett Jag fram till mer diversifierade gruppgemenskaper och tilltalsformer.¹⁶ Denna utveckling löper parallellt med att ungdomsbegreppet och ungdomsgenren blivit mer flytande. Föreliggande bok täcker således inte bara dokumenterade avtryck, i form av program, utan också dem som tittat och lyssnat hemma. Märk dock väl att detta inte på något sätt är en studie av den faktiska publikens upplevelser, endast en skiss över en simulerad publik, som genom programmen inbjudits till ett specifikt upplevelserum – från 1950-talets Klubbrum över 1960-talets Generations-esträd och 1970-talets Medborgarkontor till 1980- och 1990-talets Medielabyrint.

Mäktiga röster och nya tongångar

Radio 1925–43

Om man har ambitionen att följa det svenska utbudet av etermedierade ungdomsprogram från begynnelsen faller det sig naturligt att börja historieskrivningen 1925, då Radiotjänst startar sina sändningar. Men det finns skäl att relatera de första årens utbud till det som föregick Radiotjänst, till de direktiv som kom att bli styrande i dess verksamhet och till ungdomens roll och plats i mellankrigstidens modernitet. På detta sätt blir det begripligare varför program om och för ungdom i så hög grad kom att präglas av folkbildning, föreningsideal och spänningar mellan bildningsambitioner och underhållning. Denna tendens höll i stort sett i sig fram till 1960-talets början.

I allmänhetens tjänst

Bortser man från användningen av radioteknik (telegrafi) inom rent militära och kommersiella signalverksamheter var det hos privata teknikentusiaster, med modernitet och internationalism för ögonen, som radiointresset växte fram i början av 1920-talet. Denna kommunikation skedde företrädesvis mellan en sändare och en mottagare, ofta bland medlemmar i lokala amatörradioklubbar där man också byggde sina egna sändare och mottagare (Sundin 1990). Men när radiotekniken skulle omvandlas till »broadcasting« – det vill säga att en sändare når många mottagare samtidigt – ansåg regeringen att uppbyggnaden borde ske i offentlig regi och som statligt monopol. Uppdraget att utveckla

den tekniska infrastrukturen för denna »rundradio« gick till Telegrafstyrelsen, inledningsvis spelade dock privata sändarstationer också en viss roll.

Det fanns de som förordade statlig kontroll även över själva programverksamheten. Men efter en lång kamp mellan olika intressenter var det ett konsortium av privata intressenter från press, radio- och teleindustrierna som gavs ensamrätt över programproduktionen, under namnet Radiotjänst (Elgemyr 1996, Hadenius 1998, Wormbs 1997). Statens inflytande var dock betydande: Telegrafstyrelsen ansvarade för distributionen men staten innehade två av sju poster i Radiotjänsts styrelse samt kontrollerade finansieringen av programverksamheten, det vill säga licensavgifterna (Thurén 1997:27).

Radion som folkbildare

För många var det statliga inflytandet en garanti för ett ansvarsfullt hanterande av radions kommunikationspotential och för en verksamhet »i allmänhetens tjänst«.¹ I ursprungsavtalet mellan Radiotjänst och staten stadfästes också att verksamheten skulle vara så beskaffad att »folkupplysningen och folkbildningsarbetet befrämjas« (Elgemyr 1996:94). Detta var möjligen en följd av att utmejslandet av riktlinjerna för radions verksamhet sammanföll med den första statliga utredningen om folkbildningsarbete i Sverige (1923), enligt vilken folkbildning innebar att man vände sig till alla »oavsett utbildning och samhällsklass« (Elgemyr 1986:105). Under den period då radion etablerades växte också intresset för folkrörelserna och föreningsaktiviteter, inte minst bland ungdomar (Franzén m.fl. 1998:41f).² Folkbildnings- och föreningsstankar och kontakter med folkrörelserna kom också att starkt prägla mellankrigsperiodens radioprogram om eller för ungdom.

Samtidigt som folkbildningsambitionen innebar en tanke om bredd skulle den kombineras med ett ansvar för det etablerade

kulturarvet och för att vetenskapliga synsätt skulle kunna föras ut till folkflertalet (Nordberg 1998:39).³ Under radions barndom medförde detta ett ofta officiöst tonläge med drag av paternalistisk smakfostran, bland annat i form av föredrag och klassisk musik. Att denna profil inte stämde överens med publikens önskemål framkom i den lyssnarenkät som år 1928 gjordes bland de då 155 000 licensinnehavarna.⁴

En annan viktig del av public service-tanken var (och är fortfarande) att programproduktionen skulle stå fri från direkt statligt inflytande. Samtidigt kom radion, särskilt under de första decennierna, att fungera som ett slags didaktisk länk mellan en sändare och en hörbar masspublik – visserligen tillät kristallmottagarna som användes i radions barndom endast en lyssnare per gång men denne, oftast hufvaden, kunde förmedla vad som sades i radio till de övriga i hushållet (Höijer 1998). Radion kan också ses som en viktig del i uppbyggnaden av en vidare nationell tankegemenskap kring det moderna svenska samhällsprojektet med familjen som en av sina grundbultar. Genom etern kunde klass- och generationsgränser, könsmissiga och regionala skillnader överbryggas och en imaginär gemenskap kring »det moderna Sverige« byggas upp (Löfgren 1990). Sålunda kan man, särskilt då det gäller mellankrigsperioden, inte bortse från radions roll som förmedlare av den reformpolitik och folkhemsidéologi som då började ta form.⁵ Men mellankrigstidens moderniseringsprocesser var långtifrån entydiga, utan präglades av ambivalenser och differentieringar. Radioutbudet bör inte heller ses som ingående i en helt entydigt homogeniserande och disciplinerande process. Ty radion har genom åren erbjudit »rum« för olikartade erfarenheter och identitetsbyggen. Till exempel vilar idén om särskilda ungdomsprogram på en strävan att tillmötesgå (ålders)specifika erfarenheter och behov, samtidigt som där finns moment av fostran och integration i en nationell folkgemenskap.

Det är alltså i spänningar mellan tradition och modernitet, fostran och frigörelse, homogenisering och differentiering som ungdomen ges en plats i etern. Först i form av kommenterande

föredrag om ungdom, sedan alltmer i föreningsanstrukna program för ungdom.

Mellankrigs ungdom och modernitet

Under mellankrigsperioden växer radion ut i snabb takt och etableras som ett mycket viktigt och inflytelserikt massmedium. Licenstalet och licenstätheten ökar stadigt och på mottagarsidan gjorde radioapparater med inbyggd högtalare (1928) att radio blev en källa för information och förströelse för fler medlemmar i hushållet. Därtill knöts radion genom så kallade lyssnargrupper och andra former av samarbete med folkrörelserna till vidare samhälleliga bildnings- och moderniseringsprocesser, och man kan med fog hävda att radion blev en pusselbit i den demokratisering som från 1930-talet blir kännetecknande för ett Sverige stätt i omvandling från jordbrukssamhälle till urbaniserat industrisamhälle.

Att vara ung vid denna tid innebar bland annat att växa upp i en värld där massmedier som press och radio gav ökad omvärldsmedvetenhet, i en tid präglad av både framtidsutopier och hot från internationella spänningar och militär upprustning. På hemmaplan kunde medierna rapportera om nationella klassmotsättningar och om krisekonomi, men också om en ny samförståndsanda mellan arbete och kapital och utmejslandet av ett nytt nationellt och folkligt samhällsbygge. I det allmänna moderniseringsklimatet fanns stråk av ifrågasättande av äldre auktoritets- och moraluppfattningar, liksom en stark tilltro till att inte bara ny teknik och välfärd utan också estetik och konsumtionskultur erbjöd vägar till ett bättre och mer individualiserat liv. Dessa ideal var inte bara hållpunkter för ingenjörer eller ett modernistiskt avantgarde. Den expansiva, ofta amerikanska, populärkulturens eskapistiska och njutningsfulla bilder och ljud var även de en källa till och ett svar på ett mer allmängiltigt, modernt »möjlighetssinne«.

Men även om förändringslusten var stark var den traditionella klassreproduktionen seg och avtraditionaliseringen och avmystifieringen av de »gamla« moraliska och estetiska ramverken och väktarsystemen ännu i sin linda. För flertalet av mellankrigstidens unga begränsades valmöjligheterna och individualiseringen inte bara av myndighetsålder och lönearbete utan också av sex års folkskola, bostadsbrist och perioder av (mass)arbetslöshet. Trots att fritid och pengar, åtminstone med dagens mått mätt, måste sägas ha varit bristvaror för dåtidens unga, var det kring ungdomens fritid, konsumtion och nöjesliv som mellankrigstidens ungdomsdebatt kom att koncentreras. »Ungdom« blev också något av en retorisk projektyta för oro och »diffusa reaktioner på förändringar i det moderna samhället« (Franzén m.fl. 1998:44). Svaret blev att organisera ungdomens fritid, den fritid till vilken radiolyssnandet hörde.

Barnradio för ungdomar

Då samhällets förändringstakt är hög blir frågor om socialisation, norm- och traditionsöverföring och integration mellan generationerna och av det uppväxande släktet kontra nya identitetsformer och social förändring centrala. Eftersom ungdom varken representerar barndom eller vuxenvärld är det en kategori som lätt kan laddas med symboliska innebörder, både som tecken för möjligheter och framtidstro och som indikation på kulturellt förfall och social instabilitet.

Ungdom är kulturellt sett således en flytande kategori (jfr. Hartley 1984). Sätten att avgränsa ungdomsperioden skiftar också socialt och mellan olika historiska perioder, samhällen och sfärer. Hur ungdomsperioden avgränsas kan inte heller frikopplas från synen på barndomen respektive vuxenlivet. Det är härvidlag intressant att konstatera att man under radions första 10–15 år inte tycktes göra någon skarp åtskillnad mellan ungdomsprogram och barnprogram. Barnen var tidigt en priorite-

rad målgrupp (Rydin 2000). Det tycks också som om barnprogrammen ansågs kunna fungera även för ungdomar, något som bland annat framgår av boken *Radiotjänst och lyssnarna* från 1929, där Radiotjänst reflekterar över de första verksamhetsåren: »Ungdomen har inte hunnit koncentrera sig på några bestämda intressen, den spanar ivrigt åt alla håll och vill höra om allting. Därför är barnprogrammets ram vid.«⁶

En inomorganisatorisk förklaring till de flytande gränserna mellan barn och ungdom var att båda programkategorierna var integrerade i en sektion som tillsammans med skolradion var inrangerad under Föredragsavdelningen, bildad 1931. Således kan man säga att ungdomsprogrammen i denna inledande fas positionerades genom en koppling till barndomen, skolan och det talade ordet. Därtill var Föredragsavdelningens chef Yngve Hugo en man med folkhögskolebakgrund. Hugo hade visserligen förståelse för att publiken kunde ha önskemål om ren underhållning, men program med något slags folkbildande dimension var ändå idealet (Nordberg 1998). Mot bakgrund av ovanstående anar man att den unga publiken, i enlighet med tidsandan och rådande synsätt, sågs som föremål för aktiv fostran och vägledning. Detta stämmer också väl överens med hur radion inledningsvis förhöll sig till publiken i stort.

Eftersom barn- och ungdomsprogram producerades utan större åtskillnader redovisades de inte var för sig i årsberättelserna. Det är därför svårt att få någon bild av utbudets omfattning (även om man av programtidningar och annat där det skrivs om program »för pojkar« kan ana att vissa program snarare var avsedda för ynglingar än för småpojkar). Då det gäller de interna prioriteringarna och synsätten kan man konstatera att barnprogrammen tidigt gavs fast utrymme i tablåerna och framhölls i årsböcker och annat, medan ungdomsprogram i mer specifik mening länge var en närmast osynliggjord programkategori.⁷

I enlighet med samtida teorier om barnuppfostran skulle vuxnas förhållande till det uppväxande släktet inte längre bygga på bestraffningar och en auktoritär didaktik. I radions bearbet-

ning av framtidens licensbetalare och kulturbärare in spe skulle det således inte förekomma pekpinneaktig skolfostran. I stället skulle radion skänka avspänning och förströelse, dock med tillräckligt av stimulans för att vederlägga farhågor om radions passiviserande effekter.⁸ Detta – nya – sätt att se på vuxnas förhållande till barn utgick bland annat från Ellen Keys tankar om modern barnuppfostran. Key menade att barnets »själ« och fria, andliga blomning skulle stå i centrum, om än under vuxet överinseende. Detta kan tolkas som en ny form av disciplinering, med fokus på barnets »samvete« (Berggren 1995:40f). Exempel på denna mjukare fostringslinje finner man bland annat i legendariska långköraren *Barnens brevlåda*, som sändes för första gången den 11 september 1925. Hos farbror Sven skulle nämligen de lyckligt utvalda bland de många aspirerande barnen »vara sig



Barnens brevlåda (1925–74) präglades av en mindre auktoritär syn på barnuppfostran, om än under Sven Jerrings ledning. Här i en brevlåda från 1944.

själva», då de framträdde med en sång eller berättelse. I *Barnens brevlåda* fanns dock ett stående inslag där man anar ett mer utåtriktat liv med associationer till ungdom. Jag tänker här på Sven Jerrings alter ego, Efraim Alexander. Denne självupptagne och late yngling, som dök upp redan den 2 oktober 1925 med »en besynnerlig målbrottsröst med östgötska diftonger«, var enligt rollinnehavaren Jerring cirka 15 år gammal (Franzén, 1988:139ff). Då denne slagfärdige och skrytsamme hovnarr inte munhöggs med sin husbonde Jerring var han bland annat upptagen av tids- typiska ungdomliga aktiviteter, som att jaga autografer (13.11 1943), försöka sig på en karriär som juniorboxare (5.1 1939) eller drömma filmstjärnedrömmar (10.5 1941).⁹

Radio som alternativ till kommersialismen

Först 1939 omnämns ett enskilt ungdomsprogram i Radiotjänsts årsstatistik.¹⁰ Detta osynliggörande kan te sig lite underligt med tanke på att det redan innan reguljära radiosändningar startades fanns föreställningar om de unika möjligheter som låg i mötet just mellan ungdomen och den nya radioteknikens gränslöshet. Detta beskrivs i modernitetslyriska ordalag i det första numret av radioamatörernas egen tidskrift, *Radio*:

Flykten från hemmet och de innehållslösa sysselsättningarna ha betecknat de sista årens utveckling. Dansmani och nöjeslystnad ha gått hand i hand och gjort ungdomen på alla håll främmande för allvarliga och tankeväckande idrotter. Undra på, om man på många håll funnit skäl att ropa varnande ord! Men man må icke misströsta. Alla tiders ungdom är av bästa skrot och korn. Det kommer blott an på tiden själv, vad den har att bjuda de unga. Det synes oss nu, som om radion skulle vara ägnad att mera än något annat återföra ungdomen till »den allvarsamma leken«, den lek, som ej är blott »til lyst«, utan lämnar djupa och för

individens hela utveckling bestämmande spår efter sig. Den trådlösa telefonen är äventyret mera än något annat, den trådlösa telefonen lockar med sfärernas alla hemligheter. Den övervinner tid och rum, den når från kust till kust. Allt vad den unge i ljusa framtidsdrömmar ser för sitt inre tar här gestalt – med den lilla apparat, som han själv med flit och möda konstruerat, kastar han sig med ens in i världsrymdens alla hemligheter.¹¹

Tidningen Radios intresse för förhållandet mellan radio och ungdom kan delvis förklaras av att unga män ur medelklassen, tillsammans med mer etablerade tekniska och vetenskapliga visionärer och internationalister, var centrala aktörer och tillhörde de kommersiellt sett högintressanta målgrupperna i det spirande radiofältet (Sundin 1990). I citatet ovan framhålls som synes det andligt uppbyggliga i det amatörbaserade radiointresset. Dessutom vidgas den unges världsvy och »mekandet med radio« håller *honom* hemmavid i flit och hängivenhet, i stället för rastlöst utespring. Frasen »den lek, som ej är blott 'til lyst'« anspelar sannolikt inte bara på »Det Konglige« i Köpenhamn utan kan i detta sammanhang också relateras till den oro kring ungdomens nöjesliv som redan under 1910-talet kom att färga den samhällsleliga bilden av ungdom.

Oron växte i takt med att nöjes-, konsumtions- och medieindustrin expanderade. För många, inte minst arbetarungdomar, kunde film, radio, grammofonskivor, veckopress, lättlästa och billiga böcker, nya varuhus och en växande annonsmarknad verka som något av en frizon i förhållande till hemmiljöns extrema trångboddhet och de långa arbetsdagarna (jfr Boëthius 1989).¹² På ett djupare plan handlade dessa debatter och paniker bland annat om de integrations- och normöverföringsproblem som följer med en accelererande modernitet, ökad fritid och köpkraft. Denna oro, som var tillräckligt stark för att överbrygga traditionella politiska gränser, gjorde att det borgerliga kultur-etablissemang och den unga socialdemokratiska folkrörelsen

ofta stod eniga i fördömandena av den kommersiella kulturen (a.a.). Ett sätt att bemöta hotbilden från kommersialismen och den amerikanska förflackningskulturen var att knyta unga till föreningar. Där kunde de växa fritt, men i organiserade former och under varsamt vuxet överinseende. I den tidiga radion finner man flera föredrag (för vuxna) om ungdomens nöjesliv där just klubb- och föreningsanknytning presenteras som det bästa sättet att förebygga integrationsproblem och moraliskt förfall. Ett exempel på detta är ett föredrag av Karl Malmsten (21.3 1928), där inspirationen hämtats från den tyska Wandervogelrörelsen, brittisk scoutverksamhet och färsk amerikansk gängforskning:

När kvarterets liga en dag fann ett trevligt klubbrum med alla erforderliga attiraljer för intressanta och spännande sysselsättningar stå till dess disposition och när de skarpaste av grabbarna misstänksamt avsynat allt och befunnit det »renhårigt« tog gänget med stormförtjusning det hela om hand. Gud nåde den, som gjorde åverkan på klubbens tillhörigheter eller »knöck« så mycket som en schackpjäs. Så kom ungdomsklubsverksamheten i de anglosaxiska länderna att framstå som det förnämsta förebyggande medlet i kampen mot ungdomsbrottslighet och asocialiteten.¹³

Alltid redo

Som redan nämnts var ideella intressen viktiga för etablerandet av radio i Sverige (jfr. Ginsburg & Hahr 1948). Radiotjänst hade i sin första fas också fortlöpande kontakter med lyssnargrupper och ordnade lyssnarkonferenser och tävlingar för radioamatörer. Det förekom också direkt samarbete mellan å ena sidan Radiotjänst och å den andra folkbildnings- och organisations-Sverige (Elgemyr 1986:111).

Ett exempel på detta var samarbetet med Svenska Scoutförbundet och Ebbe Lieberath (1871–1937), gymnastikläraren som

blev reservmajor i armén och sedermera ledde den segerrika svenska gymnastiktruppen vid Olympiska spelen i Stockholm 1912.¹⁴ Lieberath och scoutrörelsen intresserade sig på ett tidigt stadium för radions möjligheter och arrangerade bland annat en kurs i radiotelegrafi och ordnade en tävling i apparattillverkning. Under rubriken »Scoutchefen har ordet« lät Radiotjänst scoutrörelsen förfoga över en halvtimme varannan vecka, en serie som inleddes redan 1925 och pågick fram till mitten av 1930-talet.¹⁵



Ebbe Lieberath, scoutchefen som talade till Ungdomen under radions barndom.

Lieberath såg radiokommunikation som ett medel i ett förebyggande och fostrande ungdomsarbete men underströk att det inte fick bli fråga om något radiomissbruk: »var sak har sin tid – men nog har radion gjort antalet rackartyg mindre alltid». ¹⁶ Samhällsnyttan i Lieberaths radioinsats lovordades också av en skribent i *Tidningen Radio*: »Här får man höra en mängd nyttiga och kulturellt drivande saker, som man annars varken skulle ha tid eller tillfälle att höra. Och vilket förädlade inflytande skall det inte ha på det växande släktet!» ¹⁷

De intresserade kunde på *Röster i Radios* speciella barnsida läsa om vad majoren senast tagit upp, och då Lieberath förmanade sina scouter att inför stundande skolarbete göra sin plikt var det knappast bara ett budskap avsett för dem inom scoutrörelsen. ¹⁸ Lieberath skrev med stor framgång också ett trettiotal äventyrsböcker för pojkar: om »ett 'gäng' på elva pojkar, som tillväxa i hyfs och visdom». ¹⁹ Dylikt äventyrsberättande fick även utrymme i radion, i samspel med exotiska reseskildringar där bland annat Sten Bergman förtäljde om sina upplevelser från »vildarnas värld». ²⁰ Genom sina scoutprogram och uppläsningar av egna äventyrsalster kom Lieberath att under trettioalet bli något av en galjonsfigur i det ungdomsorienterade radioutbudet, som då primärt tycks ha varit avsett för pojkar. ²¹ I det på det stora hela magra utbudet för ungdom var det med andra ord allra sämst ställt för flickorna:

Det finns emellertid en grupp av yngre som visst inte själva anse sig som barn, men som inte heller gärna kunna räknas till vuxna, som hittills blivit litet förbisedd. Det är pojkarna i slyngelåren och backfischer. De förstnämnda ha ju i scoutchefens halvtimme sin centralpunkt [...] Flickorna ha ingenting som särskilt appellerar till dem. [...] Helt visst skulle sådana program hälsas med tillfredsställelse av dem som det vederbör. ²²

På vetenskapliga grunder

Antalet föredrag direkt riktade till ungdom var få, men under mellankrigsperioden rådde det däremot inte brist på program om ungdom. Förmodligen ansågs föredrag om ungdom, i folkbildningens namn, sedelärande även för unga, men många föredrag tycks främst ha adresserat en vuxen publik, som när rön förmedlades från den spirande ungdomsforskningen. Vid sidan om Ellen Key var det den amerikanske psykologen Stanley Hall som genom sitt arbete *Adolescens* (1904) – med den närmast heltäckande undertiteln »Its psychology and its relation to physiology, anthropology, sociology, sex, crime, religion and education« – etablerade en vetenskap kring ungdom. Enligt Hall utgör ungdomstiden en unik livsfas av emotionell och existentiell blomning, och även om det slutgiltiga målet för denna öppna och ömtåliga period är den mognad som kännetecknar vuxenlivet, får vuxna endast styra över ungas genetiskt betingade moratorium om det är absolut nödvändigt. Detta kan dock bli aktuellt på grund av den negativa yttre påverkan som den känsliga ungdomen utsätts för i ett modernt samhälle.

Vid sidan om Halls rousseauanskt inspirerade och biologistiska utvecklingspsykologi växte det, främst i Chicago, också fram en socialt problemorienterad forskning. I 1920-talets amerikanska studier av urbana gängkulturer, exempelvis Cyril Burts *The young delinquent* (1925), ville man på sociologisk grund belysa de integrationsproblem och tendenser till social avvikelse som följer med det moderna storstadssamhällets tillväxt, där särskilt gänget ansågs vara en riskzon.²³ I anslutning till ungdomskullens tillväxt, ökningen av disponibla inkomster och vetenskapliggörandet av ungdomen blev hanteringen av ungdomens fritid och nöjesliv en viktig fråga i den svenska debatten. I förlängningen av detta aktualiserades också frågor om ungdomars hälsa, dryckesvanor och (oförmåga till) sparande, till exempel i radioföredrag som *Ungdom i positivt nykterhetsarbete* (9.12 1934), *Ungdom och ekonomi* (2.12 1936), *Ungdom och alkohol* (21.3 och 14.11 1937).

Angränsande problemställningar finner man i en serie radioföreläsningar med samlingsrubriken *Ungdomens värld*. Av titeln att döma skulle detta kunna var direktreportage från ungas vardagsliv. Men även här var det »experter» som föreläste och diskuterade ungdom, under avsnittsrubriker som »Ungdomsårens hygien» (16.10 1939), »Självmedvetande och självständighetsbehov» (30.10 1939), »Saklighet och drömmeri» (13.11 1939), »Anlag och vidareutveckling» (27.11 1939), »Ungdom i stad och på landet» (22.1 1940) och »Fritid och nöjen» (4.3 1940). I seriens inledande avsnitt (2.10 1939) diskuterades den moderna ungdomsperioden som ett avgörande livsskede och man tog även upp det generationsglapp som börjat växa fram mellan efterkrigs- och förkrigsgenerationerna. Med anknytning till Halls och Keys idéer och den i Sverige då spirande psykoanalysen framhölls vikten av att man i fostrande syfte respekterade ungdomens inneboende förmågor och frihetsbehov. Dock underströks att denna öppenhet, för att gagna individen och nationen, måste kombineras med utlärande av måttlighet, sundhet och saklighet. Detta bör enligt föredraget gälla både ungas nöjesiver och deras sparande, som föreslås ske i föreningsanknutna sparklubbar. I vad som kan sägas vara en reflexion av en tidstypisk vetenskapstilltro presenterades i *Ungdomens värld* också flera mindre enkätundersökningar, speciellt framtagna som underlag för programmen. Denna programserie var således starkt präglad av de vuxna samhällsbärarnas synsätt, även om »representanter för ungdomen» då och då gavs plats, bland annat i en diskussion om ungas engagemang i föreningslivet (19.12 1940).

Intresset för ungdomars hälsa, livsmönster och värderingar under denna tid kan inte frikopplas från krigsuppladdningen och därtill knutna frågor om försvarsviljan och nationens framtid. I ett samtal utsänt mitt under brinnande krig (*Ungdomen och folkhälsan*, 12.12 1941) fastslås att »Ungdomen är ett folks största tillgång, och ungdomens hälsa är lika med folkets.»²⁴ Som så ofta var ung nöjeslystnad och populärkultur på tapeten, denna gång med tydlig referens till krigshotet:

Ingen sund och normal människa kan i längden tåla nöjeshetsens påfrestningar [...] Hela folkets sexualfunktioner hålls också ur jämvikt genom en övererotiserad film och reklam [...] En trött människa är lättare offer inte bara för sjukdom [...] utan också för rykten, ångest, missmod, en uppenbar fara för vår beredskap.²⁵

I föredraget hävdas också att när man »irriteras och distraheras genom press, film, telefoner och andra kommunikationsmedel« är den »mentala skadegörelsen« ett faktum. Man skulle kunna tro att mellankrigsårens hyllningar till den organiserade ungdomskroppen låg nära utländska massrörelers militaristiska kroppsbilder. Jag har dock funnit få indikationer på detta i det material som jag har gått igenom. Snarare betonas de demokratiska idealen, till exempel i medicine dr Andrea Andreens föredrag *Ungdomens fysiska fostran* (24.10 1934):

I somliga länder anser man just nu, att folkets fysiska fostran är mycket viktigare än dess andliga utveckling. Och man förtiger ej, att avsikten med denna folkliga kroppskultur är att skapa män, som bli prima soldater, och kvinnor, som bli mödrar åt sådana män. Denna syn på värdet av kroppskultur anse vi med rätta tragisk. Vi vet, att kroppskultur har värde och mening endast i den mån den bidrar att skapa en lyckligare mänsklighet.²⁶

Ordfront

Ömsom uppbyggliga och varnande ord om och ibland för ungdom tillhandahölls även i andra genrer än föreläsningar. Uppläsningar av berättelser av äventyrs- och spänningskaraktär samt reseskildringar är redan omnämnda programformer. Även dramatik för unga var en genre som gavs visst utrymme. I titelfloran i trettioalets radioteater finner man till exempel programserier

som *Ungdomsteater* och *Ung teater*, som erbjöd både klassikeruppsättningar och mer profilerade ungdomsteman, med Henrik Dyfverman och efter kriget Åke Falck bland regissörerna. Enstaka teaterstycken och seriedramatik kom, som vi ska se, senare att bli en given ingrediens i de ungdomsprogram som utvecklades efter kriget.

Radions tidiga föredragsverksamhet speglade en i många stycken traditionell och hierarkisk samhällsordning och var också ett utslag av en orientering mot opolitiska och okontroversiella inslag. Men som Torsten Thurén (1997) visat ville 1933 års radioutredning se en självständigare verksamhet. Under andra hälften av 1930-talet utvecklades också radioreportaget, och nyhetsprogrammet *Dagens Eko* (1937) etablerades. Men radioreportagen var oftast av mer refererande än kritiserande karaktär och förmedlade gärna officiella evenemang, folklöre eller hyllade det moderna projektet (a.a.). Till dem som var flitiga med reportagemikrofonen hörde Henrik Dyfverman. Han svarade bland annat för flera inslag i serien *För pojkar* (1937), där han besökte olika arbetsplatser, däribland en torrelementsfabrik (23.7 1937) och en fabrik för tillverkning av jordbruksmaskiner (20.8 1937).²⁷ Av intervjuarens nyfikna entusiasm i mötet med löpandebandsprocesser på en cykelfabrik anar man en framtidssymbolik i kopplingen mellan moderna arbetsprocesser och den »moderna ungdom« som programmet adresserade.²⁸

En sida av radions lite försiktiga programpolitik och moraliska omsorg tycks ha varit en bristande tilltro till ungdomars egen formuleringsförmåga. I början av 1940-talet bryts dock den vuxna dominansen något, då företrädesvis medelklassungdom eller föreningsanslutna själva får ta till orda. I Sven Jerrings ungdomstillvända programserie 6☿5. *Ungdomsrevy i fickformat* (1939) kan man, bland byråchefer och grevar, höra den unga kvinnliga advokatsekreteraren samt ordföranden i Norra Latins litterära sällskap tala efter manus.²⁹ I *Ungdomen har ordet* (1943–44) fick likaledes ungdomar med rötter i föreningar och folkrörelserna i ett tiotal program föra manusbundna samtal kring

sådant som ungdomars läsvanor och yrkesval, gärna med en liten enkät som utgångspunkt. I ett par avsnitt dryftades också arbetarungdomens situation. Frågorna, som bevarades så att säga på stående fot av springpojkar och kontorsflickorna i reportagen, rörde bland annat deras föreningsengagemang, läsvanor, sparande och nöjesliv. Emellertid framkom det att föreningslivet också hade sina avigsidor. Alltför stora föreningar, maktfullkomliga ledare och byråkratisk möteskultur angavs som några förklaringar till att många föreningslösa föredrog sysslor i hemmet eller det kommersiella nöjeslivet. Fler ungdomsgårdar och ett »Ungdomens hus« efterfrågades, som vägar till ett lagom organiserat generationsumgänge.³⁰

Förenad ungdom

Således fanns det bland yngre en växande misstro mot alltför många och stora föreningar, och kriget innebar att föreningsintresset bland unga sjönk ytterligare. Främst drabbades de politiska ungdomsförbunden medan idrottsrörelsen expanderade (jfr Franzén 1998).

Varje ungdomsledare vet, att man sällan möts av någon större entusiasm, då man vill värva ungdomen för deltagande i studiecirkel. Och kan man genom en personlig auktoritet få några stycken med sig vid startandet av en cirkel, så har man nog en känsla av att vederbörande mest räknar sig som en martyr under denna auktoritet och alls inte tror, att han kan ha något för egen del att hämta av detta martyrskap. Särskilt gäller detta de s.k. idébildande cirkelarna. En annan inställning blir det genast, om man börjar tala om idrott, motorer o.dyl. Ungdomen intresserar sig överhuvudtaget icke för annat än det som »rör sig».³¹

Frågan om den föreningslösa ungdomen har historiskt sett haft

en tydlig klasspolitisk dimension. Tidigt fann borgerligheten och de groende folkrörelserna att bästa sättet att hålla ordning på växande skaror av arbetarklassbarn på städernas gator var att organisera dem, på sätt liknande dem som redan gällde för borgerlighetens barn (Olsson 1982, 1995). Härvidlag hade de så kallade ungdomsråden, det första startades i Bromma 1927, en viss betydelse. Många av de »föreningslösa ungdomarna» sökte sig också till de kommunala ungdomsgårdarna, den första öppnad i Göteborg 1936.³² Ungdomsgårdarna fungerade inte bara som ett uppehållsrum utan slussade också in unga i föreningslivet, under ledning av en stadigt växande yrkeskår av utbildade ungdomsledare.³³

Ett problem i satsningen på lokaliteter och proffsstyrda verksamheter för ungdomar var att det var svårt att nå och engagera de ungdomar som var den egentliga målgruppen.³⁴ Men även bland de föreningsaktiva växte kritiken mot maktfullkomliga ledare, stela mötesrutiner och dansförbud. Folkskollärare Hernfrid Bark lade i ett föredrag om *Ungdomsgång och ungdomscirklar* (9.1 1940) mer ansvaret på dem som ledde än på dem som blev ledda, och hävdade att studieledaren, även om han måste vara bildad, inte fick ha alltför snäv smak.³⁵ Även fil kand Folke Wirén varnade några år senare för beskäftighet i mötet med de unga och menade utifrån en mer psykoanalytisk grund att den positiva och kärleksfulla syn på de unga som krävs inte kan läras in på kurs.³⁶

Jazzen anfaller

Kopplade till den föreningsfixerade synen på ungdom som garant för nationens och demokratins framtid var ganska traditionella köns-, klass- och etnicitetsmönster. Mot dessa ideal ställdes en radikalt annorlunda ungdomsbild, där ungdom associerades med modernistiska och avantgardistiska stilar och identiteter. Här var ungdomen i stället förknippad med nuet och nöjen, med utlevelse och intensitet i fokus. Den amerikanska kulturen – inte

minst dess svarta kulturyttringar, främst jazzen – kom att utöva en särskild fascination och blev en källa i ett ifrågasättande av den dominerande vita ordningen på hemmaplan (Sernhede 1996). Redan från radions start debatterades jazzmusikens plats i radion, vilket kan ses som en del i spänningen mellan radions officiella ungdomsdiskurser och ett mer obundet ungt nöjesliv.

Alltför mycket tung klassisk musik var de breda folklagrens dom i Radiotjänsts och Telegrafstyrelsens första publikundersökning 1928. I samma studie framkom att det minst omtyckta i radions musikutbud var jazzen, medan folkvisor och allmogemusik åtnjöt stor popularitet.³⁷ I tidskriften *Radiolyssnaren* (senare *Röster i Radio*) pågick redan något år dessförinnan en engagerad och långdragen debatt för och emot jazzen, där det även förekom mer översiktliga artiklar kring jazz.³⁸ Jazz var vid denna tid en ganska oprecis genrebeteckning, som åtminstone i radiosammanhang ofta användes synonymt med »modern dansmusik» (Björnberg 1998:89). Klart är dock att många angrep jazzen utifrån en rasistisk argumentationslinje:

För övrigt har jazzen som dansmusik betraktad alltmer urartat till ett enbart frenetiskt hamrande av de monotona niggerrytmerna, som äro karakteristiska för vår tids danser. Den leder ju som bekant sitt ursprung från de amerikanska niggerernas halvvilda danser [...] Såsom konsertmusik i radio är den helt enkelt outhärdlig att avlyssna någon längre stund.³⁹

Det fanns dock de som försvarade jazzen. Signaturen »S.S.» i Helsingborg sade sig gärna dansa till jazz och fann att »den eggande rytmen är synnerligen uppiggande». Dock krävdes enligt denna insändare högtalare för att jazzen skulle komma till sin rätt, i hörlurar blev det bara ett »rytmiskt skrällande».⁴⁰ Mottagningstekniken var givetvis ett kruz, oavsett om dansen skulle ske till liveutsändningar av modern dansmusik från svenska och nordtyska danspalats, radions egen underhållningsorkester eller

till, den med tiden växande andelen, grammofonmusik (se Björnberg 1998). I vissa av de nöjesoffentligheter som radion var länkad till fanns inslag av specifika ungdomsstilar med direkt koppling till den amerikanska jazzen – Karl Gerhards »jazzgosse« hade verkliga förlagor (Bjurström 1997:260). Men flertalet ungdomar, särskilt på landsbygden, föredrog dansmusik av annat slag. Den tidiga jazzen kan med andra ord knappast sägas ha varit »ungdomens musik« i samma breda mening som senare kom att gälla för swing (a.a.). Och någon generationsmotsättning eller djupare programpolicyproblematik liknande den som kom att prägla debatten om rocken i slutet av 1950-talet förelåg knappast.

Den moraliska paniken kring swingkulturen i början av fyrtioalet, det så kallade dansbaneeländet, finns väl dokumenterat av flera etnologer (se Frykman 1988, Wennhall 1994, Wigerfeldt 1996). Givetvis blev denna laddade fråga, som till och med togs upp i riksdagen, föremål för bevakning också i radion. Under rubriken »Dansbanan under kultur« (9.7 1942), talade Elis Flodh om fylleri, könssjukdomar, tonårsgraviditeter, bilolyckor och annat som följer i dansbanelivets spår. Enligt Flodh var populärkulturens glamorösa förebilder en viktig orsak till eländet vid dansbanan:

Om en pojke faller till föga för langarens övertalning, så händer det stundom att han drar flickor med sig. Detta är – tyvärr – inte så svårt, ty flickorna är i stor utsträckning förberedda på saken. Det evinnerliga daltandet med vin och sprit i filmer och veckotidningar har förberett dem. Filmdivan med champagneglasen i högsta hugg har lämnat våra allmogeflickor många handlingsmönster. Vid dansbanan har den svenska flickan ett fattigt tillfälle att efterapa filmens glimrande fjärlsliv.⁴¹

I ett samtal om *Swing, gammeldans eller ingen dans alls* (27.9 1944) skräder en av deltagarna inte orden då det gäller att koppla

ihop den moderna dansen med ett allmänt moraliskt och kulturellt förfall hos ungdomen: »Man får inte glömma en sak. Den moderna dansen och dansmusiken med sina degenererande drag skulle aldrig ha vunnit sådan anklag hos vår svenska ungdom, om inte denna ungdom funnit en mottaglighet, som i sin tur bottnar i degeneration.«⁴² Den mest drivande i debatten om dansbaneeländet var annars kyrkoherde Grände (Frykman 1988). I en radiodiskussion om *Ungdomen och nöjesindustrien* (26.9 1941) beskrev Grände ungdomen som offer för ett allmänt pågående samhälleligt förfall, till följd av att manipulörer och geschäft fått ett ökat inflytande:

Denna egendomliga och passiva hållning från samhällets sida har möjliggjort de senaste decenniernas utveckling, som kännetecknas av en långt gående merkantilisering och rationalisering av nöjeslivet. Kom ihåg, att detta är inte längre en ungdomens skapelse och ett uttryck för spontan livsglädje och leklust. I stället har det blivit en landsomfattande affärsrörelse med ett kallt beräknande profitbegär bakom.⁴³

I samma program vittnade Barbro Alving (»Bang«), medelst mikrofon och lackskiva, från sitt besök i swingtemplet Nalen. Förvisso menar hon här att det kan bli väl mycket av rytmisk eggelse när två orkestrar spelar samtidigt från två scener, men i övrigt ansåg hon att swingvurmen mest var att betrakta som en klassfråga och ett resultat av ett bristande utbud för arbetande och till storstaden inflyttad ungdom.

Swingkulturens inträde i radio skedde inte enbart via det förklarande ordet och uppmålandet av hotbilder. I vad som enligt Björnberg (1998) tycks ha varit den första satsningen där en viss musikstil sammankopplas med ungdom under 18 år, radiokabaren *Vårat Gäng* (1938–46), var associationerna till swingkulturen starka. Detta gäller också gäller filmen med samma namn från 1942 (Sjögren 1998). När beredskapstidens vaksamhet tonade av



Tillsammans med Per-Martin Hamberg förde Povel Ramel in svängigare tongångar och tilltal i radion. Här tillsammans med Alice Babs i Föreningen för flugighetens främjande (1946–51).

gavs swingen plats i program som inte bara var avsedda för ungdom, producerade av den nybildade Underhållningssektionen (1947). Dess chef Per-Martin Hamberg hade redan tidigare inlett ett nära och fruktbart samarbete med Povel Ramel (Sjögren 1997). Och Ramel verkade under en period nära swing- och jazzkulturen, som då han, tillsammans med sin ensemble, i ett glädjeskutt över fred och frihet i crazyserien *Föreningen för flughetens främjande* (1946–51), förordar en mer öppen kroppskultur i sin drift med det gamla bildningsmonopolets hotbild av jazzen i låten »Jazzen anfaller« (1946):

Povel:

JAZZEN DEN ANFALLER! Nu skall här trivas!
Hela den gamla kulturen ska rivas!
Undan ur vägen moral och förnuft!
Nu skall det bli litet friskare luft.
Fram, mina kämpar! Skyldra tromboner!
Anfall i radio och på grammofoner!

Ensemblen:

Här kommer hären i smoking och frack!
Tjosan, nu går vi till attack!

Povel:

JAZZEN DEN ANFALLER gamla och unga,
korta och långa, magra och tunga.
Nu får dom stackarna långt ifrån lätt;
nu skall dom dansa till vår klarinett!
Jazzen skall fira en fruktansvärd seger;
Innan ni anar det själv är Ni neger!

Ensemblen:

Här kommer hären i smoking och frack!
Tjosan, nu går vi till attack!

Povel:

I böcker och i tidningar det skrives och domderas
om att jazzmusikens utövare helst bör likvideras,
ty en sådan avart av musik är renaste skandalen
och den utgör ju den väldigaste faran för moralen.
Inspektorer och lektorer på geniknölarna gnuggar.
Det skall genast bli ett slut på all Swingpjattar och Buggar,
ty ungdomen, den faller ju miljon för miljon!!!!!!
Är det inte att skjuta myggor med kanon? (Så säg?)⁴⁴

Klubbradio

Andra världskriget kom att innebära att radions betydelse som nationellt samlande medium ökade, och licenstalet steg kraftigt under krigsåren: från 1 358 000 1939 till 1 840 000 år 1945 (Hadenius 1998:105). Att radion även uppskattades av ungdomar framkom i programmet *Ungdomen lyssnar på radio* (21.1 1945), där delar av en av de två stora vetenskapliga studierna av svensk ungdom som gjordes under fyrtioalet presenterades. I Torsten Huséns sociologiskt orienterade enkätstudie bland manliga rekryter, *Adolescensen* (Husén 1944), ingick vissa frågor om nöjesliv och några av dessa gällde radiolyssnande.⁴⁵ Av svaren kunde man utläsa att omkring 80 procent av de tillfrågade dagligen hörde på radio, med viss övervikt för stadsboende ynglingar. Då det gällde de ungas programpreferenser var nyheter, dansmusik och väderleksrapporten de tre programkategorier som flest sade sig lyssna till.⁴⁶ Resultatet av en specialbeställd gallup, där bland annat frågor om ungas musikpreferenser ingick, presenterades också i samma program. Av svaren framgick att många i åldern 15–19 år efterfrågade mer modern dansmusik.⁴⁷ I undersökningen berördes givetvis också föreningsfrågan. För att få det omdebatterade »ungdomsproblemet« vetenskapligt belyst tillsattes 1939 den så kallade Ungdomsvårdskommittén, som mellan 1944 och 1951 lade fram sju betänkanden, varav två fokuserade på ungdomens

fritid. I det så kallade *Föreningsbetänkandet* (SOU 1944:51) underströks än en gång ungdomsorganisationernas betydelse i sammanhanget, och man fastslog att det ideella föreningslivet nu kunde lämna sitt kampske för att övergå till ett mer långsiktigt uppfostringsarbete, med statligt stöd. En viktig del i denna satsning var fritidsgårdarna (jfr Olsson 1991:66ff). På vilket sätt kunde då radion verka i linje med de offentliga direktiven om organisering i gemensamma rum?

När man går igenom utbudet av ungdomsprogram från 1940- och 1950-talen är det slående hur många av programmen som till rubrik eller i upplägg på något sätt knyter an till föreningstanken. Samtidigt hade man att ta hänsyn till den misstro mot alltför genomorganiserat föreningsliv som fanns bland många av dåtidens unga. En »förening« innebär som bekant att det finns formellt anslutna medlemmar, stadgar och nedskrivna syften som medlemmarna förväntas verka i enlighet med. En mer informell inramning kring ett gemensamt intresse är »Klubben«, som mer liknar ett nätverk än en formaliserad gruppgemenskap.⁴⁸ Under 1940-talet dök det också, inte minst i storstäderna, upp ungdomsklubbar där ungas behov av en egen mötesplats och gemenskap var drivkraften, snarare än högt ställda, ideella mål. Radion gjorde inte bara reportage kring dessa utan skapade i sina ungdomsprogram också ett slags »simulerade« klubbrum. Tanken tycks ha varit att den unga radiopubliken genom att följa dylika programserier, »som medlem« eller i brevkorrespondens med redaktionen och i vardagliga samtal med andra lyssnare, skulle bli delaktig och engagerad, och i bästa fall inspirerad till att starta en egen (verklig) klubb.

I redan nämnda *Vårat Gäng* (1939–46) stod ett tiotal handplockade musikaliska söderungdomar i åldern 10–20 år i centrum. Swingnära amerikakult och söderjargong till trots utspelas storyn inom ramen för »Föreningen Vårat Gäng«.⁴⁹ I väntan på att det egna musicerandet och arrangemang av gårdsfester i hemkvarteret ska hjälpa gänget till en egen klubblokal får man lov att hålla sina klubbmöten i farbror Blomqvists vedkällare.

Dessa möten, å Söders höjder, inleddes av ordförande Åke med frasen: »Mina damer, mina grabbar, ärade ungdomar i kvarteret Basfiolen mindre. Hjärtligt välkomna.«⁵⁰ Serien *Vi i våran klubb* (1944–46) skrevs av Bibi och Gösta Rybrant med en existerande ungdomsklubb i Stockholm som förlaga.⁵¹ Scenerna repeterades sedan in av ungdomarna i klubben, till vilka bland andra Bertil Perrolf hörde. Till publikfriande takter av jazz och boogie-woogie förmedlades föreningsformen, med protokoll, ordförandedklubba och allt. Tanken var också att serien skulle inspirera unga lyssnare till att själva bilda klubbar.⁵² Redan tre dagar efter första utsändningen hade det till klubbens nystartade kontor på Radiotjänst inkommit 300 brev med beskrivningar av och förfrågningar om olika unga självverksamheter.⁵³ Denna idé om aktiverande, radierad klubbverksamhet gick igen något senare i *Klubbarnas klubb*. Även om tongångarna inte alltid rimmade med sedvanliga ordningsstadgar gav föreningsanknytningen legitimitet till programmen. Och kanske var det den kända ungdomligheten och företagsamheten hos Paddocks ursprungsgäng i *Vårat Gäng* som gjorde att programmet även uppskattades av en mer vuxen publik.⁵⁴ Samtidigt kan *Vårat Gäng* ses som något av en motkulturell härd i utbudet, i och med att serien visade att ungdomen kunde klara sig utan styrning från vuxenvärlden (jfr Sjögren 1998). *Vårat Gäng* bidrog också till att ge swingkulturen en fastare plats i etern.

Povel Ramels *Föreningen för flugighetens främjande (F.F.F.F)* var knappast ett regelrätt ungdomsprogram (jfr Ramel 1992). Men mitt i crazyhumorn, de fejkade telefonsamtalen, ljudtoke-rierna och driften med akademisk uppblåsthet genljöd ändå föreningsvärldens symboliska ordning, både i programmet eget ramverk och i det klubbmässiga sättet att tilltala lyssnarna – om än i informaliserad och lätt parodisk form:

Povel:

Goder afton käraste, flugigaste vänner!

Alla:

Hej, hej, hej, hej, hej

Povel:

Är det någon jag inte känner?

Alla:

Nej, nej, nej, nej, nej

Povel:

Då förklarar jag mötet öppnat och färdigt!



Många av radions tidiga ungdomsprogram hade föreningsanstrykning eller en klubbliknande atmosfär. Flera av dem spelades in för publik. Här är det gänget i Vi i våran klubb (1944–46) som gör en föreställning i Kungsholmens kommunala flickskola i december 1944 till förmån för Nordens barn.

Alla:

Bra, bra, bra, bra, bra

Povel:

Ska vi låta orkestern spela nå't värdigt?

Alla:

Ja, ja, ja, ja, ja ⁵⁵

Sammanfattning

Som vi har sett hade ungdomspubliken inte någon självklar plats i radioutbudet under mellankrigstiden, även om där fanns vissa program »för ungdom«. Däremot blev ungdom en inom vetenskapen alltmer uppmärksammas kategori och gavs också stark symbolisk laddning i en mer allmän debatt om tradition och modernitet, samhällelig integration och marknadens inflytande. Allt detta gav utslag i en rad program om ungdom, främst inom ramen för den fortfarande starka föredragsgenren. Radion växte snabbt och blev ett mycket inflytelserikt, omtyckt och använt medium i hela befolkningen. Men ännu fungerade radion i hög grad som en förmedlare av en mestadels officiellt sanktionerad hållning. Med radioreportagens framväxt gavs dock vissa möjligheter till en självständigare profil och en viss öppning gentemot tidigare fördolda spektran och grupper i det svenska samhället. Överlag verkade radion i linje med rådande folkbildningsideal och gällande satsningar på och tilltro till organiserande av ungdomens fritid, med redlighet, bildning, nykterhet och måttfullhet som några av honnörsorden. Folkbildning var dock inte det samma som likriktning utan kom alltmer att handla om självbildning för ansvarstagande medborgare. Flera programformer kom också att förena det informativa och folkbildande med det underhållande, vilket gav utslag i ett spirande utbud av program för ungdom. Dessa program gavs gärna viss klubbprägel, med inslag av både skådespel och musik, och hade ambitionen att inspirera unga till att bilda egna klubbar. Samtidigt fanns en

spänning mellan bildnings- och klubbintressen och (vissa) ungdomars orientering mot populärkulturella uttrycksformer, även om också jazz- och swingmusiken fick ett visst svängrum. I och med kriget avbröts delvis denna process av modernisering och differentiering i radioutbudet, till förmån för nationell samling över generationsgränserna.

Klubbrum och ett fönster mot ungdomsvärlden Radio 1944–1955

Efter fullgjord beredskapstjänst som fosterländskt informations- och mobiliseringsorgan blev radion självständigare, även om samförståndet med den officiella politiken fortsatte vara starkt ytterligare något decennium (jfr Hadenius 1998). Ett av flera tecken på att radions roll som nationens officiella röst började tona av var att nationalsången 1943 upphörde att vara obligatorisk avslutning på radiokvällen (Nordberg 1990:70). Den tidigare neutraliteten och försiktigheten i förhållande till samtidspolitiken kom efter kriget att allteftersom ersättas av självständighet och kritisk nyfikenhet, inte minst i den växande floran av radio-reportage, där också det moderna samhällets avigsidor kom att skildras (Thurén 1997). Intresset för själva mediets uttrycksmöjligheter ökade också och begreppet »radiomässighet«, som visserligen lanserades på 1930-talet, blev något av ett kodord för de nya ambitionerna (Nordberg 1990).

Åren 1946–56 beskrivs ibland också som radions »guldålder« (a.a.). Sändarnätet byggdes ut och blev kraftfullare och licenstalet som 1937 legat kring 1 miljon var 1948 uppe i 2 miljoner (Hadenius 1998). Sändningstiden ökade, genrespektret vidgades, variationen i tilltalet ökade, tonläget föryngrades och det akademiska tonades ned till förmån för en mer publiktillvänd programpolitik. Flera av de nya medarbetare som kom in i radioverksamheten saknade den tidigare så vanliga universitetskopplingen. Ett exempel på detta var den snabbpratande Lennart Hyland som bidrog till att lansera en ny impressionistisk och mindre officiös reportage-teknik (jfr Dahlén 1999). Även radiounderhållningen och popu-

lärmusiken fick ökat utrymme (Björnberg 1998). En annan sida av denna modernisering av radion var en ökad differentiering i utbudet och tilltagande professionalisering och specialisering i organisationen: 1946 startades radions aktualitetsavdelning, året efter Underhållningssektionen. Radio blev nu ett självklart vardagsmedium för *alla* medlemmar i hushållet (jfr Höijer 1998). Från mitten av 1950-talet kom dock radion och samhället i stort att konfronteras med tilltagande generationskonflikter, en expanderande tonårsmarknad, nya musikstilar och gryende stilmot-sättningar mellan olika ungdomsgrupper.

Plats för ungdomen

Under krigsåren förknippades ungdomen givetvis i hög grad med den nationella överlevnaden. I den rådande situationen var sådana synsätt, med kopplingar till seklets tidigare samhälleliga utopier och nationella brösttoner i kristid, närmast självklara. Men i ljuset av andra världskrigets förbrytelser och effekterna av kollektivistisk fanatism kom ungdomen mer att orientera sig mot och förknippas med internationellt sinnad fredssamverkan och självständigt kritiskt tänkande. Under efterkrigstiden ökade också individualiseringen i folkbildningsidealet. Nu sågs den enskildes vetgirighet och ställningstaganden, snarare än kollektivistiska samlingsideal, som grundvalen för demokratiska processer (Nordberg 1998). I ett samhälle där förändring är normen blir det också varje ny generations uppgift att finna sin väg. Äldre generationers synsätt vinner då inte heller legitimitet enbart med hänvisning till ålder och erfarenhet (Berggren 1995, Bjurström 1984, Mitterauer 1991). När ungdom sålunda blir en symbol för och mätare på moderniteten blir den också en grupp att lyssna till.

Därför är det kanske inte så förvånande att Föredragsavdelningen, där ungdomsprogrammen kamperat ihop med barnproduktionen allt sedan 1936, i *Röster i Radio* presenterade sina

programplaner för 1944 under rubriken »Plats för ungdomen« och 1948 löd motsvarande rubrik »Av ungdom för ungdom«.¹ I programredovisningen för verksamhetsåret 1947/48 finner man också, för första gången, ungdomsprogrammen omnämnda i en särskild kolumn. Av programstatistiken för verksamhetsårets andra hälft kan man här utläsa att ungdomsprogrammen utgjorde 1 procent av det totala utbudet, medan barnprogrammen upptog 3,1 procent av sändningstiden.²

Radiotjänsts satsning på ungdomen efter kriget måste bland annat ses mot bakgrund av ett antal utredningar där frågor om organiserandet av ungdomens fritid och bildningsstimulans stod i centrum. Till exempel betonades det i 1946 års folkbildningsutredning att radion genom samarbete med föreningslivet hade en unik möjlighet att väcka och underhålla ungdomens intresse för bildningsarbete, höja nöjeskulturens nivå och bidra till demokratisk skolning (Nordberg 1998:57). I linje med detta talade radions Henrik Hahr, som också medverkade i 1943 års radioutredning, i en intern skrivelse från 1945, om ungdomsprogrammen som en del i »radions ungdomsarbete«.³

I enlighet med denna föreningsnära ambition planlade Radiotjänst en särskild ungdomsnämnd, där organisationer och föreningar skulle få chansen att komma med förslag till möjliga samarbetsprojekt (Elgemyr 1986:116). Och till 1943 års rundradioutredning (SOU 1946:1) fick föreningslivet lämna sina synpunkter på programutbudet. Många efterfrågade fler program för unga. Bland dem fanns Fredrika Bremer-förbundet, som underströk vikten av föreningsfostran, samtidigt som man ansåg att unga själva borde få komma till tals och ställa frågor kring samhällsrelevanta spörsmål. Detta fick enligt förslagsställaren gärna ske i lördagsprogram (så att inte skolarbetet skulle störas). Men det skulle då vara program med en annan karaktär och tyngd än tidigare »så att de genom sin andefattigdom och tråkighet inte driver ut ungdomar från hemmen för att jaga efter förströelse och nöje i stället för att locka och samla dem i familjekretsen«.⁴

Radions roll som socialisationsfaktor knöts sålunda främst till

familjen, och till föreningslivet och skolan – allt sett som en motvikt till kamratgängen och nöjessfären.⁵ Även om normen för radions »ungdomsarbete« fortsatte att vara informativa folk-rörelseideal, insåg man vikten av att använda underhållning och musik som ett led i försöken att inte bara tala till utan också med ungdomen. Det fanns också önskemål om att unga i högre grad själva borde få komma till tals i etern.⁶ Mot bakgrund av radions självständigare attityd gentemot samhällets olika sidor och med kriget och atombomben i närminnet, framstod inte ungas egna vittnesmål och ett därmed inte alltid så radiomässigt språkbruk heller längre som fullt så kontroversiella. »Det är inte den intellektuella eliten, som efter sin smak och sina behov ska fastslå vad som ska vara radions ordval, terminologi och frontställning«, hävdade Gunnar Helén (1949:273), som lanserade radions första riktiga ungdomsmagasin.

Helén öppnar Fönstret

Gunnar Helén, sedermera FPU- och folkpartiledare, började sin radiokarriär 1939, som hallåman och medarbetare på *Röster i Radio*. Efter avklarad licentiatexamen i litteraturhistoria blev han hösten 1944 fast medarbetare på Föredragsavdelningen, där sociala reportage, debatter, politiska program och ungdomsprogram blev hans specialiteter (Helén 1991:90ff). Helén ingick också i den så kallade nyhetskuppen under första veckan i maj 1945, då ett antal radiomedarbetare, mer eller mindre på eget bevåg, gav sig ut för att spegla skeendena under krigets verkliga slutfas. Det var i detta sammanhang som Helén gjorde sitt kanske mest legendariska radioreportage – skildringen av fredsyran på Kungsgatan i Stockholm (Thurén 1997:37).

Dessförinnan hade Helén initierat och drivit radions första »riktiga« ungdomsprogram: *Vi öppnar ett fönster*, eller *Fönstret*, som snabbt blev en stor succé. Förlagan var dansk och hade närstuderats av Helén personligen. Men på många sätt var *Vi*

öppnar ett fönster, eller *Fönstret*, en syntes av Radiotjänsts tidigare ungdomsansatser och hade sålunda också en viss klubbansyn, trots att där inte ingick något fingerat klubbgäng. Officiellt sades programmet vara »om ungdom för ungdom». ⁷ Som titeln anger handlade det också om att öppna ett fönster till en tidigare sällan hörsammad ungdomsvärld, vilket inte minst skedde genom att unga själva fick komma till tals i intervjureportage och mindre manusbundna studiosamtal, och uppmaningarna till lyssnarna att komma in med förslag till nya ämnen till programmet besvarades med hundratals brev. ⁸ Bland de möjligheter för lyssnarmedverkan som erbjöds fanns ett antal fasta »rutor», såsom: »Fritidsrutan», »Skolrutan», »Idrottsrutan» etc. I »Film och teaterrutan», »Litterära rutan» och »Konstrutan» fick ungdomar bland annat chansen att själva pröva på recensentrollen. Man kunde också få delta i samtal i studion i Stockholm, där Helén var spindel i nätet tillsammans med programmets eget swingkapell. Härifrån erbjöds lyssnarna annars artistbesök, intervjuer med film- eller idrottsstjärnor, författare som kom och berättade episoder ur sina liv, eller beskrivningar av hur man bygger modellflygplan. Till detta kom intervjureportage (på lackskiva) och emellanåt inslag från radiostudior ute i landet, som då en flicka och pojke i Luleå debatterade för och emot samskolor. ⁹

Till skillnad från Radiotjänsts tidigare ungdomsprogram hade *Fönstret* inte någon uppenbar klubbprofil, utan seriens mål var att »på ett underhållande sätt ge lyssnarna något värdefullt och uppmuntra till personligt ställningstagande i aktuella frågor». ¹⁰ Men enligt Helén (1950:100) var programmet i första hand ändå tänkt som en öppning gentemot och ett sätt att engagera den »föreningslösa» ungdomen, och därför fick inte programmet låta sig hämmas av gammal radiomoral:

vill man nå kontakt med ungdomen ska man inte göra sig märkvärdigare än man är, och kom ihåg att det är den passiva, håglösa, föreningslösa och kulturlikgiltiga ungdomen vi i första hand arbetar för. Den duktiga, den ideellt

och religiöst rotfasta ungdomen söker sig själv i musiken och teatern och föreningslivet, i radion och i litteraturen rika tillfällen till personlighetsutveckling. Den likgiltiga ungdomen behöver känna igen sig själv, sin egen smak och sina egna tycken för att man överhuvudtaget ska kunna påverka den i kulturskapande riktning. Fönstret är inte i första hand ett fönster mot världen för den vakna ungdomen utan ett fönster för den indifferent ungdomen. Där får man vara beredd att höra ord och tongångar, som inte bör vara normerande för radioprogrammet i stort.

På korståg med reportagemikrofonen

Med inspiration från det självständigare förhållande till samtiden som utvecklades inom Radiotjänst efter kriget kunde man i *Fönstret*, med reportagemikrofonens hjälp, inta ett något mer kritiskt förhållningssätt till de makter man tidigare varit så servil inför. Till en början stod Helén ofta själv för reportageinslagen, där han gärna lät landsortsungdomar komma till tals, möjligen för att bemöta den kritik radion länge fått för att vara alltför storstadscentrerad. Helén fattade till exempel posto vid utedansbanan i Vingåker och gav sig ut på »ströget« i Karlstad bland stadens unga en fredagskväll.¹¹

Till de återkommande ämnena i Heléns rapportering hörde bristen på tillgång till andra lokaliteter och aktiviteter än dem som erbjöds av rent kommersiella krafter i kommunerna runt om i landet. Genom att låta ungdomar som annars sällan gavs plats i offentligheten »vittna« om bristen på samlingslokaler kunde kanske ansvariga kommunalpolitiker fås att satsa på ungdomen?¹² I sin ambition att ge de föreningslösa, indifferent och ohörda ungdomarna en röst kom Helén att vid ett par tillfällen råka i blåsväder. Första gången skedde detta i ett i och för sig fristående singelprogram, men för Helén ändå typiskt reportage: »Kom och lås upp Richard« (23.10 1947).¹³ Helén besökte här



Gunnar Helén öppnade upp radion för unga medborgares synpunkter genom att starta det banbrytande ungdomsprogrammet Fönstret, som i olika tappningar sändes under åren 1944–51.

folket i trakterna kring en ungdomsvårdsskola för att skildra deras misstänksamhet gentemot grabbarna på anstalten. Heléns intention var att på ett principiellt, snarare än lokalt, plan föra resonemang om profylaktiska åtgärder och humanitet i hanteringen av ungdomsbrottslingar. Men programmet väckte ont blod i den sörmländska trakt där skolan var belägen och Helén fick i Stockholm stå till svars inför byråkrater från Socialstyrelsen

och Radiotjänsts styrelse. När Radionämnden fick höra programmet tyckte man dock inte att det var så upprörande (Helén 1950:93ff).

Starka lokala reaktioner, Radionämndsansmälan och krav på svaromål blev det också efter det att Helén och ett par andra *Fönster*-medarbetare gjort ett reportage om ungdomslivet i det fromma Jönköping (20.1 1948).¹⁴ Vad de upprörda insändarna i *Jönköpings-Posten* framför allt tog fasta på var att programmarna gav en sådan negativ bild av staden och dess utbud för ungdomar.¹⁵ Särskilt upprörd blev man över radioteamets intervju med en läroverksyngling, som i en anekdot lite hånfullt härmade en av sina gamla magistrar. Opassande ansågs även den intervju vara där en flicka på folkskoleseminariet beklagade sig över de höga biljettpriserna på stadens teatrar.¹⁶ Efter några veckors insändardebatt, där också rikspressen drogs med och där krav höjdes på en radiolagstiftning mot dylika inslag, fick Helén & Co åka till Jönköping för att tillsammans med stadens fyra chefredaktörer inför 700 åhörare debattera under rubriken: »Ska radion vara neutral?« Efter flera timmar enades mötet om en resolution som i stället för Radiotjänst brännmärkte de frikyrkliga i bygden som efter programmet förföljt och trakasserat de två ungdomar som talat ut i reportaget. Sålunda stormade det en del kring *Fönstrets* reportageverksamhet.¹⁷

Fönsternischer

Vi öppnar ett fönster avlöstes av *Fönstret* (11.1 1947–26.5 1951), som övertog platsen som många ungas hållpunkt på lördagseftermiddagarna. I anslutning till detta moderskepp cirkulerade ytterligare programsatelliter där ordet »fönster« ingick i titeln.¹⁸ Onsdagsprogrammet *Fönsterklubben* (1947) var ett rent diskussionsprogram, där i första hand företrädare för de politiska ungdomsförbunden möttes i radiostudior på olika håll i landet för att diskutera ofta kontroversiella och ungdomsrelaterade frågor som

»Död åt föreningslivet. Leve föreningslivet!« (22.1 1947), »Bör statskyrkan avskaffas?« (5.2 1947), »Bör nöjeslivet kommunaliseras?« (20.3 1947). Sannolikt låg ett minskat intresse för förenings-samvaro och politiskt engagemang bland ungdomar bakom *Fönsterklubben*. Meningen var nämligen att programmet skulle fungera som ett underlag för fortsatta diskussioner efter sändningen, framför allt i de politiska ungdomsklubbarna runt om i landet. Den andra sidan av detta samarbete var att klubbarna rapporterade in utfallet av de radioinspirerade diskussionerna till Föredragsavdelningen.¹⁹ *Fönstret landet runt* bröt det kritiserade Stockholmsmonopolet genom reportage och studiosändningar från andra delar av landet. I Göteborgsstudion huserade Åke Falck. Däremot var *Fönsterrevyn* (1947) ett renodlat underhållningsprogram, vilket under en period leddes av Lennart Hyland.

Men kärnan i verksamheten var alltså *Fönstret*. Under de första två tre åren av Fönstereran fungerade Helén förutom som reporter även som »arrangör« och visdomstalande »klubbmästare« i *Fönstret*, men han lämnade på ett tidigt stadium över programledarrollen till andra. Bakom serien fanns också ett antal nya radiomedarbetare som Helén värvat, bland andra Gabriella Garland, Lars G Warne, Bo Teddy Ladberg och Åke Falck.²⁰ Den som i första hand övertog producentansvaret efter Helén var Gabriella Garland (Helén 1991:94). Under hennes regim blev Kjell Stensson, som sedermera kom att bidra till utvecklingen av radions experiment med stereosändningar på 1960-talet, mer eller mindre fast tekniker.²¹ En annan »garlandare« var att programledarna skulle vara yngre förmågor. I manus till de unga programledarna Olle Björklund och Bojan Weivers (manus sannolikt skrivna av Garland) finner man ett slags rappt gnabbande över könsgränsen som känns ganska tidstypiskt. Snabba ordväxlingar bildar också grunden för följande programförklaring till *Fönstret à la Garland*, tillika en utlysning av en tävling om namnförslag till programmets nya vokalkvartett, alltihop levererat av Björklund och Weivers (11.1 1947):

Vi vill göra
Rappa reportage
Tjusiga rytmer
Frisk kritik
Vi diskuterar
film!
idrott!
litteratur!
Vi vill låta ungdomen berätta om sig själv
men vi vill också låta våra unga författare berätta om dem
Vi gör också pristävlingar
som vem som helst av er kan vinna
Döp Fönstrets nya vokalkvartett ²²

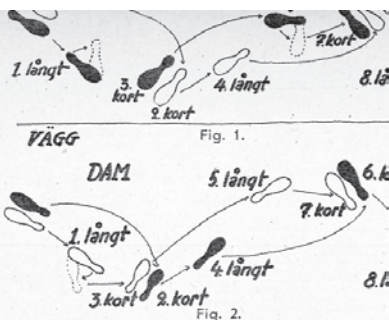
När *Fönstret* presenterades i ytterligare en ny dräkt hösten 1948, i Garlands regi, fick fyra andra ungdomar tillfälligt chansen att hålla i trådarna, bland dem Meta Velander och Ingvar Kjellson, innan Folke Olhagen och Meta Velander blev *Fönstrets* frontpar. Till *Fönstrets* sedermera namnkunniga medarbetare hörde också Lennart Hyland, och under en period bidrog även radiolegendaren Sven Jerring till programmet i rollen som sportreporter. Andra återkommande inslag var radiodramatik för ung publik i regi av Åke Falck samt filmrecensioner signerade Gert Landin. Som ett led i satsningen på ung lyssnarmedverkan fick ungdomar ute i landet, från och med hösten 1947, chansen att recensera film »utan några invecklade recensionskrumelurer«.²³ *Fönstret* lät även publiken komma fram i olika tävlingar, presentationer av litterära gestalter, med egna dikter och i diskussioner, pamfletter och monologer. Idén till att ha ett »Hyde Park Corner« i studion (1.10 1949) tycks dock inte ha blivit så långlivad.

Till det »rum« som skapades i *Fönstret* hörde inte bara ett värddpar, fasta inslag och unga medverkande. Programmet hade också en egen signaturmélodi, framförd av programmets huskapell, till exempel »Stig Holms Fönsterorkester«. Många andra kända musikernamn passerade också *Fönstret*. Bland de dåtida



Danskursen

Bilden ovan visar en normal hållning och dansfattning för foxtrot och modern vals. Paret står upprätt, det är ingen förskjutning i höfterna. Man lägger märke till den riktiga fotisättningen med klacken först i golvet. Tårna rakt fram. Man ser hur kavaljeron håller upp sin vänstra arm, den är inte pressad mot sidan, samt hur han håller handen naturligt knuten. Lägg också märke till hur hans högra hand är placerad något nedanför damens vänstra skuldra. Fingrarna spretar inte. Damen håller sitt huvud åt vänster över kavaljerens högra axel.



Med hjälp av Röster i Radios illustrationer av de rätta stegen kunde lyssnarna följa Fönstrets dansskola.

tonårsidoler som besökte programmet kan nämnas Thore Ehrling, Alice Babs och Lars Lönndahl. Ett annat mycket uppskattat inslag med musikanknytning var *Fönstrets* dansskola som visualiserades på *Röster i Radios* barnsida genom vägledande bilder över de rätta stegen.²⁴ Dans och film hade sålunda blivit självklarheter i ett ungdomsprogram av modernt snitt, och den tidigare misstänksamheten mot amerikansk populärkultur tycktes som förbytt – åtminstone om man ska döma av den namntävling bland lyssnare som utlystes i *Fönstret* då programmets vokalensemble, där bland andra Brita Borg ingick, skulle döpas.

Redaktionens val föll nämligen på det amerikanskt klingande Flickery Flies. En annan sorts tecken på omvärldsmedvetenhet var debatter om atombomben, inslag om svartas villkor i USA, insamlingar till flyktingstudenter och en stor och framgångsrik kampanj för att svenska ungdomar genom *Fönstrets* försorg skulle komma i kontakt med brevvänner i de av kriget sargade Tyskland och Japan.

Ungdomens parlament

Även om *Fönstret* slog in en ljudkil i den tidigare tystnaden kring ungdomens åsikter hade diskussioner ungdomar emellan förekommit tidigare, till exempel i *Ungdomen har ordet*, en serie som sändes under kriget. Lars G Warnes *Ärligt talat* (1948) var ett slags fristående fortsättning, men byggdes upp kring storstadsbaserade diskussionsklubbar. Till dessa program var publiken främst lyssnare. Att programserien fick den avsedda effekten – att få vuxna beslutsfattare att lyssna till den unga opinionen – var dock svårt att säkerställa.

Tanken bakom *Fönstret*-avläggaren *Ungdomens parlament* (1947) tycks också ha varit att öka ungas inflytande i politiken. Enligt anvisningarna för programmet skulle det nämligen fungera som startpunkt för bildandet av en ungdomsriksdag. Parlamenten, som kunde bildas i alla kommuner där samtliga de fem större riksdagspartiernas ungdomsförbund hade lokalavdelningar, skulle tillsättas genom slutna eller proportionerliga val. Parlamenten skulle vara impulsgivande till olika myndigheter och organisationer men också ta initiativ och fungera som remissinstanser till kommunalfullmäktige, barnavårdsnämnd, skol- och kyrkofullmäktige i de kommunala frågor som direkt eller indirekt berörde den lokala ungdomen.²⁵ Bakom programidén, som hade danska och schweiziska föregångare och främst vände sig till dem mellan 16 och 31 år, stod bland andra Helén, Garland och Warne. Som så många gånger tidigare fanns föreningskopplingen

inbyggd i programmets själva uppläggning och en större konferens rörande »Ungdomsorganisationerna och radion« hölls innan serien startade.²⁶ Programmakarna korresponderade och konfererade under seriens gång också flitigt med de politiska ungdomsförbundens lokalavdelningar, framställde skriftliga instruktioner och sände ut ombud för att hjälpa till med bildandet av parlament runt om i Sverige. Radiosändningar skulle sedan göras från de diskussioner och sammanträden där ett i förväg överenskommet tema av mer allmänt intresse behandlades. Förutom att skapa ett forum för ungas krav och synpunkter fanns ett långsiktigt demokratiskt mål: verksamheten skulle stimulera och befästa ungdomens intresse för politiska frågor, öka kännedomen om sätten att behandla ärenden i den kommunala förvaltningen samt skola och rekrytera yngre och framtida kommunala förtroendemän.²⁷ I sin ambition att stimulera intresset för politiskt arbete och att få unga på olika platser i landet att ven-



En viktig ambition bakom många av radions ungdomsprogram under 1940- och 1950-talen var att engagera unga i debatter om aktuella frågor. Här är det Högalids socialdemokratiska ungdomsklubb i Stockholm som i februari 1947 lyssnar till Fönsterklubben.

tilera sina åsikter återkom Helén och Warne även senare till de politiska ungdomsförbunden.²⁸ Detta skedde bland annat i *Vad skiljer oss åt?* (16.12 1947), med debatt mellan representanter för ungdomsförbunden.²⁹ Ett betydligt senare exempel på demokratisk fostran med radion som hållpunkt var *Operation lördag* (1959), där skolorungdom fick rösta ja eller nej till femdagarsvecka i skolan.

Skolad ungdom

Samtidigt som radion blev självständigare var kopplingarna till föreningsvärlden och de politiska ungdomsorganisationerna som vi sett fortfarande starka. Men även banden till skolväsendet var av betydelse för ungdomsprogrammen under radions första decennier. Redan i ett nummer av *Tidningen Radio* från 1928 diskuteras vikten av »nyttoradio« för barn och ungdom, för att förmedla det svenska kulturarvet och bemöta amerikaniseringens negativa verkningar.³⁰ Frågan om radions ungdomsansvar hade inte bara koppling till skolradion, som startades 1928/29.³¹ I *Röster i Radio* av årgång 1944 diskuteras sändningstiderna för *Fönstret* och andra ungdomsprogram i förhållande till skoleplikten – lördag eftermiddag ansågs här vara en lämplig tid eftersom det var en läxfri dag.³²

Av årsböckerna från krigsåren framgår också att program för gymnasister var en icke försumbar del av utbudet. Exempelvis hölls frågesporter mellan flick- och pojkläroverk, och titlar som *Ring 1 ger ut en tidning* och *Efter examen* talar sitt tydliga språk.³³ En betydligt senare satsning, *Vi som vet mest: allsvensk skolturering i allting* (1956–67), med Folke Olhagen som programledare, blev en riktig långkörare, och bildade förlaga till *Vi i femman*, som startade i radion 1963 och under Bernt Fribergs ledning blev något av en institution i såväl radio som TV. Direkt samarbete med skolvärlden märker man annars inte så mycket av i ungdomsprogrammen. Folkbildningsidealen kommunicerades

som vi sett oftast genom föreningslänkar. Som ett led i samarbetet med förenings-Sverige anordnades, efter amerikansk modell, under några år i början på 1960-talet riksmästerskap i värtalighet för föreningsungdom.³⁴ I *Ordkampen* (1964) fick deltagarna tala kring ett givet tema. Mästare detta år blev Kerstin Persdotter, sedermera en av de ansvariga för de omdiskuterade *Tvärs*-programmen på 1970-talet.³⁵

Med en egen Stiel

Man kan få intryck av att det talade ordet och information och debatt helt dominerade i ungdomsprogrammen, inte minst med tanke på att Barn- och ungdomssektionen sorterade under Föredragsavdelningen. Men musikinslag saknades inte i ungdomsmagasinen och efter hand kom de underhållande inslagen att bli fler, en trend som bland annat kan relateras till den oerhörda popularitet som radions nya familjeorienterade tävlings- och upptägsprogram à la Hylands *Karusellen* (1951–54) rönt under 1950-talet (jfr Sjögren 1997). I Barn- och ungdomssektionens familjeunderhållning *Snurran* (1953–62) var det visserligen de yngre barnen som stod i förgrunden, men en viss öppning gentemot ungdomsvärlden fanns i form av *Snurrans* jazzorkester (Simon Brehms) och tonårsföljetonger.³⁶ Därtill hade tonårsidolen Owe Thörnqvist en roll i en av programmets småbarnsserier.³⁷

I takt med underhållningsprogrammets utbredning i radion fick således även ungdomsprogrammen en tydligare underhållningsprofil, bland annat genom vissa estradprogram – det vill säga program i första hand utgående från artistbesök och annat med betoning på underhållning, på en scen (i eller utanför radiohuset) och inför levande publik. En av dem som stod bakom några sådana estradprogram för ungdom var Günter Stiel. På grund av radions krav på korrekt riksvenska fick denne flykting från Tyskland sällan rollen som programledare, i stället kom han mer att fungera som idéspruta och programarrangör.³⁸ Att Stiel

önskade kränga sig ur radions föreningströja och söka en ledigare hållning märks på hans pliktskyldiga redovisning av ett förslag om ett föreningsforum som han avgav 1956, efter en förfrågan om programförslag till det nya P2: »Kul program blir det kanske inte, men radion har väl ändå vissa skyldigheter emot den föreningsorganiserade ungdomen.«³⁹

Den målsättning för ungdomsprogrammen som Stiel och dåvarande chefen för Barn- och ungdomsektionen Birgitta Bohman (ställföreträdande för Barbro Svinhufvud) avgav i ett anförande i Radionämnden 1956 påminner i och för sig en hel del om Heléns tidigare målformuleringar: »Det är inte den ambitiösa intellektuella ungdomen vi vänder oss till. Det är 1956 års rastlösa flyktiga ungdomsgrupper som vi hoppas intressera för det ena eller det andra.« Men enligt Stiel kunde alltför experimentella programformer och informativa inslag motverka detta syfte.⁴⁰ I stället trodde Stiel att mer underhållningsbetonade program kunde vara ett medel i försöken att nå ut till bredare ungdomsgrupper. I linje med detta föreslog han inrättandet av en återkommande »Ungdomskväll«, som skulle bestå av »ett 3-timmarsblockprogram med en sammanhållande conferencié och med en lång rad kortare programinslag av växlande karaktär«. Där skulle finnas dixieorkester, lekinslag, en rykande färsk ungdomsjournal och annat smått och gott. Ett sådant programkoncept skulle inte bara vara underhållande utan kunde i ett samspel mellan radion och familjen också bidra till att avhålla unga från »utespring, ligabildning, cafésittande och bristande förmåga till produktiv sysselsättning«, och i stället göra hemmet till »ett naturligt centrum«.⁴¹

Något tre timmars block blev det nu inte. I stället initierade Stiel den 40 minuter långa lördagsunderhållningen *Tji och tre* (1955–56). Programmet vände sig till ungdomar i åldern 16–22 år, var till en del en variation på *Fönstrets* koncept, men också ett ungdomligt svar på upptågsartade program som *Karusellen*. Även *Tji och tre* spelades in live inför publik. Man talade om film och ordnade allehanda tävlingar med lyssnare och studiopubliken, såsom en tävling i »långdistansdans« mellan Malmö och

Luleå, med direktdialog mellan de tävlande. Man tog också upp allehanda ungdomsfrågor i form av reportage, musik, underhållande inslag, uppläsningar, debatter och kortscener kring »ungdomens problem«, speciellt skrivna för *Tji och tre* av etablerade författare. Tonen i *Tji och tre* var lekfull och rapp och det fanns en uttalad ambition att hålla tempot uppe, samtidigt som programmet ofta strukturerades kring ett tema. I händelsernas centrum stod ett gäng medverkande ungdomar, som i grupper om fyra – två pojkar och två flickor – fanns i studior i sex svenska städer. De fick önska skivor, debattera kring i förväg utdelade ämnen och visa upp sina färdigheter inom musik och underhåll-



Günter Stiel menade att underhållning var det bästa sättet att nå ut till bredare ungdomsgrupper, till exempel med en jazzkonsert i *Tji och tre* (1955–56).

ning. Annars var nyckeln i programmet att de skulle tävla mot varandra i kortsvarstävlingen »Tji och tre«. I linje med Hylands radiospektakel och andra samtida idéer kring radiounderhållning fick ungdomarna helt oförberedda också delta i olika upptåg. Vid något tillfälle fick de själva stå för inslagen.

