



”VI DÖR UT. ACK, SÅ TRAGISKT.
ACK, SÅ ROLIGT.”

Självironiskt förhandlande av finlandssvensk tillhörighet i internetmusikvideor¹

I en webbartikel rubricerad ”Året då hurrina² sjöng och ropade på hjälp” presenterar redaktören Jan-Ulrik ”Janne” Lindberg (2014 [2011]) ett urval popvideor, som enligt honom präglade det finlandssvenska musikutbudet år 2011. Den gemensamma nämnaren för låtarna är att de skrivits för att öka toleransen för det svenska i Finland. Artikeln är samtidigt både förstående och självironisk. Redaktören accepterar hotet mot svenskan i Finland som ett faktum och förstår de mera idealistiska låtarnas försök att förstärka språkets ställning i landet, men ändå skämtar han om sångernas stil och ifrågasätter deras möjligheter att påverka. Artikeln avslutas med en humoristisk, samtidigt både sarkastisk och mångtydig kommentar om hurudan finlandssvenskarnas framtid kommer att vara om de

¹ Artikeln är en bearbetad version av författarens föredrag ”(Self-)ironic playing with minority identities: humorous music videos as an empowering tool among minorities in Finland”, som hölls vid ICTM Study Group on Music and Minorities symposium på National Museum of Ethnology (Osaka, Japan, 18–24.7.2014), och av en artikel med samma namn som publiceras i *Senri Ethnological Studies Series*.

² ”Hurri” är en finskspråkig föraktfull benämning på en finlandssvensk person. Ordet har använts som skällsord redan i början av 1900-talet (Reuter 1999). Numera kan finlandssvenskar själva i vissa sammanhang använda benämningen i provocerande, positiv bemärkelse.

presenterade kampsångerna inte får önskat resultat: ”Vi dör ut. Ack, så tragiskt. Ack, så roligt”.

Musikvideorna och Lindbergs presentation av dem är exempel på hur mångfacetterad den finlandssvenska tillhörigheten kan vara; samma musikvideor kan tolkas som både identitetsförstärkande och ironiserande. I den här artikeln utgår jag från att det här är beskrivande för en stor del musik med explicit anknytning till etnicitet och minoritetstillhörighet. Både musik och identitet inbegriper ofta lekfullhet och självironi, och de här elementen kan tolkas vara såväl inkluderande som distanserande. Enligt kulturforskaren Homi Bhabha (1998) kan självironi i själva verket anses utgöra en central del av minoriteters existens och till och med fungera som en form av självbevaringsdrift. En överdriven tro på självironins styrka kan naturligtvis leda till att man förbiser riskerna med att skämtandet enbart förstärker majoritetsbefolkningens stereotypa uppfattningar om marginaliserade grupper (se t.ex. Chase 2000 & Gilbert 2004), men överlag kan humorn vara en betydande bidragande faktor då gruppidentitet konstrueras. Skämtandet kan skapa en struktur för självkritisk identifikation, som erbjuder minoriteter ett sätt att konfrontera både den kritik som kommer utifrån och den kritik som uppstår inom gemenskapen.

De här olika sidorna av humor kan också vara betydelsefulla då musiken konstruerar och ifrågasätter tillhörighet. Jag kommer således att studera hur humoristiska musikvideor som publicerats på internet kan användas för att förstärka, ifrågasätta och förnya identitet. I diskussionen tillämpar jag forskning som fokuserar på humorns filosofiska och sociala funktioner. Med hjälp av det här humorteoretiska ramverket analyserar jag hur komiken skapas i de analyserade videorna och vilka sociala funktioner humorn och videorna har. Jag hävdar att videorna inte enbart bidrar till att skapa tillhörighet, utan att de tack vare sin mångtydiga karaktär även kan öka individens egenmakt och agens då de förhandlar sina identiteter i förhållande till en etablerad etnicitetskonstruktion. Videorna är speciellt intressanta kulturella uttryckssätt i det här hänseendet i och med att digitalteknologin har gjort det möjligt att skapa och sprida hemgjorda videor med hjälp av elementär IT-kännedom och utrustning utanför traditionella medieinstitutioner.

Analysen fokuseras på artister som tillhör Finlands svenskspråkiga befolkning. I musikalisk bemärkelse kan man säga att den finlandssvenska etniciteten skapas i förhållande till tre centrala ”alter”, eller ”Others”, den finska majoritets-

kulturen, rikssvensk kultur (dvs. svenskheten i Sverige) och internationell (ofta angloamerikansk) kultur (se Brusila 2008; 2009). Det är i förhållande till de här tre kulturella sfärerna som anses vara annorlunda, eller tidvis också ett hot mot den egna kulturen, som finlandssvenskheten konstrueras. Trots den här rätt starka allmänna finlandssvenska självidentifikationen – vars institutionella ramar skapas av t.ex. svenskspråkiga medie-, utbildnings- och kulturella institutioner i Finland – är den här minoriteten ändå kulturellt och socialt heterogen.

Som en följd av befolkningsgruppens heterogenitet och ringa storlek har det aldrig skapats någon egen finlandssvensk musikindustri eller ens nischmarknad inom den nationella industrin. Inte oväntat har de möjligheter som de digitala medierna och framför allt internet erbjuder sedan slutet av 1990-talet entusiastiskt utnyttjats av de yngre musikerna. Analysen i den här artikel fokuseras därför på artister vars genombrott och karriär har möjliggjorts av den nya teknologin: heavy metal-bandet 1G3B, humorduon Pleppo, humorgruppen KAJ och artisten Alfred Backa. Ett centralt drag för alla dessa är att de har haft behövlig tillgång till och kunskap av teknologi (vilket verkar varit vanligt framför allt bland yngre män under denna tid och därmed påverkat den snäva könsfördelningen i materialet). De skiljer sig också från sådana äldre artister vars skapande länge varit förankrat i etablerade institutionella sammanhang, såsom teater- eller mediehus (t.ex. skådespelaren Johan Fagerudds komedikaraktär "Kent från Jeppis"). De utvalda österbottniska artisterna blev således pionjärer i att använda sig av digitalteknologi för att uttrycka komplexiteten i sin minoritetsidentitet med lokala och språkliga särdrag. De har även påverkat hur de etablerade minoritetsmedierna med tiden kom att utnyttja ny teknologi och nya uttryckssätt i sina produktioner (se Brusila & Ramstedt 2019).

