

RhetoricaScandinavica


Vol 30 / 2026

Tidskrift för skandinavisk retorikforskning
Nr. 91 – 2026


Abstract

RhetoricaScandinavica, ISBN 2002-7974

No 91, 2026, pp 45–63, Publisher: Retorikförlaget AB

 <https://www.doi.org/10.52610/rhs.v30i91.371>

Author Tommy Bruhn, University of Copenhagen

 <https://orcid.org/0000-0003-3131-0856>

Title “Hold the Border!” Joking Nationalism and Reflexive Nostalgia in *Whiskey on the Rocks*. [”Håll gränsen!” Skämtsam nationalism och reflexiv nostalgi i *Whiskey on the rocks*]

Abstract The Swedish Public Television (SVT) series *Whiskey on the Rocks* is a historical comedy about the U 137 incident, where a Soviet submarine ran aground in the Karlskrona archipelago in 1981. The series parodies historical figures, but central to its narrative and humour are national stereotypes. Swedish national identity is often understood as a form of exceptionalism with elements of rationalism and urban cosmopolitanism. *Whiskey on the Rocks* instead portrays former Prime Minister Thorbjörn Fälldin as a rural hero. The article’s analysis of the series through the lenses of nostalgia and *joking nationalism* points to how the series’ humour creates a simultaneous celebration and self-ironic critique of Swedishness, reproducing nationalist ideas in a time of increased geopolitical tensions. The analysis shows how the series particularly thematizes an idea of Sweden as an eccentric “rural cousin” – a self-ironic but celebratory nationalist rhetoric. Additionally, the series stages a discourse on “Sweden’s lost innocence,” which is also shown to be significant as nationalist rhetoric.

Keywords Nationalism, nostalgia, joking nationalism, narrative rhetoric, national identity

Tommy Bruhn, TT-adjunkt, Institut for kommunikation,
Københavns universitet.
0000-0003-3131-0856 / tommy.bruhn@hum.ku.dk

Tommy Bruhn:

”Håll gränsen!”

Skämtsam nationalism och reflexiv nostalgi i Whiskey on the rocks

SVT-serien *Whiskey on the rocks* är en historisk komedi om U 137-incidenten, när en sovjetisk ubåt grundstötte i Karlskrona skärgård 1981. Serien parodierar historiska personer, men centralt för dess narrativ och humor är nationella stereotyper. Svensk nationell identitet förstås ofta som en form av exceptionalism med drag av rationalism och urban kosmopolitism. *Whiskey on the rocks* porträtterar istället före detta statsminister Thorbjörn Fälldin som en lantlig hjälte. Analysen av serien genom nostalgi och skämtsam nationalism som perspektiv, pekar på hur seriens humor skapar en samtidig hyllning och självvironisk kritik av svenskhet, som reproducerar nationalistiska föreställningar i en tid av ökade geopolitiska spänningar. Analysen visar hur serien särskilt tematiserar en idé om Sverige som en egensinnig ”kusin från landet” – en självvironisk men hyllande nationalistisk retorik. Därtill iscensätter serien en diskurs om ”Sveriges förlorade oskuld”, som också blir betydelsefull som nationalistisk retorik.

Bilden av Sverige och svenskarna har präglats av en inflytelserik tanke om svensk exceptionalism (Andersson & Hilson, 2009; Ruth, 1984). Under 1900-talet har denna tanke hängt samman med neutralitetspolitiken, vilket Trägårdh (2018, s. 86) menar har tagit sig uttryck i internationalism och ett undertryckande av öppen nationalism. Den skiftande säkerhetsordningen i Europa under 2020-talet och den svenska NATO-anlutningen har en direkt historisk kontinuitet med det kalla kriget. Samtidigt är det en ny och komplex situation för landet.

Under julhelgen 2024 visade SVT komediserien *Whiskey on the rocks*,¹ som dramatiserar händelserna kring när en sovjetisk ubåt av Whiskeyklass² gick på grund i Karlskrona skärgård 1981. Detta väcker frågor om populärkulturens retoriska roll vid stora politiska skiften. Filmiska historieporträtt är sällan genuina försök att åter skapa ett förlopp. Snarare fungerar de som "a signifier of issues contemporary with filming, ranging from ethical beliefs to political aspirations" (Hughes-Warrington, 2007, s. 58), och nostalgisk film kan mobilisera en vision av det förflutna som en allegori över samtiden (Jameson, 1989, s. 526).

I *Whiskey on the rocks* bygger humorn på nationella stereotyper, och serien porträtterar ett svunnet Sverige. Nationalistisk diskurs blir ofta en grundposition som människor återvänder till för att finna fotfäste och mening i komplexa situationer (Skey, 2011). Men även om humor kan bygga på och reproducera nationalistiska föreställningar, kan skämtande också fungera som ett sätt att förhandla eller förhålla sig till nationell identitet i kristider (Bruhn & Doona, 2025). Både nationalistisk och humoristisk diskurs kan fungera genom att dölja den ideologiska grunden och verkan hos uttryck (Billig, 1995, 2005). Så till vida är det motiverat att undersöka historiska komediers retoriska struktur, oavsett upphovspersonernas intentioner med verket. Det gäller särskilt för en så pass ambitiös och uppmärksam serie som *Whiskey on the rocks*. I denna analys gör jag det utifrån forskningsfrågan *hur samverkar humor med nationalistiska teman i Whiskey on the rocks, och med vilka funktioner för nationell identitet?*

Jag undersöker hur serien konstruerar nationella stereotyper och deras värdeorienterade retoriska funktioner, särskilt i dynamiken mellan det lantliga, traditionella, urbana och moderna. Analysen visar hur serien porträtterar Sverige som en egensinnig internationell periferi, en "kusin från landet" som på olika sätt bekräftar och kontrasterar mot vanliga svenska självbilder.

Skämtsam nationalism och nostalgi

Nationalism bygger på indelningen av människor i *nationer*, föreställda gemenskaper som förenas av medborgarskap, kultur och/eller etnicitet. Så till vida reproducerar nationalistisk diskurs *nationell identitet* och nationellt etos. Skey (2011, s. 153) menar att nationalistisk diskurs är ett hemtamt och kraftfullt sätt för människor att förstå sin omvärld genom stereotyper av den egna och andra nationer. Billig (1995) menar att nationalistisk diskurs bygger på distinktion mellan människor, samtidigt som den typiskt framställs som universellt giltig. Enligt Billig är nationalismen så pass hegemonisk och *banal* att det utgör en grundförutsättning för vardagslivets tänkande, människors självförståelse, och tolkningar av populärkultur. Med Sullivan (1993, s. 117), som betraktar epideiktisk retorik som omvårdnad av ett kollektivt etos, kan nationalistisk diskurs sägas vara omvårdnaden av en nations

1 Referenser till tv-serien ges till det avsnitt citatet hämtats från. Om inget annat anges är hänvisningen till Jansson-Schweizer m.fl. (2024).

2 NATOs rapporteringsnamn för en typ av sovjetiska ubåtar (*Nationalencyklopedin*, u.å.).

karaktär.

Bruhn och Doona (2025) har undersökt vad de kallar *skämtsam nationalism*: ett retoriskt handlingssätt där humorns indirekta uttryckssätt samspelar med nationalistiska föreställningar. De pekar på detta som ett sätt människor hanterar problem med bäring på nationell identitet. Sådant skämtande uttrycker nationell identitet i en reflexiv, humoristisk ram och framstår som *trams* — skämten saknar till synes djupare mening, seriositet eller konsekvenser. Begreppet lyfter fram hur flertydighet och ambivalens i humoristiska uttryckssätt gör att nationalistiska föreställningar samtidigt kan reproduceras och förhandlas. Att alls kunna skämta om nationell identitet bygger på att dess betydelser är bekanta för publiken (Billig, 1995, s. 153). På så vis kan människor genom exempelvis självvironiska skämt hylla den egna nationella identiteten utan att ta en uttrycklig nationalistisk ståndpunkt. Men humor kan också ha en kritisk funktion, baserad i antingen en *komisk* attityd eller en *förkastande ram* ("frame of rejection", Ivie, 2016). Skämtsam nationalism med en komisk attityd framhäver negativt värderade eller pinsamma, men underförstått genuina element av identiteten, vilka skämtas med på vad Dahl och Nærland (2022) kallar ett lekfullt erkännande vis. I en *förkastande ram* framställs idéer eller beteenden som avarter i relation till en nationell identitet – antingen som skamfyllda uttryck för den egna identiteten, eller som i praktiken "utländska". I bägge fall kan humorn reproducera nationell identitet. Men skämtsam nationalism kan också vara en form för reflektion över inkonsekventa värden, politiska impulser och moralisk osäkerhet (Bruhn & Doona, 2025), i vad som liknar parodins funktions-sätt. Hariman (2008) beskriver parodi som en retorisk handling där en förlaga efterliknas på sätt som leder publiken till ett utifrånperspektiv på konventionella meningar. Parodins retoriska funktion är att åskådliggöra det vanemässiga, ideologiska eller "självklara" genom att visa upp det i en humoristisk inramning.