Även i *Tji och tre* fanns en ambition att komma ifrån Stockholmscentreringen, men eftersom programmet var resurskrävande medverkade Stockholm fler gånger än de övriga städerna – första säsongen med Stig Olin som programledare, därefter Olle Björklund.⁴² Överskridanden av nationsgränser låg också i tiden, och pingstafton 1956 utformades programmet som ett möte mellan danska, norska och svenska ungdomar och musikanter. Lyssnarkretsen bidrog till programmet genom flitigt brevskrivande. I många av dessa brev kan man ana en vid denna tid gryende stilkonflikt, med musikaliska förtecken, mellan förvärvsarbetande och läroverksstuderande ungdom, eller mellan knuttar och dixies. Knuttarna irriterade sig bland annat på det vurmande för jazz som fanns både i *Tji och tre* och i radions övriga musikutbud för ungdom. I en sketch försökte man i *Tji och tre* skoja med hela denna fråga genom att låta ett gäng knuttar komma in och avbryta mitt i sändningen, med krav om att få prata om sina »knarrar«.⁴³ En annan stielisk idé som inte föll så väl ut var *Slabang på Centralen* (1957), ett underhållningsprogram från Centralstationen i Stockholm, med Yngve Gamlin och Georg Eliasson som alternerande konferencierer. Pressens dom var hård, Stiel borde sparkas eller brännas på bål.⁴⁴

På Weises vis

När Stiel lämnade ungdomsprogrammen blev Arne Weise producent.⁴⁵ Weise hade, efter högskolestudier, inlett sin radiobana som hallåman i Göteborg och allt i allo i Stockholm, med ett par års avbrott för verksamhet av helt annat slag i Italien (Weise 1995).⁴⁶ Med Gösta Blixt som ny tillträd chef för Barn- och

ungdomssektionen kom den idérike och produktive Weise – med forne litteraturstudenten och radiovolontären Qui Nyström och under en period den mer erfarne radiomannen Arne Wallbom som assisterande medarbetare – att ge ungdomsprogrammen en annan profil.

Ungdomsmagasinet *Med ungdom landet runt* (1956–57) följde dock de gamla mönstren.⁴⁷ Wallbom åkte runt i landet och intervjuade föreningsungdom, medan Weise och Nyström emellanåt grep sig an mer frivola uppslag, till exempel att besöka Nalen.⁴⁸ Regionala stopp präglade även sommarsatsningen *Göta kanal*, om man så vill en radierad föregångare till vår samtida TV:s *The Real World*. Weise lät här några ungdomar, från olika orter och bakgrunder, som inte tidigare kände varandra, dela båt två veckor på Göta kanal. Någon »värstingvård« var det inte frågan om, och betoningen låg till skillnad från dagens *The Real World* inte alls på medieterapeutiska reflexioner kring relationer och det egna jaget. Snarare visade *Göta kanal*, genom att sammanföra bland andra en skinnknutte och en läroverksyngling i en gemensam uppgift, att alla ungdomar, trots stilkänsliga konfliktytor, i grund och botten är ganska lika. Om man så vill var det ett utslag av en lite romantisk ungdomssyn, som också gick igen i flera av Weises senare produktioner för ungdom. Bakom idén med båtresan kan man ana något av en kommentar till 1950-talets diskussioner om tonåringars hedonistiska konsumtions- och fritidsliv kontra den gamla arbets- och sparmoralen. *Göta kanal* handlade ju om att lösa en gemensam uppgift. Man skulle föra loggbok, lära in fakta om platser man besökte, sköta sysslor ombord som kock, styrman etc. Och i förhållande till lyssnarna tonar det redan i resans själva uppläggning fram en sedvanlig folkbildande ambition, ty strandhuggen skulle göras vid kulturhistoriskt viktiga minnesmärken.⁴⁹ I samband med dessa anordnades ungdomsträffar där lokala förmågor fick spela, sjunga och tycka till. I *Med ränsel och blåställ* (1958) var det Weise själv som var resenären. Bland annat med hjälp av en Ford med taksäck besökte han Sverige från norr till söder. Inspelningarna

gjordes efter vägen, redigerades och sändes från Radiotjänsts regionala studior runt om i riket.⁵⁰

Även i nästa stora ungdomssatsning med Weise i förgrunden, det temabaserade *Stråket. Träffpunkt för ungdom* (1958–59), förekom landsorten rätt ofta, men här skulle reportagen och intervjuerna röra mer allmänna frågor.⁵¹ Som så ofta i ungdomsprogram från denna tid ingick teater- och lyrikinslag liksom diskussioner om musik. Dessutom presenterade unga »utrikeskorrespondenter« rapporter om det som intresserade ungt folk i andra länder.⁵² Några av programmen gjordes också på plats i de nordiska grannländerna.⁵³ *Stråket* var på många sätt ytterligare ett exempel på blandprogram för ungdom, där femminuters inslag med omväxlande aktuella frågor och underhållning varvades med musik. Som ett tecken i tiden ljöd här musiken mer från grammofon än från levande orkester, och med influenser, även de från amerikansk radio, förekom det i *Stråket* även speciella (ungdoms)features. Dessa små minidramer gjordes utifrån ungas insändarbrev, som ofta rörde känslosvallet i vuxenblivandet och generationskonflikter. Bakom den upplästa featuretexten i programmet anar man Weises penna.⁵⁴

Weise var inte bara intresserad av ungas emotionella värld. Han hade också näsa för internationella utblickar och var aktiv i olika samnordiska ungdomsprogrammsatsningar, liksom i en europeisk fotografitävling i samband med världsutställningen i Bryssel.⁵⁵ Ett konkret resultat av Weises internationella ambitioner var den stora frågetävlingen *Olympiaspelet* (1960), där första pris var en resa till OS i Rom. I grupper om tre kunde ungdomar kämpa sig fram till den radiosända finalen genom att besvara frågor inom ett av fem frågeområden. Tävlingen organiserades och genomfördes i samarbete med ungdomsorganisationer som radion fått kontakt med via Skolöverstyrelsens folkbildningsrotel. Men de tävlande kunde även anmäla sig på eget bevåg genom *Röster i Radio*. En vuxen kontrollant skulle dock vara närvarande då ungdomarna formulerade sina skriftliga svar till radion under kvalificeringsomgångarna.⁵⁶

Klubb Fiskartorpet

Med en betoning på ökad förståelse över generationsgränserna och inblickar i det smärtsamma vuxenblivandet kom Weises variant av ungdomsradio att innebära något nytt.⁵⁷ De politiskt färgade frågorna och föreningskollektivismen tonade bort och ersattes av ett friare individualitetsideal. Weises största succé vad gäller ungdomsprogram, *Klubb Fiskartorpet* (1959–62), hade dock, som titeln anger, en klar dragning åt klubb- och föreningshållet. De sammanlagt 75 avsnitten i serien spelades in på Fiskartorpets friluftsanläggning på Norra Djurgården, dit ungdomar – via klubbar, organisationer, föreningar och högre läroverk – bjöds in att bli medlemmar i »Klubb Fiskartorpet«. Programmet hade också en egen klubbvisa avsedd för allsång på »Fiskis«. Av texten framgår också att publiken vid radioapparaterna skulle känna sig välkomna i gemenskapen och att radion vid denna tid blivit något av ett bakgrunds- eller bredvidmedium:

Om man vill kan man ta bussen, snart så är man där.
Om man tar rätt buss, blir det minst besvär.
Sen så irrar man en bit och undrar var man är,
och då vet man att man är här.
Men det finns ett annat sätt, om man vill vara me'.
Man kan sitta still vid en stor kopp thé.
Sätt på radion bara, om den råkar stå brevé,
det är lika bra de.
Opp och hoppa eller slöa – ni ska ha det som ni vill
om ni önskar något särskilt ska ni bara säga till.
Ja se klubben Fiskartorpet är som gjord för mej,
den är lika bra, hur man än känner sig.
Ja se klubben Fiskartorpet är som gjord för mej.
Den är lika bra för dej.⁵⁸

En rad fasta inslag ingick i programmet: »Vishörnan« med bland andra Beppe Wolgers; »Hyde Park Corner«, för mestadels unga

okända röster som fritt fick ventilera sin åsikt i någon viss fråga; »Min idol«, som inte rörde musik- och idrottsidoler utan en lärare eller annan person som ungdomarna såg som förebild; »Veckans profil« presenterade någon som gjort något uppmärksammat under veckan och i »Mot väggen« fick ungdomar ställa en vuxen person till svars i ett aktuellt och angeläget ärende. Det bjöds också på intima intervjuer vid brasan, med skriftställare som Olof Lagercrantz, och i klubbrevlådan svarade Lis Asklund på ungas problembrev. Därtill kom mode- och mattips, ung frågesport, artistkåserier, debatter kring »runda bordet«, folkdans, jazzinslag med mera.⁵⁹ I detta späckade program, som kan sägas ha varit en syntes av det ungdomsradian utmejslat under ett tjugotal år, skulle inte någon vuxen inblandning förekomma.⁶⁰ Men till de återkommande gästerna hörde ändå en rad representeranter för etablissemangen.⁶¹ De tankeväckande avslutningsorden kring programmets tema formulerades av personer som Dagmar Lange, Per Anders Fogelström eller Olof Palme (Weise 1995:65).

Weise uttryckte redan på planeringsstadiet en önskan om att *Klubb Fiskartorpet* skulle ha en rörigare karaktär än andra estradprogram. De fasta inslagen förlades därför till olika rum i Fiskartorpets anläggning, vilket krävde en del regi samt teknisk utrustning stationerad på Fiskartorpet, liksom ett kontrollrum uppbyggt i direkt anslutning till stora salen. För att få flyt och undvika transportpauser spelades programmet in ett par dagar före sändning, men gjordes som om det vore en direktsändning.⁶² Weise rörde sig mellan de olika rummen, medan publiken satt kvar i stora salen (kallat »Klubberummet«) och tog del av det som pågick runt om i anläggningen via ett högtalarsystem. I Fiskartorpets smårum spelades de intimare inslagen och intervjuerna in. Högst upp i hopptornet gjorde Weise intervjuer med en känd person som berättade om något avgörande steg i sitt liv.

Weise ville med denna programidé komma bort från den sedvanliga studiomiljön och skapa en större intimitet än vad som var möjlig att få på Södra Teatern eller andra lokaler på stan som radion annars använde vid liknande programsatsningar. I steget

ut till en friluftsanläggning anar man också ett ställningstagande mot storstadens aktualitetsbundna och rotlösa tonårskultur: »Det duger inte att hojta med i den kommersiella tonårspropagandan [...] Nej låt oss försöka slå fler broar över generationsklyftan.«⁶³ Förvisso togs aktuella ungdoms- och samtidsfrågor upp och publikens samfällda »Hejsan«, som svar på Weises välkomnande »Hej igen« i programmets början, kan ses som en informaliserande möteskod som skulle stärka känslan av ungdomsgemenskap. Samtidigt som tilltalet här är käckt gemensamhets- och gemenskapande erbjöds *Klubb Fiskartorpets* lyssnare en lite intimare och bitvis eftertänksamare stämning än i andra ungdomliga estradprogram som *Stacken* (1962), Rune Hallbergs *Radioside*.



I program som Klubb Fiskartorpet (1959–62) gav Arne Weise gärna uttryck för en lite romantisk ungdomssyn.

Ungdomsnöje med Arne Bills orkester och gäster (1963), eller Bernt Fribergs *Radiogänget. Tisdagsträff med och för ungdom* (1962) och *Långa raden. Lördagsträff på Skeppsholmen* (1962–63). Och även om Fiskartorpets huskapell, Bengt Hallbergs trio, med sitt mjukjazzande, och en eller annan gästartist, avgav viss musikalisk samtidsdoft, hoppades Weise kunna undvika den annars rådande »rock 'n' roll mentaliteten«, bland annat genom att ha något äldre ungdomar med i den utvalda publiken.⁶⁴

Det tycks som om Weise ville visa att ungt identitetssökande med fördel kunde ta vägen över det förflutna med hjälp av fantasi, poesi och musik.⁶⁵ I enlighet med denna lite romantiska och sentimentala syn på ungdomsperioden, som en tid av skört och oskuldskraftigt sökande, kopplas gärna ungdom och natur(lighet) samman. Weises påannonser och prat i *Klubb Fiskartorpet* var, om man ska tro sparade manus och bandinspelningar, också fyllda av lyriska och målande beskrivningar av den omgivande naturen, inte sällan med betoning på Norra Djurgårdens kulturhistoriska associationer till Bellman och Ulla Winblad. Lärda Bellmankåserier, signerade av författare som Lars Forssell, framförda av bland andra Stig Grybe och Christina Schollin, och musikaliska möten mellan Bellmanska stämmor i Hallbergska mjukjazztolkningar, förstärker intycket av en romantiserad syn på ungdomsperioden som ytligt sett knuten till samtiden men på ett djupare plan kretsande kring samma »eviga frågor«:

Det förflutna kommer vi ändå inte ifrån, även om vi vill kasta loss och pröva någonting nytt. Men här på Bellmans Fiskartorp kan vi kanske tillåta oss att kasta loss på ett annat sätt också. Så varför inte bedriva lite verklighetsflykt bakåt i tiden till tonerna av vår signaturmelodi – som den spelades i originaltappning för över 200 år sedan.⁶⁶

Sammanfattning

Efter kriget fortskred radions modernisering, med ökad självständighet för Radiotjänst gentemot avtalspartnern staten som ett kännetecken. En annan sida av moderniseringen var att specialiseringen och professionaliseringen tilltog, genom indelningar i nya sektioner, fler producenter och en ökad medvetenhet om mediets särart. Öppenheten gentemot publiken och olika publikgruppers behov och smak ökade också. En följd av detta blev fler program för ungdom, med fler inslag med och av ungdom. Det verkliga pionjärprogrammet när det gäller att föra in ungdomen i offentligheten var *Fönstret*. Här fick unga komma till tals på ett helt nytt sätt, utifrån sina egna upplevelser och erfarenheter och inte bara i enlighet med stipulerade ideal, i radioreportagens form eller i egenhändiga inslag om samtida kultur. Detta gjorde att det ibland uppstod kontroverser kring programmet. Radions allians med föreningslivet och de politiska ungdomsförbunden fortsatte att vara stark och den övergripande klubbstrukna profilen och ansträngningarna att göra nyttig radio för ungdom satt i. Samtidigt kom underhållande inslag och musik att bli en given del i ungdomsprogrammen. Att föra in yngre programledare, bryta den ofta omdebatterade Stockholmscentreringen och ta upp ungas emotionella och sociala problem tillhörde också den nya profilen i förhållandet till den unga radiopubliken. Med tiden kom dock radion och dess ungdomsproducenter att få en ny konkurrent i form av TV och den inflytelserika, kommersiella och mer högljudda ungdomskultur som från och med mitten av femtiotalet stadigt ökade i inflytande.

I tonårslya och problembyrå Radio 1956–63

Åren 1956–63 var händelserika både i den svenska etermediehistorien och inom ungdomskulturen. Den sedan länge planerade andra radiokanalen kom igång, utbudet utökades och diversifierades och Radiotjänst omvandlades till Sveriges Radio, ett företag som till sin verksamhet nu också kunde räkna en TV-kanal. Att TV skulle komma att bli ett hot mot radion insåg man redan under TV:s uppbyggnadsskede:

När majoriteten om några år har TV, är det alldeles klart att televisionens publiksiffror kommer att vara betydligt högre än radions under de timmar då båda medierna sänder. Man vågar nog säga, att så måste bli fallet även om vi i denna framtid skulle ha världens sämsta TV-program och världens bästa radioprogram.¹

En annan utmaning mot den gamla radioordningen kom från piratradion. Som ett svar på denna satsade SR på Melodiradion, först som ett inslag i de två befintliga kanalerna, sedermera omvandlad till P3. Härmed kom också nya programformat att utvecklas i förhållande till främst yngre målgrupper, men program som *Tio i Topp* nådde även andra och skulle visa sig kunna konkurrera även med TV:s attraktionskraft.

I 1960 års radioutredning (SOU 1965:20–21) betonades vikten av att Sveriges Radio skulle vara opartiskt och självständigt, inte bara i förhållande till marknaden utan även gentemot den nya folkrörelsepräglade styrelsen och staten. Denna linje framhölls

starkt av Sveriges Radio-koncernens nye chef Olof Rydbeck (1955–70). Självständigheten tog sig bland annat uttryck i ett antal omdiskuterade radioreportage med samhällskritisk udd; inte minst gällde detta Lis Asklunds reportage om missförhållandena på Eugeniahemmet i Stockholm (Thurén 1997). Också ungdomsprogrammen fick en självständigare prägel och influerades av den nya samhällsjournalistiken i radio. Organisatoriskt var man visserligen fortfarande samordnad med barnprogrammen, nu under Talavdelningen, som den tidigare Föredragsavdelningen döptes om till i samband med den omorganisering som skedde då den andra radiokanalen startades 1956.² Övergången från Föredragsavdelningen till en avdelning för talad radio var i sig ett tecken på radions nya och friare roll, ty i och med Talavdelningens inrättande skulle programmen göras mer aktualitetsorienterade och stimulera till debatt (Nordberg 1998:59).

Det uttalade förenings- och fostringsperspektivet fanns dock kvar och folkrörelseorganisationerna blev 1957 också delägare i Sveriges Radio, med 40 procent av aktierna (Ivre 1984). Trots detta tycks det som om folkbildningsambitionen tonades ned, eller byggdes in och osynliggjordes. Visserligen kunde folkrörelsekopplingen skönjas i olika klubbliknande programformat, men det var främst kring nya musikaliska uttrycksformer och specifika generationsuttryck som de riktigt nya programformaten och tilltalsformerna kom att utvecklas.

Tonårsspis och ungdomskultur

Frågor om generationsskillnader, baserade på olikartade psykologiska faser, positioner i livscykeln och i samhällets statussystem (senior–junior-konflikten) och specifika historiska erfarenheter och därmed variationer i tidsandan, hade varit föremål för diskussioner allt sedan mellankrigstiden (se Andersson 1982, Bjurström 1997). Men under senare delen av 1950-talet framstod generationsskillnader många gånger mer som generationsklyftor.

Både i den allmänna diskussionen och i den vetenskapliga teori- bildningen om ungdom florerade också tankar om framväxten av ett särskilt »ungdomsamhälle«, med allt svagare länkar till vuxenvärlden (Coleman 1961).

Orsakerna till denna klyfta och avvikelse i förhållande till den vuxna normaliteten stod att finna i de förändrade historiska villkoren för ungdomsgruppen i stort. Genom förlängd skoltid, ökad fritid och köpkraft och framväxten av en särskild tonårs- marknad tycktes ungdomen marginaliseras i förhållande till arbetslivet. Moratoriet mellan barn- och vuxenliv var en gång ett privilegium för ett fåtal men kom alltmera att bli ett villkor för flertalet. Fortfarande kom dock många ungdomar tidigt in i arbetslivet, men med spirande, folkligt välstånd i ett land med en stark industri ökade i stort sett alla ungdomars köpkraft kraftigt (Bjurström 1980).

I och med detta utvecklades generationsspecifika språk, sym- boler och ritualer. Ofta med koppling till särskilda ungdomsmil- jöer och konsumtionsmönster. Detta var något som skapade



Redaktör • INGRID SCHREWELIUS

LYSSNA OCH TITTA

Söndag:
13.00 Gitarrakolan P2.
14.00 Figaros bröllop P2.
14.30 TV-pucken — final.
20.00 Toppsoppsnuff P2 se sid. 24.
21.00 Sportjournal P2.

Måndag:
16.45 Att ha katt.
18.30 Triangelndrama eller samar- bete.
18.30 Toner för tonåringar P2.

20.00 Sport TV.
Tisdag:
16.45 Lyrik.
17.00 Ishockey Sovjet—Sverige P2
17.10 Tonårsträffen.
19.30 Biodags P2.
21.45 Harry Arnolds P2.

Onsdag:
17.05 Spisarparty P2 se sid. 24.
19.30 Olympiadtränning P2.
22.30 Måndens melodier i Paris.

Torsdag:
17.00 Ishockey Sverige—Sovjet P2

18.30 Teaterklubben TV.

Freitag:
19.30 Fritidsmagasinet.
19.55 Värst Gång P2.
20.15 Lasse Lönndahl.
20.20 Filmkrönika TV.

Lördag:
17.10 Klubb Fiskartorget.
18.00 Jazzhörnan P2.
21.15 Måndens melodier.
21.45 Världens melodier P2.

En del i radions satsning på målgruppen »Tonåringar« under det sena 1950-talet var Röster i Radios speciella sida »Tonårslan«, där pro- gramledarna från radions och TV:s ungdomsprogram skrev krönikor samtidigt som publiken fick tips om kommande program och även chans att själva bidra med insändare och synpunkter.

farhågor om att ungdomar skulle komma att utveckla avvikande normer som ledde bort från de mål som samhället i stort slagit fast (Bjurström 1997:45). Coleman's bild av en homogen ungdomsgrupp är dock missvisande; inte minst fanns det motsättningar mellan olika stilar. Dessa motsättningar hade ofta en tydlig klassaspekt och kunde kopplas till olika musikstilar (Bjurström 1980, 1997).

Som vi sett erbjöds ungdomspubliken under en stor del av 1940- och 1950-talen plats i radions olika »Klubbrum«. Men med en ekonomiskt och kulturellt självständigare ungdomspublik, vars identitetsprocesser i allt högre grad tog vägen över kamratgruppen och medierna i stället för hem, skola och föreningsvärld, tedde sig klubbstilen aningen förlegad. I stället satsades det på format för ungdomsradio med musikprat och skivor som ramverk. Härmed individualiserades konstruktionen av lyssnarkretsen, genom betoningen på skivönsknningar och frågor om råd från enstaka lyssnare snarare än argumenterande gruppsamtal kring samhällsfrågor. Medan det i klubbprogrammen fanns en koppling till statligt sanktionerad ungdomspolitik och »vuxen« föreningslivet, präglades den nya unga etersamvaron av närhet till en marknadsnära ungdomskultur och till spisandet och kompis-snacket i »Tonårslyan« eller skeenden kring musikestradernas generationsoffentlighet. Samtidigt utvecklades det spänningar kring *vilken* sorts ungdomsmusik som skulle spelas och vilka ungdomsstilar som gavs legitimitet i etern. I andra, mer samhällsjournalistiskt orienterade, ungdomsprogram kunde nu omdiskuterade ungdomsproblem och generationsproblem uppmärksammas på ett mer osminkat sätt än tidigare.

Ungdom på glid

Under femtiotalet ökade uppmärksamheten kring »ungdomsproblemet« från både statligt och kommersiellt håll. Kravallkvällar, i Berzeliipark och annorstädes, där stora och till synes sysslo-

lösa ungdomsgäng gick bärsärkagång under hårt polisbemötande, blåstes av pressen upp till att vuxensamhället helt förlorat kontrollen över en hel generation (Ohlsson & Swärd 1994:27). I såväl forskning och ungdomspolitik som populärkultur kom ungdomens rotlöshet under femtiotalet också ofta att uppfattas som ett utslag av oförklarliga aggressionsutbrott – i *Dagens Eko* kommenterades ungdomskravallerna på Södermalm 1948 följaktligen av en överläkare.³ Den sociala smittan i koncentrerade gäng- och ligabildningar, ofta sammankopplade med den unga motorkulturens framfart, blev ett återkommande tema i femtiotalets svenska »ungdom-på-glid-filmer« (Bengtsson 1998).⁴ Men i och med motbokens avskaffande 1955 kom hotbilden ofta att koncentreras kring spritmissbruk, bland annat i *SE* och annan veckopress som med svarta rubriker beskrev raggare och unga biltjuvar.

Även om så kallade asociala ungdomar stod i fokus kom den underliggande integrationsproblematiken att få ett slags allmän giltighet. Därmed blev ungdomsgruppen som sådan föremål för ytterligare undersökningar och ett objekt för nya former av sociala och fritidspolitiska preventionspaket och expertinsatser.⁵ Men då missbruk, kriminalitet och tonårsgraviditeter debatterades gällde det inte bara lämpliga åtgärder mot tilltagande rotlöshet utan i lika hög grad de bakomliggande bristerna och orsakerna (Ohlsson 1997). Med stöd av sociologiska och kriminologiska snarare än evolutionistiska och individpsykologiska modeller lades skulden till gängbildning, kriminalitet och missbruk nu inte längre primärt på den unge, utan sågs som ett resultat av emotionella och sociala uppväxtproblem. Därmed hamnade familjen och föräldrarna i skottgluggen, men enligt denna nya tankefigur föll det slutliga ansvaret på samhället, som genom riktade preventioner och behandling borde kunna förhindra och korrigera vanartiga beteendemönster. Man visste att många av dessa problem i första hand gällde arbetarklassens barn, men ett sådant klassperspektiv var inte helt okontroversiellt, åtminstone inte i radion. Att peka på och genom reportage skildra djupa

sociala och samhälleliga problem och knyta dessa till övergripande frågor angående samhällets uppbyggnad och mål innebar ju risk för bristande opartiskhet. Och när man i reportage och intervjuer lät samhällets olycksbarn vittna direkt i mikrofonen medförde detta att språk och erfarenheter som tidigare varit otänkbara gick ut i etern.

Inslag kring skyddshem, ungdomsfängelser och andra anstalter för »vanartiga« gjordes som upplysning och prevention redan före *Fönstrets* tid.⁶ Men i och med det sociala reportagets genombrott i radion blev målet mer att ingående skildra än att föreskriva. Reportagegenren hörde inte bara den offensiva nyhetsbevakningen till utan överfördes också över redaktionsgränserna.⁷ Till exempel gjorde Arne Weise och Qui Nyström *Stråket* för Barn- och ungdomssektionens räkning: ett program som bland annat innehöll några uppmärksammade intervjuer med ungdomar på glid och deras föräldrar.⁸ Weise intervjuade bland andra pappan till en flicka som självmant lierat sig med kriminella och missbrukare, allt för att slippa sin faders tjat och livrem. Någon respons på sin, man får säga tidstypiska, fråga till arbetarpappan om vad denne tror om sitt ansvar för sin dotters olycka fick dock inte Weise:

– Men för min egen del, så har vi ju en dotter som har varit ute och härjat, som hon absolut inte ha behöva gjort. För ett sånt hem och vad vi har köpt kläder och hon har haft mat. Men när dom inte vill arbeta utan fara och flacka, vad ska föräldrarna göra då?

– Nämen har du aldrig frågat dig varför då?

– Men jag har aldrig fått nå' svar av henne om'et.

– Har du aldrig frågat dig själv. Om det kan bero på dig möjligtvis?

– Nä, det har jag inte gjort.⁹

Reportage som detta kastade inte bara ljus över det tidigare fördolda utan fungerade indirekt också som en uppmaning till sam-

hällreliga insatser för att åtgärda sociala problem och vanmakt.

Att bli vuxen

I hög grad var »ungdomsproblem«, eller de problem som samhället tillskriver ungdomsgruppen, relaterade till en statlig preventions- och åtgärdsapparat i tillväxt. Samtidigt kan man inte bortse från den andra sidan av myntet, nämligen »ungdomars problem«, alltså ungas självupplevda problem (Ohlsson & Swärd 1994:19). Utöver den kroppsliga omvandling som puberteten alltid medför tilltog under femtiotalet också ungas osäkerhet kring det egna jaget även på mer social och kulturell nivå. De från föräldrar och skola nu alltmer avskilda identitetsprocesserna gav inte bara öppningar till ökad självständighet utan blev också källa till osäkerhet, smärta och konflikter. Under femtiotalet flödar det således av veckotidningsnoveller, insändare, romaner och filmmelodramer kring tonårskärlek, känslomässiga bergochdalbanor och oberäknliga konflikt-dramer med föräldrar och andra auktoriteter.

Den yngre generationen utvecklade förhållningssätt som var lämpade för den aktuella förändringstakten, medan många äldre sätt att se på samtiden så att säga var förankrat i gårdagen. Därmed uppstod en för alla parter tilltagande känsla av ett svåröverstigligt generationsgap. Givetvis var man i debatten inte omedveten om betydelsen av de förändrade historiska och strukturella villkoren för vuxenblivandet i det groende välfärdsamhället jämfört med »Fattig-Sverige« och krisåren under seklets första decennier. Men de unga reaktionsmönstren framstod lätt som »obegripliga« och reducerades inte sällan till individ- och familjecentrerade frågeställningar. I radio skedde detta såväl i reportage och studiosamtal som i dramer och föredrag, många gånger med utgångspunkt från en ny undersökning eller insända brev från oroliga mödrar eller olyckliga döttrar.¹⁰

Arne Weises features i *Stråket* har redan nämnts. Annars var

det i hög grad medarbetare med koppling till radions Hem- och familjesektion som kom att utveckla en radioterapeutisk diskurs kring dessa frågor, främst i upplysnings- och rådgivningsprogram där föräldrar (vanligen mödrar) snarare än unga var adressater. »Skå-Gustav« Jonsson, som var välkänd för sitt sociala arbete med barn och unga, höll i början av femtiotalet radierade samtal med föräldrar och tonåringar där det poängterades att gräl över generationsgränserna i lika hög grad är en fråga om föräldrarnas uppmärksamhetsbehov och barndomsarv.¹¹ I serien *Att bli vuxen* (1953) presenterades en mer sociologiskt upplagd närstudie av ungdomar i en svensk landsortsstad, initierad och presenterad av radions Maj Ödman och Lars G Warne, med en större amerikansk studie som förlaga.¹² I Lis Asklunds serie *Människor emellan* (1956–57) togs samlevnadsproblem i alla åldrar upp, men särskilt intresse ägnades nya frågor om tonåringars sexmoral.¹³ På basis av en bok om ungdomars »sexualproblem« gjorde Asklund tillsammans med rektorn och ärftlighetsforskaren Torsten Wickbom dessutom en serie om sju program baserade på brev från förtvivlade gravida 14–15-åringar, där programmakarna, utan att vilja moralisera, talade om sexuallivets mellanmänskliga komplexitet och vikten av regler och ansvar.¹⁴ I *Föräldraskolans brevlåda* (*Föräldrarnas brevlåda*) (1962) tog Maj Ödman emot frågor om skol- och uppfostringsproblem och svarade tillsammans med psykolog Inga Sylvander på brev från förtvivlade mödrar till tonårsflickor i alla sociala klasser.¹⁵ Redan programtiteln markerade den allmänna rådvillhet som rådde i en ny socialhistorisk situation där vuxna inte längre framstod som självklara normgivare i kraft av ålder och erfarenhet utan också måste försöka lära av barnen (jfr Mead 1970):

Vi har tre barn, en pojke på 18 år som arbetar i stan och bor hemma och två flickor på 13 och 15 år som går i realskolan. Det är flickan på 13 år som är mitt stora problem. Hon är stor och väl utvecklad och ganska söt och om hon någon gång råkar vara på gott humör också hjälpsam och snäll, så det

låter ju bra. Men för det mesta är hon vresig och vansinnigt ilsk, och om jag ger henne en tillrättavisning någon gång så får jag till svar: håll käften käringdjävel, och så långa ramsor med svordomar. Likadant svarar hon syskonen, ingen får säga något till henne. Om vi påpekar att det är fult, så slår hon sönder stolar och dörrar och lever som en dåre.¹⁶

Tonårsträffen

I takt med att tidigare vuxenauktoriteter och institutioner förlo-
rade mycket av sin tidigare självklarhet blev för många unga
kamratgänget, konsumtion och de egna generationsidolerna
snarare än familjen, föreningen, vuxna förebilder eller skolan
hållpunkter i det ibland smärtsamma identitetsarbetet. Nu blev
»Tonåring« ett begrepp för en pliktfri, konsumistisk och hedon-
istisk tillvaro i kamratgängets hägn.¹⁷ För att skapa den rätta
närheten till denna del av den »nya« tonårsverkligheten värvades
några läroverksungdomar som programledare till *Tonårsträffen*
(1957–61), den första stora radiosatsning där begreppet tonår
ingick i programtiteln. Men de manus Johan Sandström, Kersti
Adams-Ray och Kerstin M Lundberg hade att utgå ifrån var
oftast författade av de vuxna spökskrivarna, och tillika program-
ansvariga, Qui Nyström och Arne Weise, vilka tycks ha sökt
ämnena och ord som skulle låta »typiskt tonår«. Och när de unga
programledarna fick ge sig ut med reportagemikrofon på egna
reportage – till en Tommy Steele-gala eller för att intervjua repre-
sentanter för dåtidens drömyrken bland unga: flygvärdinna och
flygkapten – fanns de äldre medarbetarna med och regisserade
i bakgrunden.¹⁸

Tonårsträffen innehöll i likhet med sina föregångare varierade
inslag: följetonger, jazzensemble i studion, författare på besök,
diktuppläsningar, rådgivning i tonårsfrågor, veckans bok med
mera. Med undantag av sommarsåsongerna – då Bengt Hallberg
höll jazzskola där han berättade om jazzens historia, rytmer och



Tonårsträffen (1957–61) hade unga programledare och samtidsnära snack, men manus skrevs ofta av de bakomvarande programansvariga, som Qui Nyström och Arne Weise. Här tillsammans med blivande chefen för radions barn- och ungdomsprogram, Marianne Orup, samt Åke Söderqvist som sköter grammfonen.

harmonier – organiserades programmen ofta för antingen »py-sar« eller »sländor«. Weise stod för pojkupplagan medan Nyström var producent och manusskrivare för flickornas särskilda träffar. Medan pysarna snackade kriminalgåtor, verktyg och modellbåtar, kretsade sländornas samtal mest kring smink, kläder och hästar. Bland annat höll en gästande Kerstin Thorvall en utläggning om sin beauty box.¹⁹ I en tid fylld av veckotidningsnoveller, etikettböcker för tonåringar och litterära skildringar av tonårstidens osäkerhet, inte minst inför det andra könet, möttes då och då de två kvinnliga och de två manliga programledarna för ett slags klichéfyllt, manusbundet tonårsbjäbbande mellan könen.²⁰

Att »tonåringen« verkligen låg i tiden framgår också av att

Röster i Radio-TV i denna veva (1958, nr 40) för första gången erbjöd en specialsida för ungdomar, »Tonårslyan«, med Ingrid Schrewelius som sin första redaktör.²¹ Sannolikt var detta ett svar på den tonårsorientering som då fanns i veckopressen. Förutom specialtablåer för radions och TV:s ungdomsprogram erbjöd Tonårslyan nämligen notiser om idrotts- och artistidoler och tips om saker att tänka på då det gällde kläder, kompisar och utseende. Kontakt med lyssnarna/läsarna var också en viktig del av Tonårslyan. Läsarna kunde bland annat delta i en lyriktävling eller i en blänkare presentera en egen favoritskiva. Dessutom hade programledarna till ungdomsprogrammen en egen spalt, där Charlie Norman, Sven Tumba, Johan Sandström, Karin Sohlman och, kanske flitigast av alla, Arne Weise skrev små dagboksliknande betraktelser, inte bara över sina program utan också kring annat smått och gott. *Tonårsträffen* och *Röster i Radio-TV:s* specialsida ingick således i en delvis ny konstruktion av den unga radiopubliken. Den formellt bundna föreningen och fria kamratklubben ersattes av en intimare etersamvaro där det egna tonårsrummet och en friare konsumtionsgemenskap, inte klubblokalen, var hjärtat. Här skulle finnas plats för egna funderingar och frågor kring själsliga snarare än sociala problem och för spisande och snack om ditt och datt med »gänget«. Utom föräldrarnas hörhåll men ändå så att säga hemmavid, på behörigt avstånd från olämpliga ungdomsmiljöer och vinddrivna ungdomsgång.

I *Tonårsträffen* återkom man flera gånger till hur en tonårslya bör inredas – första pris i en av *Tonårsträffens* många tävlingar var en läderlappsfåtölj, själva symbolen för självbestämmande och det egna rum som i tider ännu präglade av trångboddhet för de breda befolkningslagren mest var ett svåruppnåeligt ideal. Måhända av hänsyn till många ungas faktiska receptions villkor i hemmet sändes programmet lite senare på tisdagskvällen, för att undvika konflikter i familjen kring programvalet och för att inte inverka menligt på läxläsningen. Förutom att delta i tävlingar, bland annat i en reportagetävling, var det främst genom brev

som lyssnarkretsen kunde få inflytande över programmet. Oftast var det fråga om skivönskningar, enligt vilka många önskade höra fler rockplattor i programmet. Ty även om Elvis och Tommy förekom, låg tonvikten i *Tonårsträffen* på jazz, skiffle, mjukare pop och schlager med artister som Cliff Richard, Pat Boone och Frank Sinatra.²²

Delvis Presley, delvis jazz

Inom ungdomskulturen uppstod under femtiotalet tydliga stilklyftor mellan olika ungdomskulturella grupperingar i valen mellan olika musikstilar och artister, ofta med en klassaspekt i botten och kopplad till motsättningar mellan läroverksungdom och arbetarungdom (Bjurström 1980:52, Brolinson & Larsen, 1984:13). Ser man till tilltalet och musikvalet i de flesta av radions ungdomsprogram under det sena femtiotalet kan man nog säga att de låg närmare läroverksungdomens vurm för dixie, jazz och skiffle.²³ I och för sig kan man skönja viss inspiration från Bill Haleys »Rock around the clock« – i ett jazzigt arrangemang till en ung späd flickrösts tragglande med skalor efter pianoklink enligt skolans modell för musikundervisning – i Weises och Nyströms underhållningsprogram *Hela skalan upp* (25.12 1958). Weises kommenterande text på vers dessemellan säger samtidigt en del om synen på de nya tongångarna i förhållande till ett mer etablerat musikarv:

Dårskap, resor, minnen, fabler
skalan blir till fantasi
Sånger, larm
en sinnesstämning göms i skalans melodi
Öva, lära, tro och traggla
All vår början är ju svår
skalans toner spänner bågar
mot en framtid, mot en vår.²⁴

Enligt Gösta Blixt, chef för radions Barn- och ungdomssektion (1956–1961), var syftet med de lättare musikprogrammen för unga inte främst att locka publik, de skulle också ses som ett led i ett långsiktigt arbete att på »olika vägar sprida upplysning om de positiva dragen i svensk ungdoms situation av idag«. ²⁵ Dessa ljusa kontraster till den problemdominerade ungdomsbilden fick liksom tidigare gärna utmejslas i samarbete med ungdomsorganisationerna. Enligt Blixt räckte inte längre den gamla sortens »ungdomsradio« till om man ville nå ut till den alltmer kräsna och egensinniga ungdomspubliken. Det gällde att hitta det rätta programformatet: »Hur man än ser på detta, så är detta vårt dilemma; att hitta populära former för stoff som är för ungdomen givande och vägledande.« ²⁶ Uppenbarligen var det genom musikorienterade program man trodde sig kunna nå ungdomen och skapa positiva förebilder. Radions musikaliska genresystem och kvalitetstänkande var dock fortfarande ganska strikt, om än inte helt statiskt. Till exempel fick den tidigare misskända jazzmusiken under femtioalet en tämligen upphöjd position, mycket tack vare producenter som Olle Helander och frilansare som New York-baserade Claes Dahlgren. Man bjöd på artistspecialer och konnässörprogram med lite intellektuell profil. Jazzens status säkrades också av författarföredrag om jazzens magi och kvaliteter i olika programtidningar. ²⁷

Rock'n'roll däremot ansågs helt enkelt vara »dålig musik« (Björnberg 1998). Ofta höll inte inspelningarna och framförandet (som ofta jazzmusiker stod för) särskilt hög kvalitet och därför försågs en del rockskivor av radion med röda varningslappar för att producenterna skulle vara försiktiga med att spela dem (Lilliestam 1998:78). Någon moralisk panik liknande den som rockmusiken skapade i USA uppstod aldrig i Sverige, även om rockmusiken inledningsvis förknippades med kommersiell manipulation, oregerlig ungdom, vildsint motorkultur och till och med kriminalitet (Brolinson och Larsen 1984:37). ²⁸ I lördags-estrادprogrammet *Timmen Tumba* (1958), med den kände idrottsidolen som programledare, bröts förvisso idrottssnacket

emellanåt av svenska rockkungar och rockdrottningar på besök. Det hölls också en minitävling för att kora Sveriges rockdrottning – där publiken klappade fram operasångerskan (!) Busk Margit Jonsson till seger över både »Rock-Olga« och »Rock-Lisa«.²⁹ Även Claes Dahlgren kunde i sina veckorapporter från den amerikanska jazzscenen då och då spela något med koppling till rock'n'roll.

Val av viss musik på bekostnad av annan är givetvis alltid ofrånkomliga, men den starkt begränsade andelen rock'n'roll i ungdomsprogrammen under åren 1956–58 är ändå anmärkningsvärd, dels med tanke på det explosionsartade genomslag musiken då hade i Sverige, dels i ljuset av det alltmer publiktillvända förhållningssätt radion intog. I brist på rätt musikalisk näring fick många unga i stället kontakt med den nya musiken genom plattspisande hemma eller på rockgalor. Eller så rattade man in Radio Luxembourg.

För att bemöta denna nya lyssnarkultur startades flera rena musikprogram där lyssnarnas önskningar stod i centrum, exempelvis det av Olle Helander initierade *Spisarparty* (1957–60), vars undertitel *Delvis Presley, delvis jazz* visar på den spänning som fanns i den dåtida ungdomsmusiksmaken. *Spisarparty* skulle inte vara något expertprogram, utan programpresentatörerna Johan Sandström och Maud Allernäs, som snart ersattes av Kersti Adams-Ray, skulle spela skivor som ungdomar i största allmänhet kunde uppskatta.³⁰ I första programmet blandades sålunda Elvis Presley, Tommy Steele, Harry Belafonte, Louis Armstrong, Benny Goodman, Dizzy Gillespie och Frank Sinatra med dixie, calypso och skiffle.³¹ Totalt sändes omkring 150 avsnitt av programmet, som emellanåt hade så mycket som en miljon lyssnare. Vissa veckor fick redaktionen ta emot uppemot 10 000 brev, där lyssnarna ofta efterfrågade »mer rock«.³² Manus till programmet skrevs och skivvalet gjordes dock av andra än skivpresentatörerna själva.³³ När Rune Hallberg tog över producentskapet kunde man märka en viss ökning av andelen rockplattor i programmet (a.a:49).



Johan Sandström och Kersti Adams-Ray värvades för att i rollen som programledare representera den nya tonårskulturen i radion.

I *Spisarparty*s efterföljd kom ett antal önskeprogram där »ungdomsmusik» ingick, bland annat *Jukebox. Plattspisning bland ungdom* (1960–61) där Johan Sandström besökte ungdomsgårdar för att låta unga välja skivor.³⁴ Ungdomlig ton ljud också i sena

1950-talsproduktioner som *Tage Severins brevlåda*, *Toner för tonåringar* och det mer schlagerbetonade *Hej där*, med Lars Lönn-dahl som programledare (a.a.). Detsamma gällde i Pekka Langers ordgycklande *Natttuppen* (1954–61), med tre t i titeln (jfr Sjögren 1996:71f).

Rockfickor

Det första ungdomsprogrammet i radion med mer entydig koppling till rock'n'roll-vågen var det av Johan Sandström ledda söndagsestradprogrammet *Toppoppmuff* (1959), radierat från Nalen och med Radiounderhållningens Olle Helander och Carl-Eiwar (Carlsson) i redaktionen och Magnus Banck som producent. I samband med rockvågen startades i början av 1956 ett antal rockorienterade klubbar i några större svenska städer (Brolinson & Larsen 1984:29). Att *Toppoppmuff* spelades in på en av dessa, klubb Harlem på Nalen i Stockholm, kan ses som ett tecken på en ökad dialog med den ungdomsoffentlighet där de omskrivna rockgalorna utspelades. Men *Toppoppmuff* var inte någon ren rockgala, ty husbandet spelade latinamerikanskt och Doris Day sjöng på skiva. Men visst kunde också King Creole med Elvis ljuda från skivtallriken och Rock-Olga riva loss från scenen, efter det att Tumba hade varit på besök för att berätta anekdoter från hockeyrinken. Som en variant av de topplistor som florerade i amerikansk radio och på Radio Luxembourg presenterade *Toppoppmuff* en skivbarometer, bestående av de tio plattor som publiken för tillfället sade sig lyssna helst på.³⁵ På scenen samsades artister som Siw Malmkvist och Gunnar Wiklund med Rock-Ragge och Rock-Olga. Också publiken fick chansen att visa sig på styva linan, i en musikalisk holmgång – »Holmsången« – där domen över sångamatörerna fälldes genom handuppräckning i publiken. Till programkonceptet hörde också »Toppoppmuffraggarna«. Här nedmonterades den gängse hotbilden något genom att raggarna fick olika upptågsliknande

uppdrag, som att i vinterkyla servera kaffe på Åkersbergavägen till frusna bilister (13.12 1959).³⁶

Det var inte bara Barn- och ungdomssektionen som försökte hålla takten med det unga musikintresset. Den sannolikt första radieringen av Bill Haleys »Rock around the clock« stod CG Hammarlund för i det allra första programmet (19.5 1956) i långköraren *Sveriges Bilradio*. Därefter spelade Hammarlund i stort sett varje vecka en önskad rockplatta, till en början sannolikt främst som en service för raggarna. En och annan rocklåt kunde även höras i det övriga grammofonbaserade utbudet, till exempel i önskeprogram som *Radiohjälpen* och *Besökstid*. Mer utbredd var den schlagerbetonade popen, främst inom ramen för den vanliga grammofonmusiken (Björnberg 1998).

Svenska rockkungar och rockdrottningar, *Bildjournalen* och allehanda rockgalor till trots var rock'n'roll kring 1960 fortfarande främst en importvara och den hade inte heller fått någon riktigt stark kommersiell ställning eller avgörande inflytande på amatörmusicerandet i Sverige. Visserligen rönt svenska instrumentala gitarrensembler som Spotnicks och The Violents vissa framgångar, men då främst internationellt (a.a: 85). Större inhemskt genomslag fick ett antal artister med mer folklig, nostalgisk och landsbygdsbaserad rockprofil, såsom Owe Thörnqvist och »Den rockande samen« (Sven Gösta Jonsson) (se Dahlén 1990). I princip kan man säga att den stora rock'n'roll-vågen var över omkring 1959. I stället följde en era av mjukare, mer melodisk, mindre rytmisk och erotiserad, schlagerorienterad »pop«, med sångare som Frankie Avalon, Neil Sedaka och Paul Anka. Musik i samma anda framfördes av svenska artister som Gunnar Wiklund och Towa Carson, eller de något rivigare Siw Malmkvist och Lill-Babs. Att den mjukare schlagerpopen slog stort över hela landet berodde en hel del på radio och TV. Samtidigt var det många som inte tyckte att Sveriges Radios musikutbud räckte utan i stället vände öronen ut mot havet.

Då man betraktar musikutbudet i radio och situationen då det gäller ungdomsprogram kan man tala om något av ett paradigmskifte före och efter 1961. Den stora förändringen ligger i inrättandet av Melodiradion som sedermera växte ut till P3, där ungdomsprogrammen kom att få en framträdande roll.

I ett försök att bemästra den utmaning mot etermonopolet som i början av 1960-talet kom från piratradion utvecklades Melodiradion. Redan i slutet av 1958 kunde man i Sydsverige ta in piratradiostationer som sände från fartyg ute i Nordsjön, med Danmark som mål. Denna form av annonsfinansierad radio hade då det gällde program-, presentations- och finanseringsformer sina föregångare i Radio Luxembourg och amerikansk kommersiell radio.³⁷ I och med TV:s ankomst runt om i Europa under andra hälften av 1950-talet förlorade Radio Luxembourg många annonsörer och stora delar av familjepubliken. Lösningen blev att rikta utbudet mer mot unga lyssnare. Även om Radio Luxembourg kring 1957 blev mer av en renodlad popstation var förekomsten av amerikansk rock mycket begränsad, på grund av de starka finansiella banden till den europeiska skivindustrin (Barnard 1989).³⁸

Men det verkliga hotet mot det svenska etermonopolets legitimitet och publiksiffror kom från Radio Nord. Under förvåren (8 mars) 1961 började man – från en före detta sillskuta (för ändamålet inregistrerad i Nicaragua och omdöpt till M/S Bonjour) – sända från kusten utanför Nynäshamn, med Stockholm och Mälardalen som huvudmål för sina nonstopsändningar. Sin marknadsnisch i förhållande till publiken och public service fann Radio Nord i (bristen på) brett uppskattad musik och SR:s begränsade sändningstider. »Radio Nord är en radio i takt med tiden. Den ska vara där när ni vill höra den. Vi på Radio Nord sover aldrig«, lovade stationens chef, tillika en av dess grundare, Jack Kotschack i sitt välkomsttal till lyssnarna.³⁹ Radio Nords utbud var inte enkom riktat till ungdomar, vilket den första

utsända melodin, »Radio Nord-valsens« av Evert Taube, signalerade. Och i stationens egen kanalvisa rimmade man: »Dygnet runt vi bjuder er det bästa. Den musik som gillas av de flesta.« I Radio Nords meny ingick tävlingsprogram, nyheter och annat, men utbudet byggdes främst upp kring musik, uppblandad med reklamslag och kanaljinglar. I början var det trögt att få annonser, men de ökade stadigt i antal.

Ett av Radio Nords mest populära program bland yngre lyssnare var onsdagsprogrammet *Topp 20*, med Gert Landin som



Jack Kotschack och Radio Nord (1961–62) utmanade radiomonopolet, men statsmakten och Sveriges Radio replikerade med införandet av Melodiradion och P3 och därtill en ny lagstiftning som fick Radio Nord att ankra upp för gott.

diskjockey. Utgångspunkten var lyssnarbrev, men mellan varannan låt kördes reklamslag för det företag som för veckan sponsrade programmet. Målgruppsanalyser och spridande av affischer med listresultaten till radio- och skivhandlare runt om i Sverige, liksom en särskild skiva med stationens egna jinglar, bidrog också till Radio Nords stora genomslag. Men blomstringsperioden blev kort, efter att ett lagförslag, som i praktiken gjorde piratradioverksamheten olaglig, antagits i riksdagen, trots olika protestyttringar, stängdes Radio Nord-sändaren för gott lördagen den 30 juni 1962.⁴⁰ Melodiradion hade dock startats redan året innan, först som en utökad sändningsdel i Sveriges Radios andra programkanal. Även Nattradiosändningar påbörjades och med hjälp av provisoriska sändare inleddes försök med en tredje radiokanal (Wormbs 1997). Sveriges Radio angreps för att i och med satsningen på Melodiradion ha kapitulerat för en vulgär musikmak. Till dem som var kritiska hörde *Handelstidningen* i Göteborg, som gick till storms under rubriken »Radio Mord» (Franzén 1991:270). Programdirektör Nils-Olof Franzén försvarade den nya satsningen som han menade alls inte bara skulle ses som en ungdomens kanal. I likhet med den parallellt igångsatta Nattradion kunde dylika »musiktapeter» visst verka engagerande, enligt Franzén. Han fick också stöd, inte bara från publiken utan även från kanske mer oväntat håll, däribland Sten Broman, som menade att Melodiradion täcker »behov av musik-kuliss hos mig». De kritiska rösterna i debatten däremot varnade för djuppsykologiska effekter, konstgjorda behov och mekaniska efterapningar, som skulle uppstå som en effekt av att refränger tjtades om i etern, då kvalité ersattes med »skvalité». Debatten om den nya skvalradion rasade inte bara på *Svenska Dagbladets* kultursida. Även internt, till exempel inom Radionämnden, fanns det kritiska röster, som författarinnan Astrid Lindgren. Det talades om den grammofonbaserade nonstopmusiken som ett »vegetativt träsk», »ungdomsterror», en »välavvägd halvmisär» och som ett led i en »statsunderstödd analfabetisering». Bland de kritiska fanns även Povel Ramel, som ansåg att den nya musiken

»bara mal och mal oengagerat – jag skulle förresten vilja kalla den 'malmusik'. Den blir ett slags sjukdom, ett slags narkotika för lyssnarna.«⁴¹

Ett av målen för kulturetablissemangets kritik blev Klas Burling, den unge man som kom att få ansvaret för popmusiken i den nya Melodiradion:

Inkallad av den gemytliga och kunnige Folke Erbo, chef för radions grammofonmusikproducenter, var jag som vikarie faktiskt med från dag två i Melodiradion. Vi satt intill grammofonarkivet i en barackliknande byggnad på A1 vid Valhallavägen och snodde ihop skvalradio i entimmesblock. Att jag smög in Elvis och annat modernt mellan skvalstråkarna uppmärksammades. Inte alla uppskattade det ...⁴²

Vid popfronten med Klas Burling

Radiounderhållningens tämligen färske chef Tage Danielsson (1959–61) fick inte mycket tid till att förbereda satsningen på Melodiradion.⁴³ Några riktiga poppratere hade Sveriges Radio inte heller. Det vill säga tills några frivilliga anmälde sitt intresse; en av dem var Klas Burling.⁴⁴ »[Man] mindes mitt musikintresse och bad mig gör ett dagligt halvtimmesprogram som skulle heta *Rock 61*. Fria händer, välja skivor och skriva kortfattade manus till hallåmännen. Kul!« (Burling 1998:8). Burlings namn dyker sedan upp i otaliga av 1960-talets musikorienterade ungdomsprogram. Genom sitt stora popkunnande och sina kontaktnät, framför allt i den engelska popsvängen, kom han i hög grad att prägla radions popbevakning under en stor del av 1960-talet. Burling höll också i Melodiradions första renodlade satsning på »ungdomsmusik«, *Rock 61*, som med uppdaterad titel, men med prefixet »pop«, hängde med fram till *Pop 76* (under senare år leddes programmet ofta av Lennart Wretling eller Kjell Alinge).⁴⁵ Under Burlings tid koncentrerades programmet i stort sett kring

presentationer av nyutkomna skivor och de brittiska och amerikanska topplistorna. Burling redogjorde här nogsamt för låtar, artister, försäljningsframgångar och listplaceringar. Under sin karriär vid radion beskrev och rapporterade Burling om popmusiken på ett sakligt men som vissa kom att tycka lite okritiskt och torrt sätt.⁴⁶ Några egentliga konflikter kring hur man skulle tala om pop uppstod aldrig internt, men Burling fick mot slutet av 1960-talet en hel del kritik i pressen för sitt marknadsnära sätt att presentera nya plattor. Under den mer politiserade delen av det sena 1960-talet tilltog diskussionerna om ungdomsradions förhållande till det kommersiella musikutbudet, allt medan Burling övergått till att vara ungdomsredaktionens speciella korrespondent i »sin andra hemstad«, London. År 1970 slutade Burling vid radion och övergick till verksamhet på ett av de större skivbolagen.⁴⁷

Ett exempel på Burlings personliga närhet till den internationella (framför allt brittiska) popscenen finner man i ett avsnitt av *Pop 65*, och en i tider av vördnadsfull idoljournalistik kring enskilda popbandsmedlemmar typisk intervju, här med Rolling Stones. Var och en av de fem medlemmarna i gruppen får, under en spelpaus back stage i Kungliga Tennishallen, i tur och ordning besvara ett och samma frågebatteri från Burling, med frontmannen Mick Jagger sist ut. Samtidigt som man här hör en radiotjänsteman, som i gammal objektiv intervjuanda söker saklig information å lyssnarnas vägnar, är det också en fan som i en fortfarande ganska liten popvärld möter en av sina idoler, med hopp om att bli igenkänd: »Last time we met Mick, you told me« ...⁴⁸

Burling förde, tillsammans med bland andra Leif H Andersson, sålunda in den internationella popscenen på svensk mark. Han hade även en egen popspalt på *Röster i Radio-TV:s* ungdomssida, som fram till mitten av 1960-talet annars präglades av Arne Weises ungdomssyn, genom dennes lätt föreningsinfluerade och vuxet melankoliska redaktörsspalt »Klubb 64« och »Klubb 65«. Sedermera övergick ungdomssidan till att enbart bestå av Burlings och andras popspalter. Burlings popspalt låg



Klas Burling spelade en central roll för införandet av popmusik och popjournalistik i radion under 1960-talet men fick med tiden kritik för att gå skivbolagens ärenden.

närmare poptidningarnas presentationer av *nya* band än Weises lite psykologiserande perspektiv på den »eviga ungdomen«. Men i stället för skvaller och ren idoljournalistik erbjöd Burling minutiös faktaredovisning. För honom var pop således ett journalistiskt nyhetsstoff likvärdigt annat, samtidigt som han själv var en inflytelserik radioidol.⁴⁹ Många gånger utmynnade Burlings popspalter i en »teaser« för ett kommande radioprogram där det band han beskrev kunde höras; i ett inköpt inslag, ett skivcollage eller en (promotionartad) upptagning gjord under pågående Skandinavienturné. Vanligen – åtminstone i mitten av 1960-talet – bestod konsertprogrammen av en kort radioinspelning på 15–30 minuter inför publik, till exempel i program som *Håll igång*, *Popklubben* och *Popgäster i Stockholm*.⁵⁰

En annan radiojournalistisk serviceinstitution var *Dagens Pop-LP* som, senare under titeln *Veckans Pop-LP*, knöt an till den ökade betydelse LP-skivan fick, på bekostnad av den tidigare så

dominerande singelskivan, när popen i mitten av 1960-talet utvidgade sin musikaliska formel under paraplybenämningen »rock« (jfr Björnberg 1998). Samtidigt fick ungdomsradien i det nya kanalsystemet utrymme och självförtroende nog till att utveckla en mer branschkritisk och associativ musikbevakning och en rad nya format för såväl musikbevakningen som mer talbaserad samtidsbevakning av en kulturellt inflytelserik och politiskt potent ungdomsscen.

Sammanfattning

Det var inte bara kommersiellt och socialpolitiskt som »tonåringen« uppmärksammades från och med mitten av 1950-talet. Radion följde också upp skeendena, med reportage kring sociala problem och generationsklyftor och ett vidgat utrymme för mer åldersspecifika musikrum i det växande kanalutbudet. Men de ofta unga programledarna verkade inte sällan under äldre radioproducenters överinsyn och länge försökte radion också hålla fast vid sin informativa profil gentemot ungdomspubliken och traditionella uppfattningar om musikalisk kvalitet. Detta medförde att många unga i stället sökte sig till piratradiostationer i jakt på musikradio och ett tilltal som låg närmare den egna upplevelsen av att växa upp i ett samhälle statt i djup förändring och där föräldragenerationens förståelsehorisonter tedde sig mindre applicerbara. Radions svar på publikens och marknadens sökande efter nya vägar blev att satsa för fullt på musikradio för unga. Med en ny lagstiftning i ryggen och unga radiopratare med rock'n'roll och pop i sinnet slog det färska Sveriges Radio, mitt i den begynnande TV-åldern, snabbt ut piratradien och etablerade sig som ett mycket viktigt medium i förhållande till den nya ungdomskulturella scenen. Därtill gjorde ny transistor teknik radion till ett mobilare och vardagligare bakgrundsmedium, där de nya programformaten för melodi- och popradio lämpade sig väl. Härmed gick ungdomsradien in i en ny fas, präglad av ett

expanderande utbud, förankrad i formaliserade sändningsblock och programformat för både tal och musik, och med mer specialiserade, individuella och informella presentationsstilar och ett ökande inslag av interaktion med publiken och nya opinioner.

Ungdomens tid och generationsestraden Radio 1964–69

Följden av omfattande Melodiradio, en utökad Natradio och försökssändningar i en tredje radiokanal blev att den totala sändningstiden och också andelen (populär)musik ökade. Denna musikaliska utbyggnad av radion var inte bara ett sätt att bemöta utmaningen från piratradio och därmed legitimera monopolen i ett försöka att säkerställa nästa generations radiopublik. En omdefiniering av radions mediala roll låg även mer allmänt i tiden, inte minst beroende på TV. Det nya TV-mediet hade stark attraktionskraft och bidrog till att skapa nya mönster i människors fritids- och familjeliv, och till att ändra radions funktioner i lyssnarnas liv. Så även om radioprogram som *Tio i Topp* länge förmådde locka miljonpublik, kom radion, med tre fullt utbyggda kanaler 1966, att med tiden mer och mer få rollen som ett sekundärmedium, i skuggan av TV (Nordström 1990:52). Detta både berodde på och lade grunden till framväxten av nya programformat, med mycket musik och lättsamt prat. Helt enkelt radio som kunde stå på som bakgrund medan man gjorde annat i hemmet, på jobbet eller vid den bärbara transistorn (Crisell 1997).

Ett annat led i publikorienteringen och rationaliseringen av produktionen var lyssnar- och sedan också levnadsvaneundersökningar från Sveriges Radios egen »Sektion för publikundersökningar«, (sedermera PUB).¹ Detta även om lyssnarsiffror som styrmedel slog igenom ordentligt i programplaneringen först på 1970- och 1980-talen. Men redan i och med 1960-talets kanalutbyggnad differentierades och specialiserades produktionsordningen i olika genrer, format och utmejslande av målgrupper.

Inte minst gällde detta populärmusik i olika former, och radioverksamheten antog under 1960- och 1970-talen mer och mer formen av en »Musikfabrik« (Björnberg 1998). Paradoxalt nog fanns det i denna formalisering och modernisering gott om plats för radiopratare som producerade program av personligt snitt och med en särskild musikalisk profil.

Under 1960-talet var det främst med de lättare musikprogrammen som »Ungdomsradio« kom att förknippas. Därför kan man nästan se det som ett tecken i tiden att Barn- och ungdomssektionen, efter nära fyrtio års koppling till tal och skola, överfördes från Talavdelningen till Underhållningsavdelningen 1964. När P3 två år senare var fullt utbyggt delades Barn- och ungdomssektionen upp i två avdelningar. Föreningstänkandet fanns i och för sig med också i den nya ungdomsradien, men de tidigare förmyndarkopplingarna var inte längre så starka och ungdomspubliken organiserades i stället genom närhet till en egen musikmarknad och generationsoffentlighet.

Ut från ungdomsgården

En stor roll i denna denna nyorientering i ungdomsprogrammen hade sektionens nye chef Hasse Linder (1966–69), som i praktiken var ansvarig för verksamheten redan från 1964.² Han skapade utrymme för en hel del experimenterande och hade en rörlig kader av frilansare som försökte täcka in ett alltmer mångfasetterat poputbud. Samtidigt strävade Linder efter att fabricera utbudet i fasta »format«. Till den nya profileringen hörde också blockprogram, hitlistor och experiment med radiotekniken. Dessutom utvecklade unga radiopratare som Åke Strømmer, Claes Dieden och Kjell Alinge nya och mer »själfyllda« eller stämningsskapande sätt att »prata musik«, i mötet med en publik som till skillnad från sina föräldrar kunde förstå engelska. Detta skapade, tillsammans med ett vidgat sändningsutrymme, en ny form av inflytelserik »ungdomsradio«. Om tidigare decenniers



Hasse Linder moderniserade ungdomsradiation under 1960-talet genom att införa fasta programformat, blocksändningar och en koncentration av ungdomsutbudet till P3.

ungdomsradiokunnat beskrivas under rubrikerna »Klubbrum« och »Tonårslysa«, kan man säga att 1960-talets ungdomsradiok fick karaktären av »Ungdomsgård«, det vill säga en friare och lösli-gare, kollektivt inramad, offentlig interaktionsyta.

Det motstånd mot popmusik som under slutet av 1950-talet funnits från radioledningens sida förbyttes nu i närmast odelat stöd för ungdomsradiok uppbyggd kring popmusik. »Ungdom« och »pop« låg i tiden, inte bara som åldersbestämda konsum-

tionsval utan även som mer allmängiltiga symboler för en modern livsstil och en ny estetisk upplevelseform (jfr Hebdige 1988, Melly 1970). Trots 1960-talets ungdomskult och en för unga gemensam bas i en förlängd skolgång och särskild konsumtionsmarknad blev det allteftersom svårare att definiera ungdom efter åldersbundna specialintressen. Något som också Linder kände av. Redan inför 1964 års omorganisering uttryckte han att han ville komma bort från det gamla målgruppstänkandet. Han vände sig vid flera tillfällen också mot statistiskt kategoritänkande kring ungdom i programtablåerna och efterlyste redaktionellt gränsöverskridande produktioner.³ Målet var att skapa en för lyssnarna mindre förutsägbar mix av program och kanaltablåer: »Släng de traditionella och konserverande kategoriseringarna och vinn nya lyssnare. Expandera! Vitalisera!« var Linders (1968) credo. Allt för att överskrida de omtalade generationsmotsättningarna, »innan de är för stora«.⁴ En viktig del i detta förändringsarbete var att skapa formförnyelse, genom att tona ned något av den gamla radiodidaktiken till förmån för ett friare och mer improviserat ordflöde, med nya röster och sekvenser där talade inslag mixades med musik, ljudinfall och sketcher.

Popfilten låg fortfarande över verksamheten. Samtidigt växte det fram kritik mot delar av ungdomsradios popbevakning, som av vissa uppfattades som väl okritisk och alltför dominerande, på bekostnad av annan samtidsbevakning och alternativa musikstilar. Linder hade också ambitionen att vidga spektrat och fånga upp nya (protest)strömningar. Den unga välfärdsgenerationens ifrågasättande av vuxenlivets »Svenssonordning«, och framhållande av antikommersialism, internationell solidaritet och mer experimentella tongångar kom också att lämna spår i nya, mer självständiga, informativa, oförutsägbara och mindre åldersanstrukna talprogram kring såväl pop som politik, där frilansare, konstnärer och andra gavs svängrum i etern. Den breddade synen på vad som var »ungdomsämnen« och formförnyelsen innebar också att ungdomsradios förhållande till etablerade institutioner och föreningslivet förändrades:

[jag] har haft alldeles klart för mig att varenda grej som andra är beredda att säga att »det här är ungdomsstoff«, det är sannolikt inte – det är så oöverlagt när de säger så – det är sannolikt mycket lite av det som intresserar ungdomar egentligen. [...] Till exempel föreningsliv, som är ett sådant där paradnummer där vi försökt att för radions del skapa ett alibi som ska ge oss möjligheter att bakom detta stapla upp alla som är intresserade av att komma igenom med samhällstillvänd information och propaganda i någon form och som har samhället, riksdagen, myndigheterna och regeringen bakom ryggen. De har fått ett slags carte blanche på att det här är verkligen något som bör uppmuntras och då bör Sveriges Radio delta i detta. Så för man det till en skräpkammare som sen ingen lyssnar på. [...] Dels har du ju formproblemet, nämligen det att alla sådana här ämnen i kraft av dom som man kan få ut något av låter så tråkiga.⁵

Ett exempel på de många program som sökte nya vägar var *Den tänkande mikrofonen* (1967), ett kulturprogram för unga människor med Britt Edwall som en av de ansvariga och med Anna-Clara Tjerneld och Thomas Tidholm bland medarbetarna. Kring ett tema radades här inslag och låtar i ett flöde utan presentationer från studion, med inslag av ljudmixningar och satiriska sketcher.⁶ Men presentationen av psykedelisk musik, protestsångaren Tom Lehrer och diskussioner om välfärdsamhällets klädöverskott kunde enligt den trettioåriga programledaren kännas svåra att kombinera med radions krav på neutralitet: »det är ju på vänsterkanten det mesta händer.«⁷ Sålunda kan man under 1960-talets andra hälft skönja en rörelse bort från ungdomsgårdens inramning till en sfär där ungdom mer konstitueras som (oppositionella) medborgare i en vidare offentlighet. Därmed lades också en grund för den debatt om vänstervridning och ungdomsradions roll och riktning som kom att blossa upp i början av 1970-talet.

Tonårskväll och blockprogrammen

Linder började i likhet med Weise sin bana vid radion som hallåman. Efter en fil mag i bland annat litteraturhistoria i Uppsala blev denne dixiefantast 1963 vikarierande producent på Barn- och ungdomssektionen.⁸ Linder vikarierade till en början för radioproducenten, folkhögskolemannen och nykterhetsmannen Björn Höijer och fick överta dennes ansvar för »bildande och föreningsanknutna« ungdomsprogram.⁹ Bland de Höijerprogram som Linder övertog producentansvaret för fanns *Zick Zack*, som startades 1962. Programmet tog sin utgångspunkt i det kortmagasin som under titeln *Ungdomsjournalen* tidigare hade sammanställts av Bosse Billtén och Kåge Jonsson, då som ett inslag i *Radiogänget* (1962).

Zick Zack skulle vara ett slags radiotidning, ett snärtigt veckomagasin i högt tempo, där skämt och allvar blandades, och plats fanns för inslag om allt från elevriksdagsmöten till presentationer av handböcker för bandspelaramatörer eller reportage om en hårfrisörskas vardag.¹⁰ Men i likhet med många av radions tidigare ungdomsmagasin fanns det också i *Zick Zack* kopplingar till föreningsvärlden, i form av ett månadsfönster för föreningar.¹¹ I programmet ingick även Bengan Wittströms presentationer av månadens platta samt ett antal utlandsreportage och reseskildringar.¹² En av dessa föranledde visst internt och offentligt rabalder genom ett inslag där det gjordes en positiv presentation av spanska protestsånger riktade mot Francoregimen.¹³

Annars förknippades ungdomsradio fortfarande främst med okontroversiella popprogram à la Burling. Likafullt vände många unga sig fortfarande till Radio Luxembourg och andra utländska stationers popbevakning, vilket skapade oro också på högsta nivå. Ökad sändningsvolym, bättre sändningstider, nya programformat och en vidare syn på innebörden av begreppet ungdomsprogram blev några hållpunkter i radions diskussioner om lämpliga motåtgärder. Enligt Linder krävdes det längre blockprogram, innehållande både pop och prat, med fast sändningstid

(i P3) och sändningar i stort sett varje kväll, för att man skulle kunna locka lyssnarna.

De producenter – Rune Hallberg, Carl-Eiwar (Carlsson) och Klas Burling – som Linder först kom att samarbeta med var i första hand musikproducenter, vilket också märktes i den första stora blockprogramsatsningen: *Tonårskväll. En helkväll för dej – två timmar prat och musik* (1964–69). Programidén byggde på att man under paraplybeteckningen *Tonårskväll* skulle tillhandahålla en räckta fasta programrubriker/format. Tonåreringen låg i tiden och även *Tonårskväll* blev något av ett begrepp. Att *Tonårskväll* ofta förkortades till »T-kväll« kan ses som en kod för de unga införstådda och deras känsla av nyvunnen livsstilsautonomi. Och i en studie av dagböcker om radiokonsumtion framkom att program med begreppet »tonår« i titeln gav unga extra stor lust att lyssna, medan program med rubriker kopplade till »ungdom« inte var lika attraktiva (von Feilitzen & Linné 1966). I publikundersökningarna framkom också att lyssnandet på ungdomsprogram oftast skedde i ensamhet och avskildhet (se Brolin 1964). Sannolikt var detta lyssnarmönster en effekt av att fler unga fått eget rum och att det fanns fler radioapparater att tillgå i hemmen.

Tonårsprefixet i paraplyrubriken *Tonårskväll* kan sägas främst associera ungdom till rollen som konsument, det vill säga en i viss mening mer individuell tilltalsform. Samtidigt fungerade fortfarande popen som en kollektiv kod för en generationsgemenskap, som ytterligare underströks av den studiopublik som genom att klappa och tjoa bidrog till att höja stämningen i studion i Stockholm. Med undantag av en reprisering av *Zick Zack* och ett antal förinspelade inslag, som Leif H Anderssons och Lennart Wretlinds musikkrönikor, var basen i *Tonårskväll* just den direktsända delen från huvudstaden, där Hasse Linder, och senare Ulf Elfving, agerade som sammanlänkande värd inför den inbjudna studiopubliken. Denna del av sändningarna inleddes ofta med en livekonsert, antingen med utländska artister (*Popgäster i Stockholm*) på Sverigebesök, eller i form av

Tonårskvälls "popsaga",
Melodiradion,
Stockholm 200.

Skriver här ner en s.k. popsaga, som är högaktuell, och desauton till 90% sann. Hoppas Ni finner glädje i den.

Det var en gång en pojke vid namn Chris, som var mycket intresserad av popmusik. Därför kom han en dag Sverens med några kamrater att starta ett pop-band. Chris tog sig så namnet Chris Ravel och gruppen kallade han The Ravens. Chris, som var försångare, drömde om att en gång få bli en framgångsrik popsångare, men gruppen förblev okänd. Inga plattor fick den spela in och Chris var bekymrad. Då kom han på att själv skriva gruppens låtar, och han började komponera. Han komponerade och komponerade, men det slog inte för gruppen, och det verkade som om han skulle förbli okänd. - den berömda popsångaren Chris ville bli lyckas bara vara en av-lagen dröm.

Så en dag spelade gruppen på en popgala, där Adam - en känd popsångare-var huvud-attraktionen. The Ravens sjöngade upp publiken i 5 nummer - givetvis komponerade av Chris, och under den sista låten anlände Adam till galan. Denne blev med ena armbågen ifrån sig: "Vad är detta för låt?" skrek han i vestibulen. Chris fick så efter galan ett möte med Adam.

Nu hör det till historien att Adam vid detta tillfälle var mycket bekymrad. Han hade inte visat sig på några listor på 6 månader, och hans popularitet var dalande. Vad berodde detta på? Jo, Adams speciellt anlitade kompositör, Johnny, hade på sista tiden inte varit sig själv. Hans låtar var inte bra. Vad Adam nu behövde var en ny, frisk kompositör.

Låten Chris hade spelat hette "The first time", och med denna gjorde Adam en stark come-back på listorna. Chris hade kommit en bit på väg, men inte som sångare, utan som kompositör. På detta sätt fortsatte Chris komponera för Adam tills denne en dag sa: "Nu får du skriva en låt för en flicka!"

Chris komponerade så "Girl don't come", som förde flickan, som hette Sandie, till top-10. Chris komponerade nu för både Adam och Sandie, och det visade sig att just Sandie blev populärare för varje dag. En dag gav han henne låten "Long live love", och med denna hamnade hon på förstaplatsen. Chris var nu den populäraste kompositören i landet näst John och Paul.

En dag sa Sandie: "Nu vill jag ha en uppföljare till "Long live love"! Chris hade tre låtar: "I don't need that kind of lovin'", "Message understood", och "Yesterday girl". Sandie tog "Message understood". Sen kom Adam: "Jag tar "I don't need that kind of lovin'", sa han. Chris gick så han och satte sig i sin fotstol och spelade provskivan till "Yesterday girl" - vem sjöng? Det gjorde ju han själv! Det låt ju bra! Något fel var det. Skivan var skriven för Sandie. Chris skrev om texten och nästa dag spelade han i en studio in "Yesterday man" som låten nu hette. Chris hade tappat hoppet om att bli sångare, men han fick detta tillbaka - låten rusade genast upp till Sversta toppen och Chris var nu inte bara en erkänd kompositör, utan även den populäraste sångaren han en gång riktigt ville bli. En otrolig dröm hade gått i uppfyllelse!