Humor och musik

Teorier om humor har traditionellt inriktat sig på att förklara varför något uppfattas som humoristiskt och vilka konsekvenser humorn kan ha. Sedan 1980-talet har man allmänt kategoriserat de här infallsvinklarna i tre huvudmodeller: överlägsenhet, inkongruens och befrielse. Överlägsenhetsteorin har ofta beskrivits som den äldsta och mest varaktiga av de här angreppssätten. Både Platon och Aristoteles har klassificerats som tillhörande den här kategorin i och med att de

ser humor som en form av hån, som i bästa fall kan fungera som ett socialt korrigerande system. Enligt överlägsenhetsmodellen positionerar sig den skrattande människan ovanför vad hen än skrattar åt och finner nöje i att bedöma som sämre. På 1700-talet ersattes de här teorierna av inkongruensmodellen, som bygger på antagandet att komiskt nöje föds då tankar och element kopplas samman på oväntade sätt. Det här kan ske till exempel som ett resultat av absurda ordlekar och språklig slagfärdighet. Det kan också ske när en komiker oväntat kombinerar opassande element så att våra vedertagna uppfattningar om hur saker och ting förhåller sig blottas och ifrågasätts. De så kallade befrielse teorierna utgår från att humorn kan erbjuda oss en möjlighet till befrielse från de sociala konventionernas begränsningar. Ofta förknippas Freud med den här tanken i och med att humor för honom var ett sätt att frigöra sig från de hämningar som förhindrar oss från att utveckla och uttrycka våra naturliga drifter. Även om psykoanalytiska studier ofta fokuserar på tabun i samband med sex och aggressioner har befrielse teorierna även tillämpats för att beskriva allmän frigörelse från sociala förväntningar. (För sammanfattningar av de tre huvudperspektiven inom humorforskning, se t.ex. Billig 2005: 38; Monro 1988; Olsson m.fl. 2003: 46–47.)

De olika humormodellerna tillämpas allmänt i olika slags forskning, men det är skäl att minnas deras karaktär, som av Monro har beskrivits med orden ”var och en av dessa humorteorier kan förklara vissa typer av humor, men man kan ifrågasätta om en enda av dem kan på ett tillfredsställande sätt förklara varje humortyp” (Monro 1988: 355). Modellernas styrka ligger i deras förmåga att belysa några aspekter av humor och ofta kan flera av dem tillsammans erbjuda relevanta förklaringar till varför ett specifikt fenomen anses vara humoristiskt.

Teorierna har även tillämpats på forskning i musik med speciell fokus på musikens struktur, uppförandep Praxis, sångtexter och intertextualitet. Ofta skapar stilistiska normer ett ramverk för musikalisk humor, fastän det även kan förekomma stora variationer och olika samtida kombinationer av olika tekniker inom en stil. I sin studie om brittisk rockhumor finner till exempel Ellis (2012) en eklektisk mångfald av element, från satir, parodi, sarkasm, ordlekar och absurdism till ironi, vilka på olika sätt återspeglar överlägsenhets-, inkongruens- och befrielse modeller. I allmänhet kan överlägsenhets humor skönjas i satiriska samhällskritiska texter, eller i humor som riktas mot inkompetent artisteri. Bland de vanligaste sätten att skapa humor med hjälp av musik är dock stilistisk inkongruitet. Det här kan göras genom att infoga motsatta stilistiska drag, oväntade struk-

turella vändningar och överdrifter som bryter mot stilistiska normer i en annars stilistiskt enhetlig komposition (se t.ex. Covach 1990; 1995). Befrielsehumor kan förekomma när kontroversiella artister genom sin musik, texter och offentliga uppträdanden erbjuder en kollektiv frigörelse från samhällliga tabun i fråga om till exempel sexualitet eller aggression.

Även om humor kan förklaras vara ett resultat av överlägsenhet, inkongruens och befrielse, är det ur ett sociologiskt perspektiv relevant att utvidga diskussionen om varför något uppfattas som roligt till att också fråga vilken roll humorn spelar i kulturen och i mänsklig interaktion. Enligt Kuipers (2008) kan de viktigaste sociologiska synsätten på humor kategoriseras i funktionella, konfliktfokuserade, symbolisk-interaktionistiska, fenomenologiska och komparativt-historiska infallsvinklar. Framför allt i äldre sociologiska studier har fokus lagts vid vilka sociala funktioner humorn fyller i att upprätthålla och stötta social ordning. I sin mest strukturalistiska form kan den funktionalistiska infallsvinkeln uppfattas som konservativ om den inskränker humorns funktion till att garantera existerande sociala strukturer (för kritik, se t.ex. Billig 2005: 122–123). Det är således viktigt att poängtera att humor kan uttrycka konflikt, kamp och motstånd på ett sådant sätt att den blir en form av angrepp med negativa konsekvenser. Exempelvis Fine (1983: 173) klassificerar humorns viktigaste funktioner som inte enbart att stöda gruppssammanhållning och erbjuda social kontroll utan även framkalla konflikter mellan grupper (för en kulturkritisk studie om musikvideo och etnicitet, se Kärjä 2018). Man kan också hävda att till och med etniska skämt som berättas av samma grupp som skämtet riktar sig mot kan vara problematiska då de förstärker stereotyper och etnisk kategorisering överlag (t.ex. Howitt & Owusu-Bempah 2005: 64). I symbolisk-interaktionistiska studier betonas humorns roll då meningar och sociala relationer konstrueras genom interaktion. Sett ur det här perspektivet lämpar sig humorn, tack vare sin mångtydiga karaktär, till omförhandling och manipulation av jaget och sociala förhållanden. Den här socialkonstruktivistiska infallsvinkeln har utvecklats vidare i fenomenologiska teorier, i vilka humor uppfattas som ett specifikt "synsätt" eller en "världsåskådning" genom vilken man uppfattar och konstruerar den sociala världen. I komparativt-historiska studier har alla dessa sätt att uppfatta sociala strukturer analyserats genom att göra jämförelser i tid och rum. Utgående från de sociologiska teorierna kan man sammanfatta att humor, oberoende av dess bas i överlägsenhet, inkongruens eller befrielse, kan fungera som

ett medel i att konstruera och omförhandla identiteter, sociala kategorier och sätt att förstå världen. Etnicitet är till exempel ofta föremål för skämt och skämtandet utgör en central del av att skapa en känsla av etnisk tillhörighet genom att synliggöra uttalade sociala dispositioner. I den här bemärkelsen kan musikvideor och etnicitet diskuteras både avseende hur humoristiska effekter skapas och med vilka sociala avsikter och konsekvenser det här sker. Som en del av social interaktion genomsyras humor, och inte minst dagens audiovisuella format på internet, av mångtydighet, som erbjuder flera och även motstridiga sätt att uttrycka sin sociala tillhörighet och sitt avståndstagande. För att analysera den här komplexiteten bör vi inte enbart se musik, humor eller internetvideor som självständiga objekt utan som praktiker som existerar och finner sin mening i en social kontext.