I *Whiskey on the rocks* används karikatyren som parodisk teknik, där karaktärernas handlande förstärks av överdrivna visuella drag. Särskilt karaktärer med en verklig historisk förlaga, det vill säga Thorbjörn Fällidin, Ola Ullsten, Leonid Brezjnev och Jurij Andropov, får en sådan inramning. Ronald Reagan porträtteras som en amerikansk stereotyp: jingoistisk och impulsiv. Han omnämns som "cowboyn", han skjuter lerduvor med Brezjnevs porträtt (A:1), hotar Sverige med invasion när Fällidin inte svarar i telefon (A:4), och beordrar sin flotta att ha ett "chicken race" med Sovjetflottan (A:6). Bifigurer som sjömän och tjänstemän får oftare en "allvarsam" eller skiftande porträttering. Ofta speglar och förstärker dessa "förnuftiga" karaktärer karikatyren av ledarnas excesser. Typiskt sker detta genom att dessa "vanliga människor" visas förstå situationens allvar och reagera med passande känslor, i kontrast mot hur ledarna visas förstå konflikten ideologiserat eller teoretiskt — med undantag för Fällidin. Parodiska uttryck avslöjar beteenden som upprätthåller makt som just mänskliga beteenden (Hariman, 2008). Porträtten kan alltså ses som att serien utpekar makthavare som drivna av sina känslor och svagheter. Men även om vissa av porträtten har en klangbotten i sina historiska förlagor bygger de i synnerhet på nationella stereotyper. Därför ger seriens karakteriseringar

uttryck för föreställningar om nationers karaktär, och de lyfter fram dessa stereotyper genom karikerade historiska personer.

Nostalgi är en vanlig retorisk form. Ordet är bildat av grekiskans *nóstos* (hemkomst) och *álgos* (smärta/sorg), och myntades för att fånga hemlängtans känsleregister (Turner, 1987). Nationalistiska och populistiska partier har använt nostalgi som retorisk strategi, men detta förekommer över hela det politiska spektrumet (Elgenius & Rydgren, 2022). Turner (1987) menar att nostalgisk diskurs har fyra aspekter. Den första är förlusten av en tid och plats den nostalgiske uppfattar som "hemma". Den andra är förlusten av social enhetlighet och moralisk säkerhet. Med förlusten av "genuina" sociala relationer kommer en förestäld förlust av frihet och autonomi. Den sista aspekten är en förlust av enkelhet, personlig autenticitet och känslomässig spontanitet. Det är därför vanligt i nostalgisk diskurs att en idealiserad lantlighet ställs mot en urban modernitet kännetecknad av alienation och förställning. Som analysen kommer att visa är detta en central dynamik i *Whiskey on the rocks*.

Nostalgi är ett kritiskt perspektiv riktat mot samtiden. I nostalgisk retorik lyfts en historisk period fram som en stabil källa till värde och mening, med syfte att förändra samtiden. Enligt Tannock (1995, s. 455) har nostalgiska uttryck en tredelad form: En idealiserad vision av ett harmoniskt urtillstånd, en brytpunkt/fall, och en bristfällig samtid utmålas på sätt som värderar kontinuiteten mellan dem. Boym (2001) skiljer mellan återupprättande (*restorative*) och reflexiv nostalgi. Återupprättande nostalgi avser när det förflutna framställs som ett ideal som ska återskapas, som ett reaktionärt uttryck. Reflexiv nostalgi avser när människor blickar bakåt för att finna resurser för att hantera samtidens utmaningar, som exempelvis Habermas beskrivning av tidigmodernitetens kaffehus som ideal för den offentliga sfären.

Material och metod

Whiskey on the rocks är ett ambitiöst historieporträtt. Seriens stil är en slags komisk hyperrealism, där en nostalgisk bild av 1980-talet åstadkoms visuellt genom decenniets populärkulturella estetik (jfr. Jameson, 1989) i tidstypiska kläder, bilar och inomhusmiljöer. Serien gör vad Zander (2006, ss. 33-37) kallar poetiska uppblandade med historiska sanningsanspråk: Fiktionaliseringen och skämtandet lyfter fram särskilda meningar hos det historiska förloppet. Serien gör underförstått anspråk på att fånga det kalla krigets logiker och tidsanda. Dessa översätts och åskådliggörs för en samtida publik genom den parodiska formen. Men denna översättning bygger på levande nationella stereotyper. Charland (1987) menar att konstitutiv retorik artikulerar nationell identitet på ett sätt som underförstår dess historicitet. I serien är det fråga om en vision av identiteter som de påstått var 1981, med en underförstådd kontinuitet med nutiden.

Serien är en samproduktion mellan SVT och Disney+. Detta följer en trend av samarbeten mellan europeiska public service-bolag och streamingtjänster, där föreställningar om lokal kultur blir en del av den transnationella populärkulturella eko-

nomin (Hansen, 2020). Skämten om svenskhet blir dock roliga av olika skäl för olika publikter: reaktionerna som söks är "ja, sådana är vi" respektive "ja, sådana är de". Detta ligger i linje med teorin att konstruktionen av nationell identitet sker reflexivt och ömsesidigt förstärkande med "den andres blick" (Andersson & Hilson, 2009, s. 222).

Jag har undersökt de formmässiga sambanden mellan olika komponenter i serien såsom karaktärernas agerande, repliker och visuella presentation. Dessa komponenter hanterar jag som *bitar*, sammansatta i serien genom *homologier*: kulturellt tillgängliga logiker för att skapa mening och ordning (Brummett, 1991, ss. 70-104). Tolkningsarbetet har följt konceptuellt orienterad kritik (Jasinski, 2001) där jag analyserar seriens komponenter i relation till de vägledande teoretiska koncepten skämtsam nationalism och nationell identitet. På så sätt härleder jag de logiker som ordnar seriens komponenter. Dessa förklarar seriens meningsskapande och retoriska funktioner, vars möjliga etiska och ideologiska konsekvenser diskuteras i slutsatserna. Efter att ha sett serien en första gång samlade och systematiserade jag observationer och reflektioner. Därefter grovtranskriberade jag serien, och genererade analysens koder löpande. Alla repliker som återges i analysen är mina egna transkriptioner, förutom ryskspråkig dialog där jag citerar undertexterna. Historiska påståenden i serien jämförs med kända historiska fakta eller konkurrerande hypoteser, för att undersöka seriens sanningsanspråk och fiktionalisering av förloppet.

Dramatisering av U 137-krisen

Seriens narrativ kretsar kring när den Sovjetiska ubåten U 137 gick på grund i Gåsefjärden den 27 oktober 1981. Detta var en central händelse i den så kallade ubåtsfrågan under 70- och 80-talet. *Perspektiv på Ubåtsfrågan* (SOU 2001:85) redogör för grunderna för Sveriges officiella uppfattning att grundstötningen skedde under en avsiktlig kränkning, och lyfter fram omständigheter som kan stödja förklaringen att ubåten navigerat fel – men tar inte definitiv ställning i avsiktsfrågan. Serien porträtterar grundstötningen som orsakad av en berusad besättning, vilket är en hypotes serieskaparna uttryckligen "valt" (Wright, 2025). Sovjetunionens officiella förklaring – trasiga navigationsinstrument – visas som ubåtskaptenens ansiktsbevarande lögn till Moskva (A:1).