Vad handlade denna saga om? Jo, naturligtvis om Chris Andrews otroliga pop-bana. Adam är alltså Adam Faith, Sandie är Sandie Shaw och Johnny är Johnny Worth - en gång Englands populäraste popkompositör. Om Ni läser upp denna saga vill jag att Ni avslutar den med att spela en bit på just "Yesterday Man". Bästa hälsningar,
Örjen & Kjell.



The End

Ett moment i blockprogrammet Tonårskväll (1964-69) var »Popsagan«, dit publiken kunde skicka in små berättelser med koppling till aktuella ungdomsstilar och popmusik.

ett svenskt popband (*En poppig halvtimme*), med Carl-Eiwar som presentatör. Vid det här laget hade popen vuxit ut till att vara både ett vidsträckt kulturfenomen och en storindustri. Med inspiration från främst brittiska popband bildades det överallt i Sverige amatörpopband (Lilliestam 1998). Som ett svar på det stora popintresset ordnade *Tonårskväll* lättsamma tävlingar i popkunskap och hade återkommande popbandstävlingar för amatörorkestrar (*Popligan*).¹⁴ Man arrangerade också en diskjockeytävling (*Poppratarparaden*) för amatörer, där segrarna kunde få chansen till framtida jobb på radion.¹⁵

En annan sorts interaktion med publiken förekom i Hasse Linders önskeprogram *Telefonplattan* (»önska bara så ringer vi upp«), Leif Aldals nationella önskerond *Det vill jag höra* och Carl-Eiwar sommarspecial *Önskepop*. Till *Tonårskväll* kunde publiken även bidra genom att skicka in historier till *Popsagan*. I dessa lyssnaralster tematiserades på ett oftast vardagligt sätt pop, modskultur och generationsfrågor. Däremot var dramatiseringarna i *Tonårskvälls story* resultatet av etablerade barn- och ungdomsförfattares stafettskrivande kring ett givet tema. En helt annan typ av berättande presenterades i *Nonsens* (tio minuter på vers) och i Janne Forssells och Tommy Bloms *Blabbblabbadabb*.¹⁶

Den svenska popbandsboomen i mitten av 1960-talet präglade stora delar av T-kväll, inte minst gällde det Kersti Adam-Rays popintervjuer i *Poplyan* och *Hip i veckan*; Inger Flyckts *Popnytt*, med notiser av namn och nytt-karaktär om medlemmar i svenska popgrupper; och Hans Sidéns *Poptelegram*, med senaste nytt från Västsveriges popfront (Sidén 1991).¹⁷ I denna ström av telegrampop fanns dock plats också för en mer mogen popbevakning och egensinniga popmeddelanden, till exempel i Kjell Alinges *Popogram*. Alinge lanserade här en mindre listbunden popsyn och en mer associativ presentationsstil än den rådande Burlingska saklighetsnormen och låtarna kunde ha en speltid långt över det sedvanliga treminutersformatet.¹⁸ I stället för poptrivialiteter och torr artistinformation lät Alinge gärna plattorna fungera som ett slags hållplatser i en lätt surrealistisk

»stream of consciousness«. Dessa ordflöden kunde ge låtarnas texter nya dimensioner:

Ett stort hus. Som står och lutar sig mot ett ännu större hus med dom solkiga stuprören nerkörda i byxfickorna. Jag slår in ytterdörren med ett trubbigt föremål och efter en häftig eldstrid lyckas jag lämna in hatt och rock till kvinnan i garderoben. Uppför trapporna, möter ett luciatåg och är nära att bli värvad med flott kontrakt som stjärngosseproffs. Fortsätter förbi hisskorgen, ser att den är full av blåbär och trycker därför upp den till Mors Lilla Olle på tredje etaget. Olle ber mig stanna och ta en kopp kaffe. Jag lyckas ducka. Kaffebrikan missar mig med två decimeter och landar i bokhyllan mellan Gösta Berlings Saga och Gösta Berlings Sista Strid. Det blir snart dags att säga adjö till både Gösta och Olle, björnen och Mor, som hela tiden suttit och laddat en fyrtiofyra tums kulspruta. Jag hör henne mumla nåt om att ge Olle och björnen varsitt blåbär i kistan strax innan balkongdörren öppnas och Johnny Cash rider in på en skrynklig häst. Gösta Berling plockar fram nyckelharpan ur axelhölstret och kompar honom i »Ring of Fire«.¹⁹

Vid sidan av det således mycket inslagsrika *Tonårskväll* etablerades ytterligare ett par program av blockliknande karaktär. Leif Aldals och Kristina Öströms *Program. 50 minuter med vår ungdomsredaktion* (1966–67) var ett seriösare och mer samhällstillvänt veckomagasin, med redaktionella nyhetsöversikter och inslag om bland annat studentupplopp och u-landsfrågor. Men programmet innehöll också ljudillustrerade inslag signerade Alinge, som exempelvis en betraktelse över effekterna av stereotypa bilder av fienden och manlighet i seriemagasinet krigsskildringar.²⁰ Som programmets titel indikerar var detta ett försök att vidga begreppet ungdomsradio: här var det ju frågan om ett »Program«, som kunde stå på egna ben som vilket annat samhällsbevakande program som helst. Att programmet annon-

seras som producerat av »vår ungdomsredaktion« visar också på visst självförtroende (formellt dröjde det till hösten 1970 innan det bildades en särskild ungdomsredaktion) och på konstruerandet av en lyssnarkrets som skulle känna sig delaktig och företräd även i den breda samhällsdebatten.

I Rune Hallbergs lördagsproduktion *Midnight Hour* (1967–72) handlade det mest om musik. »Leif H« (Andersson) diskjockeypratade timmen före midnatt, rappt och med mycket »soul« på diskoteksmanér, invävd i en musikmix av hårdsväng och tryckare, och med partypeppande uppmaningar: »Come on, soul brother!«²¹ Med tanke på sändningstiden och upplägget var detta program sannolikt tänkt som partyprogram för (icke föreningsanknutna) fester. I *Midnight Hour* ingick även Janne Forssells radiogalenskaper i *Station in the Nation*, där kacklande kycklingar avrättades med k-pist och kungen kunde förvandlades till varulv, samt ett och annat reportage.²² *Flipp eller Flopp* var ett estradinslag inför publik i studio 4, där några kändisar under



Pekka Langer, Lars Widding, Eva Roos och Jerry Williams tar ställning till om låten är en »Flipp eller flopp« i *Midnight Hour* (1967–72).

Kung Åkes (Strömmers) ledning fick bedöma en ny låts chanser på marknaden.²³ Möjligen som ett led i Ungdomsredaktionens försök att bygga upp en mer marknadsdistanserad och seriös hållning till popmusik under 1970-talet, omvandlades *Midnight Hour* till ett rent konsertprogram med framträdanden av såväl nya inhemska progressiva grupper som gamla och nya radioinspelningar med utländska storheter.²⁴

På toppen

En programform som är intimt förbunden med marknaden, formatradio och popmusik är hitlisteprogram. År 1955 började *Expressen* regelbundet följa den svenska skivförsäljningen i sin »Skivspegel«, en lista som baserades på skivförsäljningen hos 18 skivhandlare över hela landet (Brolinson & Larsen 1984:22f). Hitlistor hörde annars den kommersiella radion till. Sveriges Radios första riktiga hitlistesuccé *Tio i Topp* (1962–74) startades hösten 1962, för att konkurrera med Radio Nords populära listprogram *Topp 20+10* (Hallberg & Henningsson 1994:28).²⁵

Tekniken till *Tio i Topp* hade utarbetats av Ulf Peder Olrog i samarbete med radions tekniker och personal på Tekniska högskolan.²⁶ 400 (högljudda) ungdomar – 200 i Stockholm och 200 i en annan medverkande stad – röstade i direktsändning på lördagseftermiddagen med hjälp av mentometerknappar fram sina favoritplattor (Eliasson 1966a).²⁷ De nya kandidaterna till listan hade tidigare under veckan röstats fram av en mindre ungdomsjury i Stockholm, från ett urval på 30 under veckan utgivna skivor, som programledaren Klas Burling och producenten Carl-Eiwar stod för.²⁸ Denna del kom från 1964 att bli programmet *Trettio i test* (Hallberg & Henningsson 1998:29) – ett program där man plockade ut de nya utmanarna till tio i topp (Gurell 1998:20).

Publikundersökningar visade att det just var popprogram som *Tio i Topp* som unga i olika åldrar efterfrågade och uppskattade

mest och också klart föredrog framför TV:s popbevakning. Att 50–80% av alla 10–16-åringar lyssnade till *Tio i Topp* förklaras bland annat av att programmet var tablålagt till lördagseftermiddagar, som tillsammans med söndagar var den största lyssnardagen bland unga (von Feilitzen & Linné 1966, Linné 1964). Men *Tio i Topp* växte ut till att bli något vidare än ett rent ungdomsprogram, och i mitten av 1960-talet kunde programmet ha uppemot 3 miljoner lyssnare per sändning.²⁹ På somrarna ersattes det av det snarlika *Sommartoppen* (1962–66), med Pekka Langer på omröstningsturné runt om i Sverige.

I och med den svenska popbandsvågen i mitten av 1960-talet kom *Tio i Topp* att utsättas för en hel del kritik. Listan hade stor betydelse för skivförsäljningen och påståenden började dyka upp om »otillbörlig påverkan«. Band förlade spelningar till kvällen innan på den plats där omröstningen skulle ske och stod likt valarbetare utanför omröstningslokalen, delade ut promotion-rylar, tryckte fansens händer och sa: »Ni röstar väl på oss!«³⁰ Eftersom efterfrågan på biljetter inte alltid var lika stor var det emellanåt lätt för fans att med hjälp av bandens fanklubbar och managers ordna gratisbiljetter och med mentometers hjälp rösta fram sin idoler. Den svenska popgruppen Science Poption gick ut i medierna och erkände att man vid flera tillfällen hade manipulerat listan med hjälp av sina fans.³¹ Med dessa kupper sade man sig vilja visa hur lätt det var att påverka utfallet av omröstningen.³² Kritiken mot att listan dikterade musikutbudet i allmänhet och skivförsäljningen i synnerhet växte, och i ett öppet brev till Olof Rydbeck tog en rad svenska popgrupper ställning mot *Tio i Topp*.³³ Många menade också att jury-medlemmarnas ofta låga ålder (12–14 år) bidrog till att skapa en snedvriden bild av ungdomens musiksmak. Dessutom ansågs Klas Burling ha för stor makt över låturvalet.³⁴

Under 1966 pågick både en intern och en offentlig diskussion om att antingen lägga ned det extremt populära programmet eller ändra röstningsförfarandet (Eliasson 1966b). Efter ett förslag från en medarbetare vid Sektionen för publikundersökning-

ar om mer vetenskapligt grundade urvalsprinciper för juryens sammansättning gjordes programmet om.³⁵ För att öka rättvisan och undvika manipulationer skulle man med hjälp av SCB nu lotta fram en jury från ett riksrepresentativt urval på 40 000 ungdomar. Från och med 1969 skedde sedan omröstningen med hjälp av telefon.³⁶ Kritiken mot *Tio i Topp* kvarstod dock. I linje med den rådande antikommersiella andan i början av 1970-talet angrep bland andra *Aftonbladets* musikskribenter listan hårt.³⁷ Sveriges då största popexport, ABBA, vädjade å sin sida i ett öppet brev i *Expressen* till Radiounderhållningens chef Stig Olin att låta programmet vara kvar.³⁸ Programmet kom härmed att bli något av en symbol i en bitvis kritisk diskussion om ungdomsradions uppdrag och ställning gentemot marknaden, lyssnarna och radioledningen.³⁹

Hasse Linders efterträdare på chefsposten, Lars-Magnus Jansson, menade att *Tio i Topp* hade överlevt sig självt. Dessutom tog det en tredjedel av redaktionens budget i anspråk.⁴⁰ Som ett led i sin och den nybildade ungdomsredaktionens profilering gick Jansson ut i medierna och sade sig »hata *Tio i Topp*«. ⁴¹ Samtidigt försvarade han sin medarbetare Klas Burling, som *Aftonbladet* och andra länge kritiserat för att ha alltför stor makt över musikbevakningen i radion.⁴² Radions topplistor var i hög grad just Burlings skötebarn. Förutom sin roll i *Tio Topp* och sin bevakning av de brittiska och amerikanska hitlistorna, såväl i olika program som i *Röster i Radios* popspalt, var Burling presentatör i den svenska radieringen av BBC-produktionen *Top Of The Pops* (1964–69).⁴³ Med sin internationella överblick och succén med *Tio i Topp* i ryggen tog Burling också initiativet till och upprättade reglerna för den europeiska samproduktionen *Europatoppen/European Pop Jury*, som startades 1965 (Burling 1998:11). Till de tre årliga utsändningarna nominerade de sju deltagande länderna en inhemsk och en utländsk låt, till en internationell mentometeromröstning. Delar av detta engelskspråkiga program översattes i respektive deltagarland, i Stockholm av programledaren Leif H Andersson. I händelsernas centrum fanns dock

David Gell i BBC-studion i London.⁴⁴ Burling var, tillsammans med Linder, även pådrivande i det nordiska samarbetet *Nordtoppen*, som startades 1967, ett program som närmast fungerade som ett slags förtävling till *Europatoppen*. Men till skillnad från *Europatoppen* koncentrerades *Nordtoppen* inte till deltagarlän-



Långköraren Tio i Topp (1962–74) blev med sina mentometeromröstningar snabbt en stor lyssnarsuccé men också mycket omdiskuterat på grund av påståenden om röstningsfusk. Programmet lades ned i samband med 1970-talets vänstervåg, då tävlingar i musik ansågs förkastliga. Men i premiärprogrammet var det rent tekniska problem som fick producenten Carl-Eiwar och programledaren Lill Lindfors att ta sig för pannan.

dernas huvudstäder utan till mindre orter.⁴⁵ Omdiskuterade var även radions två andra stora listprogram, *Kvällstoppen* (1962–75) och det fortfarande aktuella *Svensktoppen* (start 1962).⁴⁶

Om vi för en stund blickar fram mot vad som hände med radions hitlisteprogram kan man konstatera att kritiken mot beräkningsförfarandet och musikurvalet växte under 1970-talet. Framför allt kom kritiken från skivbolag som saluförde »progg-musik«, dansband eller religiös musik. Bland annat för att gå dessa intressen till mötes tillkom *Skivspegeln* (1975–78), med Ulf Elfving, en röst som annars främst kom att förknippas med *Svensktoppen*. Förlaga för denna bevakning av musik sjungen på svenska var Radio Nords *De tio* (Brolinson & Larsen 1984:117). Allt sedan mitten av 1970-talet har också omröstningsförfarandet, musikurvalet och kriterierna för listan i *Svensktoppen* varit föremål för flera omläggningar, och efter 660 program ljud signaturmelodin till *Tio i Topp* för sista gången hösten 1974.⁴⁷ Men stödet för hitlistor ökade igen när vänstervinden mojnade. Flera av kvällstidningarnas popsribenter hävdade nu att topplistor liknande *Tio i Topp* inte bara var populära utan också borde ses som en tidsspegel och som ett stöd för skapandet av inhemsk pop.

Det namn som under 1980- och 1990-talen främst kommit att förknippas med radions bevakning av internationell hitlistemusik och omröstningar om favoritplattor bland unga lyssnare är Kaj Kindvall. Kindvall fick direktkontakt med radion som en av finalisterna i den tidigare nämnda *Poppratarparaden* 1967. Mellan 1971 och 1974 höll han i *Tio i Topp* innan han, likaledes i Norrköpingsredaktionens regi, under åren 1974–84 gjorde långkörarna *Poporama* och *Discorama* med en artist- och listsaklighet liknande Burlings. Stor och trogen publik och många brev från lyssnare fick likaledes listorienterade *Tracks* (1984–1996). Dessa program var för många lyssnare också källor till heminspelningar på kassettband av de egna favoritlåtarna. Men kritik har under åren riktats mot Kindvall för marknadsanpassning och musikalisk feghet och förutsägbarhet. Under 1980-talet dök

Kindvall upp i TV som låtpresentatör i och med musikvideons etablering, i program som *Casablanca* och *Video Beat* (se kap. 10).⁴⁸

Insänt

Chans för lyssnare att rösta på och önska favoritlåtar hör som bekant till standarden i dagens radio- och TV-utbud. Som vi sett präglades redan *Spisarparty* av lyssnarnas önskningar och dess uppföljare *Jukebox*, som startades 1960, med Johan Sandström, var ett direktmöte med ungas egna musikval.⁴⁹ Ett annat ännu i dag aktuellt format byggt kring lyssnarönskningar, även det med rötter längre bak, är önskeprogram av olika slag. Studio som hållpunkt och en radioröst som förmedlare av personliga meddelanden i form av skivor var nämligen ett ofta använt koncept redan under det tidiga 1960-talet. I *Bara för dej* (1962) och *Grammofonhörnan* (1963–69) tog Kersti Adams-Ray emot allehanda önskebrev, liksom i det mer målgruppsfokuserade *Din soldat. Hälsningar till och från värnpliktiga* (1962–69). Till önskeprogrammen från 1960-talets första hälft hörde också *Muckardags* och *Din egen skiva*, där önskningarna lästes upp av Tomas Bolme, medan det i tur och ordning var Robban Broberg, Claes Dieden och Claes af Geijerstam som, då inte svenska popstjärnor gästpratade, sände pophälsningar i *Grattis* (1966–69), popupplagan av *Det ska vi fira*.⁵⁰

Till radions öppningar mot lyssnarvärlden hör givetvis också program där lyssnare via brev eller telefonledning mer oförmedlat kan få komma till tals. Debatter, speakers corner och andra chanser att tycka till i studio fanns som vi sett redan i 1940- och 1950-talens ungdomsprogram. Ändå kan de rena åsiktsprogrammen med och för unga sägas höra till utvecklingen under den senare delen av 1960-talet. *Hörröh* (1966–68) var till en början ett lekfullt underhållningsprogram med Robban Broberg men övergick till att vara ett program för »popradio i min smak» (med

folk som Thomas Tidholm), för att därefter bli ett insändarprogram där Kersti Adams-Ray och Hasse Linder, med Kerstin Persdotter som programansvarig, luftade lyssnarnas insändare, ofta rörande pop eller politik.⁵¹ I *Dialog*, som startades 1969, användes de nya möjligheter till direktkontakt som telefonslussen gav, med en telefonväktarpanel i studion. Lyssnarnas samtal släpptes dock ut i etern med en viss tidsfördröjning så att programledaren snabbt kunde klippa om något alltför politiskt kontroversiellt eller ekivokt yttrades.⁵²

Nyttiga program

Direktkontaktarna med lyssnarna ökade alltså och blev något av ett mål i sig. Men vad hände då under 1960-talet med de tidigare så inflytelserika kontaktarna med föreningsvärlden och den statliga ungdomspolitikerna? Den starka poporienteringen i ungdomsutbudet föranledde viss kritik från förenings- och föräldrahåll. Även om flera av de underhållnings- och musikprogram som rubricerades »för ungdom« faktiskt producerades av andra sektioner riktades kritiken främst mot ungdomsradiion. Många ville i stället se den expansiva ungdomsradiion som ett verktyg i den parallellt pågående utbyggnaden av offentligt sanktionerade ungdomsrum, i form av bland annat ungdomsgårdar.

I 1960 års ungdomsutrednings betänkande talades det om att radiion borde kunna ha en samordnande roll i spridandet av upplysning om den svenska ungdomens situation. Som redan nämnts bildades det, bland annat för att bemöta dessa önskemål, i denna veva ett inofficiellt rådgivande organ, där representanter för några ungdomsorganisationer kunde lämna sina programönskemål till Ungdomssektionen. I första hand efterfrågades där fler »nyttiga program« och »program av mer engagerande, belärande och fostrande slag«.⁵³ Linders (1966) och Weises (1966) medverkan i försäkringsbolaget Hansas årsbok 1966 kan här ses som ytterligare ett tecken på den närhet som fanns mellan radiion

och olika organisationers, företags och myndigheters förebyggande ungdomsarbete. I centrum stod som tidigare frågor om hur man skulle organisera ungdomens fritid och hävda den uppluckrade hem-och-skola-kulturen kontra gängets och marknadens offentligheter.

Mot bakgrund av en längre tradition av ungdomsprogram anpassade till hemmets och skolarbetets rytm och organisering kan man trots detta mena att blockprogram av typen *Tonårskväll* i ett vidare samhällsperspektiv, funktionellt och strukturellt sett, adresserade en publik som från hemmets trygga vrå erbjöds rum i en medierad ungdomsoffentlighet, där utrymme fanns både för publik autonomi och för vissa offentliga kontrollfunktioner. Bland ungdomsradios 1960-talssatsningar fanns det också program som var länkade till samhällets mer offentliga rumsliga organisering av ungdomen. Ulf Peder Olrog föreslog vid ett av Barn- och ungdomssektionens planeringssammanträden att man borde dra nytta av ungdomsgårdarna.⁵⁴ Detta gjorde Hasse Linder och Carl-Eiwar i *Våran gård* (1965), där man besökte ungdomsgårdar runt om i Sverige, för intervjuer och estradframträdanden av bland andra lokala gårdsband.⁵⁵ Men till skillnad från tidigare samarbeten tog man här i högre grad fasta på ungas icke föreningsanknutna uttrycksformer. Även popbandstävlingen i *Tonårskväll* kan sägas ha varit ett utslag av en öppenhet gentemot och stöd för ungas egna kulturskapande. Att prestationerna och ljudkvaliteten inte alltid höll det gängse radiomåttet blev därmed av underordnad betydelse. Under Linders ledning fanns helt klart ett genuint intresse av att spegla pop som en i högsta grad levande kulturform också på gräsrotsnivå.

Ett annat exempel på en ny typ av folkbildande ambitioner finner man i den radioserie om tolv avsnitt som gjordes kring protestsångens utveckling, artister och uttryck. Via Pressbyrån såldes ett kurshäfte till programmet, som sändes i P2 och egentligen var ett inslag i radios undervisning i engelska.⁵⁶ Däremot var det Ungdomsredaktionen som stod för *Poptäckarna – På upptäcktsfärd bakom popen*. För att markera popens kulturhisto-

riska betydelse, vidga vyerna i förhållande till den rena idoljournalistiken och finna ett för unga attraktivt folkbildningsämne, talade här Linder och Hallberg med musikexperter – som Bernt Egerbladh, Hans Sidén och *Expressens* Hans Fridlund – om popens rötter i blues och dess rytm, klangfärger, upphovsmannarätt, idoler, fans och annat. Även till denna serie gjordes ett speciellt studiehäfte, till vilket också skivor kunde lånas. Men till skillnad från tidigare studiecirklar med radion som huvudman var adressaten nu inte längre nödvändigtvis den inregistrerade föreningen. Den »fritidsgrupp« som skulle ha träffar i enlighet med direktiven i kurshäftet kunde lika gärna formeras av gänget på en ungdomsgård.⁵⁷

En annan länk till Förenings- och Organisations-Sverige var *Tonårskvälls* medverkan i insamlingsaktionen »Flykting 67«, som på initiativ av Radiohjälpen och i samarbete med Svenska FN-förbundet ordnades för att hjälpa flyktingar i Sudan. Sveriges Radio och *Tonårskväll* bidrog genom att, till skillnad från de tidigare rena amatörtävlingarna, låta *Popligan* av årgång 1967 vara en kamp mellan tio av Sveriges mest framgångsrika popband. Tävlingen utmynnade i en inspelning av en LP med låtar av de deltagande grupperna, utgiven på Sveriges Radios eget förlag. Banden donerade var sin låt och nettointäkterna från skivförsäljningen gick oavkortade till insamlingen.

Folkets röst?

Ett led i försöken att finna funktioner utöver den rena underhållningen var etablerandet av nya format. Detta arbete ingick också i strävanden att bibehålla den ungdomspublik som med tiden allt mindre framstod som en homogen grupp enbart intresserad av »tonårsliv«. Generationsestraden differentierades i specialintressen, tydligare åldersskikt och politiska deloffentligheter, och de köns- och klasskillnader som egentligen alltid präglat ungdomsgruppen blev alltmer åskådliggjorda i stilar och opinioner

(jfr Bjurström 1980). I det ofta använda begreppet »protestgenerationen« låg dock en homogeniserande föreställning kring 1960-talets rekordstora ungdomskull. Och visst delade man generationserfarenheten av att ha vuxit upp i ett välfärdssamhälle med ett medialt vidgat omvärldsperspektiv och frågor som kärnvapen, Vietnam och rasförtryck på dagordningen. En känslighet för olika sorters förtryck även på hemmaplan hörde också till bilden (Bjurström 1984).

Men även om det finns gemensamma historiska (specifika historiska villkor och händelser) och psykologiska (adolescensen och vuxenblivandet) erfarenheter är det olämpligt att generalisera. De yttre ramvillkoren och det historiska förloppet har karaktären av att vara »objektiva villkor«, men upplevelsen och tolkningen av det hela varierar mellan olika individer och grupper, och även inom grupper, efter variabler som kön, klass, ålder, utbildningsnivå, boendeort och annat (Andersson 1982). Genom införandet av den nya grundskolan med nioårig skolplikt för alla (1962) och den nya gymnasieskolan (1968) kom i och för sig ungdomskategorin att än mer konstrueras som en grupp i en gemensam sfär, vilket ledde till vissa förskjutningar i de tidigare striktare åtskillnaderna mellan arbetar- och medelklassungdom. Men trots att skolan kom att bli en gemensam referensram och trots en stark och medialt vidsträckt kommersiell ungdomsmarknad, kom 1960-talets ungdomskultur att med tiden alltmer kännetecknas av variationer mellan olika stilar och i förhållningssätten till kamrater, föräldrar, musik, marknad, samhälle och skola (Bjurström & Fornäs 1988).

I 1960-talets »ungdomsuppror« rymdes nämligen såväl aktivist, radikaler, pacifister och flummare som högst »vanliga« ungdomar från olika samhällsskikt, alla med olika grad av estetiskt eller politiskt engagemang och expressivitet (Bjurström 1984). Mest uppmärksamhet fick dock olika motkulturella yttningar, för vilka protesterna mot tonårsmodemässan på Stora ängsbotten i Stockholm 1967 var en viktig startpunkt (jfr Mosskin & Mosskin 1969). I hög grad hade dessa strömningar sin

bas i medelklassen och kan också ses som en tidig reaktion på den än så länge krypande övergången till ett postindustriellt samhälle (Bjurström 1997:61ff). Den framtidssyn och de mer postmaterialistiska värderingar som vissa unga förde fram, till exempel i sitt ifrågasättande av konsumtionssamhällets materialistiska kärnfamiljs- och könsrollsideal, kom med tiden också att bli ideal med mer allmän spridning.

Medan hippies ville vända samhällsordningen upp och ned med psykedeliska kärleksbudskap, kunde den mer politiska ungdomskultur som därefter gjorde entré i offentligheten, med slagord mot imperialism och kapitalism och i studentprotester kring 1968, mer betraktas som en social rörelse: det vill säga en riktning med mer ändamålsenliga och strukturerade former av gemensamt handlande (a.a:66). Deras rättvisetänkande, omvärldspatos och kollektivistiska utopier var i grunden inte heller helt väsensskilda från tidigare generationers sätt att se på frågor om rättvisa, kollektivt engagemang och framtidspåverkan (Lundberg 1993). Så medan modskravallerna i Stockholm 1965 främst sågs som en ofokuserad missnöjesyttring, hippierörelsen som en vildsint utopi och Kårhusockupationen som en demonstration av särintressen, kom de många Vietnamdemonstrationerna, Båstadsaktionen mot Rhodesias apartheidregim, i likhet med den nya könsmedvetenheten och värnandet om marginaliserade grupper, att vinna visst allmänt gehör. Precis som fallet var med 1950-talets protester mot kärnvapen och upprustning inrymdes här människor från olika åldersspektra. Under 1960-talet blev »ungdomsprotest» också något av ett begreppsfilter i en samhällsdebatt med många mediala applikationer, till exempel i kultur- och samhällsprogram utan direkt ungdomliga anspråk (jfr Nordmark 1999). Med medelklassungdomens inflytande över ungdomskulturens frontlinjer ökade också självreflexionen inom ungdomskulturen, vilket också fick sina mediala uttryck, både i den »egna» medieproduktionen och i det allmänna utbudet.

I sina försök att finna format som kunde härbärgera allt detta sneglade ungdomsradien gärna på radions andra redaktioner:



Ett av de grundläggande formaten i modern ungdomsradio är hitlistor. Utformningen av dem och själva omröstningsförfarandet har varierat under årens lopp, men Kaj Kindvall i Norrköping har länge varit en trogen listpresentatör, till exempel i Tracks (1984–96).

kulturjournalistiken och den samhällsbevakande radiojournalistiken framstod som intressanta förebilder och samarbetspartners.⁵⁸ Debattformat med några inbjudna ungdomar i studion – som *Träffpunkten* (1963), *Vad tycker du?* (1966) eller det mer kulturdebatterande *Symposium* (1964–67) – var på flera sätt ett arv från det tidigare ungdomsutbudet, medan reportagen, intervjuerna och förhållningssätten i program som *Zick Zack* och *Dialog* mer pekade fram mot bredare åsiktsprogram som *Tvärs* (1968–74), där samtidspolitiskt stoff utgjorde underlaget för intervjuenkäter med »mannen på gatan«. Emellanåt ställdes här folkets röster mot makthavarnas. Enligt vissa skedde detta alltför ofta på ett osakligt sätt, genom att Ungdomsredaktionens mer journalistiskt tränade reportrar utnyttjade en försätlig intervju- och redigeringsteknik. *Tvärs* kom snart att bli något av ett epicentrum i en stundtals infekterad debatt om ungdomsradios uppdrag och praktik i förhållande till public service-institutionens normvärld: en debatt med stort offentligt genomslag och generationsväxlingssymtom.

Sammanfattning

Med tre kanaler att tillgå kunde radions utbud utökas kraftigt och konkurrera med det starka och attraktiva TV-mediet, men radions nya roll kom ändå mer och mer att ligga i att vara ett sekundärmedium i vardagen. Till den fortlöpande moderniseringen av radion hörde omorganiseringar, preciserad ansvarsfördelning mellan kanaler och redaktioner och en ökad professionalisering och specialisering. Efter många års redaktionell koppling till det talbaserade utbudet överflyttades ansvaret för ungdomsprogrammen till Radiounderhållningen. Detta var ett tecken i tiden, med tanke på det nära samband som på olika sätt fanns mellan ungdom och pop. Med fasta sändningstider, med tiden främst i P3, blev det lättare att organisera ungdomsutbudet i fasta format, såsom hitlisteprogram och önskeprogram, men

där fanns också utrymme för egensinniga skivurval knutna till en viss skivpratares personliga profilering. Det gjordes också satsningar på ökad interaktion med publiken, i form av debatt- och insändarprogram av olika slag, liksom intervjuer med »mannen på gatan« kring aktuella frågor. En ökad självständighet och samhällskritisk hållning låg allmänt i tiden och genom publika röster och frilansares inflytande strömmade allmer av samtids-aktuella protestströmningar in i radio. Till denna anda hörde också en växande kritik, från olika håll, mot radions musikpolitik och skivurval, något som särskilt drabbade hitlisteprogrammen, och som också pekade fram mot de debatter som snart kom att rasa kring ungdomsradians musikpolitik och påstådda vänstervridning.

Från medborgarkontoret Radio 1970–79

Ungdomsradiation fick som vi har sett en alltmer profilerad ställning under senare delen av 1960-talet. Man kan säga att denna utveckling kröntes av att ungdomsradiation i och med en inre omorganisering den 1 januari 1970 för första gången officiellt kom att utgöra en egen redaktion. Detta var en logisk följd av gällande rationaliserings- och specialiseringssträvanden inom Sveriges Radio och kanske också ett resultat av att 1960-talet varit ungdomens tid, då ungdomen blev en projektyta och förtrupp i samtidskulturen. Formellt hade Ungdomsredaktionen Centrala Programledningen (CPL) som huvudman, men i praktiken kommunicerade man främst med Underhållningsavdelningens chef, som även satt i CPL.¹ Ungdomsredaktionen behöll denna status fram till 1979 då Sveriges Radio, i samband med lokalradionätets utbyggnad, delades upp i fyra mer eller mindre självständiga programföretag samlade i en koncern.²

Ambitioner att skapa programblock, fasta programformat och fasta sändningstider med P3 som bas, vidgade ämnesrevir, musikkbevakning som även rymde mer vuxen pop, liksom ett mer personligt skivurval och profilerade presentationsstilar från radiopratarens sida, tillhörde det som började utarbetas under Hasse Linders tid som chef för ungdomsradiation. Linders efterträdare Lars-Magnus Jansson (1969–72) arbetade vidare med blocktänkandet, men hans chefskap inföll under en period av »politisering«, med bitvis infekterade diskussioner om hur radiation borde hantera den rådande vänsterandan. Mer konkret handlade det om frilansarnas roll på ungdomsradiation och spänningar



Efter många år under gemensam flagg med barnradion inrättades 1969 en särskild ungdomsredaktion. Några stormiga år följde, då Lars-Magnus Jansson ledde verksamheten. Här flankeras han av Kerstin Persdotter, Klas Burling, Carl-Eiwar Carlsson, Leif H. Andersson och Rune Hallberg.

mellan progressiv musik och politiskt provocativa texer kontra topplistorernas popularitet och okontroversiella tonläge. Strävan att sända i block, med vidgade ämnesrevir, tydliga journalistiska ambitioner och en orientering mot mindre åldersbetingade program om samtida strömningar i samhälle och kultur präglade även resterande delen av 1970-talet, då ungdomsradiion såg ytterligare två chefer passera, först Rolf Egil Bergström (1972–76), sedan Christer Eklund (1976–79). Basen i utbudet var dock musiken, men i takt med att musiklivet blev brokigare blev musikbevakningen såväl mer genrespecifik som mer gränsöverskridande (Björnberg 1998).

För Sveriges Radio i stort kom införandet av TV2 1969 att bilda kulmen på en lång och expansiv fas, där Stockholm stått i centrum. Därefter följde en tid mer präglad av nedskärningar, anställningsstopp och decentralisering av programproduktionen (Thurén 1997). Samtidigt kom många yngre frilansare in i verksamheten, något som bidrog till ett inflöde av samtida samhällskritiska journalistiska ideal (Engblom 1998). I och med detta aktualiserades också frågor om radions förhållande till verkligheten och publiken samt om ämnesvalet och vinklingarna i bevakningen i förhållande till gällande public service-normer, en debatt där begreppet »vänstervridning» blev ett ledord (Hadenius 1998). För vissa var ungdomsradiions musikpolitik och samtidsjournalistik ett av de tydligaste tecknen på vänsterinfiltration inom Sveriges Radio, medan andra uppfattade ungdomsradiion som ett språkrör i kampen mot ett orättfärdigt och maktfullkomligt samhälle – till vilket nu också Sverige Radio räknades.

Medborgarkontoret

Till stor del byggde det sena 1950- och tidiga 1960-talets ungdomskultur på hedonistiska värden, där konsumtion, fritid, popmusik och annan populärkultur intog en central plats. Men i takt med att ungdomskulturens frontlinje »medelklassifierades»

tilltog kritiken mot konsumtionssamhället och även till välfärds-samhället i stort, vilket allt oftare beskrevs som ett »betongsamhälle« (jfr Bjurström 1980). Under en kort period fick hippierörelsens och andras motkulturella utopier visst gehör och blev också en grogrund för sjuttioalets flora av »alternativrörelser«, vilka cirkulerade kring sådant som pacifism, feminism och miljö (Bjurström 1984). Genomgående bland dessa fanns en djup kritik mot »Kulturindustrin«, främst amerikanska produkter och dessas ideologiska undertext (O'Dell 1997). Dessa alternativrörelser var åldersmässigt sett inte renodlade ungdomsföreteelser, även om det fanns ett påtagligt inslag av yngre, ofta välutbildade, personer på barrikaderna. Ekoeffekterna i medie- och kulturlivet var påtagliga, men det är tveksamt om den allmänna uppslutningen bakom klasskamps- och revolutionsretoriken var så stor, trots att det hela formulerades i »folkets« namn. Lärofäderna var många och sekterismen påtaglig, men en viss gemensamhet fanns såtillvida att det rådande samhällssystemet skulle omändas. En viktig del i denna kamp var de alternativa kulturella offentligheter och kretslopp för icke-kommersiell medie- och kulturproduktion (teater, musik, press etc.) som byggdes upp (Fornäs 1979). Under en period var genomslaget från vänster påtagligt, innan tröttheten inför vad många med tiden kom att uppleva som politisk och estetisk dogmatism genererade nya ljudvågor.

Under den period då vänstervridningen inom Sveriges Radio var ett kärt debattämne för många, utpekades emellanåt radions Ungdomsredaktion som en av de främsta härdarna för vänsteristisk infiltration och propaganda. Men även om Linder »revolutionsåret« 1968 hävdade att Ungdomsredaktionens uppgift var att »visa vad ungdomar tycker« var hans ambitioner visavi samtiden snarare att skildra än att agitera.³ Han ställde sig också tveksam till generaliseringar kring ungdomar som *en* intresse-gemenskap: »Ungdomar har ingen intressegemenskap, inte ens i popen längre.«⁴ I likhet med sin företrädare ville också den nya, självständiga Ungdomsredaktionens chef, Lars-Magnus Jansson,

vara lyhörd inför samtiden. Jansson hade av radioledningen mer eller mindre handplockats från ungdomstidningen *Bildjournalen*. Kanske hoppades Underhållningsavdelningens ansvariga, Stig Olin och Georg Eliasson, på att kunna styra bort Ungdomsredaktionen från samtidens radikala strömmar genom att ta in en »popskribent«. Utvecklingen blev snarare den motsatta. Ty för Jansson var det kritiska, journalistiska perspektivet viktigast.⁵ Och precis som Linder ansåg han att Ungdomsredaktionen var organisatoriskt felplacerad: Ungdomsredaktionen borde snarare sortera under Samhällsredaktionen än Underhållningsavdelningen.⁶ Ett av många tecken på denna journalistiska ambition var att Ungdomsredaktionens månghövddade frilansskara fick ett ökat inslag av personer som var journalistiskt skolade.

Bevakningen av angloamerikansk pop utgjorde dock fortfarande stommen i utbudet, och från vissa håll kom det i slutet av 1960-talet kritik mot Ungdomsredaktionen, som sades ha fastnat i barnsligt och ytligt popprat.⁷ Men i takt med nya politiska tongångar i det svenska och internationella musiklivet ökade inslagen av experimenterande rock, svensk progressiv musik och folkmusik. Andelen musikprogram som så att säga var mer än rent skivprat ökade också (Björnberg 1998). Att snacket mellan låtarna blev mer »seriöst« och musikurvalet mindre listbundet ledde till att CPL och radioledningen, efter interna utredningar, anklagade Ungdomsredaktionen för att inte leva upp till sitt P3-uppdrag – att erbjuda populärmusik och underhålla.

Genom att satsa på mer journalistiska förhållningssätt, andra format, alternativ musik och nya tilltalsformer kom publiken att i högre grad adresseras som medborgare än som konsumenter i en åldersbetingad livsstilsgemenskap. Man kan säga att Ungdomsredaktionen lämnade »Tonårslyan« och »Ungdomsgården« för att bli något av ett »Medborgarkontor«, med anspråk på att uppfattas som en likvärdig debattröst i offentligheten.

»Hundar, hästar och mopeder«

Även om flera av ungdomsradions gamla programpunkter togs bort höll Jansson fast vid Linders blockprogramsidéer och anspråk på att ungdomsprogrammen skulle koncentreras till P3. Resultatet av detta blev dagliga eftermiddagsblock, där musik och samtidsjournalistik blandades. Mellan 16.30 och 18.15 kunde i P3 sålunda höras: *Måndag med Ungdomsredaktionen*, *Tisdag med ...* och så vidare. Denna vardagstillvända blockrubricering kan ses som ytterligare ett tecken på den övergripande ambitionen att få in mer av dagsjournalistisk bevakning mellan musikinslagen.⁸ De första åren gjordes lejonparten av ungdomsblocken i Stockholm. Undantaget var måndagar då den (musik)politiskt progressiva Göteborgsredaktionen – med folk som Håkan Sandblad, Göran Stangertz och Tommy Rander – gärna presenterade udda listlåtar, eller maktsatiren *Radiomonopol* (1971–75).⁹

Eftersom Ungdomsredaktionen hörde hemma under Underhållningsavdelningens paraply uppstod det ibland kontroverser med ledningen kring redaktionens försök att förändra ungdomsradions profil.¹⁰ Underhållningsavdelningens ledning tyckte att Ungdomsredaktionen i alltför hög grad ägnade sig åt bred och vinklad samhällsjournalistik snarare än ungdomsradio. I en DN-intervju hävdade Radiounderhållningens chef Georg Eliasson att:

Det är för lite skratt i radioprogrammen [...] är det så säkert att människor orkar med alla aktualitetsprogram, tidspegelarna. Det talas om hur eländigt det är ställt i världen, överallt och i alla kanaler. Skulle vi rättvist belysa all uselhet och allt lidande i världen skulle vi kunna fylla alla kanalerna från morgon till kväll. Ungdomsradion har ju också en lyssnarskara från ungefär 11–25 år. Det är en skara med skiftande intressen. Jag tycker att specifika ungdomsämnena är t ex utbildning, de politiska ungdomsförbundens aktiviteter, något så flärdfullt som ungdomsmode. Jag är inte

säker på att detta om en läkare ska tala om för sina patienter att patienten är döende är ett ungdomsämne. Det är kanske snarare ett pensionärsämne.¹¹

Eliassons syn på vad som lämpade sig i ett ungdomsprogram kom på Ungdomsredaktionen att skämtsamt sammanfattas med orden »hundar, hästar och mopeder».¹² Till skillnad från i början av 1960-talet var det nu alltså (den medelålders) ledningen som argumenterade för en omfattande bevakning av popmusik. Till exempel menade programdirektören Nils-Olof Franzén (1969:37) i en artikel att »ungdomens pop-intresse är något nästan odelat positivt». Franzén framhöll också den musikpedagogiska utvecklingspotentialen hos radiopopen: »Erfarenheten visar också att det går många föreningsband mellan den bästa popmusiken och den traditionella 'konstmusiken'» (a.a:39). Med andra ord gick uppfattningar om vad programmen borde innehålla isär. Det program som denna delvis generationsfärgade dispyt främst kom att kretsa kring var debattprogrammet *Tvärs*.

Tvärs emot systemet

Tvärs (1968–74) etablerades ursprungligen under Linders tid. Det skulle vara ett dagligt aktualitetsmagasin, baserat på intervjuer med både allmänhet och experter kring aktuella frågor. Till en början hade *Tvärs* en halvtimme måndag till torsdag i P1 och byggde på att ett aktuellt ämne belystes ur olika vinklar under hela veckan.¹³ Under en period följdes *Tvärs* upp i det »icke ålderssegregerade» telefonslussprogrammet *Dialog* (1969), dit lyssnarna kunde ringa och tycka till kring de ämnen som behandlats i *Tvärs* under den gångna veckan.¹⁴ Denna satsning kan sägas ha legat i linje med Linders ambition att »få igång en verklig dialog mellan generationerna».¹⁵ Ändå var det med ung vänsteropinion som inslagen i *Tvärs* främst kom att förknippas. Att ge plats för folkets röst och gå på makthavare med »skjutjärns-

journalistik« låg i tiden, liksom Vietnam, EEC, juntaförtryck, polisbrutalitet, fria teatergrupper, kriminalvårdspolitik, elevriksdagar, allaktivitetshus, husockupationer, vilda strejker, värnpliktskonferenser, könsroller och annat. Samtidigt kunde man i *Tvårs* lika gärna ta upp kontaktgrupper för ensamma, poptexter, raggare och handikappades eller tonårsföräldrars situation.¹⁶

Under Janssons ledning kortades *Tvårs* ned till 13 minuter och programmet gjordes oftast sändningsdagen, inte sällan med någon tidningsartikel som utgångspunkt, av producenten Kerstin Persdotter och ett antal frilansare. För att få upp tempot i programmet klippte man hårt och det laborerades en del med tekniska finesser som inklippta presentationer i intervjuerna, jinglar och ljudeffekter. Då ungdomsblocket flyttades över till P3 kom *Tvårs* som sista punkt i blocket, direkt efter Ekosändningen klockan 18, vilket innebar att det då inte bara var ungdomar som hade radion på. Några få Radionämndsansmälningar gjordes mot *Tvårs* redan då det låg i P1 (även andra inslag från Ungdomsredaktionen diskuterades vid radiochefens programkollegium).¹⁷ Men kontroverserna tilltog när *Tvårs* hamnade i P3 och emellanåt kunde ha uppemot 800 000 lyssnare.¹⁸

Decentralisering eller censur?

Eftersom *Tvårs* var långt ifrån okontroversiellt och inte heller framstod som något ordinärt ungdomsprogram överfördes det juridiska (utgivars)ansvaret på Nyhetsredaktionens chef Per Persson. Men själva produktionen stod fortfarande en grupp vid Ungdomsredaktionen för. Det var en grupp där många arbetade på frilansbasis, och en kärnfråga i påståendena om vänstervridning kom att gälla just (de unga) frilansarnas roll.¹⁹ Under våren 1971 började det i pressen flörera rykten om att Sveriges Radio tänkte splittra Ungdomsredaktionen, bland annat för att bli av med frilansarna. Ledningens förslag var att flytta tillbaka *Tvårs* till P1 och lägga över programansvaret på Malmö. Officiellt sades

detta vara ett led i en av riksdagen beslutad decentralisering av radions programproduktion. Lars-Magnus Jansson (1971) ställde sig, både i interna skrivelser och i pressen, dock kritisk till planerna: kompetensen kring *Tvårs*-konceptet fanns ju i Stockholm och produktionen av programmet var redan decentraliserad, så tillvida att inslagen gjordes på många olika håll i landet.²⁰ Nils-Olof Franzén (1971) försvarade beslutet med att det inte bara skulle ses som ett steg i radions decentraliseringspolitik utan också som ett försök att föryngra P1.

Redan innan några beslut i frågan offentliggjorts från radions sida startade en debatt i pressen. Macke Nilsson i *Aftonbladet*, Lars-Olof Franzén i *Dagens Nyheter* och många andra manade till protester mot radioledningens beslut. Skulle P3 nu bli ett renodlat sövande och oförargligt skval, genomsyrat av rutinartade kommersiella poplister?²¹ SSU sände en protestskrivelse till Radiochefen Otto Nordenskiöld, där man menade att med undantag av *Tvårs* dominerades Ungdomsredaktionens utbud i alltför hög grad av tom popmusik. Man påpekade också att ungdomar har andra intressen än pop och krävde att radioledningen skulle lyssna mer till Sveriges ungdomsorganisationer, som man ansåg förbisedda i det rådande utbudet.²² Också från en av radions fackklubbar kom skarpa protester mot utflyttningsbeslutet. En av de få som i pressen försvarade beslutet var *Expressens* Hemming Sten, som tidigare riktat kritik mot Ungdomsredaktionen för vänstervridning och partiskhet.²³ Men denne fick mothugg, bland annat från några unga frilansare vid radion och från Nils Petter Sundgren.²⁴ Den tidigare chefen för ungdomsradiion, Hasse Linder, påminde i pressen om att det i radions uppdrag och demokratiska funktion ligger att i lämplig form upplysa om nuets händelser, vara uppmärksam på kommersiell påverkan och fostra en framtida publik till egna ställningstaganden.²⁵

Decentraliseringen genomfördes och flera av de frilansare som producerat *Tvårs* i Stockholm försvann – några av dem återkom dock senare i verksamheten. Men Malmö blev inte ensamt ansva-

rigt för *Tvärs*. Som ett led i uppsplittringen av Stockholmsredaktionen delades Ungdomsredaktionen, från och med höstsäsongen 1971, upp i fyra enheter, var och en med ansvar för olika veckodagar: Göteborg (måndagar), Stockholm (tisdagar), Malmö (onsdag och fredag) och Umeå (torsdagar). Dessa sändningar organiserades i block som startade i P3 klockan 17 och fortsatte i P1 klockan 17.30.²⁶ I ett gemensamt uttalande lovade distriktens redaktionschefer spefyllt att man genom placeringen i P1 inte längre behövde vara rädd för att vara kontroversiella och prata för mycket, och att man nu lättare kunde anpassa musiken till det man talade om, eftersom man inte i första hand behövde tänka på att vara »populära« i sitt tilltal.²⁷ De olika måldokument som sedermera utarbetades av respektive redaktion skilde sig i viss mån åt, men en gemensam ambition fanns i att informera och skapa debatt om »frågor och företeelser i samhället som ungdomar idag eller i framtiden berörs av«, med särskild hänsyn tagen till internationella frågor och bevakning av den musikkultur som ligger »utanför den stora skivmarknaden« (Westrell 1977).

Partiskhet eller samtidsansvar?

Resultatet av decentraliseringen blev således inte en återgång till okontroversiell popradio. Antalet Radionämndsanmälningar mot *Tvärs* och andra inslag i ungdomsradien ökade också något.²⁸ Framför allt var det Umeåredaktionen som drabbades, med åtta anmälningar redan under den första säsongen, främst gällande bristande saklighet och opartiskhet.²⁹

Undertecknad vill med nedanstående formellt anklaga SR för att i sina program med rubriken »*Tvärs*« ge en medvetet direkt lögnaktig bild av svenskt näringsliv och människor som i ansvariga ställningar arbetar inom nämnda verksamhetsområde. I programmet förekommer, som bekant, nid-

visor av simplaste slag som på ett tarvligt och ärekränkande sätt »beskriver« hur det går till på arbetsplatser i landet. Jag vill gärna veta vad syftet med denna smutskastning är av en stor kategori människor, om sändningarna är sanktionerade av SR och om styrning föreligger från högre nivåer. Det är ett vanligt enkelt renlighetskrav att Nämnden stoppar denna smörja med det snaraste.

(Anmälan till Radionämnden från
Ekströms Industri aktiebolag, 7.12.1972.)³⁰

Under hösten 1971 genomförde Georg Eliasson på programdirektör Franzéns uppdrag en intern »utvärdering« av utbudet från de olika redaktionerna (Franzén 1991:292).³¹ Resultaten från Eliassons innehållsstudie jämfördes sedan med uppgifter från Statens Ungdomsråd och resultat från en aktuell studie av ungdomars fritidsintressen och gällande kriterier för balans, saklighet och opartiskhet i utbudet. Andra frågor i studien, som omfattade ungdomsblocken under fyra höstveckor, var bland annat om den önskade ämnesbreddningen skett och om kravet på P3 att i första hand sända musik hade uppfyllts. Eliasson fann att många av de fritidsintressen som unga i undersökningen sagt sig vara intresserade av inte togs upp i utbudet, till exempel handarbete, frimärkssamlande, ridning och segling. Eliasson konstaterade också att »Beträffande programledarnas egna vinklingar, opartiskhet, balansen och följsamheten vis-avi programregler konstaterar undersökningen att två redaktioner (Umeå och Göteborg) icke går fria från grava anmärkningar, medan övriga uppfyllt rimliga krav i detta avseende«.³²

I och med att *Tvärs* placerades i P1 tappade programmet hälften av sina lyssnare.³³ 1972 flyttades *Tvärs* tillbaka till P3. En tanke med decentraliseringen var att programutgivaransvaret skulle överflyttas till distrikten, men i sista hand bar programdirektören (under radiochefen) det slutliga ansvaret. För att »hålla koll« på inslagen i blocken och i *Tvärs* fick redaktionerna, med början hösten 1971, via telefon eller telex, i förväg meddela CPL

vad som skulle ingå i sändningen.³⁴ På basis av denna procedur »förhandscensurerade« Eliasson, Olin och Franzén vid några tillfällen planerade inslag (a.a:293f). I oktober 1972 lämnade Jansson på egen begäran sitt arbete som chef för Ungdomsredaktionen. Han efterträddes av Rolf Egil Bergström (1972–76), från Ekots nyhetsredaktion. Detta skifte kan tolkas som ett tecken på att kraven på att i ord få skildra skeenden på ungdomsscenen på sätt och vis hörsammats, samtidigt som dessa skulle stramas upp i enlighet med radions gängse samhällsbevakning och programreglemente. Placeringen av ungdomsredaktionerna ändrades sedermera också, en redaktion i Norrköping startades, Umeåredaktionen lades ned och Luleå fick överta ansvaret, senare ersatt av Sundsvall.

Rädda radion!

Ytterligare en offentlig diskussion om ungdomsradion utbröt vintern 1973 då en grupp frilansare i Stockholm inte fick förlängda kontrakt.³⁵ I protest mot detta beslöt elevkåren vid Journalisthögskolan i Stockholm att bojkotta all medverkan i Ungdomsredaktionens programverksamhet.³⁶ Och vid ett stormöte på Moderna museet bildades aktionsgruppen »Rädda Radion«, som antog ett uttalande som ställdes till Stig Olin.³⁷ Denna aktionsgrupp – där representanter för bland andra SECO, Centerns Ungdomsförbund och Yrkestrubadurernas förening ingick – hade tre paroller: 1) Rädda ungdomsradion – släpp in frilansarna igen! 2) Nej till kommersialisering – för en folkets kultur! 3) Nej till toppstyrning av Sveriges Radio – kamp för yttrandefriheten!³⁸ Med Bernt Staf, Greg Fitzpatrick och Jan Hammarlund som kontaktmän för aktionsgruppen gjordes en egen kampsång, affischer trycktes upp och upprop publicerades i pressen. Meningen var också att aktionsgrupper skulle bildas över hela landet. Genom att skriva till radiochefen eller direkt till redaktionerna, ringa klagomuren och göra anmälningar till Radionämnden, hoppades

man kunna påverka radioledningen och därmed förhindra vad man ansåg vara inskränkningar i yttrandefriheten och en pågående maktkoncentration inom Sveriges Radio. Enligt Rädda Radion-gruppen var Malmöredaktionens utbud, som Eliasson i sin interna utredning framhållit som ett föredöme, slätstruket medan man hyllade redaktionerna i Luleå, Stockholm och Göteborg.³⁹

Ungdomsradions utbud uppmärksammades även från motsatt politiskt håll. 1974 genomförde Moderata Ungdomsförbundet (MUF), med bland andra Gunnar Hökmark i spetsen, en (selektiv) innehållsstudie av ungdomsradions utbud samt en enkät bland ungdomar i Sydsverige gällande lyssnarnas uppfattningar om ungdomsradions politiska färg. Två tredjedelar av de tillfrågade ansåg att ungdomsradiation var vänstervriden. Mot bakgrund av detta riktade MUF en skrivelse till programdirektör Franzén, där man påstod att ungdomsradiation var ett redskap för socialistisk propaganda och därför borde läggas ned.⁴⁰ Antalet anmälningar till Radionämnden ökade också något. Främst var det redaktionen i Luleå (som lades ned våren 1975) som blev föremål för inlagor. Enligt en tidningsuppgift kom de flesta anmälningarna dock från en och samma person – en bilförsäljare i Blomstermåla, som enligt en intervju i *Dagens Nyheter* skickat in 15 anmälningar mot ungdomsradiation under ett drygt halvår:

De blev så många att jag nu använder mig av en stencil där det står att programmen strider mot radiolagen genom sin ensidighet och därmed brist på objektivitet [...] Så fyller jag i programmets namn, datum då det sändes och så mitt namn. [...] Jag vet att det är svårt att vara objektiv men journalisterna på de här redaktionerna söker ju upp asociala ungdomar på ungdomsgårdarna. Aldrig får man höra några nöjda ungdomar. Allt är det fel på.

– Har ni egna barn?

– Nej och det är jag glad för med tanke på hur det låter i de här programmen.⁴¹

Som en följd av anmälningarna mot vänstervridning och opartiskhet gjorde Radionämnden på eget initiativ en systematisk granskning av 30 program med titeln Ungdomsredaktionen (Måndag med ... och så vidare). Vad det gällde de talade inslagen fann nämnden i sin granskning inte att Ungdomsredaktionen brutit mot det gällande regelverket (Bergman 1977:186). Man granskade utöver detta också ett antal sketcher och iscensättningar som ingått i ungdomsprogrammen. Ett av de granskade inslagen var ett cirka 40 minuter långt spel om massmedia, som sändes i Sommar med ungdomsredaktionen i Göteborg 23.6 1975, kallat »Från Norrmalms kors till Kung Festus partaj«, framfört av duon Risken finns. Spelet bestod av sketcher och musik som getts formen av en (fingerad) direktsändning där man växlade mellan två händelser, dels Jesu korsfästelse på Norrmalms kors, förlagt till nutid, dels ett champagneparty. Radionämnden ansåg dock inte att formen var stötande utan anförde att: »ungdomsredaktionerna idag i det rådande kulturklimatet upplever ett krav på att pröva nya former för att nå sin publik. [...] Nämnden delar SR:s uppfattning att företaget måste ges stor frihet att experimentera med nya former i programverksamheten.«⁴²

Radioaktiv

I mitten av 1970-talet tonade debatten om ungdomsradiation av och 1974 lades *Tvärs* ned. Nytt rabalder uppstod dock kring ett program av helt annan art från Ungdomsredaktionen. I syfte att väcka ungdomars intresse för kärnkraftsfrågan gjorde den nyligen anställde producenten Bo Rehnberg och några frilansare, med inspiration från Orson Welles legendariska radiodrama *War of the Worlds* från 1938, en 11 minuter lång, fingerad extra Eko-sändning, kring en kärnkraftsolycka i Barsebäck (13.11 1973). Detta nyhetsdrama, som lades ut direkt efter en ordinarie Eko-sändning, byggdes upp kring verklighetstroga rapporter från Barsebäck och intervjuer med statsministern, vetenskapsmän,

polis och sjukhuspersonal. För att ytterligare förhöja katastrofstämningen i programmet hade man lagt in ambulanssirener och ljud av skrikande människor och gråtande barn. Programmet uppmärksammades stort i pressen och det hävdades att det utlöste panik bland de boende nära Barsebäck (notabelt i sammanhanget är att Barsebäck kom i drift först 1975). Stig Olin fick offentligt be om ursäkt för sina medarbetares tilltag och programmet fälldes i Radionämnden.⁴³ I en studie av programmets effekter, som gjordes på uppdrag av Beredskapsnämnden för psykologiskt försvar, visade det sig dock att den panikbild som pressen målat upp var i stort sett lika falsk som dramat självt (Rosengren m.fl. 1974).

Telefontyckare

Mindre kontroversiellt, men likaledes orienterat mot samtidsnära frågor, var telefonslussprogrammet *Ringogram* (1974–76), som kan sägas höra hemma i samma tradition som *Dialog*, dock med den skillnaden att man i *Ringogram* inte hade någon panel i studion. Programledarna, som Eva Blomquist och Bosse Rehnberg, och reportrar som Erik Fichtelius intog också en lite mer underordnad roll.⁴⁴ I centrum stod i stället debatter och tyckande, ofta i långa inlägg med upp till fyra telefonröster samtidigt, med pauser i samtalen för grammofonskivor.⁴⁵ *Ringogram* var inte tänkt som ett rent ungdomsprogram och förslag fanns om att programansvaret skulle cirkulera mellan olika redaktioner. Programmets teman spände också över breda, allmänpolitiska och aktuella frågor som Palestina, Norrmalmstorgsdramat, IB-affären, könsroller, svarta lägenhetsaffärer, humor, plågsamma djurförsök, samtidigt som »ungdomsämmen» som skola och ungdomsgårdar också togs upp.⁴⁶ En kritiker kallade *Ringogram* för »socialreportagets Ring så spelar vi».⁴⁷

I sommarsatsningen *Radio Karavan* (1971–72) sökte ungdomsradiation i stället upp publiken, genom att åka landet runt och tala

med ungdomar på ungdomars vis, både om lokala och om globala ämnen med viss politisk udd. Att man härmed ibland kunde få höra en och annan svordom eller revolutionär schablon var dock inget som väckte något större uppseende.⁴⁸ Mer omdiskuterat var Ungdomsredaktionens musikurval och snacket mellan låtarna i de ordinarie blocksändningarna.

Musikens makt

Att så mycket intresse och debatt riktades in på *Tvårs* och andra pratprogram var egentligen missvisande, eftersom ungdomsradiation under hela 1970-talet kvantitativt sett dominerades av musik.⁴⁹ Jansson underströk också att »Ungdomsredaktionens målsättning är i första hand att presentera och spela popmusik«. Samtidigt konstaterade han att det kunde råda delade meningar om vilka skivor som det ansågs motiverat att spela.⁵⁰ Kring frågan om musikvalet i ungdomsradiation utvecklades det under en period också en konfliktyta mellan de ansvariga på Radio-underhållningen och Ungdomsredaktionen. Även här kan man ana en viss generationsmotsättning, ty från att främst ha uppfattats som ungdomsmusik kom pop- och rockmusiken från mitten av 1960-talet att spränga sina tidigare ramar, i mötet med en ålders- och smakmässigt differentierad publik. Att dominansen för den tidigare vers- och refrångbundna 3-minuters popen på singelskiva minskade var delvis ett resultat av LP-skivans ökade betydelse: låtarna blev längre, texterna viktigare, improvisationerna flera och soloinlagen mer ekvilibristiska, man sökte nya klanger och rörde sig över repertoargränserna, studios tekniska möjligheter undersöktes och influenser hämtades in från allsköns musikstilar: österländskt, konstmusik, jazz etc. (Brolinson & Larsen 1994:158).⁵¹ För ungdomsradiations del innebar dessa nya gränssnitt att musikurvalet och presentationsformerna förändrades samt att antalet producerade musikprogram ökade i antal och popularitet. Det ledde också till ett ökat



Både som medarbetare och senare chef på ungdomsradiön (1976–79) och i rollen som ansvarig på Radiounderhållningen under 1980-talet förespråkade Christer Eklund livemusik, ett mer expressivt användande av radiotekniken och behovet av en särskild radiokanal för ungdomsorienterad musik. Här tillsammans med Kerstin Franzén och Cecilia Jerring i arbetet med Bandet går (1971–78).

samarbete över de musikredaktionella gränserna och därmed en uppluckring av radions gamla genrerevir och tidigare gränser för hög och låg musikkultur (Björnberg 1998).⁵²

Till rockens (mognads)process hörde också framväxten av en särskild rockkritikerkår och ett spektrum av genre- och artistbundna konnässörkulturer. Härmed tonade också ett spel med gränser mellan högt och lågt inom popkulturen fram: »Pop« kom att förknippas med industriellt producerad masskultur och ett standardiserat listutbud och »Rock« med uppror, konst, folkkultur, modernistiska konstnärsideal och en medveten, kräsen och mogen publik (se Frith 1983). I den angloamerikanska sfären stod »progressiv rock« främst för musikaliskt nyskapande och gränsöverskridande LP-musik, men i Sverige fick termen ofta

beteckna politisk rock sjungen på svenska, gärna med kopplingar till den vänsterorienterade musikämbelns.⁵³ Det var nu inte längre självklart att rockens roll bestod i att vara ren ungdoms- och underhållningsmusik, den kunde lika väl användas för att beskriva och agitera kring sociala och politiska (miss)förhållanden. Och i det vidare begreppet »progressiv musik» rymdes även musik av helt annat slag, såsom folkmusik, politisk musik och olika typer av »etnisk musik» (Lilliestam 1998).

I och med denna utveckling kom frågor om musikurvalet att bli föremål för diskussioner, och en sida av debatten om vänstervridningen inom ungdomsradien gällde just musikvalet. Claes Westrell (1977) fick i uppdrag att i en PUB-rapport sammanställa data om ungdomsradien och dess lyssnare. Han konstaterade där att »Ungdomsredaktionen i valet av musik ger företräde åt grupper och artister, som i sina vstexter förmedlar ett politiskt budskap av revolutionär och samhällsomstörtande art». Det var inte bara kring det som spelades utan också kring det som sades som diskussioner uppstod. Radionämnden konstaterade i en undersökning att cirka hälften av (den granskade) programtiden bestod av »talade delar» och den andra hälften av musik. I de talade delarna ägnades mer tid åt att orda om sådant som näringsliv, ekonomi och arbetsmarknad än åt kommentarer kring de artister och grupper som spelades. Huruvida det i musikutbudet fanns en övervikt för så kallade progressiva grupper och artister kunde dock inte Radionämnden enas om (Bergman 1977:190).

Ungdomsredaktionens vidare och mer talbaserade definition av sitt uppdrag stämde alltså inte riktigt överens med Radiounderhållningens, som också hade invändningar mot vad man uppfattade som nonchalanta och politiserade presentationsstilar från vissa skivpratares sida.⁵⁴ Vid några tillfällen kommenterades dessutom vad man ansåg vara förekomsten av ren klasskampspromaganda i vissa lätttexter (jfr Björnberg 1998:244). Enligt vissa ledde detta i några fall till politisk censur från radions sida, genom att låtar försågs med ett varningsmärke, ett exempel på

detta lär ha varit några av låtarna från en LP gjord av de svenska FNL-grupperna.⁵⁵ Jansson försvarade inför programdirektören förekomsten av progressiv musik genom att hänvisa till Sveriges Radios avtal med staten, enligt vilket:

Programverksamheten skall bedrivas med beaktande av ljudradions och televisionens centrala ställning i samhället. Av detta följer bland annat skyldighet för bolaget att i lämplig form upplysa om nuets händelser och orientera om viktigare kultur- och samhällsfrågor samt stimulera till debatt om sådana frågor.⁵⁶

Musikbevakningen var enligt detta synsätt alltså att betrakta som en del i en allmän samtidsjournalistisk praktik, och ingenting annat. En hänvisning till samma avtalsspassus finner man i en senare skrivelse från Ungdomsredaktionen där man genom hänvisningar till inköps- och utbudsstatistik ville peka på den efter-satta roll som den »progressiva popen« överlag hade i radion. Indirekt föreslog redaktionen här att den smalare popen borde ges plats i P2, om inte den tredje kanalen förmådde härbärgera denna.⁵⁷ Sålunda började Ungdomsredaktionen kring 1973 uppleva det som att man delvis vuxit ur P3-kostymen, både musikaliskt och journalistiskt. Denna synpunkt återkom sedan ända fram till omstruktureringen av kanalutbudet 1993.

Tonkraft

Bevakningen av den svenskproducerade progressiva musiken skapade inte bara kontroverser internt, påtryckningar kom även utifrån, bland annat från musikerörelsen. Bakom »Rädda Radion« stod bland andra Musiknätet Waxholm och musiktidskriften *Musikens Makt*, så detta var knappast bara fråga om ett värnande om yttrandefriheten utan också ett led i strävandena att öka de egna marknadsandelarna och ett steg i kampen mot den anglo-

amerikanska musikdominansen. En viktig del av musikälskarens motoffentlighet för produktion och distribution av progressiv musik var uppbyggnaden av lokala musikforum och alternativa musikfestivaler för en »levande musikkultur«. Livemusik och musikfestivaler hade med andra ord en särskild status som musikpolitiska manifestationer (jfr Fornäs 1979). Till skillnad från fiaskona med olika svenska försök att på kommersiella grunder efterapa utomhusfestivaler som Woodstock fick de alternativt orienterade festivalerna stort genomslag, och radion bevakade nogsamt tillställningar som Gärdesfesterna i Stockholm.

Livemusik i radion var inte på något sätt en ny företeelse, men medan man i *Tonårskväll* kunnat bortse från gängse krav på god ljudkvalitet för att ge plats åt inhemsk amatörpop, var frågor om god ljudkvalitet viktigare då den nya progressiva livemusiken skulle radieras live, till exempel i program som *Tonkraft* (1972–83).⁵⁸ *Tonkraft* var i hög grad Christer Eklunds skötebarn, även sedan han övertagit Rolf Egil Bergströms jobb som chef för Ungdomsredaktionen, och fokuserade, med inspelningar från olika scener eller direktsändningar från Studio 4 i Radiohuset, på inhemsk eller utländsk experimentell och progressiv musik från rockens gränsland. Däremot kunde det något bredare *Opoppopa* (1966–73), som sändes från Skansen (under en tid i samarbete med TV), presentera allt från Frank Zappa till Ted Gärdestad. Eklunds *Kontraband* (1977–82) bevakade främst utländska grupper, medan *Nordisk pop* (1973–74) och *Grannlåtar* (1973–76) täckte in rock från grannländerna, och *Utspel* (1976–81) presenterade lokala artister, runt om i landet, live i regi av Ungdomsredaktionerna. De musikaliska och geografiska reviren vidgades som redan nämnts även ut mot folkmusik och sällan hörd »etnisk musik«, med produktionsansvaret pendlande mellan Ungdomsredaktionen och Grammofonredaktionen, som till exempel i Lennart Wretlinds *Tusen och en låt* (1976–83) och senare *Safari* (1984–86), eller reggaebevakningen i Thomas Gyllings *Radio Västindien* (1979–84), senare omdöpt till *Rytmdoktorn* (1984–89), följt av program som *Pang*, *Pang Krokodil*.⁵⁹

Rockens roll

Även om Ungdomsredaktionen, till följd av ändrade föreställningar om de musikaliska och publika betydelseerna i begreppet »ungdomsmusik«, nu kunde presentera specialprogram om öst-europeisk rock, disco eller opera (bland annat med Jacob Dahlin), behöll rocken ändå sin dominerande ställning. I mitten av 1970-talet hade rockmusiken blivit myndig och framstod för många som en central del i efterkrigstidens kulturhistoria, något som ett antal radioserier med encyklopediska och kritiska anspråk försökte att täcka in. Den inköpta BBC-serien *Popens historia* (1975) sträckte sig från Elvis till Bowie. I Tommy Randers och Håkan Sandblads radioserie – och tillika bok – *Rockens Roll* (1971–74) var de sociala, politiska och historiska anspråken vidare. I Eva Blomquists *Alla tiders musik* (1975) var det musikhistoriska perspektivet utsträckt och researchen gjordes med hjälp av studenter i musikhistoria, för att man, genom en blandning av fakta och dramatiserade musikhistoriska händelser, skulle kunna orientera den ungdomlige lyssnaren kring sambanden mellan olika seklers musik.⁶⁰ Eftersom P3 hade det centrala rockansvaret och då många av dem som tillhörde rockens första publikvåg tog med sig sin ungdoms musiksmak in i medelåldern, växte floran av nostalgiprogram från och med andra hälften av 1970-talet, med program som *Pop från i går* (1976–79) eller Svan-te Grundbergs *Bip Bop Bom* (1981–89).

Under 1970-talet blev »rock« något av en paraplybeteckning för allsköns musikstilar. Under de senaste 20–25 åren har begreppet också använts som associativ utgångspunkt för rubriceringen av en rad program med med såväl live- som skivinslag. Anspelningen på »rock« i programtiteln har dock inte alltid varit en garanti för att det som erbjudits i programmen varit renodlad gitarrmusik och uppkäftig ungdomskult, som i *Rockgift*, *Nattrock*, *Rocktelegrafen*, *Rockdepartementet* eller *Viskningar och rock* (1977–79), *Rockfällan* (1978–80), *Rundgång* (1976–82), *AB Svensk Rock* (1980–81), *Rockmagasinet* (1981–82), *Roxx* (1983–87) och

Spinnrock (1978–84), där Mia Gerdin bevakade rock med kvinnliga förtecken.

En annan aspekt av dagens musikradio som också kan spåras tillbaka till 1970-talet är program med ett snävare genreperspektiv. Denna typ av specialprogram var i och för sig inget nytt. Jazzfantasterna hade sedan 1950-talet haft sina specialprogram, med tiden allt oftare i P2. Och redan i mitten av 1960-talet kunde Leif H Andersson, om än efter visst motstånd, ta initiativ till en mer kontinuerlig bevakning av countrymusik. Också bluesfantasterna fick på ett tidigt stadium sitt lystmäte tillfredsställt, först i Grammofonredaktionens och Olle Helanders *I Blueskvarter*, som startade 1964, sedan hos Staffan Solding i *Mera Blues* (1971–1990). Soulmusik var under *Midnight Hours* storhetstid mest en ny form av dansmusik, men i Mats Nileskärs *Soul Corner* (1978–93) kom denna, i likhet med funk och senare rap, att också relateras till svart medvetenhet och historisk erfarenhet.

Hemma hos

En av dem som bidrog till att föra in ett mindre listbundet sätt att välja och presentera musik och en syn på popmusik som en länk till andra samtida kulturella uttrycksformer var Kjell Alinge. Som en av ungdomsradios trognaste frilansare kom han att utveckla en personlig och fantasifull syntax när han, ofta till oväntade skivmenyer, reflekterade över allsköns samtidskultur. Programrubrikerna var också ofta fantasifulla: *Zzzzummer* (1966–67), med undertiteln »Ungdomsunderhållningsmagasinsredaktionspresentationer medan Zolen Zänker Zig«.⁶¹ Året därpå med den nya underrubriken; »ett sådant där magasin för den där ungdomen«. Sedan följde program som *Oj* (1971), *Asfaltelegrafen* (med ett t) (1976–80) och *Café Midnatt* (1978–80). Under 1980-talet, då de traditionella föreställningarna om ungdomsradio luckrades upp än mer, skapade Alinge, som vi ska se i nästa kapitel, sitt eget *Eldorado* i radion.



Janne Forssell och Kjell Alinge gjorde oförutsägbart och bitvis inoppörtun kulturfunk i Hemma hos (1971–76).

Några viktiga steg i utmejslandet av en egen radiopratarstil tog Alinge ihop med Janne Forssell, som frilansat i bland annat *Station in the Nation* och *Så kan det bli*. Tillsammans gjorde de den egensinniga serien *Hemma hos* (1971–76), där de själva stod för samtliga manus, röster och dialekter i de ofta ordrika och långa sketcherna, där hysteriska skrik och inställsamma viskningar blandades på ett för lyssnaren oförutsägbart sätt.⁶² Alinge och Forssells heminspelade »Kulturfunk från de befriade områdena« var en ohämmad drift med plattityder och sociala roller och ett i högsta grad främmande, och för vissa chockerande, inslag i radions formatmallar. Följaktligen slussades Alinges och Forssells timme mellan kanalerna på sena tider. Herrarna blev både kult för en trogen lyssnarskara och en nagel i ögat på såväl stelnad kulturkonservatism som rådande vänsterdogmatism:

Alinge och Forssell frågar sig aldrig varför eller hurför då. Radion är i rullning. Det faller dom in. Att någon lyssnar på

radion tänker dom sällan på. Ledningen *lyssnar* och beslutar blålila i protokollet att sammankalla publiken till avrättning. Slumpmässigt utvalda statistikvenskar inkallas till Radiohuset för att ge Ledningen ammunition för ett nedläggande. Tyvärr älskar slumpsvenskarna det som spelas upp. Alinge och Forssell hör talas om allt detta i ögonvrån, men är alltid upptagna med att springa runt i språket och fantasin. Ledningen ger upp. Långsamt börjar folk höra av sig och försöker berätta hur angeläget och viktigt programmet är. Grötiga röster ringer sent nattetid. Alinge-Forssell förutsätts vara ufologiskt uttrippade marijuanazombies som i flumbrus bubblar och väser, viskar och skriker. [...] Dom har nu mitt i sjuttioalet och utan ursäkter gjort sig skyldiga till den värsta koslakt. Heligare finns inte. Alinge-Forssell har dristat sig till att framställa delar av kvinnorrörelsen som fanatisk och driven av helt mänskliga motiv. Detta är fisen i Katedralen. På Ungdomsredaktionen i Stockholm inkallas till politisk reningsprocess. Då både Alinge och Forssell är frilansare och dåligt avlönade sketchstatare vägras dom närvara vid revolutionära redaktionspresidiets folkliga samkväm. Funnes en Gud hade han nu storskrattat.⁶³

Sammanfattning

I likhet med vad som var fallet under senare delen av 1960-talet utgjorde fasta sändningstider samt block- och formatradio basen för Ungdomsredaktionen under de år då man fungerade som en självständig enhet (1970–79), om än associerad med Radiounderhållningen. Ungdomsredaktionens offentliga inflytande var stort, med ett omfattande utbud och en stor lyssnarkrets. Musik för unga utgjorde det huvudsakliga utbudet, men intresset var stort för att bedriva samhällsjournalistik och överskrida traditionella åldersfixeringar i synen på publiken. Med telefonslussar, enkät-

journalistik, insändarprogram och annat försökte man spegla nya åsiktsströmningar bland lyssnarna. Också musikurvalet vidgades, liksom publikens smakspektrum. Redaktionellt fanns en ambition att särskilt följa utvecklingen inom ny »proggmusik«. Delar av detta utbud hade svenska texter som kom att uppfattas som »omstörtande«, bland annat av cheferna inom Underhållningsavdelningen och Radioledningen. Störst offentligt genomslag hade dock kontroverserna kring Ungdomsredaktionens talade utbud. Ungdomsredaktionen blev också föremål för en decentralisering, vilken vissa uppfattade som en form av censur. I efterhand ter sig inte Ungdomsredaktionen under denna tid som något direkt revolutionärt fäste – ty utbudet dominerades av pop- och rockmusik – snarare blev redaktionen en projektyta både för allmän kritik mot och hyllningar av samtida politisk radikalism. Det låg också i tiden att diskutera Sveriges Radios verksamhet i stort och även internt pågick en debatt om programpolitiken och public service-uppdragets innebörd. Under 1970-talet började vissa tycka att P3:s formatkostym var för trång för en redaktion med vida journalistiska och musikpolitiska ambitioner. Att oklarheterna kring vad som egentligen borde inrymmas i begreppet »ungdomsradio« ökade berodde också på att den tänkta publiken tedde sig allt svårare att avgränsa i ålder, smak och livsstil. Man kan notera att tonläget i Ungdomsredaktionens programutbud började förändras omkring 1976–77, då intresset för radions rent estetiska uttrycksmöjligheter och kompositionsprinciper ökade, efter en period då tilltron till radions förmåga att informera, upplysa och inverka på musikyssnandet ännu var stark.