1G3B: minimal insats med maximal utdelning

Fram till 1990-talet sköttes den elektroniska produktionen och distributionen av musik till största delen av den kommersiella skivindustrin, men för en liten minoritet som den svenskspråkiga befolkningen var det nationella rundradiobolaget en central institution. Lanserandet av digitala produktionsverktyg och framför allt internetbaserad distributionsteknologi förändrade gradvis fältet och vid millennieskiftet var det redan möjligt att producera tekniskt högklassig musik och till och med enkla audiovisuella produktioner med relativt förmånlig hemutrustning.

En av de första svenskspråkiga grupperna i Finland som kring millennieskiftet etablerade sig i nya digitala musikmedier var heavy metal-bandet 1G3B (för detaljerad analys, se Brusila 2010). Bandet började distribuera sin musik via sin hemsida genom att erbjuda gratis nedladdningsbara mp3-filer och småningom också videor, information om bandets aktiviteter, diskussionsforum, sångtexter och tabulaturer, absurda historier och ordspråk skrivna av bandmedlemmarna, fangallurar, bandrelaterade varor, bilder och ringtoner (1G3B u.å. a). Det här visade sig vara ett effektivt sätt att skapa kopplingar till publiken, framför allt eftersom bandmedlemmarna studerade och jobbade utan planer på att turnera och livnära sig som heltidsmusiker. Bandets medlemmar sammanfattade den här inställningen i uttrycket ”minimal insats, maximal utdelning” (Nissinen & Lindholm 2009).

Förutom att den digitala teknologin erbjöd bandet möjligheter att med små medel nå en stor publik, erbjöd den också medlemmarna nya sätt att skapa och uttrycka sig själva. Lanserandet av Macromedia Flash-programvara gjorde det möjligt att producera videor till låtarna. De första videorna, till exempel *Bråtas* (1G3B u.å. b), var enkla animationer som huvudsakligen bestod av bara sångtexterna. Det här var ett sätt att göra låtarna mera tillgängliga för en större publik i och med att de sjungs på Närpesdialekt, som talas av ungefär 10 000 personer i bandets hemregion Närpes och är till stora delar obegriplig för de flesta andra svenskspråkiga. Med tiden utvecklades videorna till South Park-liknande animeringar av de udda historier som sångerna handlar om, som t.ex. i *Laihela* (1G3B u.å. c) som handlar om hur en fånge rymmer från fängelset och börjar ett nytt liv. Samma visuella stil genomsyrar också 1G3B:s julkalendrar, som bandet publicerade på sin webbsida inför jul. Varje dag publicerades en ny lucka med ett skämt, en bild, eller ett kort videoklipp av något slag. En betydande del av det visuella materialet i videorna laddades ner från internet, vilket bidrog till en eklektisk grovhet och gör-det-självt-estetik.

Bandets sätt att använda dialekt kan beskrivas som kreativt, snarare än konserverande; målet är inte att återge ett gammalt "autentiskt" lokalt sätt att tala utan att använda språket som en utgångspunkt för ett personligt uttryck (Nissinen & Lindholm 2009). Den här nyskapande inställningen till dialekt bygger på en stilistisk reappropriering av äldre dialektformer på ett sätt som också förvandlar utomstående personers tidigare nedsättande föreställningar om dialekten till någonting positivt och styrkegivande, till "Dialect Power" (jfr "Black Power", "Deaf Power") (Östman 2016, 95–96). Dialektbruket kombineras med teman som sträcker sig från frän och grabbig humor till allmänna observationer om livets absurditeter. För dem som kan dialekten korresponderar musiken med de allmänna idéerna i humorns befrielse teorier i och med att de ungdomligt bryter mot många normer och traditionella värderingar.

Endast ett fåtal svenskspråkiga musiker i Finland hade använt sig av dialekt i sin musik fastän det har uppskattats att den lokala dialekten är det enda språk som kanske till och med hälften av landets svenskspråkiga befolkning verkligen bemästrar (Loman 1983, 71). Flera journalister betonade det exceptionella i att bandet blandade Närpesdialekten, som för de flesta svenskspråkiga betecknar lokala, rurala traditioner, med drag av brutal extremmetall och bisarra showelement (se t.ex. Jungell 2009; Al Fakir 2010). Den här kombinationen skapar en

humoristisk inkongruenseffekt, som i allmänhet möts med entusiasm, fastän ofta med en viss förvåning (se t.ex. Kavonen 2009; Roth 2009). Att blanda Närpesdialekten med power chords spelade i eoliska, frygiska och lokriskiska modi över intensiva rytmer framförd på dubbla bastrummor verkar kontrastera skarpt mot flera förutfattade meningar om lokala svenska dialekter och de använda stil dragen.

1G3B:s webbaktiviteter blev en tidig digital framgång i början av millenniet. Bandets webbsida hade ofta i medeltal 6 000 besökare per månad och adventskalendern kunde i december ha till och med 18 000 besökare (Nissinen & Lindholm 2009). Det är imponerande siffror med tanke på hur få som förstår Närpesdialekt. Dialektvalet till trots handlar 1G3B:s sånger inte explicit om minoritetsteman eller regionala frågor. Den språkliga särprägel har genomsyrat bandets verksamhet ända sedan början och varit ett naturligt faktum snarare än en politisk strategi för medlemmarna. Det är ändå fråga om en specialitet som genomsyrar verksamheten och betonas i bandets offentliga profil. Webbsidan lyckades skapa en omterritorialiserad närpesisk musikkultur på internet genom att inte endast distribuera musik och videor utan också fungera som en mötesplats för människor vilka ofta flyttat bort från sin hemregion.

1G3B är överlag ett exempel på hur humor kan ha en sammanhållande social funktion. Med sin konstnärliga och sociala verksamhet skapade bandet en plattform för kollektivism, men i en form som endast delvis sammanfaller med den allmänna etablerade finlandssvenska minoritetsetniciteten. Den här tvetydigheten och motsättningen manifesteras också i inkongruitetshumorn, som är ett centralt drag i bandets polysemiska stil. Genom att följa ett gör-det-självetos jämförbart med punkrockens (se Ellis 2012, 73), skapade bandet ett bricolage av vardagliga audiovisuella element som tillskrevs nya betydelser och omformades till inkongruitetshumor.