Serien följer löst den verkliga historiska utvecklingen av incidenten, i en uppenbar fiktionalisering av händelseförloppet. Seriens centrala konflikter kretsar kring diplomatins kamp mot kriget, dramatiserad genom de olika karaktärernas förhållningssätt till ubåtskrisen. Konflikten mellan Sverige och Sovjetunionen fördjupas av relationen mellan USA och Sovjetunionen, och får en tematisk parallell i en konflikt mellan Fälldin och överbefälhavaren Börje Lagerkrantz (fiktiv karaktär). Fälldin samarbetar med Sovjetunionens ambassadör Aleksandra Kosygina (fiktiv karaktär) för att nå en diplomatisk lösning.

Kusinen från landet

Berättelsen porträtterar hur omvärlden bokstavligen tränger in i ett ostört Sverige. Den svarta sovjetiska ubåten står i bjärt kontrast mot dess skärgårdsomgivning, komplett med en röd stuga med vita knutar. I en intervju beskriver Henrik Jansson-Schweizer (manusförfattare) och Björn Stein (regissör) händelsen som det tillfälle "vi" insåg att utländska aktörer var i vår skärgård³ vilket "drog Sverige in i världen" (Wright, 2025). Serieskaparna beskriver 1980-talets Sverige som en "kusin från landet". Denna formulering uttrycker en självbild som en internationell periferi. Den understryker den ömsesidiga konstruktionen av nationell identitet (Andersson & Hilson, 2009), då formuleringen förutsätter ett externt perspektiv på Sverige. Serieskaparna diskuterar vidare grundstötningen som ett led i hur Sverige "förlorade sin oskuld", en nostalgisk formulering med svag historisk förankring.⁴ Serien kan därmed läsas som att den dramatiserar brytpunkten som skapar en diskontinuitet mellan nuet och ett saknat "då".

Den egensinniga kusinen från landet kontrasterar mot en vanlig svensk självbild som ett modernt och upplyst urbant folk, vilken reflekterar en internationell bild av Sverige som en ultramodern utopi (Andersson & Hilson, 2009, s. 220). Ruth (1984) menar att svensk nationell identitet har sin kärna i exceptionalism, grundad i att landet förskonats från invasion sedan Napoleonkrigen. Ruth menar att svensk nationalism i regel varit antitraditionalistisk, och mer fokuserad på framstegsutopism och rationalism än den atavism som präglat annan europeisk nationalism. Idén om kusinen från landet överlappar med denna bild, som ett självironiskt perspektiv på svenskhet. Samtidigt har Berggren och Trägårdh (2022) argumenterat för att vad de kallar den svenska statsindividualismen⁵ har tydliga rötter i både svensk lantlig kultur och modernism. Både kusinen från landet och urban modernitet kan alltså sägas samexistera som perspektiv på samma svenskhet, men med distinkta värdeladdningar.

Whiskey on the Rocks porträtterar ett lantligt respektive urbant etos genom hur karaktärerna anknyts till plats. En lantlig svenskhet porträtteras typiskt som härstammande från plats och historia — jord, natur och rötter. Urbanitet porträtteras ofta som ett fokus på det nya, exempelvis internationella trender. Det lantliga representeras främst av statsminister Thorbjörn Fälldin. Han framställs som anspråkslös och vardaglig, bondförnuftig och diplomatisk med en norrländsk sävlighet. Han ställs emot den stockholmske och konfrontatoriska överbefälhavaren. Fälldins positiva lantlighet får en förstärkande kontrast genom bröderna Jansson, två fiskare som bor vid Gåsefjärden och som först upptäcker ubåten. De förkroppsligar "det

3 Utö-incidenten ett år tidigare var medialt omskriven, men en inte lika ovedersäglig ubåtskränkning (jmf. SOU 2001:85).

4 Ofta, även i den här återgivna intervjun, anges Palmemordet som den händelse där Sverige förlorade sin oskuld. En lång rad andra historiska händelser skulle kunna tillerkännas denna status – förutsatt att Sverige någonsin haft en oskuld att förlora.

5 Den svenska/nordiska ideologi som kombinerar en stor individuell autonomi med stark social tillit och tillit till institutioner: en nationell solidaritet byggd på individens statligt garanterade oberoende av familj, arbete och civilsamhälle.

gamla Sverige": en periferi som är oförberedd på och obrydd om världspolitiken. Överbefälhavarens urbanitet har en parallell i utrikesminister Ola Ullsten. De många birollerna, ofta tjänstemän eller andra hjälpparkaraktärer, är hämtade från båda dessa sidor och serien använder konsekvent dialekt som markör för karaktärernas hemvist.

I svenska populärkulturella representationer av lantlighet framställs den ofta ur ett urbant perspektiv, negativt värderad som bakåtsträvande, främlingsfientlig och traditionalistisk (Eriksson, 2010; Stenbacka, 2011). I *Whiskey on the rocks* framstår Fälldins lantlighet som hans centrala resurs. Genom Fälldin kopplar serien samman lantligheten med en prestigelös och eftertänksam pragmatism, och det är de karaktärsdrag han använder för att lösa konflikten. Fälldin samarbetar i huvudsak med "vanligt folk". I de flesta av hans handlingar kringgår han vad han kallar "högdjuren" (A:2). I stället för att samtala med Reagan och Brezjnev på telefon, ringer han sin fru. I stället för att gå via överbefälhavaren, tar han direkt kontakt med kommandörkapten Karlsson vid Karlskrona marinbas för att styra de militära insatserna, och han besegrar överbefälhavaren med hjälp av Svenska färavelsföreningen.

Bröderna Jansson är centrala för seriens porträtt av den svenska oskulden. De är stereotypa porträtt av egensinniga lantliga män: de sitter i en röd stuga med vita knutar, kokar hembränt och dricker kaffe om aftonen. Skådespelarnas höga ålder förstärker hur karaktärerna symboliserar det gamla Sverige. Den yngre av dem, Gustav, söker försiktigt kontakt med omvärlden, medan Harry stretar emot. Den sävliga takten i dialogen dem emellan och deras obryddhet om världen utanför får direkta paralleller i de inledande scenerna från Fälldins gård Ramvik där Fälldin missar ett telefonsamtal, vilket han kommenterar med "är det nånting viktigt får de väl ringa tillbaka" (A:1). Denna lantliga vardag är en nostalgisk bild av ett Sverige före brytpunkten. Ställd emot porträtten av urbana karaktärer, exempelvis överbefälhavaren och Ullsten, framstår bilden av svensk modernitet som laddad med neurotisk frustration.

Bröderna Jansson följer vad som sker i fjärden utanför deras stuga genom tv:n. Detta är en skämtsam allegori över hur det oskuldsfulla Sverige betraktar världspolitiken från hemmets lugna vrå, trots att den sker bokstavligen in på stugknuten. Detta får sitt tydligaste uttryck i avsnitt sex, när tv-nyheterna rapporterar att ubåten — som grundstött mycket nära brödernas hem — sannolikt är bestyckad med kärnvapen. Gustav kommer in och frågar "har jag missat nåt?" varpå Harry lakoniskt svarar "nä". I avsnitt fem visas bröderna titta på ett avsnitt av barnprogrammet *Hajk* (SVT 1971–2003) där värden lär publiken att göra en "ubåtsmacka", en baguette som ser ut som en ubåt. Detta är en nostalgisk appell till den svenska publiken, där generationer sett *Hajk* som barn. Sekvensen uttrycker nostalgi över den svenska oskuldsfullheten och utgör samtidigt en parodi av den, genom hur det åttiotalsdoftande *Hajk* visas behandla ubåtsfrågan med en barnslig naivitet.