I medielabyrinten

Radio 1980–93

Mediemarknaden präglades under åren 1980–1993 av avregleringspolitik, etablerande av nya medier, kommersialisering, ny teknik och ekonomisk internationalisering. Detta ledde till en för public service ny situation där man inte längre befann sig i monopolställning. Som bekant inrättades den kommersiella lokalradion 1993 (kommersiell närradio 1996), samtidigt som Sveriges Radios kanalstruktur förändrades i och med att det nya P3 och P4 då etablerades. Men det totala radioutbudet hade ökat och radiomonopolet börjat luckras upp redan tidigare, i och med lokalradioverksamhetens utbyggnad och frisläppandet av närradio i ideell regi (Hadenius 1998).

Under 1980-talet orienterade sig många unga lyssnare också mot lokal- och närradions musikprogram. Dessutom blev P3:s publik alltmer heterogen i ålder, musiksmak och intressen.¹ Konkurrens och vikande lyssnarsiffror gjorde att innebörden av public service-uppdraget, P3:s roll i den övergripande kanalstrukturen och förhållande till publiken hamnade i centrum för diskussionerna om ungdomsradios mål och mening. I ett försök att hantera konkurrensen och det minskade lyssnandet försökte man göra det lättare för publiken att hitta ungdomsprogrammen i det spräckliga P3-utbudet genom en satsning på sammanhållna sändningsblock. Det blev nu också ännu viktigare att ringa in olika ålderssegment inom ungdomspubliken, knyta utbudet till publikens vardagslivsrytm och öka kontakterna med publiken, bland annat för att »återvinna den unga publiken till radion».² Det satsades också på program för de yngsta tonåring-

arna. Samtidigt övergick vissa av Ungdomsredaktionens producenter till Radiounderhållningen, där de utvecklade programformat för de delar av P3-publiken som i likhet med dem själva hade kommit upp i medelåldern, om än med ett »ungdomligt sinnelag«.

Ungdomsprogrammens plats i organisationen förändrades också, när Sveriges Radio AB 1979 delades upp i fyra programföretag samlade i en koncern.³ Den tidigare självständiga Ungdomsredaktionen upphörde och återigen konstituerades *en* redaktion för barn- och ungdomsprogram, nu under Sveriges Riksradios paraply. Den forna Ungdomsredaktionens högste ansvarige, Christer Eklund, blev chef för Radiounderhållningen (1979–93), medan Margareta Toss, tidigare verksam på *Kamratposten*, fick ansvaret för barn- och ungdomsprogrammen (1979–86). Toss efterträddes sedan av en av ungdomsradios verkliga trotjänare, Eva Blomquist (1987–89). 1989 slogs Radiounderhållningen och Barn- och ungdomsredaktionen samman till en enhet.⁴ Denna redaktionella ordning låg fast till kanalomläggningen 1993, då radio- och TV-verksamheten åtskildes helt.

Under åttiotalet fanns det både externt och internt många som förordade en renodling av popmusikutbudet genom en uppdelning av P3 i två kanaler. En fjärde radiokanal etablerades 1984 men en fullständig kanalklyvning med olikartade profiler för P3 och P4 kom alltså först 1993, då Riksradiion och Lokalradiion fusionerades till Sveriges Radio. P3 fick i uppdrag att främst vara en kanal för dem i befolkningen under 40 år, med ett »speciellt ansvar för barn- och ungdomsprogram«.⁵

I medielabyrinten

Under 1980-talet hamnade (ungdoms)radion lite i skymundan av diskussionerna om satellit-TV och andra förändringar på TV-marknaden, genomslaget för nya hemteknologier och betoningar på den »aktiva publiken«. Men radiolyssnandet fortsatte att

ligga på en relativt hög nivå och utbudet av barn- och ungdomsprogram låg mellan 1980 och 1990 stadigt kring 4–5 procent av den totala sändningstiden, med lyssnarandelar strax under 10 procent av den totala radiopubliken (Hedman 1991:160, 169). Ytterligare en faktor att väga in var att även om stora delar av dem i åldern 9–44 år hade P3 som sin huvudkanal så kunde man, med undantag av de allra yngsta, just i denna åldersgrupp notera ett ökat kanalväxlande, där inte minst lokal- och närradion blev viktiga hållpunkter (a.a:167).

Från och med 1980-talet kan man i ungdomsradiation också märka en ökad specialisering av utbudet i förhållande till olika lyssnares ålder. En annan tendens är en ökad betoning på radions uttrycksformer. Frågor om estetik, form och yta stod också i förgrunden för mycket av 1980-talets kulturyttringar, inte bara hos avantgardet utan även inom den bredare medie- och populkulturen. Detta gjorde att postmodernismen lätt framstod som »senkapitalismens kulturella dominant« (Jameson 1986). Denna typ av diskussioner kom i hög grad att koncentreras till TV- och videokulturen och det alltmer globala flödet av rörliga bilder i »Informationssamhället«. Det är tvivelaktigt om dylika resonemang är direkt överförbara till radio. Ty 1980-talets ökande intresse för radions formmässiga aspekter kan samtidigt ses i förhållande till en längre historisk process av tilltagande professionalisering och ökande medvetenhet om radion som medium. Många av 1980- och 1990-talens formmedvetna satsningar måste också relateras till nya tekniska tillämpningar i redigering och sedermera datoriserad teknik för skivurval, liksom till en ökad öppenhet från public services sida i förhållande till den kommersiella radions tempon och tilltal.

Samtidigt tycks de senaste decenniernas tilltagande reflexivitet kring och experimenterande med kulturella och mediala konstruktioner haft viss betydelse också för radion. Men viktigare är nog att tidigare föreställningar om enhetliga grupper, med biologiskt betingade egenskaper eller historiskt förutbestämda uppdrag, med tiden kommit att framstå som allt mindre hållbara.



»Yowsa Yowsa!« Claes af Geijerstam förde, i samarbete med radions tekniker, in snabbpratad diskjockeyradio i början av 1980-talet.

Med förstärkta individualiseringstendenser, nya livsstilar och »ideologiernas död« har tidigare decenniers idéer om ungdom som *en* intressegemenskap, definerad genom konflikt gentemot seniorsamhället, blivit allt svårare att upprätthålla, både i medi-

erna och bland ungdomar. I stället har tendensen varit att ungdomsperioden sträcks ut både uppåt och nedåt i åldrarna och att »ungdomlighet« alltmer framstår som ett icke åldersrelaterat ideal för det senmoderna samhällets övergripande krav på flexibla och rörliga identiteter (Ziehe 1989). Ändå görs det ständigt nya försök till generationsrubriceringar. I 1990-talets början talades det mycket om »den ironiska generationen« (att jämföra med bland annat 50- och 60-talens »välfärdsgeneration«, 60- och 70-talens »protestgeneration« eller 70- och 80-talens »no future-generation«). Till det som sades vara gemensamma erfarenheter för denna ironiska generation var bland annat uppväxten i ett alltmer globalt och medialiserat samhälle, där unga överlag inte kan räkna med att automatiskt uppnå högre eller ens lika bra levnadsstandard som föregående generationer. Detta sades lägga grunden till ett större intresse för egna estetiska uttrycksformer och för lekfulla förhållningssätt till mediers teckensystem än för politik (Coupeland 1993).

Sannolikt har faktorer som de ovan nämnda bidragit till att det även blivit svårare att upprätthålla tanken om särskilda ungdomsprogram, inte bara hos de programansvariga. Chefen för radions Barn- och ungdomsredaktion, Eva Blomquist (1987–89), menade också att ungdomsgruppen var svår för radion att förhålla sig till: ur radions perspektiv fortfarande oftast definierad utifrån ålder, men i realiteten socialt och intressebaserat alltmer heterogen. I ett försök att ändå definiera »ungdomsradio« menade Blomquist att ett intresse för formspråk torde vara det som ändå är karakteristiskt och sammanhållande för ungdomsradien:

Vad ungdomsradion främst är, är en form: tempo, ton, språk, rytm, ljudbild. Där pågår ständigt ett sökande och experimenterande i jakt på en attraktiv och intressant radio. Utan ett medvetet formspråk kan vi aldrig nå den formmässigt mest bortskämda delen av publiken med aldrig så viktig information.⁶

Användningen av jinglar, avancerad ljudredigering och stämningssljud tilltog också under den här angivna perioden och ungdomsradiön bevakade gärna allsköns samtida kulturyttringar, ofta utan uppenbar ideologisk, kulturell eller åldersmässig etikettering. Sökandet efter nya uttrycksformer och ett vidgat revir lade också grunden för radioprogram som ibland liknades vid »radiofilm».⁷ Det vill säga mer associativt uppbyggda och upplevelseorienterade program, där inflytandet från den visuella kulturen var uppenbart och betydelsen av lyssnarens kännedom om olika mediala kods-system viktig. Om man så vill kom lyssnaren härmed att positioneras mer individuellt i en intrikat Medielabyrint, där medier snarare än Verkligheten, form mer än innehåll och ironi snarare än agitation blev några av ledmärkena.

Radio i neon

Kulmen på den progressiva musikämbelsens inflytande kan sägas ha varit när man fick Sveriges Radio att bojkotta Eurovisions-schlagerfestivalen 1975.⁸ Utifrån sådana fakta är det lätt att tala om brott, nya trender och radikala förändringar. Men det finns sega strukturer och ett decennieskifte innebär inte i sig något definitivt brott, lika lite som en ny redaktionell organisationsplan medför omedelbar förnyelse i programutbud och förhållningssätt. Så även om mycket ändrats på formsidan, i språkbruk och tilltal har många av de programformat som etablerades på 1960-talet hängt med fram till i dag. Liksom ambitionen att jobba brett journalistiskt och utifrån ett vidgat, och mindre åldersfixerat, kulturbegrepp – där även vardagslivsformer, konsumtions- och mediekultur började räknas in redan under 1970-talet. Men till sjuttio-talets antikommersiella hållning hörde att den kommersiella ungdomskulturen ansågs förutsätta och uppmuntra ett passivt mottagande och falska föreställningar om »det goda livet», medan vardagskultur som utgick från människors egna aktiviteter (lokala teatergrupper, rockspelande och så vidare)

sågs som genuint aktiverande och som ett sätt att stå motstånd mot de kommersiella krafterna.⁹ Efter hand blev dock tanken på en kollektivt revolterande ungdom en generationsstereotyp med låg validitet för 1980-talets ungdomsgeneration, som hade att hantera ett samhälle präglad av fördjupade individualiseringstendenser (Bjurström 1985:235).¹⁰ Den tidigare moraliska och politiska dikotomin mellan alternativ identitet och medvetenhet å ena sidan och konsumtion och populärkultur å den andra har också upphävts till förmån för diskussioner om olikartade livsstilar och identitetsprojekt.¹¹

Att inflytandet från såväl »proggens« moraliska och estetiska dogmer som en traditionellt högstämd kultursyn minskade märktes också i flera av ungdomsradios produktioner, redan från och med sjuttioalets senare del. Till exempel hade ett så snabbpratad och jingelbemängt partyprogram, à la amerikansk Top 40-radio, som Claes af Geijerstams *Rakt över Disc* (1980–1996) varit ideologiskt otänkbart under 1970-talets inledande år. Om inte annat på grund av låtvalet i *Rakt över Disc*, som snarare pekade mot välproducerad rockdisco än uppkäftiga gitarrkrevader. Form- och förpackningsfrågor var helt klart viktiga i *Rakt över Disc* och programkonceptet utarbetades i nära samarbete med radios ljudtekniker. Programmet blev också omtalat därför att det delvis gjordes hemma i af Geijerstams källare, vid sändningen skötte af Geijerstam själv, från sin plats i studion, skivspelaren och styrde i viss mån också de flitiga inslagen av jinglar, tekniska tricks, såsom röst- och tonlägesförvrängningar, och olika »ljudsamplingar«. Till programprofilen i detta publikt mycket uppskattade program hörde också af Geijerstams adrenalinfyllda presentationsstil. Men genom sitt musikurval och sitt stämningshöjande och nonsensartade prat mellan och i låtarna, och det legendariska (party)utropet »Yowsa Yowsa«, framstod denne för vissa som ett tecken på en smygande kommersiell orientering inom public service.¹² I Kjell Alinges *Disco-gnistor* (1979) och Jacob Dahlins radioupplaga av *Galaxen* (1980–84) var tilltalet visserligen lite mer dämpat, men till följd av musikvalet

och udda infallsvinklar hörde också dessa till de program som stack ut.

En vilja att förnya ungdomsradiation, genom en vidgad kultursyn och uppluckring av gamla åtskillnader i hög och låg kultur och generationsfixerade intressen var – liksom nyfikenhet i förhållande till reklam, film, livsstilar, varuhuskultur och mode – påtaglig hos Kjell Alinge, Janne Forssell och andra redan i *Neonmagasinet* (1976–80).

Neonmagasinet är ett kulturprogram. Det låter pretentiöst och högtidligt men det beror bara på att det vanliga kulturbegreppet är så pretentiöst och högtidligt. Neonmagasinet menar att allt mänskligt kreativt skapande är kultur. Allt från dom egna dikterna i skrivbordslådan, målarbrigadens härjningar i T-banan, reklamen som trillar ned i brevlådan, hamburgaren och glassdrinken, populäraste TV-serien, nyaste tidningen, förortsbandet och kicken på disco-golvet. Allt detta och mycket mycket mer därtill. Runt omkring kan man – om man bara är tillräckligt nyfiken – se hur det sjuder av liv. Ett ständigt sökande och formande och prövande och förkastande. Liv, livsmönster på väg – någonstans. Vilka formade 70-talet och vilka är 80-talets förutsättningar?

Neonmagasinet vill gå ut med öppna ögon mitt i allt detta. Beskriva, rapportera, undersöka, kommentera, ironisera, provocera, älska och kritisera. Det mesta av all den här kulturen formas av eller för ungdomar. Men livets innehåll och mening berör alla åldrar.¹³

I det i huvudsak talbaserade *Neonmagasinet* finner man både spår av ideologikritisk misstänksamhet mot »masskulturen« och amerikansk kulturimperialism och en strävan efter formförnyelse. De temaanknutna inslagen presenteras och kommenteras här inte utan radas upp på ett pärlband där också associativa och illustrativa ljudmixar och satiriska sketcher, som kommentarer

till det som tagits upp i reportagen, bland annat signerade av Alinge & Forssell, fälls in.¹⁴

Likaledes var det i *Neonmagasinet* självklart att man bevakade sådant som Nationalteaterns uppsättningar eller kubanska trubadurer. Här gavs också utrymme åt Channa Bankier, Leif Nylén, Torkel Rasmusson och andra löst associerade till vänstern.¹⁵

Också *Linje 19* (1977–81) hade en blockliknande karaktär och rörde sig ganska obehindrat mellan inslag om folk-, konst- och masskultur. Men förnyelseanspråken tycks här främst ha varit av musikalisk och ljudteknisk art. Med nya förmågor som Niklas Levy och Ingvar Storm (båda med bakgrund i Dramatiska institutets radioutbildning) som ansvariga fick *Linje 19* en mer »veckotidningsbetonad« uppläggning, med informativa, speglande och kritiska »kortisar« på 5 minuter.¹⁶ Under 1980-talet kan man just märka en tendens till en ökad satsning på programmens formmässiga uttryck. Antalet medarbetare med estetiskt orienterade utbildningar i botten ökar medan det journalistiska ideal som framhölls under 1970-talet inte poängteras lika starkt. För andra nya medarbetare gick vägen till radion via erfarenheter från olika subkulturer, som punken.¹⁷

Ny Våg eller slutstation?

Musikaliskt sett var punken en reaktion både på den storsäljande 1970-talsrockens LP-förkonstling och teknikfixering och på proggekulturen. Punkmusiken var enkel, snabb och aggressiv singelmusik och texterna bestod ofta av slagordsmässig samhällskritik. I bakgrunden till denna »No future-« eller »Blank-generation« fanns det sena sjuttiotalets internationella ekonomiska recession med tillhörande ungdomsarbetslöshet, kärnvapenhotet och möjligen en viss »baksmälla« efter de framtidsutopier som burit upp fyrtioalistgenerationens ungdomsperiod (Bjurström 1984). Samtidigt var punken på många sätt ett återupplivande av den gamla idén om rock som ungdomsuppror. Men där fanns

även kopplingar till konstskolevärlden, reklambranschen och stort intresse för form, med en »postmodernistisk« sensibilitet för nya stilblandningar och chockestetik (Frith & Horne 1987). *Ny våg* (1980–83), som bevakade punken och resultaten av dess inflytelserika »spela själv-ideologi«, hade dock en ganska traditionell musikjournalistisk uppläggning. Men programmet visade att musik och texter fortfarande kunde ha en provocerande verkan.

I *Ny våg* spelades bland annat demotejper och »hemkörda« singlar av de många punkband som blommade upp. På sätt och vis var detta bara ännu ett i raden av program där radion gav utrymme åt unga amatörmusiker – allt från livesituationen i *Tonårskvälls* popbandstävling till de inskickade heminspelningarna i *Bandet går* (1971–79), och dess efterföljare *Bandverkstan*, eller musikbildningen i *Riff – för dig som spelar själv* (1984–87).¹⁸ Men en skillnad var att *Ny Våg*, som sändes i P3 före Kvällsekot, blev föremål för ett antal Radionämndsansmälningar. Det var oftast inte det musikaliska larmet i sig utan lätttexterna och bandnamnen – som ofta kretsade kring könsord, svordomar, överhetsförakt och värdenihilism – som skapade reaktioner.¹⁹ På sätt och vis kan *Ny Våg* ses som slutet på den era av ungdomsradio som inleddes under 1970-talet, där musikalisk textrealism och ungdomlig revoltvilja ljöd samfällt på ett för vissa upprörande sätt. Kopplingen ungdom–musik–uppror tonar sedan av och blir nästan något av en kliché under 1980-talet.²⁰ Men punkens inflytande som en idé om att allt är möjligt, allt är OK, kom att lämna många spår.²¹ Och dess estetiska uppkäftighet, stilblandningar och skapa-dig-själv-tänkande gav tydliga avtryck i 1980-talets medie-, mode- och reklamuttryck.

Med mörkare och mer dystopiska tongångar att bevaka kom de radioprogram som sedermera hade att bevaka åttiotalsrockens mer obskyra delar inte att skapa samma rubriker. Däremot kunde Nils Fagerberg, Håkan Persson och Bosse Lythén hämta näring från sitt eget engagemang i Stockholms postpunkscen som bakgrund till program som *Ähnubah*, *Cult*, *Inferno* och



Svensk punk från gräsrotsnivå kunde höras i Ny Våg (1980–83) med Jonas Almqvist och Håkan Persson.

Vox.²² Dessa 1980-talsprogram var inte alls bara musikprogram, utan var mer av unga kulturmagasin, men i likhet med Lars Aldmans musikjournal, *Bommen – nådaskott av ny rock* (1987–92), från Göteborg, blev de viktiga fora för dem som diggade

eller gjorde rock lite vid sidan av den musikaliska mittfåran. Också hårdrocken hade länge haft en hängiven skara utövare och därtill en mycket stor publik, men det var först under senare delen av 1980-talet som denna ofta förtalade musikform fick ett eget specialprogram, *Rockbox* (1985–89).²³

Musikprogram som hade att bevaka nya, unga musikaliska genreströmningar handhades vanligtvis av radions Barn- och ungdomsredaktion, men för övrigt framstod under åttiotalet de tidigare gränserna mellan popprogram och allmän populärmusikradio som alltmer irrelevanta. Således kom Radiounderhållningen att stå för många av de producerade programmen med pop och rockmusik (Björnberg 1998:306). Att det således blev än mer otydligt vad som egentligen skulle menas med »ungdomsmusik« gjorde att också idén om ungdomsprogram grumlades ytterligare.

Ung radioförståelse

Med ett vidgat ungdomsbegrepp, oklarare gränser gentemot Radiounderhållningen och en ökande konkurrens från lokal- och närradio tycktes ungdomsradions uppdrag alltmer svårdefinerat. I de övergripande direktiven för radions verksamhet efter omstruktureringen 1979 hävdades också att alla redaktioner och distrikt skulle dela ansvaret för bland annat barn- och ungdomsprogram och verka för att »bryta enkanalslyssnandet« (P3).²⁴ Men dåvarande chefen för Barn- och ungdomsredaktionen, Margareta Toss (1979–86), menade att Sveriges Radio inte kunde vinna tillbaka den unga publik man förlorat om det inte skedde en särskild satsning i P3. Toss ville också ha kompensation för de ungdomsradioproducenttjänster som man, i och med omorganiseringen, förlorat till Radiounderhållningen. Dessutom ville hon ha en ökad satsning på åldersindelade block som skulle läggas på tider som var avpassade till barns och ungdomars övriga fritidsverksamheter, till exempel i form av en ökad satsning på pro-

gram och följetonger under skolloven.²⁵ Särskilt angeläget ansåg Toss det vara att fånga upp och interagera med radions framtida publik, det vill säga de i gränslandet mellan barndom och ungdom:

Barn och ungdomar måste få höras i radion. Tonen i ungdomsprogrammen har visat sig vara utomordentligt viktig. Det får inte verka som om vi talar till utan med lyssnarna. Programproduktionerna måste i högre grad ske på de ungas egna villkor och i ett nära samspel med lyssnarna. Ett sätt att åstadkomma detta är att ha unga lyssnare knutna till redaktionerna. Ungdomsbandverkstäder och unga frilansare på redaktionerna kan vara vägar att närma lyssnare och producenter.²⁶

Liknande synpunkter hade framförts redan långt tidigare och gav också utslag i till exempel *Sveriges ungradio* (1973–78), vilket ingick i de ordinarie ungdomsredaktionsblocken. Här fick 12–13-åringar möjlighet att göra egna små reportage. Något mer spektakelartade var radions särskilda »Ungradiodagar» (1979–83). Under en dag fick (företrädesvis) högstadiel elever ta över stora delar av radioutbudet, antingen genom egenproducerade program eller genom att »prya» i det ordinarie programutbudet.²⁷ En helt annan kontinuitet, under en vuxen programledares ledning, kännetecknade långköraren *Upp till tretton* (1970–86), dit de under 13 år kunde skriva i hopp om att senare bli uppringda av programledaren Ulf Elfving, för att i direktsändning få idka frågesport och höra en önskeplatta. Malmöredaktionens och Bengt Grafströms *Lördagsbiten* var däremot i princip ett rent skivönskeprogram för yngre tonåringar, medan Grafströms *Onsdagsbiten* (1972–84) presenterade mindre kända band live.²⁸

I likhet med gränserna mellan ungdom och vuxen kom gränserna mellan barn och ungdom också att bli mer flytande, och problematik som tidigare förknippats med vuxenblivandets och sexualitetens våndor i 15–18-årsåldern kunde dyka upp i pro-

blemorienterade program för betydligt yngre lyssnare. Ett exempel på detta var *Dialog*. Ursprungligen var *Dialog* ett inslag i ungdomsprogrammet *Reflex*, men det utvecklades till en egen rubrik på lördagseftermiddagarna. Här samtalade psykologen Margareta Berggren på telefon med unga tonåringar och gav råd i frågor om sådant som familjeproblem, mobbning, självmordstankar, sex, aborter och livsåskådningsfrågor.²⁹ *Luren* och *Vox* var däremot mer åsiktsprogram av sextio-sjuttioalssnitt, med telefonslussar som en viktig bas. I *Störning* gick lyssnarnas samtal rätt ut i etern, utan »skyddsnät». Reportage och intervjuer av och med yngre tonåringar, företrädesvis kring »ungdomsfrågor», gavs ordentligt utrymme i bland annat *Tvärnit*, *Himmelalaja*, Växjöproduktionen *Snack* samt i *Härs och Tvärs* där Umeåredaktionen lät unga göra programmen om sina och andras liv.³⁰

Alinges eldorado

Samtidigt som det var viktigt att värna om de yngre lyssnarna skulle P3 också erbjuda program för »unga vuxna», med varierande livsstilsorienteringar. Till exempel ville Fredrik Grundel, med tidigare erfarenhet av ungdomsradiation och Konstfackstudier bakom sig, i sitt sena kvällsprogram *Drömspel* (1983–86) skapa en musik- och ljudhybrid mellan P1, P2 och P3: »ett program för sökare».³¹

I samband med omorganisationen 1979 hamnade Grundels och några andra av ungdomsradios producenttjänster hos Radiounderhållningen, vilket givetvis försvårade ungdomsradios (utvecklings)arbete. Någon absolut gräns tycks dock inte ha funnits gentemot Radiounderhållningen. Gemensamt var också intresset för att i nära samarbete med radios ljudtekniker utveckla tekniken för mixningar och redigeringar av ljudeffekter, musik, programledarröster och annat. Ett av de mest banbrytande programmen inom dylik »upplevelseradio» var *Eldorado* (1980–92), med Kjell Alinge som huvudansvarig. Alinges radiostil gick, som

tidigare framgått, lite vid sidan av förutsägbara format, trender och teman. Med sitt musikval och de scener han i ord målade upp sade han sig i stället för lättlyssnad bakgrundsradio eller trendriktig information vilja skapa ett associativt bildflöde i lyssnarens huvud.³² Sina idéer om att skapa en »radiobiograf« hade Alinge redan tidigare prövat i program som *Fantasino* (1980), men de renodlades i *Eldorado*.

Med *Eldorado* ville Alinge, Lennart Wretling och andra utveckla det gängse melodiradioformatet för en publik i åldern 25 till 30 år, genom att i tvåtimmars block presentera korta och hårt redigerade inslag.³³ »Ideologiska filter« i ämnesvalet, aggressiv musik eller »grötfatsmusik« tilläts inte, däremot associativa ljudkulisser och collage och reportage kring inopportuna (populär)kulturella företeelser och därtill välproducerad, vuxen nutidsmusik med lyxkant.³⁴ De programansvariga jämförde gärna *Eldorado* med en färgsprakande veckotidning, där varje inslag skulle kunna stå för sig självt och därmed ge lyssnaren möjlighet att gå in och ut ur ett flöde av miniporträtt, minirecensioner, minisketcher och miniintervjuer. Dessutom var programmet fyllt av jinglar, signaturer, ljudeffekter och ljudcollage, med tempo som programmets livsnerv.³⁵

Ur en lång intervju lyfter man dom fem mest användbara meningarna-uttalandena som »remsor« – lägger ljudeffekter mellan, flikar in vem som talar – och om det nu är en skivartist – lägger sista repliken kant i kant med första trumslaget på nyaste låten med henne/honom.³⁶

Tempot var viktigt, men *Eldorado* var inte tänkt som en efterrapning av amerikansk snabbpratarradio. Tempot skulle snarare präglas av en bestämd och »lugn tyngd« än smattrande floskler och accenten skulle vara uttalat svensk, språket rikt och formuleringarna väl förberedda.³⁷ *Eldorado*-redaktionen sände inte bara »signaler i siden« utan förde även in nya grepp i marknadsföringen av programmet, till exempel hade man en egen logo-



Formmedveten radio skapades av (fr.v.) Stefan Wermelin, Janne Ferm, Janeric Sundqvist, Kjell Alinge, Lars-Göran Nilsson och Lennart Wretlind i Eldorado (1980–93).

type och annonserade för programmet via TV:s ungdomsprogram.³⁸ Man lät även spela in särskilda jinglar och låtar till programmet, med bland andra Eva Dahlgren och Adolphson-Falk. Några av dessa släpptes också på en särskild Eldoradoskiva.³⁹ Det var som om Eldorado blev något av en egen station i P3. Men av planerna att överföra *Eldorado* till TV blev intet.

I radio fortsatte dock *Eldorado* att utvecklas och blev under en period ett program i tre upplagor: *Eldorado Rox*, *Eldorado Max* och *Eldorado Lyx*.⁴⁰ Av dessa låg det sistnämnda närmast ursprungsidén bakom *Eldorado*. *Eldorado Lyx* sändes på söndagsförmiddagar, under ledning av Alinge och Wretlind, medan Janeric Sundqvists *Eldorado Rox* var ett två timmar långt rockmagasin där man försökte få fram ett nytt och bra »popsound« för studio- och liveinspelningar i radio. Detta skedde inom ramen för ett tekniskt utvecklingsprojekt tillsammans med ljudteknikerna Bo Skoglund och Gunnar Kugelberg, som båda hade lång

erfarenhet av just ungdomsprogram och som också bidrog till att skapa ljudprofilen i program som *Rakt över disc* och *Metropol*.⁴¹ *Eldorado Max* var namnet på lång »musikfest«, med en blandad musikmix på lördagskvällen.⁴² Samtliga tre program fick en stor publik, även om det var Alinges söndagsprogram som fick mest uppmärksamhet i pressen.⁴³

Kanalvill

Trots att program som *Eldorado* var populära och bidrog till att utveckla radions formspråk, oroade man sig internt över att ungdomsradiation förlorade lyssnare. Man fick också kritik från olika håll – publik, kritiker, musikerorganisationer, forskare etc. Anklagelserna gällde omväxlande att utbudet var ytligt, trendigt, kommersiellt och amerikaniserat, eller alltför politiskt korrekt, pratigt, tråkigt, traditionellt och långsamt i uppföljningen av nya musikaliska trender.⁴⁴ En viktig orsak till den omfattande kritiken var att P3 blivit något av en kompromisskanal, där både prat, musik, förmedlad och producerad underhållning och musik för yngre och äldre och ett spektrum av smakriktningar skulle inrymmas. Dessutom skulle P3 härbärgera stora delar av den ständigt expanderande sportbevakningen, som vid större idrottsevenemang ofta tog sändningsutrymme från andra program, något som inte sällan drabbade ungdomsredaktionens kvällssändningar. Lyssnarna hade också svårt att hitta rätt i utbudet och många unga sökte sig i stället till de nya lokal- och närradiostationer som vuxit fram. I Stockholmsområdet lockade till exempel Radio Stockholms diskjockeyartade program en stor och ung publik och senare under 1980-talet blev SAF:s närradiostation populär bland många unga.⁴⁵ Publikundersökningar visade också att många yngre hellre valde skivor och kassetter och efterfrågade radio med »lite snack och mycket musik« (von Feilitzen & Falck 1989). Att ungdomspubliken önskade ett rikligt utbud av musik var känt också inom ungdomsradiation.⁴⁶ Bland annat för att skapa

utrymme för en renodlad pop- och rockkanal framförde Radio-underhållningens chef Christer Eklund och andra, både internt och externt, önskemål om fler kanaler för radiounderhållning, som så många gånger förr med hänvisning till BBC (i detta fall dess popkanal Radio One):

All internationell jämförelse visar att jämförbara radioorganisationer av »public service« karaktär inser nödvändigheten av att använda två eller t.o.m. flera kanaler (eller delar därav) till att strukturera sitt underhållningsutbud på ett för lyssnarna acceptabelt sätt [...] Här tror jag att BBC-modellen framstår som det bästa exemplet.⁴⁷

I väntan på en fjärde kanal försökte både Radiounderhållningen och ungdomsradiion bemöta publikens orientering mot när- och lokalradio och dess problem att hitta rätt i utbudet, genom att locka med en tydligare indelning av sändningstiden i block för specifika (potentiella) målgrupper. Detta arbete bedrevs bland annat inom ramen för särskilda tablå- och formatgrupper.⁴⁸ För att skapa uppmärksamhet »marknadsfördes« programmen också allt oftare med hjälp av idoga trailers för kommande program.⁴⁹

Metropol i brutet monopol

För att öka tydligheten i utbudet sorterades alltså stora delar av utbudet i block: förmiddagsblock, eftermiddagsblock, kvällsblock och nattblock. Några av de blocksatsningar som – med olika profil, sändningstid och målgruppsanspråk – gav P3 dess profil under 1980-talet var *Frukostbrickan*, *Radio FM*, *Radioapparaten* och *Efter tre*. Det blockprogram som blev klart mest populärt bland de unga var dock det långlivade fredagsblocket *Metropol* (1982–90), som periodvis hade uppemot en miljon lyssnare.⁵⁰ Bakom *Metropol* stod Niklas Levy och Ingvar Storm, som varit anställda vid ungdomsradiion sedan slutet av 1970-talet och



På spaning i den urbana och globala populärkulturen: Ingvar Storm och Niklas Levy i Metropol (1982–90).

bland annat jobbat med *Linje 19*. I likhet med *Eldorado* satsade man i *Metropol* mycket på den rent tekniska och formmässiga sidan av programmet och byggde upp ett »varumärke« med

hjälp av jinglar, ljudmixningar, bakgrundsljud, egna låtar och logotyper till programmet. En skillnad gentemot *Eldorado* var dock att *Metropol* var ett i huvudsak *direktsänt* tretimmarsblock. Till sin karaktär var *Metropol* annars ännu ett i raden av magasinsartade program från ungdomsradiön, men betoningen låg främst på nöje och aktualiteter, och man kunde ana vissa likheter med lokala Radio Stockholms ungdomstillvända program. *Metropol* sändes på fredagskvällar, vilket med tiden också kom att prägla programmets uppläggning, som enligt programledarna skulle låta »fredag, förväntningar och fest».⁵¹ Samtidigt skulle tonläget inte vara alltför uppskruvat och programledarrollen inte för dominerande: »Vi har aldrig manus och försöker snacka som vi snackar med våra kompisar. Folk har nog tröttnat på programledare som viskar, vrålar och stönar.»⁵²

Till de fasta inslagen i *Metropol* hörde till exempel presentationer och recensioner av aktuella filmer och plattor, festrappor- ter från olika platser i Sverige, sketcher kring aktuella händelser, kändisdueller i ämnet popkunskap, »Flipp eller flopp» kring aktuella plattor (en idé som hängt med sedan *Midnight Hour*).⁵³ »Spanarna» var ett annat fast inslag, med en panel av unga kultur- och mediepersonligheter som tog pulsen på samtiden.⁵⁴ En motpol till, men samtidigt inverterad bekräftelse på, *Metropolis* rapporter om det senaste i storstadens kulturgröta var telefonrapporterna från »Metropolis utsände» »Göte Johansson», en uppdiktad figur från bonnvischan, som levererade medvetet knarriga telefonrapporter, ofta med skeptiska utlåtanden om något »nytt» som han läst om i tidningen.⁵⁵

Intimisering eller ironiskt samförstånd?

Att använda telefoner för direkta radiorapporter är ett gammalt grepp. Men direktsamtal och framför allt telefonslussar och telefonsvarare har även använts för att öka närheten till och interaktionen med publiken. Dessa tekniker kan också relateras till

den intimisering av det offentliga samtalet som fortlöpande skett, inte minst i radio, i form av såväl förtroliga samtal som vardagligt småprat (jfr Mårtensson 1990). Telefoner kan också användas för att mästra publiken eller för drift med radions gängse pratnormer. I skiftet mellan 80-tal och 90-tal vidgas typgalleriet av radiopratare.⁵⁶ I floran av programledartyper finner man ett antal med klar betoning på intimisering med lyssnarna, men också en »narcissistisk« programledartyp, som hanterar »svåra frågor ytligt och lättviktiga ämnen seriöst« och använder mediet för självbekräftelse utan att alltid lyckas ge någon profil till själva programmet.⁵⁷ Ytterligare en variant är programledare med ett mer distanserat och ironiskt snarare än intimiserande förhållningssätt till mediet och lyssnarna. Till exempel kunde Pontus Enhörning eller Erik Blix av vissa uppfattas som nonchalanta i sina upplägg av tävlingar och telefonsnack med lyssnare, åtminstone om jämförelsen gjordes med en Hasse Tellemar (se Mårtensson 1998).

Telefonen var ett centralt verktyg också i det direktsända *Hassan* (1993–95). Men telefonkontakten byggde mer på humoristisk distansering än på försök till (pseudo)närhet. Här busringde Henrik Schyffert, Kristian Luuk, Fredrik Lindström, Erik Haag och andra som senare blivit framträdande i TV till telefonväxlar, affärer, hotellreceptioner, myndigheter och allsköns inrättningar. Liksom hos den legendariske »busringaren« Kalle Sändare var poängen att skapa förvirring i den normala språkspelsordningen och se hur länge det gick att hålla igång ett telefonsamtal och fortfarande få ett seriöst och artigt bemötande bara genom att hålla färgen, trots frågeställningens eller situationens uppenbara absurditet:

- ICA-Rutan, eh Malin.
- Är det ICA-butiken?
- Ja!
- Goddag, jag var inne i går och handlade en flaska Wella-schampo.

- Ah
- Och på den stod det att det var för fett hår. Och jag kom hem och tänkte till och kom på att jag behöver ju *mot* fett hår.
- Ah (tvekande)
- Är det möjligt att komma ned och byta det här?
- Jaarå! (glatt)
- För jag vill ju inte ha *för* fett hår, jag vill ha *mot* fett hår.
- Jarå ... men ... ah, men det betyder ju att det ska motverka att du får fett hår, för fett hår ...
- Nä, nä det står *för* fett hår här.
- Jomen, det betyder ...
- Så jag byter mot den där det står *mot*.
- Jamen, för fett hår betyder att du har [...] fett hår.
- Och det är det jag inte vill ha. Så då kommer jag ned och byter mot en motflaska.
- Jomen, du menar att du inte vill ha fett hår, eller hur?
- Ja, just det.
- Ah, men ... det e' de 're betyder.
- Och därför har jag köpt fel schampo, för det står *för* fett hår här på den här Wella-flaskan jag köpte i veckan.
- Ja, eh, ditt hår e de torrt eller fett?
- Ja, eh de e fett.
- Då ska ru ha det för det motverkar fett hår, när det står för fett hår.
- Ja, eh, nej, det står *för* fett hår.
- Ja, de e de re betyder, att, att du *har* fett hår.
- Och jag vill ha bort det.
- Ja, då ska ru ha ...
- Så jag behöver ...
- Ah, då ska ru ha för fett hår.
- Nej, jag behöver *mot* fett hår.

O.S.V.

Busringningarna i *Hassan* byggde således ofta på en lite barnslig

lekfullhet med formuleringar och förväntningar i den telefonkultur som hör det välordnade marknadssamhället och Institutions-Sverige till: kan man få ett seriöst bemötande hos biluthyrningsfirman trots att samtalet ackompanjeras av ljudligt bajsande, eller vad säger Bukowskis när en artistpromotor ringer och på fullaste allvar vill få hjälp med att auktionera bort utdaterade popartister, och hur länge dröjer det innan representanten för Föräldraföreningen mot narkotika riktigt fattar vad som pågår och surnar till när en representant för Föräldraföreningen för narkotika ringer upp och föreslår en debatt?⁵⁸

Poängen från programmakarnas sida var att hela tiden bete sig (nästan överdrivet) normalt, samtidigt som denna normalitet formulerades med citationstecken. I rollen som programledare intog Schyffert och de andra gärna ett förledande strikt hallåmannamässigt tonläge, och trots att den fullständiga programtiteln löd *Hassan – med topplistan* presenterades aldrig någon topplista.⁵⁹ Än mer uppenbar var driften med radions vanliga förväntningssystem och rollgalleri då »folklivsforskare» Fredrik Lindström, på lärd uppsaliensiska och i god P1-stil, svamlade på om »intressanta» bruksföremål från en svunnen folkkultur.⁶⁰ Inflytandet från allt från Povel Ramel till Hasse å Tage och Alinge & Forssell var på många sätt uppenbart, men *Hassans* spelfält var det senmoderna kommunikations- och mediasamhällets varuhus av attityder och röstroller – där det kan tyckas viktigare att tala än att ha något att säga. Men även om tomheten bakom gängse (medie)floskler ofta uppenbarades, byggde poängen i löjets skratt knappast på en satirisk hänvisning till ett (radikalarer) förhållningssätt. I centrum stod i stället känsla för detaljerade vardags- och mediefakta, inte »stora frågor» (jfr Gradvall 1995).⁶¹ En förutsättning för programmets humor var givetvis att publiken hade den rätta lyhördheten. Ty även om ironins retoriska kärna av tvetydighet och motsägelsefullhet kan användas för att underminera och därmed synliggöra en dominerande ordning, kan ironin också fungera som instrument för att avgränsa en specifik gemenskap gentemot dem som inte är införstådda (Hut-

cheon 1994, Roth Lindberg 1996). Därmed förstärks också samförståndet mellan sändare och mottagare (jfr kapitel 10).

Parodier och gyckel med mediekonventioner kan knappast sägas vara något nytt, minst av allt i etermediernas ungdomliga utbud (Sjögren 1997). Men ofta har vi svårt att riktigt förstå



Efter generationsupproret och »utopiernas död«: normaliteten som ironi och programledare som varumärke, Fredrik Lindström och Kristian Luuk påbörjade sin bana i mediasvängen i Hassan (1993–95).

tidigare »ironiska generationer«, vilket bland annat beror på att ironi bygger på medvetenhet om (samtida) språkliga konventioner och kontexter. Då det gäller vår egen tids ironiska ordning så förknippas denna ofta med lek och spel med mediala konventioner, vilket till exempel *Hassan* var ett uttryck för. Dylika lekar med mediekonventioner bygger på att dessa är djupt internaliserade hos både ironikerna och deras publik och därför möjliga att skapa distans till. Med andra ord har fascinationen inför ett nytt medium och oreflekterad vardagsanvändning av ett etablerat medium delvis ersatts av och kompletterats med ett slags »metamedvetenhet« om mediets produktions- och brukskultur. Under 1990-talet har man också kunnat se en trend till att medieproducenter använder ironi som målgruppsstrategi och som ett sätt att föra »produkten« närmare konsumenten. Det ironiska »budskapets« effekt bygger ju på den enskilde mottagarens mediala medvetenhet, samtidigt som ironin blir en livsstilsnämnamare för »en ironisk generation« i en i övrigt alltmer heterogen kultur (jfr Forsman 1996, Thorup 1997).

Digitalisering och sedan?

Ett helt annat, och ur lyssnarens perspektiv mindre uppenbart, sätt att öka »interaktionen« och samspelet med lyssnarna är att dela in sändningstiden i block, avpassade till olika publikers vardagslivsrytm. Som vi sett togs detta system i bruk redan på 1960-talet, inte minst inom ungdomsradien, då radion mer fick rollen som ett bakgrundsmedium med ett tal- och musikflöde att gå in och ut ur. Denna blockpolitik utvecklades, bland annat av ekonomiska skäl, ytterligare i början av 1980-talet, och följde även med in i den nya kanalordning som etablerades 1993. Genom åren har dessa P3-block inrymt en stor andel musik. Men allt sedan det sena 1960-talet har detta föranlett diskussioner, såväl inom ungdomsradien som inom andra delar av underhållningsradion. En fråga har då gällt valet mellan »producerade

musikprogram«, där presentatören själv väljer ut musiken och anpassar sina ord därefter, kontra »förmedlande musikpresentationer«, där musiken valts ut av en särskild musikproducent (Björnberg 1998).⁶² Detta är inte bara en fråga om skillnader mellan olika presentatörsstilar utan måste också relateras till vilken produktionsprincip som ansetts billigast och effektivast, liksom till teknologiska förändringar och kulturella horisontförskjutningar. Till exempel medförde LP-skivan, och de därtill hörande föreställningarna om rock som konstnärligt uttryck som utvecklades, att andelen producerade musikprogram, med prat som vävdes samman med låtarna, ökade under sent 1960- och tidigt 1970-tal (a.a.). Denna ordning var också betingad av tekniska begränsningar för livesändningar, då det var svårt att göra mixningar och annat i direktsändning. Men bland annat tack vare ett ständigt pågående (ofta egeninitierat) tekniskt utvecklingsarbete bland radions tekniker förfinades både apparaturen och kompetensen för livesändningar. En orsak till att flera producerade musikprogram i slutet av 1980-talet fick stryka på foten till förmån för direktsända program med lätt musik var ekonomiska åtstramningar: att sända live, med en särskild musikproducent som »lagt« musiken utan omedelbar hänsyn till programledarens upplägg av sitt mellansnack (en princip som i dag tillämpas i många av P3:s blocksändningar och även i andra program), ansågs helt enkelt vara billigare.⁶³

Rationaliseringssträvanden och jakt på minskade produktions- och personalkostnader går som bekant gärna via ny teknik. Med datorernas inträde på scenen öppnades också möjligheten för en ny och besparingsfrämjande digital musikläggning. Som ett led i tidseffektivisering och personalbesparingar började P3, redan innan den kommersiella radion etablerades, att bygga upp ett datoriserat styrsystem för musikläggningen, till en början för Nattradion, senare för andra delar av P3-utbudet. Detta system innebär bland annat att musiken kan väljas ur en databas, på basis av uppgifter om låtens genretillhörighet, produktionsland, speltid, tonart, ord i låttiteln etc. (I detta system finns också

»spärrar« mot att en låt spelas för många gånger.) Sådana system för musikläggningen har figurerat under olika beteckningar men har i hög grad utvecklats internt inom radion och av radions egna tekniker. I slutet av 1980-talet fick ungdomsradians medarbetare Nils Fagerberg och Håkan Persson möjlighet att i nära samarbete med radions tekniska personal undersöka möjligheterna för att skapa ett digitaliserat musikbibliotek (med indexering av artist, genre, speltid, tonart och annat) och ett digitaliserat efterkontrollsystem (STIM-rapportering etc). Liknande system för skivurval fanns i bruk hos kommersiella radiostationer i USA, men här gällde det att finna indexeringsprinciper som var avpassade för public services krav på mångfald och variation.⁶⁴ Med hjälp av ett särskilt utvecklingsstöd fick man, under sex försommarveckor 1989, testa digital musikläggning i en egen, fristående radiokanal, Radio-X, som på utlandsprogrammets frekvens på FM-nätet erbjöd ett koncentrat av ny rockmusik över Stockholmsområdet.⁶⁵ I Radio-X tog skivpratarna själva fram lämplig musik med hjälp av digital teknik, och de uppmärksammades och omhuldades mycket av pressens rockkritiker. I efterhand framstår Radio-X inte bara som ett steg i digitaliseringsprocessen av radion utan också som ett (för)steg i den renodling av kanalutbudet som var i vardande och i public service-radians bemötande av sina kommersiella konkurrenter.⁶⁶

Trots teknisk förnyelse stämplades radion under en period i början av 1990-talet ibland som ett förlegat medium, passerat av satellit-TV och datoriserad snabbkommunikation. Men alltefter som har radion ånyo framtonat som något av ett ungdomsmedium, genom att den yngre publiken i hög grad orienterat sig mot de nya kommersiella kanalerna (Hedman 1997). De kommersiella radionätverken bygger främst på musik, småprat med lyssnare, korta nyheter och, givetvis, reklamslag. Men även om mycket i detta utbud av företrädesvis rockmusik, från 1960 till 1990-tal, kan låta lika – »häftig« ungdomsradio, utgående från hedonistiska och konsumistiska ideal – varierar musikprofilerna i viss mån mellan kanalerna. P3 har däremot fortsatt verka för att

vara en bred kanal och mer och mer profilerat sig som ett alternativ till »de kommersiella krafterna«: i Sveriges Radios Årsredovisning från 1993 talas det, i ljuset av den då nya utmaningen från reklamradio, om public service som »den fria radion».⁶⁷ För många yngre lyssnare tycks inte gränserna mellan public service och kommersiella kanaler te sig så ideologiskt laddade, utan man växlar gärna mellan kanalerna. Bland dagens generation av unga radiopratare är det dock många som ser public service som det enda eterrum där det finns plats för journalistiska och kritiska förhållningssätt mellan låtarna (Johansson & Rabe 1998). I samband med separationen mellan P3 och P4 år 1993, då P3 fick i uppdrag att vara en kanal för dem under 40 år, tycktes P3 vilja konstitueras sig som ett taggigare alternativ, men ändå med känsla för det senaste – åtminstone av programtitlar som *Kaktus*, *Signal*, *Telegram* och *Dunka Dunka* och *Kompass* att döma.⁶⁸ Samtidigt förde denna nya »ungdomsradio« med sig mycket av det som etablerats genom tidigare decenniers format, programledare, tilltals- och interaktionskoder. Ambitionerna att bevaka ett stort spektrum av populärmusik och att erbjuda journalistisk rapportering kring såväl ungdomsfrågor som bredare kultur- och samhällsdebatt har också kvarstått.

Sammanfattning

Under det senaste decenniet har radiomarknaden genomgått stora förändringar. Monopolet har hävts och ansvarsfördelningen mellan public service-radions numera fyra kanaler har blivit mer profilerad. Men för P3 som fortsätter att ha ansvar för den del av radiopubliken som sträcker sig från barndom till tidig medelålder är profilering även fortsättningsvis en fråga om ständig förnyelse. Allt sedan början av 1980-talet har en viktig del av denna förnyelse varit utvecklande av ny programteknik, betoning på en ökad interaktion med publiken, en breddad kultursyn, ökad intimisering men också olika former av distanseringar

och mer ironiska upplägg samt en rad nya formmässiga grepp. Av vissa har detta uppfattats som att formen blivit ett slags innehåll och att public service orienterat sig mer mot den typ av småpratig och musikdominerad radiopopulism som anses präglade det kommersiella utbudet. Men trots ett alltmer formaliserat format- och blocktänkande har ett antal program och programmakare utmejslat egna profiler och journalistiskt eller musikaliskt kontroversiella program, i ett sändningsutbud som hela tiden ökat men på olika sätt ändå knyter an till format, tilltal och bedömningsgrunder som bär spår av tidigare decenniers ungdomsradio. Bland annat till följd av ett vagare ungdomsbegrepp och den roll radion fått som ett av många medier i vardagen är dock skillnaderna påtagliga i jämförelse med den didaktiska ton och strävan att bidra till ett gemensamt upplevelserum, som ett led i organiserandet av ungdomens fritid, som en gång utmärkte det vi kallar ungdomsradio.

Övertoningar

Att kunna bjuda den unga publiken attraktiva och stimulerande program av god kvalitet utgör en av de största utmaningarna för svensk public service-TV.¹

Hittills har denna genomgång av ungdomsprogram koncentrerats till radio medan TV nämnts föga. Det är ingen tillfällighet. För det första har ungdomsutbudet varit långt större i radio än i TV, eftersom radion haft flera kanaler att sprida utbudet över och därtill sändningar under en stor del av dygnet. Radion har inte heller tyngts av lika höga kostnader för produktion och inköp som TV. Dessutom fann (pop)musiken snabbt en naturlig plats i radions ljudvågor, medan det länge framstått som både tekniskt och estetiskt problematiskt att visualisera musik i TV. TV har, alltsedan starten, också främst associerats med familjen medan ungdomskulturen skapat sina tydligaste uttryck och scener utanför hemmets sfär. Samtidigt har den unga TV-publiken under TV:s drygt fyrtioåriga historia betraktats som en viktig målgrupp och många programserier har lanserats, i ett utbud som hela tiden varit organisatoriskt sammanflätat med barnprogrammen. I samredovisningen med barnprogrammen har man under lång tid legat kring cirka 10 procent av det totala TV-utbudet (Findahl 1991:188). Hur stor andel härav som utgjorts av ungdomsprogram har inte alltid framgått och har också varierat avsevärt. Till exempel har ungdomsprogrammen blivit fler under senare år, medan antalet var lågt under en stor del av sjuttioalet.

I likhet med vad som gäller på radiosidan har det sedan lång tid tillbaka och i ökande grad också varit svårt att entydigt definiera den tänkta målgruppen, vars »tonårssegment« inte heller tillhört den mest trogna delen av TV-publiken, även om det totala TV-tittandet här länge legat kring cirka två timmar per dag.² Försöken att – i konkurrens med andra icke åldersbundna TV-program och mot slutet av perioden kommersiella TV-kanaler – vinna (trogna) unga tittare till just ungdomsprogrammen har lett till ett rastlöst sökande efter lämpliga sändningstider. Detta, i kombination med antaganden om att ungdomsprogram måste ha en tidsmässig formprofil för att vara attraktiva, har lett till ständigt experimenterande med programformer och gett få långlivade serier. I denna jakt på den unga TV-publiken och i sökandet efter förnyelse kan man, som jag ser det, ändå utmejsla två, förvisso sammanlänkande, programtyper i TV:s ungdomsutbud över åren. Dels *Magasinsprogram* för ungdom, dels *Popprogram* i olika format. Det är också dessa två som kommer att belysas närmare i kapitel 9 respektive 10. (Jag har valt att, i stort sett, bortse från sådant som dramaserier och följetonger för ungdom och bara ytligt berört den ådra av ung TV-satir som sträcker sig från 1960-talet fram till Herngren & Holm och Killinggänget – det vill säga Henrik Schyffert, Robert Gustafsson med flera – under 1980- och 1990-talen.)

Två programtyper

Någon rågång mellan ungdomsmagasin och popprogram finns inte och med tiden har popmusik och populärkultur kommit att bli en alltmer gemensam faktor för dessa bägge programtyper. Båda kännetecknas också av att olika typer av audiovisuellt »råmaterial« (reportage, dokumentärt, fiktivt, artistframträdanden, studiointervjuer, debatter, animerat etc.) kan inrymmas. Och i båda kategorierna spelar programledaren och sättet att montera ihop materialet en central roll, både för programmets profil

och för förhållningssättet till den tänkta publiken. En skillnad är dock att magasinsprogrammen mer utgår från det talade ordet och dokumenterade och omvittnade vardagserfarenheter, medan det i det andra fallet i högre grad är musik-, artist- och mediesfärens yttringar som står i centrum – en åtskillnad som knyter an till den traditionella uppdelningen mellan information och underhållning (jfr kapitel 1). Detta kan också sägas ha konsekvenser för programtypernas verbala och visuella retorik och ambition i förhållande till publiken.

Magasinsprogram har en närhet till public service-föreställningar om publikens rätt till information, kunskap och reflektion och rymmer olika kopplingar till den dokumentära traditionen (jfr Murdock 1996). Genom intervjuer och i reportage ges (den unga) publiken möjlighet att delta med egna vittnesmål och opinioner, och olika (ungdoms)frågor och aspekter av vardagslivet tematiseras. Därmed knyter magasinsprogrammen an till tankar om faktaförmedling, begriplighet, folkbildning, om än inom ramen för en representation av en specifik grupps erfarenheter och uppfattningar (jfr Abrahamsson 1999, Edin 1996). I den televiserade deloffentlighet som härmed konstitueras kan man genom åren dock märka en svängning från en bild av ungdom som en mer eller mindre enhetlig grupp, och en från sändaren ganska styrd och målriktad didaktik, till ett till synes öppnare tilltal med mer betoning på publikens erfarenheter, bidrag och möjligheter att själv uppleva och dra slutsatser. Denna förskjutning kan i likhet med annat fakta- och dokumentärutbud i TV sägas ha lett från ambitioner att speglande förmedla ungdomars liv över ett kritiskt dokumenterande till alltmer reflexiva och populära förhållningssätt (Abrahamsson 1999, Stoeckel 1994). Givetvis kan dessa »regimer« både kombineras och vara mer eller mindre renodlade i olika programserier (Djerf Pierre 1996). Dock tycker jag mig se att ungdomsprogrammen, alltsedan 1960-talet, i högre grad än program av liknande typ för barn eller vuxna, inrymt uppmaningar till publiken att tänka själv och opponera sig mot det man upplever vara fel. Således har inslagen ofta knutit an

till erfarenheter av mer strukturell natur (skola, fritid), liksom till subjektiva frågeställningar som hör ungdomstiden till (kropp, identitet, sökande, osäkerhet etc.). Om man undantar de första åren i TV:s barndom har ungdomsmagasinen inte heller haft så tydliga kopplingar till föreningsanknutna tankar om att organisera den unga publiken kring nyttigheter och lärdomar i ett gemensamt rum. Denna självständighet har också yttrat sig i ett ofta distanserat perspektiv inte bara till ungdomsmarknadens utbud utan också till verksamheter som letts i statlig och kommunal regi.

Vad det gäller popprogrammen så vetter dessa mer mot marknaden och ungdomstidens kulturella dimensioner, eftersom det här är fråga om att ge plats åt aktuella artister och låtar och att förhålla sig till både publikens smakfluktuationer och populärmusikens trendskiten. Popprogrammen handlar också mer om att förmedla och konstruera en TV-mässig upplevelse av ett musikaliskt framträdande, vars »budskap« mer är av emotionell än informativ natur och mer betonar livsstil än sociala strukturer och yttre uppväxtvillkor (jfr Silverstone 1996). Men det har funnits olika typer av tekniska och kulturella trovärdighetsproblem då det gäller att göra musiken rättvisa i TV, och en rad olika programformat; såsom estradprogram för livemusik, popmagasin med viss journalistisk touch och på senare år videobaserade upplägg för kommenterade låtflöden. Sett ur ett public service-perspektiv ligger betoningarna här mer på publikens rätt till emotionella upplevelser (Murdock 1996). Men denna »frihet« måste ställas i relation till det faktum att sätten att selektera, presentera och formatera musiken också kan sägas ha inneburit en viss smakfostran. Annars är det i form av andra mer redaktionella inslag och inte minst programledarnas stil och förhållningssätt som man kan studera hur förhållandet till publiken byggts upp i olika faser. Innan vi närmare följer ungdomsutbudet efter dessa två programlinjer vill jag dock göra några mer övergripande reflektioner och ge en kort översikt över såväl några viktiga förändringar inom TV-kulturen i stort som särskilt i TV:s förhållningssätt gentemot ungdomspubliken.

Var finns publiken?

Under årens lopp har tittarstatistik återkommande påvisat att TV-tittandet sjunker påtagligt i åldern 15–24 år (Findahl 1997, von Feilitzen & Petrov 1998), det vill säga under den period då man orienterar sig bort från hemmet, till förmån för kamratgruppen. Dessutom ser unga lika gärna, eller hellre, »vuxenprogram«, som såpoperor och nyheter (Findahl 1997, Johnsson-Smaragdi 1998).³ Att »ungdomen« är svårdefinierad och att utbudet därför måste åldersdifferentieras var, liksom det faktum att unga lika gärna ser »vuxenprogram«, insikter som de programansvariga hade redan under enkanalsperioden:

Var gränsen går mellan ungdom och vuxna är givetvis omöjligt att generellt precisera. Ungdomen själv vill väl uppfattas som vuxen på ett tidigt stadium (15–16-årsåldern), medan vuxenvärlden väl vill kalla den person ung, som fortfarande går i skolan eller ännu ej gjort sin värnplikt. [...] I detta sammanhang bör det kanske framhållas att barn och ungdom i mycket stor utsträckning tittar på andra program än på dem, som har rubriken eller etiketten »barn- och ungdomsprogram«.⁴

Eftersom vetenskap länge funnits om att det kan vara svårt att både samla och åldersmässigt och socialt avgränsa »ungdomen« har ungdomsprogrammen emellanåt tenderat att bli en undanträngd programkategori, och till skillnad från radion har det inom TV inte funnits någon (formellt) självständig redaktion för ungdomsprogram utan man har kamperat ihop med barnprogrammen. Under tvåkanalsperioden har också de respektive kanalernas organisationsscheman liksom ansvaret för ungdomsprogrammen växlat mellan fasta redaktioner, programråd och projektgrupper.

Att resurserna för ungdomsprogram periodvis varit snåla

bekräftas både av ständigt återkommande propåer om ökade anslag och av att TV med jämna mellanrum gått ut och officiellt deklarerat: Nu satsar vi på ungdomsprogrammen! Så var fallet i mitten av 1960-talet, då bland annat flera nya popprogram lanserades. Så var också fallet i början av 1980-talet, då det gjordes en satsning på ungdomen med nya magasinsprogram, popshower och hitlisteprogram, som *Bagen*, med musikvideor som nav. Från publikens och kritikernas sida har det alltsedan TV:s barndom med jämna mellanrum dock riktats kritik mot TV för att: det är för ont om ungdomsprogram, att sändningstiderna är illa avstämda med ungdomars fritidsvanor och/eller att det befintliga utbudet är alltför »vuxenstyrkt« och inte har lyckats hitta det rätta tonläget utan tenderat slå över i antingen didaktisk präktighet eller tillkömpad ungdomlighet. Annars tycks det som om ambitionerna att nå den unga TV-publiken främst (re)aktiveras i samband med att större organisatoriska förändringar genomförs i kanalstrukturen eller då monopol- och mediesituationen rubbas; som om symbolvärdet i dylika förändringar och framtidssatsningar höjs om de associeras med ungdom.

Då TV2 startades 1969 var Ungdom närmast synonymt med föreställningar om radikalitet och förnyelse. Men medan man satsade på en egen Barnredaktion nämndes ungdom föga. Några särskilda ungdomsprogram ansågs inte behövas eftersom TV2-utbudet överlag skulle vara »ungdomligt« genom att vara i paritet med samtidens frontlinjer.⁵ Ingrid Edström, under 1970-talet chef för TV2:s barnredaktion, sade vid en konferens i början av 1980-talet, där TV:s långvariga problem med att nå den unga publiken diskuterades: »Jag var en gång erbjuden att bygga upp en ungdomsredaktion på tv, och då sade jag: aldrig i livet, de skall inte specialbehandlas, det är vanliga människor (1983:54).« Med tiden har det, precis som för radion, blivit än svårare för TV att finna lämpliga avgränsningar av ungdomspubliken, i och med att det blivit en åldersmässigt och kulturellt mer flytande kategoribestämmning. Även om ungdoms(program)begreppet blivit mer flytande har samtidigt intresset för »ungdomssegmentet«

(ungefär 12–30 år) ökat. Främst är det satellit-TV-kanaler och den amerikanska TV-industrin som satsat på denna för annonser intressanta målgrupp. Detta märks såväl i livsstils- och musikkanaler som MTV och ZTV som genom ungdomsserier som *Beverly Hills* och liknande (Banks 1996, Klitgaard-Povlsen 1999).

Sannolikt har just den förändrade konkurrenssituationen bidragit till att TV såväl i samband med kanalomläggningen 1987 (då TV1 blev Kanal 1) som då Sveriges Television blev fristående 1993, framhållit ungdomspubliken som en viktig målgrupp. Kring 1993 gjordes också en satsning på ungdomspubliken.⁶ Detta skedde både från Barn- och ungdomsredaktionen i Stockholm (BAUNG) och från Växjödistriktets sida: de senare med uppgift att vara en »spjutspets» i utprovningen av nya programformat. Detta arbete resulterade bland annat i dagliga eftermiddagssändningar i tvåtimmarsblocket *PM* (1992–94).⁷ Likafullt har det visat sig vara svårt att locka publiken (Nilsson 1995). Och för något år sedan, i samband med turbulensen kring BAUNG:s omtalade magasin för »unga vuxna» *Elbyl* (1996–97), höjdes återigen kritiska röster som menade att SVT inte visar något egentligt intresse och respekt för den unga TV-publiken (Forsman 1997).

Från friluftsgård till satellitdisk

En viktig dimension av TV-kulturen är alltifrån TV:s barndom familjen (Kleberg 1999, Spigel 1992). I Televisionsutredningens betänkande från 1954 (SOU 1954:32) påpekas att:

Televisionstjänsten måste alltid ta hänsyn till att det är i familjekretsen, som programmet huvudsakligen kommer att tas emot och bedömas. [...] I detta sammanhang kan omnämnas ett uttalande från socialstyrelsen, att om televisionen kan stärka familjegemenskapen genom att i större

utsträckning samla familjens medlemmar i hemmet, innebär detta i en del fall, t.ex. i fråga om ungdomen, en hjälp i samhällets strävanden att förebygga asocialitet, alkoholism etc.

Därtill har TV också bidragit till att bygga upp känslan av en modern nationell tillhörighet (Löfgren 1990). Men redan tidigt erbjöds program även för mer avgränsade målgrupper, ofta avstämde i relation till målgruppens vardagslivsordning. Sålunda visade TV, redan under premiäråren, en till två gånger i veckan, program för förskole- och grundskolebarn. Dessa program för-lades regelmässigt till middagstid i sändningstablåerna. Uttalade ungdomsprogram dök till en början upp ungefär var 14:e dag, på varierande tider (Svinhufvud 1960:148).

Under TV:s första år var sändningstiden begränsad, produktionstekniken dyr och tungrodd och mallarna för programformat och tilltalsformer i hög grad inlånade från radion. Detta gjorde att det audiella snarare än det visuella ofta kom i centrum. En annan given utgångspunkt för TV:s bildspråk var filmmediets teknik och grammatik. Men programformaten hämtades i hög grad från radion (Sjögren 1996). Till exempel direktimporterade tidiga ungdomsprogram som *Vi Unga* och *Klubb Lida* inte bara radions klubbformat utan också vissa av dess programledare, när man skapade ungdomlig gemenskap ute på någon friluftsgård. Till en början var själva det faktum att TV kunde förmedla (filmade) visuella verklighetsutsnitt, vittnesmål och åsikter, som gav publiken möjlighet att fjärrskåda både näraliggande och främmande världar, en sensation stor nog för Alla. Därför räckte det att i de första popprogrammen erbjuda direktsändning från någon twistgala eller enkla avfilmningar av svenska och utländska artister på besök i *Drop-In*-studio. Med tiden växte dock både programmakarnas och publikens bildmedvetenhet och ny elektronisk inspelningsteknik och flerkamerasystem skapade möjligheter för ett mer avancerat bildspråk, något som inte minst tillämpades i olika försök att visualisera musikaliska

svängningar. Under 1960-talet dyker också kaxigare, men också kritiska, popbetraktelser upp i rutan och ett bildspråk liknande det som används i dagens musikvideor blir standard i popprogram som *Popside*.

Att ge plats för nya band och hitlåtar är något som i radio-sammanhang i hög grad förknippats med hitlisteprogrammen. Men i TV dröjde det ända fram till mitten av 1980-talet, då musikvideogenren och digital videoredigeringsteknik slagit igenom på allvar, innan hitlisteprogram blev ett standardformat också i TV. Musikvideor har sedan dess också blivit ett stående inslag även i magasinsprogrammen, där annars reportage och samtal om, med och i viss mån av ungdom, ofta spunna kring ett tema, brukar vara ryggraden. Under 1970- och 1980-talen ökar överlag TV:s utbud av magasinsprogram kraftigt, en utveckling som i viss mån skedde på bekostnad av singeldokumentären (Furhammar 1995). Sedermera har pratprogram blivit legio. Få ungdomsmagasin har dock getts formen av renodlade studio-samtal utan har som regel inrymt dokumentära inslag, ofta i form av reportage. Men under årens lopp har de journalistiska och dokumentära förhållningssätten, synen på samhället i relation till individen och perspektiven på (ungdoms)marknadens frontfigurer givetvis förändrats.

Att den forna tilltron till TV-bilden som objektiv förmedlare under 1970-talet mer och mer ersattes av en kritiskt granskande journalistisk regim, för att under den innevarande avreglerings- och satellitfasen i stället sätta publiken i centrum, kan man se även i magasinsprogram särskilt avsedda för ungdom. Till exempel framkommer detta när man jämför den »samhällstillvända« aktionsjournalistiken på ungdomsgårdar och inslagen av ung amatörmusik i sjuttiotalsmagasinet *Knuff* (1971–75) med det fortfarande aktuella *Bullens* (1987–) mer introspektiva och individualiserade problemställningar, kändisintervjuer och musikvideor. Men både *Knuff* och *Bullen* karakteriseras av en ambition att aktivera och interagera med publiken, något som i *Bullens* fall bland annat märks i de så kallade brevfilmerna. På senare år har

man överlag i TV också velat tona ned såväl betydelsen av den allvetande berättarrösten i många reportage som journalistens närvaro. I linje med denna strävan efter öppenhet inför publikens egen åsiktsbildning, baserad på tittarupplevelse snarare än informationsöverföring eller uttalad didaktik, har TV också erbjudit tittare att göra egna filmer, i form av så kallade videodagböcker, ett grepp som bland annat användes i *Elbyl*. Som vi tidigare kunnat se i genomgången av radions programutbud är just samspelet med den unga publiken sedan lång tid tillbaka en viktig aspekt av ungdomsprogrammens profil. Orienteringen mot publiken har på senare år intensifierats av jakten på tittar-



En viktig del av TV:s ungdomsprogram har länge varit kontakter med och förslag från publiken. Detta gäller inte minst Bullen (1987–) som med mer än tio år på nacken har blivit något av en institution. Bland annat tack vare att programledarparen – som Martin Timell och Cissi Elwin – mer agerat storasyskon än ungdomsledare i ett program där publikens egna vittnesmål och programförslag rörande den tidiga pubertetens känslor och upplevelser blandas med bevakning av den samtida populärkulturen.

siffror i mångkanalsamhället, men samtidigt kan man märka en tendens till att TV ibland fastnar i ett inommedialt kretslopp, där samma personer, attityder och bildspråk går i rundgång mellan programmen.

Stilisering och televisualitet

Att verkligheten och TV-tekniken och sätten att (re)presentera ett skeende i TV-rutan styr varandra och förändras vet vi. Någon direkt spegling kan det inte bli fråga om, ty TV fungerar som ett »kulturellt forum«, varigenom alla yttre skeenden filtreras och fogas in i vissa bestämda uttrycksmönster och förståelsemallar (Newcomb & Hirsch 1994). Detta är dock inte någon enkelriktad process där vissa synsätt blir allenarådande hegemoniska, utan TV:s uttrycksformer och förhållningssätt till samtidskulturen förändras i takt med verklighetens skiftningar. I ungdomsprogrammen är just öppenhet gentemot föränderliga stiluttryck centrala. Men *verklighetens* sociala och kulturella koder (miljöer, kläder, uppträdanden, beteenden, attityder, språk etc.) kan endast göras närvarande i rutan genom en mediering, via TV:s *representationskoder* (kamera, klippning, ljus, ljud, musik etc.). Det som skildras fogas också in i ett narrativt sammanhang och en programstruktur där programvärdar, vinjetter, sätten att välja ut och placera de olika inslagen i förhållande till varandra är av stor betydelse, också för hur ett enskilt inslag (ett reportage, en låt) tar sig ut. Härigenom skapas och reproduceras vissa *ideologiska föreställningar* om samhället, individen, grupper, etc. (Fiske 1987:4f). Och genom dessa tekniska, kulturella och ideologiska koder frammanas inte bara föreställningar och kunskapsbildningar kring den verklighet och grupp som representeras, i detta fall Ungdom, det skapas också en plattform för, den tänkta, publikens (själv)uppfattningar, identifikationer och reflektioner.

Eftersom TV-produktion oftast sker efter standardiserade mallar och antaganden om den tänkta publiken, utvecklas en rad konventioner, som både kan vara allmängiltiga för TV och

specifika för en viss programtyp och dess publik. Trots att föränderlighet tillhör det som kännetecknar både det som ska skildras i ungdomsprogram och programmens uttrycksformer tycks det finnas en viss beständighet i formatmallar, presentationsstilar och programkoder, vilket gör att ungdomsprogram kan diskuteras som en genre (jfr Abercrombie 1996:41f). Genre är just ett begrepp för ett övergripande ordningssystem av uttryck och förväntningar. Men likaväl som genrer utgår från ett slags kollektiv princip, byggd på upprepning och igenkännande, så växelverkar de också med de enskilda verken (programmen). Föränderlig är genren även i relation till andra, angränsande eller helt motsatta, mönsterbildningar (jfr kapitel 1). Förutom att program för ungdom oftast är om och med, och i vissa avseenden av, ungdom, är själva sättet att stilistiskt hantera TV:s uttrycksformer något som med tiden visat sig karakteristiskt för just ungdomsprogram. Stil har alla program och genrer, men då det gäller ungdomsprogrammen tycks det som om en medveten stiliseringsprocess med karakteristiska »stilmarkörer« ger ungdoms-TV dess profil i flödet.⁸ Några av dessa »stilmarkörer« är: unga eller ungdomliga programledare, med ett ungdomligt språkbruk, »fyndiga« eller trendriktiga programtitlar, studiomiljöer och vinjetter, samt betoning på formspråket i klippning och musikanvändning (jfr Selby & Cowdery 1995). Idealen bakom och teknikerna för hur stilelement kombineras är tidsbundna, och variationer och avvikelser finns hela tiden. Men genomgående kan tilltalet och sättet att selektera och foga samman materialet i ungdomsprogram sägas utmärkas av en process där det nya och iögonfallande samt ironisk distans och lekfullhet ges utrymme, gärna kombinerat med tempo, samtidskänsla och »ungdomlighet«.

Under 1960-talet kunde det räcka med att ge plats för motkulturella strömningar eller en udda artist. I dagens mediebrus och i en mer svårchockerad kultur räcker detta knappast, ty med tiden tycks tilltron till ordets makt och TV:s transparens gentemot »verkligheten« minska. I stället har intresset för mediets egna uttrycksformer ökat. Ett dylikt formintresse och lust

till TV-teknikens expressiva användningsmöjligheter kan märkas redan på 1960-talet i popprogrammen. Men det är först i och med videotekniken och den snabba utvecklingen av elektronisk och senare datoriserad bildhantering under 1980- och 1990-talen som TV verkligen frigjort sig från filmens konventioner och utvecklat ett bildspråk vars egenart består av mer än de för TV så typiska halvbilderna och välregisserade blickstrukturerna i TV-studion (jfr Stade 1990). Denna »televisualitet« understöds också av ny lätt videoinspelningsteknik som gör att kameran vid inspelningstillfället kan bli något av en medagerande, genom hisnande kameraåkningar och sökta bildvinklar.⁹ På det hela taget är detta fråga om ett paradigmskifte i förhållande till den idealbild kring den »osynliga kameran« som förr lade grunden för TV:s kodscheman och verklighetsuppfattning. Den nya »världsbild« som härigenom skapas kan öka reflexiviteten kring TV:s specifika konstruktionsprinciper för verklighetsåtergivning, men den är knappast längre radikal i sig utan numera tryggt införlivad i vår tids TV-kultur (Caldwell 1995). Emellanåt framställs ändå detta som ett öppnare TV-språk där mottagarens genreinsikter tilltalas, men i detta flöde av ögongodis finns det givetvis ännu fortfarande gott om saklighet och ankarfunktioner. Programledare är ett sådant exempel. I ungdomsprogrammen utgör programledarna också en viktig stilmarkör och uppfattas många gånger som närmast synonyma med programmet i fråga. Till skillnad från filmens stjärnsystem är det inte önskeidentifikationen med programvärden som är det karakteristiska för TV, utan att mediets personligheter blir en välkänd del i vår vardag. Till stor del betingas denna närhetskänsla av att de vänder sig direkt till oss, i sitt uppdrag att binda samman programmets segment, TV:s flöde och vår vardag.

Rum för ungdom

Just begreppen flöde och segment har länge varit centrala i mer

kulturteoretisk TV-analys (Williams 1974, Ellis 1982). Dessa två begrepp har i hög grad att göra med TV:s tidsmässiga struktureringsprinciper i förhållande till TV-publikens vardagsrytm. På senare år har man också försökt att diskutera TV:s mer rumsliga konstitution. Rumsmetaforen är i dessa sammanhang rymlig och innefattar inte bara programmets plats i kanalens tablåer, kanalens plats i TV-landskapet i stort och tittarens fysiska plats och inre upplevelserum, utan också TV:s återgivning av faktiska lokalteter (on location-miljöer, TV-studior etc.) likaväl som det symboliska rum (för meningsskapande) som TV erbjuder, genom att organisera sitt utbud och sina stilistiska koder på ett visst sätt. TV:s rumslighet är med andra ord såväl öppen, mobil och interaktiv som styrande för vilka uppfattningar och föreställningar som kan skapas (se Larsen 1996 och Silverstone 1996).

Det är inte bara komponenter i exteriörer och interiörer som är av intresse här. Andra »rumskoordinater« som styr och hjälper tittaren att orientera sig och som så att säga bekräftar tittarens närvaro och en viss tittargemenskap, är sådant som programrepresentatörernas ord, uppträdande och blickar, inslagens karaktär och förhållande till varandra, referenser till annan populärkultur etc. Allt detta hör visserligen till det allmänna TV-språket, men sättet att tillämpa dessa »grammatiska« regler är i ungdomsprogrammen, som redan påpekats, ofta stilsierat för att verka annorlunda och ungdomligt. Att det har skett historiska förändringar i rumskänslan, bildspråket och tilltalsformerna blir högst påtagligt när man jämför 1950-talets klubbliknande lokalkänsla och lättsamma gemenskap kring »tonårsaktualiteter« med 1970-talets bredare politiska och tematiska ansatser i nationstäckande »aktionsjournalistik« på ungdomsgårdar, eller 1980- och 1990-talens mer individualiserade frågeställningar, där »rummet« och generationsgemenskap i hög grad konstrueras genom anknytningar och hänvisningar till medievärldens teckensystem.

Generationsbilder – TV-magasin för unga 1956–1993

Vi måste se ungdomar som individer. Som medmänniskor. Vi glömmer lätt bort att de unga lever i samma samhälle som vi övriga, de är inte skyddade från stress, ångest och oro. Man väntar sig att ungdomar ska vara skötsamma och prestera duktigt – medan omgivningen är förvirrad och motsägelsefull.¹

Alltsedan tidigt 1970-tal utgör magasinprogram en central del i TV-landskapet (Furhammar 1995). Att så blivit fallet beror bland annat på att magasinskonceptet möjliggör förhållandevis billiga produktioner och lämpar sig väl för TV:s flöde, där olika segment radas intill varandra (Williams 1974, Ellis 1982). Till de återkommande dragen i magasinprogrammen hör, förutom programvärdarna, små filmade inslag, artistuppträdanden, gästbesök och ibland en liten intim studiopublik (Furhammar 1995:197). Dessa normer präglar också ungdomsmagasinen, men ämnesvalet, förhållningssätten till publiken och stiliseringsprocessen är annorlunda. Låt oss dock först betrakta magasinsgenren och dess relation till dokumentären i mer generella termer.