Pleppo: mashup-tekniker och ironiska kommentarer om finlandssvenskt familjeliv

Bland dem som redan i ett tidigt skede framgångsrikt använde sig av ny digital teknologi kan också nämnas Ted Forsström och Kaj Korkea-aho, som bildade

komikerduon Pleppo som tonåringar i slutet av 1990-talet. Pleppo inledde med att publicera en egen webbsida som ursprungligen var ett opretentiöst undergroundprojekt som stegvis utvecklades och blev startskottet till duons framgångsrika karriär i underhållningsbranschen. Under åren har Pleppo bland annat producerat internet-podcaster och videor, radio och tv-program för nationella rundradiobolaget Yle, samt ståupp- och teatershower (se Brusila & Ramstedt 2019).

Framför allt i början av Pleppos karriär byggde duons humor mycket på ungdomligt skämtande om familjeliv, sociala normer och stereotyper, sexualitet och absurda ordlekar. På många sätt motsvarar det humorteoriernas befrielsekategori i och med att skämten lyfter fram känsliga teman som ofta tonas ner i offentlig debatt trots (eller kanske just för) att det finns ett allmänt intresse för de här ämnena bland ungdomen. I videorna skapas den humoristiska effekten ofta genom oväntade kombinationer av verbala, narrativa, visuella och musikaliska element. Den här inkongruensen är kanske som tydligast i animerade videoklipp som t.ex. *Välkomna till mommos!* (Pleppo 2009), som beskriver hur en familj motvilligt besöker sin mormor. Det visar sig att mormodern är en nästan diabolisk karaktär som påtvingar sina läckra bakverk på familjemedlemmarna samtidigt som hon sjunger melodin till Guns N' Roses-låten *Welcome to the Jungle*. Här skapas den humoristiska effekten genom en absurd kombination av förutfattade tankar om familjemöten med morföräldrar och en sång som betecknar ett syndigt rockliv. Pleppo fick sitt genombrott på internet 2004–2005 med sina kontroversiella versioner av den animerade Mumin-tv-serien. Duon ville ironisera över bilden av den perfekta finlandssvenska familjen, som mumintrollen enligt Pleppo (Yle 2007) har kommit att representera. De nya versionerna namngavs *Mumin visar allt* och överlag bygger skämten på befrielsehumor. Slagfärdigheten bygger på att originalen redigeras så att muminfamiljen uppför sig illa och är involverad i olika perversioner. Redan användandet av Electric Six rocklåt *Gay Bar* som inledningssignatur för serien är beskrivande. Kritik riktades också mot den finlandssvenska självuppfattningen, som ofta manifesterats i begreppet "Mumindalen", med vilket man sarkastiskt brukar syfta på små slutna cirklar där allt är trevligt och alla känner alla. Pleppos ironiserande inbegriper också att göra sig lustig över det finlandssvenska standardspråk som används i den ursprungliga Mumin-tv-serien och som skiljer sig markant från de dialekter och den slang som

svenskspråkiga barn och unga i Finland i själva verket använder sig av. För att betona den här inkonsekvensen använde sig Pleppo av fraser ur transkriberade intervjuer med finlandssvenska unga då de skrev dialogen till videorna.

Under en kort tid sågs Pleppos Mumin-videor av 60 000 besökare. Populariteten ledde dock också till komplikationer då Moomin Characters Limited, som administrerar Mumin-upphovsrätten, krävde att videorna måste avlägsnas från nätet (Yle 2007). Pleppo följde bolagets begäran, men kopior på videorna och även nya versioner gjorda av Pleppos fans cirkulerar fortfarande på nätet (t.ex. Nybergh 2005).

Flera av Pleppos projekt utgår från samma teknik och estetik som internets så kallade mashup-kultur: de bygger på att existerande digitala verk modifieras för att skapa nya verk (jfr Tough 2010: 206). Liksom en stor del av mashup-humorn, uppstår den humoristiska effekten av inkongruensen mellan de ihopblandade elementen. I mashupsens inkongruens tillämpas chockeffekter som huvudsakligt sätt att håna, vilket bär spår av punkens hånfulla estetik (jfr Ellis 2012: 58, 73). Slutresultatet tvingar publiken att ifrågasätta stereotypa uppfattningar och förutfattade meningar om sociala grupper. När skämtet riktas mot den finlandssvenska självidentifikationen och gruppsammanhållningen erbjuder humorn en möjlighet för de unga artisterna och deras publik att omförhandla sina positioner och sitt förhållande till sin sociala bakgrund.

KAJ: lokal revytradition omformad till parodiska internetvideor

Många av de konstnärliga format som 1G3B och Pleppo använde sig av utvecklades vidare av trion Humorgruppen KAJ, som grundades 2009 av Kevin Holmström (gitarr och sång), Axel Åhman (bas och sång) och Jakob Norrgård (sång). Gruppen startade som liveband med att uppföra egna humoristiska sånger och verbala nummer, men gradvis blev internet ett allt viktigare medium för dess kreativa projekt (KAJ 2010 och KAJfilmer 2011). KAJ har använt sig av internet för att publicera sina musikvideor, sketcher och adventskalendrar. Framgången med de här projekten har också lett till shower och produktioner för det nationella rundradiobolaget Yle och finlandssvenska teaterhus. Bandet har blivit anmärkningsvärt folkkärt bland den svenskspråkiga befolkningen, dess populäraste video *Jão nåo e ja jão YOLO ja nåo* (KAJ 2014a) har setts mer än 1,2 miljoner gånger på Youtube.

KAJ:s medlemmar kommer från Vöråregionen och har ända sedan början använt sin lokala dialekt i sina sånger och sketcher. Medlemmarna har betonat att valet av dialekt är naturligt i och med att det är fråga om det språk de använder då de kommunicerar med varandra och uppträder i hemregionen (Yle 2014). För publikerna i andra regioner är dialekten inte nödvändigtvis helt obegriplig, men nog exotisk och laddad med humoristiska konnotationer. Användning av dialekter i sånger och sketcher har långa anor i Österbotten, där ungdomsföreningar i decennier har arrangerat revyer i vilka angloamerikanska poplåtar har översatts till regionala dialekter med texter som ofta kommenterar aktuella händelser i hembyn. När artister skapar en karriär utanför den här lokala traditionen positionerar de sig ofta i den nyare mediemiljön genom att omförhandla frågor om autenticitet och språklig exotism i sitt skapande (jfr Östman 2016). KAJ har framgångsrikt lyckats omforma den österbottniska revytraditionen till ett digitalt mediekoncept som sedan blivit populärt också i andra delar av Svenskfinland. Det här inkluderar ett språkligt och musikaliskt skämtande om stereotyper som förknippas med finlandssvenskar och i vissa fall med finskspråkiga, men så att humorerna ofta självvironiskt riktas mot ens egen bakgrund och identitet, snarare än att man på ett sarkastiskt sätt skulle håna någon annan.