Fälldins lantlighet blir en central resurs i handlingen. Särskilt hans prestigelösa rättframhet skapar ett band till Sovjetunionens ambassadör, Kosygina. Deras första möte (A:3) inleds med att Fälldin erkänner att han sökt Kosygina då hon "talar

svenska", en hänvisning till Fälldins dåliga engelska. Denna ärlighet möts av Kosygina som efter ett ögonblicks tvekan erkänner att hon lärt sig svenska för att infiltrera Regeringskansliet. Samtalet går vidare in på hur de båda är pressade av krigshetsande medarbetare, men deras identifikation med varandra visas nå sin högsta punkt när de inser att de delar bakgrund som fårbönder. De blir helt uppslukade av sitt samtal om olika fårraser. Scenens argument är tydligt: deras bakgrund som lantbrukare grundlägger en klassolidaritet som trumfar Kosyginas lojalitet mot Sovjetunionen.

Kosygina förklarar att hon har sitt ursprung i Estland. Detta narrativa val är betydelsefullt: Estland har en stor rysk minoritet, och hade en betydande svensk minoritet fram till Sovjetunionens annektering 1944. Kosygina etableras i ett mellanförskap mellan en positiv svenskhet och en sovjetiskhet. Detta förstärks i avsnitt fem, där hon sitter vid sitt skrivbord. Bokhyllan och väggen bakom henne täcks av propagandaaffischer och Matrjosjka-dockor. Centrerat över hennes huvud sitter en oljemålning av en fårhjord och under står en Leninbyst flankerad av två dalahästar. Dessa visuella symboler förmedlar hur hon innerst inne är fårbonde framför socialist och genom dalahästarnas centrala placering mer svensk än ryss. Lantligheten som en transnationell identitet spelar här en nyckelroll för identifikation, och nationell identitet framställs som flytande. Kosygina visas identifiera sig med Fälldins "svenska" lantlighet och hennes omvandling kröns när det avslöjas att hon blivit "[Sveriges] mullvad i Moskva" (A:6). Seriens handling förmedlar här hur en positiv svenskhet sprids "utåt" — det "ursvenska" etos Fälldin representerar framställs som universellt giltigt (jfr. Billig, 1995, s. 89).

Urbanitetens utländska influenser

Överbefälhavaren porträtteras som konfrontatorisk. Hans repliker uttrycker en ideologiserad vrångbild av situationen och andra människor, typiskt en parodisk bild av kallakrigsmentalitet. I en dialog med sin assistent resonerar han sig fram till att Ullsten är kommunist då han "gav Serafimerorden till Ceausescu förra året"⁶ (A:3). Överbefälhavarens stereotypa urbanitet förstärks av hans arrogans: han förminskar Fälldin till "fårbonde" (A:4), kallar konsekvent sin assistent vid fel namn och framställer det svenska försvaret som att det kunde mäta sig med Sovjetunionens krigsmakt. Hans repliker levereras på Stockholmsdialekt med slanguttryck och svordomar, i kontrast mot Fälldins och Ullstens mer korrekta tal. Det syns i detta replikskifte från avsnitt fyra, där Fälldin inledningsvis bemöter överbefälhavarens nedvärderande informella tilltal med att inskräpa hierarkin:

- Ja du, Thorbjörn,
- Statsminister Fälldin [tillrättavisande].

6 Nikolae Ceausescu mottog Serafimerorden 1980, på Ola Ullstens (då statsminister) initiativ. Det var praxis att orden skulle föräras statschefer på statsbesök.

- Kärnvapen, Thorbjörn, det var det jag visste. Uran 238. Kommunistjävlarerna hade tänkt att spränga hela Karlskrona i luften, men ett litet grund kom emellan som tur var.

Fälldin är allvarlig. Hans resonemang är praktiska och utgår från en nykter konsekvensanalys av olika scenarier. Överbefälhavaren är däremot triumfatorisk då han *fått rätt*. I sekvensen spricker han flera gånger ut i självbelåtna leenden. Scenen ställer lantligheten och urbaniteten mot varandra, med den senare i en förkastande inramning. Överbefälhavaren drivs av en ideologiserad verklighetssyn, Fälldin av realism och förnuft. Scenen avslutas med att Fälldin tar av sig kavajen och säger "vet du vad en fårbonde brukar göra när en stadsbo just har kränkt han?" varpå han slår överbefälhavaren i magen. Det är ett överraskningsslag som kommer mycket snabbt in på repliken. Fälldins vrede och våld framställs som rättfärdigt genom hur överbefälhavarens respektlöshet, individualistiska frifräsande, och konfrontatoriska agenda framställs som en fara för landet. Scenen ramar in slaget som en höjdpunkt, publiken ska heja på Fälldin som slår rättfärdigt, hårt och med list. Scenen avslutas med att överbefälhavaren säger "var du tvungen att ta i så förbannat? Det gjorde faktiskt jävligt ont" — hans våldsfärdighet sträcker sig inte längre än ord och fantasier. Samma gäller för de jägarsoldater han kommenderar, som är ytligt tuffa men tydligt inkompetenta.

Porträttet av överbefälhavaren som stereotypen "den arrogante stockholmare" nyanseras genom en betonad "svensk" tontighet. I avsnitt sex kör han bil ensam och sjunger glatt med i musiken på radion, förvissad om att ingen hör honom. I avsnitt tre sitter han i en helikopter med sin assistent, när han med stort medlidande frågar hur det är med en FOA-ingenjör som sitter bredvid, ytterst flygsjuk. Genom dessa glimtar av sympatisk tontighet – i bjärt kontrast mot hans normala militarism och arrogans – placeras karaktären i en komisk ram (Ivie, 2016). Hans negativt inramade drag framställs som föreställningar och förställningar som överskuggar hans genuina svenska tontighet.

Överbefälhavaren representerar en svenskhet korrumpierad utifrån. Karaktären sjunger ledigt med i "Rapper's Delight" i bilen, vilket tillsammans med hans kalla-krigsmentalitet understryker en amerikansk influens. Hans aggressivt konfrontatoriska inställning och handlingar står i bjärt kontrast mot alla andra svenska karaktärer. I den monolog där Fälldin säger "håll gränsen" är denna replik avslöjande: "Men inga offensiva utflykter. Hälsa Lagerkrantz det om han skulle skena, vi kan inte låta han hämnas sina morföräldrars död på eget bevåg" (A:2). Överbefälhavarens motiv framställs som *hämnd*: i en scen förmedlas att "bolsjevikerna" avrättat hans morföräldrar och drivit hans mor som flykting till Sverige (A:2). Deras nationalitet anges inte. Överbefälhavarens motiv placeras därigenom utanför Sverige och svenskheten. Andra folks erfarenheter framställs som urkällan till hans bild av "den andre", som förblindar honom för "svensk" pragmatism och realpolitik. Detta underbygger seriens drag av nostalgisk nationalism. Implikationen att det svenska urtillståndet korrumpierats av en omvärld som tränger sig på får en parallell i överbefälhavaren: hans invandrarbakgrund och amerikanisering framställs som "osvenska" influenser på en i övrigt stereotyp svensk karaktär.

Hämndmotivets osvenskhet understryks av lösningen på konflikten mellan Fälldin och överbefälhavaren. Då färavelsföreningen hängt upp överbefälhavaren i fötterna och till synes misshandlat honom, ringer han Fälldin för att meddela sin avskedsansökan. Fälldin tar överslätande emot ursäkten och säger att överbefälhavaren skall få "mina allra bästa vitsord" (A:6). Seriens slutscen förmedlar samma etiska budskap, då bröderna Jansson återfår en utlånad hammare av en granne. Harry, vars aversion mot grannen över hammaren nämnts i de flesta avsnitt, säger glatt "jaha, vill du ha en kopp kaffe?" (A:6). Båda scenerna visar hur allt är glömt och förlåtet så fort någon gör rätt för sig. Fälldins ageranden mot överbefälhavaren framställs konsekvent som en attityd till ett praktiskt problem. Harrys surhet över hammaren är ett skämt om svenskt konfliktundvikande: han har genom serien undvikit kontakt med grannen, men ofta påmint om oförrätten.