Magasinerade blickar

Genom att magasinprogrammen ofta inkluderar små reportage knyter genren på olika sätt an till journalistiska idéer om faktaförmedling och den dokumentära TV-realismen. Det innebär

bland annat att tittarna erbjuds på-plats-observationer av skeenden och miljöer. Men i än högre grad präglas TV-reportaget av intervjuer, och åter intervjuer (a.a.), såväl med »vanliga människor» som med mer officiella representanter. Dessa segment fogas (i efterhand) samman till en berättelse. Det är en process där i och för sig flera olika narrativa logiker är möjliga, men till standardgreppen hör att uttalanden och scener ställs mot varandra enligt en konflikt dramaturgi och att bilderna fogas samman enligt en tämligen kausal och linjär ordningsprincip. Inte sällan kombineras detta med en styrande reporterröst och/eller en pålagd berättarröst (voice over) som intar en förklarande och allvetande position i förhållande till tittarna.

Då det gäller den svenska TV-historien kan denna begriplighetssträvan inte frikopplas från public service-ideologins deviser om bildning och upplysning. I bakgrunden finns också den dokumentära traditionens vilja att, i demokratins namn, få den enskilde betraktaren/medborgaren att dra egna slutsatser, som ett sätt att berika en (offentlig) debatt. Men den dokumentära didaktiken och berättartekniken har under årens lopp genomgått stora förändringar, och den naiva realismens tilltro till kamerans transparens och neutralitet i förhållande till Verkligheten har nagelfarits. Detta har skett såväl genom inslag av expressiv och kontemplativ bildpoesi och filmare som iscensatt och provocerat fram det man önskat förevisa, som genom mer subjektiva och reflexiva betraktelser, där förhållandet mellan kameraögat och »verkligheten» ofta tematiserats. Härigenom har också traditionella åtskillnader mellan subjektivitet och objektivitet, upplevelse och information kommit att problematiseras.²

Denna mångfald av inställningar kan man också återfinna i ungdomsmagasinen, även om det knappast är genom nymodiga blandningar på den dokumentära paletten som ungdomsprogrammen utmärkt sig. Dock är de dokumentära inpassen i ungdomsmagasinen en indikator på hur förhållningssättet både till verklighetens ungdom och till den tänkta målgruppen förändrats över tid. Från att i första hand ha förevisat, illustrerat och docerat



I Knuff (1971–75) arrangerade och dokumenterade Margareta Wästerstam temabaserade gruppsamtal med ungdomar runt om i Sverige, eller också fick ungdomar konfrontera samhällets representanter under kamerans överinseende.

i enlighet med en officiellt sanktionerad föreställningsvärld kom både singeldokumentären och magasinsreportagen att under 1960- och 1970-talen att användas för att ge röst åt mer oppositionella generationsbilder, där reportrar och allvetande berättarröster ramade in det hela i en alternativ världsbild och historiesyn. Samtidigt var detta en variation på det etablerade public service-idealet att bilda och upplysa. Dock inte i enlighet med en rådande norm, ty målet var att väcka nya och mer kritiska insikter och förändringslusta hos de unga. Då ägde denna didaktik en radikalitet, men för senare generationer blev det en upplysningsfilosofi som förknippades med beskäftig och mästrande »tråkighet«. Under 1980- och 1990-talen öppnades därför dörren både mot lättsammare ämnesval och mot mer individcentrerade reportage, där normen inte sällan blev att undvika ställningstaganden och »stora förklaringar« till förmån för mer individualiserade och reflexiva perspektiv.

TV-tekniken prövades ut redan under mellankrigstiden och TV växte under 1940- och 1950-talen snabbt ut till ett centralt massmedium i länder som USA och Storbritannien. Den svenska TV-starten föregicks av en intressekamp liknande den som rådde vid radions införande, men efter några inledande testsändningar i privat regi beslutades det om en licensfinansierad TV-kanal. I september 1956 startades reguljära sändningar och en månad senare kunde det nyligen inrättade Sveriges Radio börja ta in TV-licenser (Wormbs 1997). Radiotjänst hade, i förvisning om att TV var på väg, redan 1954 startat kurser i TV-produktion.³ I den första vågen ingick dåvarande chefen för radions Barn- och ungdomssektion, Barbro Svinhufvud, som då TV startades gavs det övergripande ansvaret för barn- och ungdomsprogrammen. Gösta Blixt – från början folkskolelärare och med bakgrund inom skolradion – som först övertog Svinhufvuds chefsjobb på radion blev näste chef (1963–69) för TV:s Barn- och ungdomsredaktion, som redaktionen efter några inledande år under TV:s Kulturavdelning kom att heta från och med 1965.⁴

Under det tidiga 1960-talet hörde Lasse Sarri, Kåge Sigurth och Arne Weise till dem som bidrog till att utveckla TV:s ungdomsmagasin. Till en början förlitade man sig i hög grad på radions programformat och ungdomspolicy. Sålunda färgades TV:s första magasinsprogram av klubbformatet och tankar om att utbudet skulle vara nyttigt och aktiverande. På redaktionsmötena, som under 1960-talets inledande år var gemensamma för radions och TV:s barn- och ungdomssektioner, diskuterades också återkommande hur föreningslivet skulle kunna släppas in i det nya mediet: »Skulle man inte kunna tänka sig ett par TV-program som visade hur en ungdomsorganisation genomför sitt arbete«, löd en mötesfråga.⁵ Statens ungdomsråd fick till uppgift att vara samordnande länk i kontakterna mellan Sveriges Radio och föreningsvärlden. Gösta Blixt lovade också »lättsamt instruktiva ungdomsprogram«, där grundtonen skulle vara positiv

även när ungdomsproblem skildrades. Samtidigt fick man enligt Blixt inte ägna sig för mycket åt »medaljens baksida«. ⁶ Arne Weise, som vid denna tid mer och mer övergått från radio- till TV-produktion, underströk i en artikel i Sveriges Radios Årsbok att denna TV-fostran inte fick leda till program präglade av fantasihämmande vuxenexpertis, utan måste bygga på respekt för de unga tittarna, samtidigt som radio och TV inte fick falla för populistiska publikfångarknep:

Det har sagts många gånger om, att radio och TV har sådana möjligheter att nå ungdomen. Javisst! Men inte med kattguld kring idoler och topplåtar. Våra möjligheter skall utnyttjas till någonting värdefullare, just när de unga inte känner sig bevakade, inte »håller masken« – nämligen framför mottagaren hemma i den egna vrån. [...] Här är det fråga om nyanser, att väcka en mottaglighet, som inte förkvävs av rockrytmer och flatskratt. [...] Därför behöver ungdomen också sina egna program, inte tillrättalagda av förståsigpåare med tre betyg i psykologi, utan ständiga försök att finna en rätt ton och de rätta intressesfärerna. Ingenting behöver vara förbjudet i ett ungdomsprogram! ⁷

Vi unga

Dylika tankar om fostran under lättsamma former och med öppna sinnen anar man bakom TV:s första magasinfullträff för ungdom, *Vi unga* (1957–60), med Karin Sohlman (senare Falck) som programvärdinna. Sohlman hade tillsammans med Lasse Sarri dessförinnan gjort ungdomliga insatser i några avsnitt av (familje)estrادprogrammet *Lördagsträff* (1956) från Södra teatern. ⁸ Men det var i och med *Vi unga* som Sohlman blev något av en tonårsidol, med egen spalt på *Röster i Radios* tonårssida. ⁹ Hon till och med hyllades av Sven Stolpe, som var imponerad av Sohlmans naturlighet i rutan. ¹⁰ Som programmets underrubrik

»Träff med tonåringar« antyder hörde detta månadsmagasin (sedermera varannan vecka) hemma i radions tradition av klubbartade ungdomsprogram. Målsättningen var också liknande när Sohlman i sin första påannons angav programmets ambition:

Ja, hej på er alla ungdomar och välkomna till vår lilla träff. Jag kanske från början skall tala om för er att det inte bara är nöje som vi ska presentera utan även en del nyttiga ting, som ni trots allt kan ha intresse för.¹¹

Till *Vi ungas* koncept hörde att programledarna och den inbjudna publiken möttes i, vad som såg ut att vara, en källare, för generationsbunden samvaro. Medan Charlie Norman trakterade boogie-woogie-pianot, intervjuade jazzkolleger eller spelade upp sketcher med Karin Sohlman, kunde hon med sin näste programledarpartner, Boo Kinnthorpe, pröva olika dansflugor och prata frisyrier och klädstilar med den unga publiken vid caféborden.¹² Publiken gjorde i programmets början entré i källaren medan programledarna så att säga förberedde sändningen genom att plocka med stolar och bord, som för att markera att detta var ett eget rum som de unga iscensatte lite vid sidan av det vuxna samhällsbygget. Klubbsamvaron ramades också in av ett fast rollgalleri, med bland annat en »portvaktsfru« och ett gäng som stod och hängde utanför källarklubben, därför att de var alltför unga för att få komma in. Även dramatiserade scener med unga kärlekspar eller MC-gäng ingick under de första säsongerna.

Vi unga knöt med sin dramainramade klubbsamvaro således an till radioförlagor som *Vårat Gäng*, *Våran Klubb* och liknande historier om ungdomars egeninitierade klubbverksamhet. Men några direkta uppmaningar till tittarna att bilda egna klubbar finner man inte, åtminstone inte i de manus till *Vi unga* som finns sparade. Däremot kan man utläsa att den lilla studiopubliken medverkade aktivt i programmet; genom att pröva peruker, snacka gängbildning eller prata smink med Karin i »flickrum-



Karin Sohlman ledde TV-magasinet Vi unga (1957–60).

met«. Och så fick man lyssna till novelluppläsningar och möta skifflegrupper och idoler som Lasse Lönndahl, Little Gerhard, Lill-Babs och Towa Carson. Emellanåt fick några utvalda ur publiken också chansen att visa upp de egna talangerna i källarens tonårgemenskap.¹³ I anslutning till *Vi unga* sändes en period också serien »Mammas och pappas jobb«, där tittarna i reportageform fick följa pappa polis eller mamma apotekare. Ett försök att skapa förståelse för vuxenvärldens vardagsvillkor och

överbrygga de vid denna tidpunkt allt oftare diskuterade generationsklyftorna?

Efter ett par säsonger i källaren – som sannolikt kunde associera till de källarklubbar för unga som under det sena 1950-talet fanns i till exempel Gamla stan – flyttades *Vi unga* ut till en sportstuga i Tyresö utanför Stockholm, där Sohlman blev ensam programvärd.¹⁴ I likhet med radions populära *Klubb Fiskartorpet* hade *Vi unga* här en delvis fast »klubbpublik» och en struktur som byggde på förflyttningar mellan olika rum. Således kunde publiken avnjuta fasta inslag som jazzduell vid pianot, student-snack vid öppna spisen, sång i köket etc. Till sportstugan bjöds vid något tillfälle Arne Weise och hans gäng från »Klubb Fiskis» in, för att tävla mot *Vi ungas* medlemmar. Det blev källkåkning, pingis och annat skoj, innan båda gängen tillsammans sjöng »Allt du kan göra kan jag göra bättre», med specialskriven text av Åke Falck. Av detta utdrag, ett av de få som överhuvudtaget finns kvar av *Vi unga*, får man en bild av ett ganska oskyldigt tonårnsnöje med »käckä» ungdomar. Men i vinjettens stiliserade titeltypografi och den lite oroliga jazzsignaturen anar man samtidigt anspelningar på 1950-talets svenska ungdom-på-glid-filmer (jfr Bengtsson 1998).¹⁵ Dock tycks inte det rum med kaffedrickande ungdom i ombonad klubbstuga – till vilket Sohlman i vinjetten bjuder in tittarna genom att öppna ett fönster och vinka inbjudande – ha inrymt särskilt mycket från samhällets skuggsida.

Reservatungdom

Vi ungas klubbrum ute på friluftsgården i Tyresö kan ses som en markör för att Ungdom här förknippades med annat än rökiga och högljudda storstadsmiljöer. Om man så vill ett exempel på det Leif Furhammar (1983:50), i en historisk reflexion över ungdomsprogrammen, kallat »reservatungdom»: »den visas upp som ett föredöme och poängen med den här reservatungdomen

är, att den tillfredsställer de vuxnas förhoppningar på ungdom och ungdomsprogram». Flytten av *Vi unga* ut i naturen var också ett led i ett slags åldersdifferentiering i TV-utbudet för unga. Ty *Vi unga* varvades med det snarlika, och likaledes av Kåge Sigurth producerade, *Källarklubben* (1959–60), där Charlie Norman, tillsammans med en ung flicka som värdpartner och Leif »Burken« Björklund som toastmaster, vände sig till de yngre tonåringarna med allsång, gästartister i playback, pysselhörna och »kursverk-samhet« kring olika göromål, vilka emellanåt delades upp för flickor respektive pojkar. Annars genomsyrades umgänget i »källar-lokalen« av en gemensam klubbretorik.¹⁶ Extra intimitet erbjöds tittarna då det hölls julkalas hemma hos Charlie Norman.¹⁷ Annars uppmanade *Röster i Radio* sina unga läsare att bilda egna klubbar med Normans program som mall.¹⁸

Både *Vi och vårt* (1961) och *Hörnet – träffpunkt för unga* (1961–62) hade liknande inslag och indelningar för yngre pojkar respektive flickor.¹⁹ *Här träffas vi* (1962–63) innehöll av Arne Weise signerade reportage från fritidsgårdar, KFUM-seglarläger och annat som var mer rörligt till sin natur.²⁰ Det av Lasse Sarri ledda *Hemliga klubben* (1962–63) vände sig till betydligt yngre tittare. I detta program, där »absolut inga vuxna« fick förekomma i gängets lokal under en takås, fick tittarna och de sju medlemmarna i den hemliga klubben bland annat lära sig skriva med osynligt bläck och berätta spökhistorier.²¹ För de lite äldre fanns *Tonårsdags* (1961). Programmet sändes två gånger i månaden, varannan gång med ungdomar i samtal, varannan gång med Lasse Lönndahl som programledare nere i det TV-simulerade klubbrummet »Arken«. När inte Lönndahl själv eller inbjudna gäster sjöng, bjöd programledaren på saft och småpratade med bilkarister och andra vid bardisken.²²

Ytterligare ett exempel på klubbliknande magasin var försöket att överföra radiosuccén *Klubb Fiskartorpet* till TV-format; under rubriken *Klubb Lida* (1963–65). Detta program, som även det var tänkt för de lite äldre ungdomarna, byggde nämligen helt på Fiskis idéer och sökte också kombinera estradprogrammets pu-

blikkontakt med en intimare ton och magasinsformatet. Således byggdes även *Klubb Lida* upp kring en stampublik; småjazzigt men traditionsmedvetet huskapell (Bengt Hallbergs); diskussionsteman, till exempel kring flykten från landsbygden eller kärlek och artighet; besök av både artister och idrottsstjärnor, som Alice Babs och Tumba; och visdomsord från besökande kulturpersonligheter och politiker, som Olof Lagercrantz och Gunnar Helén. Även idén att låta Weise röra sig mellan olika rum och exteriörer användes i TV-versionen. Detta gjorde att det krävdes OB-buss, stort inspelningsteam, kameraräls på de breda golvtilljorna i klubbhuset och en publik som fick vara beredd på att ägna en hel dag åt inspelningen, trots att en mycket liten del av programmet repeterades.²³

Som så ofta hos Weise stod traditioner, natur och lyrisk finstämdhet i fokus.²⁴ Här erbjöds poesi och studentkörer vid brasbål eller gammaldans i »klubbrummet« från Friluftsförbundets



Det klubbkoncept som präglat den tidiga ungdomsradiion importerades till TV:s tidiga ungdomsprogram, till exempel Källarklubben (1959–60), under Charlie Normans ledning.

natursköna gård på Lida friluftsgård. Platsen var medvetet vald därför att den låg lite vid sidan av, eftersom Weise misstänkte att det hos de unga någonstans fanns »en längtan bort från jazz-rytm, stress, betygs- och lönejakt».²⁵ Weise förnekade inte heller sitt lite romantiska drag: »Ok, jag vet att romantik och ömsinhet inte är så pop idag. Man ska helst le cyniskt åt allting. Men mycket av det cyniska är maskhållning.»²⁶ I en mer officiell programförklaring genljuder också ideal liknande dem som Weise formulerat för sin radierade förlaga:

Klubb Lidas motto att slå broar mellan generationerna har här fått nyttig, praktisk tillämpning. Vi vet att rytmen hos dagens unga för varje år blir allt intensivare, tempot hårdnar, kraven skärps. Vi vill inte vara reaktionära. Men vi tror på en halvtimmes »nerdämpning« vid brasan ute på Lida. [...] Det behövs en mjuk ton också. En chans att stanna upp en liten stund, att tänka över de gamla frågorna, som ändå alltid är nya för oss.²⁷

På Toppen (1963) hette ytterligare en Weiseproduktion i liknande anda. De gästande trubadurerna och poeterna, på plats uppe i Fåfången i Stockholm, knöt i någon mån an till den viskultur som då spirade bland vissa unga, och det naturnära och traditionsmedvetna lugnet och de svepande bildvyerna över inloppet till Stockholm till finstämd musik kan även det ses som en sorts reaktion på den samtidigt aktuella pop- och konsumtionskulturens nucentrerade ungdomsbilder.²⁸

Revirungdom

Samtidigt som det skapades dylika idealbilder om och för ungdom gav TV redan tidigt plats också för mer problemorienterade perspektiv, främst i form av ett antal singeldokumentärer. Även om här kunde ingå unga vittnesmål, och till och med viss myn-

dighetskritik, låg man fortfarande nära sanktionerade sätt att diskutera ungdomsproblem. Att i radio tala om ungdomsproblem var en sak, men hur skulle man i TV visualisera nya sociologiska rön? Att inspiration kunde hämtas från ungdom-på-glid-filmer eller *Se* och andra veckotidningars chockjournalistik om ungdomlig vanartighet, visar delar av Roland Hjeltens serie *Ungdom och brott* (1960). Här blandas i det inledande avsnittet suggestiva nattbilder av bilar och ungt folk i rörelse, mixat med hetsig storstadsjazz, saklig speakerröst och stapelstatistik över brottsutvecklingen bland unga.²⁹ Samhällets sanktionerade experter och åtgärdsagenter togs till hjälp även i *Fokus* och andra samtidskommenterande program, när man skulle förklara orsakerna till Hötorgskravaller och annat.³⁰

Större mått av empati, bildpoesi och samhällskritik återfinner man i Arne Weises *Ung Nu* (1965–67), där både ungdomsbrottslingar, popgeschäft och ungdomsgårdarnas lite toppstyrda verksamheter togs upp.³¹ Enligt Weise var själva dokumenterandet i och för sig viktigt men, »jag tycker också det vore värdefullt, om vi kunde tränga människorna in på livet allt mot en bakgrund av höstlig stämning i en myllrande storstad».³² Både Hjeltens och Weises dokumentärserier indikerade mer humanistiska och samhällskritiska än moraliserande perspektiv. Förståelse snarare än moraliska ställningstaganden förenade också många på TV:s nya dokumentärsektion (jfr Furhammar 1995). Detta gjorde att det var välfärdssamhället snarare än unga individers tillkortakommanden som illustrerades i injektionsscener, nu i serien om det växande narkotikamissbruket.

I takt med att det dokumentära idealet överlag blev friare ökade intresset för att i stället för »ungdomsproblem«, det vill säga de problem samhället tillskriver ungdomen, med kamerans hjälp närma sig »ungdomars problem«, det vill säga hur ungdomar själva upplever sin situation (jfr Ohlsson 1994:16ff). Härmed fördes en ny frispårighet in i rutan, exempelvis då Erik M Nilsson, i bitvis »extrema« närbilder, i en »rockumentär« från 1965 följde det svenska popbandet Shanes på Norrlandsturné och

utan censur återgav bandets svordomar i turnébilen (jfr Furhammar 1995:75).³³

Det var inte bara i reportage från hemmaplan som ungdomens nya tongångar bröt igenom.³⁴ Öyvind Fahlström skildrade i pardokumentärerna *East Village* (1968) och *Revolution Now* (1968) happenings inom den amerikanska proteströrelsen och dess konfrontationer med polisen – genom en deltagande kamera och sakliga voice over-kommentarer kring vad och vilka som syntes i bild.³⁵ I dylika reportage om ungas alternativa identitets- och meningsproduktion synliggjordes sådant som för många, kanske främst vuxna, kunde vara främmande. Men i magasinsprogrammen kunde sådana inslag, tillsammans med agerandet i studio och popmusik, samtidigt ingå i ett signalschema som markerade att programmet i fråga var ett mer åldersspecifikt ungdomsrevir: »De redovisar sin revirkaraktär genom att säga till de vuxna: 'Kom inte hit, ni har inte här att göra'» (Furhammar 1983:51).

Politik eller pop?

Som vi tidigare sett öppnade radioprogram som *Zick Zack* och *Tvärs* dörren för mer ofiltrerade åsiktsyttringar, också kring sådant som inte var rena ungdomsfrågor. Även TV kom att utvecklas i denna riktning. Under 1950-talet var dock TV-debatterna fortfarande mer om än för ungdom, och erbjöd ofta manusbaserade expertutlåtanden.³⁶ Visserligen gav debattprogrammet *För och emot* (1961) ungdomar ur skilda miljöer möjlighet att debattera ämnen som alkohol och idoler eller »att skylla allt på atombomben». ³⁷ Men också dessa diskussioner gick av stapeln först efter noggranna förberedelser och ämnesvalet stod programproducenten Qui Nyström för.³⁸

Den ansvarige för ungdomsprogrammen, Gösta Blixt, sade sig visserligen vara positiv till program för ung debatt men menade att det krävdes etablerade experter snarare än unga »dilettanter»

för att ge »stadga och auktoritet« åt dylika program.³⁹ Man måste enligt Blixt (1967) också hela tiden vara lyhörd för fritidsorganisationernas och Statens ungdomsråds krav, och använda televisionen i »fritidsfostrans tjänst« för att »stödja det aktiva ungdomsarbetet i klubbar och föreningar« (s. 28). Men en förskjutning i debatten om TV och unga skedde i mitten av 1960-talet, från att främst ha rört frågor om mediets effekter (på barn och unga) till kritiska diskussioner om hur man skulle göra ungdomsprogrammen mer trovärdiga i förhållande till samtida strömningar.⁴⁰ Klagomål om att TV var alltför snål mot ungdomspubliken hördes redan kring 1960, under parollen »Vi vill ha fler TV-program för just oss«.⁴¹ Och på *Röster i Radios* tonårssida mottog redaktör Weise samtal från unga som undrade om »det alltid måste bildas klubbar« så fort ungdomar ska synas i rutan.⁴² Både i denna och i andra debatter om bristen på ungdomsprogram och beskäftigheten i det befintliga utbudet hävdades det att för lite plats gavs åt de unga själva, samtidigt som det fanns en känsla av att varubeteckningen »ungdomsprogram« innebar en negativ särbehandling. Chefen för TV:s barn- och ungdomsprogram, Gösta Blixt, pekade, i likhet med sin kollega Marianne Orup, då ansvarig för radions barn- och ungdomsprogram, på mångfalden i utbudet. Samtidigt som han erkände att man på TV hade problem med att hitta lämpliga avgränsningar av den tänkta målgruppen.⁴³ Som en lösning på detta dilemma förde radioproducenten och mannen bakom radions *Vi i femman*, Bernt Friberg, fram idén om att samordna radions och TV:s ungdomsprogram under en gemensam chefstrojka.⁴⁴ Någon sammanslagning blev det nu inte och kritiken återkom ett par år senare, nu anförd av unga kritiker från dagspressen. »Mer ungdom i TV-studion« löd återigen kravet, men nu med tydlig kopp-ling till den florerande politiska och estetiska radikaliteten:

TV:s ungdomsavdelning skulle kunna bli ett centrum för mer experimentell och djärv verksamhet, där man kunde producera program för och av ungdomar, program som

kanske inte kan placeras inom TV:s övriga trånga sektorer [...] Producenterna är kanske helt enkelt för gamla eller också har de inte kunnat eller orkat följa med.



Gösta Blixt fick som chef för TV:s ungdomsprogram under 1960-talet utstå kritik.

Enligt detta inlägg från Anna-Clara Tjerneld (senare Tidholm) i *Dagens Nyheter* 1967 borde inspirationen till den efterfrågade förnyelsen hämtas från radions ungdomsredaktion.⁴⁵ Andra ville till och med se Gösta Blixts avgång: »Han leker med barn, de är ofarliga. Han kör pop, den är ofarlig. Han skickar ut Arne Weise som är det ofarligaste som finns.« Att skylla på pengabrist var enligt denne skribent (Sven Wernström) bara ett sätt att ursäktat talanglöshet, ängslan och främlingskap inför den grupp och verklighet man fått till ansvar att bevaka.⁴⁶ I sitt försvar mot den hårda kritiken hänvisade Blixt till just pengabrist och menade att barn- och ungdomsprogram i första hand är till för att ge förströelse, eftersom den unga publiken är trött efter långa skoldagar och mest är intresserad av popprogram: »Vi skulle kunna göra program om Vietnam, debatter med ungdom. Men vi anser att politiska frågor inte hör hemma här – det är specialisternas sak. Speciella politiska program för ungdom bör göras av samhällsredaktionen.«⁴⁷ Dessutom ansåg Blixt att rubriceringen »ungdomsprogram« var förlegad, och hänvisade till tittarundersökningar som visat att ungdomar var mer intresserade av »vuxenprogram« som *Helgonet* och *Jagad*.⁴⁸

Stänk och Swiisch

Eftersom det vid denna tid ganska omfattande pop-TV-utbudet av kritikerna främst sågs som lättköpt ögongodis var det kring ungdomsmagasinens relation till »verkligheten« som diskussionen om ungdoms-TV främst kom att kretsa. Det handlade inte bara om att få fler unga med i studion utan också om hur man i dokumentära inslag skulle kunna fånga upp ung kritik. Mot slutet av 1960-talet gjordes några satsningar på mer ungdomsstyrda program, med aktuella, unga alternativ- och protestkulturer som bas. Detta gjorde att frågor om saklighet och opartiskhet, i likhet med vad som skedde inom radion vid samma tid, blev föremål för debatt, i samband med dokumentära inslag i ung-

domsmagasin som *Stänk*. I reportageinslagen kunde man också se spår av de mer allmänna radikala strömningar i de dokumentära och politiska idealen som cirkulerade under 1960-talet. Till exempel blev det vanligare med närgångna skildringar av högst olikartade sociala verkligheter (free cinema). Likaså växte en ny filmsanning (cinema verité) fram, där kamerans närvaro synliggjordes genom skakiga handkamerabilder och jump-cuts, och där filmaren kunde arrangera, medagera och till och med provocera fram scenerna – för att, i reformistiska och medborgerliga syften, frilägga fördolda eller komplicerade maktstrukturer, och få tittaren att tänka ett steg längre, som ett led i en samhällelig förändringsprocess (Corner 1996, Nichols 1991).

Exempel på sådana dokumentära förhållningssätt gav de reportage som de nytexaminerade filmskoleeleverna Stefan Jarl och Jan Lindqvist gjorde för ungdomsmagasinet *Stänk* (1966). Meningen var att Jarls och Lindqvists filmer skulle inleda programmen, men fyra av deras sex filmer förorsakade diskussioner om bristande moraliskt ansvar och opartiskhet från filmarnas sida. Ett reportage kortades ned och en film om Vietnamproteströrelsen ströks helt, och Jarls och Lindqvists skildring av några mods i Stockholm blev föremål för offentliga diskussioner redan före sändning. I modsinslaget, som var upprinnelsen till den prisbelönta och omdebatterade långfilmsdokumentären *Dom kallar oss mods* (1968), lät Jarl och Lindqvist ett dussintal av de mods som höll till i barnavårdsnämndens (rivnings)hus på Drottninggatan tala fritt. Men Gösta Blixt och andra ansåg redan på förhand att Sveriges Radio inte utan vidare kunde ställa upp på att förmedla modsens utsagor, exempelvis den jämförelse de gjorde mellan polisen och Hitler. Filmarna vägrade dock klippa i sin film. Det hela löstes genom en studiodiskussion, där några inkallade experter fick yttra sig innan de mest kontroversiella delarna av intervjuerna visades.⁴⁹ I en kommentar till denna dispyt menade filmmakarna i radions *Tonårskväll* att man med sitt arbete ville »öka ungdomens medvetenhet om sin egen situation [...] och att de måste kräva rättigheten, den individuella

rättigheten att få leva med dessa erfarenheter« (Jarl & Lindqvist 1968:19). Meningen var också att *Stänk* utan att moralisera skulle fånga upp de bubblande protesterna och ungas sökande efter alternativa livsstilar i små stänk från ungdomsvärlden.⁵⁰ Syftet var inte bara att skildra utan också att aktivera publiken till egna tankegångar – en ambition som (över)tydligt markeras i programmets vinjett genom fyra blinkande bokstäver: S TÄNK.⁵¹



Alternativa livsstilar, nya värderingsmönster och ungas eget skapande dokumenterades i ungdomsmagasinet Stänk (1966).

Förutom att det i *Stänk* ingick intervjuer med unga i olika miljöer, till exempel unga svenskar på drift i Paris, och gärna ett avrundande popbandsframträdande, byggde producenten Mona Sjöström upp programmet kring inslag från studion, där en ung programledare kunde spela och sjunga till eget gitarrackompanjemang eller tilläts hålla allvarliga utläggningar kring någon »ungdomsfråga».⁵² Antalet långa och lite högravande talinslag, med statisk kamera och direkt adress till tittaren, var överlag påtagligt i programmet. Till exempel kunde några studenter i praktisk filosofi eller en statlig utredningsansvarig få docera utan avbrott. Även Dr Gormander fick »tala till punkt» i kåserande och satirisk monolog, som då han vände på perspektiven genom att tala om det »vuxenproblem som de över trettio utgör«:

Vi vet alla att vi har ett stort vuxenproblem i det här landet. [...] Men de flesta vuxna är ju rätt hyggliga när man träffar dom en och en. Det är när dom kommer i grupp som dom blir fruktansvärda. Då växer gängmentaliteten ut och dom ägnar sig åt rasförföljelser och krig och sånt där. Vi kan ju till exempel jämföra Vietnam med Hötorgskravallerna. Då förstår man vuxenproblemet i hela sin vidd.⁵³

Också Björn Lundholms *Swiisch* (1968) inrymde samhällstillvända inslag, även om programmet gärna byggdes upp kring popkulturens estetiska frontlinjer. Under andra hälften av 1960-talet var »pop» en term som täckte in långt mer än ett visst musikaliskt beat och sound. I pop inrymdes också generationsgränser, frihetslängtan och individualism och revolter inom mode, konsumtion, livsstilar, attityder liksom nya bryggor mellan konst och masskultur (Melly 1970).⁵⁴ Detta konstaterades också i ett *Swiisch*-reportage om popens påstådda död.⁵⁵

Pop som något av en existensfilosofisk term, om än i avsaknad av entydiga definitioner, var trots den musikassocierande titeln temat också i singelproduktionen *Pop – en jättegrej mellan öronen* (1968). Lasse Hallström stod för fotot och regin i denna lilla fiktionsbetraktelse över en popmusikers nattliga lopp mellan Stockholmsdiskotek i jakt på den rätta »stajlen« och därmed meningen med livet.⁵⁶

Hallströms TV-bana hade inletts med att han gjorde små filmade inslag med svenska och utländska popgrupper till TV:s popprogram (se kapitel 10), men senare kom Hallström att stå bakom flera TV-serier, och därefter långfilmer, där ungdomens sökande och tendens till att prata sönder också kärleken, liksom standardretorik kring generationsklyftor, blev några av de ämnesområden som behandlades med mjuk ironi. I samarbete med Brasse Brännström och Magnus Härenstam gjorde Hallström mindre åldersbundna underhållningsprogram som *Kram* (1969) och *Oj! – är det redan fredag* (1970).⁵⁷ *Kram* kunde byggas upp kring ett slags (pseudo)sociologiska frågeställningar, som drevs av en berättarröst och som illustrerades genom frågeenkäter på gatan. I de infogade sketcherna med Brännström och Härenstam vände man också gärna upp och ned på sådant som dåtidens föreställningar om ungdomar som *en* grupp med ett uniformerat yttre, genom att i stället beskriva vuxnas behov av grupptillhörighet och en gemensam klädstil till bilder av otaliga män i hatt och rock.⁵⁸ I dessa och andra Hallströmserier förekom också gyckel med TV:s sedvanliga programkoder och allvarskultur, något som även Alinge och Forssell tillämpade i *Nytt och Krytt från fjärran* (1971), ett försök att leka TV i tre program med humor och satir i korta sketcher i snabbt tempo.⁵⁹ Med andra ord några tidiga exempel på vad som närmare vår egen tid blivit standardknep, när en yngre generation, i form av Herngren & Holm eller Killinggänget, sökt en nisch i rutan genom att begå genremord, bland annat på TV:s och medievärldens gängse upp-

fattningar om ungdomen som särskilt trendfixerad och upp-
rorisk (jfr Sjögren 1997:227ff).

Knuff

Tanken om speciella kategoriprogram för ungdom hade alltså ifrågasatts redan under 1960-talet, och någon särskild ungdomsredaktion inrättades inte heller vid kanalklyvningen 1969. Dessutom organiserades arbetet på de bägge kanalerna ofta i form av projektgrupper.⁶⁰ När TV2 startade sina sändningar ansågs det, som redan nämnts, att det inte borde behövas särskilda ungdomsprogram eftersom TV2 överlag skulle präglas av ett »ungdomligt» ifrågasättande. Ändå förlades många ungdomsprogramproduktioner till TV2 och några av dessa kom också att förknippas med den kritik för vänstervridning som i hög grad riktades mot den nya TV-kanalen (jfr Engblom 1998, Thurén 1997).⁶¹

Samhällskritiken var också ständigt närvarande i det kritikerrosade men också Radionämndsansmällda ungdomsmagasinet *Knuff* (1971–75). Redan programmets underrubrik – »Säg till, säg ifrån» – säger något om programmakarnas ambitioner i förhållande till tittarna. Här åkte producenten och programledaren Margareta Wästerstam och hennes reportageteam landet runt för att tala med ungdomar om såväl »tonårslivets» olika emotionella och sociala sidor som mer historiska, nationella och globala frågeställningar. Ofta agerade *Knuff*-teamet i vimlet på en gata eller också arrangerades möten med unga på fritidsgårdar eller skolor, för att där, nyfiket och kritiskt, tala om sådant som mobbning, fördomar, familjeproblem, gängtryck, ungdomsgårdar, miljöförstöring, trafik, könsroller, thinner och knark, våld, sex, skolan, arbetslöshet och kulturell indoktrinering. I rollen som diskussionsledare växlade Wästerstam mellan att hålla en låg profil och vara pådrivande med frågor som också skulle få in de tystlåtna i diskussionen eller som följde upp de ungas egen

ofta trevande samhällskritik – Men vad tycker du man ska göra åt det då? ⁶²

Vi vill vara kritiska men på ett positivt sätt. Vi provocerar, irriterar och entusiasmerar, väjer inte för dumma frågor. Vi ifrågasätter och ungdomarna öppnar sig, ger av sig själva. Vi träffar alla kategorier ungdomar, från billånare till olyckligt kära småtjejer. ⁶³

Att de ungas engagemang och delaktighet var en viktig del i programmet markerades också av att redaktionen i sitt ämnesval ofta utgick från tittarbrev eller använde ungas teckningar som illustrationer och lät unga och aviga amatörmusikgrupper, som »Risken finns« och »Bristande vardag«, framföra egna låtar, gärna med anknytning till programmets tema. *Knuff* blev också något av ett begrepp: en särskild skiva med Knuffgrupperna, där spelglädje och budskap var överordnade sedvanliga kvalitetsbegrepp, gavs ut. ⁶⁴ Det gjordes också en särskild »Knuff-nyårsrevy«, baserad på bidrag och medverkan från de unga tittarna, som sändes i TV2 nyårsafton 1975. ⁶⁵ Naturligtvis känns mycket av det som sägs och syns i *Knuff* väldigt tidstypiskt, men det går inte ens i efterhand att ta fel på Wästerstams och redaktionens engagemang, nyfikenhet och vilja att verkligen möta de unga i en demokratisk läroprocess, bortom schablonbilder av »ungdomen«:

När jag började med *Knuff* var jag lika full av fördomar och förutfattade meningar som nån annan. Jag trodde jag visste »hur dom är«. Men pytt, jag gick ideligen på pumpen. Jag upptäckte att jag »visste« fel. Jag fick möta så mycket spontanitet och värme, så mycket mod och klokhet, jag fick lära mig så inivassen mycket. Jag mötte rädslor också, jätterädslor. Och bakom tuffheten fanns ömhet, kontaktbehov. [...] Kan man förvåna sig över att en del unga blir aggressiva. Deras behov av att uttrycka sig – på egna villkor – godtas inte. ⁶⁶

Det var inte bara makthavarna och vuxenvärlden som skulle få sig en knuff, här fanns även en demokratisk och politisk didaktik i förhållande till den unga publiken. Wästerstam och redaktionen formulerade visserligen inte några (slut)mål för denna identitets- och opinionsbildande process utan var empatiska till den unga osäkerheten och sökandet. Men i ett av programmets fasta segment anar man ändå redaktionens tro på möjligheten att, om än lekfullt, förmedla en »större sanning«. Jag tänker här på Erik Foseids tecknade stillbildsserier – med tidstypiska karikatyrer av feta kapitalister och politiker eller förtryckta massor och förvirrade individer med stirrande ögon och plågade anleten. Till detta förklarar Wästerstams speakerröst pedagogiskt orsakssambanden bakom sådant som Vietnamkriget, arbetarrörelsens



Erik Foseids teckningar knöt an till de teman som togs upp i Knuff och användes som illustrationer till längre speakertexter kring sådant som konsumtionssamhället och globala och nationella orättvisor.

framväxt och tonårsindustrins manipulationer.⁶⁷ Denna del av programmet blev i något fall också föremål för påpekanden från Radionämndens sida. Så var fallet med ett avsnitt av *Knuff* från 29.10 1972 där ungdomsarbetslöshet var ämnet, i ett program som i huvudsak bestod av intervjuer med unga arbetslösa men som också innehöll en redogörelse av programledaren för orsakerna till rådande lågkonjunktur och arbetslöshet:

Redogörelsen innebar en stark förenkling av dessa komplicerade frågor. Vad programledaren uppgav om orsakerna till den svenska lågkonjunkturen och om företagens strukturrationaliseringar var delvis felaktigt. De teckningar som illustrerade inslaget var i några fall alltför långtgående karikatyrier av verkligheten och förstärkte i viss mån ensidigheten i hennes redogörelse. Nämnden finner på grund av det anförda att nu ifrågavarande inslag i programmet strider mot kraven på opartiskhet och saklighet i RL och avtalet (Bergman 1977:191).

Ventiler

Omvärldsperspektivet och kritiken i förhållande till stat och marknad, liksom betoningen på interaktion med publiken och åldersdifferentiering i utbudet, präglade fortsättningsvis båda kanalernas magasinsatsningar.⁶⁸ Att ge plats för ungas åsikter och tankar var mottot för *Lördags*, som startades 1973, där brev från dem i mellan- och högstadieåldern var en viktig utgångspunkt. Här betraktade programmakarna, tillsammans med 11–12-åringar, med kritisk blick sådant som reklambilder eller ställde frågor om hur det känns att »göra bort sig».⁶⁹ Även i *Ventilen* (1974–77) skulle högstadieungdomens åsikts- och upplevelsevärld luftas genom små dramatiserade scener eller reportage. Samtidigt märktes ambitionen att få unga att tänka själva i programmakarnas mjuka men målmedvetna frågeteknik, som liknade den som

använts i *Knuff* – Vad kan det bero på? Hur skulle du vilja ändra på det?⁷⁰ Här användes ungas insända teckningar och även hemgjorda super-8-filmer som illustrationer och ofta låg ett tittarbrev till grund för avsnittets tema, som kunde röra allt från krig till kompisrelationer: »Hej Ventilen. Jag har ingen att vara med om dagarna. Alla är med varandra. Jag får inte vara med dom.«⁷¹

Det tycks som om det med ökande interaktion med den unga publiken följde en tilltagande orientering mot det individcentrerade och emotionella. Men även om det kollektiva och »progressiva« inte helt suddades bort från ungdomsbilden blev magasin och dokumentärer kring »ung ilska« mer sällsynta.⁷² »Har ungdomsrevolten dragit förbi? Är dagens tonåring passiv och ointresserad?« undrade man i *Ungdom – Vart tog du vägen* (1979). Men att frågor om att skapa en meningsfull fritid, i egna lokaler och inom ramen för självstyrda icke kommersiella verksamheter, fortfarande kunde engagera, visade en dokumentär om punkens liv på Oasen i Rågsved i ungdomsserien *Igelkotten* (1979). Men då punkarna skulle möta en inkallad »Svenssonpublik« i en direktsänd debatt om utseende, arbetsmoral och annat i den omdiskuterade serien *Fäderneslandet* (1979), var konfrontationen så uppenbart konstruerad och förevisningen av punkrocken så Skansenartad att flera av punkarna valde att lämna studion i protest mot TV-journalisternas sensationsmakeri och sextiotalistiska syn på generationskonflikter.⁷³

Från Södra station till Växjö och vidare

Punken var inte bara en musikalisk orientering utan också något av en brytning gentemot 1970-tals deviser om ungdomsperioden som en period av sökande efter det autentiska jaget. Men punkens mer konstruktionistiska självuppfattning, chockestetiska lekar med kulturellt betingade koder och könsuttryck och delvis nihilistiska hållning stod inte helt oemotsagd. *Häftig fredag*

(1977–78) hade visserligen den samtidigt punkiga och proggiga undertiteln »befria vardagen« men var ändå rotad i idén om ungdomsprogram som mysigt samkväm och en strävan att tränga bakom »roller och masker«. »Jag vill leva. Känna hela mitt liv. Så jag lever varje minut till det är slut. Jag vill leva och våga säga till när jag tycker att det är fel på mitt liv«, sjöng Pontus Platin i popmusicalstil till vinjettbilder av en vit tecknad fågel mot ljusblå bakgrund. Livemusik i studion, »roliga« sketcher, dokumentära inslag och artistintervjuer tillhörde också menyn i *Häftig fredag*. Det »häftiga« vidhängdes dock försök från Platin och de övriga blåjeansklädda programledarna att, i en dekor av gröna växter, tillsammans med sina gäster, genom ett slags gruppsamtal i halvcirkel på stolar, skapa (oförställd) naturlighet och djup i uttolkande diskussioner om könsrollsschabloner, låttexter och aktuella filmscener. »Är det så här det är? Är du så här hård egentligen? Varför har du sådana där kläder?« löd några av de frågor med vilka man bland annat försökte tränga bakom Magnus Ugglas kaxiga punkplattityder. Dålig respons blev det också när programledarna försökte skapa trevlig stämning genom att sjunga och »spela« »He's a jolly good fellow« då brittiska Ultravox svartklädde sångare (med häpen och besvårad kajalmålad blick över svenskarnas käckhet) gjorde entré i studion för en intervju gjord på nervig skolengelska.⁷⁴

Ett delvis likartat koncept men baserat på väsensskilda attityder erbjöd *Södra station* (1986–87), en programserie som sade sig vilja nå »de sprethåriga«.⁷⁵ Men detta var inte någon försenad punkshow utan ett Stockholmscentrerat försök att hitta ett lojare on-location-format än det koncept för häftig-studio-TV som utan större framgång excercerats i många magasinsprogram för pop och annat. Programledarna Bengt Ohlsson och Anja Hildén höll till i en nedlagd ICA-butik i närheten av Mariatorget, inte långt från Södra Stationsområdet i Stockholm som då var under uppbyggnad. Programmet var enligt producenten Björn Lundholm och andra programansvariga ett försök att bryta sig ut från TV-husets instängda korridorer, för att föryngra och öppna

dörrarna mot verkligheten.⁷⁶ Trots den tåganknutna titeln tycks ambitionen i *Södra station* inte ha varit att det senaste inom ungdomskulturen skulle rusa förbi i programmet.⁷⁷ Snarare avvek detta från då gällande livsstilstrender, groende yuppiementa-
litet och allmän »glamourrevival« vilket bland annat illustrerades i en sketch där den magre Ohlsson ringer Livsmedelsverket för att få råd om vad man ska äta för att bli så fet som möjligt.⁷⁸ Överhuvudtaget var programattityden tämligen »nercoolad«, med en emellanåt halvliggande Ohlsson i intervjusoffan, försedd med en stor snusprilla under läppen.

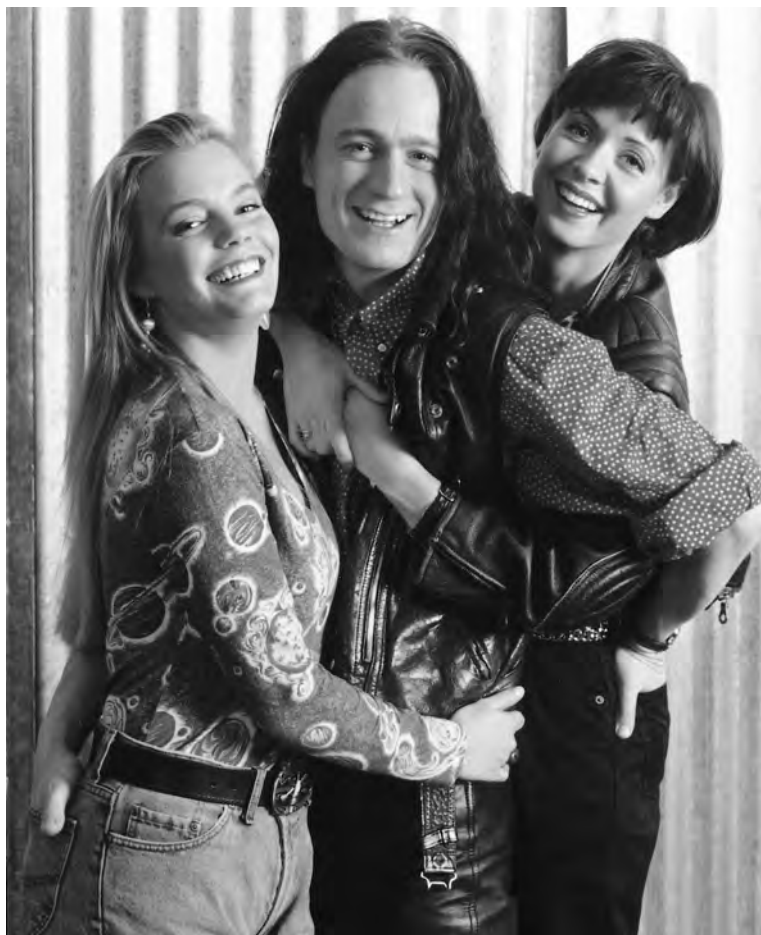
Programmet var tänkt att likna en lokaltidning och flera av reportagen gjordes nästgårds, hos det anarkistiska bokcaféet eller Folkmusikcentrum, samtidigt som popstjärnor, författare, filmfolk och andra »tittade förbi« ICA-butiken för att tala om vad de hade på gång för tillfället, eller också gjorde man ett framträdande på gatan utanför. Bland de övriga fasta inslagen fanns musikvideor, vansinniga monologer och påhitt med Peter Wahlbeck (som att äta levande maskar), utdrag från aktuella teateruppsättningar samt bokuppläsningar. Någon studiopublik eller direkt aktiverande ambition finner man inte i tilltalet. Men en »gör det själv-filosofi« vilade ändå över serien. Det tydligaste exemplet på detta var en svit av kortfilmer (»Unga svenska filmare«), där unga och tämligen oprövade svenska filmare getts utrustning och professionell handledning av TV. Programtiteln *Södra station* fungerade också som en paraplyrubrik för singelvisningar av dessa dokumentärer, liksom för visningar av avsnitt ur den anarkistiska engelska sit-comserien *Hemma värst*, där en manlig kvartett, bestående av bland andra en hippie och en punkare, ständigt livsstilskrockar och hamnar i allehanda utsvävningar i sina försök att dela lägenhet.⁷⁹

Idén om att under en rubrik presentera en meny av fasta program och serier utvecklades mer i linje med radions hävdvunna blockprogramskoncept i det två timmar långa eftermiddagsprogrammet *PM* (1992–95). Bakom denna satsning stod Växjöredaktionen, som i samband med kanalomläggningarna

1987 och 1993 och nya decentraliseringsdeviser fått ett beting att bland annat göra program för ungdom. Växjö skulle bli något av en plantskola för nya TV-personligheter. Nya unga förmågor, vilka sedermera nått en etablerad ställning i mångkanalsamhällets TV-utbud, lockades också till Smålandsmetropolen. Bland dem Pernilla Månsson, Gry Forssell, Gila Bergkvist, Per Dahlberg, Maria Rydbrink-Raud samt Peter Setzman och Freddy Granberg (»Ronny & Ragge«). Några resultat av, bland andra, dessa personers arbete under nittiotalets första hälft var *Ritz*, *Kosmopol*, *Lajv*, *Pernilla & Co* och *Synk*. Det sistnämnda var tänkt som en kakofoni av ljus och bild med unga konstnärer och kreatörer i centrum. *Synk* producerades av Maria Rydbrink-Raud, visades 1994, och blev såväl prisbelönt som Radionämndsansmält (Sjögren 1997:236).⁸⁰ *PM*, med sändningstid mellan 16.15 och 18 var ett sätt att konkurrera med MTV och andra satellitkanalers eftermiddagsutbud.⁸¹ Kanske var det på grund av denna konkurrenssituation och sändningstid som byggstenarna i detta block i första hand bestod av musikvideor, topplista, telefonlekar med tittare, amerikanska serier och ofta ganska lättsamma reportageinslag. Även i bildspråket och programpresentatörernas attityder kunde man ana släktskap med mer kommersiella ungdomssatsningar för eftermiddagsbruk.⁸²

Ansaret för TV:s underhållnings- och poporienterade utbud av ungdomsprogram har under de senaste tio åren i hög grad legat på Växjö, medan BAUNG oftare jobbat med magasinsprogrammen. Men också hos Stockholmsredaktionen har man kunnat märka att »televisualiteten« emellanåt gjort form till detsamma som innehåll. Givetvis har varken Växjö eller Stockholm brutit helt med tidigare programtraditioner och public serviceideal för ungdom-TV, eller hävdvunna idéer om unga programledare och tittarmedverkan. Men man anar en strävan bort från det samhällstillvända »tungsinnat« och att den mediala föreställningen om någon form av naturligt samband mellan ungdom och uppror alltmer ersatts av associationer mellan ungdomsframgångsflexibilitet. Till exempel kan man märka detta i maga-

sinsprogram som *Druvan* (1988–89) och *Strapazzo* (1993–94), båda signerade Annika de Ruvo. Det rör sig om två program med bland annat musikvideor, veckotidningsartade kändisintervjuer, film- och boktips, reportage om design-, teater- och modevärld-



Genom presentationer av populärkultur och mobila livsstilar i ungdomlig tappning har Växjö-TV under 1990-talet blivit något av en plantskola för nya programledare, som t.ex. Gry Forssell, Per Dahlberg och Pernilla Månsson.

den och intervjuenkäter med unga på gatan eller kändisar kring »personliga« frågor med koppling till intimsfären. Att föra ut programmen från TV-huset och skicka reportrar över Atlanten och inte »sitta fast« i ett studiorum var också ett av de koncept som tillämpades här och i andra sena 1980-talsprogram, som för att understryka att ungdom nu skulle förknippas med geografisk och kulturell mobilitet.⁸³

Således kan man genom denna flora av ungdomsmagasin följa förändringsprocesser som samtidigt speglar mer allmänna förändringar, både i ungdomsvärlden och i TV:s förhållande till sin publik. Graden av individualisering och reflexivitet i frågeställningarna har ökat, liksom känslan av att livet och det egna jaget är »görbart« snarare än strukturellt begränsat (jfr Ziehe 1989). Och en förskjutning har skett från ett programmatiskt ideal om förmedling och kunskapsbildning för en Generation till mer reflexiv TV-mässighet med interaktiva programupplägg för olika livsstilssegment och målgrupper. Trots den ständiga strävan efter förnyelse och förhöjd attraktionskraft har det varit svårt att finna programformat som verkligen förmått locka »otrogna« ungdomstittare och som kunnat hålla över tidens trendskiten. Det egentligen enda exemplet på detta är långköraren (den längsta i ungdoms-TV:s historia) *Bullen*, som startades 1987 och i skrivande stund fortfarande rullar.

Hej Bullen – hjälp mig!

Medan till exempel *Södra station* och *Elbyl* siktade på dem med åtminstone en fot i vuxenlivet har *Bullens* främsta målgrupp varit de mellan 11 och 15 år, även om programmet har många både yngre och äldre tittare. *Bullen* tillkom också för att fylla en lucka som man på redaktionen länge känt fanns i förhållande till dem i mellanåldern. Tanken var också att *Bullen* skulle vara ett program som utgick från publikens egna intressen.⁸⁴ Redan i första avsnittet deklarerade Martin Timell, under ett par år po-

pulärt ankare ihop med Cissi Elwin, med adress till tittarna också att: »*Bullen* är programmet som kan handla om precis allt. Det är du som bestämmer Bullens innehåll.«⁸⁵ Tittarna har kunnat önska reportage om saker man är intresserad av eller idoler man gillar och de teman som tagits upp har vanligtvis utgått från de 150–200 tittarbrev som kommer till redaktionen varje vecka. Men man har emellanåt också bett författare skriva miniserier direkt för *Bullen*, gärna med skolmiljön som utgångspunkt.⁸⁶

Ankarna i strömmen av inslag som rör både nöjen och problem har under åren genomgående varit en man och en kvinna i programledarrollerna. Bägge har de varit unga vuxna, med tanke på deras ålder och förhållningssätt har de knappast främst fungerat som identifikationsobjekt, utan mer ett slags televiserade storasyskon som själva redan upplevt mycket av det som tittarna tar upp i sina brev. Oavsett om de hetat Martin & Cissi eller Anders & Katti, har de inte satt sig till doms utan agerat »naturligt«. I rappa och växelvisa dialoger talar *Bullens* frontpar inkännande och utifrån »sig själva« om det som brevskrivarna tar upp, och man talar med experter och artister, samtidigt som man levererar omdömen om aktuella filmer eller på ett samtidigt lättsamt och seriöst sätt ger råd om sådant som raggning och till och med pettingteknik för dem under 15 år.⁸⁷ Förutom programledarna är det man kanske främst förknippar med *Bullens* magasinsformat och spektret av lätta eller allvarliga inslag, flams och djuphet, de så kallade brevfilmerna. Brevfilmerna baseras på ett insänt brev där någon tittare, oftast en ung tjej, berättar om ett mobbnings-, kärleks- eller familjeproblem och ber *Bullen* om hjälp. Det hela illustreras i en kort film, ofta förlagd till skolmiljö, där andra ungdomar än brevskrivaren medverkar. Att redaktionen tar tittarfrågan på allvar signaleras genom att programledarparet i sin presentation blir allvarligare och av att inslaget följs upp genom att psykologen Margareta Berggren talar med några ungdomar kring det ämne som filmen berört. Expertrollen är dock dämpad och betoningen ligger mer på att lyssna och ge råd utan att moralisera.⁸⁸

Enligt de programansvariga har målet med *Bullen* inte heller varit att skriva publiken på näsan eller ge slutliga svar utan att sätta tilltro till både berättelsen och publikens förmåga att självständigt tillgodogöra sig denna och att erbjuda en upplevelse som är både informativ och underhållande.⁸⁹ Detta kan ses som en modern tillämpning av public service-deviserna om information och kvalitet, i en tidsålder där man måste finna format och en programprofil som utgör en kontrast till det kommersiella utbudet.

Sammanfattning

Till en början hämtade TV:s ungdomsmagasin sina förebilder från radion, men med tiden utvecklades mer egna och mediespecifika förhållningssätt. Eftersom reportage och dokumentära inslag är centrala i magasinsprogram överlag har denna typ av ungdomsprogram fortlöpande fungerat som dokumentationer av ungas föränderliga verklighet. Något objektivt registrerande har det aldrig kunnat vara frågan om i dessa generationsbilder, och man finner stora variationer i sättet att konstruera magasinsformatet. Betoningen har inte heller bara legat på att informera och förmedla fakta utan målet har också ofta varit att genom inslagen och programstrukturerna aktivera och interagera med publiken. Med tiden har magasinsprogrammen också på ett allt tydligare sätt ställt sig på sin publiks sida och gått ut med direkta uppmaningar till publiken att själva påverka sin verklighet. Denna didaktik och bilden av ungdom som ett kollektiv och betoningar på strukturellt betingade frågor och gemensamma sociala problem och villkor, har med tiden alltmer ersatts av ett mer individualiserat tilltal och betoningar på att publiken själva ska få uppleva och ta ställning – ofta med programledare som på ett inkännande sätt gjort sig till språkrör och länkar för sin publik och med flera öppningar för publiken att själva bidra till

programmets innehåll. Gränsen mot underhållning, populärkultur, popmusik har heller aldrig varit helt strikt i magasinprogrammen och den har med tiden blivit allt suddigare.

Musikvisioner – pop i TV 1956–1993

»youth« was constituted as a pop audience, a social group with an identity – a lifestyle – expressed through rock sounds and stars and styles.¹

Måldiskussionerna för ungdomsprogrammen i radio och TV har ofta orienterats mot det informativa, bildande, engagerande, debatterande och nyhetsorienterade, helt i enlighet med de övergripande centrala public service-idealerna. Men i uppdraget ligger också att förströ och tillgodose skiftande behov, intressen och smakriktningar med god underhållning (Sjögren 1997). Man kan också finna formuleringar rörande ungas specifika behov av avkopplande TV-upplevelser:

Arbetsdagen för svenska skolungdomar är lång och påfrestande, och ungdomar pressas ofta hårt genom de höga krav som inte bara skolan utan också samhällslivet i övrigt ställer på dem. [...] Dagens unga behöver därför under sin fritid verkligen känna sig befriade från denna samhällets ambitiösa strävan att bibringa information, kunskaper, moral. Ungdomens behov av avkoppling och underhållning för stunden är högst legitimt.²

En viktig del av den underhållning som erbjudits unga har varit musikbaserad. Att många unga har ett stort intresse för och engagemang i pop och rock är väl känt (Filipson & Nordberg 1992, von Feilitzen & Roe 1990). Men TV har ofta haft svårt att riktigt

möta detta intresse och unga har i stället tytt sig till radio och egna fonogrammedier.³ TV har ändå satsat på olika typer av musikprogram för den yngre publiken. Jakten på publiken har dock lett till ett rastlöst växlande av programtitlar och formgrepp. Denna kortsiktighet har nästan blivit något av en konvention i sig och inverkat menligt på kontinuiteten och uppbyggnaden av en tydlig profil i musikbevakningen.

Bristande resurser, tilldelningen av tablåtider, avsaknad av fast redaktion, svårigheter vid televiseringen av musik, konkurrens från andra medier och van(e)föreställningar om den tänkta publiken tillhör sådant som gjort att utbudets omfattning och utformning varierat i hög grad. En linje finner man dock i bevakningen; framhållandet av den inhemska musikscenen, vilket tillsammans med en viss förkärlek för liveframträdanden kan ses som ett sätt att uppfylla public service-målet att spegla aktuella kulturyttringar och hålla viss kvalitet, ty liveframträdanden tycks ofta ha setts som mer »autentiska« yttringar än playback, singback och, på senare tid, musikvideorna. Tillhandahållande av populära låtar och artister är en form av aktualitetsbevakning och en service gentemot publiken, men medan konsumtionen är decentrerad på otaliga mottagare och hushåll och olikartade lokala och situationella sammanhang är den mediala distributionen av musik i huvudsak centraliserad (Berland 1990). Det sändarstyrda (ur)valet av artister och musikstilar i till exempel TV innebär sålunda viss smakdidaktik. I och för sig kan TV-publiken, i likhet med i radio, ges möjlighet till att utöva ett visst inflytande genom brev, e-mail, liströstande och annat, och styrningen kan knappast jämföras med den tidiga radions smakpaternalism och bildningssträvanden. Men även i det senmoderna, multimediala mångkanalsamhällets informationsflöde säger mediernas musikprioriteringar inte bara något om enskilda programansvarigas smakpreferenser och sociala tillhörighet, utan också något om en mer övergripande institutionellt förankrad musikpolitisk hierarki och kvalitetsrankning.

TV-exponering av pop innebär dessutom alltid en form av

marknadsföring av en vara (artisten och låten). Detta faktum kan te sig problematiskt i förhållande till public service-institutionens oberoende i förhållande till marknaden. En möjlighet att ändå erbjuda efterfrågade eller intressanta artister och – åtminstone på ett symboliskt plan – samtidigt hävda ett slags självständighet gentemot marknaden ligger i hur musiken formaterats och kommenterats i popprogrammen. Till exempel kan man genom programledarnas sätt att presentera och kommentera inslagen förmedla en viss ironisk distans till kulturindustrin. I flödet av artister och snabbförbrukade aktualiteter bildar just programledarna, liksom i de flesta TV-genrer, ett slags centrum i popprogrammen. Till standardformatet i pop-TV brukar – förutom artister i video- eller scenframträdanden, intervjuer och minireportage – också höra, ibland stylade, programledare som gärna inlåter sig i sketcher och försök till komiskt ledarskap. I pop-TV-profilen ingår med andra ord såväl studioinspelat material och livekoncept som informativ musikjournalistik och »ren« underhållning. Ytterligare en viktig dimension är framväxten av ett särskilt bildspråk för popprogram, ofta ett rytmiskt bildspråk avhängigt av efterredigeringstekniker som bidrar till att både förmedla och förhöja musikens och artistens uttryck och till att ge programmet i sin helhet en »ungdomlig« karaktär. Dessa försök att ge musiken visuell rättvisa och hitta ett tilltal som ska ge en känsla av en särskild stilprofil gentemot annat TV-utbud är ytterligare en förklaring till det till synes rastlösa sökandet efter gångbara format och bildspråkliga lösningar.

En halvtimme varannan vecka, när radions P3 sänder en timme nyhetsmagasin om popmusik varje kväll. [...] Förr i världen tittade man ändå, eftersom det bara fanns två kanaler och ingen rockvideo. I dag är konkurrensen mångdubbelt större, men programmen görs lika halvhjärtat ändå. [...] Man sänder en säsong och går sedan in i den stora glömskan, saknad av ingen, knappt ens ihågkommen. Snart kommer något annat och snarligt, med ett lika krystat

namn och en liknande blandning av livemusik och hjälplösa intervjuer.⁴

Taktfulla bilder

Många av pop-TV:s format och tilltalsformer kommer ursprungligen från radio. Men till skillnad från radion har TV inte erbjudit någon kontinuerlig bevakning av popnyheter eller fortlöpande granskning av musikbranschen, även om ansatser till detta funnits i enskilda dokumentärer och ett och annat popmagasin. Någon visuell motsvarighet till radions »skval« eller låtkavalkader med kommenterande skivpratare eller DJ-radio har inte heller synts till, det vill säga inte före MTV:s fragmenterade stämnings-TV »round the clock«, vilken i likhet med modern radio lämpar sig väl som vardaglig ljudkuliss (Frith 1988).

TV har inte heller haft mycket att erbjuda av vare sig djuplodande genreprogram eller speciella musikmenyer för konnässörer. Också detta har ändrats något under senare år, då SVT gjort satsningar på till exempel hårdrock eller program med nostalgirock. Det tog också tid innan radions väl beprövade framgångsrecept för hitlisteprogram hittade in i TV. Ett försök gjordes visserligen i slutet av 1960-talet i en svensktoppsvariant med Ulf Elfving (*Chanstoppen*), men annars var det även i detta avseende musikvideons ankomst och en mer pragmatisk syn på »de kommersiella krafterna« som gjorde videobaserade listprogram som *Bagen*, *Listan*, *Popitopp* och *Sverigetoppen* legitima i public service-TV från och med mitten av 1980-talet.

Annars är liveframföranden ett standardkoncept i TV:s popbevakning. Man kan finna otaliga variationer på artister som medverkar live i studio eller från exteriörscener, i allt från en stockholmsk twistgala med Chubby Checker 1963 över *Drop In*, *Måndagsbörsen* och *AB Svensk Rock*, till distriktsproducerad scenrock och åttioalets sameuropeiska maratonrock. Med jämna mellanrum har den »levande« rocken framhållits som mer



Liveupptagningar har varit ett återkommande inslag i pop-TV genom åren. Drop In (1963–67) sändes från början live. Jämfört med dagens bildspråk var återgivningen enkel, men den artistiska utlevelsen och publika entusiasmen var ofta stor.

autentisk. Men all massmediering av musik innebär en re-presentation. I radio utgör den enskilda låten och plattan råmaterialet, i TV är det ett framträdande (performance) av låten som står i centrum (Berland 1993b). TV-gestaltningen av detta inte bara förstärker och översätter utan tillför också betydelser till det musikaliska och artistiska uttrycket: allt efter hur kameror, klippning, ljussättning, scenografi etc. används (jfr Fiske 1987). Vilket genomslag och vilken betydelse en låt och artist får har också att göra med det format vari de ingår. Låtar kan sålunda inte sägas ha en essentiell »mening« utan denna betingas av sammanhanget: framförande, mediering, formatering (och recep-

tion) (Shepard & Wicke 1997). Med andra ord är det av betydelse om framträdandet sker live på en extern scen, i en studio eller i video- eller filmformat. Även sättet att presentera och rama in låtarna är betydelsebärande och säger också något om den programproducerande enhetens syn både på inslagen och på publiken: man kan därför undra över varför »ytliga« poplåtar så ofta kombineras med och förankras i en programstruktur fylld av spexigt bildspråk och sketcher signerade redaktionen, som i ungdomsprogram som *Bälinge Byfest* och *Casablanca*.

Att TV inte riktigt tagit pop- och rockmusiken och dess publik på allvar kan bero på den slentrianmässiga uppdelningen mellan information och underhållning, där det sistnämnda förbinds med avkoppling och kravlös »verklighetsflykt« snarare än upplysning och offentlig argumentation (Dyer 1992). Men underhållning, och då inte minst populärmusiken, ger också möjligheter till identifikation och gemenskaper som kan bilda grunden för förnyelse, reflektion och utmejslandet av alternativa och till och med oppositionella identiteter och meningsmönster (Fornäs m.fl. 1988). Onekligen har TV haft lite svårt att riktigt förhålla sig till denna »musikens makt« och förmedla dess kroppsliga, sociala och ideologiska upplevelse- och meningsparametrar. En orsak till detta är av rent teknisk natur: TV:s dåliga monohögtalare har helt enkelt haft svårt att göra musiken audiell rättvisa (Frith 1988). Förutom att det är svårt att dansa till TV:n – och få en känsla av kamratgruppens och generationsgemenskapens avskildhet, likaväl som skivspisandets intimitet, i den vanliga familjesituationen framför TV:n – har den begränsade bildskärmen och TV:s lite distanserat registrerande blick haft svårt att fånga den musikaliska livesituationens rituella utlevelse och känslor av närhet mellan artister och TV-publik (Goodwin 1993). »Motsättningen« mellan TV och rock var tydligast i samband med 1960- och 1970-talens generationskonflikter, motkulturella protester och alternativa livsstilar. Då blev TV-mediet till och med en av huvudsymbolerna (»dumburken«) för de vardagliga (vuxen)föreställningar som rocken gav sig ut för att vara en

motkraft till (Grossberg 1992).⁵ I stället skedde det »visuella utvecklingsarbetet« på skivomslagsfronten och inom filmen, i form av rockumentärens autenticitetsjakt och de surrealistiska stil- och humorlekarna i popfilmer à la Beatles *A Hard Day's Night* (Crenshaw 1994, Romney & Wootton 1995, Sjögren 1986).

TV:s import av nya filmgrepp var särskilt tydlig i de så kallade poppromos, ett slags förlagor till dagens musikvideor, vilka visades flitigt i *Popside* och andra av sextiotalets popmagasin. Till de TV-konventioner för televisering av musikaliska parametersystem som utvecklades, och som sedermera förfinats i musikvideoåldern, hör till exempel att musikens puls och volym gärna ges ett slags visuell översättning i form av rytmisk klippning, och att musikens tempo och låttexten ges någon form av bildspråklig motsvarighet i sådant som miljöval och scenografi.⁶ Den sammanhållande länken i dessa representationer av ett musikaliskt framträdande, ofta i en associativ bildväv, är artisten som mimar (läppsynkar) och ibland »låtsasspelar« till musiken. Central i sammanhanget är också den direkta blick varmed han eller hon vänder sig till kameran och därmed publiken: en bildkod för samtidighet, närhet och dialog, som om artisten stod »live« framför just oss (Auferheide 1987, Goodwin 1993, Larsen 1986). Dylika TV-koder och simuleringar är liksom nya digitala efterredigeringsmöjligheter självklarheter för oss i dag och konstituerande för vår tittarupplevelse. Med andra ord kan man säga att tekniska och symboliska innovationer i formateringen av musik historiskt sett bidrar till att förändra vår reception och vårt sätt att lyssna till, betrakta och värdera musik (Berland 1993b, Frith 1996).⁷

Opoppopa twist

Vi har tidigare kunnat följa den spänning som fanns inom ungdomsradiation mellan å ena sidan rock'n'roll och å den andra jazz och dixie. Motsättningar, liksom otvungna kombinationer, mellan dessa hörde även tidig TV till, och i likhet med radion lät TV

inledningsvis samma producenter bevaka jazz och rock.⁸ Under de första TV-åren var det främsta namnet härvidlag Lasse Sarri, som parallellt med popshowen *Drop In* gjorde den visuellt mer experimentella jazzserien *Trumpeten*, samt ett antal singelproduktioner kring jazz, såsom artistporträtt eller specialprogram med artister på Sverigebesök.⁹ Men de producenter som kom att utveckla en mer specifik pop-TV-estetik under 1960-talet var i hög grad Bo Billtén, Peter Goldman, Johan Segerstedt och Lasse Hallström.

I TV:s tidiga ungdomsmagasin, till exempel *Vi unga* och *Klubb Lida*, bestod musikinslagen företrädesvis av visor, jazz, dixie och schlagerorienterad pop. Och på *Röster i Radios* tonårssida framhölls Ulf och Carola (Björkegren) som lämpliga musikidoler; ett par som sjöng jazz och schlager till eget gitarrkomp och dessutom sade sig ogilla rock.¹⁰ Ett och annat inslag från tidiga rockgalor, rockkungstävlingar och rockklubbar kan man finna i *Måndagspostens* journalfilmer och i nyhetsinslag i (*Aktuellts* föregångare) *TV-journalen*. Men här lades betoningen mer på socialpsykologiska aspekter än på nydanande musikaliskt innehåll. Fokuseringen på »rockupplopp«, »ungdomlig publik i extas« eller »hysteriska flickor« kan man också se som tidsbilder för vad många upplevde som tecken på ett pågående moraliskt och estetiskt förfall.¹¹ Mer inrepeterade och mindre estetiskt nedvärderande tycks Kersti Adams-Rays besök på rock- och skiffleklubben Kingside på Kungsholmen i Stockholm ha varit 1961.¹² Detsamma kan sägas om *Kväll på Sunside* (1962). Här går programledaren, enligt manus och i Sarris regi, runt på den kända ungdomsgårdens olika våningsplan och stöter liksom lite »apropå« på gårdens värdinna, unga besökare och några artister för korta snack och funderingar kring den nya dansflugan twist. Häremellan erbjöds twistdansföreläsning med ett gäng från en lokal dansskola samt livemusik från stora scenen. Estradmusik i centrum finner man också i Kåge Sigurths liveöverföring av *Chubby Checker show. Med TV på twistgala* (1963) från Isstadion i Stockholm. Under ledning av radions Carl-Eiwar värmer svenska ar-

tister som Telstars, Jörgen Edman, Jerry Williams, och därtill twistande dansskoleungdom, upp publiken inför kvällens utländska huvudattraktion. Den från radion inlånade Klas Burling snabbdrar på sitt sedvanligt sakliga manér Checkers artist- och hitbiografi, liksom hans familjehistoria, innan ljuset dämpas för huvudattraktionen. Sedan twistar Checker loss till Sven Olof Waldorfs (dans)orkester, understödd av ungdomarna från twistkursen. Trots denna som man kan tycka tillrättalagda inramning utbryter tumult i slutet då Checker låter publiken komma upp på scenen för en gemensam masstwist. Det hela slutar sedan som om det vore ett nyhetsinslag om oregerlig ungdom, med bilder av poliser som mer eller mindre bryskt försöker mota bort ungdomar från scenområdet.¹³

TV fortsatte följa twistbandsvågen ytterligare en tid, i samsändningar med P3 av radions twistbandstävling.¹⁴ Detta programkoncept blev sedan *Opoppopa*, med popbandstävling, i radio. Även detta sedermera samsänt med TV.¹⁵ Men i TV-versionen av *Opoppopa* (1972–73) var det musikaliskt sett mer progressiva artister som stod på Skansens Solidenscen, bland dem Frank Zappa. Programmets värd Claes af Geijerstam måste dock sägas ha representerat ett bredare publiktilltal, inte minst då han i början och slutet av programmet fick med sig publiken i allsång till signaturmelodin: Wopp-åååh-popp-aah, Wopp-åååh-popp-aah.¹⁶

Drop In

Bilder av och samspel med livepublik, ute eller i popstudio, är en praxis som gör att TV-publiken hemma i soffan också kan känna sig »närvarande« i sändningen (Fiske 1987). Det kanske mest klassiska exemplet på en sådan inramning i svensk ungdoms-TV torde vara *Drop In* (1963–67). Under de inledande åren, då programmet sändes live, inleddes och avslutades programmet nämligen med att programvärden Kersti Adams-Ray tillsam-

mans med publiken, Klas Burling, husbandet Telstars och det jazzskolade huskapellets körsektion »Gals and Pals«, skanderade till rytmiskt handklapp och en text som sammanfattade programmens grundidé:

–handklapp

Drop In

– handklapp

Drop In

– handklapp

Drop In

Du som gillar pop – Drop In

stanna – och hör opp

Följ med och slink in

på

– handklapp –

Drop In, osv.

Du som gillar jazz –

slink in på –

– handklapp –

Drop In, osv.

»Du som gillar« var givetvis en kod både för publiken i studion och för dem hemma i soffan. Detsamma kan sägas gälla när Adams-Ray, efter den samfällda välkomstsignaturen, av all sin kraft ropar »Heeeeeeeej«. Lika entusiastiskt besvarat (och i förväg inrepat inför direktsändningen) av studiopubliken, sittande på Södran alternativt Cirkus i Stockholm. Att detta var ett ungdomsprogram gick således inte att ta miste på.¹⁷ Men *Drop In* var inte något renodlat popprogram, man kunde utan förbehåll ge svängrum också åt bredare schlagerartister. Sålunda kunde man här höra Östen Warnebring och jazz- eller bossanovanummer med Gals and Pals, likaväl som twistpolka(!) med husbandet. Och i den kanske mest legendariska, tillika den enda i sin helhet sparade, sändningen av liveversionen av *Drop In* är det inte (de

ännu inte världsberömda) Beatles som är huvudattraktionen, utan Lill-Babs.

De musikaliska gränserna var således inte så cementerade. Inte heller sändningsramarna var lika strikta som i dag. Här kunde den annars så stele Burling få beatlarna att »dra en låt till« trots att programtiden egentligen var slut, innan beatlarna förenar sig med de övriga i studion i den taktfasta avsignaturen.¹⁸ Burling förde även in lite popjournalistiska ambitioner genom sina intervjuer med utländska besökare och höll även i en ja- och nej-tävling kring popfrågor, där vinnaren kunde få träffa, och bli avporträtterad med, sina popidoler på Sverigebesök. Tekniken kan tyckas knapp, eftersom artister och programpresentatörer till att börja med hade att dela på en tal- och sångmikrofon. Men i bakgrunden hade Lasse Sarri en stor teknisk apparat, med OB-bussar och annat.¹⁹ Ett problem vid liveupptagningar av musik i TV:s barndom var den tungrodda inspelningstekniken och svårigheter att förena inspelningar av ljud och bild, få balans i ljudnivåer och därmed skapa en rättvis ljudbild. Detta problem gällde även annan musik i TV.²⁰

Det är en tämligen allmän vanföreställning, att ljudproblem i TV icke kan vara så besvärliga, utan att man har att bara ta hänsyn till lärdomar man fått på ljudradions område. Detta är emellertid en i hög grad förhastad slutsats. Nödvändigheten att dölja mikrofoner i bild vållar t.ex i all sin skenbara enkelhet besvärliga problem, som bl.a. resulterar i att man måste använda jättestora vagnar med ett par mans personal, som skall åka omkring i studios uppställning och med mikrofonen följa de medverkande. Liknande artistiska synpunkter, som lagts på bildtekniken, måste också läggas på ljudarbetet. Samspelet mellan bild och ljud kräver slutligen stor omsorg för att resultatet skall få konstnärligt tillfredställande halt.²¹

Vad gäller det bildspråkliga utgångsläget i *Drop In* så var detta

sakligt registrerande snarare än visuellt medagerande. Mot bakgrund av begränsade liveredigeringsmöjligheter, ett fåtal kameror utan större rörelseradie och gällande normer för TV-realism, fanns här helt enkelt inget utrymme för den typ av rappt klipp-tempo mellan bandmedlemmarna, »sökta« kameravinklar, handkamerabilder eller visuella effekter som sedermera kom att bli stämningshöjande konventioner för konsertupptagningar.