Många av KAJ:s musikvideor bygger på ett parodiserande av välkända kulturella fenomen med hjälp av överlägsenhet, inkongruens och befrielse. Tidvis skapas den humoristiska effekten när humorn är pastischlik och stilistiskt mycket nära, men inte helt kongruent med sångens tema. Till exempel i *KAJfrontation* (KAJ 2013) utvecklas ett vardagligt gräl om att använda en rumskamrats kaffekopp till ett absurt, musikaliskt köksmelodrama, inkongruent framfört på Vörådialekt till den pompösa *The Confrontation* från *Les Misérables*. Inkongruens skapar också en komisk effekt i videon *Pa to ta na kako?* (KAJ 2015), där bandet blandar en dialektal sångtext om att vara tvungen att äta mormors kakor med musikaliska och visuella element hämtade från J-pop. På samma sätt ironiserar bandet över klichéer som förknippas med till exempel finlandssvenska ungdomsmusikaler (*Siisti mopo*, KAJ 2014b) och punkdemoband (*Demotisdag*, KAJ 2017). Bandet driver med konflikter mellan generationer och finlandssvenska regioner på ett sätt som avspeglar överlägsenhet och befrielse från allmänna normer och förväntningar. I regel är humorn dock mera medkännande än bitande.

Ironin och de självvironiska dragen är speciellt tydliga i musikvideor som skämtar om stereotyper som florerar kring språkgrupperna i Finland. Till exem-

pel den tidiga hiten *Tango taas* (KAJ 2011) berättar om en medelålders blyg man som bor med sin mor på den svenskspråkiga landsbygden och som går på en finsk tangofestival för att hitta sig en fru. Trots språkliga och kulturella skrällar träffar mannen en finskspråkig kvinna och det slutar med att han hamnar i säng med henne. Den blyga mannen är överväldigad av den passionerade kvinnan, som kräver tangodans om och om igen. Rytmskt är sången i själva verket inte alls en tango utan snarare foxtrotlik med en baslinje som bygger på en alternering mellan ackordens grundtoner och kvinter. I det här sammanhanget får dock den starka rytmiska betoningen och mollackorden låten att fungera som en pastisch på finsk tango. Sången förlöjligar klichéartade tankar om den finskspråkiga befolkningen, som ofta beskrivs som tysta och passionerade, kanske till och med knivhuggande och supande tangodansare. Mest riktas udden ändå mot de blyga morsgrisar som fortfarande bor kvar på hemgården tillsammans med sin mor utan att hitta en fästmö. Det här självvironiska skämtandet om att vara man på landsbygden i en föränderlig värld är ett vanligt tema i KAJ:s sånger, liksom ironiska kommentarer om bandets rurala finlandssvenska hemregion överlag.

På samma sätt kan låten *Hupparipäivä* (KAJ 2014b) kallas en pastisch som bygger på den finska rapens (suomirap) typiska musikaliska och visuella klichéer samt hänvisningar till den mest framgångsrika finska rapartisten Cheek (här kallad ”Cheep”) och därmed positionerar den sig också i förhållande till den finska humorräpen (jfr Kärjä 2011 och Tervo & Ridanpää 2016). Videon börjar dock med en kort sketch där medlemmarna förklarar hur idén om att skriva en sång på finska fötts från bandets planer på att slå igenom på den nationella mainstreammarknaden. Trots att en av medlemmarna ifrågasätter tanken, eftersom medlemmarnas finska är bedrövlig, besluter de sig att genomföra planen. Sketchen efterföljs av en sång med på ytan idiomatiska rim och fraseringar, men i själva verket består låttexten huvudsakligen av finska nonsensuttryck som radas upp över ett pophiphop-spår. I videorna kan gruppen positionera sig i en överlägsen ställning gentemot låtarnas huvudsakliga ämnen, såsom till exempel finsk rap, eller mera allmänt den finskspråkiga befolkningen överlag. Samtidigt görs det här dock så att det ingår ett skämtande om ens egen kulturella bakgrund och svaga kunskaper i majoritetsspråket.

Den komplexa ironin väcker frågor om komplexiteten och begränsningarna i överlägsenhetsteorierna. Scruton (1987), som utgår från överlägsenhetsteorier-

na för att slutligen överge dem, skiljer mellan sarkasm och ironi. För honom består sarkasm av att skratta åt någonting på ett sätt som inbegriper bortstötning, medan ironi går ut på att skratta åt någonting utan att avfärda det och samtidigt också delvis om att skratta åt sig själv. Sarkasm är således alltid negativt, medan ironi inte är det. I KAJ:s videor förekommer de sarkastiska dragen mera i skämt om den finskspråkiga befolkningen, men de här aspekterna mjukas ofta upp av självvironiska observationer om bandmedlemmarnas egna kulturella och språkliga bakgrund. KAJ rekonstruerar stereotypa uppfattningar om inte bara den finskspråkiga utan också den svenskspråkiga befolkningen. Som en följd av humorns tvetydiga karaktär inbegriper skämtet både en positionering i förhållande till den nationella befolkningen i allmänhet och specifikt minoritetsbefolkningen. Bandet har med andra ord på ett fruktbart sätt lyckats balansera mellan humorns inkluderande och exkluderande element. Humor kan, såsom Fine (1983) konstaterar, användas för att skapa och definiera en gruppkultur genom att inte bara erbjuda sammanhållning utan också markera en gruppidentitet i förhållande till andra. Genom att omdefiniera tidigare lokala traditioner till allmänna minoritetsfenomen har bandet lyckats finna sin plats i finlandssvenska mainstreammedier.

Alfred Backa: självvironiska observationer av finlandssvenskhet

Komiker-trubaduren Alfred Backa har också använt sig av samma internetformat som hans ovannämnda kolleger i början av 2000-talet. Han har uppträtt som ståuppkomiker och sångare, ackompanjerat sig på akustisk gitarr samt spelat munspel, men han har också en egen webbsida och Youtube-kanal genom vilken han sprider information om sina projekt och produkter samt distribuerar sina podcaster (två 2007). Under årens lopp har Backa också producerat shower för rundradiobolaget Yle:s svenskspråkiga radiokanal Vega.