Fälldins förhållningssätt till överbefälhavaren och "högdjuren" genomsyras av ett jantelagsetos, samtidigt som serien skämtsamt gör jantelagen till ett reflektionsobjekt. När tv-nyheterna rapporterar att överbefälhavaren anlant till Karlskrona i helikopter, kommenterar Harry att "jag tycker det är konstigt att stockholmare och fint folk inte kan åka tåg och buss som vanliga människor" (A:3). I avsnitt två slår Harry av tv:n just som speakern rapporterar att det var en fiskare som upptäckte ubåten. Gustav protesterar, varpå Harry svarar att "bara för dom pratar om dig så ska du liksom inte tro att du får träffa fina damer och... Lill-Babs och så." Skämtet kan läsas som en parodi av jantementalitet: Harry visas slå överdriven vakt om att hans bror inte ska tro att han är speciell. Men serien framställer också jantelagen som ett svenskt kärnvärde. Överbefälhavaren bryter med den konformitet som krävs för en välfungerande konfliktlösning, som levs upp till av Ullsten och kommandörkapten Karlsson. Fälldins anspråkslöshet är en av nycklarna till hur han bildar en relation till Kosygina, och han skäller i två scener ut överbefälhavaren för att han agerar på eget bevåg (A:3/4). Fälldin refererar här till regelefterlevnad, som knyter an till en "typisk svenskhet": en svensk gör saker enligt protokollen. Överbefälhavarens individualism visas gå emot den nationella solidariteten, medan Fälldins individualism tjänar nationen. Detta är själva den moraliska kärnan i konflikten.

"Kusinen från landet" konstrueras alltså som ett etos genom seriens parodiska framställning av naiv lantlighet, men genom karaktären Fälldin syntetiseras detta med en urban modernitet. Fälldin är hemma både i stallet och utrikespolitiken på grund av sina stabila lantliga rötter, medan Janssons och överbefälhavaren som karaktärer förmedlar excesser av svensk lantlighet respektive externt influerad urbanitet. Fälldin som en lantlig hjälte framställs ha mycket att lära sina kusiner i Stockholm, Moskva och Washington — om anspråkslöshet, pragmatism, diplomati och autenticitet.

Tjänstemannaidealet

Flera av seriens karaktärer representerar ett tjänstemannaetos. De utför plikttroget sina arbetsuppgifter men använder den agens de har för att förhindra att Brezjnevs,

Reagans eller överbefälhavarens excesser leder till katastrof. Ambassadör Kosygina är den främsta representanten för denna gestalt: hon har en underlydande roll men förvaltar ett stort agentskap i den.

Genom hur offentliganställda agerar i relation till ledarskapet konstruerar serien tre porträtt av nationellt etos. De sovjetiska offentliganställda intrigerar utifrån sin egen agenda, uttrycker sig med stor språklig kontroll grundat i skräck inför regimens nyckfullhet och den kommunistiska ideologin tas inte på något allvar. Exempelvis visas Brezjnevs sekreterare motta ett kuvert med dollarsedlar från en KGB-agent (A:5). Ubåtens politiske officer, Tarasenko, tar krisen som en möjlighet att hoppa av till väst. Kosyginas sekreterare visar sig vara KGB-agent, och Jurij Andropov använder krisen för att överta makten från Breznev. De amerikanska offentliganställda uttrycker både agens och en kritisk distans till Reagan. De accepterar hans befäl, men tvekar inte att artigt uttrycka avvikande meningar. Så till vida uppvisas detta amerikanska etos som en individualism med en erkänd makthierarki, i ett klart mer favoriserande porträtt än det av Sovjetunionens. Den svenska förvaltningen porträtteras som en konsensuskultur med en relativt platt hierarki. Flera av seriens offentliganställda karaktärer agerar med en relativt hög grad av autonomi som relateras till personliga mandat. Överbefälhavaren frågas återkommande om han förankrat sina handlingar med statsministern. Överbefälhavarens assistent är personligt lojal mot honom till avsnitt sex, då assistenten inser att lojaliteten inte är besvarad och vänder sin lojalitet till Fälldin.

Kommendörkapten Karlsson är den mest framträdande representationen av ett svenskt tjänstemannaetos. Han framställs konsekvent agera utifrån ett mandat från Fälldin. Karlsson försöker välvilligt kommunicera med ubåtsbesättningen på bruten tyska, han överlämnar köttbullar och porrtingningar till besättningen för att de ska må bra. När han möter den druckne ubåtskaptenen kan han inte hantera situationen utan tackar artigt för sig och går. I avsnitt fyra inspekterar Karlsson ubåten, men blir stoppad av en matros vid en dörr. Karlsson pekar mot dörren och frågar: "Daher atomwaffen?". Han försöker gå förbi matrosen, artigt proklamerandes "ich habe tillstånd." Karlsson blir handgripligt bortfäst från dörren — han tappar fattningen: "Men passa dig! Jag har tillstånd!" Handgemäng utbryter, tills Kosygina ingriper. Den svenska tjänstemannen visas inte kunna finna sig i att någon förnekar honom att följa sitt tillstånd. Scenens humor bygger på en bild av svensken som välvillig men oslipad och naiv, en kusin från landet som inte kan föra sig i internationella sammanhang. Karlsson förkroppsligar den stereotyp svenska byråkratiska konsensuskulturen. Karlsson agerar antingen kompetent i scener där han leder krigsinsatser eller välvilligt och försiktigt trevande, men när protokollet bryter samman tappar han fattningen. Scenen med tillståndet hade kunnat tolkas som en ren parodi av detta etos, men dess slut medger inte helt att det är poängen. Då Karlsson återfår fattningen förhandlar han klart och professionellt med Kosygina om när inspektionen ska genomföras. Den "svenska naiviteten" som ligger till grund för scenens skämt, korrigeras av just det tjänstemannaetos som först parodieras: det blir en resurs för att hävda sin rätt.

"Svensk jämställdhet" och "svensk" maskulinitet

I *Whiskey on the rocks* inledningsscen förklaras ubåtens grundstötning med att besättningsmännen dricker sig fulla för att fira att Tarasenko fått en dotter. Ubåtskaptenen håller ett kort tal: "Meningen med livet, löjtnant, är döttrar. Du vet... söner ställer bara till problem. De super, slåss och är till besvikelse. Nej, döttrar ska det vara!" (A:1). Detta är seriens första replik med ett värdeutlåtande. Repliken etablerar ubåtskaptenens karaktär, samtidigt som den utpekar genusroller som ett tema – med en fingervisning om hur dynamiken mellan manligt och kvinnligt kommer att te sig genom serien.

Svenska kvinnokaraktärer har tjänstemannaroller och förmedlar en självsäkerhet och en överseende, sarkastisk trötthet med de män de måste hantera. Ambassadör Kosygina porträtteras som en intelligent och handlingskraftig person som tar sig utrymme, och hennes relation till Fälldin är vänskaplig och jämlik. När Kosygina besöker ubåten, möts hon av en matros som säger "ni får ursäktas, men jag väntade mig inte att Moskva skulle skicka... en kvinna." Med trött och kall uppsyn svarar Kosygina att "besättningen på den här ubåten består tydligen av en samling ... idioter till män som dragit in Sovjetunionen i historiens mest förödmjukande diplomatiska incident! Så varför skulle man då inte skicka hit en kvinna?" (A:4).

Brezjnevs översättare visas ha ett samförstånd med sin amerikanska motpart, när de tolkar ett telefonsamtal mellan Breznev och Reagan. De inleder samtalet med: "We do as usual, huh? – In the name of world peace, hallelujah" (A:2). De två manliga ledarna grälar och sparar inte på hoten och okvädigsorden. De två kvinnorna översätter grälet med ett diplomatiskt språk. Kvinnorna gestaltas som den tjänstemannakompetens som räddar männen undan från konflikteskalering. De två kvinnorna fungerar här som en fredlig motkraft till maktfullkomliga mäns känsloutbrott.

Serien driver på vissa sätt med en svensk självbild som jämställd. De svenska kvinnliga karaktärerna har tydligt underordnade och stöttande roller med liten påverkan på handlingen, och placeras ofta visuellt i periferin. Regeringskansliets receptionist, som får tydligast utrymme av de svenska kvinnokaraktärerna, får i en scen lära sig av Kosygina att hävda sig mot sin make. De kvinnokaraktärer som tydligast utövar ett agentskap återfinns i Sovjetunionen.