Bildreglemente för pop-TV

Kanske var det den tekniska och ekonomiska bördan vid live-sändningar som gjorde att TV:s popbevakning från mitten av 1960-talet alltmer kom att övergå till popmagasin. Sannolikt krävde också tidsandan förnyelse. Det gällde helt enkelt att finna format som bättre överensstämde med »Pop«. Denna term kom ju att stå för långt mer än en musikalisk riktning, den vette också mot konst, reklam och mode. Öppenhet för det nya var alltså det som gällde.²² Pop som livsstil formulerades inte bara som ett esteticerat konsumtionsbaserat alternativ till ett förutsägbart vardagsliv, det blev också ett nytt sätt att gestalta vardagen (Hebdige 1988, Melly 1970).²³ »Pop is what's happening«, löd en utsaga i det lätt journalistiska popmagasinet *Pop Corner* (1967).²⁴ »Pop Corner skall ösa ut bilder, uttalanden, musik, associationer, intryck. Sen är det tittarens sak att montera samman en totalbild – om han eller hon tror att det finns någon.«²⁵

I TV:s popmagasin utvecklades också ett nytt bildspråk för gestaltning av popmusik i små filmade popsnuttar, eller poppromos som de kallas internationellt.²⁶ Dessa blev ett komplement till eller ersättning för artister som uppträdde på plats i studio eller på offentliga estrader. Då *Drop In* övergick till att vara ett popmagasin i stället för liveprogram och togs över av Bo Billtén blev just poppromos centrala. Signaturmelodin till programmet var dock densamma (om än i en väsensskild version, utan sång och med mer samtida stil i instrumentering). Av de snuttar ur

serien som finns sparade i TV-arkivet att döma tycks denna moderniserade version av *Drop In* inte ha haft några programledare eller någon medagerande publik, utan en räckta poppromos och ett och annat studioframträdande verkar radade på varandra. De bildspråkliga influenserna till dessa poppromos kom bland annat från skivomslag och reklamfilm. Men den tydligaste källan var nog Richard Lesters Beatlesfilmer *A Hard Day's Night* (1964) och *Help!* (1965). Måttstocken i dessa popsnuttar var inte realism eller djuplodande berättarstrategier utan en lite ytligare bildlek, ofta i crazy-kul stil eller med lätt surrealistiska förtecken. Detta bildspråk visade sig alltså även vara TV-mässigt.

Bakom dessa förlagor till vår tids musikvideor fanns förstås inte samma inspelnings- och redigeringsteknik eller de produktionsbudgetar som skivbolagen i dag lägger upp.²⁷ I sextiotalets svenska popmagasin var det i stället TV som stod för produktionen av poppromos – det vill säga om inslagen inte var inköpta, som Peter Goldmans kortfilmer till några Beatleslåtar. Man gav helt enkelt någon anställd eller frilansare i uppdrag att på kort tid göra en film med en utländsk artist eller grupp på Sverige-besök, som Jimi Hendrix eller Small Faces, eller med någon aktuell grupp ur den svenska popvågen. Det viktigaste lär ha varit att bandet syntes i bild, men bilderna skulle också »svänga« och förmedla låtens stämning, bandets image och en allmän popattityd. Någon egentlig berättelse fanns sällan, så det var inte den annars allmängiltiga TV-realismens betoning på ett linjärt berättande och kausalitet som gällde. Emellanåt var det fråga om rena studiotagningar av bandet i playback eller live, gärna inlemmat i något visuellt »koncept«, som stroboskopljus eller liknande. Ibland handlade det om exteriörinspelningar där bandet under låtens speltid agerade som om det vore en kortfilm. Här kunde man se banden avfilmade i olika vardagliga miljöer eller i snabba stillbildsmontage, ibland i sina gängse popkläder, ibland utstyrda i något annat (på spårvagnen, i tunnelbanan, i fritt lopp på en äng eller tumlande i skidspåret eller kälkbacken). Det vik-



Lasse Hallström gjorde med enkla medel och efter egna regler poppromos för TV:s ungdomsprogram under 1960-talet. Här med Hollies.

tigaste var dock vad man i efterhand gjorde i klippbordet. Ty det var där man kunde klippa fram en lämplig rytm, markera med jump-cuts, speeda bildtempot och lägga in »visuella effekter« såsom övertoningar och split-screen.

En av dem som gjorde poppromos var Lasse Hallström. Det var förmodligen i anslutning till detta arbete som han nedtecknade några förhållningsregler för hur man skapar TV-bilder till popmusik. Av denna ironiska(?) handbok över standardgrepp för pop i TV kan man bland annat lära sig följande:

- § 1. Undvik att göra musikprogram för TV. Det som alltid eftersätts vid konstruktion av TV-mottagare är högtalarna.
- § 2. Markera gärna ettan i takten genom inzoomningar på ettan.

- § 3. Markerande av taktens ettor förstärker oftast alltid det rytmiska innehållet. Gör det dock ej mer än tre gånger i följd, sedan måste variation in med klipp på annat taktslag.
- § 5. Lita aldrig på en bilds uttrycksfullhet. Klipp hellre.
- § 6. Använd gärna klipp som självändamål. Oftast är det fullständigt likgiltigt vad de bilder som klippen görs emellan föreställer.
- § 7. Undvik helbilder. Helbilder svänger sällan. [...]
- § 11. Praktiskt arbete bevisar att i elektroredigering kan i det närmaste allt göras.²⁸

Popside

Förutom de programserier som Hallström själv sedermera stod för, tillsammans med Magnus Härenstam och Brasse Brännström (se kapitel 9), bidrog han, i likhet med Peter Goldman, i egenskap av fotograf och redaktionsmedlem också till popmagasinet *Popside* (1966–68). Även här bevakades den svenska popvågens vindlingar – till exempel i en övertoningsflummig studiotagning av den experimentella duon Hansson & Karlsson, och ett inslag med Tages när de i slapstickstil slår sönder sina instrument.²⁹ Utländska storheter som Animals och Walker Brothers lät man gärna vandra runt i kända Stockholmsmiljöer.³⁰ Ibland var visualiseringarna av musiken inskrivna i »manus«, som då svenska Mascots skulle agera med en iscensatt modevisning som fond: »Då visningen är slut störtar Mascots in i bilden, kuddkrig följer, flickorna flyr så småningom fältet och Mascots gör sin andra låt i sängen.«³¹ Här anges också att man planerar använda skuggeffekter och spegelvända bilder. Att bildlösningarna ibland mer torde ha varit resultatet av något slags Kajsa Warg-princip i själva inspelningssituationen än glädje över nya tekniska hjälpmedel och råfilmsformat, anar man när ett band i ett annat avsnitt av *Popside* framför låten »Let's go to the magician« i en

nedsläckt studio med tomtebloss i händerna.³²

Av *Popside*-vinjetten att döma – med snabbt stillbildscollage av kända popidoler och grafik liknande animationerna i Beatles *Yellow Submarine* – tycks programmet starkt influerat av poptidningsjournalistik och samtida brittisk popestetik med lätt psykedelisk anstrykning. Men någon egentlig popjournalistik av radio- eller tidningssnitt tycks det inte ha varit fråga om och inga regelrätta programledare eller kommentarer till musiken tycks ha ingått när flitiga producenter som Bo Billtén och Lasse Hallström stod som programmets avsändare. Den sistnämndes variant av *Popside* byggdes i stället ofta upp kring ett vidare tema, utgående från något aktuellt ord, som »Glamour« eller »Vuxna«.³³ Men någon magasinjournalistik var det knappast, det hela hölls på ett lekfullt plan av Hallström och Härenstam, i små sketcher och lätt ironiska intervjuenkäter på stan.³⁴ I serien figurerade också Kjell Alinge i en kåserande popmonolog.³⁵ I *Pop Corner* (1967–68) var däremot ambitionen att nå fler än de redan införstådda. Med Bengt Palmers som en av programledarna och en popskribent från DN i redaktionen, bredvid producenten Bo Billtén, siktade man på att få till stånd en mer informativ hållning, både till popvärlden och till aktuella strömningar, såsom hippies. Men i detta program, som skulle innehålla lika mycket prat som musik, fanns också utrymme för småkul som tårtkastartävling med Åke Strömmer.³⁶

TV-popen tycks med tiden ha uppnått en viss status, eftersom man under 1969 gick ut med en programsvit med underrubriken »Popredaktionens halvtimme«, trots att någon sådan redaktion inte fanns och aldrig hade funnits.³⁷ Däremot var poppromos ett koncept vars status sjönk: »De i vansinnigt tempo körda filmerna, klippta i ekvilibristiska språng (utan skyddsnät) med popgrupper rusande över fält, genom gränder etc. är utnyttjade till bristningsgränsen.«³⁸ Det hävdades också att det alltid var samma personer som stod bakom TV:s totalt sett mycket begränsade popbevakning. Man anklagades också för att följa en estetisk norm baserad på snäva föreställningar om Pop som en tonårs-

fluga som cementerade gamla gränser mellan underhållning och konst. Detta i en tid när Andy Warhol och andra konstnärer samarbetade intimt med popartister och då popen blev alltmer självreflexiv kring sina egna uttryck, både som kommersiell process och som konstnärlig uttrycksform (jfr Cagle 1995).

Poppromos var ju inte bara underhållning utan också en pipeline för skivbolagens exponering av sina artister. Som bekant växte kritiken mot den kommersiella popindustrin i och med det sena sextiotalets vänsterorientering. Detta märktes också i TV:s popbevakning, men än mer i singelreportage som *Pop till reklamtrummor* (15.2 1968). Programmets underrubrik – »Hur pop utnyttjas kommersiellt för att nå en köpstark ungdom« – anger utgångspunkten och reportrarna lyckades också få skivbolagsdirektörerna att vitt och brett berätta om hur man bjuder journalister på krogen för att få dem att skriva om bolagets artister.³⁹ »Pop« kom också att alltmer bli en term för kommersiell manipulation, kulturell likriktning och musikalisk förutsägbarhet: »Allting är pop. Från popmusik till pop-präster. Det börjar sprida sig även till tvättpaketen.«⁴⁰ Och när den svenska popbandsvågen började ebba ut 1968 löd frågan i stället: »Är popen död?«⁴¹

Den svenska alternativmusik som växte fram som motsats till det kommersiella utbudet uppmärksammades bland annat i ett program med den revolutionsassocierande rubriken *Agit Pop* (1972), där bland annat ett stycke ur en skandalomsusad och, i ett annat sammanhang, Radionämndsanmäld kabaré med Fria Proteatern ingick. Detta tillsammans med sånger och dramatik av andra fria teatergrupper, intervju med folk på det alternativa skivbolaget MNW samt ett inslag från »Den tredje politiska visfestivalen i Öst-Berlin«.⁴²

Sidsteppad

Att blomningsperioden för popmagasinens montagepop var över i slutet av 1960-talet och att poppromoformatet tappade

mark förklaras delvis av förändrade musikaliska och ideologiska ideal men också av att TV egentligen inte hade någon särskild redaktion för ungdomsprogram. Den projektgruppsorganisation som följde med kanalklyvningen och TV2-starten innebar inte heller någon (ny)satsning på denna programkategori. Snarare hamnade den mellan stolarna. Nu skulle det inte längre behövas någon särskild person som höll i ungdomsprogrammen och man ville bort från ytlig pop-TV med låtcollage av sextiotalsnitt liksom det gamla kategoritänkandet i programläggningen (jfr kapitel 9).⁴³ På faktaorienterade TV2 fick ändå Leif Aldal till uppgift att hålla ett öga på popen, i program som skulle finna »bra svensk pop« som kunde »sättas in i ett meningsfullt sammanhang«.⁴⁴ Någon riktig profil utvecklades dock inte. En orsak till detta kan vara att den första generationen av pop- och rockpublik förde med sig sin ungdomstids musiksmak in i vuxenlivet och att de tidigare kopplingarna mellan rock och oregerlig och egensinnig ungdom i viss mån släppte, vilket i efterhand innebar att det musikaliska tonläget blev poppigare också i det breda underhållningsutbudet. Möjligheterna för TV att bedriva en egen popbevakning måste givetvis också relateras till tillgången på material, det vill säga i vilken utsträckning utländska artister besökte Sverige och den svenska musikscenen och skivbolagens förhållningssätt till TV. Den svenska musikscenen lämnade nu också popstadiet och en ny frontlinje skapades på egna alternativa scener (Fornäs 1979, Lilliestam 1998). Internationellt sett blev rocken en alltmer centraliserad och global business där skivbolagens krav på kontroll över artisterna och marknadsföringen ökade (Frith 1983). Från skivbranschens sida var inte heller tilltron till TV som marknadsföringsform särskilt stor (Shore 1984).

Men visst fanns det internationella TV-shower och skivbolagsproducerade artistspecialer med ett urval låtar från storsäljarnas senaste LP att tillgå. Aldal, som producerade *Opoppopa*, presenterade också *Spotlight* (1971–82), ett program med en hel del inköpt material från USA, England och Tyskland. Men där fanns

också inslag med studioinspelade svenska och utländska band och intervjuer där Aldal, till grupper som Creedence Clearwater Revival, kunde ställa den tidstypiska frågan »Är ni kommersiella?»⁴⁵ En annan av TV2:s samlingsrubriker, som i likhet med *Spotlight* användes i intervaller, var *Öronaböj* (1973–80).⁴⁶ Denna programpunkt figurerade också under rubriken *Rockplock*, en passande titel med tanke på snuttarna av tidigare sända eller kommande livekonserter med megastjärnor.⁴⁷

Samproduktioner är ett annat sätt att få fram pop till lägre kostnad. *Pop 72* hette en serie samproduktioner mellan TV2 och belgisk TV. Att döma av innehållsdeklarationen till det enda sparade avsnittet i denna serie stod här belgiska och svenska fusionsgrupper inom pop-jazz-rock i centrum.⁴⁸ I den nordiska samproduktionen *Glädjehuset* (The Jollious Joint, 1974–75), med Aldal som svensk producent, växlade inspelningsplatserna mellan huvudstäderna. Någon popshow för ungtuppar var det inte, publiken i den bordell- eller barliknande studion tycks snarare ha varit kring de trettio och programledaren som presenterar de nordiska grupperna på scen var en amerikansk bluegrassgitarist. I små filmsnuttar erbjöds dock konsertbilder med lite mer listorienterad musik.⁴⁹ *Rock in i Norden* (TV1 1978) ville också visa upp nordisk musik.⁵⁰ I och för sig var detta, som mycket annan rock-TV vid denna tid, en reprisomstuvning – i detta fall av den samnordiska livegalan *Rock på Hovet* (TV1 1978).

Än mer internationella var TV2:s mammutskändningar av *Maratonrock* (1978–85). Detta var en samsändning mellan flera länder där de rocksvultna som kunde hålla sig vakna erbjöds 4–5 timmar nattiné-musik, med kända europeiska och amerikanska artister som uppträdde live från stora inomhusarenor i Nordtyskland. Med dessa maratonsändningar friserade TV sina tidskvoter för rock, men för att undvika krockar med andra delar av TV-publiken gick samsändningarna inte av stapeln förrän framåt midnatt, en tid som om man så vill ligger i linje med rockens hävdvunna mytologi, som en musikstil med särskilda band till nattliga och föräldrafria sammankomster, och som kan

sägas ha erbjudit en ny typ av ungdomlig valfrihet i TV-tittandets ritual. Å andra sidan kan maratonrocken också ses som ett socialt preventivmedel, ett sätt att få unga att titta på TV i stället för att springa ute på nattkröken. Något att jämföra med 1959 års satsning på »Nyårsfestinatt med ungdomsgårdarnas och stans myndigheters goda lyckönskningar«, där 35 toppartister for runt Stockholm och TV-tittarna erbjöds direktsändning från Blå hallen, med Charlie Norman, Lasse Lönndahl och andra som framträdde under Karin Sohlmans ledning.⁵¹ Eller *Popnatt*, när 1965 blev 1966, en satsning som skulle »locka ungdomen hem från mörka vintergator«.⁵² Liknande tankar anar man även bakom repriseringarna av maratonrocken, vilka gärna förlades till lucia- eller midsommaraftron. Detsamma kan påstås gälla de sena långsändningarna av *Luciarock* (1984–89), där inköpta konsertinslag, musikvideor och amerikanska popprogram mixades.⁵³ Aktion för nödställda och förtryckta snarare än fritidspolitik handlade det om i sextontimmarssändningen av »den globala« Live Aid-galan (1985) och i den därpå följande svenska ANC-galan från Scandinavium i Göteborg (1985).⁵⁴ Men båda dessa livesända galor, främst Live Aid, kom också att symbolisera en ny typ av transnationell union mellan TV och rockmusikindustrierna.

Levande regionalpolitik

TV startade en gång i tiden som ett i hög grad direktsänt medium och listan över program som varit helt eller delvis uppbyggda kring liverock i TV kan göras lång. Oftast har det dock varit fråga om sändningar av i förväg inspelade konserter. Men det bildspråk som utmejslats för detta har byggt på en vilja att skapa liverealism och naturalistisk närhet. Förutom att inspelnings- och redigeringsmekaniken förbättrades redan i mitten av 1960-talet kom också »rockumentären«, som vid sidan av popfilmerna blev filmindustrins sätt att möta den misstro mot TV som då florerade bland artister och publik, att utveckla nya

grepp. Till skillnad från popfilmernas reklamfilmsinfluerade estetik hämtade rockumentären, som genrebenaämningen anger, främst sina influenser från dokumentärfilmen.⁵⁵ Betoningen låg således på realism, men inte i enlighet med den gamla objektivitetsmyten. Det närgångna och expressiva bildspråket med svepande eller häftiga kamerarörelser och rytmisk växelklippning mellan artisterna på scen, deras instrument och publiken, var lika mycket en fråga om att förhöja som att förmedla.

Att närbilder av svettiga artistannonser, snabba fingrar på en gitarrhals eller strålkastarreflexer på en cymbal, liksom rytmisk växelklippning, snabba inzoomningar och oortodoxa kameravinklar lämpade sig väl också i närbildsmediet TV visade redan brittisk TV i mitten av 1960-talet (*Ready Steady Go* 1963–66) (Evans 1995). Denna bildgrammatik har hängt med in i musikvideos dagar men återfinns redan i *Pop Side*, likaväl som i senare års bevakning av svensk rock i *AB Svensk Rock* och *Gig*. Förvisso syntes realismen undermineras under det »postmoderna« åttiotalet, när det blev en konvention också i konsertupptagningar att lägga till »onaturliga« bildeffekter eller låta inspelningspersonalen synas i bild.

I och för sig har inte olika bildspråkliga regimer ställts mot varandra i offentlig debatt, men frågan om huruvida musik i TV ska vara live, playback eller singback har engagerat många. Till exempel tyckte den »genuina« rockens talesmän att musikvideos förinspelade och ihopredigerade bildförelser demonterade all form av musikalisk och artistisk autenticitet.⁵⁶ Således kunde under 1980-talet livesatsningar ses som något av kommentarer till musikindustrins nypåfunna sätt att förpacka sina produkter på ett TV-mässigt sätt: »snabba bildväxlingar, stora närbilder, dubbelkopieringar, snyggt, snabbt och modernt. Men känslan? Av svett, lust, ljud och närhet. [...] på televisionsapparaten är den både deodorerad och könlös.«⁵⁷ Liveprogrammen har också gett en möjlighet att bedriva ett slags medial och musikalisk regionalpolitik, genom att presentera andra delar av den svenska popkartan än Stockholm. Detta gäller från sextio-

talets *Pop i parken* (1968) från Stadsparken i Malmö, till åttiotalets *Midvinterrock* (TV2 1981) och *Norrskan* (TV2 1984), båda från Sundsvall, *Rakt Av* (TV1 1983) från Luleå, *Rock på Kulturbolaget* (TV2 1986) från Malmö, *Gig* (TV2 1987–88) från Göteborg, till det i skrivande stund aktuella *Booster* från Norrköping (1999).

»Kassablanca«, Måndagsbörsen m.m.

I likhet med radion har TV alltså lagt sig vinn om att hålla ett särskilt öga på det svenska rockspektret i liveformat, även om TV lär ha ratat band för att inte vara bildmässiga eller ha tillräckligt häftig scenshow.⁵⁸ Men i *Häftig fredag* (1978), *Bälinge Byfest* (1980), *Casablanca* (1982–83) och andra mer eller mindre popfyllda magasin från TV1:s Nöjesredaktion fick både artister från sextiotalets popgeneration och band ur den nya våg som följde efter punken utrymme. Däremot framstod här sjuttiotalets mer politiska pophållning och didaktik som alltmer akterseglad. Programmen innehöll således gärna »skoj och sketcher som ibland har en allvarlig underton och kan ge sparkar åt alla håll. Men utan att dela ut pekpinnar.«⁵⁹ I redaktionen till och i rutan i *Bälinge Byfest* (1980) och *Casablanca* (1982–83) fanns Janne Nilsson och Helene Benno. I *Bälinge Byfest* (som utgav sig för att ha legendariska amerikanska *Saturday Night Live* och Monty Python som förlaga) medverkade gärna programledarna och deras gäster i sketcherna.⁶⁰ Förutom sådana inslag bestod programmet i hög grad av framträdanden av artister i studion och artistintervjuer i udda exteriörer.

Casablanca sade sig vilja vara »rockmusikens Rapport«, med en studio som skulle se ut som ett mellanting mellan en nyhetsredaktion och hotelllobbyn i filmklassikern *Casablanca*.⁶¹ Nostalgi låg i tiden, men programmet innehöll även popnyheter i telegramform och framträdanden och intervjuer med aktuella band, liksom färsk musikvideor. I »Rockflimmer«, ett *Casablanca*-inslag gjort i Norrköping, »skådespelade« Kaj Kindvall i

spexiga »påor«, utstyrd och videoredigerad i en stil som skulle associera till videorna i fråga. Svante Grundbergs Sundsvallsproducerade inslag »Gluggen« var däremot sardoniskt kring trender och blickade i stället lojt tillbaka mot svunna tiders musikkultur.⁶² (Ett koncept för musikaliska inaktualiteter som Grundberg ihop med Björn Walde sedermera filosoferade vidare kring i *Nattsudd*, 1985–86.)⁶³ Trots dessa försök att förändra popmagasinformaget blev programmet ingen direkt kritikersuccé utan döptes av en musikkritiker om till »Kassablanca«.⁶⁴ Kritikerkåren fortsatte att racka ned på bristen på popprogram i TV och ondgjorde sig över det ofta kända tonläget och avsaknaden av riktig musikjournalistik.⁶⁵ Dock gjordes det satsningar på att få in mer seriös musikjournalistik i popprogrammen, som i ettans *Chrome 22* (1982–83). Det var ett program, som med en metallisk titel och den svartklädde musikjournalisten och programledaren



Problem med att hitta ett fungerande programkoncept: Helene Benno och Janne Nilsson tillhörde dem som stod bakom Casablanca (1982–83).

Thore Sonesson insvept i rök, gärna presenterade syntig svart-pop, och i ett allvarsamt tonläge tog upp frågor som »tjejernas roll i rockvideon« eller förhållandet mellan pop, poesi och politisk medvetenhet. Det vill säga när man inte visade företrädesvis svenska band som spelade live i studion.⁶⁶

Svenskt på scenen var det också ofta i *Guldslipsen* (1983) och uppföljaren *I stället för guldslipsen* (1986), liksom i *Daily Live* (1987). Men i dessa höll programledarna en mer satirisk och kabaréartad linje. *Daily Live* inrymde inte heller bara musik utan även skådespelare, konstnärer och moderna varietéartister. Den självklara hållpunkten i programmet var de bägge programledarna Anna-Lena Brundin och Lill-Marit Bugge. I sina TV-skepnader »Nancy och Carina« stack de ut hakan med fräcka och plum-pa galenskaper och uppträdde gärna iklädda ett slags sjaviga »hemmafrukläder«, morgonrock eller negligé. I sina sketcher och ståupppnummer pruttade och grimaserade de, pratade kvinnliga orgasmer, blandade vodka- och äggdrinkar och drog grova historier. Till konceptet att vara »fula«, vulgära och politiskt inkorrekta hörde också att man på samma gång drev kvinnokamp som gäckade kvinnorörelseplattityder (i skepnad av finlands-svenska karlhatare). När inte publiken, på plats på Daily News Café i Stockholm, skrattade hysteriskt, drogs man med i ironisk allsång till nationalsången eller »Nu tändas tusen juleljus«. Och så kunde man, i denna »direktsända rock-kabaré«, lyssna till husbandet Fläskkvartettens atonala stråckrock eller höra alternativ svensk rock, lyssna till monologer av besökare, som Jonas Gardell och Kurt Olsson, och se pantomim, avantgardistisk nakenteater eller »action-painting« utförd på scen.⁶⁷

Daily Live var tänkt som en senkommen ersättning för ett annat program med förhållandevis öppen scen. Men i de nära nittio avsnitten av *Måndagsbörsen* (1979–84) var humorn en annan och artistuppbådet mer mainstream. Inte heller *Måndagsbörsen* var en traditionell rockshow, även om det redan efter ett par säsonger ommodellerades till ett musikprogram med mycket pop för att nå en yngre publik och enbart tillät artister som



Anna-Lena Brundin (t.h.) och Lill-Marit Bugge gjorde i sina TV-skepnader »Nancy och Carina« grotesker av kvinnostereotyper och utmanade TV:s moralgränser i Daily Live (1987).

spelade live.⁶⁸ Från början var dock tanken att *Måndagsbörsen* skulle fungera som ett brett men Stockholmsorienterat »nöjesnyhetsmagasin« med artistuppträdanden och intervjuer kring allt från teater och opera till film och pop.⁶⁹ Något att närmast likna vid en nöjessida i en tidning.⁷⁰ Grunden i programmet var direktsända scenframträdanden inför publik på krogen Hamburger Börs i Stockholm, men man rörde sig också runt i huset och gjorde artistintervjuer i foajén och liknande. Sedermera flyttades inspelningen till Grand Hôtels vinterträdgård. Även redaktionen och programledarna skiftade under årens lopp, liksom produ-

centerna, bland vilka två ur den tidigare pop-TV-historien fanns med, Bo Billtén och Peter Goldman.

En som hängde med genom åren var programledaren Jonas Hallberg, som redan på ett tidigt stadium blev *Måndagsbörsens* galjonsfigur. Hallbergs TV-persona höll lite grann fast vid sin civila bakgrund som ohipp akademikertyp (jurist/revisor på Riksrevisionsverket) och uppsaliensisk studentspexare och snarast lekte programledare, i ståuppgags och ofta poänglösa men därför roliga monologer.⁷¹ Att sjunga hellre än bra blev också det ett Hallbergskt sätt att parodiera uppblåsta programledartyper. Även i sina artistintervjuer drev Hallberg gäck med förväntningarna, och därmed indirekt ofta med sina intervjuobjekt, främst de utländska. Hans frågor på främmande språk var ofta lite aparta och uttalade med medvetet skolmässig artikulation.⁷² Till denna intervjuteknik hörde även Hallbergs övernitiska översättning av enkla engelska utsagor, i och för sig en gammal konvention i public service i otextade inslag – tänkt som en service för dem i publiken med bristande kunskaper i engelska. Men i Hallbergs tappning framstod detta mer som en ironisk kommentar till tillrättaläggande förmyndar-TV av svenskt snitt.⁷³ Precis som när Hallberg i slutet av programmet i ett lite högräddande slutanförande tackade TV-publiken genom tilltalet »kära licensbetalare«.⁷⁴

Under en period konkurrerade *Måndagsbörsen* med TV2:s nya amerikanska serie *Dallas*, som var omåttligt populär men vida omdiskuterad på kultursidorna: vad sade det inte om utvecklingen i Sverige, när svenska folket lät sig attraheras av en sådan ytlig och förljugen amerikansk såpa, helt i avsaknad av realism (jfr Gripsrud 1995)?⁷⁵ I en tid av tilltagande knorrande över TV-paternalism, och jämfört med tidigare public service-normer, representerade även *Måndagsbörsen* en »friare« syn på underhållning och ett närmande till den internationella »nöjesbranschen«.⁷⁶ Redaktionen kritiserades dock för att oreflekterat öppna dörren för skivbolagens exponering av sina aktuella artister. Att programmets produktionsbudget kunde hållas nere lär ha



Måndagsbörsen (1979–84) var inte ett renodlat ungdomsprogram men representerade med sin öppnare hållning till samtidskulturen och nöjesbranschen ett brott mot 1970-talets förhållningssätt (fr.v. Staffan Schmidt, Susan Olsson och Jonas Hallberg).

berott på att skivbolagen helt enkelt var med och plussade på de annars magra TV-gagerna till artisterna.⁷⁷ Ett annat tecken på att *Måndagsbörsen* innebar en öppning mot marknaden var att man var tidigt ute med att visa musikvideor för den breda publiken. Ty även om grundkonceptet att sätta rytmiska bilder till musik var etablerat sedan tidigare bidrog skivbolagens marknadsfö-

ringsbudgetar och de nya redigeringsmöjligheter som nu gavs till att skapa en helt ny och mer förförande »televisualitet«. Många gjorde också stora ögon inför musikvideorna – »hatobjektet alla älskar att titta på«.⁷⁸ En ny TV-värld höll på att öppna sig.

Videolistor och distanseringseffekter

Videoexplosionen föranledde utvecklande av format för pop-TV där liveinslag var sällsyntare. För att få in sina videor även i andra program än de som erbjöds av satellitbaserade musik-TV-kanaler höll de stora skivbolagen priset för visningsrätten till videor nere i början av åttiotalet: svensk TV betalade då som mest ett par tusenlappar per video för visningsrätten i program som *Bagen*. Under denna period var man dessutom knuten till ett utbyte av videor inom den europeiska TV-unionen.⁷⁹ Således var detta ett billigt och därtill TV-mässigt råmaterial. Allt som i princip behövdes var ett koncept för inramningen och en programledare. I praktiken tillkom givetvis redaktion/projektgrupp, inspelningspersonal och ofta programinslag av lite annan natur.

Eftersom videoformatet ställde den enskilda låten i fokus låg det nära till hands att knyta an till radions beprövade programkoncept för inramningen av videorna, såsom listformatet och önskeprogram. I åttiotalets början var det främst videor med utländska artister i popen och rockens huvudfåra som fanns att tillgå, men allteftersom genrespridningen ökade liksom tillgången på videor med svenska grupper, gavs möjligheter både till koncentration på det svenska musiklivet och till videomagasin med en annan genreprofil.

Att sända hitlister i TV hade tidigare inte varit någon särskilt gångbar idé. Risken för otillbörlig marknadsföring ansågs överhängande och frågetecken fanns kring hur man skulle upprätta ett »objektivt« röstningssystem, en aktuell fråga alltsedan kontroverserna kring radions *Tio i Topp*. Ett försök till ett varannanveckas listprogram i TV gjordes 1968 med *Chanstoppen*, där låtar av

svensktoppssnitt presenterades av Ulf Elfving. Artisterna framförde här, studioinspelat eller i små filmsnuttar, sina låtar och röstningsförfarandet var samorganiserat med radion.⁸⁰ Försöket blev kortlivat och under 1970-talet brännmärktes i stället ofta listor och andra former av tävlingar i musik.⁸¹ I början av 1980-talet var andan en annan. Tillsammans med Kaj Kindvalls 30 minuter av *Videobeat* (1984), var det i hög grad ettans *Bagen* (1983–85) som med sin tio-i-topp-lista »Videotoppen« förde in musikvideo i de svenska vardagsrummen. Vilka videor som skulle få chansen att kvala in på »Videotoppen« beslutades av en grupp bestående av bland annat en radioproducent och en discjockey, men själva framröstandet av listan gjordes av en jury bestående av ett par hundra skolungdomar utspridda på olika platser i landet. Förutom topplistan innehöll *Bagen* ytterligare två fasta inslag, dels ett där nya dansstilar, som break-dance, presenterades (»Freak Out«), dels konsertbitar med levande svensk rock (»Rocksugen«).

Den del av *Bagen* som väckte klart mest intresse och debatt var dock videolistan. Några irriterade sig på denna som skivbolagsstyrd och förtäckt marknadsföring, andra på att inte svenska grupper hade någon chans att hävda sig eftersom man inte kunde konkurrera med de påkostade brittiska och amerikanska videorna.⁸² Men mest reaktioner väckte listan därför att det i videorna ingick sex- och våldsinslag.⁸³ Detta framstod som nytt i ett underhållningsprogram, vars publik i hög grad var yngre skolbarn och hade en jättepublik, sett till sin målgruppsprofil.⁸⁴ Eftersom det här var fråga om en krock mellan den »gamla svenska TV-kulturen« och en mer internationell och kommersiell hållning, fylld av referenser till skräckfilm, rockmytologi och annan populärkultur som låg närmare de yngre, var det i hög grad föräldrar till unga tittare som stod bakom de anmälningar mot *Bagen* som gjordes till Radionämnden. Bland annat gällde dessa några hårdrocksartade videor, som sades kännetecknas av eldslågor, kedjor och groteska figurer (till exempel Twisted Sisters »I wanna rock«, där några skolelever kastar ned sin lärare i

en swimmingpool).⁸⁵ De programansvariga försvarade sig i sitt yttrande med att musikvideor »utvecklats till en mångsidig, populär kortfilmgenre» och att det tillhör hårdrocken att vara »för de unga och mot de vuxnas etablerade tillvaro och tabuföreställningar». Man framhöll också frejdigheten, de medvetna chockeffekterna och den självvironiska distansen i videorna.⁸⁶

Distans var också något som utmärkte *Bagens* programledare Cia Berg, som gärna växlade attribut och stil efter låtarna, himlade storögt, jättelog och artikulerade med gummimun i knappa men uppenbart ironiska eller syrliga påor till bolagens videor.⁸⁷ Allt detta kunde ses både som införstådda blinkningar till publiken och som smyggkommentarer till public service-TV:s traditionella ansvarsneuros för den unga publiken. Som om *Bagen* sade: »Här visar vi spekulativ reklam som ska påverka dina skivköp, visar sex och våld, och låtsas som det regnar, men Vi vet att Du kan väl välja och tänka själv!» Trots, eller tack vare, gliringarna mot själva moderinstitutionen kan det ironiska förhållnings sättet i public service-ungdomsprogram paradoxalt nog bidra till att öka närheten mellan just institutionen och publiken.⁸⁸ Och i *Bagens* programkontext, och i en tid med ett högt uppskruvat tonläge i debatten om »videovåld», blev Måns Herngrens inlagda monologer gärna också ironiska kommentarer till svensk förmyndarmentalitet. Särskilt då Herngren gick in i rollen som tjänstemannen från »Socialstyrelsens videovåldssektion» som, halvnaken i lädertanga och kedjor och med tjänstemannamässiga bakelitglasögon, medelst sammetslen pedagogik förklarar för barnen att hårdrockare inte är så farliga som de ser ut, men ändå rekommenderar 6–8 avstängningar av videon per dag.⁸⁹

Kvinnlig programledare med distans var adelsmärket också i ettans *Popitopp* (1991–93), en lista enkom för svensk musik. Cia Berg var först ut, med kommentarer som att Niklas Strömstedts inträde på listan väl rimligen förklarades av att alla föräldrar, pensionärer och folkparksbesökare tömt sina plånböcker: »Jag menar programmet baseras ju på försäljningssiffror.»⁹⁰ Omutligt ironisk var också Bergs efterträdare Johanna Westman när hon

på sockersött småflickssätt presenterade »kommersiell, storsäljande folkmusik för persikohyad ungdom i dyra kläder« och på känt John Lennon-manér protesterade i sängen »tills det blir fred«, eller fick »veckans artist« att i utbyte mot TV-exponeringen göra en »sell out« genom medverkan i en kulört och corny »popopera«.⁹¹ Denna vilja att synas i rutan förklaras givetvis av att TV:s listprogram var och är livsviktiga för svenska artister med framgångsdrömmar. Listprogrammen i public service på åttiotalet är också en viktig förklaring till att den inhemska produktionen av musikvideor efter hand fick ordentlig fart, inte bara bland pop- och rockartister. I Kanal 1:s *Listan* (1987–91) var nämligen alla artister oavsett musikgenre välkomna, bara man gick genom Grammofonleverantörernas förening (GLF). Så under Staffan Doppings och Annika Jankells ledning erbjöds här videor med allt från Lars Roos och Ingmar Nordström till Imperiet och tidstypisk »pudelhårdrock«. Avspänt men festligt skulle det tydligen vara, för de hårt frisyrgeléstylade programledarna gjorde sina oironiska påor stående vid en studiobyggd bardisk och med en publik som minglade lite apropå i bakgrunden.⁹² Ensam, men fylld av gags, var däremot Martin Timell ett par år senare i sitt värdskap för programmet.⁹³

Vid kanalomläggningen 1987 fick Växjö-TV på sin lott att göra ungdomsprogram för bägge kanalerna, senare mer orienterat mot musikprogram för unga i ettan, medan BAUNG i Stockholm tog hand om program som *Bullen*. Med denna arbetsfördelning följde snart ett ökat utbud av pop och rock. I likhet med den konkurrent man inte kunde undgå att snegla på, alltså MTV, sände Växjö även på andra tider än kvällar. Eftermiddagsprogrammen *Kosmopol* (1990–92) respektive *PM* (1992–95) var paraplyrubriker för tvåtimmarsblock där en rad olika inslag ingick, bland annat önskevideor, konsertfragment, artistintervjuer och popreportage (jfr kapitel 9). Ett annat inslag i *PM* var den GLF-baserade listan »Sverigetoppen« där man, jämfört med *Listan*, tydligt såg att svenska artister numera också kunde göra internationellt gångbara låtar och videor. Lite snävare videoexposéer,



Johanna Westman »lekte« programledare i Popitopp (1991–93) och nedmonterade därigenom den gamla public service-didaktiken, etablerade popschabloner och könsbilder.

med insatta programledare, erbjöd *Kosmopol* i »Transmission« (indiepop-videor) medan *PM* härbärgerade hårdrockmagasinet »Diesel« och Lars Aldmans specialhörna för ny rock (»Intensiven«).⁹⁴

En helt annan typ av musikaliska specialiteter och bildkultur tillhandahöll Thomas Gylling egensinnigt i *Tropicopop* (1988–92): ett collage av färgsprakande videotricks och »etnopop« från varmare breddgrader, med calypsokungar, salsa, italiensk reklamfilm och förkärlek för låtar i vilka »videon är besatt«.⁹⁵ Claes af Geijerstams *Videostationen* (1989–90) presenterade också videoutblickar i radiopratarstil med lekfull videografisk inramning, om än med lite mer traditionell västvärldsprofil. Ytterligare ett exempel på att TV i och med musikvideons inträde i viss mån närmade sig radions sätt att formatera popmusik var *Videograttis* (1987–88), byggt kring »interaktiva« moment som firarbrev och önskevideor.⁹⁶ Också inslag som ettans *Videomums* (1986), *Videomix* (1987) och *Rockglimtar* (1986–90) låg i linje med detta och visade att musikvideor nu blivit legitima som allmänt TV-stoff. Detta var 10–20 minuter långa program att lägga in i tablåluckor under »prime time«, där ett fåtal videor, ofta utvalda och inköpta av Birgitta Thofelt, helt enkelt mixats ihop utan kommentarer.⁹⁷

Sammanfattning

Popprogrammen har haft svårt att hävda sig utrymmes- och kvalitetsmässigt. Som i all TV-produktion har tids- och budgetramar lagt hinder i vägen, men det har även funnits vissa tekniska problem. Likaså har sökandet efter lämpliga format, tilltals- och visualiseringsformer som förmått förmedla musiken på ett trovärdigt och tidstroget sätt lett till en viss rastlöshet och turbulens i utformningen av programmen. Musikvalet och formateringen växlar också mellan förinspelad och levande musik, inhemskt och utländskt, inköpt och egenproducerat. Men en särskild tonvikt har genomgående lagts vid svensk musik. Från och med 1960-talet finner man också en allt tydligare betoning på stiliseringar och stämningsförhöjande grepp i själva den visuella utformningen av materialet. Men det är först under 1980-talet och i och med musikvideons entré, konkurrensen från

kommersiella musik-TV-kanaler och utvecklandet av ny digital redigeringsteknik, som popprogrammen fått en verklig profil i form av en stämningsskapande televisualitet. Till följd av de låga kostnaderna för visning av externt producerade musikvideor och den allmängiltighet som pop- och rockmusiken samtidigt fick blev musikvideor ett programmaterial som kunde läggas in även i det mer allmänna TV-flödet. I popprogrammen är formatet viktigt liksom programledaren. Som fallet är med ungdomsmagasinen har programledarna ofta blivit liktydiga med själva programmen och inte sällan profilerat och utmärkt sig genom olika typer av humoristiska grepp och ironier. Just programledarna kan också sägas ha spelat en central roll i förhållande till det problematiska faktum att popprogrammen genom att presentera marknadens artister ibland uppfattats som en form av marknadsföringskanal. I långt större utsträckning än vad som gäller för annat TV-utbud för ungdom har popprogrammen och deras värddar utsatts för kritik och ansetts hurtiga, töntiga, oinsatta och så vidare. Det tycks också som om det faktum att popprogram betraktats som underhållning och upplevelseprogram snarare än aktiverande informations- och faktaförmedling gjort att musiken inte alltid tagits på allvar, även om musik och musiksmaken är mycket central för publiken i dess vardag och sociala formationer. Med tiden har också skillnaderna i publikens musiksmak gjort det allt svårare att göra generationsbundna popprogram och utbudet har i viss mån diversifierats.

En ljusnande framtid?

Det har blivit dags att försöka summera intrycken. Att det inte alltid är så lätt att hålla blicken högt efter möten med otaliga dokument och mängder av program från sju decennier och från två olika medier har kanske framgått. Men jag hoppas att denna resa med en genre från barndom till pension förutom att ge en översikt med många programtitlar och namn också förmått ge en bild av några av de villkor, förändringar, allianser och motsättningar som gällt just ungdomsprogrammens plats inom public service. Förhoppningsvis kan denna genomgång – från en kanal i monopolläge över en omfattande utbyggnad av kanalnät och utbud till ett avreglerat och kommersialiserat mångkanals-samhälle – ge andra uppslag till framtida och mer avgränsade delstudier kring en rik genre. Innan jag lämnar över ordet vill jag dock formulera några slutreflektioner, kopplade till de syften och frågor som presenterades i inledningen. Det handlar således om ungdomsprogrammen som genre och det gemensamma, konstanta och föränderliga i dess uttrycksformer, funktioner och förhållningssätt till publiken; bilden av ungdom i etermedierna, sedd i relation till samhälleliga och kulturella förändringar och ungdomsprogrammens plats och funktioner inom public service och i institutionens förhållande till andra sfärer.

Ungdomsprogram – en genre?

En genre kan studeras på olika nivåer och med olika syften. Från produktions- och utbudssynpunkt kan till exempel jämförelser beträffande ungdomsprogrammens andel av det totala utbudet i respektive medium göras mellan olika år, men sådana uppgifter är alltid betingade av hur programkategorin i fråga avgränsas och definieras, inte bara ur ett produktionsperspektiv och i förhållande till annat utbud utan också i relation till samtida uppfattningar om »ungdom«. Således kan man till exempel fråga sig om merparten av det P3 producerat efter kanalomläggningen 1993 bör kallas ungdomsprogram, eftersom den tänkta målgruppen placerats i ett viss åldersspann (upp till 40 år). Kanske har till och med själva kategoriseringen »ungdomsprogram« spelat ut sin roll i takt med att ungdomsbegreppet blivit vagare!

En vanlig väg i genrestudier är att studera uttrycksformer, utvecklingslinjer och teman. I denna ansats ligger också ofta ett intresse för orsakerna till att genrer uppstår, förändras, förfaller, flyter ut och till och med »dör«. På sätt och vis är det också ett slags »uppgång och fall«-historia som tecknats i de föregående kapitlen. Ungdomsprogrammen har gått från att vara en ganska osynlig eller närmast obefintlig genrekategori under mellankrigstiden till att under 1960-talet profileras och formateras enligt egna spelregler, för att sedan återigen bli svårare att nagla fast. Men nu inte på grund av att denna programtyp är ovanlig i utbudet, tvärtom har det blivit en genre som flödar över och som fått alltmer diffusa gränser. Man kan dock konstatera att de flesta av public services egenproducerade program *för* ungdom – gjorda av den redaktion som ansvarat för (barn- och) ungdomsprogram och/eller som i programtidningar angivits vara *för* ungdom – har varit program *om* och *med* ungdom. I stigande grad har det också handlat om program med inslag *av* ungdom, främst i meningen möjligheter för publiken att medverka eller bidra i enskilda inslag.

I sättet att se på genrer som en särskild klass av medietexter

ligger en föreställning om att där också finns något uttrycksmässigt och tematiskt gemensamt som särskiljer dem från andra genrebildningar i utbudet. Jag har argumenterat för att ungdomsprogrammen, särskilt med tiden, kommit att karakteriseras av särskilda stilmarkörer och stiliseringsprocesser. Eller enklare uttryckt: användande av radio- och TV-mediets tekniker, uttrycksformer och kodsystém på ett »ungdomligt« sätt. Att just formfrågor med tiden blivit allt viktigare i ungdomsprogrammen beror bland annat på rationaliseringssträvanden och en allmän modernisering och differentiering i utbudet. Därtill har medvetenheten om det mediespecifika ökat hos både programmakare och publik och frågor om stil och form blivit alltmer centrala. I denna medielabyrint ökar också reflexiviteten kring genregränser och stilarter. Särskilt tydligt är kanske detta i TV:s popprogram av senare snitt och i de ironiska förhållningssätt som programledarna där ofta intar. Men ironin fungerar då främst som en kod för de införstådda och som en markering i förhållande till tidigare generationers mer didaktiska ungdomsutbud. En annan sida av denna betoning på de formmässiga aspekterna är att diskutera ungdomsprogrammen som en särskild form av »rum« i etern, dit publiken inbjudits att delta i en imaginär etergemenskap, baserad på vad som för tillfället definierats som ålders- eller livsstilmässigt gemensamma sociala och kulturella referensramar.

Men med ett sådant synsätt på genrer följer ett »empiriskt dilemma«, eftersom det är svårt att identifiera sådana konventioner utan att redan på förhand ha en uppfattning om vari det gemensamma ligger (Berger 1992). Ställd inför detta kan man luta sig mot ett slags common sense-förståelse av vad som karakteriserar genren ungdomsprogram uttrycksmässigt (jfr Tudor 1986). Man tänker då gärna på sådant som programtitlar, musikval, programledare, ungdomligt språkbruk, formförnyelse, bild- och ljudexpressivitet etc. Jag har också pekat på hur man på olika sätt konstituerat publiken som delaktig i eterrummet, bland annat genom användande av studiopublik som ett tecken för tit-

tarens eller lyssnarens närvaro i en vidare generationsgemenskap.

Det är svårt att fastslå när ett visst program kan sägas vara representativt eller paradigmiskt för genren i fråga. Ty varje genre är flerdimensionell: den inrymmer något övergripande och generellt (musikprogram i radio), har vissa egna specifika och standardiserade mönster (popradio), förgrenar sig i undergenrer (hitlisteprogram för popmusik) och rymmer individuella avvikelser, till exempel i form av en viss programserie (*Tio i Topp* är inte identisk med *Tracks*). Därtill förändras de institutionella uppfattningarna om genren, exempelvis i samband med organisatoriska, tekniska och ekonomiska omläggningar. »Ungdomsprogram« är också en genre som definieras utifrån en tänkt publik, inte på basis av innehållsliga kategorier. Eftersom »ungdom« blivit en alltmer flytande social och kulturell bestämning har det också blivit svårare att göra stipulativa genredefinitioner av »ungdomsprogram« och förvänta publik och personell uppslutning kring dessa.

Musik – den viktigaste koden?

Ett vanligt antagande vad det gäller förändringar över tid i utbudet av ungdomsprogram är att andelen musikinslag ökat medan andelen talade inslag minskat, samt att den övervägande delen av den musik som spelas är pop- och rockmusik, förmedlad via grammfon snarare än live.¹ Musikurvalet, liksom de musikaliska uttryckssätten och stilarna, har givetvis varierat över åren och mellan olika programformat och presentationsideal, men musikurvalet och sättet att formatera, segmentera och presentera detta har utan tvivel haft stor betydelse i program för, om, med och av ungdom. Musikhanteringen fungerar både som en genrekod i förhållande till annat programutbud och som ett sätt att skapa skillnader inom kategorin ungdomsprogram och därmed i förhållandet mellan olika åldersgrupper, smaksegment och intressegemenskaper. Alltför ofta koncentreras resonemang

om betydelsen av public service, som offentlig arena och informationsbärare, på nyhetsprogram och därmed på det talade och förmedlande ordet. Men även musik kan ha »upplysande« funktioner och talet kan fungera stämningsskapande eller som ett sätt att enbart upprätthålla kommunikation, snarare än informera om en utomliggande verklighet. Programmet och presentatören representerar också en mer kollektiv erfarenhet, eller ett system av värderingar och perspektiv som redan finns som en ram för publikens känsla av delaktighet i programmet i fråga. I denna symboliska interaktion mellan program/kanal/station och en tänkt/faktisk publik har musiken, allrahelst i ungdomsprogram, en särskild status (Åberg 1999).

Då det gäller de talade inslagen i ungdomsprogrammen så är dessa givetvis inte heller enhetliga eller entydiga och kan fylla olika kommunikativa funktioner. De kan referera till ett visst sammanhang som både sändare och publik delar (ett genrespektrum, eller ett faktiskt händelseförlopp) eller betona sändarens eller mottagarens position och upplevelse (till exempel i personligt hållna musikpresentationer). Men orden och mellan-snacket kan också fungera som en uppmaning att hålla kommunikationen i gång (»stay tuned«), något som kan sägas bli vanligare i en situation av ökad konkurrens om publiken mellan olika kanaler. Meddelandet kan också fokusera på själva uttrycksformen i sig, till exempel i användningen av tekniken, eller bidra till att skapa reflexivitet kring själva koden, som då man genom ironi eller på annat sätt skapar uppmärksamhet kring själva konstruktionen av genren ungdomsprogram (jfr Dahlgren 1995).

Ungdom – klubbgäng eller smaksegment?

En viktig dimension av efterkrigstidens ungdomsprogram har varit att verka som ett språkrör för den publik man talar till och för. Men programmen reflekterar genom inslag om och med

ungdom inte bara en realitet utan medierar och konstruerar också en bild av ungdom. Det är en bild som i hög grad förändrats över åren och som kan relateras både till sådant som gäller public service-institutionens interna strukturer och till dess förhållande till andra sfärer och aktörer.

Under mellankrigstiden var kategorin »ungdomsprogram« fortfarande i stort sett »dold« (i programtablåer, årsböcker och liknande) under benämningen barnprogram och förlagda till den till skolradion associerade Talavdelningen. Här var det, åtminstone för mig, lättare att finna program *om* än för ungdom, där Orden i de många föredragen om ungdom i hög grad reflekterade en bild av ungdom som baserades på vetenskapligt instrumentella synsätt på ungdom som i första hand en genomgångsfas. Många gånger talades det i föredragen följaktligen om hur man skulle hantera spirande »ungdomsproblem« och skydda ungdomsgruppen från skadligt inflytande, främst från det kommersiella fältet. Radion var överlag fortfarande ett i hög grad förmedlande medium och llerad med övergripande samhällliga intressen, främst med koppling till staten, utbildningsväsendet och folkrörelserna. I själva ansatsen att på vetenskapliga grunder »objektivt« definiera en (stor och decentrerad) grupp och dess »problem« ligger en homogenisering och en profylaktisk didaktik om vad som är bäst och lämpligast för gruppen. Dylika försök att skapa och organisera särskilda sfärer för ungdom bildar också en ryggrad i svensk ungdoms- och fritidspolitik (Petersson 1995). Jag menar att även radions tidiga ungdomsutbud *för* ungdom går att koppla till detta, till exempel program som *Våran Klubb*, *Fönstret* och *Klubb Fiskartorpet*. Detta är inte en konspirationsteoretisk bild av manipulation, ty vi har kunnat se att program som *Fönstret* och *Stråket* också vände perspektivet och lät ungdomar själva vittna om sina problem och vardagsliv. Detta var således program som i högre grad var om ungdom för ungdom, men givetvis bidrog frågeställningarna från intervjuarna, den redaktionella »nyhetsvärderingen« och radions klubbformat till att stöpa detta i en viss form. Likaså gavs marknadens utbud i form

av till exempel nya stilar inom populärmusiken gärna föreningskoppling.

Den verkliga starten för »modern« ungdomsradio, präglad av pop- och rockmusik i särskilda format och blocksatsningar, kommer först i och med utmaningen från piratradion och den därpå följande satsningen på Melodiradio och P3. Detta ställningstagande i linje med den unga publikens smak tedde sig dock inte alltför problematiskt eftersom det gick att fläta samman med kvarvarande folkbildningsambitioner. Svårare blev det när vissa ungdomsprogram gjorde sig till megafon och ledfyr för nya unga opinioner, med krav på att ses som medborgare med samma rättigheter som vuxna. De kontroverser rörande »väns-tervidning« som uppstod kring program som radions *Tvärs* eller TV:s *Knuff* var i grund och botten i hög grad en fråga om i vems tjänst public service bör verka.

Public service – folkbildning eller varuhus?

Genrestudier koncentreras ofta till det estetiska och det konventionsbundna, standardiserade men kan också användas för att diskutera institutioner och enskilda aktörer. Utan att här upprepa namnen på enskilda personer vars insatser behandlats i boken så kan man konstatera att vissa personer har haft ett särskilt inflytande på ungdomsprogrammen, både i utvecklandet av standardiserade grepp och då det gäller att bryta mot rådande konventioner. Intressant är också att ungdomsradio och ungdoms-TV fungerat som något av plantskolor för personer som sedan gått vidare till chefspositioner inom SR/SVT eller fått en framträdande roll inom mediesfären. Experimenterande med formgrepp och programformat är som vi sett också något som kännetecknat ungdomsprogrammen, åtminstone sedan 1950-talet. För övrigt följer skiftningarna på många sätt mer övergripande växlingar inom public service. Således har även ungdomsprogrammen rört sig från ett paternalistiskt tilltal, över en självstän-

digare och för en tid mer samhällskritisk hållning, till dagens publiktillvända ambition, präglad av underhållande och upplevelseorienterade inslag. Det allmängiltiga medborgarideal i förhållande till vilket public services viktigaste uppgift är att leverera opartisk, saklig och demokratiskt uppbygglig information och debatt, tycks numera vägas mot frågan hur man på bästa sätt ska ge publiken »service« i form av upplevelser och underhållning avstämd till mer specifika konsumentgrupper och livstilssegment.

För public service har ungdomspubliken varit en »hal« kategori även före avregleringen. Utbudsmässigt har den också varit aningen negligerad, särskilt på TV-sidan, och endast under en kortare period på radion (1970–79) har det funnits en särskild ungdomsredaktion. Samtidigt tycks denna publikgrupps symbolvärde vara högt – som ett tecken på institutionens framtidspotential och legitimitet. Men det har också varit fråga om att konstruera och konstituera en publik utifrån andra och mer övergripande samhälleliga mål, ty »ungdomsprogram« som genrekategori bygger på antaganden om den tänkta publikens sociala, kulturella och psykologiska profil. Häri vilar också ett antagande om ett särskilt ansvar i socialisationen av denna grupp och i förhållande till andra sfärer.

Som vi sett betraktades ungdomsprogrammen under lång tid uttryckligen som ett instrumentellt led i radions (och i viss mån TV:s) »ungdomsarbete«, inom ramen för en övergripande samhällelig ambition att organisera ungdomens fritid som ett led i uppbyggnaden av det moderna Sverige. Här har ungdomsprogrammen kunnat fungera som en brygga mellan tradition och förnyelse, folkbildning och förströelse och mellan »det allmänna« och ungdomsgruppen. Till exempel i form av det ofta använda klubbkonceptet och folkbildningsambitionen som kännetecknade många av ungdomsprogrammen fram till och med början av 1960-talet, vilket skulle bidra till att inspirera ungdomar att starta egna klubbar som ett alternativ till destruktiv sysslolöshet och den kommersiella sfärens utbud. En annan aspekt av detta

nationella uppdrag har varit att öka mångfalden i produktionen. Den historia som tecknats i denna bok är i hög grad Stockholmscentrerad, men som vi kunnat se så har man allt sedan *Fönstrets* tid försökt att få in röster från andra håll i landet, i intervjuer eller enskilda inslag, genom ihopkopplingar mellan studior på olika håll och med tiden alltmer genom att decentralisera programproduktionen. När pop- och rockmusiken slår igenom som något av en folkrörelse så används också den som ett instrument för att få med fler sidor av (det elektrifierade) Musik-Sverige.

I kapitel 2–5 tecknas en bild där det fanns uttalade tankar om programmen som »samhällsnyttiga«. Det handlade då till exempel om att bidra till att öka föreningsintresset i samhället, förmedla sanktionerade uppfattningar, liksom en delvis kritisk hållning till marknadens utbud, och om att sätta programmen i innehållslig och tablåmässig relation till skolans tider och syften. Efter hand ökar utbudet, andelen musik och betoningen på att finna programmens utgångspunkter i unga åskådningar, opinioner och smakmönster. I praktiken vävs institutionella, samhälleliga och publikorienterade mål ofta samman, men situationen kan spetsas till. Så var fallet under mellankrigstiden, då det fanns en groende motsättning mellan högstämda vitterhetsföredag om ungdom och ungdomsproblem och bristen på program för ungdom, med ungdom om ungdomars egna intressen och självupplevda problem. Denna spänning gav också avtryck i hanteringen av viss populärmusik, som jazz och swing.

I slutet av 1950- och början av 1960-talet fördjupas åldersbarriären och framstår som en generationsklyfta. Det utmejslas då också tydliga smakförbistringar inom ungdomsgruppen. En kärnfråga för public service har just rört musikkalet och diskussion om kvalitetsaspekter av olika musikstilar. Detta har orsakat spänningar mellan publik och institution och mellan olika ungdomsgrupper. Det har dock inte handlat om någon entydig styrning till homogenisering och formell organisering. Ungdomsprogrammen har även fungerat som en brygga mellan ungdomskulturens och marknadens utbud och hemmets intimsfär och

bidragit till att skapa en särskild ålders- och livsstilsgemenskap. Således kan programmen ses som ett led i den ökade differentiering mellan olika grupper och livsvärldserfarenheter som också hör det moderna Sverige till.

En ljusnande framtid?

Vad har då ungdomsprogrammen för framtid? Om detta kan man naturligtvis bara spekulera. Skillnader i ungdomsutbud av traditionellt snitt kommer även fortsättningsvis att betingas av om det är en annons-, licens- eller betalkanal som står bakom. Då det gäller public service-verksamheten kan inte frågeställningen frikopplas från målsättningen med verksamheten och måste vara avhängig av de prioriteringar och satsningar som görs, till exempel om man satsar på särskilda ungdomsredaktioner, blocksatsningar, kontinuitet och tydlighet. På det kommersiella fältet kan man i framtiden ana speciella kanaler för ungdomsorienterade program, men då finfördelade i mer målgruppsinriktade och profilerade kanaler för ett visst ålders-, smak- eller livsstilssegment. Om också public service skulle röra sig i denna riktning och öka och »splittra« sitt utbud i flera specialkanaler eller betalkanaler för olika smaksegment och intressegrupper, skulle detta dock skapa problem i förhållande till grundläggande public service-mål, till exempel devisen om att genom mångfald tjäna en allmänhet och ge bredd i en gemensam offentlig sfär (Søndergaard 1999). Snarare finns det risk för ökad uppsplittring och ökande informations- och kunskapsklyftor där de resurssvaga blir förlorare även då det gäller medieanvändning (jfr Reimer 1994). Frågan är också om dagens differentierade ungdomsbegrepp skulle reflekteras och offentligheten i stort betjänas genom satsningar på fler specialredaktioner och separata kanaler för unga.

Jakten på publiken, inte minst den unga, är gemensam för annons- och licensfinansierade aktörer på etermedieområdet.

Men för de kommersiella aktörerna är publiken en ekonomisk variabel, för public service mer en fråga om ett symboliskt värde och en del i institutionens samhälleliga legitimitet (jfr Ang 1991). Öppningarna för »publiken« att interagera och bli programproducenter är dock fortfarande begränsade, trots försöken att dra in publiken genom videodagböcker, brevfilmer, telefonslussar, omröstningslistor och allsköns småprat. Den traditionella programproduktionen hålls fortfarande »in house«. Om ökad publikmedverkan, generationspluralism och smak- och åsiktsmångfald tillhör målen kan man fråga sig varför man inte satsar på dagliga stunder av »open access«: en experimentverkstad av speakers corner-typ för allsköns grupper, individer och erfarenhetshorisonter. Detta skulle ligga i linje både med public services grundideal och med en pluralistisk demokrati, och det är ett projekt som knappast är möjligt i en annonsfinansierad kanal där publiksiffror snarare än allmännytta är måttstocken.

För att få in mer *av* just ungdom i public services självbild finns nu ny teknologi och nya format vid sidan av men ändå i anslutning till den ordinarie programverksamheten. Jag tänker här på möjligheter att chatta, läsa låtlistor och topplistor, ta del av redaktionella veckobrev, tycka till om programmen, svara på enkäter, spela spel, skriva meddelanden och annat på bland annat TV:s Barn- och ungdomsredaktions och P3:s hemsidor för olika program. I dessa digitala miljöer ges förvisso möjligheter till interaktion, men för att kunna delta krävs förutom Internet-tillgång rätt programapplikationer samt att man följer den »netikett« som anges av institutionen. Nya fönster mot ungdomsvärlden öppnas således upp, liksom nya strukturerande betingelser.

Noter

KAPITEL 1

UNGDOM I ETERN

- 1 Detta angreppssätt har likheter med hur man inom feministisk medieforskning diskuterat olika ideal, stereotyper och representationer av »Kvinnan« (jfr van Zoonen 1994).

Att hävda att dessa är »ideologiska« är inte nödvändigtvis det samma som att säga att de är falska, vilket skulle indikera att andra föreställningar vore mer sanna, i meningen överensstämmande med verkligheten. Utifrån ett mer neutralt och antropologiskt ideologikoncept (ideologi som ett system av tankar och uppfattningar) är det intressanta att studera själva konstruktionerna. Samtidigt bör man inte släppa det mer kritiska ideologibegreppet (ideologi som meningsproduktion i maktens tjänst) och intresset för social reproduktion (jfr Thompson 1990:5f).

- 2 Givetvis finns det andra teoretiska och empiriska sammanhang som med fördel kunde ha använts som jämförelsematerial men som av utrymmesskäl ställts åt sidan. Till exempel litterära och filmiska ungdomsskildringar liksom veckotidningar och annat mediestoff orienterat mot ungdom.
- 3 En annan problematik man ställs inför i mötet med programmaterialet är att det, för program som sänts under en längre tid, många gånger är svårt att få fram *säkra* uppgifter om första och sista sändningsår. Jag har trots detta – efter bästa förmåga och med hjälp av radions och TV:s programarkiv, *Röster i Radio-TV* och olika dokument – i de flesta fall försökt ange första och sista sändningsår.
- 4 Arkivet för ljud och bild (ALB) har sedan 1.7 1978 till uppgift att spara allt som sänds i radio och TV under »typveckor« (bortsett från TV4 undantas dagens omfattande kommersiella utbud från denna regel).

- 5 I notapparaten finns många referenser till *Röster i Radio*, som denna programtidskrift hette mellan 1934 och 1956, mellan 1957 och 1994 var dess namn *Röster i Radio-TV*. I mina hänvisningar och i min notapparat har jag följt detta.
- 6 Givetvis ger olika typer av material olika bilder av utbudet. De av företaget producerade dokumenten och skrifterna är i hög grad »partsinlagor«, skrivna utifrån vissa ideal och normer, men studiens omfattning och tidsramar har omöjliggjort någon mer utvecklad källkritisk granskning.
- 7 För en etymologisk och begreppslig utredning av genrebegreppet, se Fornäs 1992.
- 8 Det komiska framställningssättet ska locka till skratt kring människans tillkortakommanden, skräckberättelser ska få oss att rysa inför det »omänskliga« och så vidare (Lindholm 1993).
- 9 Enligt Søndergaard (1996) kretsar forskningen om public service ofta kring public service-institutionens uppbyggnad och funktioner och dess position i förhållande till mer övergripande mediepolitiska förändringar. Men också frågor om utbudet, publiken och public services roll i moderniteten och samhällelig ideologiproduktion är av intresse. I praktiken präglas denna forskning ofta av ett indirekt värnande om institutionen, vilken ses som en garant för en levande offentlighet, kulturell mångfald och kvalitet. Men det finns också forskning om public service som utgår från ett mer maktkritiskt, neomarxistiskt synsätt och ser public service som en institution för social reproduktion och kulturell homogenisering.
- 10 Som en ytterligare garanti för detta ska det finnas både allmänna och tillsatta organ med möjligheter till insyn i den programproducerande verksamheten (Edin 1996).
- 11 För intressanta diskussioner om public service, se Edin 1996, Murdock 1996 och Søndergaard 1996.
- 12 Denna ungdomssyn har rötter både i en romantisk föreställning – med rousseauianska rötter och kopplingar till borgerliga socialisationsmönster, där en lång utbildningstid bidrog till att ungdomsperioden blev något av ett moratorium mellan barndom och vuxenliv – och i en mer rationell, progressiv samhällssyn. Således förknippas ungdom med naturlighet och spontanitet och förkroppsligar både vidareförande av ett nationellt kulturarv och förverkligandet av visioner om ett bättre samhälle. Sådana föreställningar kom att

knytas såväl till individualistiska frihetsideal och kulturkonservativa tankar om nationell samling som till socialistiska ideal om klassbunden kamp för ett friare och rättvisare samhälle (Berggren 1995).

- 13 Nära länkad till dylika hotbilder rörande kulturell degenerering och moraliskt förfall, finner man föreställningen om »den hotfulla ungdomen» (Ohlsson 1997). Till en början handlade det konkret om ligapojkar, lösdrivare och lösaktiga flickor. Men denna bild av urbaniseringens konsekvenser kom i förlängningen att övergå i antaganden om avvikelse, integrationsproblem och hotande kulturellt och moraliskt förfall bland ungdomar i stort.

Dylika problemorienterade perspektiv har ofta varit kopplade till det vetenskapliga och statligt administrativa fältet och lagt grunden för en omfattande kunskapsproduktion och åtgärds politik rörande ungdomskategorin (jfr Bjurström 1994).

- 14 I dagens senmoderna (medie)landskap framstår ungdomlighet inte längre ens som ett särskilt åldersbundet ideal, utan har blivit en mer allmän bild för den konsumerande men samtidigt självdisciplinerade kroppen samt en öppen, reflexiv och flexibel identitetsuppfattning (Ziehe 1989).
- 15 För resonemang om mediers spatiala aspekter och funktioner, se Berland 1990, Larsen 1996, Meyrowitz 1985, Silverstone 1996. Se även Lefebvre 1991/1998.

För en diskussion om medier i förhållande till vardag och institution, livsvärld och systemvärld, privat och offentligt, se Thompson 1995.

- 16 Begreppet »images of audiences» är hämtat från Herbert Gans (1957).

KAPITEL 2

MÄKTIGA RÖSTER OCH NYA TONGÅNGAR

RADIO 1925–43

- 1 Begreppet »public service», som myntades av BBC-mannen John Reith i början av 1920-talet, var inte allmänt etablerat i Sverige då Radiotjänst inledde sina sändningar den 1 januari 1925.
- 2 Till de starkast expanderande hörde de politiska ungdomsförbunden (Berggren 1995:263f).
- 3 Redan vid radions start etablerades så kallade programråd, med representanter för bland annat Musikaliska akademien, ABF och

andra folkbildningskrafter. Programrådets uppgift var att genom efterhandskontroll och principiella diskussioner fungera som rådgivande och granskande organ visavi programutbudet (Hadenius 1998:51).

4 *Radiotjänst. En bok om programmen och lyssnarna* (1929).

5 Genom att förmedla snarare än ifrågasätta en statligt betingad rationalitetsvision kan Radiotjänst om man så vill beskrivas som en ideologisk agent i legitimeringen av mellankrigstidens ökade statliga systeminflytande över människors livsvärld (jfr Habermas 1984, Thompson 1990, 1995).

6 Se *Radiotjänst. En bok om programmen och lyssnarna* (1929:247).

Långt senare, i första avsnittet av ungdomsestradunderhållningsprogrammet *Stacken* (1962) vittnar Jerring om avsaknaden av regelrätta ungdomsprogram under radions första år: »Ungdomen var mycket förbisedd utan man räknade med att antingen så var ungdomen barn eller så var ungdomen vuxen.« *Stacken* (prgrm 7.7 1962) (62-U-6360).

7 Till exempel inrättade programtidningen *Röster i Radio* tidigt en särskild barnsida, med programtips och insändare, medan det dröjde till slutet av 1950-talet innan något motsvarande erbjöds tonåringarna.

8 *Radiotjänst. En bok om programmen och lyssnarna*, s. 243f.

9 Manus till *Efraim Alexander*, Boo M1: 268, 271, 272, 273, 276.

10 I verksamhetsberättelsen för 1939 anges att av Föredragsavdelningens »253 för barn- och ungdom särskilt tillrättalagda eftermiddagsprogram«, inkluderande skolradiolektioner, avsåg 30 procent ungdom (s. 16).

11 *Tidningen Radio*, 1923, nr 1, s. 10.

12 En stor del av utbudet var av amerikanskt ursprung eller hade referenser till moderniteten. Debatterna kring orsakskedjan masskultur-ungdom-fritid-nöjeslystnad-kriminalitet-sexuell lössläpphet hade emellanåt också nationalistiska undertoner.

Den moraliska paniken kring den så kallade Nick Carter-litteraturen (lågprislitteratur som på 1910-talet främst spreds bland arbetarungdom i storstäderna) närdes bland annat av kulturelitens misstro mot amerikansk populärkultur och fördes parallellt med en debatt om filmens asociala inverkan på barn och unga (Boëthius 1989). Denna debatt ledde fram till att Sverige – i ett försök att värna

om barn, unga och nationell särart – fick världens första nationella filmcensur 1911 (Skoglund 1971).

13 Manus till *Ungdomsrörelser i Tyskland och England*, B34 M1:0021.

14 *Svenska män och kvinnor. Biografisk uppslagsbok* (1948).

15 *Tidningen Radio*, 1925, nr 11, s. 4.

16 *Tidningen Radio*, 1925, nr 5, s. 6.

17 *ibid.*

18 Se *Radiolyssnaren*, 1927, nr 28, s. 29.

19 Se *Svenska män och kvinnor*.

20 *Radiolyssnaren* 1927, nr 28, s. 29.

Även senare finner man återkommande exempel på uppläsningar av äventyrsberättelser. Det var inte bara exotism som odlades i dessa. Under 1930-talet blommade även andra äventyrsgenrer, till exempel rörande flyget, som var en viktig modernitetssymbol (se Boëthius 1998). Utrymmet för uppläsningar av flickböcker tycks dock ha varit mycket begränsat, trots att där erbjöds ett rikt galleri av olika flickroller (jfr Czaplicka 1998).

21 Pär Rådström hyllade inom ramen för serien »Min ungdoms hjältar« (sändn. 22.7 1961) Lieberath som en av sin ungdoms viktigaste manliga förebilder, B34 M1:2148.

22 *Radiolyssnaren*, 1927, nr 18 s. 6.

23 Manus till *Ungdomsgång och ungdomscirklar*, B70 M1:1.

24 Manus till *Ungdomen och folkhälsan*, B34 M1:306.

25 *ibid.*

26 Manus till *Ungdomens fysiska fostran*, B34 M1:58.

27 Dyfverman samtalade även med mer spektakulära yrkesutövare, såsom dykare och bärgare, i avsnittet »Amiralskeppet på Kalmarsunds botten« (6.5 1938).

28 Avsnitt ur *För pojkar*, med undertiteln »Den moderna cykelns tillblivelse« (prgrm 11.5 1937) (L-B 1.927).

29 *6x5 minuter. Ungdomsrevy i fickformat* (prgrm 25.11 1939) (L-B 3.768).

30 Manus till *Ungdomen har ordet*, B34 M1:407.

31 För att föreningslivet och cirkelverksamheten bättre ska nå ut menar föredragshållaren, Gösta Herthelius (31.3 1940), att föreningsvärlden både måste lära sig att samarbeta och att annonsera ut vad man har att erbjuda som alternativ till det rena nöjesgeschäftet. Vidare anmodas samarbete med pressen. Radion nämns dock inte.

Manus till *Ungdomen och bildningsarbetet*, B70 M1:1.

- 32 I ungdomsråden samlades representanter för områdets föreningar och myndigheter, såsom den lokala barnavårdsnämnden. Syftet var att verka för barns och ungas bästa, t.ex. genom att skaffa fram lokaler och starta verksamheter. För detta och en historik över svensk fritidspolitik och de kommunala fritidsgårdarna, se Olsson 1982, 1991, 1995 samt Mattsson 1989.
- 33 Ungdomsledarna danades genom särskilda kurser i psykologi, ungdomsproblem, ungdom och karaktärsdaning, sexualpedagogiska frågor, livsåskådningsfrågor, men också i mer konkreta saker som amatörteater och teckning. År 1938 fick ungdomsledarna sin egen tidskrift (Olsson 1995).
- 34 I stället var det de redan engagerade från borgerliga skikt och folk-rörelserna som såg en möjlighet att, t.ex. i studiecirklar, bilda sig och lära praktiska saker som kunde vara av nytta i arbetslivet.
- 35 Manus till *Ungdom och ungdomscirklar*, B70 M1:1.
- 36 Manus till *Ungdomsledare och ungdomsledning*, B70 M:582.
- 37 Den låga status som jazz och »modern dansmusik« åtnjöt kan ha sin bakgrund i det faktum att licenstagarna och de svarande främst var medelålders män, som ofta var de som satt med hörlurarna vid familjens radioapparat, medan däremot barns och ungdomars synpunkter förmodligen inte kom till uttryck i undersökningen (von Feilitzen 1997).
- 38 Se *Radiolyssnaren*, årg. 1927, t.ex.: nr 11, s. 6; nr 12, s. 6; nr 13, s. 6; nr 14, s. 6; nr 19, s. 6; nr 20, s. 28; nr 21, s. 3; nr 24, s. 28; nr 39, s. 5; nr 32, s. 3; nr 33, s. 5f.
- 39 *Radiolyssnaren*, 1927, nr 19, s. 6.
- 40 *Radiolyssnaren*, 1927, nr 20, s. 28.
- 41 Manus till *Dansbanan under kultur*, B70 M1:324.
- 42 Manus till *Swing, gammeldans eller ingen dans alls*, B34 M1:450.
- 43 Manus till *Ungdomen och nöjesindustrien*, B34 M1:306.
- 44 Manus till *Föreningen för flugighetens främjande*, B50 M1:2575.
- 45 En annan studie av vetenskaplig karaktär och med anknytning till radioutbudet som är värd att nämna är Ludvig Schnabl (1946): *Drömmar och mål. Attitydundersökning bland föreningslösa och passiva ungdomar i Stockholm*, som bland annat koncentreras kring »ungdomens nöjeslystnad«.
- 46 Som så ofta framkom också här att det fanns betydande skillnader

mellan ungdomar i städer och på landet. Nyheter och väderleksrapporten upplevdes, sannolikt beroende på känslan av avstånd till händelsernas centrum och mycket utomhusarbete, som väsentligare av landsortsungdomen.

- 47 Manus till *Ungdomen lyssnar på radio*, B70 M1:3.
- 48 Klubbbegreppet används i seklets början som beteckning på många olika slags intressesammanslutningar inom politik, idrott och kultur. Klubbar med koppling till det populärkulturella fältet kommer först något senare: spisarklubbar, jazzklubbar, filmklubbar och fanklubbar är i hög grad fenomen som växer fram med början på 1930-talet och sedan i stigande grad efter kriget. Från och med 1950-talet är det sedan det än mer informella och flexibla »Gänget« som blir den sociala struktur som ungdomen främst kommer att förknippas med (tredelningen i förening, klubb och gäng är hämtad från Mittemauer 1991:271).
- Se även Wennhall (1994:119) och dennes beskrivning av de »spisarklubbar« som i mitten av 1930-talet växte upp bland jazzintresserad ungdom, som hade tidskriften *Orkesterjournalen* som sitt främsta organ.
- 49 Av sparat bildmaterial att döma tycks vissa sändningar ha gjorts inför publik ute på läroverk och liknande.
- 50 Manus till *Vårat Gäng* (1:a sändn 21.1 1939), B50 M1:1374.
- 51 *Röster i Radio*, 1944, nr 5, s. 3.
- 52 Manus till *Vi i våran klubb*, B50 M2:133.
- 53 *Röster i Radio*, 1944, nr 5, s. 3.
- 54 *Vårat Gäng* blev en långkörare (1939–46) och dök ånyo upp i radion i slutet av 1950-talet, men då i rocktappning, med Leif »Burken« Björklund som aspirant till ordförandeposten och med anspelningar på piratradioverksamhet à la Radio Nord, se B52 M1:426.
- 55 Manus till *Föreningen för flugighetens främjande*, B50 M1:2575 (sändn. 10.5 1946).

KAPITEL 3

KLUBBRUM OCH ETT FÖNSTER MOT UNGDOMSVÄRLDEN

RADIO 1944–1955

- 1 *Röster i Radio*, 1944, nr 5, s. 3; och 1948, nr 37, s. 10.
- 2 VB 1947/48.