En allmän utgångspunkt för Backas musikaliska sketcher är en inkongruens som skapas av att kombinera skämtets teman med oväntade musikstilar. I sketcher som behandlar generationsklyftor kan till exempel hiphop eller annan modern musik användas för att skämta om förutfattade meningar om äldre människor. I *Pensionärsrap* spelar Alfred Backa (2011a) en pensionär som rappar om sitt liv genom att använda sig av oväntat oförskämda och fräna uttryck och gester

på ett sätt som ifrågasätter den klichéartade bilden av äldre människor som svaga och passiva. I *Åka Gambä Style* (Alfred Backa 2012) är Backa en ung man som klär sig till en äldre man för att åka med billigare pensionärsbiljett. Låten är en version av Psys hit *Gangnam Style*, och den komiska effekten skapas genom en kombination av musik, sångtext (framförd på dialekt), ämnet och Backas klumpiga dansrörelser, som är baserade på Psys dans i originalvideon.

Det satiriska förlöjligandet utvecklas längst i Backas politiska sånger, som ofta angriper nationalistiska och populistiska tendenser i finsk politik. Ofta skapas den humoristiska effekten av att en enkel diatonisk melodi, som påminner om en glad barnvisa framförd på synth, kopplas samman med sarkastisk politisk parodi. I till exempel *Sannfinländarnas nya ordlista* (Alfred Backa 2011b) hånar Backa det populistiska partiet Sannfinländarna genom att sjunga sådana ord som partiets ledning har förbjudit sina anhängare från att använda för att undvika att bli anklagade för rasism. Listan innehåller bland annat ord som hurri, neger och zigenare. Skämtet tangerar idén att det skulle räcka med att undvika vissa uttryck för att korrigera partiets offentliga bild, eller som Backa ironiskt kommenterar i sångens slutord: ”När du skäller ut en mörkhyad person, kalla honom inte neekeri, för då har du trovärdigheten mist, då kan man tro att du är rasist”. Den här typen av kritisk satir kan kallas överlägsenhetshumor i en form som ofta förekommer bland protestsångare, som positionerar sig i en moraliskt högre ställning i förhållande till sina objekt och använder humor till social tillrättavisning (jfr Ellis 2012, 5 om Billy Bragg).

Backas kritik riktas ofta, men inte uteslutande, mot konservativ nationalism; den kan också inkludera självironi och riktas mot den finlandssvenska minoriteten. Sången *När Svenskfinland dog* (Alfred Backa 2011c) uttrycker den här dubbla mångtydigheten, som både skapar en humoristisk effekt och tvingar lyssnaren att tänka på vad hen egentligen skrattar åt. *När Svenskfinland dog* bygger på Don McLeans hit *American Pie*, som utgavs 1971 och som ofta anses beskriva hur 1960-talets liberala strömningar dog efter Vietnam-kriget, vilket ledde till att samhällsklimatet blev hårdare. Backas nya text kan tolkas beskriva samhällsklimatet i Finland, där minoriteter känner sig hotade av högerpopulismen och nationalismen. Samtidigt är det klart att Backas sång, liksom McLeans original, kan förstås på många olika sätt. Sångtexten och videons visuella material driver också med det självgoda finlandssvenska etablissemangen och dess oförmåga att lösa problem som berör svenskans framtid. En etablerad artist som Backa riktar där-

med en del av ironin mot sig själv och därmed också mot de finlandssvenska kulturarbetarna vars egen svaghet utprickas som en orsak till finlandssvenskhetens förfall. Sången slutar självironiskt med att Backa sjunger: "Den som skri- vit den här sången borde fan få spö, men den dag vi slutar driva med varandra och vår språkmiljö är väl dan vi lät Svenskfinland dö". Utgående från Scrutons (1987) klassifikation kan man säga att raderna i det här sammanhanget uttrycker självironi snarare än sarkasm. Den finlandssvenska publikens skratt är inte ett tecken på ett kraftigt fördömande av Backa, utan snarare ett skratt med artisten, åt gemenskapen.

I en ny version av sången har Alfred Backa (2014) lagt med textrader som ironiserar över hur finlandssvenskarna under tryck försöker mobilisera en motat- tack genom att samla en segelbåtsarmada som saknar vapen och därför tvingas skjuta champagnekorkar mot fienden. Samtidigt som Backa kritiserar det poli- tiska och kulturella läget i Finland kommenterar han också standardklichéer om den finlandssvenska eliten och kulturarbetare som han själv. I humorns många nivåer ingår sarkasm och ironi: man skrattar åt och tar avstånd från de konserva- tiva och elitistiska tendenserna samtidigt som sången erbjuder en finlandssvensk en möjlighet att skratta åt sig själv.

Sammanfattning

Humorn i musiken, sångtexterna och det audiovisuella inkluderar element av överlägsenhet, inkongruens och befrielse. Den satiriska kritiken i vissa av sånger- na påvisar överlägsenhet i förhållande till skämtets mål, inte minst då det rör sig om att gyckla med nationalistiska tendenser som anses utgöra ett hot mot mino- riteten. Inkongruens är en av de vanligaste formerna av musikalisk humor i och med att den fungerar även i enbart auditivt format när stilistiska drag kombine- ras på oväntade sätt. Kontrasten blir än mer markant och lättskapad då sångtex- ter och visuella element kombineras med musik. Det här erbjuder möjligheter att koppla samman olika musikstilar, politiska teman, dialekter och visuellt ma- terial på sådana sätt att vedertagna idéer och kulturella modeller ifrågasätts på absurda sätt. Humorns möjlighet att erbjuda befrielse kommer fram i många av de diskuterade exemplen, där sångerna och videoklippen utmanar konventionel- la sociala normer. I och med att alla artister som analyserats har varit unga män

i ett skede där karriären ännu varit under utveckling är det kanske inte oväntat att flera av skämten handlar om sexualitet och vissa även om aggressioner av olika slag. Videorna erbjuder således en säkerhetsventil för att behandla ämnen på sådana sätt som annars kan vara undertryckta i offentlig debatt.

Det som gör humorns mekanismer intressanta för musikanalys är att de inbegriper sociala funktioner som inte bara är beskrivande för, utan också centrala, omstridda områden vid konstruktionen av en minoritetidentitet. I flera fall skapar eller förstärker musikvideorna en självidentifikation genom att kontrastera etniciteten med ett alter. I fråga om Finlands svenskspråkiga minoritet görs det här ofta genom att skämta om stereotyper som förknippas med landets språkgrupper. Den nya teknologin har dock inte enbart skapat nya möjligheter att uttrycka sin identitet, den har också gjort det enklare att omförhandla och förnya etniciteten genom konstnärligt uttryck.