När ubåtens besättning mottar porrtidningar från kommandörkapten Karlsson, reagerar ubåtskaptenen med bestörtning: "PERVERTERADE MONARKISTER! VAD ÄR DET FÖR ETT KVINNOFÖRNEDRANDE LAND VI HAR HAMNAT I?" (A:3). Karlsson har (korrekt) antagit att ubåtsbesättningen skulle uppskatta porr, och ubåtskaptenens reaktion lyfter fram hur det roliga med porr som allmosa byggs på en oreflekterad misogyni. Detta sätter en självbild som jämlik i reflexiv relation till tillåtande attityder omkring porr, men det sker också skämtsamt genom ubåtskaptenens överdrivna replik. Detta illustrerar hur humor kan vara ett indirekt sätt att hantera motstridiga värden. Distributionen av kvinnoroller mellan länderna och flera av skämten framhäver inkongruenser mellan svensk självbild och praktik. Detta tillåter inte en femonationalistisk tolkning av serien, det vill säga att "vi i väst"

skulle vara jämställda där öststaternas kvinnor är förtryckta (Farris, 2017). Det är i första hand auktoritarianismens förtryck som seriens sovjetiska kvinnor och män lever under.

Serien konstruerar en föredragen maskulin svenskhet genom positivt laddade karaktärsegenskaper och parodi av maskulina stereotyper. Fälldin framställs som en förebild: Han accepterar sina egna tillkortakommanden, vet att balansera våld och konfrontation med pragmatisk diplomati, han är i kontakt med sina känslor och har en kärleksfull relation till sin hustru. Fälldin visas kunna prioritera mellan privatliv och plikt, liksom ha en jämställd, vänskaplig relation med Kosygina. Fälldins trygga maskulinitet kontrasterar mot seriens humoristiska framställning av en konfrontatorisk maskulinitet hos överbefälhavaren och hans jägarsoldater. Hos dem döljer den hårda ytan en egentlig oförmåga. Kommendörkapten Karlsson utgör deras motpart: Hans välvillighet, men bristande fingertoppskänsla i interaktionen med ubåtsbesättningen, bygger på en stereotyp om den naive svensken i mötet med andra kulturer. I gengäld är han den svenska karaktär med tydligast våldskapacitet – i alla sekvenser där han konfronterar andra går han segrande ur situationen.

Med Ola Ullsten porträtterar serien ”svensk” konfliktskygghet, ängslighet och känslomässiga hämningar. Ullsten väljer plikt och arbete före familjen. I flera scener är han vilsen och sorgsen över sitt fallerande äktenskap, men i rollen som utrikesminister uppträder han med självsäkerhet och professionalism. Ullsten är en tragisk spegelbild av Fälldins trygga maskulinitet. Karaktären har ett stereotypiskt konfliktundvikande beteende. Hans allra första scen är en dialog med överbefälhavaren, som menar att ”bolsjevikerna har gått till attack” vilket Ullsten besvarar med: ”De kan ju ha kört fel. Ingen är väl felfri, Börje. Eller är du redo att kasta första stenen?” (A:2). Där överbefälhavaren förkroppsligar en konfrontatorisk excess, spelas Ullsten fram med en överdriven försiktighet. I laddade situationer hemfaller karaktären till ett stramt och korrekt språk. Han uttrycker känslor med en överdriven saklighet och lägger alltid till ett ”tror jag”, vilket markerar osäkerhet.

I avsnitt sex hanterar Fälldin och Ullsten den konflikt de hamnat i genom seriens intrig i ett ”förtroligt” samtal i pissoaren på riksdagens herrtoalett:

- Hur är det Ola? Du är ju helt blek, ser nästan ut som om nån försökt sticka kniven i dig.
- [traumatiserat] ... eller en spruta.
- Va?
- [sakligt] Evy och jag ska skiljas. Hon tycker att jag jobbar för mycket.
- Det var ju verkligen tråkigt att höra.
- [sakligt] Jag har slarvat bort henne, tror jag.
- Inrikespolitiken kan vara slitsam. Världspolitiken mer än så. Nu verkar det ju dessutom som den där politiske officeren på ubåten, löjtnant Tarasenko, har bestämt sig för att hoppa av.
- Jaså minsann! Och när hade du tänkt berätta det för den ... [passiv-aggressivt] sovjetiske ambassadören?

Ullsten har blivit huggen med en giftspruta av KGB-agenter, som konfronterat honom om utlämning av Tarasenko. Ullsten räddas av CIA, som pressar honom om utlämning av Tarasenko (A:5). Han tar upp att han ska skiljas från sin fru för att styra bort samtalet från ämnet. Även om tidigare avsnitt visat dem tala med varandra som vänner, har de här en *kollegial* dialog. Interaktionen lyfter här fram former av manlig interaktion. Ullsten talar om sina trauman på ett avskärmat och konstaterande vis. Så fort dialogen rör sig mot det känslomässiga, skiftar karaktärerna till ett klichéladdat, konstlat sätt att prata. Fälldin byter ämne till jobbsnack, om Tarasenkos avhopp. Ullstens svar är passiv-aggressivt: repliken understryker Ullstens missnöje över att inte ha blivit informerad om avhoppet, men detta verkar inte Fälldin uppfatta. Scenens humor bygger på en parodisk illustration av devisen "personlig, men inte privat". Ullstens repliker är konstruerade som förställningar av hans rädsla, skilsmäsoångest och förbittring över att ha exkluderats av Fälldin. Scenen löser egentligen konflikten då karaktärernas intressen jämkas samman, men dialogen ger vid handen att deras stereotypa indirekta kommunikation skapar en misstro som hade kunnat undvikas genom den "fälldinska" rättframhet som serien tidigare hyllat. Pissosscenen är en av de få där Fälldin talar konstlat snarare än rättfram, och blir ett avsteg som förstärker scenens parodi av känsloundvikande manlig kommunikation.

Porträtten av Ullsten och Karlsson, liksom glimtarna av överbefälhavarens töntighet, fungerar som ett lekfullt erkännande av mähända opraktiska och pinsamma, men likväl *genuina* svenska maskuliniteter. Därmed är det fråga om en humor som tjänar till att "put one back in one's place with the anxiety, difficulty and, indeed, shame of where one is from" (Critchley, 2011, s. 74). Serien parodierar två motsatta excesser av manlighet – den konfrontatoriska och den konfliktundvikande – i relation till Fälldin som en föredragen, balanserad mittpunkt.

Den förlorade oskulden

Idén om Sveriges förlorade oskuld genomsyrar hela serien. Serien porträtterar en brytpunkt mellan då och nu, och "fallet" som framdrivet av externa influenser. Slutscenerna förmedlar seriens budskap. Kosygina mottar Leninorden i Kreml varpå hon samtalar med den unge KGB-agenten "Valpen", en tydlig allusion till Vladimir Putin. Han säger: "Vi kan lägga en enorm gasledning på havsbotten från Sovjetunionen till det giriga, energislukande Europa. Ur ett militärstrategiskt perspektiv är det genialt" (A:6). Detta anspelar på NordStream-gasledningarna, som spelat en viktig geopolitisk roll under 2000-talet. I avsnitt fyra visas KGB-ledaren Jurij Andropov, förkroppsligandet av en ambitiös och kompetent illvilja, överta makten från den demente Brezjnev. Scenens dialog förknippar underförstått Sovjetunionen med det ryska imperiet. På så vis hävdar serien en kontinuitet mellan nutiden och historiens Ryssland, och omvärldens hotfulla intresse placeras som en konstituerande del av "nuet". Trots sin komiska inramning, där vanligt folk på alla sidor i lika hög grad räds en konflikt, bygger serien på en logik av främmandegörande fiendskap. Det sovjetiska ledarskapet framställs både som löjeväckande dekadent och skräm-

mande övermäktigt. Sovjeterna är försupna och klantiga, långsiktigt planerande skickliga intrigörer med en övermäktig krigsmakt.