En annan sida av satsningen på ungdom i radio finner man i den

allt sedan mitten av 1940-talet stadigt expanderande sportbevakningen, som byggdes upp parallellt med en allmän samhällelig satsning på ungdomsidrott, och ett växande utbud av tidskrifter och litteratur kring sport och ungdom. Radioprogram som *Motornytt för ungdom*, från 1948, och inslag från skolidrottstävlingar kan berättas om detta. För en genomgång av sportprogram för barn och ungdom, se Dahlén 2000.

- 3 »Redogörelse över Radiotjänsts speciella ungdomsprogram« (intern skrivelse av Henrik Hahr), 11.1 1945, Boo F1:1.
- 4 »Synpunkter och önskemål beträffande programmen», i 1943 års radioutredning«, Boo F1:4, s. 52.
- 5 Mellankrigsårens föreställningar om att stigande disponibla inkomster och ökande fritid bland unga ledde till en negativ spiral i form av »osunt« kamratumgänge i anslutning till den kommersiella nöjesmarknaden levde vidare. Men nu sågs inte detta längre som ett tecken på ett allmänt kulturellt förfall bland unga och en generell framtidskris, utan mer som en individuell eller gruppsspecifik problematik, betingad av hemförhållanden och brist på alternativa sysselsättningar, och således något som kunde förebyggas och korrigeras genom specialinriktade samhälleliga insatser (Ohlsson & Swärd 1994).
- 6 En programtitel som *Min idol* (1943–53) antyder att det skulle kunna vara unga »fans« som fick ordet men i stället var det kända författare, idrottsmän och skådespelare som berättade om *sina* ungdomsideal för ungdomar.
- 7 VB 1944, s. 33.
- 8 Se »Korrespondens särskilda program«, Boo E2:3.
- 9 *Vi öppnar ett fönster* (prgrm 19.2 1944) (L-B+ 4.942).
- 10 VB 1944, s. 33.
- 11 *Vi öppnar ett fönster* (prgrm 22.5 1944) (L-B 5.099), (prgrm 18.1 1945) (L-B 6.226).
- 12 Heléns engagemang för ungdomarnas sak tycks ha varit stort och hans vilja att få de medieovana och blyga intervjuoffren att säga »rätt saker« ter sig i vissa inslag så stark att hans frågeteknik i dagens öron låter nästan forcerad och nitisk, som då han »frågar ut« några ungdomar vid tågstationen i Vingåker i ett avsnitt av *Vi öppnar ett fönster* (prgrm 22.5 1944) (L-B 5.099).
- 13 Manus till *Kom och lås upp Richard*, Boo M2:4.

- 14 *Fönstret* (prgrm 10.1 1948) (L-B 8.386).
- 15 Intervju med Lars G Warne, Stockholm, 3.6 1997.
- 16 Se pressklipp i »Radionämnden och dess arbetsutskottsprotokoll 1947–55«, A39 A1a:2.
- 17 Ett annat av *Fönstrets* reportage som uppmärksammades gällde efterkrigstidens dåliga bevakning på industrier och myndigheter, inte minst därför att Helén & Co för att illustrera bristerna härvidlag utan att någon märkte det gick in och stal lagböcker på Justitiekanslersämbetet (se Hammar 1988).
- 18 För manus gällande de olika Fönsterprogrammen, se B50 M 1:2731, 12:18, 3:607:2 samt Boo M2:1–4. Se även prgrm (25.1 1944) (L-B 4.916), (11.1 1947) (L-B 8.129) samt övriga här angivna avsnitt av serien.
- 19 Se »Korrespondens särskilda program«, Boo E2:1.
- 20 Warne var liksom Ladberg vid tidpunkten bekännande kommunist, men bägge fann sig väl i *Fönstrets* koncept (Helén 1991:94). I början av 1950-talet avstängdes dock Ladberg från sin dåvarande tjänst som hallåman och belades med yrkesförbud under åren 1952–58. Därefter överfördes han till musikavdelningen (Elgemyr 1985). Sedermera figurerade han i TV:s musikprogram (Björnberg 1998:230).
Både Warne och Ladberg gjorde, i Heléns anda, också fristående reportage om ungdom. Warne tog bland annat upp svart musik och litteratur (15.9 1947), ungdomar med emigrationsplaner (3.3 1948), skilsmäsohem (6.5 1949), och en ungdomsklubbs försök att hjälpa ungdomsbrottslingar (13.3 1950). Han nyanserade, om än i efterhand, också den infekterade debatten om »Dansbaneeländet«, genom att själv avge vittnesmål och intervjuas ute i buskarna (7.9 1948). I serien *Ärligt talat* (1948) fick ungdomar diskutera aktuella frågor under Warnes ledning. Bland Ladbergs singelreportage märks bland annat ett reportage om Söderungdomar (6.5 1948) (L-B 8.937).
- 21 Intervju med Gabriella Garland, Stockholm, 17.6 1997.
- 22 Manus till *Fönstret*, Boo M2:1.
- 23 *ibid.*
- 24 Se t.ex. *Röster i Radio*, 1947, nr 5, s. 36.
- 25 Bland de frågor som ansågs aktuella var organiserandet av fritidsverksamhet, anskaffande av bord och lokaler för bordtennis, inredande av hobbyrum, inrättande av social- eller sexuell rådgivningsbyrå, anställande av idrottsinstruktörer och anordnande av

- simskola, föreläsningar och kommunal dans. Se »Anvisningar till Ungdomens Parlament«, Boo D1:1–2.
- 26 »Inbjudan till konferens«, Boo D1:1–2.
- 27 Se »Förslag till instruktioner för Ungdomens Parlament«, Boo A-D E2:1.
- 28 Kritik formulerades dock både internt och externt mot att ungdomen skulle stimuleras till engagemang just i politiska frågor. Varför inte nykterhet, idrott eller religiositet? I ett radioprogram (25.11 1947) debatterade Henrik Dyfverman och Gunnar Helén, utifrån *Ungdomens Parlament*, den principiella frågan om ungdomen överhuvudtaget bör uppmuntras till just politiskt engagemang. Dyfverman vände sig mot vad han ansåg vara en i ungdomsprogrammen överlag onyanserad propaganda för partipolitisk verksamhet och lillgamla tonfall. Enligt honom kunde en tidigt inpräntad politisk åsikt och troget upprapande av gängse partipolitiska terminologi förkväva egensinne och spontanitet, samt hämma intresset för konstnärliga företeelser. Helén å sin sida försvarade *Ungdomens Parlament* och menade att programmet tvärtom stimulerade till självständigt tänkande, genom att erbjuda annat än slagord och förenklad information om partiernas och kommunernas arbetsformer. På sikt kunde detta enligt Helén bidra till att luckra upp ungdomars annars oftast socialt betingade partival. Se Boo M2:4.
- 29 Manus till *Vad skiljer oss åt?*, Boo M2:4. Warne höll även i ett antal andra diskussionsprogram, t.ex. *Så vill vi ha Sverige 1970* (5.4 1949), där de politiska ungdomsförbunden i Gävleborg fick teckna sina bilder av framtiden.
- 30 *Tidningen Radio*, 1928, nr 7, s. 6.
- 31 Se *Antennen*, 1971, nr 3.
- 32 *Röster i Radio*, 1944, nr 22, s. 5.
- 33 Se årsbok 1944, s. 32; 1945, s. 35.
- 34 Anteckningar från konferens på Gällöfsta med Barn- och ungdomssektionerna på Sveriges radio-TV, 17–18.11. 1962, Boo A1:1.
- 35 Domarutlåtande i *Ordkampen* 1964, Boo M1:1134.
- 36 »Vad vill ungdomsprogrammen?«, anförande i Radionämnden (av Günter Stiel), 30.1 1956, Boo F1:1.
- 37 Protokoll från sammanträde med redaktionen för *Snurran*, 21.10 1957, Boo E2:6.
- 38 Intervju med Gabriella Garland, 17.6 1997.

- 39 »Angående förslag till ungdomsprogram i P2« (intern skrivelse av Günter Stiel), Boo F3:1.
- 40 »Vad vill ungdomsprogrammen?«, anförande i Radionämnden (av Günter Stiel) 30.1 1956, Boo F1:1.
- 41 »Ungdomskväll« (intern skrivelse av Günter Stiel), 17.10 1956, B34 F3:2.
- 42 I studion i Helsingborg leddes övningarna av Ingrid Schrewelius och bland de unga fyra i Stockholmsstudion fanns under en period en viss Lars-Gunnar Björklund, som under en speciell »skällminut« skällde på att skolornåringar över femton måste betala dubbelt så mycket som fjortonåringar vid idrottsevenemang.
- 43 För dokument rörande *Tji och Tre*, se Boo M1:584, samt B34. F3:1. Se även *Röster i Radio*, 1956, nr 2, s. 24.
- 44 Enligt uppgift i brev till radiochefen från Günter Stiel, 6.3 1957, B34, F2:1.
- 45 Intervju med Arne Weise, maj 1992, Födok 1699-92 2010.
- 46 *Röster i Radio-TV*, 1961, nr 11, s. 52–53.
- 47 För dokument rörande *Med ungdom landet runt*, se Boo M1:625, 626, 636 samt prgrm 17.11 1956 (L-B 56.763).
- 48 Intervju med Arne Weise, maj 1992, Födok 1699-92 2010.
- 49 Denna betoning på lokala sammanhang kan både ses som ett led i en »decentralisering« av Stockholmscentreringen i radio och som ett led i en konstruktion av »svenskhet« och nationell identitet, som mer utgick från lokala, vardagliga vittnesmål och åtbörder än officiös, nationell samstämmighetsretorik. Att medierna går in och så att säga arrangerar händelser eller konstruerar sociala sammanhang som sedan blir föremål för fortlöpande bevakning är också något som pekar fram mot vår egen tids radiojournalistik.
- 50 »Resplan«, Boo F2a:I.
- 51 Boo E2:7.
- 52 *Röster i Radio-TV*, 1958, nr 49, s. 53.
- 53 Weises och Nyströms brevväxling med programansvariga i Köpenhamn: 13.2 1958; 4.10 1958, Boo E3:3.
- 54 Enligt Weise var det en av hans »goda féer« på radion, Nils Erik Bærendtz, som föreslog honom att börja arbeta med features. Intervju med Arne Weise, maj 1992. Födok 1699-92 2010.
- 55 Brev från Arne Weise (odat), Boo E3:3.
- 56 Gösta Blixts »PM angående Sveriges Radios ungdomstävling

- 'Olympiaspelet', odat, Boo F2a:4. Se även *Röster i Radio-TV*, 1960, nr 10, s. 60–61; nr 11, s. 60–61.
- 57 Tidsgränser är i realiteten ofta flytande och i en framställning ofrånkomligen resultatet av en konstruktion. Men visst kan man fråga sig varför *Klubb Fiskartorpet* och Weises gärning som ungdomsradioproducent lagts in i detta kapitel, som ju rör åren 1944–55, trots att de för dessa program aktuella produktionsåren snarare faller inom tidsramen för nästa kapitel. Ett skäl till detta är att *Klubb Fiskartorpet* och även andra av Weises produktioner i mina ögon ligger mer i linje med »Helén-traditionen« och också utgör kontraster till det mer musikorienterade utbud med tonårstämpel som beskrivs i nästa kapitel. Att interfoliera dem i nästa kapitel – enbart med hänvisning till en tidsperiodisering betingad av utbyggnaden av en andra radiokanal (1956) – hade därför varit missvisande.
- 58 Manus till *Klubb Fiskartorpet*, Boo F2:2.
- 59 Detta och övriga detaljer om programmets uppbyggnad, genomförande och profil bygger på dokument rörande *Klubb Fiskartorpet*, se Boo M1: 872–76, 903–905, 966–68, 1031–39). Se även (prgrm 10.10 1959) (TAU 59/55) och (28.4 1962) (62-TB-2580), om inte annat anges.
- 60 *Röster i Radio-TV*, 1959, nr 40, s. 61.
- 61 *Röster i Radio-TV*, 1961, nr 17, s. 60.
- 62 I redaktionen ingick förutom Weise sektionschefen Gösta Blixt, Bo Ancker, Lennart Engström samt Maud Wester från *Vecko-Journalen*. Bakgrundsproducent var Bertil Perrolf och inspelningsproducent ute på Fiskartorpet Jörgen Cederberg.
- 63 »Ungdom i radio«, intern skrivelse av Arne Weise, Boo F1:1.
- 64 Brev från Weise till Jörgen Cederberg, 5.9 1959, Boo F2a:2.
- 65 Vid en samnordisk konferens om ungdoms- och skolradioprogram som hölls 1956 sade sig Weise sakna en viss sentimentalitet i ungdomsprogrammen och menade att man inte skulle ledas till att tro att »jazz är allena saliggörande«. Se Protokoll fört vid den »Samnordiska konferensen om barn- och ungdoms- och skolradioprogram i Stockholm«, 19–20.10 1956, CK F8:4.
- 66 Manus till *Klubb Fiskartorpet* (sänd. 28.4 1962), Boo F2a:2.

KAPITEL 4
I TONÅRSLYA OCH PROBLEMBYRÅ
RADIO 1956–63

- 1 Franzén 1960:30.
- 2 Historik i arkivförteckning, Kulturredaktionen jämte föregångare (av Gunilla Widegren), B34.
- 3 »Ungdomskravallerna på Södermalm i Stockholm kommenteras av överläkare Edvin Wide« (*Dagens Eko*, sändn. 2.4 1948).
- 4 Man kunde alltsedan sent 1940-tal också höra radioprogram kring gäng och motorburen ungdom, kriminalitet och spritmissbruk. Till exempel i reportaget *Ligor och gäng. Ett aktuellt ungdomsproblem* (3.6 1948), med bland andra Per-Anders Fogelström, Boo M2:5.
- 5 Dahlén (1994) beskriver hur man i svensk film, med början under 1940- och 1950-talen, svartsynt skildrat såväl föräldragenerationens vanmakt och insiktslöshet som valhäntheten hos socialvårdens och samhällets ställföreträdande normbildare i mötet med ung rotlöshet.
- 6 Se t.ex. *Våra skyddshem* (30.12 1936), med riksdagsman Josef Weijne (B34 M1:115); *Juridik för ungdom* (4.3, 1.4 1942) (B60 M1:42); *En skola för livet. Bland unga pojkar på skyddshem* (28.7 1944) (B46 M1:1).
- 7 Ett av de mest uppmärksammade reportagen någonsin i radions historia var hem- och familjesektionens Lis Asklunds kritiska skildring av behandlingen av handikappade barn på Eugeniahemmet i Stockholm (Thurén 1997).
- 8 *Röster i Radio-TV*, 1958, nr 40, s. 53.
- 9 *Stråket* (prgrm 8.11 1958) (TAU 58/126).
- 10 Ett par exempel på detta är *Är ungdomen fel uppfostrad* (24.8 1953), B34 M1:924, och radiokursen *Barn–ungdom–föräldrar. Samtal om uppfostringsfrågor* (1959), B70 M1:3 (1–2).
- 11 *Hörde Ni*, 1951, nr 2, s. 108–113.
- 12 Denna svenska studie var en avläggare till Hollingsheads legendariska amerikanska studie »Elmtown's Youth« (Bjurström 1997:36).
För manus till *Att bli vuxen*, se B34 M1:925. Se även *Hörde Ni*, 1954, nr 1, s. 7–12.
- 13 För dokument rörande *Människor emellan*, se B34 M1:1060, 2620.
- 14 *Röster i Radio-TV*, 1959, nr 2, s. 10–11.
- 15 För dokument rörande *Föräldrarnas brevlåda*, se B34 M1:2597.
- 16 *Föräldrarnas brevlåda* (sändn. 15.3 1962), B34 M1:2597.

- 17 I marknadens tappning kom ungdom också att förknippas med auktoritetstrots, brunst och frihetstörst, och gjordes till en positiv symbol för det nya konsumtionssamhällets nucenterade framtids-hopp (jfr Grossberg 1992, Lewis 1992).
- 18 *Perspektiv på 50-talet: för pysar och sländor*, (prgrm 1.4 1982, minnesprogram kring *Tonårsträffen*) (L-B 5482-81/5501).
- 19 En programserie med liknande uppdelning i könsligt renodlade program var *Junior* (1951–54). De första åren, då programmet gjordes av bl.a. Olle Helander, Gabriella Garland och Magnus En-hörning, hade det i och för sig inte någon explicit könsuppdelning, men i vinklingen mot musik (jazz) och idrott anar man ett visst pojkraster. Under Maj Ödmans ledning kom programmet under åren 1952–54 i stället att koncentreras kring »flickfrågor«. Förutom skönhetsvård, inredningstips och sångframträdanden tog Ödman på sitt karakteristiska sätt upp de mer smärtsamma sidorna av vux-enblivandet genom samtal med unga flickor om poesi, dagboksskri-vande och melankoliska stämningar. För dokument rörande *Junior*, se B34 M1:836, 960, 2647 samt Boo M1:616.
- 20 *Tonårsträffen* (prgrm 11.12 1958) (TAU 58/139) och *Tonårsträffen* (prgrm 10.5 1960) (TAU 60/59).

Växeldialog och fasta könsroller men också öppenhet för en ny era utmärkte även programledarparet Johan Sandström och Kerstin M Lundberg i estradprogrammet *Stacken* (1962), som sändes från Karlaplansstudion inför en publik på 300 personer. Här löd pro-gramförklaringen nämligen, att man inte riktigt visste vad som skulle hända i programmet. Att särskilda ungdomsprogram av den-na typ både var något nytt och låg i linje med radions tidigare programpolitik framgår av det första avsnittet i serien (7.7) där den första gästen på scenen är Farbror Sven – titulerad av intervjuare Johan Sandström som just »Farbror Sven«. Och vad tycker då »Farbror Sven« om de nya ungdomsprogrammen? Jodå, det är en väldigt fin utveckling, enligt radioveteranen: »För det viktigaste är att få fatt i ungdomen. Att ge ungdomen god underhållning och även – gärna i underhållningens form – god undervisning.«

Men förutom smakstyrning till jazz och schlager var didaktiken inte så uppenbar i *Stacken*, ty i linje med radions övriga estradpro-gram stod underhållande inslag i centrum. Dels i form av artister och besök av folkhjältar som Tumba och Ingo, dels i form av olika

- »uppdrag«, som det fasta inslaget »Finn fyndet«, där två ur publiken skulle ge sig ut på stan för att under pågående sändning hitta talanger som på stående fot kunde ställa upp i *Stackens* talangjakt. *Stacken* (prgrm 7.7 1962) (62-U-6360).
- 21 *Röster i Radio* blev *Röster i Radio-TV* från och med 1957.
- 22 För handlingar rörande *Tonårsträffen*, se Boo M1:584, 920, 954, 955, 1033.
- 23 Något som också flera av de dåvarande medarbetarna själva är inne på då de ser på utbudet i backspegeln. Intervju med Arne Weise 28.4 1997, samt *Perspektiv på 50-talet: för pysar och sländor*, (prgrm 1.4 1982, minnesprogram kring *Tonårsträffen*) (L-B 5482-81/5501).
- 24 *Hela skalan upp* (prgrm 25.12 1958) (TAU 58/152).
- 25 Detta arbete skulle bland annat ske inom ett inofficiellt rådgivande organ, där representanter för 7–8 ungdomsorganisationer lämnade sina programönskemål till ungdomssektionen. I första hand efterfrågades fler »nyttiga program« och »program av mer engagerande, belärande och fostrande slag«.
- 26 Brev till radiochefen från Gösta Blixt, 29.6 1961, Boo E3:4.
- 27 I *Hörde Ni* skriver överläkaren Gustaf Rune Eriks (1949:560) angående jazzen: »Jag har successivt kommit underfund med att den äkta jazzen skänker en både starkare och mångsidigare upplevelse om man förmår se den i relation till det egna jagets möjligheter, till vår tids samhälle och människa, till andra musik- och konstformer o.s.v.« En annan överläkare, Bertil Söderling (1955:816), menade i samma tidskrift i ett utvecklingspsykologiskt resonemang apropå asocial ungdom att jazzspisande kunde innebära en väg till personlig utveckling: »I många fall har jazzen varit en bred inkörsport till musikens värld och även till klassikerna.« Även Pär Rådström (1955) diskuterade jazzen som kultur- och konstform med potential som källa för utvecklande av det egna jaget.
- 28 Termen rock'n'roll myntades av en amerikansk diskjockey som en musikalisk genreterm för mötet mellan svart rhythm & blues och vit country and western-musik. I den svenska veckotidningen *Bildjournalen* började man kring 1956 rapportera om den amerikanska rock'n'roll-febern, men i Sverige lanserades rock'n'roll till att börja med som en dansfluga. 1958 anordnande *Bildjournalen* en tävling om Sveriges rockkung, där Little Gerhard korades som segrare (Brolinson & Larsen 1984:18f, 32ff).

- 29 För handlingar rörande *Timmen Tumba*, se B52 M1:419 samt *Timmen Tumba* (prgrm 10.11 1958) (L-B UHT 58/494:1).
- 30 *Röster i Radio-TV*, 1959, nr 44, s. 60.
- 31 För handlingar rörande *Spisarparty*, se B52 M1:406.
- 32 *Röster i Radio-TV*, 1959, nr 44, s. 60 och 1960, nr 39, s. 60 samt *Spisarparty* (prgrm 15.7 1959) (UHM 59/2733).
- 33 Intervju med Kersti Adams-Ray, 15.9 1997.
- 34 *Röster i Radio-TV*, 1960, nr 39, s. 60.
 Ett försök att använda spisarkonceptet för mer skolad musik var Arne Weise-produktionen *Vi spisar klassiskt* (1961), med två läroverksynglingar från Sala som programledare. Programmet tycks dock inte ha vunnit något större gehör hos den yngre publiken. Se *Röster i Radio-TV*, 1961, nr 3, s. 44–45.
- 35 *Toppoppmuff* (prgrm 11.10 1959) (UHT 59/564).
- 36 För manus till *Toppoppmuff*, se B52 M1:442.
- 37 För en historik kring piratradio, sedd i första hand ur ett brittiskt perspektiv, se Briggs 1995, Chapman, 1992, Crisell 1997.
- 38 Många svenska lyssnare i olika åldrar var redan bekanta med Radio Luxembourg, alltsedan stationen startade på 1930-talet. I början av 1950-talet hade utbudet på Radio Luxembourg två inriktningar. Dels sponsrade frågeprogram och talangtävlingar, gjorda efter amerikansk modell. Dels de ekonomiskt sett mer lönsamma gramfonshowerna, som i första hand bestod av hitliste- och önskeprogram, producerade av de stora gramfonbolagen (Barnard 1989).
- 39 *Historien om Radio Nord* (1992), (CD-skiva med textbilaga), Stockholm: Mälarmusik.
- 40 a. a.
- 41 *Antennen*, 1986, juni, s. 7–9.
- 42 Burling 1998:7.
- 43 *Dagens Nyheter*, 6.6 1971.
- 44 *Dagens Nyheter*, 29.1 1968.
- 45 *Pop 76* (prgrm 16.1 1976) (5485-75/4129).
- 46 Det är en synpunkt som Burlings tidigare chefer Hasse Linder (intervju 22.10 1997) och Lars-Magnus Jansson (intervju 16.9 1997) båda i efterhand ger uttryck för.
- 47 *Röster i Radio-TV*, 1970, nr 48, s. 9.
- 48 *Pop 65* (prgrm 4.4 1965) (65-RU-5782).
- 49 *Aftonbladet*, 22.8 1962.

- 50 Se *Röster i Radio-TV*, t.ex. av årgång 1964: nr 38, s. 55; nr 39, s. 63; nr 40, s. 63; nr 42, s. 71 och nr 45, s. 54.

KAPITEL 5

UNGDOMENS TID OCH GENERATIONSESTRADEN

RADIO 1964–69

- 1 Hösten 1965 inleddes diskussioner mellan Barn- och ungdomssektionen och Sektionen för publikundersökningar (se von Feilitzen & Linné 1966).
- 2 Gösta Blixt (1956–61) hade efterträtt på posten som chef för barn- och ungdomsutbudet av först Rolf Bergström (1961–62) och sedan Marianne Orup (1962–79), som de två första åren i praktiken enbart hade hand om barnradion. Se historik I arkivförteckning, Barn- och ungdomsradiation, jämte föregångare (av Gunilla Widegren), Boo SRG 1925–79.
- 3 »Finns det fog för nytt tänkande kring ungdomsprogram?«, intern skrivelse av Hasse Linder, odat., Boo E3:4.
- 4 *Arbetet*, 21.10 1968.
- 5 Hasse Linder om ungdomsradios språk och uppdrag i *Den tänkande mikrofonen* (prgrm 15.11 1967) (5485-67/1054).
- 6 *ibid.*
- 7 *Röster i Radio-TV*, 1967, nr 46, s. 15.
- 8 *Antennen*, september 1968, s. 9.
- 9 Enligt e-mail från Hasse Linder 25.3 1999.
- 10 *Zick Zack* (prgrm 4.11 1965) (65-RU-7876).
- 11 Protokoll fört vid sammanträdet med Radions ungdomskommitté, 6.9 1963, Boo A1:1.
- 12 För dokument rörande *Zick Zack*, se Boo A1:1.
- 13 Intervju med Hasse Linder 22.10 1997.
- 14 Radion hade redan tidigare ordnat popbandstävlingar, till exempel *Twist- och popbandstävlingen* 1963/64, under Carl-Eiwars ledning. Programmet bytte 1966 namn till *Musikleken*. Radions popbandstävling och ingick då som en del i *Opopoppa*.
- 15 Två av de poppratere som kom fram genom *Tonårskvälls* poppratarparad var Bengt Grafström och Kaj Kindvall, båda sedermera legendariska poppratere i P3. Se *Röster i Radio-TV*, 1967, nr 9, s. 23.
- 16 För dokument rörande *Tonårskväll*, se B52 F1A:100–104. För *Popli-*

gan och *Poptäckarna*, se B52 F1A:64. För *Vi som vet mest om pop*, se B52 F1A:109.

- 17 *Tonårskväll* (prgrm 20.1 1966) (66-RU-5284).
- 18 Jfr *Röster i Radio-TV*, 1968, nr 38, s. 10.
- 19 B 52 F1A:100.
- 20 *Program* (prgrm 18.1 1967) (5485-66/1070).
- 21 *Midnight Hour* (prgrm 7.10 1967) (LB 5485-67/4276).
- 22 *Röster i Radio-TV*, 1970, nr 3, 4–5, samt nr 17, s. 56.
- 23 För dokument rörande *Midnight Hour*, se B52 F1A:41–43. Se även *Röster i Radio-TV*, 1967, nr 42, s. 51 och nr 46, 1968, s. 32–33.
- 24 *Dagens Nyheter*, 22.11 1970.
- 25 *Tio i Topp* var inte det första listprogrammet i radio: *Skivbarometern* ingick i *Toppoppmuff* 1959, och en serie om åtta program av *Århundradets schlager*, med Olle Björklund, sändes våren 1961 (se Björnberg 1998).
- 26 *Aftonbladet*, 29.12 1979.
- 27 Juryn hade att ta ställning till sammanlagt 15 skivor (förra veckans *Tio i Topp*-lista plus 5 nya kandidater). De tio låtar som fått flest röster intog platserna 1–10, efter procentantalet röster de fått i mentometeromröstningen (enligt ett ganska intrikat rösträts- och uträkningssystem).

Den första sändningen den 14 oktober, med Lill Lindfors som programledare och med både »läroverksungdom och arbetande ungdom i juryn«, präglades av nerver och långa talade introduktioner till hur tävlingen skulle gå till. Dessutom gavs radiopubliken en lärd utläggning om den tekniska utrustningen och diverse statistiska principer. Programmet drabbades dock av vissa tekniska problem; som rundgång, oplanerad tystnad i väntan på att rätt skiva skulle hamna på skivtallriken och mankemang i kontakten mellan studiorna i Stockholm och Malmö. Allt detta framgår av minnes-CD:n *Tio i topp. Med de utslagna på försök*, 1998.

- 28 »Fakta om Tio i Topp«, intern skrivelse av Carl-Eiwar Carlsson, odat, B52 F1A:93.

Under de 13 år som *Tio i Topp* sändes figurerade en rad programledare, till de flitigaste hörde Lill Lindfors (1961–63), Klas Burling (1963–64), Carl-Eiwar Carlsson (1962–65), Inger Flyckt (1965–68) och Kaj Kindvall (1970–74) (se Hallberg & Henningsson 1998:520). Carl-Eiwar blev främst legendarisk som »spökrösten« i *Tio i Topp*,

- dvs. den som viskade röstningstalen efter mentometertryckningen:
Tio i topp. Med de utslagna på försök (CD), 1998.
- 29 *Aftonbladet*, 29.12 1979.
 - 30 *ibid.*
 - 31 I gruppen ingick bland andra radions poppratäre Claes Dieden samt Roger Wallis, den senare sedermera såväl radiomedarbetare som kritisk granskare av den globala musikmarknaden.
 - 32 *Expressen*, 11.7 1967.
 - 33 *Dagens Nyheter*, 26.7 1967.
 - 34 *Aftonbladet*, 11.4 1966.
 - 35 »PM angående urvalsbearbetning till Tio i Topp« (intern skrivelse av Cecilia von Feilitzen), 25.1 1968, B52 F1A:93.
 - 36 »Information om den nya formen av Tio i Topp«, skrivelse till distriktschefen, av Hans Martinsson & Carl-Eiwar Carlsson, 1.3 1968, B52 E3:32.
 - 37 *Aftonbladet*, 24.1 1972, 30.4 1972 och 8.5 1972.
 - 38 *Expressen*, 10.4 1974.
 - 39 Stig Olin (1981:177) beskriver i sina memoarer hur han i egenskap av Radiounderhållningens chef under början av 1970-talet inbjöds till debatter om musikurvalet i radion. En gång på Kulturhuset ställdes Olin till svars för att »bara spela kommersiell musik«. Enligt Olin blev stämningen snart hätsk och någon utbrast: »Akta dig djävla Stig Olin, vi kommer upp och slår dig på käften.«
 - 40 »Angående Tio i Topp«, intern skrivelse av Lars-Magnus Jansson, 3.3 1972, B52 E3:41.
 - 41 *Kvällsposten*, 3.9 1969.
 - 42 *Aftonbladet*, 11.4 1966.
 - 43 I *Top of the Pops* krävdes det att låtarna skulle framföras live. Först efter 220 sända program tilläts grammofonuppspelningar. Se *Röster i Radio-TV*, 1969, nr 10, s. 60.
 - 44 För handlingar rörande *Europatoppen*, se B52 F1A:11.
 - 45 »Nordiskt underhållningsmöte beträffande European Pop Jury«, B52 E3:55.
 - 46 *Kvällstoppen* presenterade en topplista över de 20 mest sålda svenska och utländska skivorna i Sverige, baserad på rapporter från ett 30-tal skivaffärer över hela landet. Se t.ex. *Kvällstoppen* (prgrm 29.12 1964) (64-U-7314) och *Kvällstoppen* (prgrm 19.8 1975) (5487-75/2408).

- 47 *Svenska Dagbladet*, 26.6 1974.
- 48 *Göteborgs-Posten*, 13.3 1976; *Sydsvenska Dagbladet*, 19.1 1986; *Aftonbladet*, 10.11 1993 samt *Expressen*, 18.1 1991 och 24.4 1994.
- 49 *Röster i Radio-TV*, 1960, nr 39, s. 60.
- 50 *Röster i Radio-TV*, 1967, nr 23, s. 47.
- 51 *Expressen*, 2.11 1968.
- 52 Intervju med Kersti Adams-Ray 15.9 1997 samt *Dialog* (prgrm 10.3 1969) (5485-68/1146).
- Internt hade man redan tidigare diskuterat riskerna med att släppa ut lyssnare och debattörer direkt i etern. Bland annat gällde det telefonväktarprogrammet *Ungdom och politik* (sönt 5.6 1968), där Anders Carlberg, i dag främst känd genom sina band till Fryshuset, attackerade Olof Palme med ett »ordval som sällan hörts i radio«. Se »Protokoll fört vid radiochefens programkollegium«, 10.6 1968, A04 A6A:4.
- 53 Brev till radiochefen från Gösta Blixt, 29.6 1961, Boo E2:4.
- I en skrivelse härrörande från förberedelserna inför Barn- och ungdomssektionens överförande till Underhållningsavdelningen 1964 uttrycker Linder en önskan om inrättande av ett rådgivande programråd, med producenter från olika avdelningar, för regelbunden planering av ett ungdomsutbud som även borde inrymma program där annat än popmusik tas upp. Kontinuerlig kontakt med fritidsplanerande myndigheter och förebyggande ungdomsverksamheter skulle vara ett led i det hela.
- 54 Boo A1:1.
- 55 För dokument rörande *Våran gård*, se Boo E2:8.
- 56 *Röster i Radio-TV*, 1968, nr 41, s. 33.
- 57 För dokument rörande *Flyktning 67* och popbandstävlingen, se B52 F1A:64.
- 58 *Arbetet*, 21.10 1968.

KAPITEL 6

FRÅN MEDBORGARKONTORET

RADIO 1970-79

- 1 Intervju med Lars-Magnus Jansson, 16.9 1997.

Chefer för RU inom den nya organisationen var under den aktuella perioden Georg Eliasson (1967-71/71-72), Ulf Peder Olrog (1971-1972) och Stig Olin (1972-1979). Se Historik i arkivförteckning

- Radiounderhållningen (av Gunilla Widegren) SRG RU B52.
- 2 Se även historik i arkivförteckning Barn- och ungdomsradiön jämte föregångare 1925–79 (av Gunilla Widegren), SRG Boo.
 - 3 *Expressen*, 2.11 1968.
 - 4 Ibid. Att åtminstone kommersiell pop, t.ex. i form av jättemanifestationer mer och mer spelade ut sin roll kring skiftet 60–70-tal framgick i Mantorp 1970, där några popentreprenörer försökte få till stånd ett svenskt Woodstock, men protester mot kommersialiseringen i popen tilltog, publiken uteblev och det hela blev i slutändan ett ekonomiskt fiasko. Se TV-programmet *Nu* (prgrm 22.6 1970) om Mantorpsfestivalen.
 - 5 Jansson hade redan på *Bildjournalen* brutit mot förväntningarna genom att bland annat föra in reportage om nazismen, fredsaktiviteter och annat som låg vid sidan av den gängse pop- och ungdomsjournalistiken. Intervju med Lars-Magnus Jansson 16.9 1997.
 - 6 Ibid, samt intervju med Hasse Linder, 22.10 1997.
 - 7 *Dagens Nyheter*, 20.7 1969; *Aftonbladet*, 20.10 1969; *Dagens Nyheter* 9.4 1974.
 - 8 Jfr *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 1.8 1969.
 - 9 *Röster i Radio-TV*, 1970, nr 6, s. 58; nr 52, s. 69 samt *Dagens Nyheter*, 24.11 1970.
 - 10 *Aftonbladet*, 20.10 1969.
 - 11 *Dagens Nyheter*, 29.11 1970.
 - 12 Intervju med Lars-Magnus Jansson, 16.9 1997, samt Kersti Adams-Ray, 15.9 1997.
 - 13 Intervju med Hasse Linder, 22.10 1997.
 - 14 Lyssnarsamtalen sändes dock med tio sekunders fördröjning, för att det skulle vara möjligt att klippa i eller helt koppla bort samtalen om de var alltför grova (ibid).
 - 15 *Arbetet*, 21.10 1969.
 - 16 För dokument rörande *Tvärs*, se Boo M2:10, M2:14 samt prgrm 10.6–2.10 1970 (5485–69/1248) och 14.1 1970 (5485–69/1248).
 - 17 Se t.ex. »Protokoll fört vid radiochefens programkollegium«, 10.6 1968 och 3.10 1969, A04 A6A:4.
 - 18 *Göteborgs-Posten*, 17.8 1971.
 - 19 Varken Linder, Jansson eller Adams-Ray anser i dag att sjuttioalets ungdomsredaktion var något revolutionärt fäste, utan menar att många av de unga frilansarna helt enkelt hade en journalistisk

- öppenhet gentemot då aktuella politiska stämningar bland unga.
- 20 Se även brev från Jansson till Nils-Olof Franzén (7.9 1970), B52 E3:38. Debatten ledde också till att radiochefen i Malmö, Gunnar Ollén, attackerade Lars-Magnus Jansson för att denne underskattade Malmöredaktionen. Se *Arbetet*, 27.3 1971.
 - 21 *Aftonbladet*, 27.3 1971; *Dagens Nyheter*, 31.3 1971 och *Dagens Nyheter*, 3.4 1971.
 - 22 *Arbetet*, 27.3 1971.
 - 23 *Expressen*, 28.3 1971.
 - 24 *Expressen*, 2.4 1971, 16.4 1971.
 - 25 *Expressen*, 1.4 1971.
 - 26 Stockholm stod dessutom för en rad rena musikprogram; förutom de olika topplistorna även *Midnight Hour*, *Popogram*, *Pop 71*, osv. Se *Arbetet*, 23.8 1971.
 - 27 *Göteborgs-Posten*, 17.8 1971.
 - 28 Fram till 1971 hade endast fyra anmälningar gjorts mot då totalt 500 sända *Tvårs*. Ingen av dessa hade resulterat i ett fällande.
 Senare drog även Stockholmsredaktionen på sig några anmälningar, bl.a. för ett inslag om Vietnam (9.1 1973), B52 E3:44.
 Även om Radionämndsansmälningarna var ganska få diskuterades inslag från Ungdomsredaktionen återkommande vid radiochefens programkollegium. T.ex. när Gunnar Ohrlander (Dr Gormander) i *Fredag med ungdomsredaktionen* (26.9 1969) i en radiointervju med anknytning till en pjäs på Dramaten om konflikter mellan arbetare och företagsägare oemotsagd fått påstå att polisen tränar och beväpnar sig för gatustrider för att bemöta strejkande. Något som föranledde rikspolischefen att kontakta radiochefen. Se »Protokoll fört vid radiochefens programkollegium«, 3.10 1969, B52 F12:0.
 - 29 *Dagens Nyheter*, 6.5 1972.
 - 30 B52 E3:44.
 - 31 Eliasson var egentligen pensionerad underhållningschef men återinsattes temporärt efter Ulf Peder Olrogs oväntade frånfälle, innan han 1972 ersattes av Stig Olin. Intervju med Lars-Magnus Jansson 16.9 1997. Se även Historik Radiounderhållningen, SRG RU B52.
 - 32 »Undersökning beträffande det totala utbudet av ungdomsblocken«, (14.12 1971) B52 B2:1.
 - 33 *Dagens Nyheter*, 18.1 1972.
 - 34 Brev från Stig Olin, 29.3 1974, B 52 E3:44.

- Innan detta system inrättades, fick Jansson personligen för Elias-son dagligen redogöra för vad programmet skulle innehålla. (Inter-
vju med Lars-Magnus Jansson 16.9 1997).
- 35 *Dagens Nyheter*, 7.2 1973.
 - 36 »Resolution angående bojkott av ungdomsredaktionens program-
verksamhet«, brev från elevkåren vid Journalisthögskolan till Nils-
Olof Franzén, 28.3 1973, B52 E3:44.
 - 37 Brev från Greg Fitzpatrick till Stig Olin 8.2 1973, B52 E3:44.
 - 38 *Aftonbladet*, 23.2 1973.
 - 39 *Dagens Nyheter*, 4.4 1973; *Folket i Bild/Kulturfront*, 19.4 1973; *Musi-
kens makt*, 1974, nr 1.
 - 40 B 52 E3:44.
 - 41 *Dagens Nyheter*, 23.4 1975.
 - 42 a.a:188f.
 - 43 *Aftonbladet*, 14.11 1973; *Expressen*, 14.11 1973; *Sydsvenska Dagbladet*,
15.11 1973 och *Dagens Nyheter*, 14.12 1973.
 - 44 *Ringogram* (prgrm 15.11 1975) (5485–75/3310). Se även Boo M2:14, 17.
 - 45 *Röster i Radio-TV*, 1974, nr 31, s. 10–11.
 - 46 B52 E3:44 samt Boo M2:14, 17.
 - 47 *Röster i Radio-TV*, 1974, nr 31, s. 11.
 - 48 *Aftonbladet*, 27.7 1972.
 - 49 Intervju med Lars-Magnus Jansson, 16.9 1997.
 - 50 »Målsättning för Ungdomsredaktionen oktober 1970«, B52 E3:38.
 - 51 Från och med senare delen av 1960-talet skedde det i det textmäs-
siga innehållet i populärmusiken överlag en orientering bort från
traditionella kärleksteman och privatsfären till teman kring genera-
tionsmotsättningar, livsstilar, social medvetenhet och existentiellt
sökande (Bjurström 1983:182ff).
 - 52 I denna dikotomisering fanns också en klar könspolitisk dimension
såtillvida att pop förknippades med kommersiellt förledda, unga
kvinnliga fans, medan rock var musik som förstods av vuxna,
manliga kritiker (jfr Ganetz 1997).
 - 53 Det var inte bara proggrupper som sjöng på svenska: Pugh Rogefeldt,
Bernt Staf, Turid och John Holm och andra var också med och
gjorde rocken svenskspråkig, även om de skrev ur mer poetiska och
privata perspektiv (Lilliestam 1998).
 - 54 Brev från L-M Jansson till Georg Eliasson och Stig Olin (13.6 1969),
B52 E3:34.

- 55 *Folket i bild/Kulturfront*, 19.4 1973.
- 56 »Några påpekanden angående en samtida musikform (progressiv pop)« (intern skrivelse av Lars-Magnus Jansson), B52 E3:38.
- 57 B52 E3:44.
- 58 »Programförslag«, från Christer Eklund 13.6 1975, B52 E4:6.
- 59 Lennart Wretlinds sammetsröst klingade tidigt i långkörare som årsvisa skivsläppspresentationer i *Pop 71* o.s.v. och *Popogram* – där med tiden alltmer »progressiv pop« kom att blandas med klassisk musik, jazz, blues och annat. Wretlind kom senare att orientera sig mot myllan i andra musikkulturer, både i programserier som *Tusen och en låt* och i ett antal USA-specialer gjorda under en längre Amerikavistelse. För en vidare genomgång av musikprogrammen, se Björnberg 1998.
- 60 Se *Expressen*, 4.1 1975 samt B52 E4:6.
- 61 *Zzzzummer* var från början ett magasinsprogram, med inslag kring olika »zzzommarföreteelser«, interfolierat av aktuell brittisk pop, *Zzzzummer* (prgrm 20.6 1966) (66-RU-4835). Men programmet tycks ha ändrat karaktär under Alinges regim. Jfr *Röster i Radio-TV*, 1966, nr 15, s. 48.
- 62 Denna »stream of consciousness« och svit av långa och ordrika sketcher och absurditeter i heminspelat format, med inslag av udda låtval, är svår att återge i skriven text men har blivit föremål för en serie minnesplattor. Se not 63.
- För dokument rörande *Hemma hos*, se Boo F2:5.
- 63 Konvoluttext till *Hemma hos* 3. Ännu mer kulturfunk från de befriade områdena med Kjell Alinge och Janne Forssell, Stockholm: Diesel Music 1994.

KAPITEL 7

I MEDIELABYRINTEN

RADIO 1980–93

- 1 Bland ungdomar kunde man alltsedan 1970-talet också skönja en orientering mot ett ökat lyssnande på inspelad musik, ofta på kassetbandspelare av olika format (hemkassett, bergsprängare, free-style, etc.), von Feilitzen & Roe 1990. Därtill tillkom under 1980-talet musik i TV-kanaler, som Music Box och sedermera MTV-Europe (från 1987), som ytterligare källor för musiklyssnande.
- 2 »Förslag till tablåkonstruktion från RR:s kanalgrupp«, 3.8 1981, RR

- Jo1 F6:1. Se även skrivelse om »Lyssnarmedverkan och publikkontakt«, B52 F7:3.
- 3 Sveriges Riksradio AB (RR), Sveriges Lokalradio (LRAB), Sveriges Television (SVT) och Utbildningsradion (UR).
 - 4 Med Eklund som överordnad chef och Eric Kearley (1990–92) och Nils Fagerberg (1992) som ansvariga för den ungdomsorienterade delen av utbudet. Se Historik Radiounderhållningen, SRG, B52.
 - 5 Sveriges Radios Årsredovisning 1996.
 - 6 »Radion vet vad unga vill ha«, Eva Blomquist i *Dagens Nyheter*, 18.8 1990.
 - 7 Se »Höstplaneringsmöte för Barn- och ungdomsredaktionen«, 13.2 1980, Jo1 F6:1.
 - 8 Parallellt med att Eurovisionsschlagerfestivalen 1975 anordnades i Stockholm hölls en alternativ schlagerfestival. Alternativfestivalen bevakades, i likhet med den alternativa musikälskarnas turné »Tältprojektet« 1977, av Sveriges Radio (Björnberg 1998, Lilliestam 1998 s. 108, Fornäs 1985).
 - 9 Eller som det hette i *Ej till salu*, en rapport om ungdomars fritid och konsumtion utgiven av Statens ungdomsråd 1981: »En satsning på vardagskultur eller det vi kallar omsorgsproduktion i närsamhället blir då den viktigaste insatsen för att motverka den kommersiella kulturen« (s. 532).
 - 10 De närmast holistiska krav på en radikal samhällsförändring som kännetecknade många av 1970-talets sociala rörelser med ungdomlig anknytning, kom under 1980-talet att i viss mån ersättas av ett slags »politisk minimalism« och mer sakfrågeorienterade rörelser (Thörn 1991). Å andra sidan visade stigande ungdomsarbetslöshet, bidragsberoende, bostadsbrist och en alltmer utsträckt utbildningstid sig bli gemensamma erfarenheter för många unga i västvärlden under 1990-talet.
 - 11 Något som även märkts inom utredningsväsendet: »konsumtion är en del i själva identitetsutvecklingen och ett sätt att uttrycka social tillhörighet« (Carle & Sjöstrand 1995:17).
 - 12 *Expressen* 6.8 1982, *Svenska Dagbladet* 17.6 1988, *Rakt över Disc* 1980, CD, Virgin Records.
 - 13 Programbeskrivning, 28.5 1979 (Barbro Schultz), Jo1 F1:1.
 - 14 Denna programkomposition och profil märker man bland annat i ett avsnitt av *Neonmagasinet* som i huvudsak kretsade kring jeans.

Här finns intervjuer med mannen bakom den då rikskända jeansboutiquen Gul & Blå och vanliga jeanskonsumenter. Mot en ideologikritisk klangbotten tas frågor om bomullsproduktion kontra plantering av för u-länderna själva mer användbara odlingar upp, liksom spörsmål rörande kulturimperialism och jeansens kvalitet och höga pris. Kopplingen mellan jeans-livsstil och kulturindustrins skapande av »onödiga« modenycker kommenteras i satirisk hemma-hos-stil av Alinge & Forssell som bland annat lägger ut texten om »skotchtight-bright-tejpeans, som sitter som klistrade«. Se *Neonmagasinet* (prgrm 3.10 1976) (5485–76/3305).

- 15 För övrigt material kring *Neonmagasinet*, se B52 F2a:7 samt B52 E4:6.
- 16 »Inför Budgetåret 1980/81«, 16.3 1980, RR Jo1 F6:1. För övrigt material kring *Linje 19*, se Boo M2:17 samt prgrm 18.5 1982 (5486–81/4836).
- 17 Bland dem med en estetisk utbildning märks bland andra nämnda Levy & Storm och Fredrik Grundel, medan Nils Fagerberg, Bosse Lythén, Håkan Persson och Jonas Almqvist alla hade kopplingar till de musikscener som utvecklades under och i efterdyningarna av punken.
- 18 *Bandet går* (prgrm 28.1 1971) (5485–71/3200).
Till skillnad från *Bandet går* och andra rena amatörprogram hade *Riff* starka kopplingar till 1980-talets tilltagande professionalisering och organisering av rockspelande i studieförbund, bland annat i form av inslag från »Rock-SM« och intervjuer med proffsmusiker om rockhantverkets mer tekniska sidor. Se Programbeskrivning för *Riff*, 6.3 1987, B52 F10:4.
- 19 Se *Expressen*, 14.5 1981. *Dagens Nyheter* 3.6 1981.
- 20 Detta är i och för sig en sanning med modifikation – hårdrock, rap, grunge och ravekultur orsakade också reaktioner. Men radions roll som förmedlare framstod här inte som så central, utan debatten kopplades mer till musikvideo och »utommediala« aspekter såsom konserter, fester, droger och våld.
- 21 Se omslagstext till *Ny Våg* 78–82 (CD), Waxholm: MNW, 1993.
- 22 *Cult* (prgrm 30.3 1985) (2783–84/4747) och *Ähnubah* (prgrm 22.4 1987) (2783–86/4221).
- 23 *Expressen* 4.11 1989.
- 24 »Förslag till tablåkonstruktion från RR:s kanalgrupp«, 3.8 1981, Jo1 F6:1.

- 25 »Barn och Ungdom inför programverksamheten 1981/82, 17.2 1981, J01 F6:1.
- 26 »Lyssnarmedverkan och publikkontakter« (odat/osign), B52 F7:3.
- 27 De flesta var positiva till projektet, men det fanns kritiska röster, bland dem Lennart Hyland som tyckte att barn borde vara sig själva i stället för att göra radion till en lekstuga med katastrofal radiokvalitet som följd. Se *Aftonbladet* 12.10 1980; *Arbetet* 14.10 1979; *Expressen*, 15.10 1979, 23.10 1983; *Göteborgs-Posten* 14.10 1979; och *Svenska Dagbladet* 14.10 1979, 22.5 1981.
- 28 *Sydsvenska Dagbladet*, 6.6 1984.
- 29 *Land*, nr 6, 10.2 1980.
- 30 Se *Aftonbladet*, 22.6 1980, 28.2 1982, *Röster i Radio-TV*, 1985, nr 3, s. 70; och *SIF-Tidningen* 18/86.
- 31 *Röster i Radio-TV*, 1984, nr 39, s. 55.
- 32 *Röster i Radio-TV*, 1978, nr 48, s. 24–25.
- 33 Alinge kritiserade under 1980-talet offentligt det gängse P3-utbudet och det han ansåg vara en förhärskande oprofessionalism och fantasilöshet hos många radiomedarbetare, se t.ex.: *Dagens Nyheter* 21.7 1983; *Röster i Radio-TV*, 1984, nr 34, s. 60.
- 34 *Röster i Radio-TV*, 1980, nr 45, s. 6, 8.
- 35 *Eldorado* (prgrm 28.3 1982) (5482–81/5059).
- 36 Programförslag till *Eldorado* (intern skrivelse av Kjell Alinge), B52 F7:2.
- 37 *ibid.*
- 38 *Expressen*, 2.4 1981.
- 39 *Expressen*, 5.3 1982. Se även B52 F10:1–2 och B52 F1B:7.
- 40 *Expressen*, 3.9 1982.
- 41 Se »Delrapport från FOU-projektet 'Teknisk och produktionsmässig programutveckling'« (1982), B52 B2:1 samt uppsats om »Nytänkande inom radiounderhållningen« (1982), B52 F10:3.
- 42 För dokument rörande *Eldorado*, se B52 F1B:7–13.
- 43 Efter många års egensinnigt radiomakeri, enligt många krönt av *Eldorado*, har Alinge också tilldelats en rad priser för sitt sätt att göra radio och därigenom också värna om det svenska språket, bl.a. Sveriges Radios språkpris (1990) och *Expressens* »Spelman« (1990).
- 44 Se t.ex. *Aftonbladet*, 28.7 1980, 17.8 1980, 15.9 1980, *Dagens Nyheter*, 19.10 1985, *Göteborgs-Posten*, 23.3 1980, *Expressen*, 7.7 1981, *HIFI & Musik*, 1983, nr 12 samt diverse skrivelser i B52 F10:4.

- 45 Den av SAF sponsrade närradiostationen var utformad enligt amerikansk modell, och var inte bara propagandistisk utan hade också ett format som på många sätt föregrep de kommersiella stationer som dök upp efter avregleringen av radiomarknaden 1993.
- 46 »Radion vet vad unga vill ha«, Eva Blomquist i *Dagens Nyheter*, 18.8 1990.
- 47 »Ett nytt P3!«, 17.2 1986 (intern skrivelse av Christer Eklund), B52 F7:6.
- 48 I riktlinjerna för tablåerna pekades fyra nivåer av program ut: programserier, som sänds i princip hela året; magasinprogram och tvärredaktionella projekt på fasta tider; en sektor för »friare program«; samt projekt och särskilda satsningar. Se »Programplanering för 83/84«, 14.2 1983, B52 F7:3. Se även »Funderingar inför programåret 1980/81 med hänvisning till frågeställningar från planeringsavdelningen«, 2.1 1980 och »Programbegärelse för radiounderhålningen«, 16.2 1981 (båda skrivelserna av Christer Eklund), B52 F7:2.
- 49 Angående trailers, se B52 F10:2.
- 50 *Expressen*, 7.3 1983.
- 51 *Aftonbladet*, 27.10 1989.
- 52 *Expressen*, 7.3 1983.
- 53 För material kring *Metropol*, se *Expressen* 9.7 1984, 6.1 1985, 27.10 1989 samt prgrm 15.10 1982 (2886–82/1607).
- 54 Efter det att *Metropol* gått i graven blev *Spanarna* en egen programrubrik, med Jonas Gardell, Jonas Hallberg och Helena von Zweigbergk som fast panel.
- 55 *Röster i Radio-TV*, 1985, nr 23, s. 60.
- 56 Man kan finna representanter för den Burlingska sakligheten, såsom Kaj Kindvall och Bengt Grafström, medan af Geijerstam och möjligen Levy och Storm mer framstår som toastmasters för uppslupen helgradio, och Alinge och andra med rötter i den tidiga ungdomsradiation representerar ett mer personligt tonläge.
- 57 Jfr *Dagens Nyheter*, 20.9 1996.
- 58 Exemplet är hämtade från *Williamspäron. Hassan vol 1* (1993), den första CD:n i en skivsvit med busringningarna från *Hassan*, utgiven av Silence Records.
- 59 *Svenska Dagbladet*, 26.3 1993.
- 60 I många sammanhang tycks en ny generations utmaning mot den doxa som etablerats i ett viss fält handla om främst estetiska utma-

ningar, med ett nytt »språkbruk«, tills också detta inlemmas i den dominerande koden och produktionsformen (jfr Bourdieu 1992). Varje tid, varje fält får sina specifika uttryck och aktörer, men att »invertera« den symboliska ordning som för tillfället råder tycks vara ett vanligt sätt att utmana och bana sig väg, också inom det mediala fältet (Bolin 1998). Mycket riktigt dök flera av dem som arbetat med *Hassan* och liknande radioprogram snart upp i TV med egna pratshower (Johansson & Rabe 1998).

- 61 Sommaren 1993 lovordades Schyffert av *Expressens* Anders Björkman efter ett lustmord på radioklassikern *Sommar* (sändn. 10.7 1993). Ironin i Schyfferts sommarprogram kunde vara svårgripbar, om inte identifieringen av Schyfferts mediepersona och därmed förväntningshorisonten så att säga var »den rätta«. Ty detta sommarprogram var så till den grad uppskruvat i enlighet med sommarprogrammets ideala självbild. Den 25-årige presentatören lovordade här gravallvarligt skärgården, Astrid Lindgren och den svenska sommaren och spelade låtar som Änglamark, Sailing och Öppna landskap: »ett utsökt lustmord. Brillant utfört, en stilsäker drift med pretentiösa pratare. 'Sommar' är avlivat och det var på tiden.« Se *Expressen*, 13.7 1993.
- 62 Frågor som också kan knytas till enskilda producenters presentationsstilar: å ena sidan Alinge och Wretling och å den andra Burling och Kindvall.
- 63 Se »Förutsättningar för tablåarbetet 87/88 och 88/89«, 20.1 1987. B52 F7:7.
- 64 *Ny Teknik* 1989:19, s. 4, *Computer-Sweden* 12.5 1989, *Nytt om Media*, nr 7/1989; *Dagens Nyheter* 2.6 1989; *Expressen* 2.5 1989 samt intervju med Nils Fagerberg 1.12 1997.
- 65 Syftet med projektet var att integrera ny datorteknik i radioproduktionen och integrera olika personalfunktioner (främst förhållandet programpresentatör-ljudtekniker).
- 66 a.a.
- 67 Sveriges Radio, Årsredovisning 1993.
- 68 *Röster i Radio-TV*, 1993, nr 3, s. 69.

KAPITEL 8

ÖVERTONINGAR

- 1 *Television angelägenhet för alla. SVT:s Verksamhetsberättelse och års-*

redovisning 1993, s. 26.

- 2 Det totala TV-tittandet i befolkningen har också länge legat kring två timmar per dag i genomsnitt, men med satellit-TV-kanalerna har tittandet ökat något. I åldern 15–24 år går dock TV-tittandet ned, se Findahl 1991:189, Findahl 1997:321.
- 3 Annars är det främsta medieintresset i denna ålderskategori musik (Filipson & Nordberg 1992, von Feilitzen & Roe 1990).
- 4 »Riktlinjer för programverksamheten vid TV:s barn- och ungdomsredaktion« (intern skrivelse av Gösta Blixt), odat., TVo C30:1.
- 5 Se t.ex. »TV2 inför starten« (intern skrivelse av Örjan Wallqvist), odat., TV2 C81 F1:5.
- 6 Se *Television angelägenhet för alla. SVT:s Verksamhetsberättelse och årsredovisning 1993*, s. 3 och s. 26.
- 7 *Vi på TV*, nr 20, 1994, s. 1f.
- 8 Begreppet »stilmarkör« är hämtat från Bjurström & Lilliestam (1994) och begreppet »stiliseringsprocesser« är inlånat från Bjurström (1997).
- 9 »Televisualiteten« är inte bara resultatet av tekniska innovationer utan kan också relateras till de kommersiella satellit-TV-kanalernas stämnings-TV och programflöden vars främsta uppgift är att härbärgera reklamslag (Caldwell 1995). Jfr även Dienst 1994.

KAPITEL 9

GENERATIONSBILDER – TV-MAGASIN FÖR UNGA 1956–1993

- 1 Knuff-producenten Margareta Westerstam i *Röster i Radio-TV* 1976, nr 1–2, s. 4.
- 2 För vidare resonemang om den dokumentära traditionens och TV-dokumentärens olika faser och idealbilder, se Nichols 1991, Corner 1995 och 1996, Furhammar 1995, Kleberg 1999 och Stoeckel 1994.
- 3 Historik i arkivförteckning, Barn- och ungdomsredaktionen (av Gunilla Widegren), C30 (TVo).
- 4 ibid. Angående Gösta Blixts biografi, se *Dagens Nyheter*, 13.3 1995 och *Svenska Dagbladet*, 13.5 1993.
- 5 Protokoll från Radions ungdomskommitté, 5.4 1963, Boo A1:1.
- 6 *Svenska Dagbladet*, 30.12 1960.
- 7 Weise 1961:74.
- 8 För material rörande *Lördagsträff*, se TVo M1:42. Vissa uppgifter om programmet lämnas också i Karin Falcks veteranintervju. Vo9.372–373.

- 9 Solhman var även programledare för *Lördagsträff* (1956), som adresserade de allra yngsta och bl.a. innehöll en serie om älsklingsdjur samt en trollkonstnär, se TVo M1:42.
- 10 *Röster i Radio-TV*, 1959, nr 11, s. 25.
- 11 Manus till *Vi unga*, C39 M1:3.
- 12 *Vi unga* (prgrm 19.3 1959).
- 13 För dokument rörande *Vi unga*, se C39 M1:3, 7, 8, 11 samt Boo M1:883, 965, 1041, 1121, 1122.
- 14 *Röster i Radio-TV*, 1959, nr 38, s. 35.
- 15 *Vi unga* (prgrm 4.2 1960).
- 16 För dokument rörande *Källarklubben*, se TVo M1:38, samt *Röster i Radio-TV*, 1959, nr 40, s. 60.
- 17 *Röster i Radio-TV*, 1959, nr 51, s. 60–61.
- 18 *Röster i Radio-TV*, 1959, nr 45, s. 53.
- 19 För material rörande *Hörnet*, se C30 M1:31.
- 20 För manus rörande *Hörnet* och *Här träffas vi*, se C30 M1:31.
- 21 För manus rörande *Hemliga klubben*, se TVo M1:28.
- 22 *Tonårsdags* (prgrm 8.6 1961) samt *Röster i Radio-TV*, 1960, nr 39, s. 20. Ett program med samma titel finner man redan 1960, men den beskrivning som ges av detta i programtidningen *Röster i Radio-TV* indikerar ett program med något annorlunda karaktär och en annan programledare, se *Röster i Radio-TV*, 1960, nr 43, s. 60–61. Enligt Lasse Sarri (intervju 15.1 1998) var *Tonårsdags* bara en programrubrik på en fast sändningstid och kunde bestå av olika typer av program: jazz, singelreportage, m.m.
- 23 För dokument rörande *Klubb Lida*, se C30 F1:9, C30 M1:34. Se även *Röster i Radio-TV*, 1963, nr 39, s. 28–29; 1964, nr 40, s. 62–63; 1965, nr 5, s. 46–47 och 1965, nr 21, s. 18–19.
- 24 *Klubb Lida* (prgrm 30.4 1964).
- 25 Brev från Arne Weise till dr Johannes Edfelt, TVo F1:7.
- 26 *Röster i Radio-TV*, 1967, nr 25, s. 10–11.
- 27 *Röster i Radio-TV*, 1964, nr 40, s. 62.
- 28 *På Toppen* (prgrm 1.9 1963).
- 29 *Ungdom och brott. I välfärdens skugga* (del 1 av 4) (prgrm 21.4 1960). Se även *Sveriges Radios årsbok 1960*, s. 304.
- 30 *Fokus* (prgrm 3.9 1965).
- 31 Se TVo M1:70 samt *Ung Nu* (prgrm 17.6 1967).

Insyn (1963–65) hette en annan Weise-produktion med samhälls-

kritiska utgångspunkter. I denna reportagesvit fick tittarna möta såväl sameungdom som bostadslösa Stockholmsungdomar. Se *Röster i Radio-TV*, 1965, nr 18, s. 18–19.

32 Brev från Arne Weise, 15.11.1963, C30 E1:22.

33 *Shanes. 4 dygn med ett pop-band* (prgrm 20.11 1965).

34 Arne Weises dokumentärserie om ungdom i andra länder (1966–67) skilde sig dock från den växande uppkäftigheten, nästan som om mötena med sicilianska gatupojkar eller unga vid fronten till sexdagarskriget i Mellanöstern skulle fungera som en illuminerande kontrast till global pophysteri och eventuell självgodhet bakom omvärldsprotesterna från den svenska hemmafronten. Se *Röster i Radio-TV*, 1967, nr 25, s. 10–11.

35 *Revolution Now* (prgrm 6.12 1968) samt *Röster i Radio-TV*, 1968, nr 49, s. 23.

36 Ett sådant exempel är *Att vara ung 1958*, en debatt om de ungdomsproblem som uppkommer när barn frigör sig från familjen, med Arne Weise och Fritiof Haglund som debattledare.

37 Manus till *Att vara ung* (1958), TVo M2:125.

38 *Röster i Radio-TV*, 1961, nr 51, s. 44.

39 *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 4.6 1966.

40 Diskussionen om TV:s effekter gällde i första hand barn, men emellanåt också ungdomar. Men på *Röster i Radio-TV*:s tonårssida var många tveksamma till de florerande hotbilderna. Till exempel gällde det pressens påståenden om att det var den bland barn och unga så populära amerikanska västernserien *Bröderna Cartwright* som fått en läroverksyngling från Kungälv att iförd cowboykläder löpa amok med gevär på en lokal skoldans. Se *Röster i Radio-TV*, 1961, nr 12, s. 60–61 och nr 15, s. 53).

Också TV-ansvariga försökte i Sveriges Radios personaltidning *Antennen* nyansera debatten genom att referera utländsk forskning som inte kunnat bekräfta vare sig de florerande påståenden om TV:s passiviserande och skrämmande inverkan eller farhågorna om imitationseffekter och negativ påverkan på skolarbetet (Hahr 1959, Unsgaard 1961). På ett tidigt stadium vägdes dock potentiella skadeverkningar in vid programläggningen och Sveriges Radio började även göra egna studier i ämnet (Blixt 1962).

41 *Röster i Radio-TV*, 1960, nr 22, s. 44.

42 *Röster i Radio-TV*, 1964, nr 37, s. 36.

- 43 Se *Röster i Radio-TV*, 1964, nr 38, s. 54–55 och 1964, nr 39, s. 62–63.
- 44 *Röster i Radio-TV*, 1965, nr 12, s. 27.
- 45 *Dagens Nyheter*, 19.12 1967.
- 46 *Tidsignal*, 20–26/3, 1968, s. 12.
- 47 *ibid.*
- 48 *Röster i Radio-TV*, 1968, nr 3, s. 8–9.
- 49 *Dagens Nyheter*, 19.8 och 28.8 1966.
- 50 För dokument rörande *Stänk*, se TVo M1:62.
- 51 *Röster i Radio-TV*, 1966, nr 30, s. 12–13 samt *Stänk* (prgrm 1.9 1966).
- 52 *Stänk* (prgrm 1.9 1966).
- 53 *ibid.*
- 54 Andra exempel på pop som estetisk regim och livsstil fick TV-publikens i Ingrid Schrewelius internationella sextiotalsutblickar i *Lilla Journalen*, där hippies på Carnaby Street, Beatles på yogabesök i Indien och liknande vävdessamman med det senaste inom haute couture-modet. Att »pop« som livsstil inte måste vara bunden till en viss ålder hävdade Peter Goldman i sin egen förhandsbeskrivning av sin Londondokumentation *My Generation* (1967). Se *Röster i Radio-TV*, 1967, nr 5, s. 8–10.
- 55 *Swiisch* (prgrm 10.6 1968).
- 56 *Pop – en jättegrej mellan öronen. Morgontankar innan tunnelbanan börjar gå* (prgrm 1.5 1968). Se även *Röster i Radio-TV*, 1968, nr 18.
- 57 *Kram* (prgrm 9.6 1968). För material rörande *Kram*, se TV1 C46 F1:67. I *Oj – är det redan fredag* (prgrm 13.11 1970) höll man sig också till ett tema, som då »vänlighet« i en parafras på högertrafikomläggningen skildrades genom en reporter (Härenstam) som med stor dramatisk inlevelse rapporterade från övergången från vanliga veckan till vänliga veckan.
- 58 Att generationsklischéer blev föremål för ironi och satir också i helt andra delar av utbudet kan man bland annat se i *Timmen* (prgrm 7.12 1968), där Ernst-Hugo Järegård gestaltar Jolos dubbelrollsmonolog »Farsan« genom att spela både den engagerade hippiesonen och den oförstående patriarken. Och Robban Broberg, som han fortfarande hette vid denna tid, vände upp och ned på mottot att inte lita på någon över trettio när han ägnade ett helt avsnitt av sin egen TV-show *Soffan* (prgrm 17.5 och 19.6 1968) åt samförstånd och duetter med den sextio år äldre Julia Caesar (jfr Sjögren 1997:151).
- 59 *Nytt och krytt från fjärran* (prgrm 14.5 1971).

- 60 Se Samlad historik i arkivförteckningar för TV1 1969–79 (Noo) och TV2 1969–79 (N55) (båda av Gunilla Widegren).
- 61 »Ungdom« fungerade nu inte bara som en demografisk bestämning utan förknippades också med samhällskritik och en ökad omvärlds-medvetenhet och blev därtill något av en metafor för ett egentligen mer allmänt ifrågasättande och sökande. Men den kulturella friställningen från tidigare bindande normer och traditioner var givetvis mest påtaglig i de yngre generationernas identitetssökande. Men samtidigt som utrymmet för unga identitetsexperiment och nya opinioner sålunda ökade, kom staten och marknaden att inverka på alltfler livsområden (jfr Ziehe 1989).
- 62 Wästerstam gjorde något senare *Upp med locket* (1978–79) där hon talade konsumtion, livsstil, kärlek, roller med ungdomar som också fick göra egna sketcher.
- 63 *Vecko-Journalen*, 23.10 1974.
- 64 *Låtar från Knuff* (1973), Musikenätet Waxholm.
- 65 *Röster i Radio-TV*, 1976 nr 1–2, s. 4–5.
- 66 Ibid, s. 5.
- 67 *Knuff* (prgrm 7.11 och 24.10 1971, 30.1 1972, 14.10 1973).
- 68 Intresset för skeenden i omvärlden var inte helt nytt. Det finns inom barn- och ungdoms-TV en lång tradition av specialdesignade nyhetsinslag för dem i gränslandet mellan barn och ungdom. *Måndagsposten* (1961–62) hette en tidig satsning (prgrm 17.10 1960 och 15.1 1962). Här hade de unga redaktörerna något av en »klubb« i den fingerade redaktionsmiljö som byggts upp och som bildade basen för oftast lättsammare inslag om djur och annat, som kommit till TV genom ett EBU-samarbete. *Måndagsposten*, prgrm 8.5 1961, samt *Röster i radio-TV*, 1962, nr 1, s. 34.

På senare år har *Barnjournalen* och *Lilla Aktuellt* erbjudit åldersanpassade och veckovisa sammanfattningar av det ordinarie nyhetsflödet, i kombination med egna reportage, ibland med »knatterreportrar«, och inslag även om sådant som popstjärnor och idrottsidoler.

- 69 *Lördags* (prgrm 15.2 1978).

Det fanns tidigare exempel på magasinsprogram för dem upp till 12–14-årsåldern, t.ex. Björn Lundholms *Minimax* (1968), som uppvisade en blott 14-årig programledare och som dessutom drog på sig tittares klagomål för »kommunistpropaganda«. Se brev från Gösta

- Blixt till personalavdelningen (odat.), TVo E1:1, *Minimax* (prgrm 8.7 1968) samt *Röster i Radio-TV*, 1968, nr 28, s. 13.
- 70 *Ventilen* (prgrm 15.11 1977).
- 71 *Ventilen* (prgrm 10.10 1974).
- 72 *Ettans Zäta* (1983–84) försökte gå balansgång mellan fräck politisk satir och unga vittnesmål och debatt. Men det var inte inslagen med kamraterna till flickan som begått självmord, uppfinnarskolan för arbetslösa eller snacket om åldersgränser på bio som gjorde programmet uppmärksammat, utan ett inslag där bilder klippts ihop så att det såg ut som om Gösta Bohman blev skjuten av Ragnar Skanåker. *Zäta* (prgrm 10.7 1983).
- 73 *Fäderneslandet och punkrockarna* (prgrm 18.12 1979).
- 74 *Häftig Fredag* (prgrm 28.10 1977).
- 75 *Röster i Radio-TV*, 1986, nr 42, s. 70.
- 76 *Antennen*, 1987, nr 17.
- 77 Snarare tycks titelns samtidsassociation till en stor och rikskänd byggarbetsplats mer signifikativ, eftersom den rumsliga basen för sändningarna (en nedlagd, lokal ICA-butik) kan sägas ha utgjort en kontrast till åttiotalets spekulationskultur.
- 78 *Södra station* (prgrm 30.4 1987).
- 79 *Antennen* 1987, nr 17 och *Röster i Radio-TV*, 1986, nr 42, s. 70–71.
- 80 Se även *Vi på TV*, 10.5 1996, nr 17, s. 5f.
- 81 *Vi på TV*, 1993, nr 14, s. 4–5 samt *SVT Verksamhetsberättelse och årsredovisning 1993*, s. 16–17, Stockholm: Sveriges Television.
- 82 *PM*, prgrm 5.2 1993.
- 83 *Druvan* (prgrm 1.1 1988 och 4.5 1989), *Strapazzo* (prgrm 4.2 1993).
- En något mindre privilegierad och mobil klass av ungdom var den tänkta målgruppen för *Elbyl* (1995–98). Ursprungsidén att, i ett försök att vidga det etniska och sociala spektret genom att (i likhet med *Södra station*) postera redaktionen utanför TV-huset, i Stockholmsförorten Alby, föll visserligen bort redan på planeringsstadiet, men ett antal unga vuxna i olika livssituationer och med olika social bakgrund fick i *Elbyl* berätta om sig själva, bland annat i form av så kallade videodagböcker, i ett program som i sin helhet hyllades som en lyckad kombination av realitetsreportage och MTV-estetik.
- 84 Intervju med Ragna Wallmark, 19.12 1997.
- 85 *Bullen* (prgrm 25.11 1987).
- 86 *Bullen* (prgrm 16.1 1988).

- 87 *Bullen* (prgrm 7.10 1990, 3.10 1992, 3.10 1993). Det senare skedde ganska nyligen och orsakade visst rabalder, se *Göteborgs-Tidningen* 26.4 1998, där *Bullen* utmålas som en »sexskola«.
- 88 För en analys av *Bullens* brevfilmer, se Bengtsson & Lundberg 1996.
- 89 Intervju med Ragna Wallmark, 19.12 1997.

KAPITEL 10

MUSIKVISIONER – POP I TV 1956–1993

- 1 Frith 1993:72.
- 2 Riktlinjer för programverksamheten vid TV:s barn- och ungdomsredaktion (Gösta Blixt), odat. C30 E1:4–6.
- 3 Men fonogrammedier avses här grammofon, CD och kassett.
- 4 *Dagens Nyheter* (Nils Hansson), 14.2 1999.
- 5 I dag är pop och rock inte längre sedd som musik för omyndiga, och TV och musikbranschen har ingått i djup ekonomisk symbios i och med utvecklingen av satellitburna, kommersiella, nischade TV-stationer och musikvideoformatet. Tittarnas möjligheter att välja i utbudet och styra över tittarituationen är också annorlunda i ett mångkanalsamhälle – där hemvideo, stereo-TV, fjärrkontroller, och fler TV-apparater finns att tillgå i många hushåll.
- 6 Till exempel används gärna övertoningar och mjuka kamerarörelser till »lugna låtar«. Och – särskilt i musikvideosammanhang – cirkulerar det mesta vi ser av pop, i likhet med många poptexter, kring sex, kärlek, kropp, fritid, auktoritetstrots och existentiella och emotionella skiftningar eller ett slags ansvarsbefriad utopisk samvaro (Kaplan 1987).
- 7 Ett exempel på detta kan hämtas från radiosidan: 1960-talets transistorapparater och format för popradio på ett pärlband gjorde musiken mobil och till något som kunde fungera som ljudkuliss under arbete och fritid (Crisell 1997). Och entusiasmerande programledare, högljudd studiopublik, rapporter om idoler, »pluggning« av hitlåtar och rapporter om fluktuationer på topplistor bidrog till att hos en atomiserad lyssnare skapa en social referenspunkt och en känsla av närvaro i ett gemensamt upplevelserum.
- 8 Under stor del av 1960-talet ålåg det Barn- och ungdomsredaktionen att bevaka jazzmusiken i TV. Detta trots att redaktionschefen Gösta Blixt återkommande vände sig mot denna arbetsordning, med motiveringen att jazz inte kunde betecknas som ungdomsmu-

- sik i samma mening som pop. »Angående nytt förslag till instruktion för televisionens programverksamhet« (brev från Gösta Blixt till Nils Erik Bæhrendtz, 25.11 1965. TV0 E2:10.
- 9 Intervju med Lasse Sarri, 15.1 1998.
 - 10 Paret Björkegren hörde också till dem som fick förtroendet att skriva krönikor på tonårssidan. Se *Röster i Radio-TV*, 1959, nr 13, s. 45.
 - 11 Se t.ex. *Måndagsposten*. In- och utlandsnytt för flickor och pojkar (prgrm 17.10 1960 och 15.1 1962) och *TV-journalen* (prgrm 10.9 1957 och 21.1 1958).
 - 12 *Röster i Radio-TV*, 1961, nr 10, s. 61.
 - 13 *Chubby Checker show. Med TV på twistgala* (prgrm 15.8 1963).
 - 14 *Röster i Radio-TV*, 1964, nr 18, s. 23 och 1965, nr 18, s. 9.
 - 15 Det finns även flera senare exempel på samsändningar mellan radio och TV. T.ex. *AB Svensk Rock* (1980–81) samsänt av P3 och TV2 från Rock Palais i Stockholm och direktagalen *Midvinterrock* (1981) från Sundsvall.
 - 16 Jfr *Röster i Radio-TV*, 1968, nr 33, s. 14–15.
 - 17 Programmet tycks också ha förorsakat en och annan negativ (vuxen)reaktion. De programansvariga avvisade kritiken med att TV här ändå tog ett socialt ansvar, åtminstone i jämförelse med andra och skadligare samkvämsformer för unga: »Om bilderna het-sar ungdomen kan man ju vara glad att det sker i hemmiljö. Skedde det inte där ser dom nog till att dom blir hetsade annorstädes.« Kommentrar till tittarbrev, av Lasse Sarri, 27.1 1964, C30 F1:4–6.
 - 18 *Drop In* (prgrm 3.11 1963).
 - 19 För dokument rörande *Drop In*, se C30 F1:4, C39 M1:17. Se även *Röster i Radio-TV*, 1964, nr 45, s. 54–55.
 - 20 Intervju med Lasse Sarri, 15.1 1998.
 - 21 Unsgaard 1962:138.
 - 22 När Peter Goldman inför sina två program om Swinging London (*My Generation*, 1967) i *Röster i Radio-TV* fick frågan vad pop betyder var svaret: »pop – ja, det är en livsstil. En attityd. Det är i den unga generationen den anammats, men egentligen har den inte med ålder att göra.« Se *Röster i Radio-TV*, 1967, nr 5, s. 8–10.
 - 23 Florerande ungdomsstilar i det offentliga rummet och sökandet efter nya roller och normer blev med tiden också kära ämnesval i TV, inte bara i ungdomsmagasinen.