Humorn kan förstärka minoriteters egenmakt att stärka sin identitet, men den kan också ge individer en möjlighet att uttrycka sina multipla identiteter. Artister kan involvera personliga konstnärliga drag eller tematiska element som reflekterar andra sidor av deras självidentifikation. I och med att de som konstnärer kan vara individualistiska och stå i kontrast till etablerad etnisk gruppidentifikation, kan de även kritisk omvärdera normer som tagits för givna i den etniska kontexten. De analyserade fallstudierna är exempel på hur unga kreativa personer som ursprungligen inte hade någon tillgång till etablerad medieproduktion lyckades skapa egna verksamhetsformer inom nyare medier så att de också fick genomslagskraft i mainstreammedia. De har kombinerat språkliga, musikaliska, kulturella och artistiska drag på sätt som uttrycker deras komplexa förhållande till minoritetsidentiteten och dess institutionaliserade kulturella mönster. Det konstnärliga uttryckets polysemiska karaktär gör det möjligt att använda musik, text och visualitet för att leva ut multipla identiteter på komplexa humoristiska sätt. Musikvideorna kan samtidigt konsolidera och ifrågasätta stereotyper redan med hjälp av användning av dialekt, lokala hänvisningar och självironiska kommentarer. Humorn bidrar således både till att konstruera etniciteten och till att skapa alternativa versioner av den.

Humorns betydelse för musik och studien av musik och etnicitet ligger i humorns komplexa och mångtydiga karaktär. Den hjälper att förnya rigida sociala strukturer, vilket är nödvändigt för samhällets fortlevnad. I enlighet med Bergson (2011, se även Billig 2005: 127–8) kan vi konstatera att skrattet är viktigt

eftersom det producerar en hånande effekt, vilket behövs för att medlemmarna i ett samhälle inte skulle upprepa det som är målet för skämten och orsaken till hela skrattet. Utan musikalisk humor skulle också minoritetsetnicitet löpa risk att försvagas och försvinna. Eller, som Alfred Backa (2011c; 2014) sjunger i de sista raderna av sin låt *När Svenskfinland dog*: "den dag vi slutar driva med varandra och vår språkmiljö är väl dan vi lät Svenskfinland dö".

Referensförteckning

Intervjuer

Nissinen, Jens & Anton Lindholm (i2009) Åbo 31.1.2009. Intervjuare Johannes Brusila.
Inspelningen i intervjuarens ägo.

Videor

1G3B (u.å. b) "Bråtas". <https://www.youtube.com/watch?v=-NJEf-3fgl4>.

(original: <http://www.1g3b.com/website/videos/index.htm>) (lästa 22.4.2020).

1G3B (u.å. c) "Laihela". <https://www.youtube.com/watch?v=bSulFamyhrg>

(original: <http://www.1g3b.com/website/videos/index.htm>) (lästa 22.4.2020).

Alfred Backa (2011c) "När Svenskfinland dog STUDIOVERSION".

<https://www.youtube.com/watch?v=uMSTfHm-3qo> (läst 22.4.2020).

Alfred Backa (2011a) "Pensionärsrap". <https://www.youtube.com/watch?v=wnoWsJ8fyFo> (läst 22.4.2020).

Alfred Backa (2011b) "Sannfinländarnas nya ordlista".

<https://www.youtube.com/watch?v=AEfrpQhT9jA> (läst 22.4.2020).

Alfred Backa (2012) "Åka Gambä Style (Psy - Gangnam Style)".

<https://www.youtube.com/watch?v=cqPtIYztx2M> (läst 22.4.2020).

Alfred Backa (2014) "När Svenskfinland dog 2014 – Alfred Backa".

<https://www.youtube.com/watch?v=C-CjNmifHdc> (läst 22.4.2020).

KAJ (2011) ”KAJ - Tango taas. KAJS julkalender 2011 Avsnitt 4”.

<https://www.youtube.com/watch?v=ccnE-B7Md5g> (läst 22.4.2020).

KAJ (2013) ”KAJS Julkalender 2013: Avsnitt 5 - The KAJfrontation”.

https://www.youtube.com/watch?v=SwCT_HESHko (läst 22.4.2020).

KAJ (2014a) ”KAJ - Jão não e ja jão YOLO ja não”.

<https://www.youtube.com/watch?v=OUPv4Bhobxk> (läst 22.4.2020).

KAJ (2014b) ”Lucka 5: Siisti mopo”.

<http://svenska.yle.fi/artikel/2014/12/05/lucka-5-siisti-mopo> (läst 22.4.2020).

KAJ (2014c) ”Lucka 15: Hupparipäivä”. [http://svenska.yle.fi/artikel/2014/12/15/lucka-15-](http://svenska.yle.fi/artikel/2014/12/15/lucka-15-hupparipaiva)

[hupparipaiva](http://svenska.yle.fi/artikel/2014/12/15/lucka-15-hupparipaiva) (läst 22.4.2020).

KAJ (2015) ”Pa to ta na kako?”

<https://www.youtube.com/watch?v=9FgCNV2yYOk> (läst 22.4.2020).

KAJ (2017) ”Avsnitt 9: KAJS julkalender: Demotisdag”. <https://arenan.yle.fi/1-2477744> (läst 22.4.2020).

Pleppo (2009) Välkomna till Mommos! <https://www.youtube.com/watch?v=IQj9IASHst4> (läst 22.4.2020).

Internetsidor

1G3B (u.å. a) 1G3B *Äfisiell Bändsiid* [1G3B:s hemsida]. www.1g3b.com (läst 17.8.2020).

KAJ (2010) [Humorgruppen KAJ:s Facebook-sida].

https://www.facebook.com/pages/KAJ/163920833636805?sk=timeline&ref=page_internal (läst 22.4.2020).

KAJfilmer (2011) [Humorgruppen KAJ:s Youtube-kanal].

<https://www.youtube.com/user/KAJfilmer> (läst 6.10.2020).

Nybergh, Thomas (2005) [websida med arkiverade Mumin Visar Allt-videor].

<http://420.thrashbarg.net/muminvisarallt/index.htm> (läst 6.10.2020).

tvapa (2007) [Alfred Backas Youtube-kanal]. <https://www.youtube.com/user/tvapa/> (läst 22.4.2020).

Tv-program

Yle (2007) *Seportaget: Ted och Kaj*. Yle, FST, sänt 23.4.2007.