Två av seriens slutscener är cirkelkompositioner med seriens början. I avsnitt ett introduceras bröderna Jansson en sen kväll, där de dricker kaffe. En utomhusbild visar deras röda stuga med flaggan hissad. Harry frågar om Gustav halat flaggan. Han svarar "ja ... jag ska bara gå och kolla en sak" varpå han går och halar flaggan. Detta symboliserar skämtsamt hur Brödernas svenska identitet är banal. Samma scen repeteras i avsnitt sex, men då har Gustav halat flaggan som han ska. Nationaliteten har genom seriens förlopp fått substans — scenen symboliserar hur nationen blir betydelsefull på grund av hot utifrån, och därmed värd att beakta.

Introduktionen av Fälldin och den scen där hans historia avslutas har en liknande retorisk funktion. Han syns första gången i duschen på sin gård Ramvik, faluröd med vita knutar (A:1). I sjätte avsnittet är scenen en bokstavlig hemkomst – *nostos* i nostalgi. Fälldin stoppar om sin sovande fru, går ned till sjön där han tacksamt intar den ostörda naturen, varpå han eftertänksamt röker en pipa i bastun. De tre nationalsymbolerna naturen, hemmet och familjen har räddats. Hans resa inleds i duschens moderna och praktiska sätt att rengöra sig. Den avslutas i bastun, symboliskt laddad med tradition och djup rening. Fälldins lantliga pragmatism får alltså i slutet en nationalromantisk pendang — seriens händelser sätter honom i en djupare relation till svenskhetens urkälla. Fälldins resa slutar i ett återvändande till det som kunde ha gått förlorat.

Seriens parodiska hyllning av en naiv svensk identitet är en nostalgisk konstruktion. Fälldins eftertänksamhet i bastun, liksom Gustav Janssons iakttagande av flaggreglerna, förmedlar en fördjupad, men också reflekterad nationalism. Serien sätter därmed nostalgins skimmer omkring en banal nationell identitet, omöjliggjord av en påträngande omvärld, och framställer en fördjupad patriotism som botemedlet mot denna förlust.

Serien dramatiserar en dynamik mellan autenticitet och en modern, alienerad attityd. De positivt laddade karaktärerna är i harmoni med sin *plats*, antingen i sin miljö eller i samhällsordningen, vilket förmedlas genom förnuftigt handlande eller rimliga känslomässiga reaktioner. De negativt framställda karaktärerna förmedlar en ideologiserad eller diskursiv förståelse av verkligheten. Serien framställer detta som löjligt, uppblåst och absurt, som i det tolkade telefonsamtalet mellan Brezjnev och Reagan där det diplomatiska språket avslöjas som en kontrollerad yta som döljer starka fiendskapskänslor (A:2). I den meningen är *Whiskey on the rocks* en traditionell parodi, vars funktion är att avslöja diskurser som just diskurs (Hariman, 2008). Men Fälldins lantlighet framställs inte parodiskt, i stället fungerar den som grund för hans autentiska auktoritet. Fälldin porträtteras som en man av folket som förkroppsligar deras etos, vilket framställer hans maktutövning som legitim och naturlig. Mayne pekar på hur sådan autenticitet "functions as a truth, a measure of singular, natural, and immutable essence, opposed to the fallacies of the transient, the circumstantial, the relational" (Mayne, 2018, s. 85).

Fälldins drag är samtidigt föremål för parodi, genom hur andra karaktärer representerar excesser av denna svenskhet. Detta döljer att Fälldin agerar lika maktfull-

komligt som de kritiskt porträtterade karaktärerna: Han utsätter Sveriges överbefälhavare för misshandel två gånger, den ena vid en utomrättslig kidnappning. Han undanhåller information från utrikesministern, och intrigerar i direkt samråd med fiendemaktens ambassadör. Men serien framställer detta som att Fälldin agerar i enlighet med sin lantliga autenticitet. Hans motpart — den urbane Ullsten — är en tragisk karaktär som förlorar sin agens genom konfliktskygghet och kontrollerad ytlighet. Detta fångar den skämtsamma nationalismens retoriska funktion. Det skapar ett diskursivt rum där tittaren reflexivt kan hantera inkonsekvenser och motsägelser i relationen till den egna nationella identiteten — som exempelvis i hur jantementalitet både parodieras och framhålls som ett etiskt rättesnöre. Seriens parodi av svenskhet är mildt korrigerande: den skämtar med excesser av den lantliga och den moderna stereotypen, det naiva och det neurotiska. Flera drag av dessa svenskheter framställs i ett förlöjligande ljus. Samtidigt hyllas de genom andra scener och karaktärer, särskilt när de tar sig uttryck i välvilligt, diplomatiskt och pragmatiskt handlande. Seriens humor utgör ett lekfullt erkännande av en nationell identitet med alla dess skavanker och pinsamheter. Blicken på svenskhet är ett *comic corrective* (Ivie, 2016) i vilket kusinen från landet ges en föredömlig laddning. Ur ett retorikteoretiskt perspektiv visar denna analys hur humor, särskilt i detta skämtsam samt nationalistiska modus, kan ha en flertydighetsgrundad funktion genom att inom samma verk kritisera och hylla samma beteenden.

Slutsatser

Whiskey on the rocks genomsyras av skämtsamt nationalism, nostalgi och exceptiona-
lism, med en tydligt etisk andemening. "Håll gränsen" kan förstås som en upp-
maning om att bevara svenskheten. Genom seriens artikulationer av nationella
stereotyper och dess implikationer om historisk kontinuitet med framför allt
dagens Ryssland, skisserar den en ståndpunkt om hur Sverige bör relatera till andra
stater. Vid tiden för seriens produktion pågick Rysslands fullskaliga invasion av
Ukraina, som föranledde att Sverige anslöt sig till NATO — ett historiskt skifte i
utrikespolitiken. Seriens gensvar på sin samtid kan alltså förklaras med hur nostalgi
typiskt uppstår som respons på samhällsförändringar (Elgenius & Rydgren, 2022, s.
1232).

Diplomati byggd på en genuin vilja till konfliktlösning framställs i serien som
adelsmärke för ett svenskt utrikespolitiskt etos, förkroppsligat av Fälldin, Ullsten
och Kosygina. Andropovs "ryska" diplomati är ett maktpolitiskt spel. Så till vida
utgör serien ett hyllningstal till diplomatin, en bekant del av svensk självbild (jfr.
Trägårdh, 2018, s. 87). Diplomati erkänns som ett "beautiful word" av en ameri-
kansk general, genom Kosyginas Leninorden och genom ubåtsbesättningens glädje
över att få fara hem (A:6). Därigenom universaliserar serien diplomatin samtidigt
som den associeras starkt med svenskhet, vilket Billig (1995) pekat på som ett drag
i nationalistisk diskurs. Även om detta har en historisk klangbotten i neutralitets-
politiken under kalla kriget, får det en utrikespolitisk underton i relation till NATO-

anslutningen och kriget i Ukraina. USA:s tvära utrikespolitiska kursändringar under våren 2025 kunde seriens skapare sannolikt inte ha förutsett — även om de ger viss hävd åt seriens ambivalenta porträtt av USA. De två typer av rättfärdigad våldsutövning som visas är analoga i så mening att de bevarar svensk integritet: Mot Sovjet för att de kränker Sveriges gränser, och mot överbefälhavaren för att han kränker svenskhetens gränser och den nationella solidariteten genom sin individualism och externt influerade motiv.

Driften med olika nationella stereotyper är läslig för många olika publikter. Därmed reproducerar och normaliserar serien själva tanken på nationer som olika folkslag med olika kynne. Nationsstereotypa beteenden driver hela handlingen, från det "sovjetiska" fylleslag som får ubåten att gå på grund till den "svenska" pragmatiska rådhighet som möjliggör konfliktens diplomatiska lösning. I *Whiskey on the rocks* är handlingens logik så pass djupt rotad i nationell identitet att dess tilltal till och läslighet för sina publikter bygger på vad Billig (1995) kallar banal nationalism: Narrativet och skämten är förståeliga genom tillgängliga föreställningar om nationella stereotyper, och deras giltighet är därmed ett av seriens poetiska sanningsanspråk. Nationell identitet reproduceras som ett etos genom en till synes självkritisk humor.