- 24 *Röster i Radio-TV*, 1967, nr 39, s. 18.
- 25 *ibid.*
- 26 Internationellt sett gjordes otaliga poppromos, främst av engelska band. Dessa snuttar blev ett komplement, som marknadsföringsmetod och en form av publikkontakt till turnéer och egen närvaro i popshower. Det gjordes ett stort antal poppromos, men det är svårt att riktigt kartlägga detta fenomen (Shore 1984).

Mer kunskap finns om en förlaga till poppromos, nämligen de »soundies« som gjordes i USA under 1940- och 1950-talen och som användes som porrfilmer eller visades i speciella jukeboxar, innan de dök upp också i TV. Genren »dog ut« i och med etableringen av rockfilmen i mitten av 1950-talet (Terenzio 1991).
- 27 Påkostad var dock den amerikanska TV-serien om popgruppen The Monkees, gjord utifrån Lesters koncept och visad i Sverige. Se *Röster i Radio-TV*, 1967, nr 14, s. 31.
- 28 Hallström (odat.).
- 29 *Popside* (prgrm 7.9 1967).
- 30 *Popside* (prgrm 24.7 1966 och 28.1 1968).
- 31 TVo C30 M1:54.
- 32 *Popside* (prgrm 18.6 1968).
- 33 I ett programförslag talar Hallström om att han vill göra ett program som ska vara ett »kalejdoskopiskt, kåserande program som inte hålls samman av en programledare synlig i bild utan i stället en speakerröst som fritt och nyckfullt associerar kring ordet, temat«. Det hela var tänkt som »ren underhållning«, inte »seriös analys och diskussion av popbransch«. Ett program som »i ironisk form och med popmusik« skulle spegla »aktuell ungdomsjargong« och »aktuella 'inne' föreställningar«. Dessa idéer tycks både ha använts i *Popside* och i Hallströms eget *Kram* (jfr kapitel 9). Se »Programförslag« (intern skrivelse av Lasse Hallström), TVo E3.
- 34 *Popside* (prgrm 18.6 och 20.10 1968).
- 35 *Popside* (prgrm 7.9 1967).
- 36 För material rörande *Pop Corner*, se TVo M1:54, och *Röster i Radio-TV*, 1967, nr 39, s. 18 och nr 43, s. 16–17.
- 37 I denna serie, med huvudrubriken *Experience*, kunde producenten Johan Segerstedt bland annat presentera Jethro Tull och Jimi Hendrix i inspelningar från Stockholms konserthus (20.1 1969).
- 38 *Dagens Nyheter* 31.1 1968.

39 *Pop till reklamtrummor* (prgrm 15.2 1968).

40 *Röster i Radio-TV*, 1966, nr 12, s. 13.

Härmed uppstod också en press, främst hos unga, att försöka »hänga med». I reportaget *Köpa dyrt – Hänga med* (1968) uppmärksammas tonårsmarknaden som en stressfaktor och del av »slit och släng-kulturen». Se *Röster i Radio-TV*, 1968, nr 16, s. 12–14. Temat blev standard i samhällsorienterade *Knuff* och har hängt med fram till våra dagar, även om den moralistiska synen på »kommersialis- mens negativa verkningar» mer och mer har ersatts av en relativis- tisk syn på »konsumtionskultur».

41 *Popside* (prgrm 25.8 1968).

42 För dokument rörande *Agit Pop*, se TV1 C46 F1:1.

43 *Dagens Nyheter*, 26.11 1969.

44 *ibid.*

45 *Spotlight* (prgrm 26.9 1971).

46 Inköpt pop var förvisso inte något nytt. Förutom Monkees-serien (1967) hade TV t.ex. visat den amerikanska serien *Hullabaloo* (1966). Titlar av senare datum som döljer inköp är bl.a. TV1:s *Rock Out* (1981) och *Rock goes to College* (1980), amerikanska höghastighets- exposén över rockens stjärnor *Night music* (1989), samt brittiska *The Tube* (sönt i TV2 1983–86), det sistnämnda i hög grad modelle- rat efter ITV:s legendariska program för livepop, *Ready Steady Go* (1963–66).

47 Även den svenska musikscenen bevakades, som då Thåström i Ebba Grön intervjuades om hur man skapar egna spelställen, i ett pro- gram som innehöll både Elvis och punk. *Öronaböj: Rockplock* (prgrm 10.8 1979).

48 *Pop 72* (prgrm 10.12 1972).

49 Småplock mellan olika genrer finner man också i TV1:s *Tratten* (1974), med allt från religiös rock till swingnostalg, och *Rock å så'nt* (1978–79) där musiker som Jojje Wadenius och Coste Apetrea er- bjöd »rock, visor, bluegrass, inspirerande musik, blues och annat i skön blandning». För material rörande *Rock å så'nt*, se TV1 C63 F1:9.

50 *Svenska Dagbladet*, 4.9 1978.

51 *Röster i Radio-TV*, 1959, nr 52, s. 60–61.

52 *Röster i Radio-TV*, 1966, nr 1, s. 12–13.

53 Det finns fler programtitlar och sändningstider som visar på en anpassning till almanackans och skolans tidsordning, som *Helg-*

dagsrock (TV1, 1974), med Erik Fichtelius som intervjuare av svenska proggrupper, *Poplov* (TV1 1975–76), med Björn Skifs som programvärd, och *Sommarrock* (TV2, 1980–90). Det sistnämnda bestod bland annat av tidigare sänt material från (åttiotals)program som *Midvinterrock* och *AB Svensk Rock*. För material kring dessa, se TV1 C63 F1:8–9.

54 *Expressen*, 12.7 1985 och 5.9 1985.

55 Målet i rockumentärgenren är traditionellt att dokumentera kring tre dimensioner: den i grunden svårgripbara musikaliska utlevelsen och inlevelsen liksom samspelet »on stage«, stjärnkultens vardag eller medaljens baksida »backstage« och den zeitgeist-symbolik som kan fås i bilder av publikens liv »frontstage« (jfr Romney 1995). Det vill säga om inte fokus mer ligger på livet »off-stage« eller »on the road«, som i Eric M Nilssons (1965) tidigare nämnda TV-dokumentär *Shanes. 4 dygn med ett popband* (prgrm 20.11 1965).

56 Goodwin 1993.

57 *Dagens Nyheter*, 15.11 1980.

58 *Dagens Nyheter*, 4.2 1983.

59 Programförslag (till *Bälinge Byfest*) 21.11 1979 (intern skrivelse av Janne Nilsson och Helene Benno), TV1 N22 F1:7.

60 *ibid.*

61 *Arbetet*, 16.9 1982.

62 *Casablanca* (prgrm 28.2 och 31.3 1983).

63 *Röster i Radio-TV*, 1985, nr 34, s. 63.

64 *Aftonbladet*, 18.3 1983.

65 Se t.ex. *Dagens Nyheter*, 9.10 1984 och *Aftonbladet*, 22.9 1987.

66 *Chrome* 22 (prgrm 22.4 1982).

67 *Daily Live* (prgrm 3.2 1987 och 7.12 1987).

68 *Svenska Dagbladet*, 2.2 1981; *Expressen*, 31.3 1981.

69 För material rörande *Måndagsbörsen*, se TV1 N22 F1:76–82, samt *Röster i Radio-TV*, 1979, nr 47, s. 10–11.

70 *Antennen*, 7.8 1980.

71 *Röster i Radio-TV*, 1979, nr 47, s. 10–11; *Sydsvenska Dagbladet*, 26.5 1990.

72 *Måndagsbörsen* (prgrm 24.9 1979, 18.2 1982, 9.4 1984).

73 I en av sina första insatser för TV hade Hallberg tidigare parodierat ansträngt käck programledare av amerikanskt snitt i ungdomsprogrammet *Häftig Fredag* (1977–78). Där han höll låda till burkade

- skratt, med guldlamékavaj och brylcrème, i »The Jonny Orson show«. Se *Häftig Fredag* (prgrm 20.11 1978).
- 74 *Måndagsbörsen* (prgrm 22.10 1979).
- 75 *Expressen*, 11.3 1981.
- 76 Man framhöll dock sitt public service-ansvar gentemot, främst de yngre delarna av, allmänheten när man valde att inte sända ett »skandalöst« framträdande med den nedknarkade USA-rockaren Johnny Thunders, *Expressen* 23.3 1982.
- 77 *Schlager*, 15.5 1984.
- 78 *Röster i Radio-TV*, 1985, nr 26, s. 15.
- 79 För prisuppgifter och EBU-dokument, se korrespondens rörande *Bagen* (1983–85), TV1 N22 F1:3.
- 80 Omröstningsgången var ganska komplex och relaterad till radions *Svenstopp* och det till TV-listan knutna *Toppentipset*. I det hela ingick också att artister »prickades« och föll ur i takt med ökande antal låtbidrag och speltillfällen på radio- och TV-listorna. Se TV0 C39 M1:67 samt *Röster i Radio-TV*, 1968, nr 36, s. 15 och *Dagens Nyheter*, 6.9 1968.
- 81 *Aftonbladet*, 19.8 1974.
- 82 *Aftonbladet*, 15.10 1984.
- 83 *Göteborgs-Posten*, 14.11 1984.
- 84 *Röster i Radio-TV*, 1985, nr 5, s. 68–69.
- 85 Nämnden friade de programansvariga härvidlag men fällde dem för otillbörlig reklam i ett inslag där man särskilt framhållit en skiva producerad av ett av Sveriges Radios underbolag. Se »Radionämnden. Beslut«, 23.5 1985, TV1 N22 F1:4.
- 86 »Yttrande över programserien *Bagen*«, 5.8 1985, TV1 N22 F1:4.
Att musikvideo skulle ses som en (postmodern) konstart var en linje som inte minst skivbolagen och MTV drev hårt. På MTV:s årliga prisutdelningar fanns under åttioalet också vinnarkategorier för mest »konstnärliga video« och bästa »postmoderna video«. Något som också framkom när Sveriges Television efterhandssände dessa galor, innan TV4 tog över det hela.
- 87 *Bagen* (prgrm 4.11 1984).
- 88 Ironier kan ha en distanserande effekt men kan också bidra till att stärka bandet mellan sändare och mottagare, genom att man så att säga delar den ironiska kod utifrån vilken en specifik gemenskap konstrueras: »The author I infer behind the false words is my kind

of man, because he enjoys playing with irony, because he enjoys my capability for dealing with it, and most important – because he grants me a kind of wisdom; he assumes that he does not have to spell out the shared and secret truths on which my reconstruction is to be built» (Booth 1974:28).

89 *Bagen* (prgrm 25.11 1984).

90 *Popitopp* (prgrm 14.2 1991).

91 *Popitopp* (prgrm 25.11 1993).

För dem som passerat uppskattad åldersgräns för dylika popironier erbjöd Westman tillbakablickar på tidigare TV-pop i »Äldreomsorgen«, ett inslag som var bifogat *I Manegen med Glenn Killing*, där Henrik Schyffert, Robert Gustafsson och andra gycklade med TV- och popkulturens standardattityder (Sjögren 1997:233f).

Killinggängets Schyffert och Andres Lokko medverkade också i *Popitopp*, den senare som recensent av musikvideor. Utöver sitt arbete med Killinggänget, från *I manegen* och framåt, jobbade Schyffert också för Växjö-TV, både som medverkande, t.ex. i det direktsända *Zapp* (1992–93), där han gjorde ironiska videosketcher kring alternativa livsstilar, och i egna alster som *Nordik Fnälö* (1993), där han på hemmagjort språk uppblandat med engelska berättade om rockmusikens olika stilar och attribut och visade svenska musikvideor.

92 *Listan* (prgrm 10.9 1987).

93 *Listan* (prgrm 26.12 1991).

94 En förlaga till *Diesel* var *Metropolis* (1987).

95 *Tropicopop* (prgrm 23.1 1992).

96 Till en början var Totte Wallin önskevård, sedan blev det mer buskis med Bröderna Olsson som värdar, samtidigt som Uffe Larssons gamla kollega, Måns Herngren, och hans gelikar från *Vidöppet*, *Förspelet* och *Tuttifrutti* kunde medverka i små inslag.

97 Thofelt hade i egenskap av inköpare en roll även tidigare, vad det gäller införandet av musikvideor i svensk TV och stod dessutom som producent för inköpta musikedokumentärer, liksom för *Rock i ettan* (1986–87) med inköpta konsertinslag, och rockdramaserien *Crocodile Shoes* (1995–97), det sistnämnda om en rockare i medelåldern. Intervju med Birgitta Thofelt, 12.1 1998.

Strävan att komma bort från konventionen med kommenterande och informerande programledare och låta det audiovisuella flödet

tala sitt eget språk i mötet med en publik som så att säga fick uppleva efter eget förstånd, kännetecknade också flera inslag i *PM*, inte bara *Synk* utan också *Flytande television* och *The edge*.

KAPITEL 11

EN LJUSNANDE FRAMTID?

- 1 Detta är naturligtvis uppenbart om man jämför ett program som *Fönstret* eller *Klubb Fiskartorpet* med flertalet ungdomsprogram från början av 1960-talet och framåt. För att få visshet i dessa frågor skulle det dock krävas en longitudinell och kvantitativ studie av ungdomsprogrammen specifikt. En indikation kan man få av Björnbergs (1998:341ff) översikt över *det totala musikutbudet* i radion. (Även om Björnberg konstaterar felaktigheter, inkonsekvenser och oklarheter i den befintliga statistiken, och påpekar att beräkningsgrunderna, liksom radions kategoriserings- och genresystem, förändrats över tid.) Under åren 1936–61 omfattade *det totala musikutbudet* i radion cirka 50 procent av radions totala sändningstid, för att under åren 1961–67, det vill säga då Melodiradion och trekanalssystemet byggdes ut, stiga till 65–70 procent av sändningstiden. Under åren 1979–1993 låg musikens andel av den totala sändningstiden i radio på 50–59 procent. Åtminstone sedan Melodiradions tillkomst har detta musikutbud i stort dominerats av det som i statistiken kommit att kallas »populärmusik». Men hur stor del av detta som utgjorts av pop- och rockmusik är svårare att fastslå, inte minst beroende på att genreavgränsningarna varierat och luckrats upp med tiden.

Källor och litteratur

OTRYCKT MATERIAL

SVERIGES RADIOS DOKUMENTARKIV (DO),
SVERIGES RADIO FÖRVALTNINGS AB

Radio

- A04 Centrala Kansliet
- B00 Barn- och ungdomsradien
- B34 Kulturredaktionen
- A39 Radionämnden
- B70 Utbildningen, Kulturredaktionen, Vuxenundervisningen
- B50 Radioteatern
- B52 Radiounderhållningen
- B60 Utbildningen, Föredragsavdelningen, Skolradion
- B46 Radionyhetera
- J01 Barn- och ungdomsredaktionen

TV

- C30 Barn- och ungdomsredaktionen (TV0)
- C39 Underhållningsavdelningen (TV0)
- C46 Projektgrupper (TV1)
- C63 Musik (TV1)
- C81 Ledningen (TV2)
- N22 Fiction (TV1)

OPUBLICERADE UPPSATSER

von Feilitzen, Cecilia (1997): *Publik och publikundersökningar – avsnitt*, uppsats presenterad vid Stiftelsen Etermedierna i Sveriges seminarium 29–30 maj 1997.

VETERANINTERVJUER:

Kersti Adams-Ray, 1992, (int. Alvar Janson), V23 F1
Karin (Sohlman) Falck, 1990 (int. Hans Hederberg), V22 fl.2
Rune Hallberg, 1992, (int. Alvar Janson), V23 F1
Qui Nyström, 1992, (int. Alvar Janson), V23 F1
Arne Weise, 1992, (int. Alvar Janson), V23 F1

ÖVRIGT OPUBLICERAT MATERIAL

Hallström, Lasse (odat.): *Regelbok rörande framställning av förströelse-television. Ett kompromisslöst och stöddigt häfte från Lasse Hallström.*
Bengtsson, Cecilia & Pia Lundberg (1996): *Hej Bullen... Hjälp mig. En analys av Bullens brevfilmer*, C-uppsats i Medie- och kommunikationsvetenskap, Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation (JMK).

EGNA INTERVJUER

Kersti Adams-Ray, Stockholm, 15.9 1997
Nils Fagerberg, Stockholm, 1.12 1997
Gabriella Garland, Stockholm, 17.6 1997
Lars-Magnus Jansson, Stockholm, 16.9 1997
Hasse Linder, Stockholm, 22.10 1997
Lasse Sarri, Stockholm, 15.1 1998
Birgitta Thofelt, Stockholm, 12.1 1998
Ragna Wallmark, Stockholm, 19.12 1997
Lars G Warne, Stockholm, 3.6 1997
Arne Weise, Stockholm, 28.4 1997
Margareta Wästerstam, Göteborg, 4.7 1997

Radioprogram

- 6×5 minuter. Ungdomsrevy i fickformat, 25.11 1939 (L-B 3.768)
 Bandet går, 28.1 1971 (5485-71/3200)
 Cult, 30.3 1985 (2783-84/4747)
 Den tänkande mikrofonen, 15.11 1967 (5485-67/1054)
 Dialog, 10.3 1969 (5485-68/1146)
 Eldorado, 28.3 1982 (5482-81/5059)
 Fönstret, 25.1 1944 (L-B 4.916)
 Fönstret, 11.1 1947 (L-B 8.129)
 Fönstret, 10.1 1948 (L-B 8.386)
 För ungdom: Den moderna cykelns tillblivelse, 11.5 1937 (L-B 1.927)
 Hela skalan upp, 25.12 1958 (TAU 58/152)
 Klubb Fiskartorpet, 10.10 1959 (TAU 59/55)
 Klubb Fiskartorpet, 28.4 1962 (62-TB-2580)
 Kvällstoppen, 29.12 1964 (64-U-7314)
 Kvällstoppen, 19.8 1975 (5487-75/2408)
 Linje 19, 18.5 1982 (5486-81/4836)
 Med ungdom landet runt, 17.11 1956 (L-B 56.763)
 Metropol, 15.10 1982 (2886-82/1607)
 Midnight Hour, 7.10 1967 (5485-67/4276)
 Neonmagasinet, 3.10 1976 (5485-76/3305)
 Perspektiv på 50-talet. Minnesprogram om Tonårsträffen, 1.4 1982 (5482-81/5501)
 Pop 65, 4.4 1965 (65-RU-5782)
 Pop 76, 16.1, 23.1 1976 (5485-75/4129-30)
 Program, 18.1 1967 (5485-66/1070)
 Ringogram, 15.11 1975 (5485-75/3310)
 Spisarparty, 15.7 1959 (UHM 59/2733)
 Stacken, 7.7 1962 (62-U-6360)
 Stråket, 8.11 1958 (TAU 58/126)
 Timmen Tumba, 10.11 1958 (VHT 58/494:1)
 Tonårskväll, 20.1 1966 (66-RU-5284)

Tonårsträffen, 11.12 1958 (TAU 58/139)
Tonårsträffen, 10.5 1960 (TAU 60/59)
Toppopmuff, 11.10 1959 (UHT 59/564)
Tvärs (bitar ur), 10.6–2.10 1970 (sändn. 14.1 1970) (5485-69/1248)
Vi öppnar ett fönster, 19.2 1944 (L-B 4.942)
Vi öppnar ett fönster, 22.5 1944 (L-B 5.099)
Vi öppnar ett fönster, 18.1 1945 (L-B 6.226)
Zick Zack, 4.11 1965 (65-RU-7876)
Zzzzumner, 20.6 1966 (66-RU-4835)
Ähnubah, 22.4 1987 (2783-86/4221)

TV-PROGRAM

Bagen, 4.11 och 25.11 1984
Bullen, 25.11, 16.1 1988, 7.10 1990, 3.10 1992, 3.10 1993
Casablanca, 28.2, 31.3 1983
Chrome, 22, 22.4 1982
Chubby Checker Show. Med TV på twistgala, 15.8 1963
Daily Live, 3.2, 7.12 1987
Drop In, 3.11 1963
Druvan, 1.1 1988 och 4.5 1989
Fokus, 3.9 1965
Fäderneslandet och punkrockarna, 18.12 1979
Häftig Fredag, 28.10 1977
Häftig Fredag, 20.11 1978
Klubb Lida, 30.4 1964
Knuff, 7.11, 24.10 1971, 30.1 1972, 14.10 1973
Kram, 9.6 1968
Listan, 10.9, 26.12 1991
Lördags, 15.2 1978
Minimax, 8.7 1968
Måndagsbörsen, 24.9, 22.10 1979, 18.2 1982, 9.4 1984
Måndagsposten, 17.10 1960, 15.1 1962
Nu, 22.6 1970 (om Mantorpsfestivalen)
Nytt och krytt från fjärran, 14.5 1971
Oj – är det redan fredag, 13.11 1970

PM, 5.2 1993

Pop – en jättegrej mellan öronen. Morgontankar innan tunnelbanan börjar gå, 1.5 1968

Popitopp, 14.2 och 25.11 1993

Popside, 24.7 1966, 7.9 1967, 28.1, 18.6, 25.8, 20.10 1968

Pop 72, 10.12 1972

Pop till reklamtrummor, 15.2 1968

På Toppen, 1.9 1963

Revolution Now, 6.12 1968

Shanes. 4 dygn med ett pop-band, 20.11 1965

Soffan, 17.5, 19.6 1968

Spotlight, 26.9 1971

Strapazzo, 4.2 1993

Stänk, 1.9 1966

Swiisch, 10.6 1968

Södra station, 30.4 1987

Timmen, 7.12 1968

Tonårsdags, 8.6 1961

Tropicopop, 23.1 1992

Ungdom och brott. I välfärdens skugga (del 1 av 4) 21.4 1960

Ventilen, 10.10 1974

Ventilen, 15.11 1977

Vi unga, 19.3 1959

Vi unga, 4.2 1960

Zäta, 10.7 1983

Öronaböj. Rockplock, 10.8 1979

ÖVRIGT MATERIAL (CD-SKIVOR)

Hemma hos 3. Ännu mer kulturfunk från de befriade områdena med Kjell Alinge och Janne Forssell (1994), Stockholm: Diesel Music.

Historien om Radio Nord (1992), Stockholm: Mälarmusik.

Låtar från Knuff (1973), Waxholm: MNW.

Ny Våg 78–82 (1993), Waxholm: MNW.

Rakt över Disc (1980), Virgin Records.

Tio i Topp. Med de utslagna på försök 1961–74 (1994), Stockholm: Premium Publishing och Sveriges Radio.
Williamspäron. Hassan vol 1 (1993), Stockholm: Silence Records.

SOU

SOU 1944:31 *Stöd åt ungdomens föreningsliv*. Ungdomsvårdskommitténs betänkande II.
SOU 1946:1 *Betänkande angående rundradion i Sverige*.
SOU 1945:22 *Ungdomen och nöjeslivet*. Ungdomsvårdskommitténs betänkande III.
SOU 1947:12 *Ungdomens fritidsverksamhet*. Ungdomsvårdskommitténs betänkande IV.
SOU 1954:32 *Televisionen i Sverige*. Televisionsutredningens betänkande.
SOU 1951:41 *Ungdomen möter samhället*. Ungdomsvårdskommitténs slutbetänkande.
SOU 1961:44 *Folkbildningsarbete och ungdomsverksamhet*
SOU 1965:20–21 *Radions och televisionens framtid i Sverige I–II*.
SOU 1966:47 *Ungdomens förenings- och fritidsliv. Organisationer och medlemmar*. 1962 års ungdomsutredning.

ÖVRIG LITTERATUR

Abercrombie, Nicholas (1996): *Television and society*, Cambridge: Polity Press.
Abrahamsson, Ulla B (1999): *I allmänhetens tjänst. Faktaprogram i radio och television 1955–1995*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
Andersen, Michael Bruun (1994): »TV og genre«, i Dahlgren, s. 8–37.
Andersson, Bengt-Erik (1982): *Generation efter generation. Om tonårskultur, ungdomsrevolt och generationsmotsättningar*, Stockholm: Liber.
Ang, Ien (1991): *Desperately seeking the audience*, London & New York: Routledge.
Aufderheide, Pat (1987): »Music video: the look of sound«, i Todd

- Gitlin (ed): *Watching television*, New York: Pantheon, s. 111–135.
- Banks, Jack (1996): *Monopoly Television. MTV's quest to control the music*, Colorado: Westview Press.
- Barnard, Stephen (1989): *On the radio. Music radio in Britain*, Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press.
- Bengtsson, Bengt (1998): *Ungdom i fara – ungdomsproblem i svensk film 1942–62*, Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.
- Berger, Arthur Asa (1992): *Popular culture genres. Theories and texts*, Newbury Park, London, New Delhi: Sage.
- Berggren, Henrik (1995): *Seklets ungdom. Retorik, politik och modernitet 1900–1939*, Stockholm: Tiden.
- Bergman, Lars (1977): *Radionämnden anser. En översikt över nämndens beslut under tiden 1 januari 1971–30 juni 1976 utförd på nämndens uppdrag av Lars Bergman*, Stockholm: Liber/Publica.
- Berland, Jody (1990): *Radio space and industrial time: music formats, local narratives and technological mediation*, *Popular Music*, vol 9/2, s. 179–192.
- Berland, Jody (1993a): »Radio space and industrial time: The case of music formats«, i Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepard & Graeme Turner (red.): *Rock and popular music. Politics, policies, institutions*, London & New York: Routledge, s. 104–118.
- Berland, Jody (1993b): »Sound, image and social space: music video and media reconstruction«, i Frith m.fl., s. 25–44.
- Bjurström, Erling (1980): *Generationsupproret. Ungdomskulturer, ungdomsrörelser och tonårsmarknad från 50-tal till 80-tal*, Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Bjurström, Erling (1983): *Det populärmusikaliska budskapet 1955–1977*. Monografi nr 31, Göteborgs universitet: Sociologiska institutionen.
- Bjurström, Erling (1984): »Ungdomen och alternativen«, i Mats Friberg & Johan Galtung (red.): *Rörelserna*, Stockholm: Akademilitteratur, s. 52–82.

- Bjurström, Erling (1985): »Ungdomsrevolter – i går, i dag och i framtiden«, i Lars-Erik Lundmark & Kjell Stridsman (red.): *Sen' kommer en annan tid. En antologi om barns och ungdomars livsformer*, Stockholm: Socialstyrelsen/Liber, s. 232–252.
- Bjurström, Erling (1994): »Det moderna som tradition. Ungdomskulturforskningens utveckling och problem«, i Thomas Öhlund & Göran Bolin (red.): *Ungdomsforskning – kritik, reflektioner och framtida möjligheter*, Stockholm: Ungdomskultur vid Stockholms universitet, s. 13–34.
- Bjurström, Erling (1997): *Högt och lågt. Smak och stil i ungdomskulturen*, Umeå: Boréa.
- Bjurström, Erling & Johan Fornäs (1988): »Ungdomskultur i Sverige«, i Ulf Himmelstrand & Göran Svensson (red.): *Sverige – vardag och struktur. Sociologer beskriver det svenska samhället*, Stockholm: Norstedts, s. 433–460.
- Bjurström, Erling & Lars Lilliestam (1994): »Stilens markörer«, i Fornäs m.fl., s. 203–232.
- Björnberg, Alf (1998): *Skval och harmoni. Musik i radio och TV 1925–1995*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Blixt, Gösta (1962): »Barns tittarvanor undersöks i höst«, *Antennen. Personaltidning för SR*, s. 11–12.
- Blixt, Gösta (1967): »Ungdomsprogram i tv – behövs dom?«, *Antennen. Personaltidning för SR*, juni 1967, s. 27–28.
- Bodroghkozy, Aniko (1991): »We're the young generation and we've got something to say: A Gramscian analysis of entertainment television and the youth rebellion of the 1960s«, *Critical Studies in Mass Communication*, 8, s. 217–230.
- Boëthius, Ulf (1989): *När Nick Carter drevs på flykten. Kampen mot smutslitteraturen i Sverige 1908–1909*, Stockholm: Gidlunds.
- Boëthius, Ulf (1998): »Mot gryningen, Ungdom och modernitet i Alvar Zacks flygböcker«, i Franzén 1998, s. 58–111.
- Bolin, Göran (1998): *Filmbytare. Videovåld, kulturell produktion & unga män*, Umeå: Boréa.
- Booth, Wayne C (1974): *A Rhetoric of irony*, Chicago & London:

University of Chicago Press.

- Bourdieu, Pierre (1992): *Kultur och kritik*, Göteborg: Daidalos.
- Briggs, Asa (1995): *The history of broadcasting in the United Kingdom. Competition 1955–74*, Oxford & New York: Oxford University Press.
- Brolin, Hanna (1964): *Barnpublikens storlek och reaktioner under radio- och TV-veckan 8/3–14/3, 5-3-64*. Stockholm: Sektionen för publikundersökningar.
- Brolinson, Per-Erik & Holger Larsen (1984): *När rocken kom till Sverige. Svensk rockhistoria 1955–65*, Stockholm: Sweden Music Förlag.
- Brolinson, Per-Erik & Holger Larsen (1994): *Good vibrations. Rockmusikens stilar och trender. De första 25 åren*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Burling, Klas (1998): »Tio i topp från insidan«, i Hallberg & Henningsson, s. 6–12.
- Burts, Cyril (1925): *The young delinquent*, London: University of London Press.
- Cagle, Van M. (1995): *Reconstructing pop/subculture. Art, rock and Andy Warhol*, Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- Caldwell, John Thornton (1995): *Televisuality. Style, crisis, and authority in American television*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Carle, Jan & Per Sjöstrand (1995): *Från diskotek till hypotek. Ungdomars ekonomi och konsumtion*, Stockholm: Ungdomsstyrelsen.
- Chapman, Robert (1992): *Selling the sixties. The pirates and pop music radio*, London & New York: Routledge.
- Coleman, James (1961): *The adolescent society. The social life of the teenager and its impact on education*, New York/London: The Free Press/Collier-MacMillan Limited.
- Corner, John (1995): *Television, form and public address*, London, New York, Melbourne, Auckland: Edward Arnold.
- Corner, John (1996): *The art of record. A critical introduction to documentary*, Manchester: Manchester University Press.

- Coupeland, Douglas (1993): *Generation X. Sagor för en accelererande kultur*, Höganäs: Wiken.
- Crenshaw, Marshall (1994): *Hollywood rock. A guide to rock 'n' roll in the movies*, London: Plexus.
- Crisell, Andrew (1986/1994): *Understanding radio*, London & New York: Routledge.
- Crisell, Andrew (1997): *An introductory history of British broadcasting*, London & New York: Routledge.
- Czaplicka, Magdalena (1998): »Yrhättor, backfishar och unga damer – ett flickboksgalleri«, i Franzén 1998, s. 112–198.
- Dahlén, Peter (1990): »När den nya tiden kom till byn. Camp och töntism som kulturella orienteringsförsök«, i Dahlén & Rönnerberg, i Peter Dahlén & Margareta Rönnerberg (1990) (red.): *Spelrum. Om lek, stil och flyt i ungdomskulturen*, Uppsala: Filmförlaget. s. 151–186.
- Dahlén, Peter (1994): »Fadersupproret som kom av sig. Om generationsklyftan i svensk efterkrigsfilm«, i Fornäs m.fl., s. 359–394.
- Dahlén, Peter (1999): *Från Vasaloppet till Sportextra. Radiosportens etablering och förgrening 1925–1995*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Dahlén, Peter (2000): *Fyra texter om radio, sport och gymnastik*, Göteborg: JMG.
- Dahlgren, Peter (1994) (red.): *Den mångtydiga rutan. Nordisk forskning om TV*, JMK:s skriftserie 1994:1, Stockholm: JMK.
- Dahlgren, Peter (1995): *Television and the public sphere. Citizenship, democracy and the media*, London: Sage.
- Dienst, Richard (1994): *Still life in real time. Theory after television*, Durham & London: Duke University Press.
- Djerf Pierre, Monika (1996): *Gröna Nyheter. Miljöjournalistiken i televisionens nyhetssändningar 1961–1994*, Göteborg: Institutionen för journalistik och masskommunikation.
- Dyer, Richard (1992): *Only Entertainment*, London & New York: Routledge.
- Edin, Anna (1996): »Svensk public service och kontakterna med

- allmänheten och publiken», i Hultén m.fl., s. 193–212.
- Edström, Ingrid (1983): »Kommentar«, i *Ungdom och massmedier*. Ur *Debattforum* 1983 (25.3.83), Stockholm: Sveriges Radios Institut för publik- och programforskning, nr 20/83, s. 54–56.
- Ej till salu* (1981), Slutrapport, Stockholm: Statens ungdomsråd/Liber.
- Elgemyr, Göran (1985): »Yrkesförbudet mot Bo Teddy Ladberg«, *Antennen*, 21.2, s. 8–10.
- Elgemyr, Göran (1986): »Etermedierna som folkbildare«, i *Pressens årbog*, Odense: Presshistorisk selskab, s. 104–121.
- Elgemyr, Göran (1996): *Radion i strama tyglar. Om Radiotjänsts tillblivelse, teknik och ekonomi 1922–1957*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Eliasson, Georg (1966a): »Det handlar om toppar«, i *Sveriges Radios Årsbok 1966*, Stockholm: Sveriges Radio, s. 53–58.
- Eliasson, Georg (1966b): »Kvällstoppen, Svensktoppen och Tio i Topp«, *Antennen*, juni, s. 14–17.
- Ellis, John (1982): *Visible fictions. Cinema, television, video*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Engblom, Lars-Åke (1998): *Radio och TV-folket. Rekryteringen av programmerare till radion och televisionen i Sverige 1925–1995*. Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Eriks, Gustaf Rune (1949): »Mina favoritskivor«, *Hörde ni*, nr 7, s. 560–561.
- Evans, Jeff (1995): *The Guinness television encyclopedia*, London: Guinness Publishing.
- von Feilitzen Cecilia & Olga Linné (1966): *Barn, ungdom och radio. 8–16-åringars dagböcker om radiokonsumtion och konkurrensen från TV och andra aktiviteter. Del I–II, undersökning nr 13/66*, Stockholm: Sveriges Radio. Sektionen för publikundersökningar.
- von Feilitzen, Cecilia & Claes Falck (1989): *Mycket musik – lite snack, PUB-rapport 1989:10*, Stockholm: Sveriges Radio/PUB.
- von Feilitzen, Cecilia (1989): »Ungdomar som problem, ideal och

- identitetssökare. Synen på ungdomen i mediekulturen», i Wulff, Helena (red.): *Ungdom och medier. Klass, kommersialism och kreativitet*, Stockholm: Centrum för masskommunikationsforskning, s. 52–65.
- von Feilitzen, Cecilia & Keith Roe (1990): »Children and music. An exploratory study«, i Keith Roe & Ulla Carlsson (red.): *Popular music research*, Göteborg: Nordicom, s. 53–70.
- von Feilitzen, Cecilia, Michael Forsman & Keith Roe (1993) (red.): *Våld från alla håll. Forskningsperspektiv på våld i rörliga bilder*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- von Feilitzen, Cecilia & Peter Petrov (1998): »Barns och ungdomars medieanvändning 1996«, i Barn och ungdomar i det nya medielandskapet, *Statistik och analys*, Medienotiser nr 2, Göteborg: Nordicom.
- Feuer, Jane (1989/1990): »Genre study and television«, i Robert C Allen (red.): *Channels of discourse. Television and contemporary criticism*, London & New York: Routledge, s. 113–133.
- Filipson, Leni & Jan Nordberg (1992): »Barns och ungdomars medie- och kulturvanor«, i Johan Fornäs, Ulf Boëthius, Hillevi Ganetz & Bo Reimer (1992): *Unga stilar och uttrycksformer. FUS-rapport nr 4*, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 279–303.
- Findahl, Olle (1991): »Television. Statistik och analys«, i Ulla Carlsson & Magnus Anshelm (red.): *Medie-Sverige 1991. Statistik och analys*, Göteborg: Nordicom, s. 173–194.
- Findahl, Olle (1997): »Television«, i Ulla Carlsson & Catharina Bucht (red.): *Medie-Sverige 1997. Statistik och analys*, Göteborg: Nordicom, s. 285–330.
- Fiske, John (1987): *Television culture*, London & New York: Methuen.
- Fornäs, Johan (1979): *Musikrörelsen – en motoffentlighet?*, Göteborg: Röda Bokförlaget.
- Fornäs, Johan (1985): *Tältprojektet. Musikteater som manifestation*, Stockholm/Göteborg: Symposion.
- Fornäs, Johan (1992): »Navigationer på kulturfloden. Stilskapande som kommunikativ praxis«, i Johan Fornäs, Ulf Boëthius,

- Hillevi Ganetz & Bo Reimer (1992): *Unga stilar och uttrycksformer. FUS-rapport nr 4*, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 11–162.
- Fornäs, Johan, Ulf Lindberg & Ove Sernhede (1988): *Under rocken. Musikens roll i tre unga band*, Stockholm/Lund: Symposion.
- Fornäs, Johan, Ulf Boëthius, Michael Forsman, Hillevi Ganetz & Bo Reimer (1994) (red.): *Ungdomskultur i Sverige. FUS-rapport nr 6*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Fornäs, Johan & Hillevi Ganetz (1991): »Ungdomens kraft. Aspekter på ungdomens kultur«, i Amelie Tham (red.): *Perspektiv på barn & ungdom*, Stockholm: Utbildningsradion, s. 68–87.
- Forsman; Michael (1993): »Rock'n'våld. Om våldsbilder och våldsamt estetik i musikvideo«, i von Feilitzen m.fl., s. 175–202.
- Forsman, Michael (1995): »Boys keep swinging; Maskulinitetsbilder i musikvideo«, i Göran Bolin & Karin Lövgren (red.): *Om unga män*, Lund: Studentlitteratur, s. 263–284.
- Forsman, Michael (1996): *Våld i reklam – spekulaton, ironi eller samtidskritik?* (Rapport 1995/96:39), Stockholm: Konsumentverket.
- Forsman, Michael (1997): »Ungdomsprogram som samhällskritik. Elbyl i ljuset av några historiska hållpunkter«, *Filmhäftet*, nr 97–98 (1–2/97), s. 29–38.
- Foucault, Michel (1969/1972): *Vetandets arkeologi*, Lund: Cavefors.
- Franzén, Mats (1998a) (red.): *Från flygdröm till swingscen. Ungdom och modernitet på 1930-talet*, Lund: Arkiv.
- Franzén, Mats (1998b): »Fart och fläkt. Ungdom, sport och modernitetens ambivalenser«, i Franzén 1998a, s. 199–239.
- Franzén, Mats, Ulf Boëthius, Magdalena Czaplicka, Per Olov Qvist & Olle Sjögren (1998): »Utgångspunkter och tidssammanhang«, i Franzén 1998a, s. 9–57.
- Franzén, Nils-Olof (1960): »I radio- och TV-ålderns tredje år«, *Sveriges Radios Årsbok 1960*; Stockholm: Sveriges Radio, s. 20–34.

- Franzén, Nils-Olof (1969): »Radions programpolitik«, *Sveriges Radio inför 1970-talet*, i *Sveriges Radio informerar*, nr 7, Stockholm: Sveriges Radios Informationsavdelning.
- Franzén, Nils-Olof (1971): »Decentralisering och utflyttning«, *Antennen*, nr 4, s. 8–10.
- Franzén, Nils-Olof (1988): *Sven Jerring. Ett stycke radiohistoria*, Stockholm: Bonniers.
- Franzén, Nils-Olof (1991): *Radiominnen. Historier och hågkomster*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Frith, Simon & Howard Horne (1987): *Art into Pop*, London & New York: Methuen.
- Frith, Simon (1983): *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock 'n' roll*, London: Constable.
- Frith, Simon (1988): »Making sense of video: Pop into the nineties«, i *Music for pleasure. Essays in the sociology of pop*, Oxford: Basil Blackwell, s. 205–226.
- Frith, Simon (1993): »Youth/music/television«, i Frith m.fl., s. 67–84.
- Frith, Simon (1996): *Performing rites. On the value of popular music*, Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon, Andrew Goodwin & Lawrence Grossberg (1993) (red.): *Sound and vision. The music video reader*, London & New York: Routledge.
- Frykman, Jonas (1988): *Dansbaneeländet. Ungdomen, populärkulturen och opinionen*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Furhammar, Leif (1983): »Public service och ungdomen – programpolitiska reflexioner«, i *Ungdom och massmedier. Ur Debattforum 1983* (25.3.83), Stockholm: Sveriges Radios Institut för publik- och programforskning, nr 20/83, s. 4–53.
- Furhammar, Leif (1995): *Med TV i verkligheten. Sveriges television och de dokumentära genrerna*, Stockholm: Stiftelsen Etermédierna i Sverige.
- Ganetz, Hillevi (1997): *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*, Stockholm/Stehag: Symposium.

- Gans, Herbert (1957): »The creator-audience relationship in the mass media: An analysis of movie making«, i Bernard Rosenberg & David Manning White (red.): *Mass culture. The popular arts in America*, New York: Free Press, s. 315–324.
- Gillis, John (1981): *Youth and history. Tradition and change in European age relations 1770–present*, London: Academic Press.
- Ginsburg, Manne & Henrik Hahr (1948): *Vår radio och andras ljus*, Stockholm: Esselte.
- Goodwin, Andrew (1993): *Dancing in the distraction factory. Music television and popular culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gradvall, Jan (1995): »Generation X«, i *Artiklar, intervjuer, essäer 1981–84*, Stockholm: Koala Press, s. 257–268.
- Griffin, Christine (1993): *Representations of youth. The study of youth and adolescence in Britain and America*, Cambridge: Polity Press.
- Gripsrud, Jostein (1995): *The Dynasty years. Hollywood television and critical media studies*, London & New York: Routledge.
- Gripsrud, Jostein (1996) (red.): *Media and knowledge. The Role of television*, Working papers no 2, Bergen: Department of media studies.
- Grossberg, Lawrence (1992): *We gotta get out of this place. Popular conservatism and postmodern culture*, London & New York: Routledge.
- Gurell, Lars (1998): »Bakom kulisserna«, i Hallberg & Henningsson, s. 15–27.
- Habermas, Jürgen (1984): *Den rationella övertygelsen*, Stockholm: Akademilitteratur.
- Hadenius, Stig (1998): *Kampen om monopolet. Sveriges radio och TV under 1900-talet*, Stockholm: Prisma.
- Hahr, Henrik (1959): »Barn och television«, *Antennen. Personaltidning för SR*, januari/februari, s. 8–9.
- Hall, Stanley (1904): *Adolescence. Its psychology and its relation to physiology, anthropology, sociology, sex, crime, religion and education*, New York: D. Appleton & Co.

- Hall, Stuart (1997): »The work of representation«, i Stuart Hall (ed.): *Representation: Cultural representations and signifying practices*, London: Sage & Open University Press, s. 13–74.
- Hallberg, Eric & Ulf Henningsson (1998): *Tio i topp. Med de utslagna på försök 1961–1974*, Stockholm: Premium Förlag.
- Hammar, Sigvard (1988): *Gunnar Helén i backspegeln*, Intervjuad av Sigvard Hammar vid pressarkivets vänners årsmöte 14 maj 1987, i Presshistorisk årsbok, Stockholm: Föreningen pressarkivets vänner.
- Hartley, John (1984): »Encouraging signs: TV and the power of dirt, speech and scandalous categories«, i Rowland & Watkins (red.): *Interpreting television: current research perspectives*, Beverly Hills: Sage.
- Hebdige, Dick (1988): *Hiding in the light. On images and things*, London/New York: Routledge.
- Hedman, Love (1991): »Radio. Statistik och analys«, i Ulla Carlsson & Magnus Anshelm (red.): *Medie-Sverige 1991. Statistik och analys*, Göteborg: Nordicom, s. 149–172.
- Hedman, Love (1997): »Radio. Statistik och analys«, i Ulla Carlsson & Catarina Bucht (red.): *Medie-Sverige 1997. Statistik och analys*, Göteborg: Nordicom, s. 243–284.
- Helén, Gunnar (1949): »Radion och samhället«, i *Tjugofem år med Sveriges Radio*, Stockholm: Radiotjänst.
- Helén, Gunnar (1950): *Röst i radion*, Stockholm: Bonniers.
- Helén, Gunnar (1991): *Alltför många jag. Memoarer*, Stockholm: Bonniers.
- Hill, John (1991): »Television and pop: the case of the 50s«, i John Corner (ed.): *Popular television in Britain: Studies in cultural history*, London: British Film Institute, s. 90–107.
- Hultén, Olof, Henrik Søndergaard & Ulla Carlsson (1996) (red.): *Nordisk forskning om public service. Radio och TV i allmänhetens tjänst*, Göteborg: Nordicom.
- Husén, Torsten (1944): *Adolescensen. Undersökningar rörande manlig svensk ungdom i åldern 17–20 år*, Uppsala: Almqvist & Wiksell.

- Hutcheon, Linda (1994): *Irony's edge. The theory and politics of irony*, London & New York: Routledge.
- Höijer, Birgitta (1998): *Det hörde vi allihop. Etermedierna och publiken under 1900-talet*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Ivre, Ivar (1984): »Sveriges Radio och folkrörelserna«, i Jörgen Cederberg & Göran Elgemyr (red.): *Tala till och tala med. Perspektiv på den svenska radion och televisionen*, Stockholm: Legenda, s. 138–145.
- Jameson, Fredric (1986): »Postmodernismen eller senkapitalismens kulturella logik«, i Mikael Löfgren & Anders Molander, Stockholm: Norstedts, s. 260–325.
- Jansson, Lars-Magnus (1971): »Tvärs i våra hjärtan«, *Antennen*, nr 4, s. 6–7.
- Jarl, Stefan & Jan Lindqvist (1968): *Dom kallar oss mods*, Stockholm: Aldus/Bonniers.
- Johansson, Eva & Annika Rabe (1998): »Ingen längtar efter mer media«, Stockholm: Kulturdepartementet.
- Johnsson-Smaragdi, Ulla (1998): »Barn och ungdomar i 90-talets föränderliga medievärld«, i Barn och ungdomar i det nya medielandskapet. *Statistik och analys*, Medienotiser nr 2, Göteborg: Nordicom, s. 5–24.
- Kaplan, Ann (1987): *Rockin' around the clock: Music television, postmodernism and consumer culture*, New York: Methuen.
- Kleberg, Madeleine (1999): *Skötsam kvinnosyn. Hem- och familjereportaget i svensk TV 1956–1969*, Stockholm: JMK.
- Klitgaard Povlsen, Karen (1999): »Beverly Hills 90120. Soaps, ironi og danske unge, Århus: Forlaget Klim.
- Larsen, Peter (1986): »Bortom berättelsen. Om rockvideor och tendenser i modern bildfiktio«, *Filmhäftet*, nr 55–56, s. 82–96.
- Larsen, Peter (1996): »Imaginære rum. Tv's 'sted' i hverdagsbevistheden«, i *Kultur og klasse*. (Tema: Fjernsyn i forvandling), København: Medusa, s. 13–26.
- Lefebvre, Henri (1991/1998): *The production of space*, Oxford: Blackwell.

- Lewis, John (1992): *The road to romance and ruin. Teen films and youth culture*, New York & London: Routledge.
- Lilliestam, Lars (1998): *Svensk rock. Musik, lyrik, historik*, Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Linder, Hans (1966): »Pop-ton«, i *Ungdomsåret* 66, Stockholm: Hansakoncernen, s. 21–23.
- Linder, Hans (1968): »Det onödiga ungdomsprogrammet«, *Antennen*, september, s. 9–11.
- Lindholm, Tommy (1993): »Den våldsamma spänningen. Berättandets förändringar i en kulturell omdaningsperiod«, i von Feilitzen m.fl., s. 291–312.
- Linné, Olga (1964): *Barn och etermedia 23/10–29/10. 3–9 och 10–16-åringarnas dagböcker angående TV-program och radions pop-program. Undersökning nr 6/64*, Stockholm: Sveriges Radio. Sektionen för publikundersökningar.
- Lundberg, Svante (1993): *68:or. En politisk generation*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Löfgren, Orvar (1990) »Medierna i nationsbygget. Hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt«, i Ulf Hannerz (red.): *Medier och kulturer*, Stockholm: Carlssons, s. 85–120.
- Mattsson, Matts (1989): *Det goda samhället. Fritidens idéhistoria 1900–1985 i ett dramatiskt perspektiv*, Stockholm: RSFH förlag.
- Mead, Margaret (1970): *Kultur och engagemang. En studie av generationsklyftan*, Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Melly, George (1970): *Revolt into style. The pop arts in the 50s and 60s*, Oxford: Oxford University Press.
- Meyrowitz, Joshua (1985): *No sense of place. The impact of electronic media on social behavior*, New York & Oxford: Oxford University Press.
- Mitterauer, Michael (1991): *Ungdomstidens sociala historia*, Göteborg: Röda bokförlaget.
- Mosskin, Louise & Peter Mosskin (1969): *Ungdomsupproret*, Stockholm: Bonniers.
- Murdock, Graham (1996): »Rights and representations: Public discourse and cultural citizenship«, i Gripsrud, s. 9–26.

- Mårtensson, Eva (1990): »Mediernas intimisering«, *Tvärssnitt*, nr 1, s. 34–49.
- Mårtensson, Eva (1998): *Det vardagliga småpratet i radio. Från trygghet till utmaning*, Stockholm: JMK.
- Neal, Stephen (1980/83): *Genre*, London: British Film Institute.
- Newcomb, Horace & Paul M Hirsch (1994): »Television as a cultural forum«, i Horace Newcomb (red.): *Television. The critical view*, New York/Oxford: Oxford University Press, s. 503–515.
- Nichols, Bill (1991): *Representing reality*, Bloomington: Indiana University Press.
- Nilsson, Sam (1995): »TV-chefens kommentar. Garant för den nationella identiteten«, i *Prisvärd television. Verksamhetsberättelse och årsredovisning 1994*, Stockholm: SVT, s. 2–3.
- Nordberg, Karin (1990): *Radion i kulturbygget. Texter från ett radiosymposium 28–29 september 1989*, Idéhistoriska skrifter, nr 12, Umeå: Institutionen för idéhistoria, s. 65–89.
- Nordberg, Karin (1998): *Folkhemmets röst. Radion som folkbildare*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Nordmark, Dag (1999): *Finrummet och lekstugan. Om kultur och underhållningsprogram i svensk radio och television*, Stockholm: Prisma.
- Nordström, Bengt (1990): »Generationers radiolyssnande«, i Birgitta Höijer & Lilian Nowak (red.): *I publikens intresse. Om radio och TV i människors liv*, Stockholm: Rabén & Sjögren, s. 45–66.
- O'Dell, Tom (1997): *Culture unbound. Americanization and everyday life in Sweden*, Lund: Nordic Academic Press.
- Ohlsson, Lars B & Hans Swärd (1994): *Ungdom som samhällsproblem*, Lund: Studentlitteratur.
- Ohlsson, Lars B (1997): *Bilden av »Den hotfulla ungdomen«. Om ungdomsproblem och om fastställandet av samhällets moraliska gränser*, Lund: Värpinge ord och text.
- Olin, Stig (1981): *Trådrollen. Stig Olins memoarer*, Borås: Askild & Kärnekull.

- Olsson, Hans-Erik (1982): *Från hemgård till ungdomsgård. En studie i den svenska hemgårdsrörelsens historia*, Stockholm: RSFH förlag.
- Olsson, Hans-Erik (1991): »Ungdomens fritid – en arena för offentlig uppfostran«, i Britta Jonsson (red.): *Så tuktas ungdomen. Forskning om ungdom och offentliga sektorn*, Stockholm: HLS förlag, s. 51–76.
- Olsson, Hans-Erik (1995): *Staten och ungdomens fritid*, Lund: Arkiv.
- Oswell, David (1998): »A question of belonging. Television, youth and the domestic«, i Tracey Skelton & Gill Valentine (red.): *Cool places. Geographies of youth cultures*, London & New York: Routledge, s. 35–49.
- Palmer, Jerry (1990): »Genrer og medier – et kort overblik«, *Mediekultur*, nr 14, s. 5–17.
- Petersson, Kenneth (1995): »Viljan att förekomma – om unga i den svenska profylaxens ordningsprojekt«, i Lars Dahlgren & Kenneth Hultqvist (red.): *Seendet och seendets villkor. En bok om barn och ungas välfärd*, Stockholm: HLS Förlag, s. 161–208.
- Radiotjänst. En bok om programmen och lyssnarna* (1929), Stockholm: P.A Norstedt & Söner.
- Ramel, Povel (1992): *Följ mej bakåt vägen*, Stockholm: Norstedts.
- Reimer, Bo (1994): *The most common of practices. On massmedia use in late modernity*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Romney, Jonathan (1995): »Access to all areas: the real space of rock documentaries«, i Jonathan Romney & Adrian Wootton (1995): *Celluloid jukebox. Popular music and the movies since the 50s*, London: British Film Institute, s. 82–93.
- Rosengren, Karl Erik, Peter Arvidsson & Dahn Sturesson (1974): *Katastrofen i Barsebäck. En fingerad nyhetssändning och dess följder*, Stockholm: Beredskapsnämnden för psykologiskt försvar.
- Roth-Lindberg, Örjan (1996): *Skuggan av ett leende. Om filmisk ironi och den ironiska berättelsen*, Stockholm: Fischer & Co.

- Rydin, Ingegerd (2000): *Barnens röster. Program för barn i Sveriges radio och television 1925–1999*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Rådström, Pär (1955): »Att spisa jazz«, *Hörde ni*, nr 5, s. 447–449.
- Scannel, Paddy (1991) (red.): *Broadcast talk*, London: Sage.
- Scannel, Paddy (1996): *Radio, television & modern life*, Oxford: Blackwell.
- Schnabl, Ludwig (1946): *Drömmar och mål. Attityds- och mentalitetsundersökningar bland föreningslösa och passiva ungdomar i Stockholm*, Stockholm: Kooperativa förbundets förlag.
- Selby, Keith & Ron Cowdery (1995): *How to study television*, Hampshire/London: MacMillan.
- Sernhede, Ove (1996): *Ungdomskulturen och de andra. Sex essäer om ungdom, identitet och modernitet*, Göteborg: Daidalos.
- Shepard, John & Peter Wicke (1997): *Music and cultural theory*, Cambridge: Polity Press.
- Shore, Michael (1985): *The Rolling Stone book of rock video: The definitive look at music on film from Elvis Presley and before to Michael Jackson and beyond*, London: Sidgwick & Jackson.
- Sidén, Hans (1991): *60-talspop i Göteborg. Tages, Cue och jag och du*, Göteborg: Göteborgs-Posten/Tre Böcker.
- Silverstone, Roger (1996): »Rhetoric, play, performance: Revisiting a study of the making of BBC documentary«, i Gripsrud, s. 75–106.
- Sjögren, Olle (1986): »Från röjarskiva till punkityd. En genrestudie över rockfilmens roll«, *Filmhäftet*, nr 51–52, s. 37–65.
- Sjögren, Olle (1997): *Den goda underhållningen. Nöjesgenrer och artister i Sveriges radio och TV 1945–1995*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Sjögren, Olle (1998): »'Det är tidens melodi'. Från jazzmyt till swingfilm och ungdomsscen«, i Franzén 1998a, s. 287–332.
- Skoglund, Erik (1971): *Filmcensuren*, Stockholm: Pan/Norstedts.
- Spigel, Lynn (1992): *Make room for television*, Chicago: Chicago University Press.
- Spigel, Lynn & Michael Curtin (1997): *The revolution wasn't te-*

- levised. Sixties television and social conflict*, London & New York: Routledge.
- Springhall, John (1986): *Coming of age. Adolescence in Britain 1860–1960*, Dublin: Gill and MacMillan.
- Stade, Eva (1990): »Varför glor dom. Liten grammatik för blickspråket i teve«, *Filmhäftet*, nr 71–71 (3/4 1990), s. 27–38.
- Stoehrel, Veronica (1994): »Den dokumentära realismen i 80-talets TV«, i Dahlgren, 207–227.
- Sundin, Bosse (1990): »Amatörerna – den nya teknikens avantgarde?«, i *Radion i kulturbygget. Texter från ett radiosymposium 28–29 september 1989*, Idéhistoriska skrifter nr 12, Umeå: Institutionen för idéhistoria, s. 15–42.
- Svenska män och kvinnor. *Biografisk uppslagsbok* (1948), Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Svinhufvud, Barbro (1960): »Barn- och ungdomsprogram i TV« i *Sveriges Radios Årsbok 1960*, Stockholm: Sveriges Radio, s. 148.
- Söderling, Bertil (1955): »Tonåringar i konflikt och kontakt«, *Hörde Ni*, nr 9, s. 805–817.
- Søndergaard, Henrik (1996): »Nordisk forskning i public service«, i Hultén m.fl., s. 175–192.
- Søndergaard, Henrik (1999): »Public service-TV ved vegs ende«, i Ulla Carlsson: *Nordiska medieforskare reflekterar: Public service-TV*, Göteborg: Nordicom, s. 21–30.
- Television angelägenhet för alla. Verksamhetsberättelse och årsredovisning 1993*, Stockholm: SVT, 1994, s. 19–30.
- Terenzio, Maurice, Scott MacGillivray & Ted Okuda (1991): *The soundies distributing corporation of America. A history and filmography of their »jukebox« musical films of the 1940s*, Jefferson, N. C. & London: McFarland & Co.
- Thompson, John B (1990): *Ideology and modern culture*, Cambridge: Polity Press.
- Thompson, John B (1995): *The media and modernity. A social theory of the media*, Cambridge: Polity Press.
- Thorup, John (1997): »State of the ads. Livstilsreklame til 1990-ernes unge«, i Kirsten Drotner & Karen Klitgaard Povlsen

- (red.): *Tankestreger. Nye medier, andre unge*, København: Bor-gen, s. 91–120.
- Thurén, Torsten (1997): *Medier i blåsväder. Den svenska radion och televisionen som samhällsbevarare och samhällskritiker*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Thörn, Håkan (1991): »Rörelser i det senmoderna samhället«, i Jan Carle & Hans-Erik Hermansson (red.): *Ungdom i rörelse. En antologi om ungdomars kultur och uppväxtvillkor*, Göteborg: Daidalos, s. 15–62.
- Tudor, Andrew (1986): »Genre«, i Barry Keith Grant (ed.): *Film genre reader*, Austin: University of Texas Press, s. 3–10.
- Unsgaard, Håkan (1961): »Ungdom och TV«, *Antennen*, juli 1961, s. 27–28.
- Van Zonnen, Lisbeth (1994): *Feminist media studies*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Weise, Arne (1961): »Några synpunkter på ungdomsprogrammen i radio och TV«, *Sveriges Radios Årsbok 1961*, Stockholm: Sveriges Radio, s. 72–79.
- Weise, Arne (1966): »Att spegla ungdomsvärlden«, i *Ungdomsåret 66*, Stockholm: Hansakoncernen, s. 27–30.
- Weise, Arne (1995): *I blickpunkten*, Stockholm: Forum.
- Wennhall, Johan (1994): *Från djäkne till swingpjatt*, Uppsala: Etnolore.
- Westrell, Claes (1977): *Ungdomsradiation och lyssnarna*, PUB-rapport nr 3/1977, Stockholm: Sveriges Radio.
- Wigerfelt, Berit (1996): *Ungdom i nya kläder. Dansbanefröjder och längtan efter det moderna i 1940-talets Sverige*, Stockholm/Ste-hag: Symposion.
- Wilby, Pete & Andy Conroy (1994): *The radio handbook*, London & New York: Routledge.
- Williams, Raymond (1974): *Television. Technology and cultural form*, London: Fontana.
- Wormbs, Nina (1997): *Genom tråd och eter. Framväxten av distributionsnätet för radio och TV*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.

- Ziehe, Thomas (1989): *Kulturanalyser. Ungdom, utbildning, modernitet*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Åberg, Carin (1999): *The sounds of radio. On radio as communication*, Stockholm: Department of journalism, media and communication.

Bildkällor

Omslag: SVT Bild: Bo Arrhed

S. 37 SVT Bild

41 SVT Bild

52 SVT Bild: Sören Hoffman

57 SVT Bild: Sören Hoffman

66 SVT Bild: Sören Hoffman

70 SVT Bild

72 SVT Bild: Sören Hoffman

76 SVT Bild: Jan Ekenryd

82 SVT Bild

87 SVT Bild

94 SVT Bild: Ulf Strähle

99 SVT Bild: Ulf Strähle

103 AB Text & Bild

107 SVT Bild

112 SVT Bild

117 SVT Bild

120 Tre fotografer AB

124 SVT Bild: Bo-Aje Mellin

132 Pressens bild

136 SVT Bild: Bo-Aje Mellin

151 SVT Bild: Bo-Aje Mellin

157 SVT Bild

163 SVT Bild: Anders Roth

170 SVT Bild: Anders Roth

175 SVT Bild: Bertil S-son Åberg

178 SVT Bild: Bertil S-son Åberg
183 SVT Bild: Anders Roth
198 SVT Bild: Björn Edergren
205 SVT Bild: Ulf Strähle
209 SVT Bild
212 Pressens bild
217 SVT Bild: Bertil S-son Åberg
220 SVT Bild: Bo-Aje Mellin
225 Erik Foseid
231 SVT Bild
240 SVT Bild: Bo-Aje Mellin
249 SVT Bild
258 SVT Bild: Kenneth Thoren
260 SVT Bild: Björn Edergren
262 SVT Bild
267 SVT Bild: Björn Edergren

Personregister

- Abercrombie, Nicholas 200
Abrahamsson, Ulla B 191
Adams-Ray, Kersti 14, 93, 98,
99, 118, 126, 127, 243, 244f
Aldal, Leif 118, 119, 253f
Aldman, Lars 170, 267
Alinge, Kjell 105, 111, 118f,
156ff, 166, 167f, 173ff, 222,
251
Allernäs, Maud 98
Almqvist, Jonas 170
Alving, Barbro 51
Andersen, Michael Bruun 22
Andersson, Bengt-Erik 86,
130
Andersson, Leif H 106, 116,
120, 123, 136, 156
Andreen, Andrea 45
Ang, Ien 280
Anka, Paul 101
Armstrong, Louis 98
Asklund, Lis 81, 86, 92
Asplund, Gunnel 14
Aufderheide, Pat 242
Avalon, Frankie 101
Babs, Alice 52, 70, 212
Banck, Magnus 100
Bankier, Channa 168
Banks, Jack 195
Bark, Hernfrid 48
Barnard, Stephen 28, 102
Belafonte, Harry 98
Bengtsson, Bengt 89, 210
Benno, Helene 257, 258
Berg, Cia 265
Berger, Arthur Asa 272
Berggren, Henrik 37, 61
Berggren, Margareta 173, 233
Bergkvist, Gila 230
Bergman, Lars 148, 152, 226
Bergman, Sten 42
Bergström, Rolf Egil 137, 146,
154
Berland, Jody 22, 24, 28, 237,
240, 242
Bill, Arne 83
Billtén, Bo 115, 243, 247, 251,
261
Bjurström, Erling 14, 25, 50,
61, 86, 88, 96, 130, 131, 138,
168

- Björkegren, Carola 243
 Björkegren, Ulf 243
 Björklund, Leif »Burken«
 211
 Björklund, Olle 68, 77
 Björnberg, Alf 13, 14, 23, 50,
 51, 61, 97, 101, 108, 111, 137,
 139, 151, 152, 171, 185
 Blix, Erik 180
 Blixt, Gösta 77, 97, 206f,
 215ff
 Blom, Tomas 14
 Blom, Tommy 118
 Blomquist, Eva 149, 155, 161,
 164
 Bodroghkozy, Aniko 28
 Boëthius, Ulf 39
 Bohman, Birgitta 75
 Bolin, Göran 14
 Bolme, Tomas 126
 Boone, Pat 96
 Borg, Brita 70
 Brehm, Simon 74
 Broberg, Robert 126
 Brolin, Hanna 116
 Brolinson, Per-Erik 96, 97,
 100, 121, 125, 150
 Broman, Sten 104
 Brundin, Anna-Lena 259,
 260
 Brännström, Brasse 222, 250
 Bugge, Lill-Marit 259, 260
 Burling, Klas 105ff, 115, 116,
 121, 122, 123f, 136, 244ff
 Burts, Cyril 43
 Cagle, Van M 252
 Caldwell, John Thornton 201
 Carlsson, Carl-Eiwar 100,
 116, 118, 121, 124, 128, 136,
 243f
 Carson, Towa 101, 209
 Chapman, Robert 28
 Checker, Chubby 239, 243f
 Coleman, James 87, 88
 Corner, John 219
 Coupeland, Douglas 164
 Cowdery, Ron 200
 Crenshaw, Marshall 242
 Crisell, Andrew 110
 Curtin, Michael 28
 Dahlberg, Per 230, 231
 Dahlén, Peter 60, 101
 Dahlgren, Claes 97, 98
 Dahlgren, Eva 175
 Dahlgren, Peter 274
 Dahlin, Jacob 155, 166
 Danielsson, Tage 105
 Day, Doris 100
 Dieden, Claes 111, 126
 Djerf Pierre, Monika 191
 Dopping, Staffan 266
 Dyer, Richard 241
 Dyfverman, Henrik 46
 Edin, Anna 191
 Edman, Jörgen 244
 Edström, Ingrid 194
 Edwall, Britt 114
 Egerbladh, Bernt 129

- Ehrling, Thore 70
 Eklund, Christer 137, 151, 154,
 161, 177
 Elfving, Ulf 116, 125, 172, 239,
 264
 Elgemyr, Göran 32, 40, 62
 Eliasson, Georg 77, 121, 122,
 139, 140f, 145ff
 Ellis, John 201, 203
 Elwin, Cissi 198, 233
 Engblom, Lars-Åke 137, 223
 Enhörning, Pontus 180
 Erbo, Folke 105

 Fagerberg, Nils 14, 169, 186
 Fahlström, Öyvind 215
 Falck, Claes 176
 Falck, Karin, se Sohlman,
 Karin
 Falck, Åke 46, 68, 69, 210
 von Feilitzen, Cecilia 28, 116,
 122, 176, 236
 Ferm, Janne 175
 Feuer, Jane 22
 Fichtelius, Erik 149
 Filipson, Leni 236
 Findahl, Olle 189, 193
 Fiske, John 22, 199, 240, 244
 Fitzpatrick, Greg 146
 Flodh, Elis 50
 Flyckt, Inger 118
 Fogelström, Per Anders 81
 Fornäs, Johan 25, 27, 130,
 138, 154, 241, 253
 Forsman, Michael 28, 184, 195

 Forssell, Gry 230, 231
 Forssell, Janne 118, 120, 157f,
 167f, 222
 Forssell, Lars 83
 Foseid, Erik 225
 Foucault, Michel 28
 Franzén, Kerstin 151
 Franzén, Nils-Olof 32, 35, 38,
 47, 104, 141, 143, 145ff
 Friberg, Bernt 73, 83, 216
 Fridlund, Hans 129
 Frith, Simon 28, 151, 169,
 239, 241, 242, 253
 Frykman, Jonas 50, 51
 Furhammar, Leif 197, 203,
 210, 214, 215

 Gamlin, Yngve 77
 Ganetz, Hillevi 25, 27
 Gardell, Jonas 259
 Garland, Gabriella 14, 68f, 71
 af Geijerstam, Claes 126, 163,
 166, 244, 268
 Gell, David 124
 Gerdin, Mia 156
 Gerhard, Karl 50
 Gillespie, Dizzy 98
 Gillis, John 25
 Ginsburg, Manne 40
 Goldman, Peter 243, 248,
 250, 261
 Goodman, Benny 98
 Goodwin, Andrew 28, 241,
 242
 Gradvall, Jan 182

- Grafström, Bengt 172
 Granberg, Freddy 230
 Griffin, Christine 27
 Gripsrud, Jostein 261
 Grossberg, Lawrence 27, 242
 Grundberg, Svante 155, 258
 Grundel, Fredrik 173
 Grybe, Stig 83
 Gurell, Lars 121
 Gustafsson, Robert 190
 Gylling, Thomas 154, 268
 Gärdestad, Ted 154
- Haag, Erik 180ff
 Hadenius, Stig 32, 54, 60, 137, 160
 Hahr, Henrik 40, 62
 Haley, Bill 96, 101
 Hall, Stanley 43, 44
 Hall, Stuart 27
 Hallberg, Bengt 83, 93, 212
 Hallberg, Eric 121
 Hallberg, Jonas 261f
 Hallberg, Rune 82, 98, 116, 120, 129, 136
 Hallström, Lasse 222, 243, 249ff
 Hamberg, Per-Martin 52f
 Hammarlund, C G 101
 Hammarlund, Jan 146
 Hartley, John 35
 Hebdige, Dick 28, 113, 247
 Hedman, Love 162, 186
 Helander, Olle 97, 98, 100, 156
- Helén, Gunnar 63ff, 68, 71, 73, 75, 212
 Hendrix, Jimi 248
 Henningsson, Ulf 121
 Herngren, Måns 190, 222, 265
 Hildén, Anja 228
 Hill, John 28
 Hirsch, Paul M 199
 Hjelte, Roland 214
 Holm, Hannes 190, 222
 Holm, Stig 69
 Horne, Howard 169
 Hugo, Yngve 36
 Husén, Torsten 54
 Hutcheon, Linda 183
 Hyland, Lennart 60, 68, 69, 74, 77
 Härenstam, Magnus 222, 250, 251
 Höijer, Birgitta 33, 61
 Höijer, Björn 115
 Hökmark, Gunnar 147
- Ivre, Ivar 86
- Jagger, Mick 106
 Jameson, Fredric 162
 Jankell, Annika 266
 Jansson, Lars-Magnus 14, 123, 135, 136, 138ff, 142, 143, 146, 150, 153
 Jarl, Stefan 219f
 Jerring, Cecilia 151
 Jerring, Sven 37f, 46, 69

- Johansson, Eva 187
 Johnsson-Smaragdi, Ulla 193
 Jonsson, Busk Margit 98
 Jonsson, Gustav 92
 Jonsson, Kåge 115
 Jonsson, Sven Gösta 101

 Kalle Sändare 180
 Key, Ellen 37, 43, 44
 Kindvall, Kaj 125f, 132, 257f,
 264
 Kinnoroph, Boo 208
 Kjellson, Ingvar 69
 Kleberg, Madeleine 195
 Klitgaard-Povlsen, Karen 195
 Kotschack, Jack 102ff
 Kugelberg, Gunnar 175

 Ladberg, Bo Teddy 68
 Lagercrantz, Olof 81, 212
 Landin, Gert 69, 103
 Lange, Dagmar 81
 Langer, Pekka 100, 120, 122
 Larsen, Holger 96, 97, 100,
 121, 125, 150, 202, 242
 Lehrer, Tom 114
 Lennon, John 266
 Lester, Richard 248
 Levy, Niklas 168, 177ff
 Lieberath, Ebbe 40ff
 Lilliestam, Lars 97, 118, 152,
 253
 Linder, Hasse 14, 111ff, 118,
 123, 124, 127, 128, 129, 135,
 138ff, 143

 Lindfors, Lill 124
 Lindgren, Astrid 104
 Lindqvist, Jan 219f
 Lindström, Fredrik 180ff
 Linné, Olga 116, 122
 Little Gerhard 209
 Lundberg, Kerstin M 93
 Lundberg, Svante 131
 Lundholm, Björn 221, 228
 Luuk, Kristian 180ff
 Lythén, Bosse 169
 Löfgren, Orvar 33, 196
 Lönn Dahl, Lars 70, 100, 209,
 211, 212, 255

 Malmkvist, Siw 100, 101
 Malmsten, Karl 40
 Mead, Margaret 92
 Melly, George 113, 221, 249
 Mitterauer, Michael 25, 61
 Mosskin, Louise 130
 Mosskin, Peter 130
 Murdock, Graham 191, 192
 Månsson, Pernilla 230, 231
 Mårtensson, Eva 180

 Neal, Stephen 23
 Newcomb, Horace 199
 Nichols, Bill 219
 Nileskär, Mats 156
 Nilsson, Erik M 214
 Nilsson, Janne 257, 258
 Nilsson, Lars-Göran 175
 Nilsson, Macke 143
 Nilsson, Sam 195

- Nordberg, Jan 236
 Nordberg, Karin 33, 36, 60, 61, 62, 86
 Nordenskiöld, Otto 143
 Nordmark, Dag 14, 131
 Nordström, Bengt 110
 Nordström, Ingmar 266
 Norman, Charlie 95, 208, 211, 212, 255
 Nylén, Leif 168
 Nyström, Qui 78, 90, 93f, 96, 215

 O'Dell, Tom 138
 Ohlsson, Bengt 228f
 Ohlsson, Lars B 89, 91, 214
 Olhagen, Folke 69, 73
 Olin, Stig 77, 123, 139, 146, 149
 Olrog, Ulf Peder 121, 128
 Olsson, Hans-Erik 26, 48, 55
 Olsson, Susan 262
 Orup, Marianne 94, 216
 Oswell, David 29

 Paddock, Sven 56
 Palme, Olof 81
 Palmer, Jerry 23
 Palmers, Bengt 251
 Perrolf, Bertil 56
 Persdotter, Kerstin 74, 127, 136, 142
 Persson, Håkan 169, 170, 186
 Persson, Per 142
 Petersson, Kenneth 275

 Platin, Pontus 228
 Presley, Elvis 96, 98, 100, 105

 Rabe, Annika 187
 Ramel, Povel 52ff, 56ff, 104f
 Rander, Tommy 140, 155
 Rasmusson, Torkel 168
 Rehnberg, Bo 148, 149
 Reimer, Bo 279
 Richard, Cliff 96
 Rock-Olga 100
 Rock-Ragge 100
 Roe, Keith 236
 Romney, Jonathan 242
 Roos, Eva 120
 Roos, Lars 266
 Rosengren, Karl Erik 149
 Roth Lindberg, Örjan 183
 Ruvo, Annika de 231
 Rybrant, Bibbi 56
 Rybrant, Gösta 56
 Rydbeck, Olof 86, 122
 Rydbrink-Raud, Maria 230
 Rydin, Ingegerd 13, 36

 Sandblad, Håkan 140, 155
 Sandström, Johan 93, 95, 98ff, 126
 Sarri, Lasse 14, 206, 207, 211, 243, 246
 Scannel, Paddy 28
 Schmidt, Staffan 262
 Schollin, Christina 83
 Schrewelius, Ingrid 95
 Schyffert, Henrik 180ff, 190

- Sedaka, Neil 101
 Segerstedt, Johan 243
 Selby, Keith 200
 Sernhede, Ove 49
 Settman, Peter 230
 Shepard, John 241
 Shore, Michael 253
 Sidén, Hans 118, 129
 Sigurth, Kåre 206, 211, 243
 Silverstone, Roger 192, 202
 Sinatra, Frank 96, 98
 Sjögren, Olle 13, 23, 51, 53,
 56, 74, 100, 196, 223, 230,
 236, 242
 Sjöstrand, Mona 221
 Skoglund, Bo 175
 Sohlman, Karin 95, 207ff,
 255
 Solding, Staffan 156
 Sonesson, Thore 259
 Spigel, Lynn 28, 195
 Springhall, John 25
 Stade, Eva 201
 Staf, Bernt 146
 Stangertz, Göran 140
 Steele, Tommy 93, 96, 98
 Sten, Hemming 143
 Stensson, Kjell 68
 Stiel, Günter 74ff
 Stoeihrel, Veronica 191
 Stolpe, Sven 207
 Storm, Ingvar 168, 177ff
 Strömmer, Åke 111, 121, 251
 Strömstedt, Niklas 265
 Sundgren, Nils Petter 143
 Sundin, Bosse 31, 39
 Sundqvist, Janeric 175
 Svensson, Barbro (»Lill-
 Babs«) 101, 209, 246
 Svinhufvud, Barbro 75, 196,
 206
 Swärd, Hans 89, 91
 Sylvander, Inga 92
 Söderqvist, Åke 94
 Söndergaard, Henrik 279
 Taube, Evert 103
 Tellemar, Hasse 180
 Thofelt, Birgitta 14, 268
 Thorup, John 184
 Thorvall, Kerstin 94
 Thurén, Torsten 32, 46, 60,
 63, 86, 137, 223
 Thörnqvist, Owe 74, 101
 Tidholm, Anna-Clara, se
 Tjerneld, Anna-Clara
 Tidholm, Thomas 114, 127
 Timell, Martin 198, 232f, 266
 Tjerneld, Anna-Clara 114,
 218
 Toss, Margareta 161, 171f
 Tudor, Andrew 272
 Tumba, Sven 95, 97, 100, 212
 Uggla, Magnus 228
 Wahlbeck, Peter 229
 Waldorf, Sven Olof 244
 Wallbom, Arne 78
 Wallde, Björn 258

Wallmark, Ragna 14
 Warhol, Andy 252
 Warne, Lars G 14, 68, 71, 73, 92
 Warnebring, Östen 245
 Weise, Arne 14, 77ff, 90, 91, 93f, 95, 96, 106f, 115, 127, 206f, 210ff, 216, 218
 Weivers, Bojan 68
 Velande, Meta 69
 Welles, Orson 148
 Wennhall, Johan 50
 Wermelin, Stefan 175
 Wernström, Sven 218
 Westman, Johanna 265f, 267
 Westrell, Claes 144, 152
 Wickbom, Torsten 92
 Wicke, Peter 241
 Widding, Lars 120
 Wigerfeldt, Berit 50
 Wiklund, Gunnar 100, 101
 Williams, Jerry 120, 244
 Williams, Raymond 201, 203
 Wirén, Folke 48
 Wittström, Bengan 115
 Wolgers, Beppe 80
 Wormbs, Nina 32, 104, 206
 Wretling, Lennart 105, 116, 154, 174f
 Wästerstam, Margareta 14, 205, 223ff
 Zappa, Frank 154, 244
 Ziehe, Thomas 164, 232
 Åberg, Carin 14, 274
 Ödman, Maj 92
 Öström, Kristina 119