Yle (2014) *KAJ pjasar på TV*. Yle, FST5, sänt 12.12.2014.

Pressmaterial

Al Fakir, Peter (2010) "Hårdrocksvarieté från Närpes". *Hufvudstadsbladet*, 23.12.2010.

Jungell, Johanna (2009) "1G3B ska köra så det ryker i helgen". *Peppar*.

http://www.peppar.fi/article/1G3B_ska_kora_sa_det_ryker_i_helgen (läst 18.2.2010)

Kavonen, Antti (2009) "1G3B – Saninjen, gåss". *Noise.fi*.

<http://www.noise.fi/levyarvostelut/?id=10396> (läst 10.6.2009).

Lindberg, Jan-Ulrik "Janne" (2014 [2011]) "Året då hurrina sjöng och ropade på hjälp". Yle X3M, 22.12.2011 (uppdaterad 24.6.2012). <https://svenska.yle.fi/artikel/2011/12/22/aret-da-hurrina-sjong-och-ropade-pa-hjalp> (läst 5.8.2020).

Roth, Mika (2009) "1G3B – Mahdollisimman paljon hauskaa ja musiikkia mahdollisimman pienellä panoksella!" *Desibeli.net*. <http://www.desibeli.net/juttu/1758> (läst 10.6.2009).

Forskningslitteratur

Bergson, Henri (2011) *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. London: Macmillan and Co.

Bhabha, Homi K. (1998) Foreword: "Joking Aside: the Idea of a Self-Critical Community".

Modernity, Culture and "The Jew". Red. Bryan Cheyette & Laura Marcus. Stanford: Stanford University Press, xv-xx.

Billig, Michael (2005) *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. Los Angeles: Sage.

Brusila, Johannes (2008) "Den finlandssvenska populärmusikens vara eller inte vara – diskursiva och nymaterialistiska utgångspunkter för etnicitetsinriktad musikforskning".

Etnomusikologian vuosikirja Vol. 20, 301–321.

Brusila, Johannes (2009) "Between Minor and Major: Discursive and Neomaterialist Reflections on Lasse Mårtenson and 'Finland-Swedish' popular music". *Voices of the Weak: Music and Minorities*. Red. Zuzana Jurková & Lee Bidgood. Prag: NGO Slovo21 and Faculty of Humanities of Charles University, 34–58.

- Brusila, Johannes (2010) "'Maximum output for minimum input.' rG3B and the reterritorialization of a Finland-Swedish metal identity on the Internet." *IASPM@Journal* 1:2, 1–18. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2010\)v1i2.1en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2010)v1i2.1en)
- Brusila, Johannes & Ramstedt, Kim (2019) "From audio broadcasting to video streaming: The impact of digitalization on music broadcasting among the Swedish speaking minority of Finland". *Journal of European Popular Culture* 10:2, 145–59. https://doi.org/10.1386/jepc_00006_1
- Chase, Jefferson S. (2000) *Inciting Laughter: The Development of Jewish Humor in the 19th Century German Culture*. Berlin: Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110813838>
- Covach, John (1990) *The Rutles and the Use of Specific Models in Musical Satire*. *Indiana Theory Review* 11, 119–144.
- Covach, John (1995) "Stylistic Competencies, Musical Humor, and 'This is Spinal Tap'". *Concert Music, Rock and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*. Red. Elizabeth West Marvin & Richard Hermann. Rochester, NY: University of Rochester Press, 402–424.
- Ellis, Iain (2012) *Brit Wits: A History of British Rock Humor*. Bristol: Intellect.
- Fine, Gary Alan (1983) "Sociological Approaches to the Study of Humor". *Handbook of Humor Research* Vol. 1. Red. Paul E. McGee & Jeffrey H. Goldstein. New York: Springer, 159–182. https://doi.org/10.1007/978-1-4612-5572-7_8
- Gilbert, Joanne R. (2004) *Performing Marginality: Humor, Gender, and Cultural Critique*. Detroit: Wayne State University Press.
- Howitt, Dennis & Kwame Owusu-Bempah (2005) "Race and Ethnicity in Popular Humour". Red. Sharon Lockyer & Michael Pickering. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 47–64. https://doi.org/10.1057/9780230236776_3
- Kuipers, Giseline (2008) "The sociology of humor". *The Primer of Humor Research*. Red. Victor Raskin. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 365–402. <https://doi.org/10.1515/9783110198492.361>
- Kärjä, Antti-Ville (2011) "Ridiculing rap, funlandizing Finns? Humour and parody as strategies of securing the ethnic other in popular music". *Migrating Music*. Red. Jason Toynbee & Byron Dueck. London: Routledge, 78–91.
- Kärjä, Antti-Ville (2018) "Why is Uncle Paintbrush so Funny?: The Case of YouTube Translation of a Syrian Kurdish Wedding Song into Finnish". *Yearbook for Traditional Music* Vol. 50, 141–164. <https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.50.2018.0141>
- Loman, Bengt (1983) "Perspektiv på Bergroth". *Svenskt i Finland* 1. Red. Max Engman & Henrik Stenius. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 71–97.

- Monro, David Hector (1988) "Theories of Humor". *Writing and Reading Across the Curriculum*, 3rd ed. Red. Laurence Behrens & Leonard J. Rosen. Glenview, IL: Scott, Foresman & Company, 349–355.
- Olsson, Henny, Harriet Backe & Stefan Sörensen (2003) *Humorologi: Vetenskapliga perspektiv på humor och skratt*. Stockholm: Liber.
- Reuter, Mikael (1999) "Är hurrin en hurrare?". *Reuters ruta* 8/9. Forskningscentralen för de inhemska språken. <http://www.kotus.fi/index.phtml?l=sv&s=1800> (läst 5.10.2020).
- Scruton, Roger (1987) "Laughter". *The Philosophy of Laughter and Humor*. Red. John Morreall. New York: State University of New York, 161–171.
- Tervo, Mervi & Juha Ridanpää (2016) "Humor and parody in Finnish rap music videos". *European Journal of Cultural Studies*, 19:6, 616–636.
<https://doi.org/10.1177/1367549416632006>
- Tough, David (2010) "The mashup mindset: Will pop eat itself?". *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*. Red. George Plasketes. Farnham & Burlington: Ashgate, 205–212.
- Östman, Jan-Ola (2016) "Styling street credibility on the public byways: When the standard becomes 'the dialect'". *Style, media and language ideologies*. Red. Jacob Thøgersen & Nikolas Coupland & Janus Mortensen. Oslo: Novus, 85–104.