I *Whiskey on the rocks* är särskilt två idéer centrala: Självbilden som "kusinen från landet" och nationens förlorade oskuld. Svenskarnas egensinnighet, lantlighet, töntighet, naivitet och konfliktundvikande både hyllas och problematiseras av serien, liksom Sveriges status som internationell periferi. I relation till beskrivningarna av svensk nationell identitet som framstegsutopistisk och rationalistisk (Andersson & Hilson, 2009; Ruth, 1984), blir "kusinen från landet" en självironisk bild som sätter den nationella självbilden i perspektiv. Därigenom skapar serien ett reflexivt rum där svenskhetens olika självmotsägande och negativt laddade drag kan hanteras affektivt, på liknande sätt som den digitala offentlighet som analyseras av Bruhn och Doona (2025). I båda fallen är Sveriges litenhet och ovilja till krig bärande teman. I linje med Berlins (1981, s. 342) poäng att den etiska principen för ett nationalistiskt tankesätt är huruvida värden och beteenden är "våra", får även det pinsamma etiskt rum inom en hyllad svenskhet. Flera urbana/moderna drag får också en positiv framställning genom de statstjänstemän som i serien utför sina roller med skicklighet och samordning. Det lantliga och perifera framställs nostalgiskt, som den oskuld som Sverige förlorat då omvärlden trängde sig på. Men genom Fälldin framställs lantligheten som en resurs för autentisk handling, rotad i natur, familj och tradition.

Seriens nostalgiska berättelse kan anses vara reflexiv (jfr. Boym, 2001). Serien saknar den återupprättande nostalgins vision om en degenererad samtid som jämförelse med den idealiserade forntiden. Den tydligaste samtidskommentaren är implikationen att dagens Ryssland är en formidabel fiende. Seriens positivt inramade lantliga maskulinitet skiljer sig dock markant från det urbana perspektiv som exempelvis Stenbacka (2011) menar är det gängse synsättet på manlighet. Fälldins lantliga autenticitet, pragmatism och bondförnuft döljer hans egenmäktighet och

vårdskapital, och hyllar okritiskt den historiska personen (jfr. Mayne, 2018, s. 83). I förhållande till Ullsten och överbefälhavaren som representationer av en urban elit, ger detta serien en underton av sådan nationalistisk populism som vuxit i Europa under 2000-talet. Men seriens humoristiska tonfall och undertryckta kopplingar till sin samtid bevarar dess flertydighet. Den medger såväl en reflexiv tolkning i förhållande till samtidens politik — minns ”Fälldins” värdedrivna diplomati med fokus på den lilla människan — som en längtan efter en stark ledare: en bondförnuftig, familjekär man av folket som alltid gör det bästa för nationen.

Bibliografi

- Andersson, J., & Hilson, M. (2009). Images of Sweden and the nordic countries. *Scandinavian journal of history*, 34(3), 219-228.
- Berggren, H., & Trägårdh, L. (2022). *The swedish theory of love: Individualism and social trust in modern Sweden* (S. Donovan, Övers.). University of Washington Press. <https://doi.org/10.3828/9780295750545>
- Berlin, I. (1981). *Against the current: essays in the history of ideas*. Clarendon press.
- Billig, M. (1995). *Banal nationalism*. Sage.
- Billig, M. (2005). *Laughter and ridicule: towards a social critique of laughter*. Sage.
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. Basic books.
- Bruhn, T., & Doona, J. (2025). Joking nationalism: modes, moods, and national identity in foreign policy discourse on Swedish Reddit. *National identities*, 1-19. <https://doi.org/10.1080/14608944.2024.2442074>
- Brummett, B. (1991). *Rhetorical dimensions of popular culture*. University of Alabama press.
- Charland, M. (1987). Constitutive rhetoric: The case of the People Quebecois. *Quarterly Journal of Speech*, 73(2), 133-150.
- Critchley, S. (2011). *On humour*. Routledge.
- Dahl, J. M., & Nærland, T. U. (2022). Playful recognition: Television comedy and the politics of mediated recognition. *Communications*, 47(4), 572-589. <https://doi.org/10.1515/commun-2022-0046>
- Elgenius, G., & Rydgren, J. (2022). Nationalism and the politics of nostalgia. *Sociological forum*, 37(S1), 1230-1243.
- Eriksson, M. (2010, 2010/04/01/). "People in Stockholm are smarter than countryside folks" – Reproducing urban and rural imaginaries in film and life. *Journal of rural studies*, 26(2), 95-104. <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2009.09.005>
- Farris, S. R. (2017). *In the name of women's rights: The rise of femonationalism*. Duke University press. <https://doi.org/10.1215/9780822372929>
- Hansen, K. T. (2020). Nordic noir from within and beyond: Negotiating geopolitical regionalisation through SVoD crime narratives. *Nordicom Review*, 41(s1), 123-137.
- Hariman, R. (2008). Political parody and public culture. *Quarterly Journal of Speech*, 94(3), 247-272. <https://doi.org/10.1080/00335630802210369>
- Hughes-Warrington, M. (2007). *History goes to the movies: studying history on film*. Routledge.
- Ivie, R. L. (2016). Kenneth Burke's attitude toward rhetoric. *Rhetorica Scandinavica*, 74, 13-29. <https://doi.org/10.52610/rhs.v20i74.57>
- Jameson, F. (1989). Nostalgia for the present. *South Atlantic Quarterly*, 88(2), 517-537.
- Jansson-Schweizer, H., Zell, P., Bimberg, M., Croneman, A., Hermele, S., & Mailand-Mercado, N. (Producers). *Whiskey on the rocks* (2024). [TV-serie]. SVT; Disney+; Skyverse Nordic.
- Jasinski, J. (2001). The status of theory and method in rhetorical criticism. *Western Journal of Communication*, 65(3), 249-270.

- Mayne, M. (2018). White nationalism and the rhetoric of nostalgia. I *Affect, emotion, and rhetorical persuasion in mass communication* (ss. 81-92). Routledge.
- Nationalencyklopedin (u.å.). U 137. Hämtad 2026-04-03 från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/u-137>
- Ruth, A. (1984). The second new nation: The mythology of modern Sweden. *Daedalus*, 53-96.
- Skey, M. (2011). *National belonging and everyday life: The significance of nationhood in an uncertain World* (1 uppl.). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230353893>
- SOU 2001:85. *Perspektiv på ubåtsfrågan*. <https://www.regeringen.se/rattsliga-dokument/sta-tens-offentliga-utredningar/2001/11/sou-200185/>
- Stenbacka, S. (2011). Othering the rural: About the construction of rural masculinities and the unspoken urban hegemonic ideal in Swedish media. *Journal of Rural Studies*, 27(3), 235-244.
- Sullivan, D. L. (1993). The ethos of epideictic encounter. *Philosophy & Rhetoric*, 113-133.
- Tannock, S. (1995). Nostalgia critique. *Cultural studies*, 9(3), 453-464. <https://doi.org/10.1080/09502389500490511>
- Trägårdh, L. (2018). Scaling up solidarity from the national to the global: Sweden as welfare state and moral superpower. I *Sustainable modernity* (ss. 79-101). Routledge.
- Turner, B. S. (1987). A note on nostalgia. *Theory, culture & society*, 4(1), 147-156.
- Wright, J. (2025). Whiskey on the rocks: the real story behind Soviet submarine S-363's Cold War grounding. *BBC History Magazine*. Hämtad 250605 från <https://www.historyextra.com/period/cold-war/whiskey-on-the-rocks-real-history-true-story/a>
- Zander, U. (2006). *Clio på bio: om amerikansk film, historia och identitet*. Historiska media.

Författarens kommentar

Författaren vill tacka det högre seminariet vid sektionen för retorik, Köpenhamns universitet för deras kommentarer på tidigare manuskript av artikeln.

Finansiering

Studien har delvis genomförts inom ramen för SatiReNet: DFF grant ID 10.46540/3186-00005B.